anuario teatral 1986

EL PUBLICO



Anuario teatral 1986

Anuario teatral 1986

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.

Selección de textos
Juanjo Guerenabarrena

Documentación:
Roberto Castiñeira,
María Mesa,
Carlos Montalvo y
María Victoria Oliva.

Confección:
Salomón Sanz.

Gerencia:
Rafael Fernández-Villaverde.

Comercial:
José Luis Ordóñez.

Portada:
Foto: Gol.

CENTRO DE DOCUMENTACION 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: 302-87-007-2.
ISSN: 84-505-5640-6.

Sumario

Argumentos para la crónica de un año

10 La luz de un mito universal (Antonio Buero Vallejo).
14 "Bodas de sangre": quien siembra, recoge (Juanjo Guerenabarrena).
16 Simposio Valle-Inclán, en Madrid: el pupitre, la honda y el magnolio (Juan Antonio Hormigón).
20 El Berliner Ensemble, en Barcelona (Joan Abellán).
22 Tadeusz Kantor: la rebelión de los objetos (Moisés Pérez Coterillo).
24 El teatro iberoamericano, conquista Cádiz (Carlos Espinosa Domínguez).
26 Calderón se bautiza en América (José Manuel Garrido Guzmán).

Teatro: la temporada 85-86

30 Relación alfabética de compañías, grupos y centros dramáticos con sus respectivos espectáculos, estrenados entre el 1 de septiembre 1985 y el 31 de agosto de 1986.

Apéndices

231 Teatro de marionetas.
240 Teatro lírico.
266 Danza-ballet.
282 Festivales.
303 Premios.
305 Final de partida.

Indices

308 Títulos.
311 Grupos, compañías, centros dramáticos (orden alfabético).
314 Lírica / Títeres / Danza.
315 Grupos, compañías, centros dramáticos (por comunidades).
318 Autores.
320 Directores.
322 Escenógrafos.

Esta segunda edición del ANUARIO TEATRAL trata de recoger en sus páginas los principales acontecimientos sucedidos en la temporada 85-86. Al revés del mundo en tantas cosas, el teatro tiene su propio calendario, que no coincide con el romano, ni con el fiscal. Por eso se recogen aquí los estrenos sucedidos entre el 1 de septiembre de 1985 y el 31 de agosto de 1986. Es una pequeña licencia que nos permitirá a partir de 1987 hacer coincidir la aparición del ANUARIO con las últimas semanas del año, superado el retraso inicial de estas dos primeras ediciones.

Dentro del plan de trabajo del Centro de Documentación Teatral, la elaboración del ANUARIO se corresponde con una fase en la que se clasifica y procesa la documentación a que da lugar cada espectáculo que se produce: ficha técnica, informaciones o críticas aparecidas en la prensa diaria, material fotográfico, programas... En cierta medida, el ANUARIO anticipa una muestra, a modo de sumario, de los documentos recogidos y clasificados en el Centro, que un día, ya no muy lejano, podrá poner a disposición de cuantos deseen consultar en su sede definitiva. Dentro del plan de las publicaciones, el ANUARIO completa la información que sobre la vida teatral se ha ido produciendo a lo largo del año, a través de la edición mensual de EL PÚBLICO y los CUADERNOS monográficos, así como de los datos técnicos que figuran en la GUÍA TEATRAL DE ESPAÑA.

Aparecen censados en este volumen 773 títulos producidos por 634 grupos, compañías o centros dramáticos, que figuran relacionados alfabéticamente. Para su más fácil consulta, el lector dispone de una serie de índices que le permiten acceder a las reseñas a través de los títulos de las obras, del nombre de sus autores, directores o escenógrafos, o de las comunidades de origen a la que pertenecen las compañías.

Respecto a la edición de la pasada temporada, este ANUARIO registra un incremento de más de un cincuenta por ciento en la recensión de espectáculos. El dato no debe interpretarse como un crecimiento en semejante proporción por parte de las compañías, sino más bien como el resultado de un control más exhaustivo por parte de nuestro Centro de Documentación sobre la vida teatral en nuestro país. En cualquier caso, el índice de crecimiento numérico de la producción teatral en España no debe ser inferior al diez por ciento, según nuestras estimaciones.

De forma resumida y contrastada el ANUARIO recoge una buena muestra de la actitud de la crítica frente al fenómeno teatral. La selección de los fragmentos publicados se ha hecho con criterios de objetividad y de equilibrio. Agradecemos la indirecta colaboración de los críticos y periodistas citados. Y, naturalmente, la generosa y fluida relación que han mantenido con este Centro los grupos y compañías teatrales, sin la que la elaboración de este ANUARIO hubiera resultado imposible.

Argumentos para la crónica de un año



"El público" de García Lorca según el Gran Ballet de Ginebra, dirigido por Oscar Araiz (Foto: Miguel Zavala)





LA LUZ DE UN MITO UNIVERSAL

Discurso de agradecimiento por la concesión del premio de literatura Miguel de Cervantes

ANTONIO BUERO VALLEJO

Majestades, señor ministro de Cultura, señoras y señores, queridos amigos:

Permítaseme ante todo reiterar mi agradecimiento a quienes acordaron la concesión del premio cuya entrega nos congrega hoy, y compartir con ellos las dudas que hubieron de sentir. Pues todos sabemos, como lo sabía el Jurado, que decisiones tales no entrañan ningún concluyente juicio comparativo. Hablo, por ello, desde esta cátedra ilustre que me habéis consentido ocupar, con el deseo de ser considerado tan sólo como el accidental representante de cualesquiera otros meritísimos candidatos.

En las palabras de los escritores que aquí me precedieron, exégesis y elogios del español insigne que da nombre al galardón, fueron frecuentes, pero, además, rendidos. Narradores de ficciones ricas en fantasía y peripecias algunos de ellos, no insinuaron, sin embargo, ningún retorno a los libros de caballerías —curiosa tendencia más o menos implícita en nuestro tiempo— y reafirmaron la vigencia literaria de quien, a primera vista, los había ridiculizado. Volvían así a proclamar la diamantina luz del mito quijotesco: un mito sin el cual, bien podemos asegurarlo, las letras universales padecerían grave manquedad y, por consiguiente, la sufriría asimismo la incierta aventura de los hombres en la Tierra.

En el breve tiempo que debo consumir sería vano intentar rigurosas exposiciones del cervantismo y el quijotismo, analizados ya magistralmente por algunos de los presentes, a quienes mal podría yo emular siquiera. Pero como en mi teatro se han advertido a veces rasgos quijotescos que yo mismo he reconocido en más de una ocasión, me siento obligado a hablar a mi vez de Cervantes, con la esperanza de que se me puedan perdonar unas pocas divagaciones nacidas de mis nada metódicos encuentros con las claridades y ambigüedades, siempre unidas, de la maravillosa novela cervantina.

Atroz ha sido en toda época el mundo y también lo fueron, en los llamados Siglos de Oro, las variantes del fanatismo y de la crueldad en unas y otras naciones. No obstante su esplendor literario, tampoco la España en que vivió nuestro genial novelista se libró de configurar su propio fanatismo, cuyos peculiares signos diferenciales conminaron al país entero al ejercicio de la intransigencia y a la práctica de la hipocresía. Era el país cuyo recuerdo pesaba más, sin duda, en el turbado ánimo de Luis Vives cuando, casi un siglo antes de la invención del *Quijote*, le confiaba a Erasmo en carta hoy famosa: "Vivimos tiempos muy difíciles, en los cuales no puede uno hablar ni callar sin peligro". Y es dentro de ese persistente peligro donde Cervantes gesta sus criaturas novelescas y las echa a andar por el mundo en que, hasta hoy, siguen caminando.

¿Cómo ha podido consumarse esta soberbia hazaña? Un pobre poeta hartas veces golpeado por la desgracia y de mediocre éxito literario; sospechoso de erasmista a los vigilantes ojos de severos censores para los que tal propensión era abominable; sospechoso tal vez, incluso, de ascendencia conversa, pues esta era la sospecha que atribulaba a tantos escritores que pasaban por ser "cristianos viejos", ¿cómo logró, en aquella España difícil, triunfar con un libro saturado, sí, de ironía y regocijo, mas también de libertad crítica, de desengaño y de tragedia? Cierto que no fue el único escritor de aquellos siglos que mostrara tales perfiles: crítica y desengaño hubo asimismo en numerosas obras desasosegadas ante la sociedad en que nacían. Pero Cervantes acertó a tocar resortes humanos tan hondos en su gran novela, que ninguna otra de las nuestras ha podido alcanzar, ni su boga española, ni su dilatada difusión internacional. Resortes, pues, universales además de hispánicos; tan infalibles que, si nuestras letras siguen manteniendo clara fidelidad al mito quijotesco hasta escritores tan próximos a nosotros y tan distintos entre sí como Galdós, Unamuno o Valle-Inclán, también las letras de muchos otros países lo han hecho suyo. Y no sólo las letras propias o ajenas: el admirable mito asoma en incontables ocasiones, dentro o fuera de nuestra Península, en otras artes como la pintura, la música, el cine, y en festejos populares, y aun en los decires mismos de las gentes comunes. Está tan vivo que ni siquiera precisa ya de su soporte literario original ni de los personajes concretos que lo configuran para persistir, y ésa es su paradójica victoria. No hace mucho tiempo me arriesgué a sugerir lo que me parecía excepcional ejemplo español de ello: el del propio Velázquez, conocedor seguro del *Quijote* como lo eran todos entonces y lúcido testigo, igual que Cervantes, de la decadencia del país, lo que acaso le llevó a concebir la pintura de su *Don Juan de Austria*, aquel patético cincuentón de "triste figura" rodeado de caballerescas piezas de arnés tiradas por el suelo, como la de otro Don Quijote hundido en su fatal empeño de llegar a ser el adalid cuyo nombre ostenta y que, resuelto a transmutar un rincón del Alcázar en su particular Cueva de Montesinos, añora desde ella el desvaído ensueño, la casi subconsciente ideación, de la confusa acción naval esbozada en el fondo del cuadro.

Muchas otras huellas dejó y sigue dejando no sólo en España, sino fuera de ella, nuestro mayor hallazgo mítico. No reparemos ahora en su notoria impronta sobre Fielding, Sterne, Dickens, Flaubert, Dostoyevski y tantos otros creadores. Tampoco en reconocibles influjos suyos sobre la mejor literatura dramática, si bien, como autor de teatro que soy, no resista a la tentación de recordar los ejercidos sobre Pirandello. Para mostrar la ininterrumpida onda expansiva de la extraordinaria novela, déjeseme recurrir a algunas de mis sorpresas de lector caprichoso: a algunas de ésas que todos tenemos y que ni siquiera se estudian, cuando percibimos aquí o allá, como en el cuadro velazqueño, la reaparición del insoslayable mito creado por Cervantes. Yo la advierto, por ejemplo, en Wells, escritor por el que mantengo sin mengua la vieja admiración de mi adolescencia. Aunque lo ignoro, es muy probable que las impregnaciones a que me voy a referir hayan sido señaladas ya, y acaso en

palabras del mismo novelista inglés que yo haya olvidado: tan claras, a mi ver, se presentan. Compruébese leyendo su novela *Mister Blettsworthy en la Isla Rampole*, verdadero "encantamiento" de un pobre náufrago atropellado por la injusticia y forzado a sufrir los raros acaeceres de cierta isla salvaje donde no le falta su Dulcinea, isla en la que viene a reconocer, cuando al fin sana su mente dislocada, la ciudad de Nueva York. Léase también otra novela suya, *El padre de Cristina Alberta*, en la que un viejo orate decide ser Sargón, Rey de Reyes, y obra en consecuencia mientras su hija, ayudada por un novio que es algo así como un Sansón Carrasco venido a más, procura salvar al desdichado de sus tropiezos con la sociedad inmisericorde. Dos narraciones, pues —y no las únicas entre las de su autor—, de innegable estirpe quijotesca.

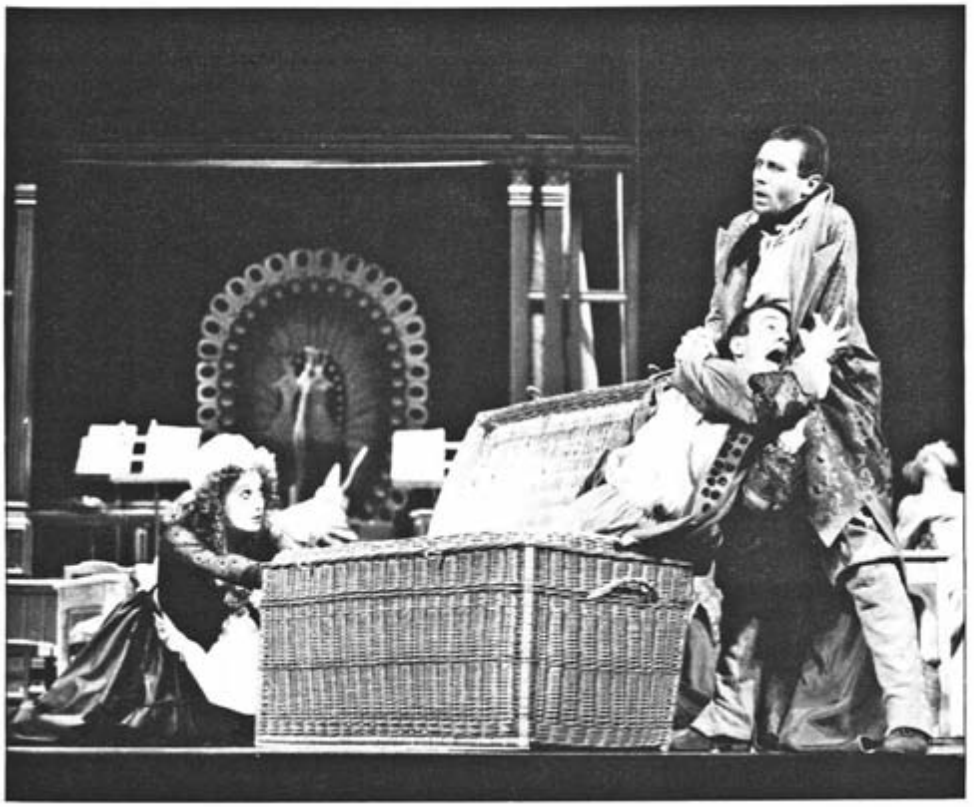
¿Cabría reducir a fórmula literaria —si así pudieran llamarse— las causas de la vida inacabable del libro y el mito cervantino? No, pues su último secreto reside en el genio del escritor, nunca explicable del todo. Desde estos subjetivos atisbos que voy aventurando intentaría, no obstante, aunque apoyándome en autoridad mayor que la mía, detenerme en un aspecto, sólo uno, del estilo de Cervantes. Es casi un recurso técnico de la estructura literaria que cualquiera puede utilizar, si bien, naturalmente, no le servirá de gran cosa al escritor sin talento. Y para bosquejarlo quisiera rememorar aquel lejano ensayo de Dámaso Alonso, *Escila y Caribdis de la literatura española*, donde se rebate el tópico del realismo y localismo supuestamente definitorios de nuestra literatura y se vindica, dentro de su no menor entidad hispánica, el alcance universal de nuestras irreales audacias poéticas, para concluir que es en el denso entramado de las dos tendencias donde se halla lo peculiarmente español. Y aun cuando sean otros los ejemplos que de ellas prefiere, no deja el maestro Dámaso de referirse al *Quijote* como a "la contraposición perfecta y extremada" de esos dos ingredientes de nuestras artes. Pues bien: la navegación entre los peligros de Escila y de Caribdis sin dejar de contar —a su modo— con ambos monstruos es, efectivamente, gran proeza del estilo de Cervantes, y es la misma proeza, con sus propias singularidades, del Calderón de *La vida es sueño* o, volviendo a la pintura, de *El entierro del Conde de Orgaz*. El contraste entre lo que llamamos real y lo que tildamos de fantástico fortalece nuestras creaciones y es ejemplar en la novela del ingenioso hidalgo. Ejemplar por su sutileza: si la lectura superficial del libro ofrece la constante burla y descrédito de toda fantasía como locura y disparate, ello no invalida el hecho formidable de ser las imaginaciones del conmovedor caballero las que caracterizan la obra de principio a fin, y sin ellas no habría sido la cumbre literaria que es. Tales lucubraciones son la lanza con que el esforzado Alonso Quijano pelea contra la "depravada edad" —así la califica— que las suscita. Pero tan compleja operación literaria, llevada a cabo entre las dos rocas invocadas por el ensayista, no incurre en la desquiciada fabulación de los Esplandianes y los Palmerines, no es devorada por Caribdis. La excelencia del relato cervantino se aquilata, justamente, por el certero pulso con que en él parecen desacreditarse las veleidades imaginativas de su protagonista mientras, de hecho, tiene en ellas su inconmovible fundamento incluso para Sancho. Lo cual procede en parte del supuesto recurso técnico a que antes aludí, consistente en disponer acontecimientos ilógicos y quiméricos sobre el suelo de la más evidente realidad inmediata. Como es bien sabido, tales acontecimientos no se limitan a las mitomanías de Don Quijote y abarcan "magias" comentadas por Castro, Starkie, Borges y otros: caballero y escudero tienen noticia de la novela que protagonizan, el autor roba de la otra novela espúrea de Avellaneda a un personaje que declara haber tratado a los falsos Quijote y Sancho de ésta, etcétera. Son inverosimilitudes instaladas, sin embargo, por Cervantes en su argumento con la mayor naturalidad aparente y con las que se acerca a las corrientes literarias de nuestros días más aún que a las de su tiempo. Se dice hoy que toda realidad es fantástica y que toda literatura lo es también, aun cuando no lo parezcan; sería difícil encontrar más fina previsión de tales asertos que la del *Quijote*.

La hipotética "fórmula" que pretendo esbozar no es menos universal que caracterizadamente española. A los escritores extranjeros ya citados podríamos seguir sumando otros ejemplos que lo abonan. Así, quizás, el de Sartre en su *Huis-clos*, cuyo horrible infierno es una prosaica sala Segundo Imperio habitada por tres sujetos



FOTOS: CHICHO

"El concierto de San Ovidio", de Antonio Buero Vallejo, dirigido por Miguel Narros en el Teatro Español.



bastante vulgares. O el de Kafka, en cuyos mezquinos ambientes, anodinas gentecillas y cotidianos parloteos se sustentan los más alucinantes aconteceres. Como Cervantes y como buena parte de la literatura del mundo, también ellos enlazan su Caribdis con su Escila al edificar las extrañezas que imaginan —su poesía, en suma— sobre el engañoso piso de lo simple y lo consabido. Ésa es la mesura de su desmesura, el tino en la armonización de materiales literarios opuestos, cuya unidad parecería imposible; decisiva enseñanza del *Quijote* hasta para aquellos creadores modernos que no hayan condescendido a su lectura.

Hace años hube de visitar Tomelloso. Me enteré allí de que en la cercana llanura manchega sobrevenían espejismos. ¿Vio alguno nuestro "manco sano"? ¿Le despertaría la inesperada visión el primer pálpito de sus personajes inmortales? Tal vez una vegetación más frondosa impidiese el fenómeno cuando Cervantes frecuentó aquellos parajes. Yo no lo sé. Mas, se formase o no entonces ante sus pasmadas pupilas, me es difícil evitar la suposición de que esa comarca, que nadie creería propicia a la gestación de arbitrarios embelecos, bien pudo ser tierra alucinatoria de hidalgos y aldeanos de carne y hueso, espectadores de curiosas figuras aéreas o anhelosos de su refrescante aparición bajo el calor de sus soles, y que acaso, según se ha supuesto, llegara nuestro novelista a conocer por allí a algún relativo modelo de su ingenioso hidalgo, capaz de ver quizás, o de desear, que para el caso es lo mismo, un holograma de gigantes en el horizontes de molinos. Eso en el supuesto de que el auténtico modelo secreto del Don Quijote visionario no fuese el propio Cervantes, que es lo que yo creo resueltamente.

Entre su patente Escila y su recatada Caribdis se movió él al crear su novela y se han movido después innumerables escritores dentro y fuera de España. Bogando a mi vez entre ambas rocas, debo reconocer asimismo, con toda humildad, el alto magisterio cervantino. Cuántas veces se ha advertido cómo detrás de tal o cual obra mía se hallaban ciertos escritores cuya influencia en mi teatro agradezco y yo mismo he señalado, me he dicho: sí. Pero detrás de todos estuvo previamente, para algunos de ellos y para mí, Cervantes.

El heroico soldado lisiado en Lepanto; el que afrontó con brava entereza cinco durísimos años de cautiverio, cuando las decepciones le royeron, hubo de enfrentarse al fin con las ostentosas armas de la risa y el puñal penetrante de la tragedia, al país y al mundo en los que, según Vives, no se podía hablar sin peligro. Siglos más tarde, Larra, otro gran ingenio de nuestras letras, ante una España que volvía a enseñar su atroz fisonomía, escribió que "en tiempos como éstos los hombres prudentes no deben callar, ni mucho menos hablar". Un siglo después del pistoletazo de "Fígaro" y a casi cuatro de la muerte de Cervantes, los escritores españoles nos vimos otra vez, durante décadas, ante el deber de no callarnos: necesidad doblemente imperiosa, pues no sólo consistía en reabrir los cauces literarios a nuevas palabras y formas, sino al pensamiento libre. Propósito difícil mas no inalcanzable, por el que laboramos tenazmente contra las más fluctuantes trabas y a despecho de los suspicaces prejuicios, la ignorante incredulidad y el desdén sistemático en que abundaron otros países u otros españoles. Y ahora podemos decir que, sabiéndolo o sin notarlo, fueron firmísimas guías en el prolongado empeño las de un Cervantes o un Larra.

Vivimos tiempos diferentes. Nuestro aislamiento parece estar acabando. Mas no por ello dejamos de seguir dentro de un mundo colmado de inhumanos horrores y de gravísimas alarmas, bélicas y ecológicas, cuya extensión se ha vuelto planetaria. Ante ellas, la propensión a despreocuparse y a aturdirse crece también sin medida. Los escritores nos preguntamos cada día qué podríamos escribir aún en esta tierra amenazada de muerte... Siempre podemos y debemos, es claro, tratar de expresar poética y experimentalmente cuanto encierran de prodigioso y enigmático las cosas externas y nuestro propio interior; pero si tornamos la vista hacia nuestros mayores maestros, en ellos volveremos a advertir cómo supieron sumergirse en las vivas aguas de la imaginación creadora sin dar la espalda a los conflictos que nos atenazan y de los que también debemos ser resonadores.

Sacarnos de los intrincados laberintos en que nuestra especie sin paz anda perdida no es tarea que puedan cumplir por sí solos la poesía, la novela o el teatro; pero probado tienen que sí pueden despejar un tanto los extraviados caminos individuales o colectivos por los que vagamos cuando a los deleites estéticos que nos brindan, los saturan y fecundan los dolores, las inquietudes y las esperanzas de los hombres.

Al recibir hoy este premio de las augustas personas cuya presencia tanto me honra, me conforta suponer que, si se me ha concedido porque deleité algo, también se me habrá otorgado porque algo inquieté.

Desde la ciudad donde naciera el glorioso creador que nos deleitó y nos sigue inquietando, hago pública mi gratitud al verme cobijado bajo su nombre esclarecido. □

BODAS DE SANGRE: QUIEN SIEMBRA, RECOGE

JUANJO GUERENABARRENA

Hasta la saciedad se ha especulado sobre el lugar donde residen la validez estética y la permanencia de Lorca. Para algunos, la fama del granadino se ha alimentado desmesuradamente con su fusilamiento, con su muerte prematura; otros, con el recuerdo de su trágico, injusto, cobarde e innecesario final, han colaborado con el supuesto predominio de la "circunstancia" sobre la obra. Pero los degustadores, los que ni en un sentido ni en otro se han dejado llevar demasiado por las resacas militantes, han sabido ver detrás de las lágrimas. Sin embargo, aún en este caso, no siempre se ha sabido desvincular la obra de Lorca de su leyenda, y tal vez tenía que ser así. Lo cierto es que ahora, en la década de los ochenta, cuando todo el mundo celebra el cincuentenario de su muerte, es la primera vez que aquí se puede hablar de teatro sin recurrir a los sonidos "evidentes" que en otras ocasiones han servido para luchar contra la represión y, a veces, por qué no decirlo, para perpetrar los contenidos artísticos. Probablemente estemos ahora en mejores condiciones para comprender y aceptar las innumerables transformaciones que posibilitó su transitar por el mundo de la escena.

De entre los montajes de "celebración", al menos de los de mayor despliegue, podemos extraer una primera conclusión, denominador común de todos ellos: Víznar se va quedando atrás. El teatro actual se empieza a atrever con los secretos casi invisibles de la reflexión lorquiana. *La casa de Bernarda Alba,* montada por José Carlos Plaza, *Bodas de sangre,* montada por José Luis Gómez, y más reciente, *El público,* montado por Lluís Pasqual, son buena muestra de lo que decimos. La primera de las citadas corresponde al último Lorca, que ya había pasado la experiencia de las "comedias imposibles"; la última, a pesar de ser anterior, participa de toda la modernidad del poeta y pertenece definitivamente a aquello que Lorca llamó "su verdadero propósito". Las dificultades de *El público* están relacionadas con el cambio que supuso el viaje a Nueva York y responden a una clara opción antinaturalista del teatro, según Lorca "poesía puesta en pie que se ha hecho humana". Pero es, de las tres citadas, en *Bodas de sangre* —a quien corresponde cronológicamente este comentario—, donde las dificultades se hacen inconmensurables, debido a la mezcla de estilos e intenciones y a la poca definición de los aspectos estéticos en litigio: realismo y surrealismo. Es decir, surrealismo. A veces suenan en la obra retazos del más evidente costumbrismo; otras, parece que el poeta se deja llevar por su sentido lírico para concluir en un torrente teatral, que puede recordar los postulados bretonianos acerca de la escritura automática, término dudoso que pretendió en su día captar en la literatura el funcionamiento real del pensamiento "al margen de toda preocupación estética o moral". Está claro que a Lorca sí le preocupaba la estética, pero si nos fijamos en las escenas de la huida, el bosque, los leñadores, la luna y la muerte, no cabe sino concluir que estamos ante una "fuga" evidente del costumbrismo que predomina en otros sectores de la tragedia. Probablemente sea el carácter trágico que Lorca quiso el que posibilitó este enramado estético presente en *Bodas de sangre.* El soporte teórico de esta constante mezcla de estilos, o quizá de esta permanente aparición de "fugas" poéticas en *Bodas de sangre,* hay que buscarlo en el determinismo que la encuadra. Las canciones empiezan siendo tonadillas y terminan siendo agüeros; las réplicas, de tan elaboradas, no suelen respetar casi nunca (ni falta que hace) la adecuación texto-personaje. Poco importa esto. Lo que interesa es el camino seguido por Lorca desde los hechos reales de Níjar hasta la reflexión trágica sobre el amor y la sociedad de su tiempo, y la propuesta teatral. El desarrollo determinista muestra que quien siembra, recoge.



FOTOS: FERNANDO SUÁREZ

José Luis Gómez dirigió "Bodas de sangre", mirando la tragedia con ojos actuales y explicativos.

El montaje de José Luis Gómez parece seguir el mismo camino de reflexión. Su elaborado trabajo de mesa le llevó a proponer una puesta de escena en la que se aprecia clarísimamente que Lorca intentó explicar el caso desde la confrontación trágica permanente entre la realidad y el deseo, disputa en la que suele vencer la realidad social formal, conservadora y castrante. Desde este punto de vista, el montaje comienza con una estampa de familia (popular), cantada, estática, definidora, pero premeditadamente no-real. Poco después se separan conscientemente los mundos rural y poético, pero manteniendo una suerte de vínculo que el espectador capta de inmediato. Cuando las canciones y referencias a navajas, a muerte futura, a final trágico, se hacen



evidentes y amenazan con entremezclar demasiado los mundos propuestos por el poeta, se eliminan algunos fragmentos, muy posiblemente innecesarios. Es el caso del cuadro II del primer acto. La suegra y la mujer cantan una canción premonitora, de la que se han eliminado los versos "¡Ay caballo grande que no quiso el agua!, suegra: "¡No vengas, no entres! / Vete a la montaña / por los valles grises / donde está la jaca", fragmento también eliminado en la repetición, cuyos dos últimos versos son "¡Ay dolor de nieve / caballo del alba". El resto de la canción es de contenido menos alegórico, por lo que su interpretación en ese momento cabe perfectamente dentro del "crecendo" que ha querido imprimir el director y no contradice al autor, dejando claramente establecido para el espectador el desarrollo dramático, incluso el proceso creador y reflexivo de Lorca.

El desarrollo del montaje de Gómez sigue una coherencia grande hasta el final. Los apuntes de desvío llegan a su máxima expresión en el comienzo de los leñadores, huida de los amantes y apariciones de luna y muerte. En ese momento, Lorca da rienda suelta a sus deseos estéticos, a su concepto del teatro, y Gómez consigue presentarlo como una consecuencia lógica del desarrollo de la obra. En su montaje asistimos casi al proceso interior del autor y aceptamos fácilmente todos los desequilibrios literarios, que nadie como Lorca ha sabido resolver. El cerebro tiene secuencias simultáneas, como recordaba Borges; la escritura, inevitablemente, las tiene consecutivas. El teatro, que es vida, debe saber ofrecer ambos aspectos de la creación. En este caso se ha conseguido. Se le ha achacado confusión y batiburrillo, pero quizá todo se reduzca a que el espectador de hoy no está aún acostumbrado al complejo lenguaje del teatro lorquiano, muy por delante de algunas experiencias actuales. Lorca, a menudo, corre el riesgo (también sucede con Valle) de convertirse en el paradigma folclórico del aficionado progre, cuando no en el "poeta espiritual" favorito de los que pretenden desarraigarlo de su compromiso político, social y estético. Lorca no "ES" de una manera determinada. Como él, los directores modernos tienen la obligación de escribir con caligrafía actual los colores trágicos de los años de su creación. Las palabras cambian de significado... y los signos más. Lo contrario de la actualización (y más en el caso que nos ocupa, cuyo respeto por el texto es innegable) es la arqueología, que el propio Lorca rechazó en sus montajes con La Barraca.

El proyecto de José Luis Gómez para el cincuentenario de Lorca comprendía una revisión de otras obras del poeta. Pretendió realizar una labor de conjunto, que no pudo ser porque las dificultades económicas fueron superiores. Gómez, en *Bodas de sangre*, sembró rigor y estudio en la preparación; se enfrentó a un texto difícil, indefinido, completo de transgresiones estéticas, literarias y teatrales. Supo ver la tragedia con ojos actuales y explicativos. La recogida de esa siembra ha sido un montaje sugerente, repleto de referencias cultas, y unas críticas que han ido desde la descalificación global y el reconocimiento de aspectos parciales hasta el reconocimiento general con ciertas dudas sobre algunas soluciones más buscadas que encontradas. En un esfuerzo de valentía parecido al realizado por Pasqual en *El público*, José Luis Gómez ha puesto a Lorca cerca de 1986. ■

SIMPOSIO VALLE-INCLÁN EN MADRID: EL PUPITRE, LA HONDA Y EL MAGNOLIO

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

Dentro de la amplia y numerosa serie de actividades programadas con ocasión de cumplirse el cincuentenario de la muerte de Valle-Inclán, el Simposio Internacional, celebrado en Madrid y Galicia del 27 al 2 de junio, constituyó un acontecimiento de importancia e interés fuera de lo común. Las principales razones que avalan mi afirmación estriban no sólo en la amplitud de la respuesta a nuestra convocatoria, sino por convertirse y constituirse en un jalón, pausa reflexiva, rampa de lanzamiento para comprender el estado actual de las diferentes problemáticas valleinclanianas, sus perspectivas, especulaciones aventureras, dificultades de difusión a ras de suelo o cuestiones escénicas siempre alentadoras de un debate fogoso.

Cuando por encargo del Director General del INAEM, José Manuel Garrido, diseñé varias líneas de actuación en torno a la figura y la obra del escritor gallego, planteé como premisa previa huir de toda conmemoración necrofílica. Mi intención era justamente la contraria: aprovechar la iniciativa del Ministerio de Cultura para contribuir al mejor y mayor conocimiento de la obra de Valle-Inclán, sobre todo entre los jóvenes; situar los aspectos fundamentales de su vida privada y civil en su adecuado contexto histórico; reunir y catalogar en la medida de lo posible las producciones escénicas creadas a partir de sus textos; servir, finalmente, de provocación creativa para diferentes artistas contemporáneos de géneros, estilos y edades muy distintas.

En este conjunto, el simposio Internacional carecía de la espectacularidad y proyección pública de otros eventos. Su orientación era diferente. Deseábamos que se convirtiera en espacio propicio y privilegiado para que quienes lo estudian, trabajan, traducen o editan sus textos, pudieran



CHICHO

Exposiciones "Montajes de Valle-Inclán" en la Sociedad de Autores (sobre estas líneas) y "Valle-Inclán y su tiempo" en el Círculo de Bellas Artes (en página siguiente).

reunirse, intercambiar sus experiencias, debatir sobre sus coincidencias o disparidades, dar pábulo a sus reflexiones y sugerencias. Pretendíamos alcanzar un alto nivel científico pero estábamos seguros de que era más útil y fructífero seguir abriendo interrogantes que extraer conclusiones.

DE LOS CINCO CONTINENTES

A la convocatoria del simposio respondieron más de doscientas personas que provenían de los cinco continentes. Buena parte vinieron de España, pero los había también del resto de Europa, Latinoamérica, países árabes y Australia. Hubo una nutrida presencia de Estados Unidos y menor de la Unión Soviética.

Unos cuantos especialistas e investigadores no pudieron acudir por razones de edad o salud. J. Lyon. Enguídanos, Greenfield, Aguirre D'Amico, Rubia Barcia, Paz Andrade, Silvermann, Speratti-Piñero, entre otros, no fueron finalmente de la partida. Tampoco pudo acudir nadie del Japón, país en que se ha traducido alguna narración de Valle-Inclán y cuyos puntos de vista hubiera sido interesante conocer.

Dada la pluralidad de géneros que Valle-Inclán cultivó y los objetivos múltiples que pretendíamos abarcar en la reunión madrileña, la nómina de participantes era, como he anticipado, muy amplia en cuanto a su dedicación profesional. El grupo más numeroso lo constituían los estudiosos e investigadores específicos de la producción valleinclaniana, junto al de la gente de teatro que había trabajado o deseaba hacerlo escenificando sus obras. Pero hubo también profesores universitarios, periodistas, críticos y escritores. Mención aparte merecen algunos participantes ligados al mundo editorial, traductores, y directores de publicaciones preferentemente.

Mi intención no era nada misteriosa ni solapada. Quería reunir y propiciar la discusión entre gentes que desarrollan su tarea en la universidad y se dedican prefe-

rentemente a prospecciones o a la especulación analítica, con todos aquellos que mediante la puesta en escena, la traducción o el libro, proyectan socialmente la imagen y obra de Valle en sus sociedades respectivas.

Este conocimiento y mutua relación es imprescindible, a mi modo de ver, para que caigan los muros de recelo e incomprensión que separan con frecuencia estos dos mundos y pueda llevarse a cabo la saludable impregnación de unos y otros. El simple hecho de admitir que puede aprenderse algo de aquellos a quienes un hábito contumaz y mocho sitúa al otro lado de la barricada del saber o del arte, supone ya un paso adelante. Es un proceso nada fácil, lleva su tiempo, hay que estar convencido de que es un derrotero que vale la pena recorrer, renunciar al éxito fácil y estridente, proveerse de santa paciencia para aguardar a que los resultados se materialicen, pero es también el camino más seguro para construir una manera de investigar o acometer la producción artística que abandone su sueño de vacuas autosuficiencias.

SÍNTESIS DE UN TIEMPO PASADO

En este simposio valleinclaniano más que la novedad dominó la síntesis. La mayor parte de los allí reunidos tenían a sus espaldas muchos años de trabajo en torno a la obra del escritor y sus ponencias, comunicaciones o intervenciones en los debates, postulaban el balance de su enfoque personal sobre los temas planteados.

Considero, no obstante, que la posibilidad para unos y otros de verse las caras, de hablarse directamente, sin intermediarios, constituyó una de las mayores virtudes de la reunión. Resaltaría además el hecho de no ceñirnos a ninguna escuela o tradición crítica en particular. Nos esforzamos por conseguir la presencia de la mayor parte de quienes habían estudiado a Valle-Inclán, con independencia del método utilizado. Era, cuando menos, una garantía de pluralismo conceptual y analítico.

Las ponencias y comunicaciones de Elianne Lavaud, Francisco Ruiz Ramón, Antonio Risco, Carmen Porrúa, Gonzalo Díaz Migoyo, Ángela Ena Bordonado, Ignacio Soldevila, Darío Villanueva, Jorge Urrutia, César Oliva, María Teresa Cattaneo, Alonso Zamora Vicente, etc., fueron síntesis de sus libros, investigaciones, artículos escritos en los últimos años. Las comunicaciones de Pilar Palomo y Antonio Ramos construyeron con pulso denodado y erudito el marco de referentes historiográficos y estéticos que rodearon al escritor en su primera andadura artística e intelectual. José Luis García Velasco completaría el panorama presentando materiales de primera mano, procedentes de su investiga-



CHICHO



FOTOS: MIGUEL A. GONZÁLEZ

A la exposición Valle-Inclán y su tiempo asistieron el vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra y el ministro de Cultura, Javier Solana.

ción en curso, en torno al mismo período, pero ligada específicamente a la bibliografía y gestación intelectual valleinclanianas.

Tanto Leda Schiavo como Dru Dougherty, Iris Zavala y Rafael Maestre, abrieron nuevas líneas de trabajo en su ejecutoria personal. Eva Llorens sintetizó también la problemática de Valle-Inclán y la pintura objeto de su estudio desde hace años.

Muy interesante fue también la ponencia presentada por Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas. Su aportación desarrollaba sus añejos estudios y análisis del esperpento, elaborados en común. En este caso eligieron una curiosa modalidad de exposición. Establecieron un diálogo a través del cual, de forma dialéctica y complementaria analizaron la presencia de la historia en su teatro último, así como los antecedentes shakesperianos de estas obras.

NOVEDADES Y SORPRESAS

No todas las exposiciones tuvieron idéntica extensión y agudeza, pero agrupadas constituían un extraordinario mosaico temático e interpretativo. Algunas fueron amplias y eruditas, otras breves, ingeniosas y penetrantes. Su interés no era resultado, desde luego, ni de su volumen ni de su abundancia de espinas.

Hubo sin embargo una ponencia que reunió amplitud y novedad, fue la presentada por Luis de Tavira, director de escena mexicano, que preparó un texto amplio y enjundioso, lleno de aportaciones prácticamente desconocidas. Su trabajo giró en torno a los dos viajes de Valle-Inclán a México y a las influencias que de ello se derivaron en la elaboración de su estética. Por lo que respecta sobre todo al segundo, el que llevó a cabo en 1921, proporcionó datos sobre sus interlocutores, temas de conversación y desplazamientos por el interior del país, que vinieron a reafirmar ciertas intuiciones que hasta entonces nos servían de presagio más que de razón.

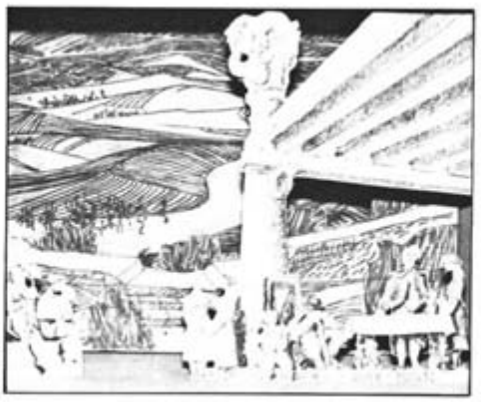
Distinto carácter tuvo la ponencia de Weztlaff-Eggebert. Fue el suyo un intento de búsqueda de las fuentes expresionistas alemanas en las *Comedias bárbaras*. Habitualmente se cita el expresionismo como una de las corrientes artísticas que más incidieron en la elaboración estética valleinclaniana. No obstante, carecíamos casi totalmente de datos sobre el conocimiento que el escritor pudiera tener de aquel movimiento que atravesó Europa con vientos de lirismo y rebeldía. Se han rastreado e identificado dichas fuentes en el cine, la poesía o la pintura de diferentes creadores, pero poco se había hecho por lo que respecta a Valle-Inclán.

Habida cuenta de los objetivos del simposio, deseábamos abrir un espacio de discusión para cuestiones que suelen no poseerlo en este tipo de reuniones. En consecuencia, dedicamos una sesión vespertina a la bibliografía y ediciones valleinclanianas, en la que intervinieron especialistas reconocidos en la materia como Robert Lima, Antonio Odriozola y Jean Marie Lavaud, y otra a las dificultades y problemas que entraña el traducir a Valle.

Esta última constituyó una de las sorpresas del simposio. Siempre pensé que se trataría de un pequeño cónclave de iniciados en la materia, mesa y mantel para un puñado de expertos a quienes se les ofrecía un lugar propiciatorio en que mostrar sus cuitas y esplendores. Me equivoqué en mis cálculos. Fue, por el contrario, una sesión de asistencia multitudinaria, de larguísima duración, apasionante y divertida para todos. Intervinieron el soviético Siliunas Vidas, el sirio Rifaat Atfe y el francés Robert Marrats, así como la polaca Urszula Aszyk, que dio su comunicación por escrito. Pero en el debate fueron otros muchos traductores a otros idiomas, quienes pusieron calor y color en un debate que se tornó vivo y fogoso hasta límites insospechados.



FOTOS: PACO JUNQUERA



CHICHO

Arriba, dos aspectos de las sesiones del simposio. Sobre estas líneas, un boceto de la exposición "Montajes de Valle-Inclán".

EXPLOSIÓN DEL TEATRO

Como no podía ser menos, la parte dedicada a los interrogantes y dudas que provoca la escenificación del teatro de Valle-Inclán se erigió en protagonista de la



FOTOS CHICHO

parte final del simposio. Rompió las hostilidades Francisco Nieva, la mañana del día 29. Su ponencia retomaba la antigua querella de la representabilidad. En su planteamiento aducía que se trataba más de literatura para leer que de teatro para representar, tesis que corroboraban, en su opinión, buena parte de los espectáculos que había visto.

Las palabras de Nieva cayeron como piedra que lanzara un hondero en mitad del agua mansa. Se sucedieron las interpelaciones y las espadas se pusieron al rojo.

El debate teatral propiamente dicho alcanzó su cenit en la tarde del día siguiente. Tres directores de escena tomaron la palabra. Lluís Pasqual habló de sus *Luces de Bohemia*, la sueca Gun Jonsson, sobre su último montaje de *Divinas palabras* en el Dramaten de Estocolmo; Alberto Castilla, en torno a sus puestas en escena de *Tirano Banderas* y *Ligazón* en Colombia y Estados Unidos. Habíamos invitado también a Igmar Bergman, Jean-Louis Barrault y Mina Mezadri que, por razones diferentes, no pudieron acudir.

Mucha gente de teatro participó en el debate: César Oliva, José María Rodríguez Buzón, Guillermo Heras, Antonio Andrés, Pedro Álvarez Osorio, Antonio Malonda, junto a universitarios como Ruiz Ramón, García Estradé, Ángel López, etc., pasando revista a múltiples temas: forma de leer escénicamente los textos teatrales de Valle-Inclán, cómo interpretar las acotaciones, la construcción estética del personaje o el espectáculo, etc. Hubo coincidencias y disensiones, como era lógico. Apenas puede apuntarse ninguna conclusión, lo que parece lógico también.

Flotaba en el aire la preocupación por alcanzar algún acuerdo sobre la vía a seguir para enfrentarse escénicamente, en la práctica concreta, a la literatura dramática escrita por Valle-Inclán. Posiblemente el problema radique en que ello no es posible, no sólo por la multiplicidad de lecturas que pueden darse a sus textos, sino por la ambigüedad estética de sus formulaciones que dejan el camino abierto y exigen una aportación creativa personal, una invención, en cierto modo, al enfrentarse a la construcción del espectáculo por parte de directores, escenógrafos, actores, etc.

Sí es posible hablar de ciertas metodologías, de formas de encarar estas obras endemoniadamente complejas y urdidas sobre la constante metáfora. Puede argumentarse que es preciso huir de formulaciones banales y ahondar en la estructura dramatúrgica y elaboración estético-formal que Valle propone. Pero sería reductora, absurda y deplorable la pretensión de establecer una especie de canon o prontuario que permitiera afirmar qué es o no "valleinclanesco". Eso sólo pueden permitírselo quienes posean ideas primarias sobre Valle-Inclán o sobre el teatro, o se crean absolutos detentadores académicos de alguna verdad suprema.

GALICIA COMO REMATE

Además de una serie de representaciones, los asistentes al simposio tuvieron oportunidad de ver una buena parte de las proyecciones del ciclo "Valle-Inclán y el cine". Incluso pudieron debatir con varios directores de los diferentes films en una sesión celebrada en la filmoteca. Sin embargo, el auténtico remate de la reunión fue el recorrido por la ruta gallega valleinclaniana.

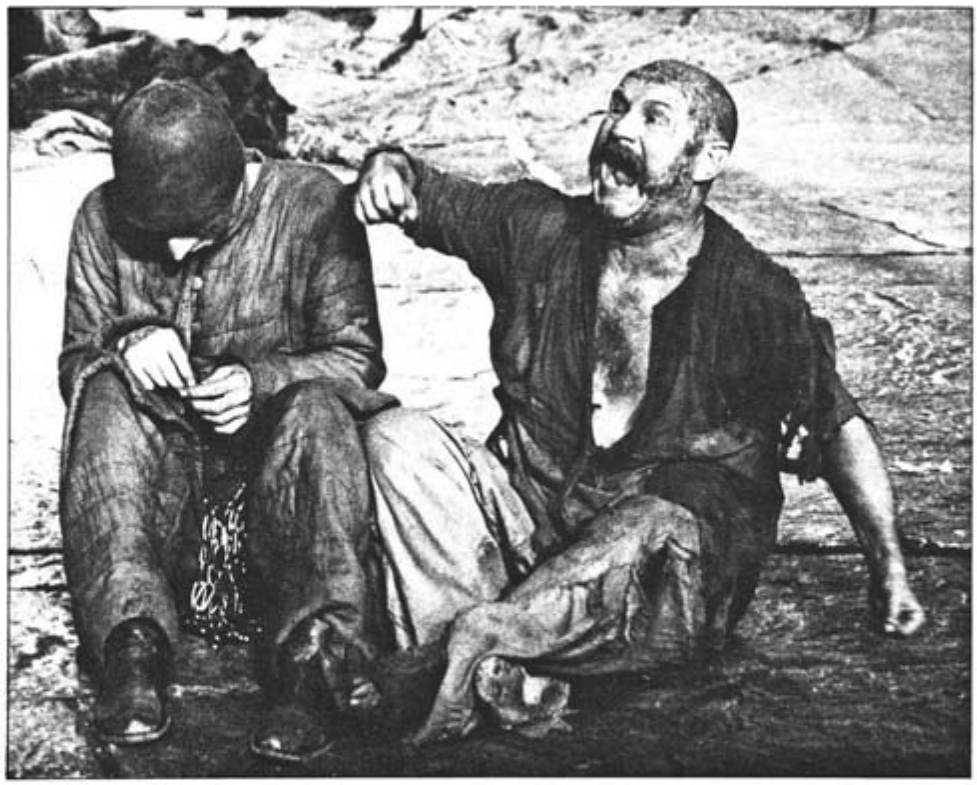
Después de varios días de estudio, exposiciones, réplicas y contrarréplicas, de escudriñar y profundizar, de enfrentarse a la geografía, el paisaje, el colorido, el aroma, el rugir del mar, el aullido de los canes, el ulular del viento, la fresca hondura de los robledos, la ondulación suave de los prados, el olor marino de las rías surcadas por barquitos de concavidades esmaltadas, el gris opaco y monumental de los portalones barrocos, los pazos umbríos, misteriosos y melancólicos, el esplendor solemne de los magnolios en flor y tantas cosas más de la Galicia valleinclaniana, constituía una experiencia incomparable. Todo aquello no podía aprenderse en libros ni monografías. Había que pasarlo por nuestros propios sentidos, acentuar nuestra percepción y transformarla en experiencia vívida y en una forma de conocimiento.

El recorrido por la Galicia de Valle-Inclán para quienes son capaces de ver, sentir, olfatear y oír un poco más allá de lo evidente, rutinario o superficial de los seres vivos o inertes, constituyó una experiencia inapreciable para entender una parte substancial de la obra del escritor. Una parte que de otro modo queda reducida a simple y estéril formalismo.

Muchas cosas aún hubiera querido que se trataran en ese simposio de la primavera del 86. El tiempo no dio para más. Los relatos cortos, los artículos, la exégesis de los antecedentes o variantes de algunos textos, la poesía, etc., apenas se tocaron. Pero fue mucho lo que se hizo y una buena parte de los valleinclanistas de profesión o pasión que habitan los cinco continentes pudieron verse las caras, debatir en un espacio pacífico y civilizado, intercambiar ideas e intentar conocerse. Nada más y nada menos. Por eso las despedidas fueron emotivas o al menos así me lo parecieron. Si tuviera que medir el éxito por lo que a mí me dijo la mayor parte de los asistentes, no tengo otro remedio que reconocer, sinceramente, que nunca había oído palabras tan hermosas ni valoraciones tan entusiastas. Para mí fue una fiesta. □

EL BERLINER ENSEMBLE EN BARCELONA

JOAN ABELLÁN



FOTOS: ROS RIBAS

Para Barcelona, 1986 ha sido el año Brecht. Por el Mercat de les Flors habrán pasado durante este año —treinta de la muerte de B. B.— cuatro montajes de obras del dramaturgo y director alemán: *Madre Coraje,* del CDN, dirección de Lluís Pasqual, *Santa Joana dels Escorxadors,* del GAT de l'Hospitalet, dirección de Konrad Zschiedrich, y las dos producciones traídas de Berlín Oriental por el Berliner Ensemble.

Esta compañía, una de las más sólidas formaciones teatrales de los últimos cuarenta años, fue fundada por Bertolt Brecht y Helene Weigel en 1949. Brecht la dirigió hasta su muerte, en 1956. Su trabajo de director y dramaturgo fue resultado de la aplicación de su talento creador al papel que él creyó que debía tener el teatro en el contexto concreto de la RDA de aquellos años de reconstrucción. Conceptos como "realismo épico" o *verfrendungeffekt* surgidos de la búsqueda de Brecht de un teatro para hacer pensar al espectador, de un teatro para moralizar una sociedad deshecha por la guerra, encontraron su campo de experimentación, su plataforma estable, en el Berliner Ensemble: su "templo", finalmente.

La fama internacional del Berliner Ensemble por no decir la moda Brecht, se remonta a la presentación en el festival internacional de teatro de París de 1954 de *Madre Coraje y sus hijos.* Desde entonces, las teorías brechtianas se fueron convirtiendo en punto de referencia fundamental para quienes hacían teatro desde un pensamiento marxista. Fuera de la RDA, el brechtismo inspirado por el Berliner de Brecht fue una tendencia pujante en los años sesenta. Tan pujante como las corrientes de vanguardia que surgían de las modas contraculturales. No obstante, la década de los setenta vería desbravarse tanto el brechtismo ideológico como la provocación artaudiana, discursos que se habían opuesto radicalmente. Empezaba a gestarse el proceso de acomodación del teatro como producto puramente cultural que hoy es ya, prácticamente, un hecho consumado.

Si tenemos en cuenta el peso específico que el brechtismo pujante que citaba tuvo en el teatro catalán de los sesenta y parte de los setenta, la visita del Berliner a la Barcelona consumista de últimos gritos de los ochenta, había de tener, a la fuerza, un cierto carácter de *revival,* unas expectativas bien diferentes a las creadas por los mitos más actuales que últimamente han visitado Cataluña.

Y puede decirse que, a pesar de la anecdótica campaña agorera de un crítico barcelonés que desde su tribuna de papel intento anatematizar al Berliner Ensemble por anacrónico, la afición barcelonesa valoró positivamente la gran categoría del trabajo demostrado. Así cabía esperarlo de Bertolt Brecht. Dos obras representativas de épocas bien distintas: *La ópera de tres perras,* escrita en 1928 con música de Kurt Weill, sin duda la obra que más raigambre popular ha conseguido —popular de popularidad, puesto que para inquietud de Brecht el éxito se lo dio más el buen gusto del burgués que la pasión proletaria. De *La ópera...* podría decirse que culmina el arrebatado teatro del joven Bertolt Brecht, flagelador desde sus comienzos de los valores burgueses de unos "felices veinte" que en realidad eran una cruda posguerra. Brecht, para su crítica social, había dejado de lado la trascendencia expresionista de sus coetáneos hallando su vehículo crítico en la paradoja, la ironía y la parodia.

La otra obra presentada, *El círculo de tiza caucasiano,* escrita al final de su largo exilio, es ya la sedimentación perfecta de sus búsquedas de una dramaturgia didáctica expositiva de las ideas marxistas.

Brecht fue encontrando en la confrontación del hombre con la historia y en sus contradicciones, los resortes de su teatro épico: cómo mostrar dramáticamente no la sociedad sino sus mecanismos, convirtiendo el escenario en una pizarra en la que se van desarrollando hipótesis y demostraciones expuestas por un maestro genial, didáctico y poético al mismo tiempo. *El círculo de tiza caucasiano,* de 1948, responde exactamente a esos resortes.



Sobres estas líneas, "La ópera de tres perras", y en la página anterior, "El círculo de tiza caucasiano".

Y también las escenificaciones presentadas corresponden a dos maneras distintas de guardar fidelidad a Brecht por parte de sus herederos del Berliner. *El círculo de tiza caucasiano,* una realización de 1976 de Peter Kupke, es una transposición meticulosa de la concepción del teatro que Brecht cultivó. La puesta en escena de Kupke se basa en una meticulosa simplicidad escénica, que transmite al espectador la elocuencia de cada signo sin interferencias emotivas: la emoción debe aparecer y de hecho aparece, pero como signo perfectamente contextualizable en el discurso ideológico. Una aparente frialdad (en realidad, es un perfecto ritmo de exposición de consigue, aun no comprendiendo la lengua, proporcionar el placer de entender. El otro espectáculo presentado, una versión reciente, de 1985, de *La ópera de tres perras,* firmada por Manfred Wekwerth y Jürgen Kern, adolece, en cambio, de una especularidad mucho más convencional, siendo una vez más el goce principal la partitura de Kurt Weill, incombustible al paso de los gustos y de los regustos. En este montaje de *La ópera...* prevalece un intento de acercarla a los gustos contemporáneos de la RDA, a una cierta modernidad visual, que envejece un tanto la obra a los ojos barceloneses. Y constata, en definitiva, que el gusto respecto de la modernidad varía por geografías, culturas y economías.

Contra lo previsible, pues, los mayores elogios fueron para la perfección y belleza de *El círculo de tiza caucasiano,* con sus efectos de distanciación limpios y efectivos. Una historia ejemplar expuesta en un escenario pizarra. Allí estaba, en efecto, la piedra filosofal creada por Bertolt Brecht: el escenario convertido en el "pódium" donde la vida no se reproduce en aras de la verosimilitud, sino que se representa con el tiempo preciso que permita al espectador el reconocimiento de los mecanismos que mueven la acción. El sambenito de aburrido que el tiempo ha querido poner al teatro del genial Bertolt Brecht no tenía lugar.

La visita de Berliner trajo, pues, a Barcelona también la posibilidad de un debate pendiente. Manfred Wekwerth, actual superintendente del teatro, discípulo de Brecht, teorizador del postbrechtismo, además de director escénico en activo, junto con Joachim Tenschert y Alejandro Quintana mostraron su abierta disposición a dialogar sobre el teatro de Brecht, su sentido actual y la manera de hacer del Berliner. En los coloquios que tuvieron lugar en el Institut del Teatre y en el Mercat de les Flors, los miembros del Berliner hablaron de Brecht con una mezcla equilibrada de devoción y desmitificación. Demostraron una vitalidad, unos niveles de exigencia en el trabajo teatral y una disposición a buscar seriamente sus caminos, de adecuar su teatro al mundo contemporáneo, ciertamente envidiables para sus interlocutores que poca cosa tenían que decir de su propio teatro, sobre un teatro catalán cada vez más vacío e inocuo y con menos identidad.

La visita del Berliner llegaba, probablemente, fuera de tiempo para un debate de tú a tú. El mejor aprovechamiento de sus lecciones prácticas y teóricas fue, seguramente, para unos cuantos estudiantes de teatro, que obtuvieron un interesante y generoso contacto con unas ideas teatrales que difícilmente podían hacer emerger de los libros ni de las clases teóricas. Ningún vídeo sería capaz de dar idea exacta del tipo de vivencia teatral que procura la herencia brechtiana del Berliner Ensemble.

Barcelona, así lo reconoció. □

TADEUSZ KANTOR: LA REBELIÓN DE LOS OBJETOS

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

Desde que en octubre de 1981 Tadeusz Kantor viajó por primera vez a España, para inaugurar la temporada del Teatro María Guerrero con *Wielopole-Wielopole,* la presencia del genial creador polaco se ha hecho asidua entre nosotros. La relación que se establece entre los públicos más dispares y sus obras tienen siempre el común denominador de la sorpresa y el deslumbramiento, para quienes asisten por primera vez a alguno de sus espectáculos, y una mezcla de adicción y respeto para los espectadores que atravesaron ya la puerta de un mundo personalísimo y fascinante. Nada hay semejante en la extensa nómina de corrientes y tendencias escénicas de este siglo. Heredero de la Vanguardia con mayúscula, Kantor es el último resistente de aquella vieja revolución de la que aún siguen viviendo las artes de este siglo. Aplicados a él, los viejos términos de la Vanguardia parecen pronunciados por primera vez, tal es la radicalidad, la violencia de sus imágenes y la poderosa fuerza de su arquitectura teatral.

Después de *Wielopole-Wielopole* vino un espectáculo cronológicamente anterior, *La clase muerta,* y en la temporada a que hace referencia este anuario, la tercera entrega de su última obra, *¡Que revienten los artistas!,* estrenada en Nuremberg y presentada en el Festival de Aviñón del verano de 1985 con los honores de un gran acontecimiento, destinado a recorrer los principales escenarios del mundo. Así llegó hasta nosotros en el marco del Festival Internacional de Madrid y después al Memorial Regàs de Barcelona.

Kantor nos ha acostumbrado a mirar una obra de teatro, no en función de las emociones estéticas que depara, como si se tratase de un cuadro, sino por sí misma. Su materia es el actor y cuanto éste es capaz de manejar: pensamientos, ideas, imágenes, objetos... La memoria juega un papel primordial, como si se tratase de clichés fotográficos que se superponen y borran unos a otros; se trata datos aparentemente irreconciliables. Pero el proceso de creación del espectáculo hace que los elementos tan caprichosamente acarreados hasta la consciencia, adquieran una asombrosa complementariedad, un orden diferente, una extraña coherencia. Ese proceso de fermentación está dirigido por las fuerzas del instinto, de la intuición o incluso del automatismo. Los objetos y las personas pierden así la lógica que les mantuvo atados a la vida y son sometidos a un demoníaco y perturbador ejercicio.

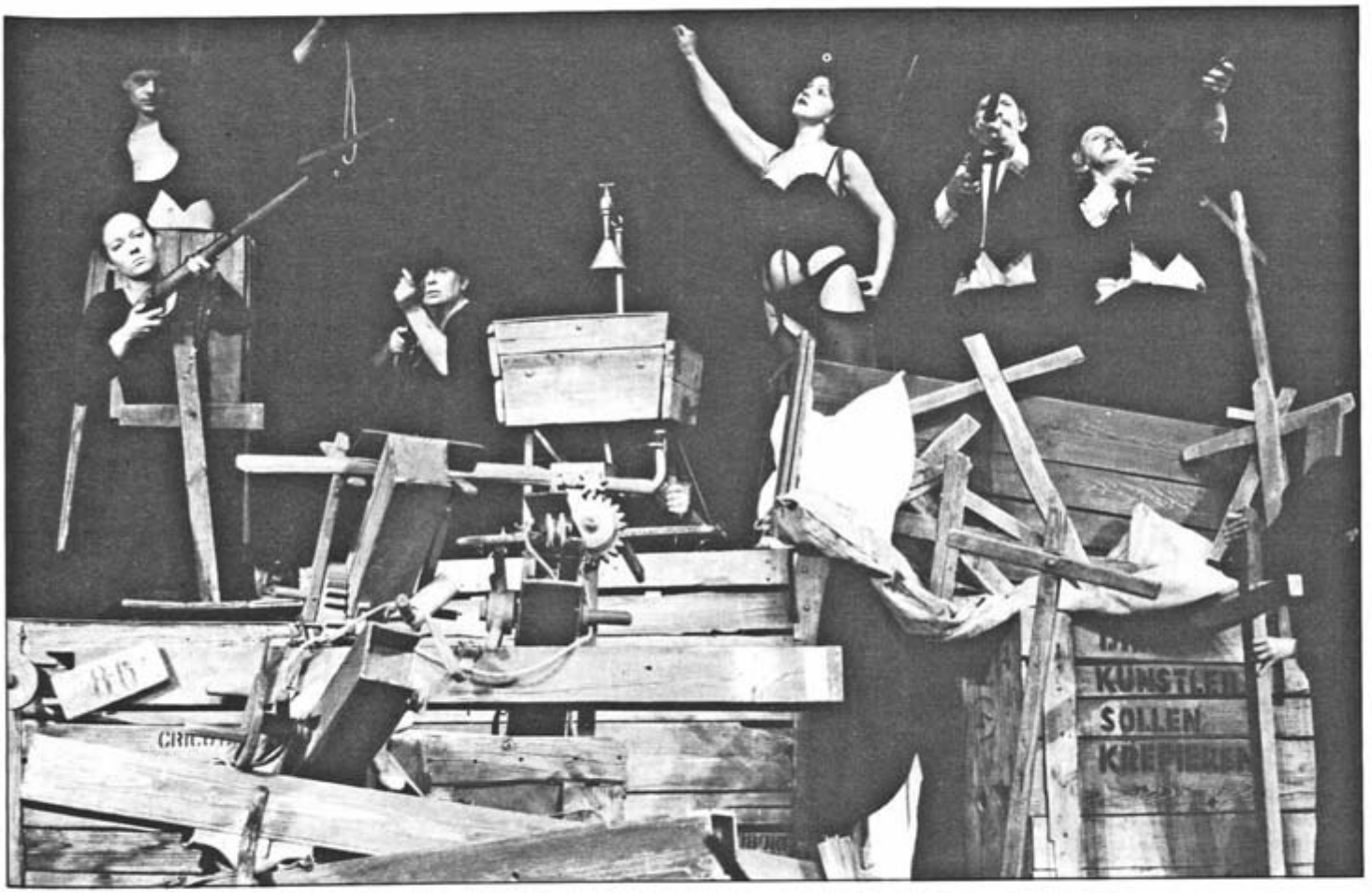


"¡Que revienten los artistas!", el último espectáculo de Tadeusz Kantor. (Fotos: Chicho).

En *¡Que revienten los artistas!* esta acumulación, esta forzada promiscuidad de los elementos, adquiere un vértigo delirante, un engranaje que emparenta al espectáculo con uno de los géneros ínfimos del teatro. No tiene nada de inocente el subtítulo de **revista** que figura a continuación del rótulo de la obra. La revista, que fue a comienzos de siglo uno de los géneros deslumbrantes del teatro europeo, ha sufrido, tras su esplendor, un arrinconamiento entre los géneros más depreciados de la escena. Pertenece entonces para Kantor a un código especialmente querido, "la-realidad-en-su-grado-más-bajo", a la que se atienen también tipos y objetos que pueblan sus espectáculos. Se diría que la estructura profunda de esta última producción de Cricot 2 se ajusta escrupulosamente a las reglas de la revista: desfiles, números musicales, apariciones espectaculares, historias autónomas que sólo encuentran su coherencia en la concatenación global del todo...

En perfecta coherencia con sus espectáculos anteriores, los personajes que aparecen en la escena tampoco disfrutarán de un limpio y honroso destino. Sus perfiles van a desdibujarse, una permanente traición les aguarda nada más traspasar el quicio de la escena; serán ellos y "otros" al mismo tiempo. Una marcha militar de acordes heroicos puede disolverse en la golfería de un tango suburbano. La piedad de un retablo gótico que exalta la "Dormición de la Virgen" puede dejar al descubierto un bosque de postes de tortura, la evocación de un escultor de imaginería religiosa puede terminar en el guiño de un rufián... Veit Stoss, el autor del retablo del altar mayor en la catedral de Cracovia; el escritor Zbigniew Unilowski —que ocupa el cuarto lugar en las preferencias de Kantor sobre los escritores polacos de su tiempo, después de Witkiewicz, Gombrowicz y Bruno Schult—, y que es el autor de una única y estremecedora novela, *La cámara común,* en la que describe su propia muerte que ocurriría a los 25 años; el mariscal Józef Pilsidski, uno de los padres de la patria polaca, que descansa en el panteón de los reyes desde hace cincuenta años y que detuvo el paso del ejército rojo en lo que se llamó "el milagro del Vístula", son algunos de los personajes históricos evocados en el espectáculo en sí mismos o en sus obras.

En la obra de Kantor se entra de puntillas, con el aliento suspendido, como quien



atraviesa un misterio del que hubiera huido el último rastro de santidad o de transcendencia y su penumbra devolviera al espectador una obscena realidad, una estentórea carcajada, una sucia pesadilla. Los actores obedecen como autómatas al dictado de una memoria que se divierte traicionando los recuerdos del pasado. Los lugares evocados componen y descomponen recintos y estancias que tienen dibujados sus perfiles reales y se convierten en un territorio que está entre la vida y la muerte, los personajes que lo atraviesan permanecen aún en el trance de quienes han pasado ya la divisoria que les separa de los vivos, pero aún no han entrado en la región de las sombras.

Por eso, la impunidad del creador le permite a Tadeusz Kantor llegar a la antesala de la blasfemia. Cuando los esbirros y el capataz de la prisión obliguen a sus personajes a recomponer las figuras del famoso retablo de la catedral de Cracovia, prácticamente inmovilizados sobre unas extrañas máquinas de tortura, uno no puede por menos de escuchar la carcajada laica y escéptica de Kantor cuando comenta que la Iglesia católica en su país se ha convertido en la gran mecenas de las artes. Difícil es explicar con palabras la sutileza y la rotundidad de la metáfora.

De los tres últimos espectáculos de Cricot 2, *¡Que revienten los artistas!* es el que concede a los objetos un valor casi de protagonistas. Por un lado, guardan con respecto a toda su obra plástica una perfecta coherencia. Tienen la poesía de la degradación, la textura cenicienta, desgastada, de los objetos que arroja el mar a la playa. Son restos de un naufragio en la arena de la memoria. Pero por otro se trata de objetos que tienen vida, que son capaces, como sucede al final del espectáculo, de contradecir la voluntad y hasta el orden del creador para repetir en su lenguaje de morse y en todos los idiomas posibles el grito que encierra el propio título del espectáculo. La secuencia traduce una especial meditación del autor sobre el destino y la autonomía de la obra de arte, y acaso en esa rebelión de los objetos que cierra el espectáculo, se está pronunciando una premonición: que la obra de arte está llamada a sobrevivir a su creador.

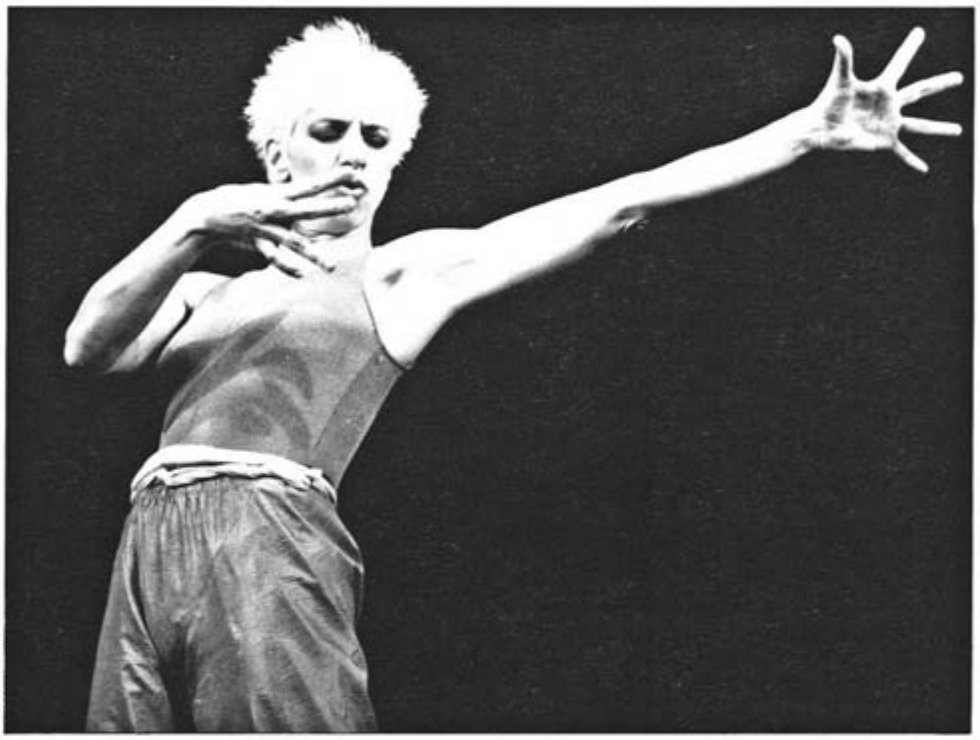
Si *La clase muerta* tenía la precisión de un canon musical y *Wielopole-Wielopole* se atrevía con una pirueta en espiral, hacia un crescendo impresionante, *¡Que revienten los artistas!* se deja conducir por la reiterada y promiscua pauta que hilvana los números de una patética revista. Hay en los tres espectáculos un trasvase de personajes, un sello de familia, un modo semejante de articular sus comportamientos. Los objetos, la estancia y su voluble transmutación establecen también pautas de continuidad de un mismo universo, pero cada uno de los espectáculos está dotado de una secreta maquinaria que diferencia su comportamiento. Su unidad viene dada por un continuo en la creación. Su diversidad asombrosa revela una paciente y meticulosa mano que nunca se conforma con los recetarios del éxito. Seguramente por eso uno puede esperar sin miedo a ser defraudado el nuevo espectáculo que ya se cuece en la cabeza febril de Tadeusz Kantor. □

EL TEATRO IBEROAMERICANO CONQUISTA CÁDIZ

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

El nacimiento de un nuevo festival de teatro es una noticia que ha dejado de tener interés en España. Existen razones para que así ocurra. El mapa del país aparece cubierto, en sus cuatro puntos cardinales, por los más de doscientos eventos que se organizan, a veces con un criterio de escaparate más que de racionalidad. En el caso del Festival Iberoamericano de Teatro se trata, sin embargo, de uno que inicia su andadura con la promesa de convertirse de inmediato en una plataforma necesaria.

Es mucho, en efecto, lo que la gente de teatro de uno y otro lado espera de este encuentro. Con él podrán consolidarse y adquirir carácter estable vínculos entre españoles y latinoamericanos que datan ya de varios años, y que en la mayoría de los casos se debieron al esfuerzo y la iniciativa de personas y grupos, más que a la gestión de instituciones oficiales cuya función se supone sea ésa. Hace más de dos décadas, La Cuadra de Sevilla y Tábano, representantes autorizados del teatro independiente español, visitaron Iberoamérica y participaron en los festivales de Caracas, San Juan y Manizales. Los españoles descubrieron así la vitalidad creadora de grupos como el Teatro Experimental de Cali, Tiempoovillo, La Candelaria, Libre Teatro Libre y Teatro Arena de São Paulo, y las exploraciones de nuevas formas en el discurso escénico desarrolladas por Enrique Buenaventura, Augusto Boal y Santiago García. Los latinoamericanos, por su parte, conocieron una nueva imagen del teatro español, muy distinta de aquel otro pensado para la exportación y con el cual se venía, "un poco parafraseando una expresión que antaño estuvo de moda, "a hacer las Américas", a conquistar grandes públicos con un teatro comercial, superficial y facilista", según ha apuntado Carlos José Reyes. Tras esa primera avanzada, otras compañías viajaron a aquel continente y establecieron contacto con sus colegas.



FOTOS: CHICHO

Sobre estas líneas, "Un orgasmo adulto escapó del zoológico" de Denise Stoklos. En la página siguiente, "Los músicos ambulantes" por el Grupo Yuyachkani (arriba) y "Los payasos de la esperanza" de Taller Dos Teatro.

De otro lado, después de la caída del franquismo se hicieron más frecuentes los colectivos de Latinoamérica en los escenarios hispanos: Macunaíma, Grupo Actoral 80, Rajatabla, Teatro Estudio, Divas A.C., Teatro San Martín. Pero hacía falta un festival que sirviera de marco propicio para la confrontación y el diálogo entre unos y otros.

Pocas ciudades con más derecho para reclamar la sede del Festival Iberoamericano de Teatro que Cádiz, la tierra más americana de España y un sitio donde los latinos nos sentimos como en nuestra propia casa. Punto de ida y vuelta hacia América a partir del siglo XVI, Cádiz vuelve a ser ahora puente entre una y otra orilla del Atlántico. Y pocos hombres más indicados para dirigir el evento que Juan Margallo, veterano luchador de las huestes del teatro independiente y una persona con sólidos y viejos vínculos con la escena latinoamericana contemporánea.

MAYOR APERTURA DE HORIZONTES

Fue así como una amplia delegación de gente de teatro de Iberoamérica, la más numerosa que ha venido a España, desembarcó en Cádiz y durante nueve días del mes de octubre invadió la ciudad con el fascinante idioma del arte escénico.

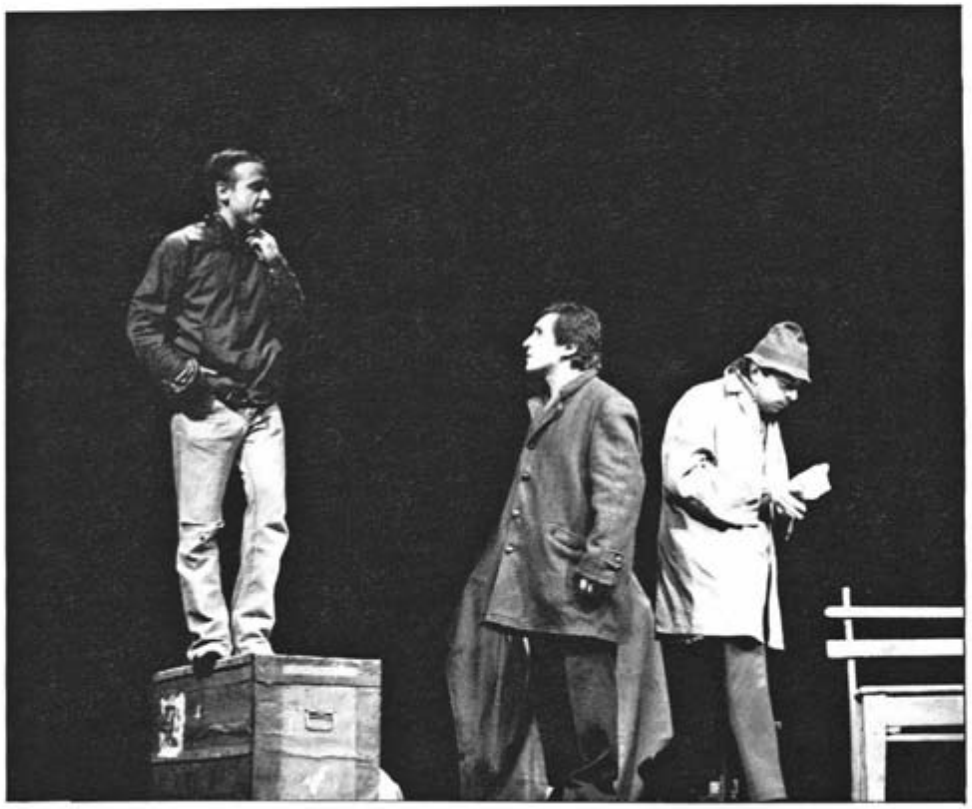
La selección de la muestra extranjera, lo mismo que la de la representación nacional, se rigió por un atinado criterio de no recurrir a los nombres que siempre figuran

en el programa de los festivales internacionales, y que han terminado por crear una imagen demasiado parcial y empobrecedora de esos movimientos teatrales. Una excepción en ese sentido fue la de La Cuadra: además de tratarse del grupo andaluz que goza de más prestigio, fue uno de los primeros colectivos españoles que actuó en Latinoamérica en la última etapa del franquismo.

En lo que se refiere a los visitantes, esta primera edición del festival puso énfasis en los grupos independientes. Hubo, repito, una elogiable decisión de no invitar los nombres consabidos, sino por el contrario dar prioridad a otros de similar calidad aunque menos conocidos en Europa. De alguna manera, es el síntoma estimulante de que algo ha ocurrido en el teatro latinoamericano en estos últimos años. Personalidades como las de Buenaventura, Atahualpa del Cioppo, García, Boal no son hoy las que dominan; existe una nueva promoción con la cual hay ya que contar. Cádiz sirvió para constatar, como afirmó un crítico español, que "en este momento hay una mayor apertura de horizontes, un escaso maniqueísmo y una práctica ausencia de dogmas, al contrario de lo que sucedía en el pasado". Así lo demostraron trabajos tan maduros y originales como el *Ubú* del Teatro de Ornitorrinco, *Los músicos ambulantes* de Yuyachkani, *Potestad* de Eduardo Pavlovsky, *Los payasos de la esperanza* del Taller Dos Teatro, *La invasión sentimental contraataca* de XPTO, *Facundina* del Inyäj Teatro, *Doña Ramona* del Teatro Circular de Montevideo y *Un orgasmo adulto escapó del zoológico,* de Denise Stoklos, los cuales evidencian una mayor riqueza de lenguajes, formas y estilos y un tratamiento más complejo y matizado de la realidad.

Además de las presentaciones, el festival incluyó otras actividades paralelas. En las sesiones matinales hubo informes del método de trabajo de cada grupo, charlas sobre el teatro en Uruguay, Paraguay y Cuba, así como sobre la dramaturgia del juego y la traducción oral. Se programaron también dos exposiciones de carteles, una del cubano Juan Antonio Carbonell y otra de hondureño Felipe Burchard. La Residencia del Tiempo Libre, donde se alojaron los participantes, proporcionó un agradable marco que facilitó el entendimiento, el contacto diario y la convivencia. En Cádiz, felizmente, no tuvieron cabida el estrellato ni el divismo y, en cambio, prevaleció un sano clima de confraternidad, comunicación e intercambio profesional y humano. Todo eso hace que latinoamericanos y españoles deseemos de todo corazón que, como anunció Juan Margallo, el Festival Iberoamericano se convierta en un bien crónico. □





CALDERÓN SE BAUTIZA EN AMÉRICA

JOSÉ MANUEL GARRIDO GUZMÁN

Debido a la casualidad, más que al cálculo, la Compañía Nacional de Teatro Clásico iba a estrenar su primer espectáculo en Buenos Aires, en el más español de sus teatros, el Cervantes, la noche del 17 de abril de 1986.

Dos proyectos paralelos e independientes iban a terminar cruzándose en aquella fecha y en aquel lugar. Por un lado, una Muestra de Teatro Español que viajaba a distintas capitales de Iberoamérica: Caracas, Santiago de Chile, Montevideo y Buenos Aires. Por primera vez en muchos años, un programa, en el que se incluían teatros institucionales y privados, ofrecía la posibilidad de entablar un diálogo con públicos americanos, sobre una selección de espectáculos que hacían distintas calas en la historia de nuestro teatro, desde los clásicos a los contemporáneos: Calderón, Lorca, Sastre, La Cuadra. El otro proyecto era la gestación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Adolfo Marsillach había cumplido escrupulosamente con la fecha prevista para la terminación de su primer espectáculo, *El médico de su honra*, de Calderón, pocos meses después de echar a andar la compañía que "con algunos siglos de retraso" debía responder a la pregunta sobre la vigencia y contemporaneidad de nuestra tradición dramática del Siglo de Oro. El propio diseño itinerante de la compañía y el propósito inicial de que comenzara sus actividades con una gira de varios meses, antes de encontrar acomodo en la que terminaría por ser su sede en el Teatro de la Comedia de Madrid, facilitaban la inclusión del espectáculo como clausura de la muestra en el Teatro Cervantes de Buenos Aires.

Allí vio la luz de la escena la primera producción de la Compañía y Calderón recibía aguas lustrales en aquel edificio, casi una reliquia, construido en 1921 por doña María Guerrero y don Fernando Díaz de Mendoza, que alberga desde 1933 el argentino Teatro Nacional de la Comedia.



FOTO RIOS RIBAS

La compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Adolfo Marsillach, estrenó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires su primer montaje: "El médico de su honra", de Calderón de la Barca.

Sin que obedeciera a un propósito previo, estábamos repitiendo la ruta que hacían a comienzos de siglo algunas compañías españolas, cuando estrenaban en los teatros de Buenos Aires los espectáculos que luego iban a presentar en Madrid. Aquella vieja tradición de nuestros cómicos —las compañías de María Guerrero, Lola Membrives y más tarde Margarita Xirgu, entre otras— fue abriendo un itinerario con estancia en las principales capitales del continente. La relación que establecían con el ámbito teatral, incipiente en la mayor parte de los países, iba más allá de los términos puramente mercantiles. Allí quedaron núcleos de formación, escuelas, modos de entender el teatro que no iban a tener continuidad en nuestro propio país, desangrado por la guerra y el exilio.

Aquella noche de estreno en el Teatro Cervantes estaba cargada de significados. Desde comienzos de siglo la prodigiosa versatilidad del teatro y sus gentes habían conseguido mantener un delgado hilo de recíproca correspondencia entre Iberoamérica y España, generalmente a pesar o en contra de las circunstancias políticas adversas. Desde finales de los sesenta hasta mediados los setenta, como un reflejo del éxito de la narrativa latinoamericana, los principales festivales europeos se interesan por el teatro que se hace en aquellos países y la ruta que va o regresa de Nancy, París, Belgrado, Berlín o Florencia hace escala en España donde comienzan a conocerse algunos nombres fundamentales como el Teatro Experimental de Cali o Rajatabla de Caracas. En sentido inverso, no sólo las compañías oficiales del anterior régimen hacían rutas americanas. Profesionales aislados y compañías independientes establecían contactos eficaces con los sectores más renovadores y comprometidos del teatro de Iberoamérica. El viaje en 1973 de Tábano y La Cuadra al festival de Manizales, que luego se haría extensible a otras capitales, fue punto de partida para una fase de mayor organización y profesionalidad de las compañías independientes. Enrique Buenaventura viajaría a España como consecuencia de aquel encuentro, invitado por los grupos españoles a los que

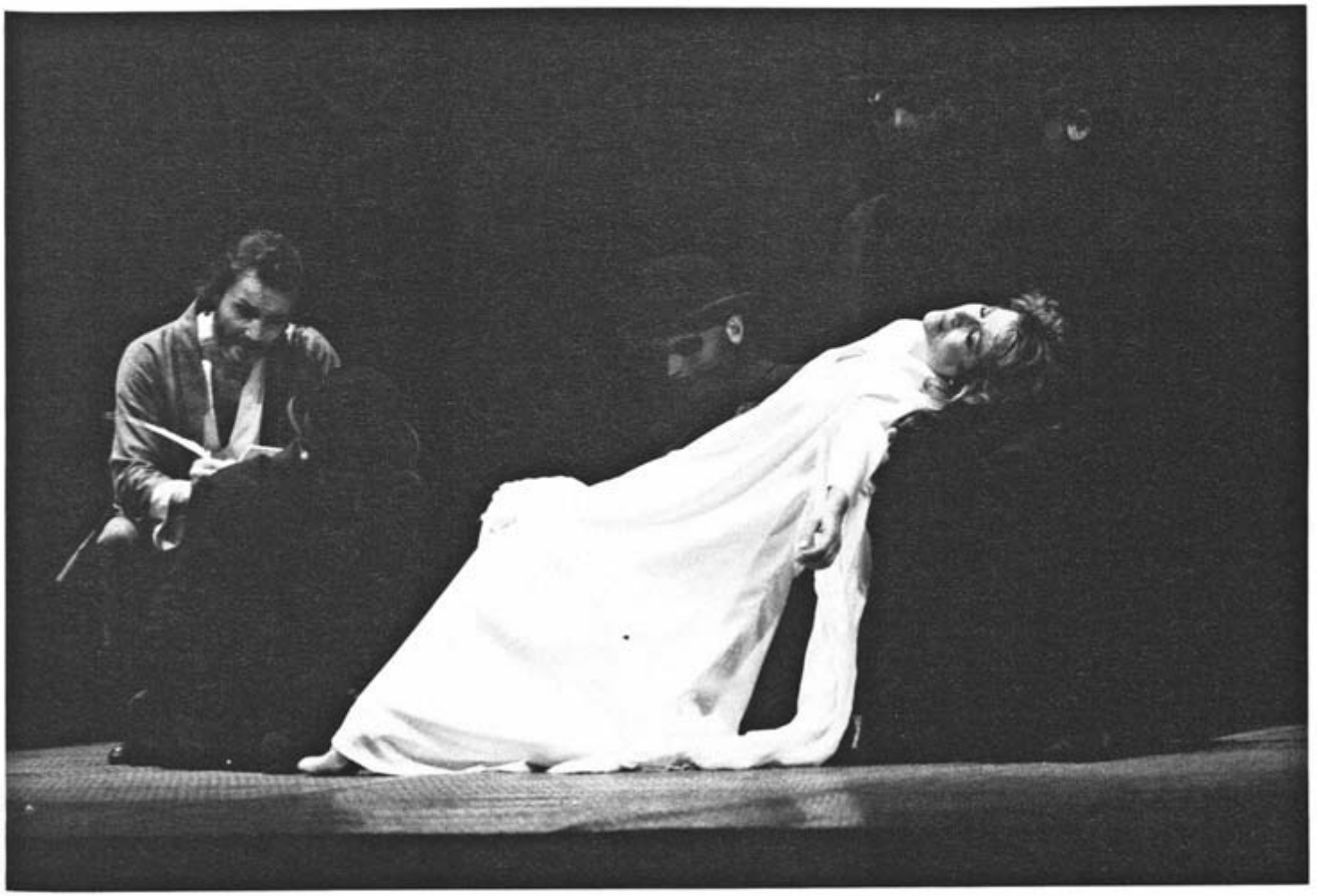


FOTO CHICHO

explicaría el método de la creación colectiva, mientras de forma más o menos clandestina se organizaba una coordinadora de grupos independientes. Los contactos se irían incrementando iniciada la transición política, con ocasión, sobre todo, de los festivales de Caracas, donde una notable presencia española tenía la oportunidad de conocer a la práctica totalidad del movimiento teatral iberoamericano. La creación del CELCIT en América Latina y del CERTAL en España hicieron posible un calendario de encuentros periódicos en ambas direcciones.

Pero el estreno del primer espectáculo de la Compañía Naciõnal de Teatro Clásico en el Cervantes de Buenos Aires se convertía en síntoma de una nueva época. Desde hacía unos meses, teniendo como punto de partida la Primera Conferencia Iberoamericana de Teatro, nos habíamos embarcado en una nueva dinámica un buen número de responsables de la gestión y la política teatral en los países de nuestra área, para forzar la colaboración de las instituciones en un proyecto múltiple, plural y recíproco que nos permitiera un permanente contacto, y la realización de empresas conjuntas. A la presencia española en Buenos Aires seguiría el paso de compañías argentinas por la cartelera de Madrid. Una nueva muestra tendría lugar meses después en distintas ciudades de México. Se iniciarían una serie de coproducciones; se aseguraría la presencia de compañías españolas en los encuentros y festivales de Iberoamérica; se pondría en marcha la preparación de un "inventario teatral" de los 23 países de nuestro área, incluidos Portugal, Brasil y los teatros de habla hispana de los EE.UU, y comenzaría a celebrarse anualmente un Festival Iberoamericano en Cádiz.

Sin duda, una nueva etapa en las relaciones entre el teatro de Iberoamérica y España ha comenzado. La fecha de 1992 no es un simple trámite de celebraciones protocolarias sobre unos sucesos históricos cuya interpretación aún es causa de controversia, cuando no simple muletilla retórica con que se disfraza la escasa voluntad de conocimiento. Bien pudiera ser el teatro un escenario privilegiado para el encuentro y el mutuo descubrimiento. Lo fue, pese a su contingencia y fragilidad, cuando todas las circunstancias históricas y administrativas parecían pensadas para impedirlo. Debe serlo hoy, cuando es compartida la voluntad y el esfuerzo de las instituciones. Es fundamental que sobre el pacto que establezcan los gestores y los políticos pueda articularse, sin mediaciones ni interferencias retóricas, el discurso de los creadores. En la patria común del idioma y de la cultura ha de resultar más cierto y solidario nuestro encuentro.

Algo así es lo que me pareció percibir aquella noche de abril en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, mientras los versos de Calderón saltaba a un tiempo el foso del mar y el curso de los siglos para entregarse a quienes son también sus verdaderos destinatarios. □



Teatro: la temporada 85/86



"Las galas del difunto" de Valle-Inclán por el grupo Zascandil de Madrid.

ABBA, SANATORIO DE TEATRO. Almería

LLUEVA, NIEVE O HAGA SOL...
Del colectivo. Dirección: Ramón Pachón Veira. Intérpretes: Ricardo Padilla, M.ª Mar Tejada, Ramón Pachón, Emilio Romero, M.ª Jesús Muñoz, Trini Hernández, M.ª Mar Zapata, Pedro Castro. Estreno: 4 de enero de 1986.

ABIERTO, TEATRO. Valladolid

PASOLINI-ASI AL ALBA NACIENTE FUE LA LUZ
De Fernando Herrero sobre textos de P. P. Pasolini. Director: Ernesto Calvo. Intérpretes: M.ª Jesús Fidalgo, Miguel Bravo, Carlos Pinto, Modes Vidal, Rocío Samos, Nacho Abad, Rosa Hernández, Antonio Pascual, Arturo Manzano, Angel Marinero, Rafael Peña. Estreno: noviembre de 1985.

COOPERATIVA DE TEATRO ÁBREGO. Santander

TEATRO APOLO
Del colectivo. Intérpretes: Yuyo Hornazábal, Pati Domenech, Marina Juarez, Elena Nuevo. Estreno: octubre de 1985.

CANTABRIA QUITA Y PON
Del colectivo. Intérpretes: Marina Juarez, Elena Nuevo, Pati Domenech, Yuyo Hornazábal. Estreno: junio de 1986.

ACCIÓN ESTABLE - TEATRO CERO. Ciudad Real

PEQUEÑO RETABLO DEL GIGANTE DRAMUSIANO
Del colectivo. Dirección: Edmundo Comino. Escenografía: Antonio Jiménez. Estreno: septiembre de 1985.

FINAL DE PARTIDA
De Samuel Beckett. Dirección: Angel G. de la Aleja. Escenografía: Enrique Morales. Intérpretes: Edmundo Comino y Angel G. de la Aleja. Estreno: 31 de enero de 1986 en el teatro Crisfel de Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

COMPAÑÍA DE ACCIÓN TEATRAL. Madrid

LA LOCANDIERA (LA POSADERA)
De Carlo Goldoni. Dirección: Juan Antonio Hormingón. Escenografía: Tomás Adrián. Intérpretes: Rosa Vicente, José M.ª Pou, Francisco Portes, Miguel Palenzuela, Ramón Pons, Miguel Mateo, Pedro García, R. Ramos de Castro, Teresa Cortés y Carmen Utrilla. Estreno: Festival de Almagro, 13 de septiembre de 1985. En Madrid, 17 de septiembre de 1985 en el Teatro Progreso.

HAGO CANTANDO MI CAMINO
Recital-espectáculo sobre textos de Valle Inclán. Dirección: Juan Antonio Hormigón. Intérpretes: José María Pou, Rosa Vicente, Ana María Ventura, Miguel Palenzuela y Ramón Pons. Estreno: octubre de 1985 en el Montclaire State College. New Jersey. USA. Estreno en España: marzo de 1986.





Dos escenas de "La locandiera", de Goldoni, por la Compañía de Acción Teatral. (Fotos: Fernando Suárez y Miguel Gómez). En página siguiente, "Como la vida misma", de Juli Leal y Rafa García, un espectáculo de Acter. (Foto: José Segui).

«Carlos Goldoni es una materia frágil y delicada, un cristal veneciano al que hay que pulsar con delicadeza para suene. Tienta a los grandes directores de su propia tradición italiana. (...) Y consigue que se les aparezca.
Carlo Goldoni tienta también a los pequeños, y no se les aparece un espectro risueño, alegre y observador. Es el caso de esta Posadera, *de la que se conserva el título original* —La locandiera—, *pero no su fluidez. Pide una representación viva, activa, brillante, espumosa, maligna y crítica, y no lo consigue una compañía madura y apelmazada, donde toda huella de espontaneidad está encarcelada por la dirección plúmbea. (...) El director ha añadido una especie de andamiaje donde dos albañiles conversan ocasionalmente sin que su función de amañado distanciamiento revele su necesidad; un saxofonista de esmoquin que va intentando tocar* La marsellesa *hasta que por fin le salen al final algunos guiños al público para que entiendan bien las frases políticas, y una longitud desmesurada de las acciones y subacciones reiterativas».* (E. H. T. «El País». Madrid. 1 de octubre de 1985).

«... La obra de Goldoni es una inocente picardía, pero en ella se advierte ya la nueva sociedad que apunta en el siglo XVIII, donde el trabajo y el dinero se imponen como nuevos valores, con la aparición de una nueva clase, la burguesía. Sus comedias vienen a ser pequeñas crónicas de su tiempo, donde, como en un mi-

crocosmos, vemos cómo se desarrollaba la vida de los distintos tipos del espectro social. (...) Hormigón ha concebido su montaje con una óptica de estudioso y erudito, acentuando las claves de un cierto intelectualismo, introduciendo objetos, textos y personajes ajenos al original, como los albañiles o una rústica máquina de proyección de diapositivas, y hace de Mirandolina más que una coqueta, una especie de "vengadora de las mujeres". La comedia pierde así en parte, su carácter de juego de salón y se resiente de cierta sobrecarga, inclinándose más hacia un realismo que a la teatralidad distanciadora, más a tono con el texto de Goldoni, con lo que el espectáculo en su conjunto, resulta plúmbeo...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 21 de septiembre de 1985).

«Con su versión de La locandiera, *Juan Antonio Hormigón da un paso más en a línea de adaptaciones, en cierto modo actualizadora, de piezas clásicas como* La mojigata, *de Moratín, o* La vengadora de las mujeres, *de Lope de Vega. (...) Hormigón ha querido insuflar en las coqueterías de Mirandolina y sus problemas de amor con el marqués, el conde, el caballero y el camarero —toda la escala social— un aire social, para lo cual ha introducido en el corto reparto a dos albañiles, suprimiendo un criado, y en la ambientación a un saxofonista que subraya los cambios de escena con evocaciones y transportes de Rouget de L'Isle, que desemboca, cuando Mirandolina se ha decidido por su criado Fabricio, en compases de "La Marsellesa", quizá por comentar triunfalmente la victoria del camarero sobre el marqués auténtico, el conde un poco de pega, o sea, la burguesía, y el caballero.*
El tratamiento ni es absolutamente realista ni se deja seducir por la corriente, que obliga a considerar a Goldini como cúpula de la Comedia del Arte y, por tanto, para representado con brinquitos, dengües y monerías. N'el mezzo del camin no está forzosamente la virtud. La acción se enreda en decires prolijos que carecen de la gracia goldoniana, el gran maestro del idioma, tanto dialectal, estrictamente italiano o veneciano, y hay momentos, escenas, en los que carga considerablemente como en las de las dos cómicas que no pueden resultar menos amenas. (...) Esta Loncandiera *es un trabajo demasiado irruptivo en el verdadero contexto dramático de Goldoni. Lo percute sin mejorarlo».* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 19 de septiembre de 1985).

TEATRO ACCIÓN. Bilbao

INFORME PARA UNA ACADEMIA

De Franz Kafka. Adaptación e interpretación: Juan Vázquez. Estreno: 22 de mayo de 1986.

«... El Informe para una academia *es un texto que ha tentado mucho a la gente de teatro. Lo hizo Klaus Kammer en Alemania, Gassman en Italia, José Luis Gómez en España. (...) El "Informe" permitía a los grandes actores batallar con un desafío extraordinario: fingir que en ellos trataba de ocultarse el animal, vivir a la vez el gesto y la voz humama. La excelente versión de José Luis Gómez se ha pasado por televisión, estuvo en Bilbao en el Colegio de Arquitectos, y es bastantes conocida. (...) Juan Vázquez ha partido de ese texto. Ha desdoblado el personaje en tres, pese a que él lleva la voz cantante. Y ha abandonado cualquier intención puramente imitativa, de mímesis, para sacar adelante un "Informe" estilizado en el que el, o los, conferenciantes, mezclan tanto los "tics" humanos como los animales. Es una aportación curiosa: no se sabe a veces si el humano fingido regresa por momentos a su condición simiesca porque toma sus gestos anteriores, o porque los gestos humanos socializados son simplemente un eco de los del mono. (...) Si el* Informe para una academia *es un relato inolvidable, lo es también por su calidad literaria. Volverlo a ver de otra manera es un modo de visitar de nuevo ese recinto de lúcida fantasía kafkiana, de recordar. Juan Vázquez hace una versión diluida, menos rabiosa, y más oscura. En todo caso, una versión que se deja ver».* (Pedro Barea. «DEIA». Bilbao. 24 de mayo de 1986).

ACTER. Valencia

COMO LA VIDA MISMA

De Juli Leal y Rafael García. Dirección: Vicente S. Genovés. Escenografía: Manuel Zuriaga y Josep Simón. Intérpretes: Rosana Pastor, Carmen Alonso, Consol Soler, Joan Verdú, Pep Zahonero y Enric García. Estreno: 15 de noviembre de 1985.

«Ellas y ellos son Rosana Pastor, Carmen Alonso, Consol Soler, Enric García, Pep Zahonero y Joan Verdú, reunidos por Vicente Genovés en un proyecto que recibió la ayuda de la Diputación para llegar hasta el Micalet, actuar durante diez días y luego Dios dirá, aunque cabe suponer que no dirá gran cosa. Todos llevan varios años de dedicación teatral, aspiran al rigor de la profesionalidad y desean una estructuración del teatro valenciano que no pase necesariamente por la exclusión de nadie. En esta especie de mesa redonda (en realidad, en el estrépito de una cafetería), manifiestan algunos de sus temores, lo mejor de sus deseos y la inquietud propia de quien sabe de la incertidumbre del futuro. (...)
Vicente Genoves: "Claro. Nadie garantiza que la política de las instituciones sea correcta. No es casual que Valencia se esté convirtiendo en ciudad de exhibición de espectáculos en detrimento de la producción propia. Creo que eso es lo que les interesa, y puede ser espeluznante. Yo lo tengo muy claro a partir de la experiencia de Como la vida misma, *y me costará creerles cuando hablen de apoyo al teatro valenciano. Lo cierto es que recibimos las migajas. (...) Valencia siempre ha sido muy acogedora para los que vienen de fuera, eso lo sabemos todos. Pero aquí hay gente que lleva muchos años de teatro, que trabaja sin cesar y a la que no se ayuda todo lo que sería menester. Aquí hay actores, podrían formarse equipos, diseñar una política de espectáculos. Es posible que no ocurra nada de eso. Y no sé qué credibilidad pueden tener los responsables del teatro público si a la hora de poner en marcha nuestro teatro piensan traerlo casi todo de fuera, qué credibilidad tiene un responsable del teatro institucional que programa de espaldas a la realidad valenciana". (...)*
Consol Soler: "Yo estoy de acuerdo con todo eso, pero creo que no hay que cargar toda la responsabilidad en las instituciones. Si los profesionales no hemos sabido organizar las cosas de otra manera, no se puede confiar en que lleguen las instituciones y te saquen las castañas del fuego. Es cierto que aquí carecemos de ciertas cosas, como pueden ser actores de edad, oficios vinculados al teatro, etc. Entonces, la colaboración con gente de fuera puede ser interesante; siempre, desde luego, que no suponga nuestra exclusión. Y el problema también tiene que ver con la histeria de nuestro ambiente teatral...".»



ACUARIO, TEATRO. Málaga

LOS MUSICOS DE BREMEN
De los Hermanos Grimm. Adaptación: Diego Guzmán. Dirección: Diego Gumán. Música: José M.ª Alonso. Intérpretes: Luis Centeno, José M.ª Alonso, Patricia Quiroga, Diego Guzmán, Pedro Vez. Estreno: Marzo de 1986.

«... Los músicos de Bremen *es una obra infantil en clave de opereta, con actores cantantes, donde por primera vez hay un atrevimiento a apoyar la pedagogía musical, o sea, enseñar a ese exigente público infantil música y teatro, sin olvidar lo más importante, divertir (...)*
...'Ya que tiene que gustar tanto al público infantil como al adulto. Además en este tipo de teatro siempre tiene que haber una mínima pedagogía para que el niño pueda hacer teatro el día de mañana' asegura su director, Diego Guzmán...» (Francisco Rodríguez. «Diario 16». Madrid. 23 y 24 de noviembre de 1985).

PASACALLES DE LA FAMILIA BACHANCLETA
Del colectivo. Estreno: diciembre de 1985.

LA MARCHA DE SPAGHETTI
Del colectivo. Estreno: abril de 1986.



ACHIPERRE, COOPERATIVA TEATRO. Zamora

SIN TRAMPA NI CARTÓN
De Daniel Pérez Fernández. Intérpretes: Agnés Beigelman, Cándido de Castro, Francisco Funcia, Faustino Iglesias, Tina Rodríguez. Estreno: mayo de 1986.

SUPERGUAY
De J. M. Benet i Jornet. Intérpretes: Agnés Beigelman, Cándido de Castro, Francisco Funcia, Faustino Iglesias, Tina Rodríguez. Estreno: mayo de 1986.

«... Es una obra en la línea de El dragón, la princesa y todo lo demás..., escrita también por Daniel Pérez. Se pretende que el niño sea co-partícipe de la historia, que no se convierta en un mero espectador sentado viendo la obra. El espectáculo debe atravesar su piel y hacerle partícipe de lo que está sucediendo. Ha supuesto una gran inversión, ya que del millón cuatrocientas mil pesetas que nos ha dado el Ministerio de Cultura nos hemos pasado en casi otro medio millón. Hemos cuidado mucho el vestuario, incorporamos una tarima de seiscientos kilos en el escenario, un gran telón movido por un motor, tubos de humo, etcétera, y eso, claro, cuesta mucho dinero...» (Manuel López Sueiras. «El Correo de Zamora». Zamora. 14 de agosto de 1986).

COMPAÑÍA ADDY VENTURA Y PEPE TONETTI. Madrid

A VIVIR DEL CUENTO
De Muñoz Román. Música: F. Moraleda, F. Morcillo y M. Cofiner. Dirección: Adrián Ortega. Dirección musical: E. Estela. Intérpretes: Rafael Castejón, Silvia Gambino, Rubén García, Marieta Tonetti, Héctor Santamaría, Pepita Rosado, Herlinda Feijoo, Pedro Javier, Addy Ventura y Pepe Tonetti. Ballet: Addelina's girls y los addonis boys. Estreno: octubre de 1985 en el Teatro del Progreso de Madrid.

«Vistoso y divertido el espectáculo que ofrece Addy Ventura en esta su enésima llegada a nuestra ciudad, donde cuenta con un público adicto.
Dentro de la modestia, generalizada hoy en las giras revisteriles y obligada por razones obvias de costos disparados, los decorados no carecen de atractivo y el vestuario, así como el desvestuario, acreditan forma, color y buen gusto. Las alegres chicas de Adelina se muestran conjuntadas, disciplinadas y homogéneas, por lo que la aportación musical del espectáculo, avalada por una selección de piezas de los maestros Moraleda, García Morcillo y Cofiner, se deja ver con agrado.
Addy viene en plenitud de facultades, dominadora de la escena cuando canta y cuando no canta. Pero la novedad estriba en la afortunada inclusión de Pepe Tonetti, cuya comicidad, con la genuina exageración circense, encaja perfectamente en la revista, en unión de la conocida eficacia de Paco de Osca y Rubén García, que desatan las carcajadas del público». (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 31 de diciembre de 1986).

AGORA GRUP DE TEATRE. Valencia

ESPERPENTOS DE VALLE INCLÁN
De Valle Inclán. Dirección: Joan Gil Rubio. Escenografía: Vicente Giner Parra. Música: Antonio España, Carles Gil. Intérpretes: veincinco actrices y actores del grupo. Estreno: octubre de 1985.

GRUPO DE TEATRO AJODAR. Galdar. (Gran Canaria)

CORAL JUAN GARCÍA EL CORREDERA
De Manuel Padorno. Dirección: Angel Ruiz Quesada. Escenografía: Juan Moreno Falcón. Vestuario: Sionita. Dirección musical: Manuel Jesús Rodríguez Afonso. Intérpretes: Pino María Medina Artiles, Nieve del Rosario del Rosario, Juana Molina Vega, Flora Díaz Moreno, Dora Carrillo Díaz, Marilúz Cruz Rodríguez, Teri Rodríguez Jorge, Juan Francisco Suárez Medina, Faustino Jorge González y Sergio Benítez Diepa. Estreno: 26 de abril de 1986.

«... Aquel día de 1959 en que mataron a Juan García la ira del poeta cayó sobre cuartillas húmedas para evocar los rezos que encendieron las iglesias de Telde. Rezos de los que apenas se comprenden significaciones, más allá del estricto ritual. Rezos por el alma de un buen hombre, oración resignada para que sea otro —Dios— quien haga justicia. Quizá la conciencia de que las circunstancias que se ensañaron en Juan, hasta aniquilarlo, bien pudieron cebarse en cualquiera de las personas que se precipitaron al interior de las iglesias para hacer algo.
Sea como sea, fueron las oraciones, el murmullo repetitivo, las jaculatorias clavadas en el cielo, las que inspiraron al poeta convirtiendo su ira y cólera de testigo impotente en asombro por





En la página precedente, "Sin trampa ni cartón", espectáculo de la cooperativa de teatro Achiperre, de Zamora. Junto a estas líneas, dos escenas de "A vivir del cuento", de Muñoz Román, por la Compañía de Addy Ventura y Pepe Tonetti. (Fotos: Chicho).

la inevitabilidad de la tragedia innecesaria que situó en primer plano la significación de las cosas, los lugares, de las gentes que tuvieron que ver con Juan en vida. Nada importante, nada destacado. Es el árbol, el olor de campo, la niña que mece la piedra, uno más. Y el dolor, el dolor interiorizado del pueblo que no sabe rebelarse contra la muerte traída de afuera y que aquí nos plantaron para siempre...» (José Alemán. Fragmentos del programa).

AL CARACOL. Zaragoza

ORQUESTA DE SEÑORITAS

De Jean Anouilh. Dirección y escenografía: Ricardo Pereira. Vestuario: Eduardo Cuenca. Intérpretes: Clara Pérez, Montserrat Alentorn, Pilar Juberías, Maribel Chueca, Inma Magallón, Mirian Ginés, Gabriel E. Moreno y Ricardo Joven. Estreno: 19 de diciembre de 1985 en el Teatro del Mercado (Zaragoza).

«Dentro de una atmósfera pesimista y poética, Anouilh, casi sin quererlo, nos habla de la vida al modo existencialista: la angustia de quienes viven arrastrados, como reptiles, por una vida triste que les desborda y que, a la vez, se les impone.
Los personajes de la orquesta hablan y hacen cosas triviales. Pero no todos son iguales. Por eso están tratados de dos formas diferentes: quienes se acercan al vodevil; quienes se acercan al drama. (...) Ahora bien, la tragedia no convierte a los personajes en seres que hubiéramos deseado no conocer. Todo lo contrario: resultan cercanos y encantadores. Ellas, mujeres, pobres mujeres que añoran la felicidad. El, un hombre débil y atormentado que anhela lo imposible (...)» (Ricardo Pereira. Fragmento del programa).

«Orquesta de señoritas *es una pieza clásica, que sigue teniendo atractivo para el público. Y prueba de ello es que gustó al respetable. Cuenta las vidas y milagros de las señoritas que forman la orquesta y que se supone que actúan delante del público de un café teatro. (...) Son perdedores en la vida, que tratan de enjugar su fracaso con ensueños artísticos quiméricos.*
Para los cómicos pienso que una obra de estas características debe encerrar un sentido profundo y hasta de identificación inconsciente. (...) En el fondo es la vieja paradoja del comediante. Cada una de las seis actrices y el actor que cubren el reparto ha hecho, creo, un esfuerzo notable en la creación de su personaje. Lo han descompuesto y recompuesto, tratando de lograr esa variedad que evita el aburrimiento y que en una obra como ésta es uno de los peligros que acechan dado que hay poca acción, el espacio real de sus movimientos es el escaso espacio del escenario donde trabajan y sus existencias son de una grisura nada espectacular.
El resultado no es malo en cuanto a interpretación ni en cuanto a la función en conjunto. (...) El tono suavemente grotesco de la interpretación, el haber sustituido los instrumentos musicales por animales que guardan cierta similitud formal con ellos, la buena calidad de la música, todo ello, porporciona a la función una teatralidad simpática y atractiva. Hay un distanciamiento medido, una voluntad de mantenerse equidistantes de una representación verista y de una representación expresionista. Desde luego no deja mal sabor de boca...» (Jesús Rubio Jiménez. «El Día». Aragón. 21 de diciembre de 1985).

AL TALL. Valencia

XARQ AL ANDALUS

De poetas árabes medievales. Dirección y escenografía: el colectivo. Estreno: julio de 1986.

ALAMBIQUE, TALLER MUNICIPAL DE TEATRO. Salamanca

LA ESTANQUERA DE VALLECAS

De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Agustín Martín y María Monedero. Intérpretes: Paqui Domínguez, Tito Rodríguez, Juan Carlos Megido, Manolo Domínguez, Maribel Martín, Paco Labrador. Estreno: 17 de enero de 1986.

«... Los personajes del estanco nos fueron asaltando poco a poco. Leandro y Tocho con sus violentos modales y sus corazones grandes; la abuela con su desparpajo de jota segoviana y Angeles con sus ojos quietos. Hasta el policía en su simpleza, quiso sorprendernos. (...) Tocho había visto tantas veces a John Waine hacer de malo y al final quedarse con la chica, que se resiste con uñas y dientes a salir de la película. ¿Y Leandro? Leandro tampoco es Gary Cooper. Para Angeles la esperanza también puede encontrarse detrás de una navaja. O en el filo, ¿qué pasa? ¡La abuela ha visto tantas cosas...!

En el fondo todos sabemos que la vida es teatro y que los sueños teatro son. ¡Que vida esta!». (Fragmento del programa).



"La aparición", de Albert Vidal, en la calle Pelayo, de Barcelona, dentro de la programación del Grec 86.

ALBARRAILLA, GRUPO DE TEATRO. Cádiz

¡QUÉ DEDOS MÁS LARGOS TIENES, MINERVA VENERANDA!
Adaptación del grupo de la comedia de Aristófanes *Los Caballeros.* Intérpretes: componentes de la compañía. Estreno: agosto de 1986.

ALBERT VIDAL. Barcelona

LA APARICIÓN
De Albert Vidal. Dirección: Albert Vidal. Intérpretes: Albert Vidal, Pursi y Glaudia Kan. Estreno: Grec 1986 (Barcelona).

«... Albert Vidal aglomeró a la gente en la calle Pelayo a última hora de la tarde de ayer, en uno de sus clásicos shows. Esta vez el actor se situó en el marco de una valla publicitaria de la populosa vía barcelonesa, tumbado en un sofá verde, rodeado de flores, vestido de blanco y presentándose como la solución a los males de los mortales.
Abajo, en la acera, sus acólitos habían instalado una mesa petitoria llena de estampitas, agua milagrosa y demás souvenirs. Tras una brillante alocución religiosa los transeuntes eran invitados a adquirir uno de estos objetos y subir por sendas escaleras laterales, hasta el punto donde Vidal les bendecía y consolaba.
Un micrófono de pie hacía suponer que a última hora de la noche el "aparecido" dirigiría unas palabras a la concurrencia. Mientras, la calle Pelayo era, desde el primer momento, un divertido hervidero de gentes, comentarios y semblantes para todos los gustos. El desfile de personas hacia las alturas de la valla llegó a ser altamente espectacular». Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 27 de junio de 1986).

«En medio de vapores sugerentes, recostado en una "chaise longe" situada en el centro de un habitáculo forrado de flores, atiborrado de colorines vegetales, Albert Vidal se apareció vestido de blanco a una multitud de despistados fieles congregados en la acera comercial de la calle Pelayo. (...) La parodia que Albert Vidal propone en "L'aparició" se traduce en unas formas teatrales interesantes que otorgan una "perfidia" sutil a la provocación. Si cuando se encerró en una jaula en el Zoo, Vidal provocaba al auditorio presentándose como el ejemplar zoológico más común, aquí trata de ofrecer, por el contrario, la imagen del hombre más excepcional del "gurú" investido de mágicos poderes para comunicar la felicidad a sus semejantes. La gracia del juego es que no hay en él liturgias complicadas ni secretismo ninguno. El personaje demuestra que "es" la solución de todo problema, exhibiendo un estilo de vida paradisíaca que él ya ha alcanzado y que constituye obviamente, una parodia de todas las utopías terrenales posibles elaborada con la estética kitsch más horrenda que se puede imaginar.
Apenas hay texto en "L'aparició" (...) El personaje profiere lemas beatíficos y augurios de una

bienaventuranza imprecisa sin perder la compostura de gran elegido. Su deificación acaba de perpetrarse con el desfile del público en busca de una mera aproximación al nuevo mesías. De éste y de sus auxiliares pueden obtenerse estampitas, camisetas y gadgets diversos. Si bien se mira, el ritmo no está lejos del ceremonial populista que practican mucho políticos a la caza del voto. (...) Con su lenguaje personal, sustentado en una mímica de auténtica categoría, Albert Vidal indaga incesantemente cuáles pueden ser las nuevas funciones de un teatro de lo cotidiano y qué es lo que cabe esperar de una acción dramática planteada en medio de la calle cuando, en este ámbito público, muchas de las provocaciones surgidas en los años setenta, han envejecido irremisiblemente. "L'aparició" de la que Vidal ha ofrecido dos representaciones en el marco del Grec 86, no es desde luego un mal experimento ni un ejercicio gratuito. La incomodidad y el enojo, la participación, la complicidad y la risa que ha provocado, son indicios bastantes de que el actor hizo varias dianas con su propuesta...» (Joan Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 29 de junio de 1986).

ALBERTO Y JOSÉ TEATRO INFANTIL. Madrid

SIN PIES NI CABEZA

Del colectivo. Intérpretes: Alberto Morate y José Molina. Estreno: enero de 1986.

COMPAÑÍA ALFA. Madrid

EL CÓMIC CÓMICO RUIDOSO DE DON ROBERTO

De Cristina Martos. Dirección: José Ochoa, Música: Román Alís. Intérpretes: José Vivó, Kino Pueyo, Ana Gallardo, Silvia Vivó y Alejandro Ferrari. Estreno: 25 de noviembre de 1985 en la Sala Cadarso de Madrid.

«Un solitario en la urbe, un náufrago en el oleaje de la circulación automóvil, tumultuosa, implacable, don Roberto, sale de su piso para llamar al fontanero. Larga espera ante la cabina telefónica urbana, durante la cual un indefenso solterón, que ronda la cuarentena, añora la insustituible, pero perdida compañía paterna, mientras todos los males de la indefensa incomunicación con el prójimo le golpean. Otro solitario, dipsómano, canto rodado en la corriente de la vida, con más ribetes de cínico que de filósofo.
Con esos dos personajes fundamentales y otros muchos, episódicos, transeúntes de todas las especies urbanícolas, Cristina traza una movida estampada de la miseria urbana, de la incapacidad para relacionarse, muy en la estela de otras piezas representada inmediatamente antes y mucho más cruel, más dura, más vigorosa, El indio quiere el Bronx, *de Horowitz. Aquí los sucesos son menores y el tratamiento menos naturalista. Unos personajes producen borborigmos en lugar de palabras, para indicar la insuficiencia expresiva de éstas, incluso el soltero angustiado en algunos momentos, y los acontecimientos, aun siendo menores, martillean continuamente sobre la cabeza del solitario hasta hundirlo en la miseria...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 1 de diciembre de 1985).

«El cómic cómico-ruidoso de don Roberto *nos anuncia ya desde su título que estamos ante un espectáculo que toma la estética y la forma de expresión del cómic como vehículo de su presencia en el escenario. La idea no es original, pero no deja de ser una experimentación interesante. (...) El resultado, sin embargo no es muy estimulante. Queda en una sucesión de números cómicos y de gags, algunos más divertidos que otros, pero sin consistencia. (...) La historia que se nos cuenta es tópica y la inclusión del mensaje es de una gran simpleza. Estamos ante la agresividad de la gran urbe y la soledad y orfandad de sus ciudadanos, perdidos en el anominato. (...) En resumen, al espectáculo le falta una más sólida estructura y un mejor desarrollo dramático y le sobran tópicos, dentro de un cierto tremendismo. Viene a ser como el apunte de algo que no ha llegado a cuajar, aunque existan un cierto ingenio y aislados hallazgos de comicidad no original, pero sí efectiva».* (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 1 de diciembre de 1985).

«Hace tiempo que el cómic aparece como referencia formal de algunos espectáculos teatrales. (...) Si de un lado, parece deseable que el teatro se impregne de contemporaneidad, de elementos que pertenecen a la sensibilidad y a la comunicación de nuestros días, del otro no deja de ser absurdo que se renuncie a las posibilidades de expresión de un actor y un escenario para subordinarse a una poética —la del cómic— de muchos menos recursos. (...) La historia, el conflicto, la acción dramática y otras bagatelas que han hecho del teatro una expresión respetable, se sustituyen por unas cuantas imágenes cómicas.
El hecho de que este cómic cuente con un buen grupo de actores y esté realizado con seriedad profesional, resulta de gran interés para poder emitir un juicio negativo sobre la fórmula. No se trata, en efecto, de una experimentación condenada al fracaso por la mediocridad sustancial de sus creadores e intérpretes.
Aquí no. Aquí el tono artesanal es aceptable y lo que falta es la idea, el principio poético, la creencia de que el cómic es un lenguaje teatral. Puede, sin duda, formar parte de ese conjunto de elementos que pertenecen a la historia de nuestros días y han de incidir, lógicamente, en la concepción del teatro. Pero de ahí a tomarlo como norma, media un abismo». (J. M. «Diario 16». Madrid. 30 de noviembre de 1985).

SOBRE EL DAÑO QUE HACE EL TABACO

De Antón Chejov. Adaptación libre de Cristina Martos. Intérpretes: José Vivó. Reposición: abril de 1986.

¡YO ASESINÉ A LA VIEJA! ¿O, NÓ?

De Cristina Martos. Dirección: Cristina Martos. Intérpretes: José Vivó, Kino Pueyo y Ana Gallardo. Estreno: 12 de agosto de 1986.

COLECTIVO DE TEATRO ALFORJAS. Madrid

ANTÍGONA

De Jean Anouilh. Dirección: Alfredo Osset Casteleiro. Escenografía: Rafael Peribàñez. Intérpretes: Aurora Rodríguez, Antonio Priegue, Miguel Díaz, M.ª Ignacia P. Morna, Ángel Gonzalo, José Rodríguez, A. Carrasco, C. Goicuetxea, Javier Lobo y M.ª Jesús Rodríguez. Estreno: 10 de julio de 1986.

LA ALGARABÍA. Cádiz

LA TIERRA DE JAUJA

De Lópe de Rueda. Dirección: José Luis Muñoz. Escenografía: Andrés Troya. Intérpretes: miembros del grupo. Estreno: 21 de enero de 1986.

ALMAZARA, GRUPO ESTABLE DE TEATRO. Infantes (Ciudad Real)

JUGANDO AL TEATRO

Del colectivo. Dirección: Andrés Pacheco Rodríguez. Intérpretes: Componentes del colectivo. Estreno: junio de 1986.

VIERNES 29 DE JULIO DE 1983, DE MADRUGADA

De Jerónimo López Mozo. Dirección: Andrés Pacheco Rodríguez. Intérpretes: Componentes del colectivo. Estreno: marzo de 1986.

EL LOCUTORIO

De Jorge Díaz. Dirección: Andrés Pacheco Rodríguez. Intérpretes: Componentes del colectivo. Estreno: marzo de 1986.

GRUPO ALO Y ALL CARAI. Barcelona

HACIA LA NUEVA CIUDAD

Del colectivo. Intérpretes: Carles Giberga, Pep Castells, Enric Caso, Juanjo G. Ma-arin, Evaristo Granados, Miguel Crespi, Carlos Vicente y Giancarlo Rezanigo. Estreno: 4 de julio de 1986.

COMPAÑÍA ALONSO MILLÁN. Madrid

REVISTAS DEL CORAZÓN

De J. J. Alonso Millán. Dirección: J. J. Alonso Millán. Escenografía: Tony Cortés. Intérpretes: Nino Bastida, Analía Gadé, Margarita García Ortega, Alicia Moro, José Luis de Villalonga, Adriana Vega. Estreno: 20 de septiembre de 1985 en el Teatro Marquina de Madrid.

«... El que una determinada clase social decida vender su imagen, su intimidad, sus frustaciones y sus amores a la Prensa del corazón es un hecho sociológico digno de cualquier tratamiento literario.
En un país en el que apenas se lee, la tirada por revistas viene a ser de quinientos mil ejemplares. (...) ¿Por qué ese interés de la gente por conocer los amores de fulanita, sus operaciones; el dolor de menganita? Porque aquí la crónica negra también tiene un precio y algunas veces muy alto. El morbo, una vez más, supera la curiosidad.
Era imposible que un autor como yo no cayera en la tentación de narrar esto en un escenario; por lo menos de relatar su entorno, porque una





"Revistas del corazón", de Alonso Millán. (Fotos: Fernando Suárez).

obra de teatro no es sólo un paisaje, cuentan otras cosas: unos personajes metidos en una historia. Los de Revistas del corazón *son abominables, no se salva nadie, es una crónica negra de la alta sociedad, todo ello envuelto en el celofán de la risa, sin llegar a la caricatura: la imagen sí está distorsionada a propósito. (...)»*
(Juan José Alonso Millán. «ABC». Madrid. 20 de septiembre de 1985).

«... Alonso Millán ha puesto los focos de su atención en la "jet-society". (...) La capacidad del autor para observar, anotar y llevar a expresión teatral los comportamientos humanos es una de sus notas más características. En Revistas del corazón *traspola a un título imaginario, el de "Dama de España", lo que se produce en el trasfondo y el entorno de títulos de la misma estirpe que se otorgan con facilidad y al abrigo de organizaciones publicitarias o mercantiles lo mismo en Marbella, capital española de la "jet", que en cualquier discoteca, hotel o cafetería del país.*

... La cercanía de este planteo a sucesos reales es enorme, pero Alonso Millán no hace una comedia de clave. Se remonta sobre los personajes reales de los que toma el hecho, no sus connotaciones morales y costumbristas. La escalada de la duquesa sobre sus iniciales niveles, todavía impregnados de sentimentalidad, hasta la cúspide que el autor trata con los recursos del humor negro, una de sus teclas más personales, es rápida y conduce a través de acontecimientos con el ingrediente de la sorpresa a un desenlace en do, pulsando con ligereza sin poner en la nota la sordina de un pedal amortiguador, amonestador o crítico.

El lenguaje de siempre. Directo, rápido, ingenioso y coloquial en el que los hallazgos verbales chasquean de cuando en cuando como látigos. Personajes rápidamente abocetados: la duquesa sentimental y despreocupada; el "play-boy" dimitido, cansado, débil y obseso de la automedicación; la chiquita "cheli", en que la pluma se desliza hacia la caricatura, y la sirvienta antigua, de familia, tipo muy convencional en la comedia, pero al que acierta a dar toques renovadores. El primer acto es un poco corto de acción. En el segundo, los sucesos aparecen entrecortados al servicio de su rapidez. (...)»
(Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 22 de septiembre de 1985).

«Una sátira de curiosa simbiosis entre famosos y revistas especializadas o, como dice el título y la frase consagrada, revistas del corazón. La superficie es liviana, dentro de un género de humor que deriva hacia lo negro en un momento dado, pero con sus correspondientes mezclas de sentimentalismo y simpatía. (...) Alonso Millán no ha pretendido apurar esta situación o esta crítica: la distancia por el abultamiento, por la elevación al absurdo y por la comercialidad. Todo está construido en torno a esta idea de crear un espectáculo para el gran público, quizá para el mismo que lee las revistas del corazón.

Los incontables y elegantes modelos que luce Analía Gadé —de María Teresa Vega— forman parte de un tipo de teatro, el de la alta comedia, al que se iba para ver cómo se vestía la primera actriz; no se quedan atrás los de sus dos más jóvenes compañeras de escena, vestidas

por María Alegre y Manuel Piña. José Luis De Villalonga no es actor de teatro, pero añade un nombre propio de revistas del corazón, y un vestuario sobrio y elegante, y unas actitudes siempre a punto.

... El mismo estreno formó parte de la gran promoción de la obra: con muchas de las personas citadas, o de la lista de famosos, en el patio de butacas, acuciados por los fotógrafos mismos de la revistas criticadas, algunos de cuyos directores estaban presentes.

Para que la comercialidad de la obra fuese mayor, la obra tendría que descargarse de algunas escenas sobrantes, de algunas prolongaciones que resultaron inútiles. Se advierte que Alonso Millán ha querido dar más dimensión al simplemente recubrimiento ingenioso y frívolo del tema, ahondar en los personajes y ofrecer contrapuntos más humanos, pero en realidad todo ello va en detrimento de la comedia. La trascendencia se le va de las manos». (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 1 de octubre de 1985).

«... En esta función del señor Alonso Millán, casi todo lo que funciona, que no es mucho, gira sobre esa complicidad del guiño chistoso mediante el cual el espectador poco exigente se siente tan reconocido como gratificado. (...) Un poco de todo y un mucho de nada, en una obra que parece tratar sobre los negocios de las revistas del corazón, sin desdeñar ofrecerse a sí mismo como negocio muy próximo en sus predicandos al que beneficia a esa subliteratura que pretende, aunque tampoco demasiado, poner en solfa...

El oficio de Alonso Millán desdeña toda la neutralidad que podría atribuirse a la comedia blanca, para descolgarse con algunos chistes manifiestamente groseros y otros especialmente repugnantes para toda conciencia adicta a las virtudes de la democracia, como es el caso de la desafortunadísima referencia al País Vasco. Por lo menos, no deja de ser curioso que la mayor parte de los chistes se hagan a expensas de un personaje que acaso sólo el público madrileño podrá indentificar plenamente, lo que es una razón adicional para sugerir que esta pequeña función no debería salir de Madrid...» (Julio A. Martínez. «Levante». Valencia. 8 de mayo de 1986).

COMPAÑÍA TEATRO ALQUIBLA. Murcia

ALIAS... ¡SALOMÓN!
De Antonio Saura. Música: Esperanza Clares. Escenografía: José Escribano. Intérpretes: Alfredo Zamora, Esperanza Clares, Inma Millán, M.ª Encarna Illán, Pepe Abellán, Cari Aliaga, Isabel Clares. Estreno: agosto de 1986.

YAMILE
De Lorenzo Piriz Carbonell. Dirección: Antonio Saura García. Escenografía: Antonio Saura García. Música: Esperanza Clares, Antonio Saura. Intérpretes: Esperanza Clares, Inma Illán, J. A. Liza, Cari Aliaga, Antonio Saura, Isabel Clares, María Illán, Jesús Belmonte, Lola Martínez, M.ª Carmen G. Treviño, Pedro Pujante, Miguel Saura. Estreno: 1 de septiembre de 1985.

AGRUPACIÓN TEATRAL ÁLVAREZ QUINTERO. Sevilla

EL CENTENARIO
De Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Dirección: José Luis Lara y Emilio Segura. Intérpretes: Pepe Quintas, Pepi Sánchez, Loli Lagares, Manuel Naranjo, Emilio Segura, Rosalía Jiménez, María José Lebrero, Joaquín Laureiro, Mirian Segura, María del Carmen Valera, José Luis Lara, Manolo Garrido. Reposición: 10 de marzo de 1986 en la Sala Principal Caja de Ahorros. Provincial San Fernando (Sevilla).

«Nuevamente ha repuesto la Agrupación Álvarez Quintero, esta obra tan característica del teatro de la Restauración y tan inequívocamente quinteriana, que por sobradamente conocida, toda apreciación sobre ella sería superflua.

Las novedades están en gran parte del reparto, pues el devenir del tiempo ha renovado muchos nombres del elenco. De entre los actuales habría que destacar, en estricta justicia, en primer lugar a Emilio Segura, que logra —como definían los viejos críticos de la Restauración— una gran creación de un personaje, constituyendo éste uno de los mejores que ha encarnado en su vida. Rosalía Jiménez consiguió ser aplaudida en varios mutis, pese a pechar con el personaje, que no el papel, más antipático de la comedia. Y en sendos papeles secundarios brillaron con luz propia José Luis Lara y Manolo Garrido, con actuaciones perfectamente encajadas en el espíritu de la obra. (...) Los directores han conseguido dar la impresión de que "El centenario" es una pieza fácil de representar, a juzgar por su aparente sencillez, pero es mera apariencia; lo que con su dilatada experiencia ha conseguido la dirección es alcanzar esa envidiable difícil facilidad. El hecho de que los autores maticen tan minuciosamente el diálogo que parece que dan ya el personaje medio interpretado, no debe restar mérito a los actores, que han sabido ceñirse a la métrica quinteriana...» (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 12 de marzo de 1986).

EL RECURSO DE AMPARO
De Manuel Barrios. Dirección: José L. Lara, Emilio Segura. Intérpretes: Emilio Segura, Rosalía Jiménez, Rosa Laureiro, Pepe Quintas, Eulogio Serrano, Miriam Segura, María J. Lebrero, Joaquín Laureiro, Loli Lagares, José L. Lara. Estreno: 21 de diciembre de 1985.

«... Manuel Barrios, que ya nos tiene acostumbrados a las carcajadas que provoca tanto en prosa como en verso, ha construido en "El recurso de Amparo" una especie de sainete quinteriano. Tras el éxito de "El encierro de San Serapio", que fue recibida entre los aficionados al teatro de nuestra ciudad con gratísima sorpresa, el autor sevillano vuelve con una obra cómica, plagada de situaciones que van produciendo en el público risas continuas. Desde luego "El encierro" es una obra mejor construida, con diálogos y escenas más inspiradas; pero Manuel Barrios tiene recursos para crear nuevos personajes y una trama llena de la gracia y la sal de nuestra tierra.

El argumento de "El recurso" es corto y no da para más. El éxito depende, por tanto, de la entrega y disciplina de los actores, que tienen que lograr que el texto, popular y atractivo, llegue con claridad y con las chispas e intención con las que ha sido escrito. El trabajo de Barrio en este "Recurso" ha consistido en hilvanar hábilmente y con indudable acierto, situaciones, frases, dichos y hechos que son populares y tradicionales en la vida cotidiana de Sevilla. No cabe la menor duda, como pasó con "El encierro", de que los propios actores, en colaboración con el autor, irán puliendo todos los "gags" que incluye la obra de forma continua, para que esté siempre de plena actualidad, y que la sonrisa del espectador se renueve siempre...» («El Correo de Andalucía». Sevilla. 21 de diciembre de 1985).

L'AMANIDA MOBIL. Barcelona

DIABLEGS II
De Roland Dubillard. Traducción y adaptación: Joan Anguera. Dirección: Ramón Vila. Escenografía y vestuario: Deborah Chambers. Música: Josep Benito. Intérpretes: María Codinachs, Lina Cunill. Estreno: 31 de mayo de 1986.

AMORECER, COLECTIVO TEATRAL. Asturias

EL SUEÑO DE LA RAZÓN
Textos de Kafka, Goéthe, Adolfo Díaz. Dirección: Adolfo Camilo Díaz. Escenografía: Merche Rodríguez. Intérpretes: Xose Nel Riesgo, Amable Iglesias, Carmen Belen Jiménez, Vitor Nel Picallu, Merche Rodríguez Adolfo Camilo Díaz. Estreno: 10 de octubre de 1985.

ANAGRAMA. Zagra (Granada)

CAFÉ DEL LICEO
De Jaime de Armiñán. Dirección: J. Miguel Ortíz de Lupe. Estreno: 1 de mayo de 1986.

TEATRE DE L'ANGEL. Barcelona

SOLDADITO VALIENTE
Del Teatre de l'Angel. Dirección escenográfica del Teatre de l'Angel. Intérpretes: Oriol Genís y Jordi Valls. Estreno: 7 de febrero de 1986.

ANSELM TURMEDA, COMPANYIA. Palma de Mallorca

BENET STEVE
De Gabriel Sabrafín. Dirección: Pere Noguera. Intérpretes: Pere Lluís Caminals, Maurici Gallardo, Manel Barceló, Miquel Llabrés, Rafel Ramis, Xisca Bibiloni, Aina Forteza, Aina Segura, Bárbara Quetglas. Estreno: 10 de octubre de 1985.

COMPAÑÍA ANTONIO GARISA. Madrid

UNA AMERICANA DE ABRIGO
De Bricaire y Lasaygues. Adaptación: Juanjo Menéndez. Dirección: Antonio Garisa. Intérpre-

tes: Antonio Garisa, Alfonso Goda y Mary Begoña. Estreno: agosto de 1986.

«—¿Cuál es el estado actual de la comedia?
—Creo que está en un buen momento. El público responde bien, siempre que la comedia sea buena claro está: además, ahora acude mucho la juventud, cosa que antes no ocurría. (...)
—¿Existen diferentes tipos de humor?
—Antiguamente sí. Cada pueblo se comportaba de manera diferente ante la misma obra, pero actualmente esto ya no ocurre. Con el cine y la televisón se ha extendido una única forma de "comulgar", y el teatro se ha visto incluído también». (Begoña Prieto. «La Voz de Galicia». La Coruña. 12 de agosto de 1986).

«... Antonio Garisa es un actor cómico de probada eficacia en el astracán de origen más o menos madrileño, por más que en los últimos años se vea obligado a adaptar éxitos foráneos en vista de la escasa oferta autóctona al respecto.
La trama de Una americana de abrigo, *salvados algunos detalles, es menos previsible de lo que acostumbra a serlo esta clase de comedias, y así se producen, en el curso de la representación, auténticas sorpresas, que contribuyen a enmarañar todavía más una trama complicada que linda con lo inverosímil. Hay réplicas no demasiado forzadas y muy ingeniosas, y algunos detalles breves dotados de un cierto surrealismo doméstico al que, por otra parte, se debe lo más valioso del trabajo de Antonio Garisa a lo largo de su carrera. Todo ello hace que la risa del espectador no sea producida exclusivamente por las gracias del actor cómico, sino que éstas vienen dadas por el dibujo de situaciones cómicas que Garisa sirve perfectamente».* (Julio A. Mañez. «Levante». Valencia. 18 de octubre de 1986).

«Hay en Una americana de abrigo *una idea risible. La posibilidad de que la propia esposa aparezca veinte años después de un secuestro, y vuelva a casa como coronel del ejército americano tras una operación de cambio de sexo, si no es muy verosímil, al menos da lugar a situaciones disparatadas. (...) La idea risible ha de serlo más por cuanto la transexual es Antonio Garisa. Está claro que no en busca de matizaciones, de sutiles equívocos, sino para extremar los recursos hilarantes, para provocar la carcajada. (...) La comedia está adaptada por Juan José Menéndez, ¿era así en origen?... Se adivinan los aromas de viejo teatro español, empezando por el título —ese juego de palabras entre el abrigo y la americana que podría multiplicarse mil veces—, pasando por los soliloquios de lucimiento, las escenas que van a agotar la situación... los trucos del oficio del teatro viejo, de la comedia popular que tan bien conoce Juanjo Menéndez. La situación se alarga, acaba dejando de ser importante saber si María Luisa será o no reconocida como madre o como padre, y la cosa acaba como puede a base de estirar el tirabuzón...»* (Pedro Barea. «El Correo Español». Bilbao. 20 de agosto de 1986).

ANTROIDO. Santiago de Compostela (La Coruña)

CAPRICE DES DIEUX

De Roberto Vidal Bolaño. Dirección: Xoaquín García Marcos. Intérpretes: Roberto Vidal y Fernando Pedrido. Estreno: 4 de agosto de 1985 en el Liceo Noiés.

«La luz borra la oscuridad, su negrura, la ausencia de color. Es un punto, como en los cuadros de Rembrandt, que arranca de los pliegues del alma para concretarse y conmoverse ante el sufrimiento humano. Caprice des dieux, *obra representada recientemente por el Teatro Antroido en la sala Luis Seoane, aparece influida de esta tinte dramático.*
Entiendo, desde mi parcial reflexión, que el tema no alcanza su total dimensión escénica, porque pierde su sentido último ante la particularidad del hecho humano concreto. Comprendo y comparto el drama personal de ese estupendo auto-director-actor que es Roberto Vidal Bolaño y la auténtica y definitiva versión de su personaje, al que tratan de constreñir su libertad a base de privarle del medio expresivo que lo crea y también lo justifica. Los poderes fácticos, políticos o burocráticos, intentan muchas veces romper los esquemas mentales y culturales de cuantos claman ante las asfixias, tratando de esclavizarlo a través del látigo del poder y la necesidad de subsistir.
Pero la tragedia viene alumbrada siempre por una luz moribunda, por una abstracción que plantea pasión, odio, amor, celos, ambiciones, dudas y tantas otras cuestiones que han dado vida al arte escénico en sus clásicos Otelo, Romeo y Julieta, Pedro Crespo, Madre Coraje, Calígula, y muchas figuras cimeras y semejantes. Por esa andadura nos habría gustado disfrutar su argumentación, combatiéndola frente a un planteamiento que se debate entre lo insuficiente y lo muy elaborado...» (J. A. Martínez Sevilla. «La Voz de Galicia». La Coruña. 22 de noviembre de 1985).

«...Vamos a señalar, en primer lugar, que Vidal Bolaño hizo un alarde interpretativo poco común, de manera especial por la versatilidad con que imita, pasa de uno a otro momento, cambia la impostación de la voz y, en general, se nos muestra con una facilidad polifacética escasa en los actores gallegos. (...) Como director vamos a indicar que Vidal Bolaño, con los años que lleva en el teatro va logrando, indudablemente, aciertos obvios, aún cuando su tendencia a incorporar elementos "muertos", como son fantasmas, caretas, muñecos, etc., parece constituir en él una constante que le ofrece cierta monotonía. (...) Como autor teatral, Vidal Bolaño continúa en la línea del monologuismo y del texto literario por encima de una acción dramática plural. Su texto se hace así, bello al oído en algunos momentos, intencionado en la fraseología, incluso incisivo, irónico y hasta dosificado, pero no pasa de ser un discurso escenificado. Es decir que, por este mismo orden, la calificación de la representación de anteayer en el Liceo merecía una nota alta para el actor; una nota intermedia para el director y una nota baja para el autor de la pieza.
Porque Antoxo de Deuses, *que se representó en Orense, ahora nuevamente con el nombre de Teatro Antroido, al que se reincorporó Vidal Bolaño no es más que una especie de "pataleta" contra un conselleiro, contra la política teatral de la Xunta, contra los que dejaron a Roberto Vidal sin hacer causa con él en sus reivindicaciones y, en resumen, presentar ante el público la protesta por una causa personal en la que él involucra al propio teatro, sin darse cuenta de que en esta causa, al acusar a la Xunta de realizar una pésima política teatral, lo que hace Vidal Bolaño es utilizar muy mal al propio teatro para protestar contra el conselleiro, lo que hubiera podido hacer, mucho mejor en declaraciones a la prensa, en algún artículo o en una reclamación con póliza del Estado...»* (Alvarado. «La Región». Orense. 15 de diciembre de 1985).

AQ COLECTIVO JUVENIL DE TEATRO. La Felguera (Asturias)

LA FÁBRICA

De Cesar Alario. Dirección: Elena Román. Escenografía: Joaquín García. Intérpretes: Amancio Castro, Peranchi López, Emilio Cabrera, Rafael Cabrera, Angel Fiego, Ana Cabello, Rosa del Mar Mora y Rosabel Fernández. Estreno: 15 de abril de 1986.

GRUPO JUVENIL AQUELARRE. Madrid

DETRÁS DE LA PUERTA

De Ferjerman Boland. Dirección: Tomás M. Serna. Intérpretes: Rosa M.ª Rodríguez, Ana Ozores. Estreno: 8 de diciembre de 1985.

RETRATO INVERTIDO

De Tomás M. Serna. Dirección: Tomás M. Serna. Intérpretes: César Naranjo, Milagros Vázquez, Juan Carlos Orejudo, Cristina Martín, José Antonio Martín. Estreno: 8 de diciembre de 1985.

*«...*Detrás de la puerta *y* Retrato invertido*; dos piezas breves de distintos autores con un contenido, finalidad y construcción totalmente diferentes. Afortunadamente, en esa especie de cópula espiritual entre las gentes que se llaman "acto teatral" no es el tiempo de duración la clave del placer. Son otros los factores que lo producen.*
Que ocurra o no, aquí y ahora, no lo sabemos; pero aseguramos sin ningún rubor que esa es nuestra única intención. Y la vuestra también, ¿o no?». (Fragmento del programa).

PUZZLE

Del colectivo. Dirección: Tomás M. Serna. Vesturario: Albert Denise. Intérpretes: César Naranjo, Rosa M.ª Rodríguez, Juan Carlos Orejudo, Milagros Vázquez, Cristina Martín, Juan Carlos Rus, Ana Ozores, José Antonio Martín, Cristina Almarcha, Olivia M. López. Estreno: 18 de mayo de 1986.

«... Con la imaginación, la espontaneidad, y la libertad como herramientas creativas; nos proponemos cumplir los objetivos de Aquelarre: la diversión como fin y la sencillez como medio.
No todas las piezas de este Puzzle *son "exclusivamente" cómicas; pero si lo divertido no es lo contrario de lo serio, sino de lo aburrido; es posible que el espectador disfrute con estos espejismos de la realidad...»* (Fragmento del programa).

ELS AQUILINOS. Barcelona

SOPA DE LETRAS
Del colectivo sobre textos de Gianni Rodari. Dirección: Miguel Álvarez. Intérpretes: Miguel Álvarez, David Lain y Esther Prim. Estreno: junio de 1986.

ARA VA DE BO. Barcelona

TORNADANSA
Del colectivo. Estreno: enero de 1986.

GRUPO ARCA. Lérida

LA CORONA D'ESPINES
De Josep M. de Sagarra. Dirección: Pere Simó. Intérpretes: Julia Estarán, Jordi Pascual, Emilio Rivelles, M. Angels Querol, Pepita Pereiló, Carme Castellarnau, Jordi Doménech, Emilio Escalé, Eduardo Bosch, Carles Román. Estreno: mayo de 1986.

«... La verdad es que el grupo Arca, plagado de gente joven, con algún veterano en su reparto, permitido dentro de las bases de la convocatoria del certamen, dejó constancia de su buen hacer teatral con ese drama que transcurre en Solsona, que dibuja la problemática generacional de un hijo natural que vive los avatares de una adinerada familia burguesa en un entorno rural. (...) Bajo la dirección de Pere Simó, un disciplinado cuadro de actores que se recrearon en la dicción del verso denso y profundo de Josep M. de Sagarra, destacando en su interpretación de Marta, ama de llaves del señor de Bellpuig y madre de l'Audal que fue encarnada por Julia Estarán. (...) Una cuidada presentación con un mobiliario regio, con un decorado corpóreo de fondo, por cierto muy bien iluminado, la vistosidad de un vestuario de época, confeccionado exprofeso para la obra y una perfecta dicción, redendearon la larga presentación con que el Arca demostró tener un buen cuadro de actores, capaces de abordar empresas teatrales de mayor envergadura si siguen por el camino emprendido...». (Miquel. «Diario de Lérida». Lérida. 22 de mayo de 1986).

TEATRE ARCA. Barcelona

MARCO & POLO O VICEVERSA
De Jesús Roche. Escenografía: Xavier M. Miravete. Música: El Sac de Gemecs. Intérpretes: Jesús Roche y Albert García. Estreno: 5 de diciembre de 1985. Espectáculo producido en colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona.

«La gran diferencia que existe entre Marco y Polo y nosotros es que su casa es la calle, su dormitorio un banco, que además es público. ¿La subsistencia?, conseguir inmiscuirse entre nosotros. O sea, son la otra cara de nuestra moneda. Pero no se contentan con eso y, para colmo, nuestras preocupaciones y peligros son





Arriba, "Marco Polo o viceversa", del Teatro Arca, de Barcelona. (Foto: Antonio Nodar). Al lado, una escena de "Fase I: Usos domésticos", de Arena Teatro de Murcia.

motivo de recochineo, mofa y escarnio. Una actitud verdaderamente vergonzosa». (Programa).

ARENA, COLECTIVO DE TEATRO. Jaén

VADE RETRO!
De Fermín Cabal. Escenografía: Miguel Jurado. Intérpretes: Vicente Ruiz, Antonio Molina. Estreno: 25 de octubre de 1985.

RETRATO DE DAMA CON PERRITO
De Luis Riaza. Dirección: Vicente Ruiz. Intérpretes: Antonio Molina, M.ª Jesús García, Mari Nati Villar y Juan Francisco Villar. Estreno: julio de 1986.

EL DESVÁN DE LOS MACHOS Y EL SÓTANO DE LAS HEMBRAS
De Luis Riaza. Dirección: Vicente Ruiz. Escenografía: Miguel Jurado. Intérpretes: Antonio Molina, Vicente Ruiz, Juan Francisco Villar y Mari Nati Villar. Estreno: 30 de junio de 1986.

ARENA TEATRO. Murcia

FASE 1: USOS DOMÉSTICOS
De Esteve Graset. Dirección: Esteve Graset. Intérpretes: Enrique Martínez, J. Manuel Quiñonero, J. Pedro Romera y Trini González. Estreno: 30 de mayo de 1986.

«... Expresar lo que tiene de hermoso lo cotidiano se llama idealismo, y quien lo hace, si lo logra, es hoy en día más idealista que nunca. Someter lo cotidiano al análisis del microscopio ignoro qué nombre puede recibir, pero en todo caso el objeto se desvirtúa y exagera. La perspectiva del arte moderno debe ser otra y, de hecho, lo es. Cuando se acerca a lo cotidiano, apenas se acerca para alejarse de inmediato. Pretende lograr el máximo distanciamiento posible, observarlo desde un punto de superioridad por un momento. El artista se sale fuera del hecho que él mismo sufre. (...) Contempla nuestras acciones como un zoólogo observaría a una horda de simios en sus manifiestos instintos, y concluye, aunque al fin recuerde el primitivo sentido de cada acción, que el hombre es un ser de difícil progreso y de fácil retroceso. (...) A mi parecer, esta es la conclusión que Esteve Grasset y Arena Teatro pretenden ofrecernos

en su espectáculo, trepidante rítmico y descarnado, mostrando la sordidez de la vida cotidiana desmenuzada en sus acciones automatizadas...». (Fuensanta Muñoz Clares. Fragmento del programa).

«... Es una de esas obras que le dejan a uno perplejo. De esas con las que el público no sabe si enfadarse o echarse a la salida una risotada de persona mayor. (...) Siglo veinte cambalache. Este teatro es así. Ellos ponen la idea y el espectador compone o interpreta el final como mejor le cuadre.
El padre de la criatura y director de Fase 1: usos domésticos, *Esteve Graset, parte de una situación un tanto simplista: cuatro actores, o mejor, tres actores y una actriz, deciden presentar a la NASA un proyecto para viajar a otros mundos y mostrar a los extraterrestres cómo es el "homo sapiens". (...) Podría haber tenido cualquier tratamiento escénico, pero Graset, consciente del anacronismo de los géneros, ha preferido envolver la idea en uno de esos híbridos del teatro moderno, situados entre el mimo y la gimnasia dura. Hasta el punto de que el reparto no sólo actúa, sino que además trabaja.*
Se prescinde del diálogo. Así el texto queda reducido, poco más o menos, a las palabras de una lista de bodas. Sólo ritmo y movimientos monótonos que los propios actores sugieren y crean a lo largo de toda la obra. Esta es la esencia del mensaje: demostrar al extraterrestre-espectador que el "homo sapiens" está dominado por un ambiente cotidiano que cala hasta el subconsciente y le hace ser repetitivo hasta casi el automatismo, sobre todo en su devenir civilizado, es decir en sus instintos más domesticados: desde la elemental fisiología del retrete a la inevitable higiene de fregar los platos y enterrar los muertos...». (Angel Puerta. «ABC». Madrid. 15 de agosto de 1986).

ARISTÓFANES ESCUELA DE TEATRO.
Valladolid

ANNÁBASIS-TURA
Del colectivo. Dirección: Alberto Fontanillo Carrascal. Intérpretes: José Luis Cesteros, Arránz Juárez, Helena Benito, Sonia Sierra, Alberto Fontanillo, Marga Rodríguez y Quique Ruiz y de Andrés. Estreno: marzo de 1986.

CIPRIANÓPOLIS
Del colectivo. Intérpretes: Diez actores. Estreno: abril de 1986.

EPISTEMA
Del colectivo. Dirección: Alberto Fontanillo y Quique Ruiz. Intérpretes: Siete actores. Estreno: junio de 1986.

INTRIGA EN EL JÓNICO
Del colectivo. Dirección: Arránz Juárez y J. Cesteros. Intérpretes: Siete actores. Estreno: junio de 1986.

AGRUPACION TEATRAL ARLEQUIN.
Caspe (Zaragoza)

LO QUE TU QUIERAS
De los Hnos. Álvarez Quintero. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 31 de mayo de 1986.

PROHIBIDO SEDUCIR A LOS CASADOS
De Julio Mathias. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 9 de agosto de 1986.

GRUPO DE TEATRO ARLEQUÍN.
Vitoria

NOISULI
De José María Blasco. Dirección: José María Blasco. Música: Kepa Aguirre. Coreografía: Manolo Ortiz. Intérpretes: Jaime Apilánez, Miguel Arrilaga, Matilde González de Zarate, Francisco Javier Herran, Juan Moriñigo, María del Carmen Pérez, Isabel Pizarro, Jose María Tricio y María Jesús Velasco. Estreno: 6 de junio de 1986.

GRUPO DE TEATRO ARRATE.
Eibar (Guipúzcoa)

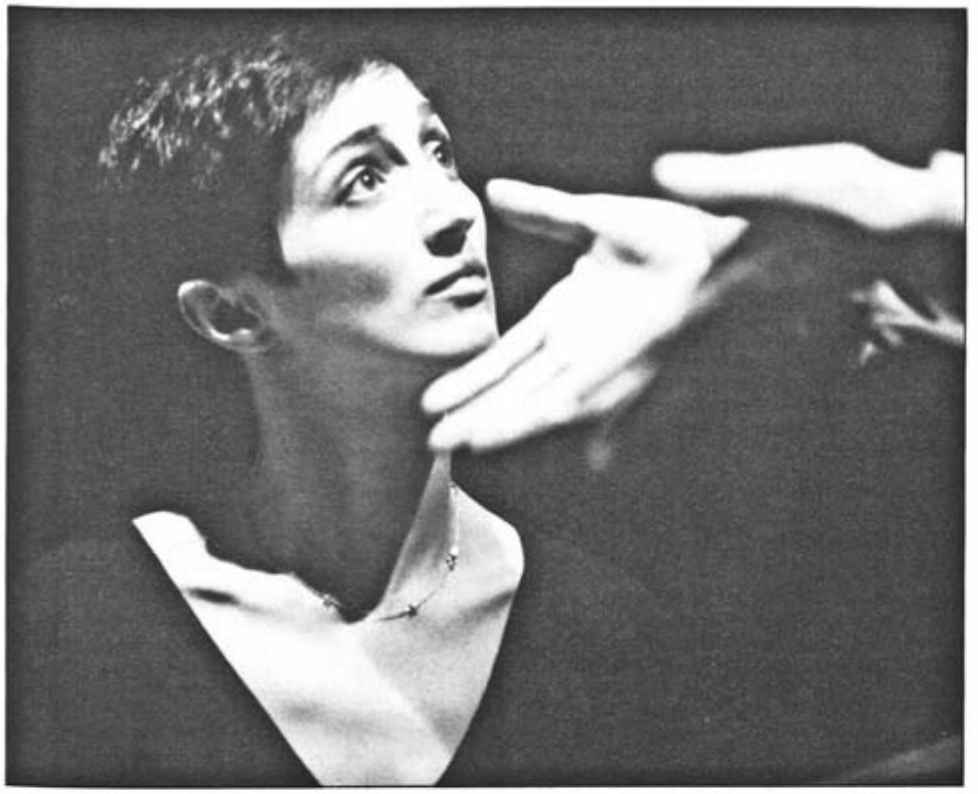
LA CHOCHOLILA, O EL FIN DEL MUNDO ES EL JUEVES
De Emilio Romero. Dirección: Eduardo Falces. Intérpretes: Nacho Garai, Eduardo Falces, Maite Lorenzo, Ernesto Barrutia, Nerea Muguerza, Alberto Zabala, Esther Sagarduy, Beni Vargas y Nuria Olmedo. Estreno: 3 de julio de 1986.

COMPANYA D'ART DRAMÀTIC.
Barcelona

ROMEO I JULIETA
De William Shakespeare. Traducción de Josep M.ª de Sagarra. Dirección: Esteve Polls. Escenografía y figurines: Alfons Flores. Música: Alex Polls. Intérpretes: Carme Alor, M.ª Josep Arenós, Verónica Borrull, Teresa Cunillé, Isolda Doménech, Mercé Espelleta, Spei Macià, Angela Martínez, Aniana Miró, Silvia Munt, Lola Peña, Montse Pérez, Assumpta Rojas, Montse Tenllado, Silvia Vilarrasa, José Luis Arrébola, Enric Arredondo, Isidor Barcelona, Jordi Boixaderas, Xavier Calderé, Enric Caso, Alfred Celaya, Angel Condal, Damiá Contreras, Miquel Cors, Jaume Costa, Carles García, Ruben Jordan, Josep M.ª Lana, Kim Llobet, Luis Marco, Oscar Olavarría, Miquel Palenzuela, Gary Piquer, Joan Pons, Xavier Tor, Manuel Véiga y Pere Vidal. Estreno: 28 de enero de 1986 en el Teatro Victoria de Barcelona.

«.... La principal incógnita de este Romeo i Julieta, *la pregunta-promesa que nos acosaba por los cuatro costados hasta convertirse en el eje de todas las expectativas, se ha resuelto cumplidamente. Silvia Munt es una Julieta muy estimable, Silvia Munt es, también, una buena actriz de teatro (...) La aventura de Polls y su Teatre de Barcelona, los enormes riesgos de una reconquista del Victoria, esforzada y meritísima, han quedado como puros datos accesorios de una oferta centrada en la figura de Silvia Mut y su incierto despegue teatral (...) Julieta es así, el personaje que sostiene en muy buena medida este nuevo montaje que Esteve Polls ha realizado de la obra de Shakespeare. Y es que, a mi modo de ver, Silvia Munt sólo se ve correctamente acompañada por muy pocos, por poquísimos intérpretes (...) A mi juicio, los déficit principales de este montaje provienen de una concepción global del teatro clásico, inevitablemente (?) prisionero, según ella, de un reverencialismo paralizante, mucho más triste cuando pretende camuflarse con un simple maquillaje de modernidad. Un simple maquillaje es, en efecto, el toque austero del vestuario o la proyección de unas sombras que simulan una vegetación tenebrosa y toda la escenografía dominada por una construcción que recuerda el templo expiatorio del Tibidabo en versión de Ricardo Bofill. Este elemento, poderoso, inmóvil, es de una pesadez tal que hipoteca, por trucos que se le echen, un juego efectivo de los diversos ambientes escénicos. Se convierte así, dicha construcción, en la casa de todos: de los Capuletos, de los Montescos, del pueblo de Verona, etcétera, esto es, en la casa de nadie. Polls ha fosilizado el clásico y lo peor es que ni siquiera ha justificado su opción asegurando, cuanto menos, la correcta circulación de la palabra de Shakespeare —a Miquel Palenzuela le faltan meses de ensayo— en la traducción de Sagarra, lamentablemente expresada en boca de muchos, a veces sencillamente ininteligible...».* (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 30 de enero de 1986).

«... El hecho es que el montaje está aquí, que, plantando cara a crédulos e incrédulos, Esteve Polls lo ha conseguido hacer y que, aparte de contener una buena ristra de irregularidades, posee una calidad mínima que garantiza un espectáculo perfectamente visible y gratificante en muchos momentos. Si pudiésemos concentrar en una sola palabra las características de este montaje, diríamos que es un montaje espectacular y que, en una gran y decidida parte, esta espectacularidad es aportada por la monumental escenografía de Alfons Flores, que consigue un escenario múltiple de evidentes posibilidades. Si Esteve Polls ha optado por este tipo de escenografía, ha optado también por una interpretación efectista, con tendencia a la declamación grandilocuente que termina y se quiebra cuando llega al grito. (...) Esteve Polls ha jugado la carta más discutible. Por un lado, ha estimulado a los actores hacia una interpretación «descordada», pero no ha unificado criterios; así ha querido dar a la pareja protagonista un tono de desgarrada adolescencia, que en lugar de crear el clima adecuado cae a menudo en el tópico difícil de recuperar. Esto lleva a Gary Piquer, un nombre desconocido en nuestro teatro, que incorpora a Romeo, a un callejón sin salida, ya que potencia todos sus defectos en lugar de disimularlos. (...) La irregularidad de dicción es un problema que afecta también a otros intérpretes y desmerece los resultados finales, enmascarando la brillante versión de Josep María de Sagarra. (...) En resumen, este Romeo y Julieta *es perfectamente visible, tiene una dignidad mínima perfectamente aceptable, comporta una aproximación a los valores culturales universales y, a pesar de su irregularidad, pienso que puede hacer un buen camino en este acto de fe en el teatro, con el que nos ha sorprendido Esteve Polls».* (Joaquín Vila i Folch. «Avui». Barcelona. 30 de enero de 1986).



Silvia Munt durante los ensayos de "Romeo y Julieta", de Shakespeare, en la Companya d'Art Dramatic de Barcelona. (Foto: Jordi Morera).

«Josep María de Sagarra, en el prefacio a sus traducciones de Romeo i Julieta, Otello, Macbeth *escribía que era "mucho más fácil traducir un verso blanco de Shakespeare a un verso blanco catalán que hacerlo en cualquier otra lengua parienta de la nuestra". La prueba, añadía Sagarra, "la tenemos en el hecho de que las mejores traducciones francesas y las españolas, y las italianas de última hora están casi todas en prosa". "Esto", afirmaba, "a mi entender es impropio" (...) Y esto que vale para la traducción, vale casi calcado para la puesta en escena. Porque Shakespeare es sobre todo la palabra, el verso, la magia más profunda y exuberante del lenguaje. Por lo tanto, la magia escénica ha de provenir fundamentalmente de esa palabra dicha (...) Si no, el espectáculo se hunde irremediablemente, y esa magia que esconde el verso de Shakespeare, y que se magnifica con una dicción acertada, se torna un aguijón que rehincha las malas lenguas, cuando el verso, más que decirse, se babea. (...) Al grano, o sea, el* Romeo i Julieta, *de Shakespeare que el martes reabría las puertas del Victoria y se presentaba como la primera producción de la compañía Teatre de Barcelona, empeñada en ofrecer una cartelera de teatro clásico en plena frivolidad del Paralelo.*
Temíamos que el montaje fuera aproximadamente un desastre. En el último mes, nos habían llegado noticias de todo tipo de dificultades, no sólo económicas. Y por eso, en la media parte de este Romeo i Julieta *de Polls, muchos respiramos hondamente al comprobar, con satisfacción, que el Teatre de Barcelona había conseguido, en términos generales, un buen espectáculo. Irregular (...) pero de una encomiable dignidad, de un resultado suficientemente notable para que la autoridades presentes en la función se dieran cuenta, y tomaran nota, de que ayudar al Teatre de Barcelona, de verdad, no con miserias como hasta ahora, no sólo es salvar el Victoria, sino mucho más: ganar un teatro, y una compañía, y una programación y... un público, o nuevo o recuperado.*
Tras una salida algo indecisa, Silvia Munt estuvo estupenda. La Colometa supo recrear, y qué bien, esa Julieta que, tras el beso de Romeo, pasa de la pura inocencia de niña a la amante que se desgarra de amor y de añoranza por dentro. (...) Junto a Silvia Munt, una diva, Teresa Cunillé, de mucho oficio, que sabe estar en su sitio y que hace lo que quiere con el verso: lo retuerce con enfado, o lo mordisquea con malicia, o lo endulza con los labios, o lo mima con los ojos, o lo llora con el alma, o lo enloquece con el gesto, o lo afila con los dientes, o lo adormece en el pecho. (...) Gary Piquer, en cambio, no sólo destroza su Romeo sino que acaba destrozando las escenas en que aparece. La famosa escena del balcón, Silvia Munt la interpreta como una fina lluvia de aguanieve, y llega él, Romeo, con su exagerado gesto, con ese ímpetu excesivo, con esa voz estrangulada, y la hunde...» (Francesc Burguet i Ardiaca. «El País». Barcelona. 30 de enero de 1985).

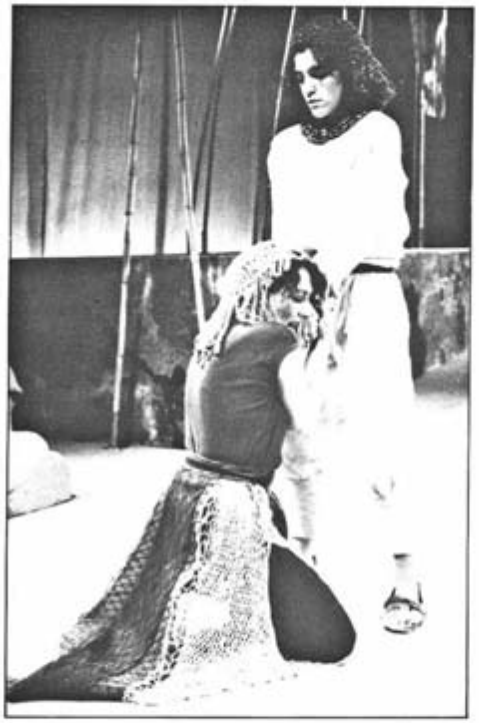
ARTE/FACTO PRODUCCIONES TEATRALES. Madrid

SEMÍRAMIS

De Cristóbal de Virués. Dramaturgia y dirección: Miguel Bilbatua. Escenografía y vestuario: Roser Caritx y Toni Bueso. Música y percusión: Armando Lorente e Inmaculada Crespo. Canción: Joaquín Díaz. Intérpretes: Maite Brik, Joaquín Hinojosa, Agustín Poveda, Diana Peñalver, Francisco Merino, Luis Miguel Climent, Emilio Mellado, Aitor Tejada, Luis Araújo, Raúl Freire, Carlos Almansa, Yolanda Diego, Eva Gurutzarri, Olga Pérez, Alfonso García, Francisco González y Javier de Sales. Estreno: Festival de Almagro de 1985. Estreno en Madrid: 10 de septiembre de 1985 en el Teatro Pavón. Espectáculo en coproducción con el Festival de Almagro.

«... "romper una lanza en favor del teatro español de los siglos XVI y XVII, cuyos temas están más cerca de nuestras vivencias que los de la mayoría de los dramas y comedias clásicas que suelen representarse".
El poder, la violencia del poder (...), la pasión amorosa y la violencia de las reglas socialmente admitidas no son ajenos a los grandes problemas de nuestra sociedad. Por ello la compañía ha emprendido la aventura de representar de forma continuada esta tragedia, estrenada hace unos días en el Festival de Almagro». (J. P. G. «Ya». Madrid. 8 de septiembre de 1985).
«(...) Miguel Bilbatúa ha concebido un montaje en el que pone de relieve los errores del poder y la ambición, entre los que se mueven los personajes, arrastrados por sus pasiones y conducidos por la rueda de la fortuna.
La puesta en escena no acaba de lograr la magia, poesía y grandeza que requiere la tragedia clásica. La acción está ralentizada, y la representación, que discurre sin descanso, se alarga innecesariamente, haciéndose tediosa para el espectador. (...)
... los actores tropiezan, como es irremediable por la falta de práctica, con el verso, no siguen su musicalidad, su ritmo, sus cadencias. Y las voces gritan y se enronquecen. En general, gesticulan mucho, a falta de matices y sutilezas, y se evidencia la falta de preparación física adecuada a este tipo de obras, en las que el lenguaje poético del texto ha de estar presente en todo el lenguaje escénico y el cuerpo del actor.
... Se tiene la sensación de que el texto pesa en exceso sobre los actores, y que la dirección no ha logrado superar esas barreras que hacen del escenario un espectáculo mágico, movido por invisibles hilos que animan una vida irreal pero veradera.
En cualquier caso era ardua la empresa, por lo que el esfuerzo de todos es digno de un respetuoso aplauso». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 13 de septiembre de 1985).

«(...) Virués hace un tratamiento de la tragedia en el que se concentran los elementos del horror y el destino en la figura de Semíramis, esposa de Menón, al que el rey Nino condena y arrebata a la esposa, conduciéndole al suicidio, reina a su vez de Babilonia tras un engaño en el que mata a su marido, Nino, y finalmente muerta por su propio hijo Ninias para que se





Dos escenas de "Semiramis", de Cristóbal de Virués, producción de Arte/Facto. (Fotos: Fernando Suárez)

cumpla así su destino. Calderón, con la cegue-ra de Menón y la muerte de Semíramis en una batalla, engrandece el campo de los sucesos, le añade elementos filosóficos que acercan su obra a los conceptos de La vida es sueño.
Bilbatúa ha hecho un arreglo concentrando más los hechos y reduciendo extremadamente tanto el elemento espacial —más de dieciocho esce-narios hay en Calderón, muchos también en Vi-rués— como el argumental, que aparece sinte-tizado, condensado, con leve perjuicio a veces de la compresión completa del curso de los acontecimientos. Pero la intensidad trágica se alcanza con facilidad. Los endecasílabos rotun-dos de Virués, así como las estrofas de arte me-nor, se encadenan con eficacia, y el relato, pese a las abreviaciones, queda transmitido con fide-lidad en lo principal.
... Mayte Brik y Joaquín Hinojosa ponen una pa-sión llena de violencia, de ardor físico, de hon-dura de declamación, que calienta el suceso. Su clamorosa entrega a los personajes levanta el nivel de expresión dramática, que es soste-nido por el muy buen tono de Poveda de Me-nón, incluso en la jovencísima Diana Peñalver en las Ninias... (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 21 de enero de 1985).

TEATRO ARTELLO. Vigo

GULLIVER F. M.
De A. Reixa. Dirección: Santiago Montenegro. Escenografía y vestuario: Rubén García. Intér-pretes: Alfonso Agra, Rosa Hurtado, Ernesto Chao, Antonio Morris y Manoel Pombal. Estre-no: 8 de noviembre de 1985 en el Teatro Rosa-lía de Castro de La Coruña.

«Un público juvenil, receptivo y con ganas de pasar un rato divertido llenó casi por completo el teatro Rosalía de Castro en la noche del es-treno de la obra teatral de Antón Reixa Gulli-ver F. M. (Radio Condena). *Y no salió defrau-dado, gracias al humor agresivo, a veces un poco ácido, en ocasiones excesivamente erudi-to, pero siempre imaginativo e ingenioso, de su autor.*

... Siguiendo las indicaciones de Artaud y las técnicas de teatro total, el andamiaje argumen-tal es simplicísimo, casi inexistente: la radio, sus emisiones, sus mensajes, son más un motivo que un verdadero argumento. Por esta razón el texto pierde su valor primordial y pasa a un se-gundo plano para dar paso a otros elementos el movimiento, el gesto, la modulación de la voz, la luz, etc. La representación como tal adquiere el protagonismo total. Los personajes no dialo-gan, parodian diversas situaciones, como si de emisiones radiofónicas se tratase, por medio de parlamentos individuales que se cruzan y entre-cruzan produciendo continuos efectos cómicos. La falta de estructura argumental sirve a Reixa para escoger libremente los contenidos siempre tratados en registro de farsa y de parodia. Algu-nos con maneras más ingeniosas, otros de for-ma más tópica. (...) Gracias a esta peculiar con-cepción del teatro, la comicidad se establece a distintos niveles: movimientos escénicos, ges-tos, utilización de los recursos de la voz, etc. Y así el espectador está continuamente captado por el espectáculo...» (F. P. «El Ideal Gallego». La Coruña. 10 de noviembre de 1985).

«Gulliver es una radio y es también un símbolo del discurso ajeno que se impone; los liliputien-ses, unos personajes que bien pueden ser súb-ditos, repetitivos y adoradores, como la encar-nación de sus propias palabras. Esta obra de Reixa es verbal e incluso podría decirse que verborreica: los personajes, cargados de atribu-tos de sus posibles funciones hablan incesan-temente y unos cuantos vocablos o temas les obsesionan: próstata, pensionistas y medio pensionistas, chepas y medias chepas... Mas allá de atributos y vocabulario repetitivo, se está hablando de un discurso: la enorme radio es la propiedad de la palabra que cae sobre los pe-queñajos, y con ellos el autor hace su propio discurso sobre el discurso. Si no se entiende claramente nada de eso es porque no es una obra fácil. Muchas de sus claves se pierden al salir de la autonomía gallega en que está escri-ta y a la que va dirigida: a sus tópicos, a sus con-signas, a sus formas de agarrarse a lo peculiar. (...) La obra está bien interpretada y bien dirigi-da. Los actores, que se atropellan entre sí con el dificilísimo lenguaje, lo hacen dentro de un or-den interno y se adivinan los ensayos minucio-sos y cuidados con el director Santiago Monte-negro. El sonido llega bien y está medido, y los accesorios escénicos —el escenógrafo es Ru-bén García—, que forman parte de la dramatur-gia, están bien ideados...» E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 1 de marzo de 1986).

ARTRÍTICOS REUNIDOS. Madrid

HACE FALTA TENER VALOR
De varios autores. Dirección: Marcela Caballe-ro. Intérpretes: Componentes de la compañía formada por personas de la tercera edad. Es-treno: 6 de marzo de 1986.

ASOCIACIÓN CULTURAL CHARRA DE MACOTERA. Salamanca

LA ROSA DE PAPEL
De Ramón del Valle Inclán. Dirección y escenografía: José Antonio Hernández Sayagués. Ves-turario: Juan Madrid Hernández. Máscaras: Amable Diego. Intérpretes: Pedro Sánchez, Re-gina Blázquez, Ángeles Martínez, Tomás Gon-zález, Diego Caballo, Luis Daniel Sánchez, Pe-dro García, Rita Sánchez, Antonio Pérez, Anto-nio Blázquez, Jesús Blázquez, Raul Blázquez, José M.ª Caballo y Manuel Antonio Zaballos. Estreno: febrero de 1986.

«...La rosa de papel —*continúa el señor Her-nández— la adaptamos a una estética dentro de la significación personal del esperpento, de la distorsión del propio realismo e intentamos unirlo al esperpento goyesco definidor, al igual que el de Valle-Inclán, de figuras y vidas diabó-licas y descarnadas, donde se mezcla lo divino con lo telúrico y laten deseos y pasiones. Es una obra difícil; tuvimos, y tenemos, momentos de ánimo, pero el andamiaje es muy fuerte y todo está muy estudiado; a través de esta meticulo-sa labor hemos conseguido llegar donde esta-mos actualmente...»* (Teresa P. Hernández. «El Adelanto». Salamanca. 16 de agosto de 1986).

L'ASSISTENCIA PALMESANA. Palma de Mallorca

BON PROFIT
De Maurici Gallardo. Dirección: Maurici Gallardo. Intérpretes: Esmeralda Massa, Pepe Lluis Caminals, Jaume Gomila, Aina Segura, Maurici Gallardo, Elisa Caminals, Miquel Llabrés y Carmen Pons. Estreno: 20 de febrero de 1986 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

«... con este montaje —nos comentan— hemos querido recuperar el placer del teatro aficionado; un teatro con todas las exigencias pero, al mismo tiempo entretenido como hobby. Así de la misma forma que un aficionado a la pesca, la gamba algo le cuesta, nosotros asumimos también un riesgo y eludimos el trillado camino de los despachos y las subvenciones...» («Baleares». Palma de Mallorca. 20 de febrero de 1986).







"Gulliver F. M.", de Anton Reixa, arriba e izquierda. Sobre estas líneas, "Hace falta tener valor", por el grupo Artríticos Reunidos. (Fotos: Chicho).

«Los enterados lo van a tener crudo con la última obra de Maurici Gallardo. Bon profit *no es de estas comedias que tienen "varias lecturas" sino que dice lo que quiere decir, sin necesidad de andarse por las ramas, aunque, en alguna ocasión, el autor no deje caer en saco roto la oportunidad de soltar alguna coña. Las pocas que salen a relucir —y esto es de agradecer— no trascienden del tema puramente teatral y de su entorno político-administrativo, cuestión ésta que nos preocupa a todos los que andamos metidos en el rollo. Y, tal vez por esto, la intencionalidad se escape a más de uno de los espectadores. (...) La misma dinámica de la obra parece exigir que, además de actuar, los actores intepreten sus propios papeles, en base a un generoso derroche de "tics" o una deliberada modulación de fraseo que, si existe en bastantes ocasiones, encuentran un extraño contrapunto en la solemnidad y, a veces, excesiva dramatización por parte de Gallardo y Caminals que aguantan casi todo el peso de la obra...»* (Biel Domingo. «La Última Hora». Palma de Mallorca. 22 de febrero de 1986).

«... Hay en Bon profit *una trama que obecede a la lógica del enredo y que proporciona al montaje momentos conseguidos, francamente divertidos. Pero parece que se queden un poco a media luz, que podrían haberse prolongado e incrementado.*
A pesar de eso, Bon profit *es una comedia que puede verse sin que a nadie se le corte la digestión ni le venza ostentosamente el sueño, cosas que a veces ocurren. Es un producto que se deja contemplar quizá no a mandíbula batiente, pero sí con una sonrisa en los labios que a ratos crece y que en todo caso se somete a una fórmula amable y, desde luego, digna de atención.*
En este sentido hay que subrayar la corrección con que ha llevado todos los elementos que integran su espectáculo esta compañía que se dice públicamente de aficionados en un tierra donde no se puede decir que haya otro teatro que el no profesional. Tanto las cuestiones de espacio escénico como las de interpretación se encuentran a un nivel irreprochable del que aún podrían aprender bastantes elencos del panorama dramático balear...» (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 22 de febrero de 1986).

ATALAYA TEATRO EXPERIMENTAL ANDALUZ. Sevilla

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS
De Federico García Lorca. Dirección: Ricardo Inesta. Escenografía: Juan Ruesga. Música: Paco Aguilera. Vestuario: Creativo Fridor y César Oliva. Intérpretes: Javier Centeno, Paco Gil, Carmen Gallardo, Juan Antonio Domínguez, Teresa Velázquez y Fátima Herrero. Estreno: 27 de mayo de 1986.

«... El protagonista, un personaje sin nombre —añade Iniesta—, muere o se suicida finalmente, después de dejar patente la rebeldía de su creador contra la muerte. El no querer morir para no tener que empezar de nuevo. Es el único ser vivo de una obra en la que entran y salen los fantasmas, personajes que representan el amor imposible, el desamor o el desengaño, la indecisión. (...) El Lorca teatral más conocido —dice Ricardo Iniesta— no tiene nada que ver con esta obra. El espectador que venga pensando que se le va contar una historia saldrá decepcionado, porque lo que aquí se ofrece es una secuencia de imágenes, de impactos a veces inconexos. Es como un caleidoscopio sobre muchas cosas de la vida que van directamente al subconsciente del hombre...» (Edurne Mandiluce. «Diario 16». Madrid. 15 de septiembre de 1986).





«Así que pasen cinco años *es un drama onírico o surreal, cuyos protagonistas son el tiempo, la soledad, la muerte, el recuerdo, la premonición y la presencia de los "otros". El autor abandona la pretensión de fabular o de crear personajes en circunstancias dadas para encarar, poéticamente, una serie de ansiedades que pertenecen a la confrontación lúcida —es decir, no sustituida por ningún credo— de la existencia humana.*
Al grupo andaluz Atalaya hay que agradacerle su voluntad de no acumular complicaciones a la representación de un texto de por sí complicado. La creación de imágenes, el ritmo y la actuación conjugan la sencillez y la frescura con la debida atención a las ambivalentes significaciones del drama. No hay una recreación escénica del texto, sino una clara voluntad de desentrañarlo, con lo que se alcanza un espectáculo discreto y estimable, a través del cual, en definitiva, el poema teatral de Federico se hace palpable.
El director Ricardo Iniesta y sus actores han dado en esto un ejemplo, frente a tantos espectáculos actuales que se empeñan en complicar lo sencillo, en disfrazar de trascendencia los lugares comunes. Aquí, por el contrario, se lucha para dar claridad teatral, con todos los riesgos que ello comporta, a la pesadilla poética». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 20 de septiembre de 1986).

«... La solución adoptada es la búsqueda de las sonoridades surrealistas tanto en el plano escenográfico como en el interpretativo. El grupo Atalaya apuesta por este extremo. Adopta una escenografía, realizada por Juan Ruesga, premeditadamente irreal, con una dominante blanca (de muerte) y posibilidades de que sea cualquier cosa.
La interpretación acusa una también premeditada distorsión con tendencia al grito en unos casos, a la neutralidad extrema en otros. Salvo en Carmen Gallardo, ese innegable esfuerzo actoral se pierde en lúgubres ambigüedades, que no dejan traslucir casi ninguno de los conflictos por los que atraviesan los personajes. También es posible que el director haya creído que no se encuentra ante una obra de conflictos profundos.
Ya son varios los investigadores que proponen una lectura más sencilla en apariencia que la que se suele dar a Así que pasen cinco años. *Hay datos suficientes en el texto como para entender que la obra es la expresión de un sueño. De principio a fin transcurren seis horas (hay quien interpreta que las doce campanadas del final son el eco equivalente al eco de los personajes, pero no tiene por qué ser así); las intervenciones del criado pueden entenderse como intervenciones de la vigilia; las sucesiones de espacios y tiempos que el joven vive son idénticas a las que se dan en los sueños.*
En el cuadro primero del tercer acto se incluye la técnica de teatro-dentro-del-teatro, de herencia pirandeliana. Allí el arlequín, igual que sucede con el «solo de pastor bobo» de El público, *pronuncia las palabras-clave para dar luz a la verdadera lectura de* Así que pasen cinco años:

El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del tiempo.
El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.
Sobre las mismas columnas
abrazados sueño y tiempo,
el gemido del niño,
la lengua rota del viejo.

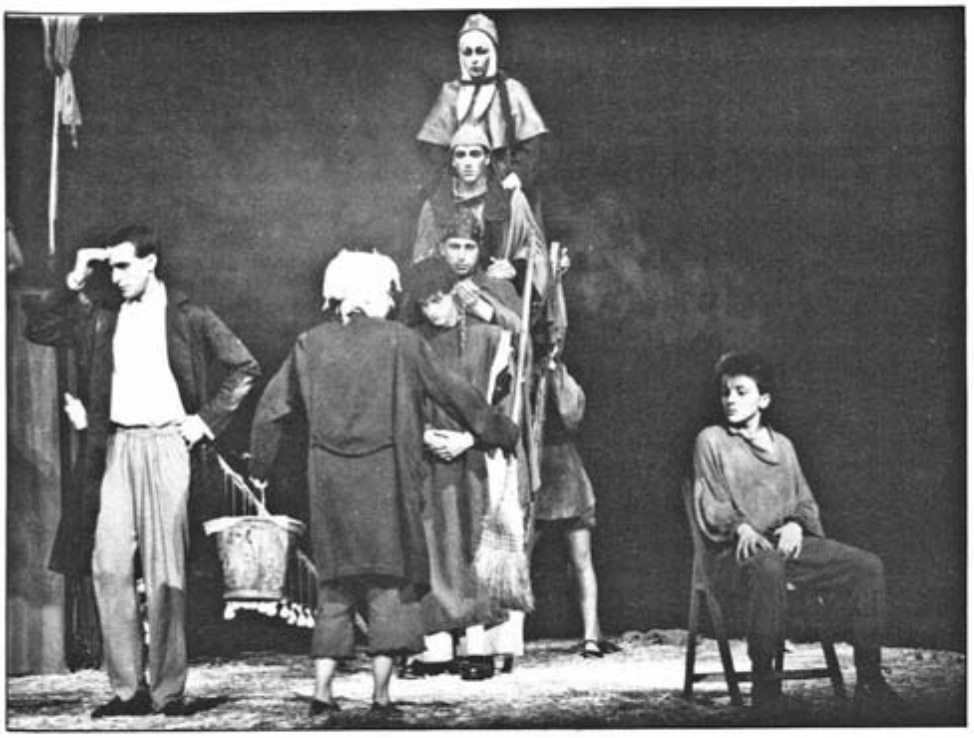
No hacen falta más palabras. Si la obra se lee desde este principio se acaban las vacilaciones escénicas y se termina el oscurantismo pseudosurrealista. Los aplausos del final fueron demasiado cortos para la calidad del... "equivocado" trabajo». (Juanjo Guerenabarrena. «Ya». Madrid. 19 de septiembre de 1986).

Atalaya, Teatro Experimental Andaluz en "Así que pasen cinco años", de Federico García Lorca. (Fotos: J. Luis Prieto). En la página siguiente, "Proces-a-dos", del colectivo Atelier. (Foto: Chicho).



«Una metáfora infinita de palabras y movimiento; una interpretación abierta sobre el tiempo, el amor y la muerte; las imágenes no se disuelven, sino que se van quedando en el espacio, unas sobre otras, como en una transparencia sucesiva: tal es la fuerza de la invención poética. Estamos ante ese "otro Lorca" alejado de sus más conocidas claves, ante el mundo poético ya ensayado en "Poeta en Nueva York" y en otra media docena de obras teatrales que ahora, con motivo del cincuentenario de su muerte, parece que podremos ver representa-

das. (...) Desde lo alto del espacio escénico presiden los cinco cuadros de la obra un millón de pequeños proyectores, estrellas que prestan sus destellos a una acción que escapa de la tierra: son también el carrusel de un tiovivo detenido; o los doce puntos de la esfera del reloj en un tiempo congelado. La idea es del propio grupo Atalaya, que ha afrontado con sensibilidad e inteligencia un texto difícil. A la libertad del lenguaje han aportado su propia libertad en la puesta en escena, sin necesidad de seguir fielmente todas las acotaciones del autor: lo irracional, lo maravilloso, no puede ser idénticamente interpretado. (...) La estilización de los elementos simbólicos, base del montaje, es imaginativa y resuelve los difíciles problemas de la puesta en escena del texto. Las propias claves en las que se mueve la obra incluyen, y así lo hace su autor, momentos de disparatado humor no pontenciado en el montaje, donde lo trágico no parece poder dar cabida a ningún otro elemento enriquecedor. Lo esencial, sin embargo, está ahí, en una puesta en escena lúcida y brillante...» (Enrique Centeno. «Cinco Días». Madrid).



«...Así que pasen cinco años sugiere desde su incuestionable belleza puestas en escena tan múltiples como arriesgadas. El colectivo sevillano Atalaya ha optado por respetar escrupulosamente el texto, aportando una visión plástica discutible y un diseño de la acción que se aparta con mucho acierto, de las estructuras coloquiales. Sin embargo, el montaje escenográfico enturbia en parte el universo desdibujado y el clima marcadamente onírico donde las alusiones temporales y la concreción se confunden. En la obra podría muy bien prescindirse de cualquier dimensión situacional. Basta con la plasmación del símbolo que el escenógrafo, sin embargo, ha resuelto con buen criterio en un gran círculo de doce haces luminosos suspendido en el aire, simulando un enorme reloj y creando el ambiente necesario a la representación. Paco Aguilera ha compuesto, por su parte, una partitura muy acorde con esta finalidad. Seis actores resuelven, en un encomiable esfuerzo de desdoblamiento y cuidado en la expresión corporal, la veintena de personajes que se dan cita en esta singular y difícil aventura dramática, sin escamotear los rasgos andaluces de su acento que bien pudiera ser un ingenuo y cálido homenaje a las raíces del autor o un refuerzo a la musicalidad. Un buen trabajo, en definitiva, que dice mucho en favor de las compañías que sin excesivos medios se afanan en lograr un teatro digno. Y este lo es». (Juan Carlos Avilés. «Guía del ocio». Madrid.

ATELIER. Guipúzcoa

PROCES-A-DOS
Del colectivo. Dirección: Helena Pimienta. Escenografía: Susana de Uña. Música: Pablo Lasa. Intérpretes: el colectivo. Estreno: 14 de julio de 1986.

«... El espectáculo reúne a una veintena de intérpretes, jugando con diversidad de técnicas teatrales. De una parte, la puramente narrativa y de texto, al lado de pasajes en los que se emplean los recursos del mimo, la danza y la expresión corporal. La escenografía resuelve con brillantez e ingenio la dificultades de marcar espacios diferenciados en época y lugar, y el conjunto mantiene la libertad expresiva de los jóvenes junto al rigor y las dificultades de una idea compleja. Procés a dos está lleno de referencias actuales y de imágenes que se reconocen como próximas, con lo que puede ser polémica su actuación en Cabueñes. Tiene también un excelente nivel teatral». (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 14 de julio de 1986).

GRUPO DE TEATRO ATENEA. Tarragona

AL FINAL DE LA CUERDA
De Alfonso Paso. Intérpretes: Catorce componentes del colectivo. Estreno: diciembre de 1985.

«El grupo Atenea está llenando el patio de butacas —un día sí y el otro también— con un público heterogéneo dispuesto a pasar una tarde de broma. Porque esto es lo que hace Paso en su comedia: reducir a intrascendencia grotesca y puro disparate algo tan macabro como la misma muerte.
Pese a ser una reputada obra con mensaje —el suyo sería, acaso el de la simple evasión— el Grupo Atenea se ha enfrentado con esta comedia a un reto de difícil factura, según palabras de su director José Ema.
Los diálogos de Paso, ingeniosos casi siempre, son cortos, múltiples y rápidos, lo que ha supuesto para los actores del Atenea un verdadero martilleo de ensayos, nervios, y puestos ya en escena, de improvisaciones no aptas para cardíacaos». (R. M. Montaña. «Diario Español». Tarragona. 29 de diciembre de 1985).

ATENEA TEATRO. Valencia

CUENTOS DE MEDIA NOCHE
De Marcel Marck. Dirección: Nestor Ade. Intérpretes: Elena Caballer, Cora Szalay y Juan Antonio Aparisi. Estreno: 17 de julio de 1986.

GRUPO DE TEATRO ÁTICO. Madrid

NOCHE DE EPIFANÍA O LO QUE QUIERAS
De William Shakespeare. Dirección: Domingo Lo Giudice. Escenografía y vesturario: Joan Guitart. Intérpretes: José M.ª Núñez, Juan José Nieto, Yolanda Pascual, Gabriel César, M.ª Jesús Torres, Jesús Martínez, Carlos Mendoza, Javier Pastor, Soledad González, Félix López y Juan C. Hernández. Estreno: junio de 1986.

TEATRO DO ATLÁNTICO. La Coruña

LA MARAVILLOSA HISTORIA DE MARLY LA VAMPIRA DE VILA DE CRUCES
De Carlos Queiroz. Versión: Manuel Lourenzo. Dirección: Xulio Lago. Intérpretes: María Barcala y Gustavo Pernas. Estreno: 29 de mayo de 1986.



«... Ficción y realidad se mezclan una vez más en el teatro. Marly Saraiba es la heroína del espectáculo, una pequeña historia casi intranscendente, pero sólo en la medida en que pueda serlo en el mundo de las emociones. Marly impone su verdad de personajes al actor y a la actriz que le dan vida y contradice los deseos argumentales de aquellos, en una trama que ni hace reir demasiado, ni hace llorar». («La Región». Orense. 21 de enero de 1987).

AULA PERMANENTE DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD POPULAR. Zaragoza

EMMA SUNZ
Sobre textos de Jorge Luis Borges. Dirección: Carlos Martín Bazán. Intérpretes: diecinueve actores del aula. Estreno: 6 de febrero de 1986.

AULA 6, TEATRO. Granada

ALFANHUI
De R. S. Ferlosio. Versión: Miguel Alarcón. Dirección: Miguel Alarcón. Escenografía: M. A. Ruiz. Intérpretes: Dora Fernández, Joaquín Ramírez, José Díaz Cantero, Carmen Bullejos, Trinidad Gan, Antonio Rojas. Estreno: 11 de junio de 1986 en Granada.

Arriba, el Teatro do Atlántico en "La maravillosa historia de Marly..." (Foto: Tino Viz); abajo, "Alfahui", de Rafael Sánchez Ferlosio, por la Compañía de Teatro Aula-6. (Foto: Félix Gutiérrez); y en la página siguiente "El ni yo perdido y hallado en la hez", de Azufre. (Fotos: Fernando Suárez).



«Con el único criterio de hacer un trabajo libre, —libre de las ataduras que suponen todos los clises en torno al término "teatro infantil", y teniendo como objetivo una expresión realmente TEATRAL para el público más receptivo—, se abordó el deleitante trabajo de analizar la novela y escoger las situaciones que, entre las industrias y las andanzas hacían crecer al personaje en el tiempo, de la forma más libremente elegida, y en las que la construcción de la propia moral no tuviera implicaciones ideológicas traídas por la relación de personajes o situaciones adversas. (...) Y todo esto, de la mano de un narrador —el gallo de veleta— con dos identidades: la de personaje y la de voz cómplice de la historia que acompaña a Alfanhui, sin que ésta, en ningún caso, se convierta en destino, sino en mera recreación de lo que de insólito e intuitivo tiene el personaje. (...) Se ha huido de cualquier connotación que llevara de la mano que un espetáculo infantil es un espectáculo "menor", en cuanto a su producción se refiere. (...) Un conservado afecto por el detalle, y una vez más, un firme propósito de búsqueda de un lenguaje teatral, y compartido, en directo, con lo que de reto tiene la receptividad del público al que está dirigido». (Miguel Alarcón. Fragmento del programa).

AY AY AY, TEATRO DEL. Segovia

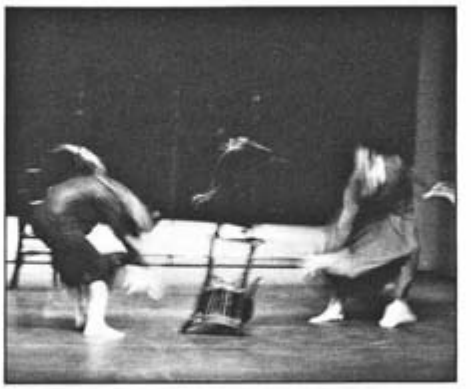
RECITAL POÉTICO-MUSICAL SOBRE POEMAS DE ANTONIO MACHADO
Sobre textos de Antonio Machado. Dirección: Andrzej Szkandera. Música: Mari Escribano. Intérpretes: Maite Hernán Gómez. Estreno: finales de junio de 1986.

AZUFRE Y CRISTO. Granada

EL NI YO PERDIDO Y HALLADO EN LA HEZ
De Azufre. Intérpretes: Azufre y Cristo. Estreno: 31 de enero de 1986 en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

«El proceso de creación se inicia en el momento que se rompen todos los moldes creados anteriormente como proceso de reeducación y apertura volviendo al ancestro y descubrimiento:
La energía Catárquica, la energía Mántrica, danzas primarias (Paleolítico), la lógica del inconsciente en la palabra, la acción y el movimiento, comenzando a emerger la nada y el vacío absoluto al encuentro con la no danza, la no palabra, el no movimiento, el no gesto, la no acción, desvelando una fuerza interna oral-anal, que paso a paso va creando un estado de creación permanente donde la inspiración no existe. Siendo este el desarrollo del espectáculo por este orden configurándose en cada una de sus partes en formas que visualizan claramente el contenido de éste». (Del programa).







Podríamos decir que estamos ante la danza de la locura. Sería exagerado. De la deficiencia mental. Sería insuficiente. Si al empezar el espectáculo andábamos dubitativos en la difícil definición de lo que eso que llaman el yo pueda ser, después de la lección de Azufre y su bella, estupenda, expresiva y conmovedora compañera por curioso nombre, Cristo, nuestras dudas son abismáticas. Los versos demenciales de Juan Llauder que prolonga el programa, no aclaran nada, pero se parecen mucho a la danza de algunos velos, negros, que hemos presenciado. La locura como estado de iluminación suena a pura fantasía literaria. El grito de liberación de nuestros intestinos desemboca en una especie de Verdad que huele mal. Si todo el esfuerzo de estos dos galeotes del ritmo, Azufre y Cristo sólo sirve para desembocar en esa verdad maloliente, es de temer que la larga trayectoria artística de que presume Paco Azufre, un día parte de la tropa refinada y decadente de Lindsay Kemp, sólo haya servido para esa desembocadura embadurnante que, por delicadeza sin duda, los dos sacerdotes de la agotadora danza ritual, se llevan a las cajas en vez de arrojársela, como su ardoroso y oscuro baile, a la nariz del espectador.
Todo este suceso es cosa mucho más indicada para círculos de especialistas que para círculos de Bellas Artes. Algún espectador, sin duda presa de honda confusión craneana, habla al salir de Pina Bausch. Ahí está la cosa: el peligro de las confusiones». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 2 de febrero de 1986).

«... El espectáculo se sustenta en un esquema simple y repetitivo. Distintos ejercicios que marcan un proceso creciente de tensión hasta llegar a un paroxismo, y que luego desciende hasta la relajación, para volver a empezar, con un ritmo muy primario y una cierta improvisación.
Hay mucho de técnicas de terapia, de experiencias sobre la energía catártica y mántrica y un inevitable recuerdo de los trabajos de la bailarina Pina Bausch, especialmente en esa línea que tuvimos ocasión de ver en el último Festival de Otoño en Café Müller, *en querer expresar los ignotos y abismales rincones del inconsciente...*
... El trabajo puede ser interesante, pero está muy en el límite de la pura investigación científica. Para pasar a espectáculo le falta enriquecerse de imaginación y de poesía». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 4 de febrero de 1986).

«Parece obvio que presentar El ni yo perdido y hallado en la hez *como un espectáculo está fuera de lugar, esto no quiere decir que la capacidad de conmoción que el trabajo de Azufre y Cristo puede ejercer sobre el espectador sea escasa. Al contrario, es como un relámpago mórbido de desconocidas y sin embargo familiares aristas que está omnipresente en la vacua mirada de Azufre a través de sus ojos color ceniza. Frente a él en un proceso metamórfico de imprevisible aunque programado desenlace, se muestra Cristo como un mujer polivalente ante cuya presencia Azufre se convierte en su sumo sacerdote, en su víctima automatizada por la obsesión del ritmo o en su verdugo más irracional.*
Hay en el fondo de la acción de Azufre y Cristo una actitud transgresora de las leyes del espectáculo cuyo universo más próximo podría evocar las experiencias de los conciertos ZAJ que Juan Hidalgo y Esther Ferrer pusieron en marcha hace veinte años. Pero a diferencia de ellos que podían cuestionar la acción artística hasta el extremo del absurdo, a base de un especulación racionalista en donde la acción del concierto era un pálido reflejo codificado de lo que na-

cía como propuesta teórica, Azufre y Cristo abren una puerta regresiva en donde lo que importa es escarbar en el "alma" humana más allá de los límites de la razón, bien estrechando la mano a la locura, bien por medio de la recuperación litúrgica más primitiva...
... Pero la mejor virtud de El ni yo perdido y hallado en la hez *es que la suma de todos esos precedentes no dan el resultado de una simple adición matemática sino que constituye algo que va mucho más allá para adentrarse en el terreno de esa cara oculta de la locura. Y ante esa búsqueda de la verdad absoluta en la que con tanta ingenuidad como ambición se enfrasca el diálogo nada convencional de Azufre y Cristo, se desprende del viaje de liberación una serie de rozamientos espeluznantes que pasan desde el orgasmo gestualizado hasta la violencia física descargada contra sí mismo o contra el compañero en un recorrido que pasa por diferentes niveles anímicos».* (Juan Zapater. «Navarra Hoy». Pamplona. 10 de agosto de 1986).

BALDADIÑOS. La Coruña

TRAXICOMEDIA DE ALDEA
Del colectivo, sobre *Divinas palabras,* de Valle-Inclán. Dirección: Roberto Leal. Intérpretes: José Amejeiras, Anusca, Ana Castro, Finola Faxardo, Fonso Aneiros, Luis González Ramos, Loli Pena, Francisco Regueiro, Andrés Rivera, Pedro Rubín, Concha Viñas, María Paz Barinaga, Luis Calvo, Fran Ledo, José Luis Romero, Mabel Teruel, Xurxo Estévez, César Martínez, Paulo Alexandre y Patri Moreira. Estreno: 19 de julio de 1986.

COMPAÑIA LA BANANA. León

PLATANOSIS
De José Luis Yuste. Dirección: José Luis Yuste. Música: J. Carlos y J. Luis Pajares. Intérpretes: Juan Carlos Pajares, Pilar Tirados y José Luis Yuste. Estreno: 9 de mayo de 1986.

«La Platanosis *es una manía para disfrutar, "un collage de secuencias con plátanos como nexo de unión". Escenas, guiones y subguiones serán pasados por el tamiz del plátano, símbolo omnipresente en la obra, no exclusivamente simbólico o comúnmente connotante. (...) Por la obra pasan casi veinte personajes, caracterizados por el trío "La Banana". Un inspector de policía, unos violadores, una farmacéutica y otros tipos actúan mientras, como en la televisión, se intercalan anuncios publicitarios y subsecuencias aparentemente fuera de lugar. Un hombre ingresa unos plátanos en el banco, se anuncian mondas de plátano y el detergente "Superplátano". (...) La obra no es trascendente en absoluto sino todo lo contrario. "queremos que la gente que vaya se monde de risa".* Platanosis *pudiera ser un delirio de aquél que un buen día amanece y ve los coches pintados con plátanos, señales cuyos símbolos son bananas y otras derivaciones teatrales directamente relacionadas con esta fruta del calor canario...»* (Jesús Turel. «La Crónica de León». León. 7 de junio de 1986).

LA BANDA DE CRISOFILAX. Madrid

1920 PAYACROBACIA
Del colectivo. Intérpretes: Siete actores. Estreno: 1 de febrero de 1986.

MUECAS
De creación colectiva. Dirección: Alfonso Pindado. Vestuario: Julia Jiménez. Intérpretes: Luis Chico López García, Antonio Roca, Paloma Rodrigo, Javier Domingo, Adolfo Díaz, Gonzalo Escribano y Jabi. Estreno: 17 de julio de 1986.

«... El objetivo central de Muecas *es la creación de impacto en el público de manera que se implique y participe como un miembro más del happening teatral.*
Los elementos que utilizamos van dirigidos a crear impresiones visuales y sonoras: Acrobacias en zancos, fuegos artificiales, música de percusión y dulzaina y sobre todo acción de los actores para movilizar al público. El mejor momento para realizar la obra es el atardecer. Momento en que queda más potenciada su espectacularidad». (Fragmento del programa).

BARNEKO. Pasaia (Guipúzcoa)

HEGAL ETA LIBURURIK GABE
Del colectivo. Estreno: abril de 1986.

ANDOLIN ZER EGIN?
Del colectivo. Estreno: abril de 1986.

GRUP DE TEATRE BARRILA. Mataró (Barcelona)

ORFEU I EURÍDICE
Versión libre del colectivo de la ópera de Ch. W. Gluck. Vesturario: Toni Poch. Intérpretes: Dolors Barrios, Delicia Burset, Quim Castellá, Guillem Faerber y Vicky Sanromá. Estreno: 12 de enero de 1986.

GRUPO DE TEATRO BARTOLOMÉ TORRES NAHARRO. Zaragoza

EL TRICICLO
De Fernando Arrabal. Intérpretes: Santiago Hernández, Domínguez, Nacho Tabuenca, Angeles Portero y Ana C. Mateo. Estreno: 9 de mayo de 1986.

BEJAÑI. Sevilla

EL AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Dirección: Antonio J. Ronero Verdugo. Intérpretes: Antonio Chacón Lebrón, Ana Holgado Sánchez, María Cabezas Barrera, Lutgarda Jurado Francés y Yolanda Toral López. Estreno: diciembre de 1985.

TEATRO BELLAS ARTES. Madrid

BAJARSE AL MORO
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Rafael Palmero. Música: José Manuel Yanes. Intérpretes: Verónica Forqué, Amparo Larrañaga, Jesús Bonilla, Pedro María Sánchez, María Luisa Ponte, Raúl Fernández y Javier Garcimartín. Estreno: 6 de septiembre de 1985 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

«...En Bajarse al moro *se cuenta la historia de un grupo de personajes que viven en un piso, con los problemas de realización y convivencia que ello genera: amor y desamor. Sentido de lejanía con unos valores y unas costumbres establecidas que no les pertenecen. Formación de su personalidad según la integración o marginación que el entorno les facilita.*
Son jóvenes, buscan su hueco, su necesidad, su equilibrio en el mundo de hoy donde los patrones "útil-inútil" configuran nuestros nuevos racismos sociales. (...) Contrastes. Formas de vida diferentes que nos llevan de nuevo al tema de los lenguajes. Hablamos de acuerdo a como nos imaginamos nuestros paraísos...» (Alonso de Santos. «Diario 16». Madrid. 7 de septiembre de 1985).

«Alonso de Santos, tras su reciente éxito en el Teatro Martín con su pieza asainetada La estanquera de Vallecas. *(...) Nos ofrece ahora en el Bellas Artes su nueva obra titulada* Bajarse al moro, *frase de la juventud corrompida de nuestro tiempo. ¿Para qué vamos a emplear otras palabrejas más o menos de la jerga actual? Sí, no importaría el tremendo sentido, y dejemos lo de "estar al día" en palabras absurdas: juventud envilecida es lo que mejor puede definir este triste acontecimiento. Y esto es lo que lleva con estupenda precisión al escenario este joven autor que partiendo de lo que pudiera parecernos un sainete, se remonta en una sucesión de escenas a una obra tragicómica que nos muestra esa vida, sus usos y costumbres. Teatro de hoy, sí, desgraciadamente de hoy. (...)* Bajarse al moro *está en su lenguaje. La casa donde sucede todo viene a ser el escenario de una sociedad sin orden ni concierto: una sociedad envilecida de la que no puede salir más que el caos...*
... Pieza, pues, de hoy, y su gracia y desgracia en todo su curso escénico. Una juventud, una sociedad perdida...» (M. Díez-Crespo. «El Alcázar». Madrid. 10 de septiembre de 1985).

«... Nuestros mejores sainetes —por ejemplo, los Sainetes Rápidos, de Arniches— se han caracterizado por una fuerte estilización de la realidad y del lenguaje, alcanzando, a través de una especie de realismo exasperado, agudas revelaciones de la vida social. (...) Nada más congruente que este encuentro de Alonso de Santos, formado en el teatro independiente, correcaminos en los años del franquismo, director un día de El horroroso crimen de Peñaranda del Campo, *de Don Pío, con el mejor Arniches que mostraba el modo de buscar la vida marginal del pueblo madrileño. (...) Todo lo dicho es aplicable a* Bajarse al moro, *crónica de un grupo de jóvenes marginales que viven en Madrid.*

El moro es el sur, que se evocó no sólo como el lugar donde comprar un paquetito de marihuana para luego revenderla e ir tirando, sino como una imagen de aventura y libertad.
En este grupo coinciden circunstancialmente personas de distinta extracción social, unidas por la misma voluntad de romper con la moral productiva de sus mayores, o, sencillamente, con los modos de vivir integrados en esa moral. Obviamente, en la marginalidad, los sentimientos, las relaciones se conciben de manera distinta, aunque, al final, acabe penetrando *el orden exterior y castigando a los que han llevado su opción por la marginalidad más allá de la aventura...»* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 12 de septiembre de 1985).

«... El enfrentamiento clásico entre cigarras y hormigas, entre posibilistas y utópicos, no es una mera lógica de escenario, sino un reflejo teatralizado de una situación actual: la sensación de que el paño lúgubre de la sociedad española se abrió para dejar paso a una respiración que se había contenido y, sin embargo, el oxígeno sólo sigue llenando los pulmones de los que respiran el aire de los otros, y a costa de los otros: de los que saben *vivir a condición de que resuelvan su fuga comprando un piso en Moratalaz, trabajando en una tienda de electrodomésticos o buscando un ascenso. (...) El sistema sobre el que está construida la obra es también una forma de prolongación y modernización del género: es el de la teatralidad como dotada de una segunda vuelta, de una ironía del género en sí, sin duda con la complicidad del director, Gerardo Malla: los apartes, los monólogos, las frases dichas mirando al público por los personajes* buenos *—es decir, los que buscan la comprensión, la justificación, la identificación— (...).*
Hay otra libertad. Está vivo todo lo que el género tradicional tiene de inocencia, de ingenuidad y de risa; pero hay también un contenido agridulce, hay una rebeldía tranquila que se manifiesta sobre todo en la escena final, donde sobrenada una esperanza imposible, una remisión a la utopía del futuro. (...) Jesús Bonilla ha elevado la condición de excelente intérprete que ya había visto en apariciones menores: es un protagonista, y la voz, el gesto, la presencia en escena, el difícil juego entre teatralidad y naturalidad lo resuelve con inteligencia...
La dirección de Gerardo Malla tiene aciertos de fondo, como el logro del camino de vuelta *del sainete, pero no consigue limpiar las escenas de conjunto, como la del final del primer acto, o defender los enormes riesgos del segundo, donde el* desencanto *aparece de manera galopante y requiere parlamentos largos...»* (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 8 de octubre de 1986).







Gerardo Malla dirigió "Bajarse al moro", de José Luis Alonso de Santos, en el Bellas Artes de Madrid. (Fotos: Chicho).

«El asunto está recogido directamente de la calle, de la vida. Unos jóvenes automarginados que "pasan" del orden burgués, viven, trabajan a su modo, comercian con drogas más o menos blandas, promiscúan, en una especie de comuna libertaria cobijada en cualquier piso humilde de la ciudad...
Alonso de Santos, como un entomólogo del lenguaje, ha captado un muestrario espléndido de vocablos, de modismos coloquiales, de giros del lenguaje marginal de hoy, y lo usa con facilidad, con un verbalismo tan rico, que ese lenguaje populista del autor no encuentra otro superior, ni mucho menos, en las creaciones arnichescas, en los descubrimientos de autores posteriores. Es un hálito de la realidad, un mensaje cultural de un lenguaje paralelo que hoy se usa, que vive con la fuerza que da una mutación permanente. Un lenguaje utilizado con talento, con alegría, con violencia y graciosa expresividad teatral. Con él, los personajes viven su aventura, arrancan constantes carcajadas al espectador, que olfatea un aire de autenticidad humana, social y cultural.

Cuando la obra gira de la comicidad en que el pequeño orbe se organiza y se describe hacia el dramatismo, la fuerza de los personajes se adensa. Experimentan el correctivo que su energía de fondo, "pasota" o pequeño burguesa, les impone. Sin moralina, hay una moralidad que brota naturalmente del contexto mismo

de la creación. Gran teatro, pues. Reclama para sus estudios desarrollos imposibles al limitado espacio de una simple nota crítica.
En un ámbito escénico sincero, gracioso, veraz, de Palmero, Gerardo Malla ha dado a la viva acción de Bajarse al moro *toda la pintoresca movilidad que requiere. Natural, realista. Jesús Bonilla, un joven actor de corta carrera, hace la gran creación de la noche en un tipo pleno de humanidad y ternura...*
Bajarse al moro, *título queridamente anfibológico y polisémico, es mucho más que un sainete, es una muestra del nuevo teatro de un joven autor capaz de desbordar por lo senderos del humor y del amor la oferta sana de un vigoroso y directo realismo*». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 8 de septiembre de 1985).

DIVINAS PALABRAS
De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: José Tamayo. Escenografía y figurines: Emilio Burgos. Música: Antón García Abril. Intérpretes: Manuel Gallardo, Maruja Carrasco, Juanjo Menéndez, Nati Mistral, Isa Escartín, César Dieguez, María Guerrero, Lola Manzano, Pepe Álvarez, Amador Castaño, María Álvarez, Merche Duval, Maruja Recio, Elisenda Rivas, Joaquín Molina, Anastasio Campoy, Beatriz Bergamín, José Albiach, José M.ª Rueda, Amador Castaño, Anastasio Campoy, Fernando de Juan, María Álvarez, Manuel Lupe, Ana M.ª Pérez Puerto, Carlos Alemán, Francisco Papalardo y Taysa Rus. Estreno: 3 de abril de 1986 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

«*... Valle. (...) Se anticipó a su tiempo con* Divinas palabras. *Es más, él mismo reconoció que su teatro no era de aquella época, "pero le llegará su hora", dijo. Y creo que tiene la misma vigencia hoy que hace veinticinco años.*
"No he caído en la tentación de preocuparme por hacer lo contrario a lo que hice entonces, porque un texto no tiene más que una lectura; he procurado buscar lo que puede interesar hoy. La acción de la obra me pide ahora un mínimo de elementos, pero con los necesarios contrastes, es decir, una mezcla de sobriedad y exuberancia".
"Al público hay que darle lo que espera de uno y el director tiene la obligación de sorprender sin defraudar, aunque la cosa no es fácil".
Tamayo ha tratado,... de conseguir el ambiente de "tragicomedia de aldea, dentro de la atmósfera esperpéntica..."» («Diario 16». Madrid. 3 de abril de 1986).

«Divinas palabras *es una obra muy difícil, y esta versión de Tamayo no resuelve todas sus dificultades...*
Se pueden esbozar algunas de las dificultades de la obra: desde luego, su lenguaje riquísimo, que tiene algo más que un sentido: una sonoridad, una riqueza inmaterial. Es una obra pictórica, como todo Valle; una pintura verbal, un fresco que se cuenta con una excelsitud de palabras que necesita que lo que se vea corresponda a ello o, por lo menos, no lo reduzca. Pero bajo estas dificultades formales hay otras que son como grandes trampas: una de ellas es su estructura libre, su continua apertura de situaciones, que se escapan de cualquier marco —y el teatro, tal como se hace, es un marco—.









La otra, gemela, es la de su intención; *cada director —como cada crítico, cada ensayista que la trata— la lleva a su propio campo. (...) El fondo plástico —inteligentemente retraído, para dar más espacio a la acción— trata de alcanzar lo moderno con algunos materiales, transparencias, proyecciones y colores: no pasa del mal gusto. Los movimientos corales, base decisiva de la obra, quedan rutinarios y azarzuelados, a lo que contribuye Nati Mistral, que siempre parece que va a cantar una romanza (y a veces lo hace) y que abusa de las modulaciones de su voz y de movimientos sin definir entre lo vulgar del rudo personaje y la elegancia a que aspira. Obra pasional, violenta y fuerte, queda en esta representación helada, distante. El bello diálogo está redicho, remachado a la vieja escuela, pero sin respeto a la sonoridad, a la frase, al sentido...*

Se va de manos tan expertas y tan hábiles como las de Tamayo la obra: Divinas palabras, *tan proclive a la dispersión, efectivamente se dispersa, gana su propia libertad y su fuerza propia y huye del escenario. A pesar de todo, la fuerza de Valle-Inclán es tan grande que su increíble lenguaje consigue pasar muchas veces la barrera del hielo...»* (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 7 de abril de 1986).

«... El crítico, que se declara admirador y entusiasta de la obra eminente de Tamayo, deplora no ser gustoso de estas Divinas palabras *de anoche; encontrar toda la representación necesitada de matizaciones hondas, estudiadas a fondo. A estas alturas, la obra ya no puede quedarse ruidosa y superficial. La jocundidad del "Ciego de Gondar" no es ésa, como no es ésa, fina cantadora de habaneras con guitarra y planta, la Mari Gaila de Valle-Inclán; ni, en definitiva, ése, el sacristán del que Juanjo Menéndez hace una incorporación dignísima, pero también desviada, porque ha cuidado más aspectos pintorescos, anotaciones cómicas, del personaje, que su contradicción interna, sin valorar altamente la cual, la escena final no alcanza grandiosidad, cierra la obra en una situación atenuada.*

Tamayo, gran hombre de teatro, queda deudor de una versión en mayor profundidad...

Aunque con esa deuda, declaremos a Tamayo merecedor de un homenaje no sólo por su largo, gigantesco esfuerzo de creación teatral, sino por este gesto, peligroso, de arremeter con Divinas palabras *sin tiempo para imponerse la profunda revisión que es ineludible medio siglo después de su estreno por Margarita Xirgu...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 5 de abril de 1986).

«... La vuelta de Divinas palabras *al Bellas Artes, medio siglo largo después de su estreno y un cuarto exacto después del primer montaje de Tamayo, tiene mucho de reencuentro relajado con un texto familiar. Todo eso hemos ganado. La acidez, el diseño esperpéntico, el encuentro entre la realidad y la función atemporizadora de las incompresibles "divinas palabras" en latín, el choque entre la sexualidad y el orden familiar —conflicto en el que luego profundizaría Lorca, que tanto debe a Valle—, todo eso, así como la fuerza literaria del texto, sigue estando al alcance de nuestra sensibilidad y de nuestra reflexión, pero sin la exaltación que eso produciría en épocas dominadas por un teatro mojigato y la celosa vigilancia del poder.*

Quizá la mezcla de naturalismo y de estilización esperpéntica es lo que ha guiado la dirección de Tamayo, en el que se alternan el carretón de paja verdadera, la presencia de un perro de carne y hueso y el estilo naturalista de Manuel Gallardo (Compadre Miau) con el papel estilizador que en algunas escenas desempeña la luz o la composición del sacritán que nos propone Juanjo Menéndez.

Del reparto del sesenta y uno sobrevive el nombre de la protagonista, Nati Mistral. Su Mari Gaila sigue teniendo los rasgos de entonces. A fin de cuentas, este reencuentro con Divinas palabras, *a los cincuenta años de la muerte del autor, es también el reencuentro con un montaje que hace veinticinco contribuyó decisivamente a la vuelta de Valle. Un montaje en el que, en definitiva, se refleja la personalidad de quien es ya un capítulo de la dirección teatral española».* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 5 de abril de 1986).

BENAYGA. Santa Cruz de Tenerife

LA ILUSIÓN HECHA ISLA

Del colectivo. Intérpretes: Telesforo Rodríguez, Teresa Fernández, Nieves Morales, Angel Rojas, Paco Hernández y Beatriz Santana. Estreno: enero de 1986.

LA BERENGENA ESCÉNICA. Merida (Badajoz)

RETRATO INCOMPLETO DEL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA

Adaptación de Miguel Romero de algunos espisodios de El Quijote. Dirección: Miguel Romero. Intérpretes: Diez actores. Estreno: 10 de mayo de 1986.



"Divinas palabras", de Valle-Inclán, en montaje de José Tamayo. En la página anterior, imágenes de su reposición. Sobre estas líneas, su estreno hace 25 años. (Foto: Fernando Suárez, Chicho y Gyenes).

COMPAÑÍA BIBI ANDERSEN. Madrid

UNA NOCHE CON BIBI

Coreografía: Giorgio Aresu. Intérpretes: Bibi Andersen, Javier de Campos, Miguel Caiceo y ballet de la compañía. Estreno: 31 de octubre de 1985 Teatro Victoria de Barcelona.

*«—¿*Una noche con Bibi *es un espectáculo fuerte?*

—Hombre, no sé, yo diría que es apto para todos los públicos. La gente, de todas las edades, se lo van a pasar muy bien porque es muy variado.

—¿Crees que eres un personaje aceptado socialmente?

—Sí, creo que sí, el público me recibe con cariño.

—¿A qué se debe la popularidad de ese numerito tuyo llamado "Bananas", conocido incluso por quienes no han visto la obra en que se incluye?

—A la participación que lleva consigo, la gente se divierte mucho con él, esa es la explicación a que se haya hecho tan popular, es porque además es muy divertido, claro...» (E. A. R. «El Diario de León». León. 24 de junio de 1986).

«En Una noche con Bibi *lo que realmente importa es permanecer lo más cerca posible de la estrella, dejar que el morbo vuele y adivinar. Bibi canta —y, ¡ojo!, no lo hace mal—, Bibi baila y Bibi se entrega. El espectáculo está rodado. Cada cual sabe su misión y la desarrolla sin problemas. Por eso, la estrella gusta cómoda de su trabajo y mide perfectamente la escena. El show es eso; la sucesión sin hilvanes de los números musicales; la presencia constante de la Andersen; y la aparición de dos humoristas distintos entre sí, eficaces porque sí, y seguros donde los haya.*

Miguel Caiceo es el desparpajo, el despendole. Un cuentachistes que amplia su gama a las folklóricas y su mundo. Exagerado y procaz, Caiceo mantiene contento a ese público amplio y despreocupado que sólo se obsesiona con la risa. Javier Campos, donostiarra él, es otra cosa. Estamos ante un hombre culto, hecho inusual por desgracia. Se nota que los conocimientos del humorista no son de taco de calendario, ni siquiera proviene de citas sueltas en el "Selecciones". Javier Campos, que intelectualiza por tanto el humor, juega con los significados de las palabras. (...) No es perder el tiempo pasar Una noche con Bibi». (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 4 de agosto de 1986).

BINIXIFLAT TEATRE. Barcelona

L'ISIDRE I LA LUNA

De Biel Porcel. Dirección: Biel Porcel. Música: Enric Armengol. Intérprete: Biel Porcel. Estreno: 9 de septiembre de 1985.



En el centro de Madrid, los anuncios prometen "Una noche con Bibi", el show de Bibi Andersen.

BOCHIN TEATRO CLOWN. Zarzalejo (Madrid)

GIRACIRCO
Del colectivo. Dirección: Jorge Britez. Intérpretes: Jaime Tamarit, Marisa Cubero y Jorge Britez. Estreno: 25 de diciembre de 1985.

«Giracirco, *un pequeño circo teatral con malabares, pantomima, magia y música en directo en un ambiente de juego y mucha alegría. (...) Tres payasos intentando que los niños monten sobre el monociclo, intervengan en una pantomima, que disfruten con los juegos malabares en un ambiente informal donde todo es posible...*» (Programa).

«... Un montaje diseñado por y para la calle que los rigores climáticos han propiciado se refugie en el local cerrado. Tres actores componen el elenco. Todos poseen buenos mimbres para tejer una cesta festiva: tocan distintos instrumentos, miman con gracia y hacen participar a la chavalería con imaginación y sin gratuidades tan al uso...» (M. A. Almodóvar. «Ya». Madrid. 28 de diciembre de 1985).

TEATRO DE LA BOHEMIA. Barcelona

... AL CASINO
Del colectivo. Dirección: Andrés Leparsky. Estreno: julio de 1986.

TEATRO DE BOLSILLO. Cádiz

FEDERICO TAMBIÉN LLAMABA ASÍ
Del colectivo. Intérpretes: colectivo. Estreno: 23 de abril de 1986.

BORINOT NEGRE. Barcelona

FIBRILACIONES
Del colectivo. Dirección: Josep Gaspa y Merce Company. Escenografía: Arnoldo Federico Pelikán. Intérpretes: Eulalia Alburquerque, Montse Alcoverro, Teresa Urroz, y Dolores Puyalto. Estreno: 25 de enero de 1986.

BOTERON, EL. Zaragoza

TIERRA BAJA
De Ángel Guimera. Dirección: M.ª Jesús Quilez. Intérpretes: catorce personas de la compañía. Estreno: 28 de diciembre de 1985.

BRAU-TEATRE. Tarragona

NUNC FLUENS
De Esteve Graset. Dirección: Esteve Graset. Música: María Antonia Molas. Intérpretes: Marta Grau y Joan Pascual. Estreno: 11 de marzo de 1986.

«... El propio director se refiere a Nunc fluens *como "una reflexión sobre la vigilancia de unos individuos sobre otros, donde el gesto, la plástica y la música son los elementos protagonistas de la puesta en escena". "En* Nunc fluens *la dramaturgia no sigue los sistemas narrativos al uso, puesto que se prescinde de la facilidad y la banalidad propias de la televisión y del teatro convencional, sino que se arriesga al crear espacios narrativos más complejos". (...) Para sus protagonistas,* Nunc fluens *es una "barraca de feria en donde todo es posible sin ningún tipo de concesión ni de convención, porque nada se puede perder cuando todo está perdido..."»* (G. H. «Diario Español». Tarragona. 11 de marzo de 1986).

BREA TEATRO. Málaga

TOQUE DE QUEDA
De Mercedes León. Dirección: Mercedes León. Intérpretes: Nuria González, Paco Gil y Adelfa Calvo. Estreno: mayo de 1986.

BREVA TEATRO LA. Huelva

LA OLLA
De Plauto. Intérpretes: Javier Ceballos, Miguel Hidalgo, Joaquín Aparicio y Isabel Medina. Estreno: 8 de enero de 1986 en el Gran Teatro de Huelva.

TEATRO DE LOS BUENOS AYRES. Madrid

PLAY STRINDBERG
De Friedrich Dürrenmatt. Dirección: Fernando Vegal. Escenografía y vestuario: Carpani. Intérpretes: Faviana Gavel, Fernando Vegal, Maurici Gallardo y Claudio Vegal. Estreno: 23 de junio de 1986.

«"Dürrenmatt tomó la primera parte de la danza macabra de Strindberg, y la desarrolló como una pieza de humor negro, ácido, con personajes surrealistas. Utiliza el mismo lenguaje de Strindberg, pero de forma telegráfica. Y al mismo tiempo ubica a dos personajes centrales, un matrimonio, en un combate de boxeo con sus correspondientes doce asaltos". (...) "Es una obra importante porque hacemos un Stringberg y un Dürrenmatt juntos, y el texto en teatro tiene siempre un valor fundamental. Pero por encima de todo es un análisis de la relación de pareja en el que el público puede sentirse identificado"». (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 14 de mayo de 1986).
«... El principal problema que a nuestro juicio plantea este montaje, surge de la absoluta repetición y monotonía que suponen las situaciones, los doce asaltos, como reza el programa de mano, que ilustran la tediosa vida de una pa-

reja absolutamente resignada al más mortal de los aburrimientos. El tema, a lo que se ve y se ha visto, es uno de los predilectos de la literatura sueca de finales del pasado siglo, y el testigo fue tomado por Bergman, que a fe de "qualité" llegó a convertirse en un tema muy comercial a finales de la pasada década. Sin embargo, hoy ya no cuela. El planteamiento de la vida actual ha cambiado lo suficiente y el tema ha sido explotado hasta la saciedad; y para colmo creo que sólo podría afectar a gentes que no tienen el teatro entre sus aficiones culturales. Dicho esto, por supuesto sin ánimo de molestar, no queda más remedio que elogiar el magnífico trabajo de los actores argentinos, cuya preparación deja en mantillas a Maurici Gallardo, uno de los más destacados actores de la escena mallorquina. El contraste es sin duda cruel. Con todo, se trata de una función absolutamente recomendable para esos personajillos que pueblan la escena insular como demostración de un trabajo serio y riguroso, y con pocos medios, y para el público que sin duda sabrá apreciar la magnífica interpretación y el humor sarcástico y a veces cruel del texto». (Xisco Rullán. «Baleares». Palma de Mallorca. 28 de mayo de 1986).

GRUPO DE TEATRO BUERO VALLEJO. Madrid

LA DAMA BOBA
De Lópe de Vega. Dirección: John Pownall. Intérpretes: Quince actores. Estreno: 25 de enero de 1986.

EL BUFÓN IMPROVISADO. Valladolid

TEATRO EN BRAGAS
De Juan Antonio Arranz. Dirección: J. A. Arranz. Música: Antonio Ramos. Intérprete: J. A. Arranz Juárez. Estreno: 16 de septiembre de 1986.

LA FIESTA DEL BUFÓN
De Juan A. Arranz Juárez. Dirección: Juan A. Arranz Juárez. Intérpretes: Juan A. Arranz y José Luis Cesteros Barrientos. Estreno: junio de 1986.

CREO LUEGO EXISTO
De Juan A. Arranz Juárez. Dirección: Juan A. Arranz Juárez. Intérpretes: Juan A. Arranz y José Luis Cesteros Barrientos, etc. Estreno: mayo de 1986.

BUFONS. Barcelona

COSMOPOLITAS
De colectivo. Dirección: Albert Jaén. Vestuario: Max Bourges, Mamen Santos, Pilar López. Intérpretes: Inma Lopetegui, Albert Jáen. Músicos: Florencio Alba y Albert Jódar. Estreno: 4 de junio de 1986 en la Sala Cadarso de Madrid.

«Es dudoso que Cosmopolitas *pertenezca al dominio del teatro: para alcanzar el pleno significado de sus bocetos hay que leer el programa, y el teatro es, normalmente, aquello que se explica por sí mismo, un género completo: incluso cuando lo que pretende es una libertad final del espectador.*
Para ser danza, en cambio, falta otro rigor en sus dos intérpretes, Inma Lopetegui y Albert Jaén. Es más bien un ensayo, una experimentación de técnicas de expresión corporal, alguna vez fonéticas, y de unos juegos visuales. No le falta interés, ni capacidad de estudio y trabajo en la pareja. (...) Dentro de la técnica de expresión corporal, de los figurines, los maquillajes, la iluminación y la música se trasluce una adicción a la idea del automatismo, el balbuceo, la incomunicación, la soledad o el estupor del ser humano: todos los grandes temas que empezaron a aflorar en el teatro de posguerra, del que es un residuo...» (E. H. T. «El País». 8 de junio de 1986).

«No existe texto en este espectáculo, aunque sí excelentes voces que expresan, a menudo con desgarro, una cierta impotencia vital. Todo transcurre con la extremada lentitud del teatro japonés, cuyas técnicas, en especial la del "butohó" parece conocer la compañía catalana Bufons, algunos de cuyos intérpretes se han formado en ella y en otras, como el mimo y el "clown", mostrando excepcional dominio del movimiento y del espacio.
El ceremonial que preside todo el montaje, el carácter de teatro ritual y tradicional creado en cada momento, se combinan con elementos futuristas que van produciendo efectos sorprendentes y que, irremediablemente, tiene que relacionarse con el teatro de la crueldad. (...) No parece que las claves rítmicas y el peculiar estudio del movimiento corporal terminen de adaptarse a nuestra calidad, aunque ésta sea dada, como aquí, en clave de símbolos. Lo cual no impide que el cosmopolita errante que busca su destino, el super-policía héroe o la cantante acabada con su enorme carga trágica, produzcan inquietantes sensaciones en un escenario iluminado entre el expresionismo y el colorismo de contraluz, con un refuerzo o guía musical de evocación oriental perfectamente ejecutada por un único músico...» (Enrique Centeno. «Cinco Días». Madrid. 10 de junio de 1986).

«Comienza la cosa con un aburrido desconcierto de sonidos de percusión y efectos electrónicos diversos y, ¡al fin!, dos señoritas pasablemente desnudas salen por el lateral del patio de butacas e inician la demostración sustancial de la obra: andar. Lo difícil que es andar. (...) Podrían estar situados en los barrios de la pantomima, en sucursales del mimo, pero eso supondría una voluntad de comunicación que vulneraría el hermetismo de esta cosa sólo comprensible si se aceptan las explicaciones, sucintas y de suyo discretísimas del programa.
¿Piensa en Dadá —tan lejano, tan superado—, cuando Albert descubre en una serie de fonemas la maravilla de algunas palabras reales, que, por otra parte, tampoco informan demasiado? (...) Inma y Albert, Albert e Inma utilizan un aprendizaje, sin duda esforzado, de cosas antiguas, de maneras de incomunicación liquidadas por los avances posteriores hasta culminar en la escena de suspense, de tensión más deseada que obtenida, en la pantomima de la carnicera vestida de blanco y provista de hacha y el "pantín" o pelele que la ronda dispuesto a dejarse cortar las orejas o degollar en una extraña danza sin fin. Cuando ya la inutilidad y el cansancio han aplastado a la docena de espectadores del estreno, los sacan a la calle para que vean cómo una mujer vestida de plástico rojo es descendida mediante una soga desde la azotea de la casa de enfrente y rociada litúrgicamente con la espuma de sendas botellas de champaña catalán manejadas como lo hacen los vencedores de las carreras ciclistas o automóviles...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 10 de junio de 1986).

LA BUHARDILLA. Córdoba

DUERME, SCHERHEZADE
Del colectivo, inspirada en «Las mil y una noche». Dirección: Berta Lid y Francisco G. Torrado. Música: Luis Bedmar. Coreografía: Inamaculada Aguilar. Sonido: María Gómez. Luminotécnia: Manuel Muñoz. Intérpretes: Miguel A. de Abajo, Mercedes Castro, Francisco G. Torrado, Ana Linares, Ricardo Luna y Domingo Torres. Estreno: junio de 1986.

TEATRO DEL BUHONERO. Madrid

BUHONERÍAS
De Oscar Sosa. Dirección: Oscar Sosa. Intérpretes: Dos actores del colectivo. Estreno: junio de 1986.

LA BURBUJA TEATRO DE CALLE. Burjasot (Valencia)

EL ENTIERRO
Del colectivo. Dirección: Teresa Vilanova. Intérpretes: Quico Sánchez, Félix Bimbo, Fernando Granell, Xuanin Benavent, Daniel Mata, Carme Morcillo, Juan C. Cores, Chus Sancho, Manuel Puchades y Teresa Vilanova. Estreno: septiembre de 1985.

«... "Una obra satírica en clave de humor en la que quedan reflejadas todas las situaciones que se podían dar, en la sociedad española de los años treinta, a lo largo de un sepelio. En El entierro *—siguen diciendo— ridiculizamos todas esas situaciones, siempre con un hilo dramático que va de principio a fin del espectáculo. A lo largo de esta historia que nosotros vamos contando al público de la calle que nos contempla, vamos asistiendo a una degradación, lenta pero irremisible, del personaje principal del montaje: el ataúd". (...) "Tratamos de expresar —dicen— unas formas teatrales distintas, paralelas a las directrices de los teóricos del tercer teatro. Eugenio Barba, uno de los teóricos contemporáneos de este movimiento escribió en su "Manifiesto al tercer teatro" que sumergirse como grupo dentro del círculo de la ficción, para encontrar el coraje de no fingir, es la paradoja del tercer teatro"».* (Carmen Puyó. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 23 de marzo de 1986).

COMPAÑÍA CALDERÓN DE LA BARCA. Madrid

LAS CARTAS BOCA ABAJO
De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Martín Ferrer. Decorados: Paquito Muñoz. Vestuario:

Cornejo. Intérpretes: Pastor Serrador, Carmen Lagar, Lola Lemos, José M.ª Guillén, Alfredo Ajo y Julio César Acera. Estreno: abril de 1986.

PERO QUE REGUAPO SOY
De John Fissher. Dirección: Martín Ferrer. Decorados: Paquito Muñoz. Vestuario: Cornejo. Intérpretes: Pastor Serrador, José M.ª Guillén, Carmen Lagar, Lola Lemos, Alfredo Ajo, Julio César Acera, Felipe Gutiérrez, Carlos Ruano, J. L. Cebrián y Juan de Diego. Estreno: abril de 1986.

LOS MARQUESES DE MATUTE
De F. Sevilla y A. Caneño. Dirección: Martín Ferrer. Decorados: Paquito Muñoz. Vestuario: Cornejo. Intérpretes: José M.ª Gillén, Lola Lemos, Pastor Serrador, Julio César Acera, Carmen Lagar y Alfredo Ajo. Estreno: abril de 1986.

CALIBÁN TEATRO. Madrid

EN MANOS DEL ENEMIGO
De M. Gorki. Adaptación de J. L. Alonso de Santos. Dirección: Ernesto Caballero. Intérpretes: Ignacio del Moral y Félix Fernández Montes. Estreno: noviembre de 1985.

«... En manos del enemigo, *una obra basada en un cuento de M. Gorki que narra el encuentro y posterior relación de un campesino ruso en busca de trabajo para conseguir su máximo sueño, comprar una vaca y tierras y formar una familia, y un contrabandista que dista mucho se seguir los objetivos de su "partenaire". Ambos se embarcan en un peligroso negocio que les conduce a pasar una noche aislados en medio del mar». (Programa).*

BUENOS DÍAS, SR. FERNÁNDEZ
De Félix Fernández Montes. Dirección: Félix Fernández Montes. Intérpretes: Félix Fernández Montes e Ignacio del Moral. Estreno: diciembre de 1985.

TEATRO DE CÁMARA. Madrid

LA PROMESA
De Alexei Arbusov. Traducción y dirección: Ángel Gutiérrez. Intérpretes: Jesús Salgado, Carmen Fernández, Marta Belaustegui, Fernando Simón y Fernado Ortuño. Estreno: 13 de diciembre de 1985 en la Sala El Mirador de Madrid.

«... Arbusov, ya lo advierte el director en el programa, practica una literatura teatral de matices chejovianos. Puesta la acción en un tiempo más próximo a nosotros que lo hubiera podido hacer el propio Chejov, los planteamientos interiores y hasta la técnica dramática que usa son muy parecidos. La narración es minuciosa, exhaustiva. El discurso, con todo, no es ni lento ni aburrido. Tiene carne lo que se dice, mucho más si se cuenta, como en este caso. Y luego aparece esperanzada y nostálgica, muy propia, repitamos, de la literatura rusa, donde todo es posible si los seres humanos acaban reconociéndose como tales...
Teatro para gustar del teatro. Puede que demasiado teatro para quien busque sólo un esparcimiento y nada más que eso. Teatro donde las luces crean espacios, colorean estancias, ponen azules intensos contrastados con naranjas profundos para crear un clima de intimidad nocturna. Teatro con músicas delicadísimas y tiernos valses, suave fondo sonoro de conversaciones. Teatro, en fin, de armonía total entre los elementos que lo componen». (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 27 de enero de 1986).

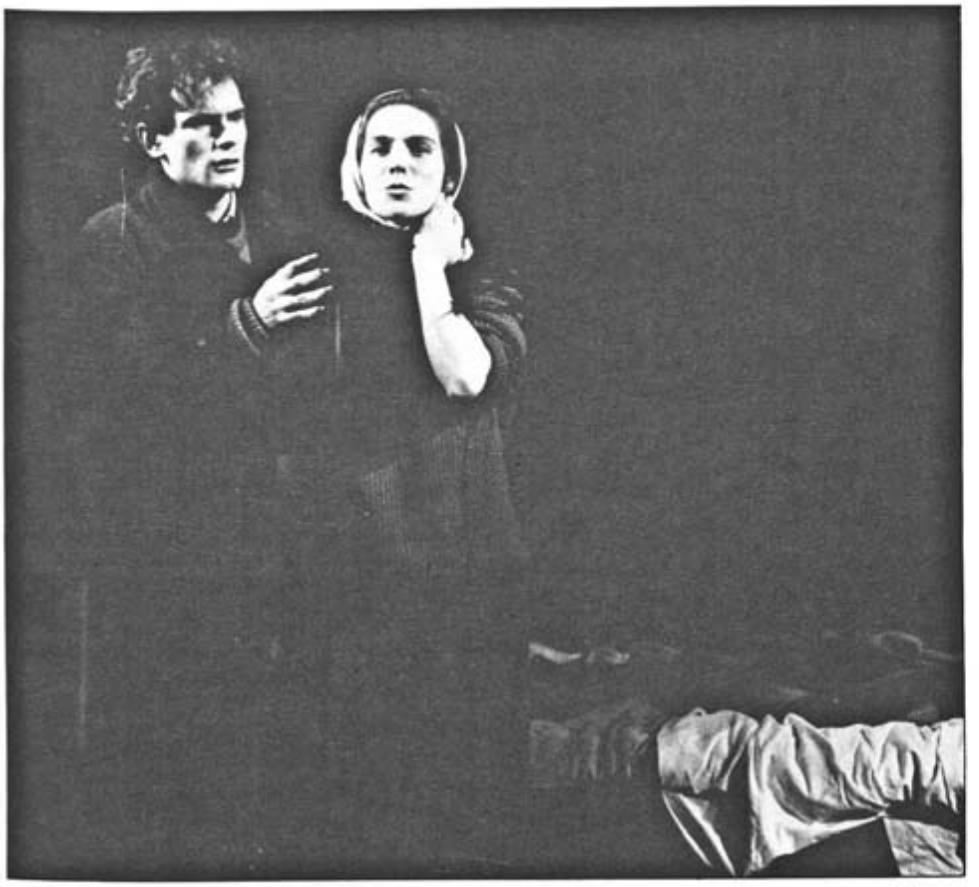


"Pirinlinquiada", uno de los espectáculos de calle de La Burbuja.

«De pronto, una deliciosa noche de teatro. Inesperada. El público acude a la Sala del Mirador, ese garaje habilitado como sala intimista para representaciones teatrales en la escondida, inhabitual calle del Doctor Fourquet. Llueve tenazmente en esta víspera de Nochebuena. Durante las casi tres horas de representación, la lluvia bate en la ventana de un patio, identificado con el cuartucho de una casa en ruinas de Leningrado en la que se encuentran tres muchachos perdidos en los avatares de la guerra, el bombardeo, la destrucción: Lika, Leonidik y Marat.
... Lo que suecede entre esos dos chicos y esa chica, refugiados entre ruinas mientras que la ciudad parece asediada, adquiere realidad, emana honda emoción. Es un largo trozo de vida humana. El vivir, estimarse, amarse, crecer, experimentar la angustia de la frustracción de tres seres aislados en torno de los cuales ruge la guerra y después se afanan en la paz, la reconstrucción. (...) Entre Marat, fabulador, soñador, indeciso y mitómano que se convertirá en héroe, y Leonidik, también soñador, apasionado y poeta mediocre destinado al fracaso, Lika es la pureza, la generosidad, la delicadeza llevada a extremos de sacrificio. Su conflicto está presentado tan convincentemente por Arbusov que la larga aventura entre los tres personajes se hace creíble y supera sus notas de sentimental ternurismo.
Pero lo mejor de la obra es su montaje y su interpretación. Carmen Fernández hace con briosa candidez una Lika niña. Marta Belaustegui infunde a la Lika veinteañera, treintañera, la ternura, la emoción, el silencio, la delicadeza más emotiva. Es realmente una grande, una enorme actriz de dieciocho años, bella y hondamente expresiva... Salgado pone grandilocuencia, orgullo al Marat, que le va perfectamente, y Ortuño es mucho más que la imagen de un eslavo, un verdadero eslavo en la incorporación del desdichado e imperioso Leonidik, cuya primera juventud incorpora con naturalidad y alegría Fernando Simón...
La promesa recupera el teatro consistente en "raconter de la psychologie" que vituperaba Artaud y es una creación que merece la atención del director general del Instituto de Música y Teatro para que vaya al encuentro de más amplio público en salas más céntricas y de mayor aforo. Es, sencillamente, una hazaña». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 26 de diciembre de 1985).

«...La promesa, también titulada originariamente Mi pobre Marat, *es teatro de ideas, de reflexión sobre el hombre y su existencia. Un teatro de texto donde es fácil adivinar las influencias de grandes dramaturgos como Chéjov, cuyo montaje exige rigor y profesionales de primera categoría.*
Para la Compañía de Teatro de Cámara, que dirige Ángel Gutiérrez (...) esta obra constituía un reto. Los componentes de la compañía son muy jóvenes. En el programa de mano, consta que de los tres únicos personajes de La promesa *hay dos que alternan actores, según los días, y pensamos que esto se debe a la intención de Ángel Gutiérrez de formación de los componentes de su grupo.*
... Hay, en primer lugar, un trabajo interesante, pero quizá relativamente acertado a vista de resultados. La promesa *es la historia de tres amigos, que siendo adolescentes se conocen por azares de la guerra, en Leningrado, en 1942...*
La dirección ha abusado de un tono declamatorio y retórico. Una grandilocuencia en las formas que no se acomoda demasiado con el texto o versión castellana que nos llega; se subrayan en exceso las frases y la acción se desarrolla a un ritmo lento, lentísimo. La función llega a durar más de tres horas, lo que no es nada que la favorezca, y la disposición del espacio escénico, al mismo nivel que el espectador, que llega a verse inmerso en él, dispersa más que ayuda a la percepción del espectáculo...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 27 de diciembre de 1985).

«... Un espectáculo de planteamientos materiales modestos, de más de tres horas de duración, con actores jóvenes —formados en la Escuela Superior de Arte Dramático—, en una sala marginal, intepretando un texto del soviético Arbusov: He aquí los términos de uno de los más hermosos trabajos teatrales que pueden verse actualmente en Madrid. (...) Con tres intérpretes llenos de claridad, de sinceridad, de esa pasión por la actuación que un día trajeron al teatro europeo Stanislawski y Meyerhold, en referencias éticas y estéticas todavía inexcusables, Ángel Gutiérrez nos propone un espectáculo insólito, asentado mucho antes en el amor a la obra bien hecha que el habitual exhibicionismo y la mirada puesta en el éxito.
... De La promesa *cabría decir que es, a la vez, de un modo coherente, la historia sentimental de tres personajes y la reflexión sobre las ilusiones revolucionarias juveniles puestas en entredicho por la realidad soviética de nuestros días.*





El Teatro de Cámara de Madrid en "La promesa", de Alexei Arbusov, bajo la dirección de Angel Gutiérrez. (Fotos: Chicho).

El tejido político, la vida social, se reflejan, sin la menor violencia, con esa melancolía y ese realismo poético que tienen en Chéjov su fuente principal y que Angel Gutiérrez y sus intérpretes vivifican con palpable delicadeza...» (J. M. «Diario 16». Madrid. 28 de diciembre de 1985).

«Una comedia de amor y buenos sentimientos: hace tiempo que no se veían estas cosas en los escenarios. Y la castidad de la doncellita, y la camaradería —tan fuerte como el amor— entre dos hombres, y el espíritu de sacrificio, y el heroísmo, y la esperanza optimista... Claro, que esta obra es de 1965, y de un soviético de la época del deshielo; y está puesta en escena por un niño español *de la URSS: Angel Gutiérrez, que hizo allí la mayor parte de su carrera y que regresado a España, ha hecho aquí con medios pobres algunos espectáculos muy estimables. (...) La teatralización de Angel Gutiérrez, con su énfasis, su carga sentimental, su forma de acudir a todos los recursos, puede ayudar mucho a las almas cándidas y nostálgicas a recuperar la imaginación de un tiempo en el que algunas virtudes humanas eran posibles. La interpretación de los tres jóvenes actores tiene la frescura de la incipiencia: se les ve con qué fe hacen teatro —porque se ve todo el tiempo* hacer teatro— *y dejan sus puertas muy abiertas al aprendizaje, la experiencia, la calidad».* (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 5 de enero de 1986).

CAMBALEO DE TEATRO. Madrid

ESPECTRÁCULO

De Emilio Goyanes, Carlos Sarrió y Antonio Sarrió. Dirección: Carlos Sarrió. Escenografía: José Luis Prieto. Efectos especiales: Thomas Donnellan. Magia: Donald P. Lehnn. Intérpretes: Antonio Sarrió y Emilio Goyanes. Estreno: 25 de mayo de 1986.

«... Al principio —comentan— teníamos el nombre y tres ideas básicas: Espectráculo = conferencia, más terror, más humor. Conferencia, como medio de integración del público en la trama y como plataforma de oposición de dos voluntades, de dos maneras antagónicas de ver el mundo. Terror, como elemento fundamental del folclore de la era electrónica. Género despreciado por la élite intelectual y apreciado por las masas embravecidas (nosotros). Humor, como punto de vista, como enfrentamiento con la realidad. Humor excéntrico como lenguaje, como sistema de signos...» (S. E. «ABC». Madrid. 28 de octubre de 1986).

«No es nuevo esto de cambiar el nombre para declarar el carácter atípico del propósito. Unamuno inventó el término nivola para que no pudieran acusarle de haber escrito una novela. También los del grupo Cambaleo llaman a su último trabajo Espectráculo, *con lo cual (...) vienen a decirnos que no debe ser visto y juzgado como si de un "espectáculo" se tratara. (...) El esquema, manejado siempre con humor y dándole a la imagen un valor muy superior a la palabra, es el de una conferencia dada por dos hipotéticos investigadores del vampirismo, los monstruos creados en lóbregos laboratorios y demás mitos de un género literario y cinematográfico. (...) Probablemente este* Espectráculo *es, en términos teatrales, muy poca cosa. Es un juego, quizá un chiste escenificado, que confía en la buena disposición de los jóvenes espectadores. Cuando el gag funciona, la complicidad va adelante, y cuando no, el* Espectráculo *se detiene. Lo más interesante en él no es, pues su valor teatral, sino su voluntad de romper las estructuras habitualmente atribuidas al drama, su propuesta de otra forma de teatralidad, de otra relación con el público.*
La corriente no es nueva. A ella nos hemos referido con frecuencia en estas notas críticas, la última con ocasión del estreno de La tempestad, *del grupo La Cubana, en la Sala Olimpia. Pero conviene reflexionar sobre su permanencia y el eco que encuentra en sectores jóvenes. Cosas que son fundamentales e irrenunciables en el teatro se pierden, pero alguna gratificación importante han de encontrar quienes prefieren estos "espectráculos" a los espectáculos. (...) Del éxito de muchos "espectráculos", difícilmente aceptables como teatro, se extraen interesantes conclusiones sociológicas, sobre todo si, como sucede en este trabajo del grupo Cambaleo, se mantiene el tono del juego sin querer nunca trascendentalizarlo...»* (J. M. «Diario 16». Madrid. 8 de noviembre de 1986).

CANDILEJAS. Valladolid

EL POEMA Y SU PARODIA

De autores clásicos y modernos. Dirección: Ju-





"Espectràculo", de Cambaleo de Teatro. Madrid. (Foto: Luis Prieto).

lio López Medina. Intérpretes: María Velasco, Santiago Quintero, Julme y Pedro Martín. Estreno: 18 de noviembre de 1985.

CANDILEJAS GRUPO DE TEATRO. Avilés (Asturias)

LA ORGÍA

De Enrique Buenaventura. Director: Etelvino Vázquez. Escenografía: Benigno García Bueno. Intérpretes: Luis Barrera López, Yolanda Molero Natal, Fermín González Díaz, Fernando Díaz del Olmo, Manuel Fernández y Antonio Castroagudín. Estreno: 11 de julio de 1986.

«La orgía *constituye un grito sarcástico contra la sociedad de las convenciones, los prejuicios, los tabúes, las estrecheces. Una gran burla patética, un revulsivo sobre la hipócrita serenidad de las aguas del gran océano burgués. El tema no es nuevo, por sí la exposición mediante una ironía profunda, ceremonial, sádica, con que los desharrapados son manejados y asediados por la imponente figura ruinosamente emperifollada».* (Fragmento del programa).

«El grupo asturiano Candilejas, de Avilés, enfrentado con el montaje de un texto dramático del colombiano Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali: La orgía. *(...) Pronto se advierte que Buenaventura, seguramente hombre de lecturas, transita por trochas dramáticas ajenas. Esos mendigos obligados a fingirse el gobernador, el general, el obispo, andan mucho antes por los escenarios. Son, burdamente, personajes de Genet en* Le Balcon, *aunque ni el conflicto ni los caracteres alcancen las magnitudes de éstos. Esa representatividad de estamentos sociales que a los mendigos impone su dominadora, se encuentra ya en el teatro medieval, incluso en autos de Calderón y más cerca, más modernamente, de modo más perverso, en el arranque de los "Ciento veinte días de Sodoma", del marqués de Sade. Pálidamente inducen a evocar al duque de Blangis, a su cruel y perverso hermano, el arzobispo; al presidente Curval, al infame Durcet. Pero en esa evolución se acaba todo. A los actores les falta el dominio del registro imprescindible: la tonalidad vocal. Gritan, pero no matizan; descomponen las situaciones por insuficiencia en la grabación. Lo mismo en el protagonista, desde su strep-tease inicial hasta el desenlace, que en sus comparsas. La acción dramática queda reducida a la exposición primaria, burda, de la situación, aunque el esfuerzo del sexteto sea denodado...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 21 de noviembre de 1986).

«... El argumento de La orgía *guarda relación con los seculares banquetes que la caridad ofrecía, en fechas señaladas, a los mendigos. El tema tentó al Valle de las Comedias Bárbaras, al Alberti de* El adefesio, *o al Buñuel de "Viridiana".*

Desde su perspectiva marxista, Buenaventura introduce nuevos elementos, entre los que deben señalarse esa especie de reproducción de los comportamientos de la alta burguesía por parte de los mendigos invitados al banquete. Porque, y ésta sería otra característica del tratamiento que hace Buenaventura del tema en La orgía, *todo el mundo se disfraza, aparece como lo que, en principio al menos, no es —y en esto hay mucho de* Las Criadas, *de Genet—, para acabar estableciendo una especie de pugna entre el ser y el disfraz, la persona y el personaje. (...) El grupo Candilejas, asturiano, realiza un vigoroso, expresionista y correcto trabajo. Y bueno es decir que el Círculo de Bellas Artes al ofrecer dos de sus salas en estos momentos a otros tantos espectáculos realizados con responsabilidad de Asturias y Andalucía, aporta un factor generoso, necesario y no siempre bien entendido por el público potencial capitalino, a la vida teatral madrileña».* (J. M. «Diario 16». Madrid. 30 de noviembre de 1986).

GRUPO DE TEATRO INDEPENDIENTE CANDILEJAS. Madrid

CUIDADO CON EL DE LOS CUERNOS

De Sigfrido Blasco y Adrián Ortega. Dirección: Joaquín Álvarez Acedo. Intérpretes: Bel Berrocosa, Conchi Blasco, Nines Torres, J. Ramón Madrid, Joaquín Álvarez, Deme Berrocosa y Julio González. Estreno: 1 de febrero de 1986.

LA MORDAZA

De Alfonso Sastre. Dirección: Joaquín Álvarez Acedo. Intérpretes: Conchi Blasco, Bel Berrocosa, Nines Torres, Joaquín Álvarez, J. Ramón Madrid, Julio González, Alberto Sanz, Deme Berrocosa, Genaro Berrocosa y Antonio García. Estreno: finales de mayo de 1986.

LA CARABA TEATRO. Santander

UN DUENDE EN NUEVA YORK
Sobre textos de Federico García Lorca. Dramaturgia: Francisco Valcarce. Dirección: Francisco Valcarce. Escenografía: Antonio P. Aguilera. Intérpretes: Rafael San Martín, Patxi Melgosa, Gemma Quindos, Jesús García, Kathelen López y Cristina F. Samaniego. Percusionista: Javier Fajardo. Voz: Santos Zabala. Estreno: 18 de abril de 1986. Espectáculo en coproducción con el Grupo Cavea Prima de Santander.

CARASIO. Don Benito (Badajoz)

SILENCIO POR FAVOR
Del colectivo. Dirección: José María Salguero. Escenografía: Joaquín Barroso. Música: Carolo Fernández. Intérpretes: Emilio Carmona y José María Salguero. Estreno: abril de 1986.

CARLOS BALLESTEROS Y AMPARO SOTO, Cia. Madrid

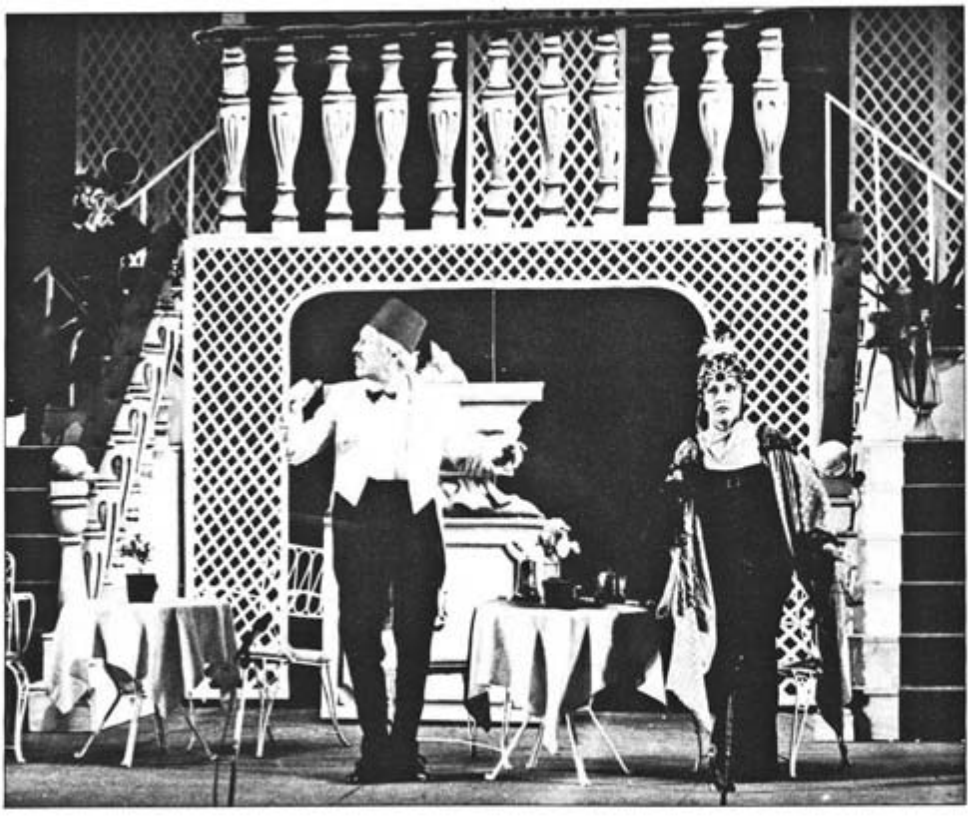
LOS EXTREMEÑOS SE TOCAN
De Muñoz Seca y Pérez Fernández. Dirección: Carlos Ballesteros. Bocetos y figurines: Antonio Muñoz. Coreografía: Felipe Sánchez. Intérpretes: Azucena Hernández, Marisol Ayuso, Antonio Vico, Juan José Otegui, José Lifante, Fernando Tejada, Ricardo Acero, María Amparo Soto, Carlos Ballesteros, Rocío Paso, Ángeles Ladrón de Guevara, Beatriz Gabrielli, Amanda G. Moral, Virginia Mateo y Sergio de Frutos. Estreno: 31 de julio de 1986 en el Templo de Debod, dentro de los Veranos de la Villa (Madrid).

«Los extremeños se tocan es una obra de 1926. Muñoz Seca, habitualmente denostado por la crítica, tuvo con ella un éxito espectacular. (...) La presentación que ahora ofrece Carlos Ballesteros tiene el mérito de reproducir lo que se hacía entonces, en el decorado, parte del vestuario y, sobre todo, en la interpretación. (...) La colocación de frases, la proyección de voz, dan la eficacia buscada. No es ni una escuela artística que haya que añorar, ni un género cuya pérdida se pueda lamentar, pero forma parte de la historia de la sociedad española, y se agradece que haya actores como Marisol Ayuso, Antonio Vico, Juan José Otegui, Ricardos Acero, Ismael Abellán o Carlos Ballesteros, entre otros, capaces de hacer esa reproducción.
Los extremeños... *no sorprende hoy por lo que fue su hallazgo, la imitación paródica de romanzas, duetos o coros. (...) Lo que más interesa es una abundancia de vocabulario, real o inventado, y una serie de alusiones culturales que, aunque siendo esta obra un subproducto, muestran que no sólo sus autores, sino la sociedad popular que la recibía, tenían mucha más riqueza verbal que ahora. (...) Queda hoy como un sujeto de estudio, y algo más: todavía hace gracia, todavía se escuchan carcajadas abiertas en el público por los chistes y por las disparatadas situaciones, por los viejos recursos del miedo cómico de los personajes, de la sorpresa ante sus propios cambios de fortuna y personalidad; por la burla a ciertas corrientes*





A la izquierda "La orgía" por el Grupo Candilejas, de Asturias. Sobre estas líneas, "Un duende en Nueva York", en la puesta en escena de La Caraba Teatro. Abajo, la reposición del clásico de Muñoz Seca, "Los extremeños se tocan", por la Compañía de Carlos Ballesteros y Amparo Soto. (Foto: Miguel Zavala).



esotéricas de pensamiento —en este caso, el inventado paralelismo—, por el enredo...
Puede asombrar que, tras tantos sucesos en España y fuera de ella, tras tanta evolución en el camino del arte dramático, todavía funcionen los resortes de hace sesenta años. Puede ser una lección de humildad». (E. Haro Tecglen. «El País». Barcelona. 4 de agosto de 1986).

«... Los extremeños se tocan *fue estrenada en 1926. El comediógrafo andaluz quiso hacer en ella la parodia de un musical, y por eso está construida a manera de opereta, con textos en prosa y unos cantables, que, en forma de ripios, los actores recitan mientras bailan y se hacen ellos mismos el acompañamiento musical, ya que el truco radica en que no hay música ni cantantes. Como sucede con todo este tipo de comedias, tipos, chistes y situaciones se apoyan en las circunstancias y aconteceres del momento en que se escriben. (...) Sin embargo, en la astrakanada subsiste un humor de cierta intemporalidad que sigue provocando la risa y las carcajadas.*
Teatralmente Los extremeños se tocan *es endeble y resulta hinchada con escenas de puro relleno, que desde nuestro tiempo se perciben con más claridad que en su época. Los intérpretes, antes y ahora, son la pieza clave para establecer la comunicación con el público y cargar situaciones y personajes con todos los recursos posibles e imposibles de este género, abierto a lo más absurdo y disparatado. (...) La interpretación es desigual y unos actores dan a sus personajes más gracia que otros, según su grado de oficio o diferente entendimiento de su respectivo personaje. (...) Hubo parte del público que rió mucho y con ganas en la noche del estreno. A otro sector le aburrió en gran parte, al encontrar este tipo de teatro un tanto "out"».* (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 2 de agosto de 1986).

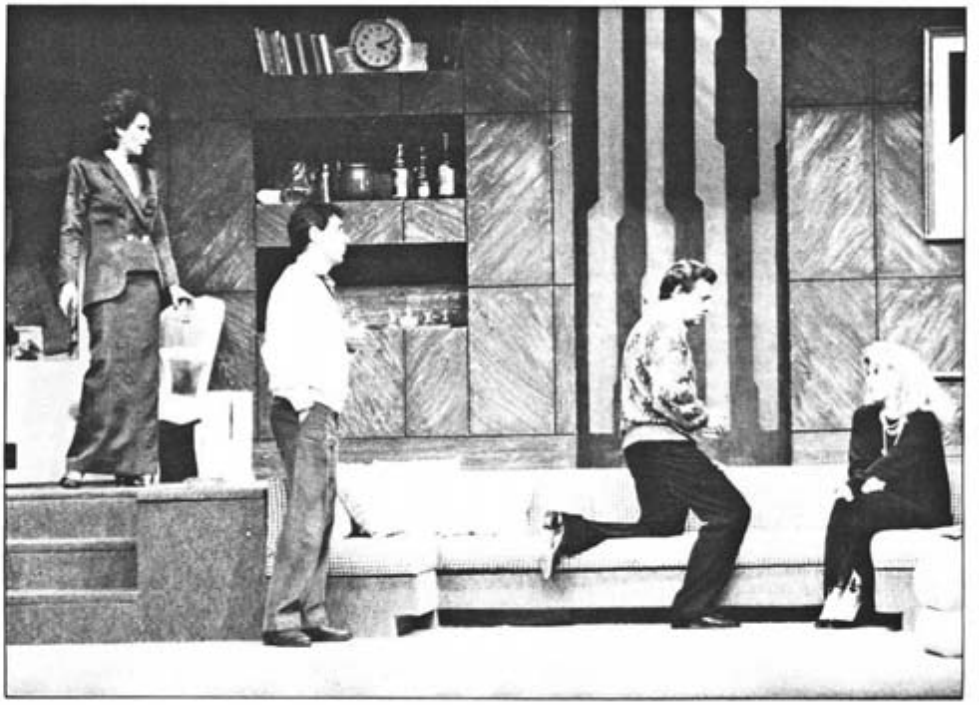
COMPAÑÍA DE CARLOS LARRAÑAGA. Madrid

¿QUÉ TAL, CARIÑO?

De Santiago Moncada. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía: Tony Cortés. Intérpretes: Carlos Larrañaga, Nicolás Dueñas, María Silva y Silvia Tortosa Davis. Estreno: 29 de abril de 1986 en el Teatro Marquina de Madrid.

«Desde que el teatro existe, el amor y la muerte, la traición y el arrepentimiento son algunos de los elementos fundamentales utilizados por los fabuladores para elaborar sus historias. (...) El hombre ama y odia, ambiciona y teme. El resto son variaciones sobre el mismo tema.
¿Qué tal, cariño? *no pretende, no puede ser en modo alguno una excepción a esa ley inexorable...*
El hecho de tratar situaciones muy dramáticas sin tomarlas demasiado en serio es algo que no puedo ni quiero remediar. Este constante balanceo entre la risa y la ternura, entre la pirueta cómica y la sinceridad sentimental, quizá tenga en ¿Qué tal, cariño? *una oscilación pendular de más amplio recorrido de lo habitual en mí...»* (Santiago Moncada. «ABC». Madrid. 25 de abril de 1986).

«No es la primera vez que en nuestro teatro se juega con el retorno, desde ultratumba, del cónyuge querido. Ahí está en La Latina, Un marido de ida y vuelta, *de Jardiel Poncela. Pero lo que en éste es gracia y humor original, en Moncada es más bien sucedáneo y hasta se intenta justificar "científicamente" como fenómeno paranormal.*
En ¿Qué tal, cariño?, *el sustento dramático es pobre y los personajes muy endebles. El autor ha mezclado unas metafísicas de andar por casa con chistes manidos y un enredo de infidelidades conyugales, tan previsible como ramplón, de acentuado carácter machista, para desembocar en un sentimiento ternurista, con un diálogo repetitivo, que, a veces, intenta ser literariamente pedante, y otras, chistosamente gracioso. (...) Cuando en ese tipo de teatro el texto no funciona, es muy difícil sacarle partido, a pesar de que se utilicen todos los recursos posibles, incluyendo el lucimiento de elegantes modelos por parte de las actrices para que las señoras tengan tema de interés y comentario...»* (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 1 de mayo de 1986).



«Santiago Moncada, frecuentemente interesado por los problemas del pensamiento zen, de la parapsicología y aledaños filosóficos, se ha planteado esta vez en ¿Qué tal, cariño? *una situación realmente difícil. La del momento en que el encefalograma de una mujer en coma tras un accidente de automóvil va a quedar plano. Es decir, el instante exacto en que se produce la muerte cerebral.*
Decide el autor que la moribunda puede prolongar este instante. Desdoblarse y en esta situación reunirse con su marido, también desdoblado, puesto que éste estará al mismo tiempo en la cabecera de la moribunda, y con ella, en el hotel en que se conocieron, en el que vivían incluso en el día —previsto— del accidente mortal.
Atrevido juego. En él encajan otros temas complejos: la sinceridad. "¿Nunca se ha de decir lo que se siente?" plantearíamos con riguroso endecasílabo quevedesco; la fidelidad, la caducidad del amor y el deseo de huir de ella incluso por la ruptura. Teatro psicológico. Y, sin embargo, Moncada combina sus cuatro personajes, dos parejas de seres que son tales como si dos fueran la imagen de los otros dos. Imágenes reduplicadas, dos parejas infieles, pero constantes. La principal, incluso hasta más allá de la muerte gracias a un efecto final que deja abierto todo el juego parapsicológico establecido a lo largo de los dos actos.
... El diálogo es fluido, ingenioso, abundan frases de autor y ha superado ciertas debilidades digamos cosmopolitas que otras veces le fueron criticadas...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 1 de mayo de 1986).

«... Este tipo de teatro debió empezar hacia 1920 con Lenormand (Le temps est un songe), *y siguió con bastante fortuna. Era una época en la que la angustia por las almas perdidas en la Gran Guerra se mezclaba con las dimensiones nuevas del psicoanálisis y con la evanescencia del tiempo sugerida por Einstein: la literatura estuvo transida de todo ese gran ideario y dio mucho tiempo de teatro poético, misterioso, nostálgico, filosófico.*
La obra de Moncada es una especie de lluvia radiactiva de una nube tardía de aquella gran explosión...
La manera teatral es la de las frases supuestamente cómicas y las sorpresas exageradas entre los fragmentos de intención poética y dramática. Vienen de lejos unas explicaciones pseudocientíficas para dar carácter de verosimilitud a lo que pasa, algunos efectos teatrales, incluso la introducción de una cierta forma de caricatura que se hizo ya años atrás. Todo sue-

na a visto ya, a oído ya, y con otras calidades. De lo que fue teatro queda una vulgarización, un artículo de consumo. Con su elegante decorado de alta comedia —de Toni Cortés— en el que funcionan adecuadamente los efectos especiales y con su añadido suplementario de modelos —de Lola la Moda— para los gentiles cuerpos de las actrices...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 5 de mayo de 1986).

CARLOS SERRATE. Zaragoza

EL LIBRO DE LA MAGIA

De Carlos Serrate. Intérpretes: Carlos Serrate y el grupo de Payasos Zapatones. Estreno: enero de 1986.

«... La obra —dicen sus intérpretes— es un trabajo elaborado, pensado y puesto en escena con todo lo necesario para que resulte ameno y entretenido a todas las edades. (...) El Libro de la magia *es una de las creaciones más recientes de Carlos Serrate, quien forma pareja tanto en la vida real como en el escenario con Lucía, su acompañante habitual. (...) En el Teatro del Mercado los niños y adultos que acudan van a encontrarse con un montaje pensado especialmente para atraer a los más pequeños. En la presentación del espectáculo se recuerda que "Carlos Serrate es sin duda el mago español más internacional". Nos encontramos ante un hombre que ha investigado en todos los campos de la magia y desde sus comienzos no ha dejado de pensar en el público infantil, teniendo en la actualidad montadas auténticas maravillas para los niños...»* («El Día». Zaragoza. 3 de enero de 1986).

CARMELO SEYÉS, Barcelona

CONCIERTO EN FAMILIA

De Mauro Castelli y Camerlo Seyés. Dirección: Mauro Castelli. Escenografía: Albert Sistaró. Vestuario: Sergio Lozano. Intérprete: Carmelo Seyés. Reestreno: noviembre de 1985 en la Cúpula Venus de Barcelona.

«Ante una platea triste y deprimente por tan escaso público, Carmelo Seyés sufrió como esas tortugas que tropiezan y vuelcan, condenadas a la tragedia de patear inútilmente. Porque hace falta un estómago de piedra para digerir esa tortura lenta, pero dolorosa, de actuar ante un teatro vacío, frío, desangelado, muerto.
A pesar de tan angustiante panorama, Carmelo Seyés se lanzó con una profesionalidad encomiable, con una voluntad más que admirable, casi heroica, a divertir a la fantasmal concurencia con su Concierto en familia. *Y es de agradecer el entusiasmo pertinaz de Seyés en tragarse el vinagre de la soledad y el de añadir un nuevo papel a su repertorio, el de la alegría desbordante ante un público inexistente.*
El Concierto de familia *consta de dos partes diferentes en casi todo. La primera es singular y torrencial, strip tease en que, tras cada desnudez, aparece un nuevo personaje que Carmelo Seyés, más que parodiar o imitar, recuerda. (...) Carmelo Seyés demostró una aguda y caudalosa imporvisación una afilada lengua capaz de sacar gracia a las mil y una posibles reacciones del público. Y consiguió lo que parecía una quimera: que esos cuatro medio alejados espectadores olvidáramos hasta cierto punto el naufragio letal de tener que actuar no para unos pocos, sino para un teatro vacío. (...)*
...Apareció la irresistible imagen de Marlene Dietrich cantando la conocidísima Lili Marleen. (...) Y bajo la deslumbrante imagen de la Dietrich, la ingenua humanidad de Charlie Rivel. Y luego, el recuerdo patético de Edith Piaf cantando aquello de "Non, je ne regrette rien". Y tras ella, uno de los tónicos inevitables Charlot su andar de pato, sus muecas, su genial sencillez. Luego vino lo que convenimos en llamar segunda parte, la historia de Carmelo, que, ante el horror familiar y el orgullo de la abuela, que recuerda su juventud alocada, trabaja de revistera, haciendo de hembra (...)
De las dos nos quedamos con la primera parte: por su ritmo, por su diversidad, por su calidad. De la segunda habría que corregir los largos monólogos, más bien poco brillantes, aliñarlos con esa salsa desvergonzada que utiliza Carmelo Seyés cuando se enrolla con el público. (...)
...Queda claro que Carmelo Seyés realiza un trabajo admirable.» (Francesc Burguet i Ardiaca. «El País», Barcelona. 5 de marzo de 1985).

COMPAÑÍA DE TEATRO CAROCA. Santander

PIN PIRIBÍN PIMPÍN

De Isaac M. Cuende. Dirección: Román Calleja Sainz. Escenografía: Carlos Varea. Intérpretes: Mónica Frías, Mariaje Lassalle, Enrique León, Marta e Isaac Cuende. Estreno: 19 de marzo de 1986.



"Tira de la cadena", de Guillermo Gentile, por la Compañía Caroca. En la página anterior. "¿Qué tal, cariño?", la comedia de Santiago Moncada que dirigió Joaquín Vida. (Foto: Fernando Suárez).

COMO TE VA

De Guillermo Gentile. Dirección: Román Calleja Sainz. Escenografía: Carlos Gala. Música: Edgardo Gustavo. Intérpretes: Belén Conde, Julio Ganzo, Luis Segura y Marta. Estreno: 19 de mayo de 1986.

TIRA DE LA CADENA

De Guillermo Gentile. Dirección: Román Calleja. Escenografía: Carlos Gala. Música: Edgardo Gustavo. Intérpretes: Belén Conde, Marta Sainz, Julio Ganzo, Luis Iglesias y Kike León. Estreno: 16 de julio de 1986.

«...En las tres obras de Gentile estrenadas en España prevalecen un mismo interés: desvelar las «personalidades» secretas, indagar en los deseos y comportamientos inhibidos, oponer a la cotidianeidad una especia de mundo oculto y transgresor. Y, por tanto, suscitar la correspondiente duda sobre la noción misma de la realidad. todo ello expresado a través de un discurso que rehúye los contenidos lógicos y la formalización conceptual, en la medida en que Gentile aspira a un tipo de lenguaje espontáneo y abierto, donde las imágenes, la música, el gesto, las canciones y las más dispersas referencias permitan la participación de ese «otro yo» habitualmente disciplinado.
Esa es la razón de ser de este Tira de la cadena, *dirigido e interpretado con solvencia y muchas horas de ensayo. El problema, inscrito en la propuesta misma de Gentile, está en saber hasta dónde la deliberada «informalización» del conflicto no llega a afectar a su comunicación al espectador, hasta dónde el público puede seguir el sentido de la acción dramática.*
En todo caso, el nivel de la producción y el del espectáculo son superiores a los que han solido ofrecer los trabajos presentados en la San Pol.» (J. M. «Diario 16». Madrid, 2 de mayo de 1987).

COMPAÑÍA DE ESPECTÁCULOS CARRACUCA. Madrid

DE PROFESIÓN ARTIZTAS

Del colectivo. Dirección: Ricardo Solañes. Música: Justo Bagueste y Markus Breüs. Intérpretes: seis músicos y cuatro cómicos. Estreno: 18 de septiembre de 1985.

TEATRO LA CARRETA. Alicante

¡YA TENGO AMIGOS!

Del colectivo. Dirección: Francisco Manuel Pérez Guirado. Manipuladores: Manuela Montalvo Coronado y Francisco M. Pérez. Estreno: 9 de marzo de 1986.

LA CARRUCHA. Zaragoza

HUYAMOS, MARQUÉS... HUYAMOS

De Jorge Goldemberg. Dirección: José Luis Nicolás. Intérpretes: siete actores. Estreno: enero de 1986.

CARTEL DE TEATRO. Pamplona

EL GALLINERO
De Ángel Sagüés. Dirección: Ángel Sagüés. Intérpretes: once actores de la compañía. Estreno: 29 de abril de 1986 en el cine Txantrea (Pamplona).

«... Sagüés ha esbozado un mundo más sensual y emotivo que reflexivo y/o analítico y en su alumbramiento se ha atrevido a combinar una serie de ingredientes amables y dúctiles en apariencia, presuntamente inofensivos pero cruelmente mortíferos cuando se utilizan sin precauciones ni conocimiento. En el camino elegido por Cartel de Teatro para su "gallinero" y presumiblemente para sus posteriores trabajos existen dos "malas bestias" de las que es preciso ponerse a resguardo pese que parecen ir implícitas en el lenguaje escogido. Sus nombres, "el hermetismo" de su significado y "el eclecticismo" de sus continentes. Un abuso de lo primero conlleva la ruptura de comunicación con el público. Un alegre empleo de lo segundo desemboca en la gratuidad, en la vaciedad que niega toda posible investigación a través de la profundización. (...) La dirección tomada por Cartel de Teatro es de todas las más arriesgada, huye del público tradicional y clama por la presencia del siempre desconocido "nuevo" público. (...) El Gallinero *sirve a Cartel de Teatro como laboratorio, como base de operaciones que en este caso se levanta sobre un suelo plagado de periódicos. Allí, sobre el caos que supone el apilamiento desparramado arbitrariamente de lo que socialmente trata de ofrecer el orden forjado por el hombre, once personajes se mueven en un proceso de transformación que al igual que ocurre desde las páginas de un diario cuentan historias sin mayor nexo de unión que la de haber sido. (...) En* El Gallinero *se tiene la osadía de mezclar los excesos jubilados de la fiesta, en concreto la nuestra, con las canciones infantiles de un pasado más o menos remoto, se produce la simbiosis entre el eco de un coro que se mueve con los sones radicales de la música de aquí y ahora con la referencia a Shakespeare, se va desde la diatriba demagógica del empresario hasta la evocación poética y casi ridícula en su lirismo. Pero luego todo es engullido por el gallinero y como en él toda individualidad queda eclipsada por la sensación del conjunto, por el ruido y el movimiento. Sagüés mueve bien a sus actores, pero está menos afortunado con los textos. (...) Al principio era el caos y del caos ha partido Cartel de Teatro para sentar las bases de su principio. Un inicio prometedor en donde priman por encima de las indecisiones la eficacia de un espectáculo bien articulado con momentos vibrantes. Pero el reto viene a partir de ahora, porque esto al fin al cabo, es sólo eso, el principio...»* (Juan Zapatero. «Navarra Hoy». Navarra. 1 de mayo de 1986).

CÁSCARAS TEATRO. Alicante

CIRCOFERENCIA
De Coral Pastor. Dirección: Coral Pastor. Intérpretes: Isabel Verdú, Silvia Gandía, Javier Corral, José Verdú, Ana Gómez, Rosa Ruiz, Sergio Rodríguez y Marisol Barrachino. Estreno: 28 de febrero de 1986.

COLECTIVO DE TEATRO CASONA. Oviedo

LA CASA DE LOS SIETE BALCONES
De A. Casona. Dirección: Andrés Presumido. Intérpretes: M.ª Jesús Ballesta, Olga Quesada, Aurelio Cuesta, Juan Llana, Benjamín Felipe, Ángeles Lamuño, Isabel Castro, Luis Aparecio, Mar Rodríguez, etc. Estreno: 14 de marzo de 1986.

«... es sin duda el mejor drama de Alejandro Casona, junto con La dama del alba. *Con esta puesta en escena se pretende, sobre todo, dar a don Alejandro lo suyo y al público un par de horas de entretenimiento, que no de evasión ya que ¿quién puede evadirse de la pesadilla que supone vivir en esta casa?*
El texto —según los miembros del grupo de teatro— es muy claro y su estructura dramática una verdadera pieza de relojería. Aún así, hemos querido ir más allá, siempre de la mano magistral de don Alejandro y pensando en el público de hoy. Este ir más allá coincide con el espíritu de las acotaciones finales del autor como si ambos quisiéramos la solución menos mala para las víctimas de la incomprensión y la propia historia de la casa no nos dejase...». (Esther Segovia. «La voz de Avilés». Avilés. 12 de julio de 1986).

TEATRO CASTELLANO DE BARCELONA. Barcelona

... TODO, MENOS LA PALABRA
Sobre textos de Miguel Hernández, García Lorca, León Felipe, A. Machado, C. Vallejo. Dirección: Víctor Hernando. Intérpretes: Juan A. Vigil, Xavier M. Eroles, Mario Martín, Víctor Hernando. Estreno: 12 de octubre de 1985.

«CAUCHIL» PASACALLES. Granada

LA MUERTE DE DESIDERIO
Del colectivo. Intérpretes: Manolo, Meme, José Antonio, Merche, Paco, Luisa, Olaya, Agustín, Antonio, Paqui, Juan Ángel. Estreno: mayo de 1986.

EL CIRCO CAUCHIL
Del colectivo. Intérpretes: Manolo Meme, José Antonio, Merche, Parcho, Luisa, Olaya, Agustín, Antonio, Paqui, Juan Ángel. Estreno: mayo de 1986.

LA CAZUELA. Alicante

ASPIRINA PARA DOS
De Woody Allen. Dirección: Mario Silvestre. Intérpretes: Juansa Lloret, Quique García, Lucía Díaz, Rosana Espinós, Ximo Lloréns, Mayte Castelló. Estreno: noviembre de 1985.

CENTRE DE INVESTIGACIÓ DEL TEATRE CATALÁ. Barcelona

MOUNDHOMES
De Jaume Serra i Fontelles. Dirección: Ángel Alonso. Escenografía y vestuario: Joan Cruspinera. Intérpretes: Josep María Doménec, Enric Casamitjana, Albert Díaz, Jordi Vila, Adolf Bras, Walter Cots y Carles Miras. Estreno: 15 de noviembre de 1985 en la Sala Villarroel de Barcelona.
Espectáculo en colaboración con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Ayuntamiento de Barcelona, Departamento de Cultura de la Generalitat y la Diputación de Barcelona.

«... siento una impotencia total y me asusto de la subordinación de los gobernantes a los militares. De esta visión no puede salir un humor divertido sino bastante negro.
... muestra cómo son de peligrosos los que nos han llevado a esta situación...
... Es un texto que habla de problemas reales y de ahora, desde la OTAN hasta las manifestaciones pacifistas.
... el texto que estrenamos es consecuencia de tres revisiones hechas a medida que trabajábamos con el propio autor (...) expresa la muerte de una determinada ideología militar, expresado a través de un tipo de humor que incluso puede provocar la gran carcajada del espectador». (Declaraciones del autor a Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 15 de noviembre de 1985).

«Jaume Serra i Fontelles es un singular autor teatral, un desclasado del teatro, un antigremialista, una "rara avis" que no tiene reparo alguno en admitir que carece de opiniones sobre los problemas actuales del arte dramático. De vez en cuando escribe comedias y de vez en cuando acierta (...) Moundhomes *quiere ser una diatriba antimilitarista situada al amparo de una caricatura futurista sobre el desastre nuclear. Cuatro altos mandos militares europeos recluidos en un sofisticado refugio antiatómico asisten a la destrucción del viejo continente ocasionada por una supuesta guerra relámpago entre americanos y rusos (...) Simultáneamente, Serra formula una idea "política" igualmente trillada al decirnos que Europa no cuenta en absoluto en el negocio de los grandes, salvo para devenir campo de experimentación de la gran hecatombe.*
Ignoro la razón por la que Ángel Alonso, el director, se interesó por el texto de Serra i Fontelles que, a mi juicio, ofrece muy pocas posibilidades de convertirse en un espectáculo de interés sin retoques sensibles y una revisión profunda de su arquitectura "dramática". No hay diversión posible sin una coherencia mínima en la articulación de las situaciones, que en este caso resultan débiles pretextos para insertar una serie de trucos y "gags" más o menos desafortunados. Alonso no calculó la frágil comicidad de la propuesta. Al contrario, apostó por ella y creó un espectáculo inconexo, sin relieves ni matices de ninguna especie y donde los actores campan por donde pueden, pertrechados con sus propios recursos. La palabra resulta gritada hasta el escándalo como si se tratara de un ejercicio de "clowns", pero sin llegar a serlo, lamentablemente. En un breve fragmen-

to, antes citado, la diversión parece remontarse y uno abriga la esperanza de que se sitúe en la línea fértil de aquellos disparates bombardeados constantemente por recurso imaginativos a la Magic Circus, si se me dispensa la comparación. Pero, como se ha dicho, tal perspectiva se difumina de inmediato y sólo queda en escena el atractivo de una plasticidad que ha bebido en las fuentes de un cómic nada despreciable (...)». (Joan-Antón Benach. «El País». Barcelona. 19 de noviembre de 1985).

«Podríamos llamarle el timo del autor novel. Se coge una obra de un autor novel, en el presente caso Jaume Serra i Fontelles (...), una obra flojita, una farsa sobre los militares y la guerra nuclear (...), se pasa por el Centre de Investigació Teatral Català con la colaboración de otro centro, el de Nuevas Tendencias Escénicas, se la modifica hasta tal punto que la estructura de cadas, aunque ignoro si estrenadas, es un autor teatral. Tiene olfato para el lenguaje teatral y mala uva, lo cual es bueno, o así me lo parece, aunque a veces le falla el sentido de la proporción, se excede innecesariamente. Serra i Fontelles puede, debería abrirse camino en el, afortunadamente, resucitado teatro comercial, como se lo ha abierto Benet i Jornet. Pero no le veo haciendo de conejillo de Indias en centros de investigación ni de nuevas tendencias escénicas. Claro que cuando te ofrecen montarte una obra, y tal como están los tiempos..., pues eso, a ver quién lo resiste. Pero, por el momento, lo único que ha conseguido nuestro autor ha sido colaborar en eso que he apuntado al principio: el timo del novel, del novel científico». (J. de S. «El País». Barcelona. 19 de noviembre de 1985).



El Centre de Investigació del Teatre Català presentó "Moundhomes" en la Sala Villarroel, de Barcelona. (Foto: Carmen Masia).

la misma queda "absolutamente irreconocible", como dijo su director, sale un espectáculo más flojito y, sin lugar a dudas, infinitamente más pedante y pretencioso que el texto original, y se vende como si se tratase de la nueva tecnología teatral, y encima se nos dice que el autor "está muy contento, entusiasmado con el montaje". Luego, el propio autor, que no pudo asistir al estreno, me diría que una parte de las declaraciones de Angel Alonso a este periódico no eran ciertas, que él no estaba entusiasmado con el montaje, ni contento ni descontento. Serra i Fontelles lo ha demostrado con Deixeume ser mariner *y con otras obras suyas, publi-*

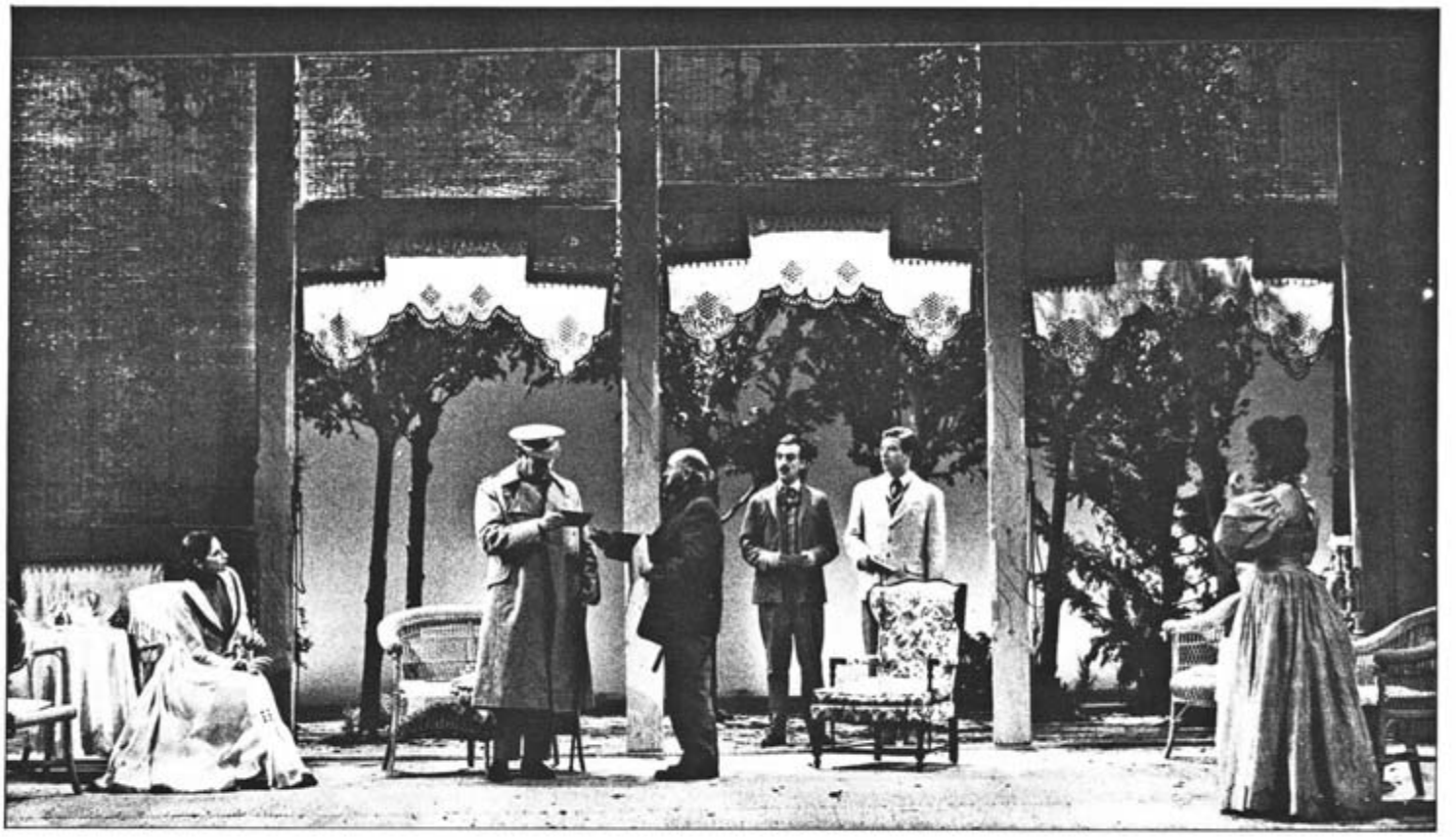
CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT. Barcelona

MEL SALVATGE

De Antón Chéjov. Versión de Michael Frayn. Traducción: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Pere Planella. Música: Ramón Muntaner. Escenografía y vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós. Intérpretes: Llatzer Escarceller, Pep Ferrer, Carmen Fortuny, Lluis Torner, Pep Munné, Josep M.ª Angelat, Muntsa Alcañiz, Victor Israel, Anna Briansó, Fermí Reixach, Viqui Sanz, Josep Peñalver, Joan Crosas y Joan Viñallonga. Estreno: 17 de enero de 1986 en el Teatro Romea de Barcelona.

«... "Mi personaje —señala Fermí Reixach— es el que desencadena la situación y todo el conflicto gira a su alrededor. Platonov es un hombre desencantado. Precisamente hay en toda la obra ese hálito de desencanto. Platonov es un hombre que no ha tenido la fuerza sufiente para escoger ante las opciones que le ha deparado la vida. Se encuentra pues, atrapado en su propia vida. La obra refleja la soledad y al mismo tiempo la vitalidad, porque Platonov es un personaje muy vital. Por si esto fuera poco, Michael Frayn ha reforzado en su versión todos los aspectos relacionados con las situaciones vodevilescas, por lo que la obra no tiene nada de elitista, sino que es tan directa como para llegar a todos los públicos..."» (Santiago Fondevila. «La Vanguardia». Barcelona. 26 de diciembre de 1985).

«... ¿Qué hace Frayn con el mamotretro del joven Chéjov? Pues, verán ustedes, no se anda con chiquitas. El sabio, el astuto, el puñetero Frayn coge el mamotreto, un indigesto pastel con "demasiados personajes, temas, intenciones y demasiada acción" —son palabras suyas—; "una comedia sobre el sexo, un tratado de moral; una pieza sobre la vida rural en la Rusia de su época y, a la vez, una tragedia", y lo coge como si se tratase del borrador de una de sus obras. Total, que el mamotreto se convierte —¡oh, cielos!— en una obra de Michael Frayn, Wild honey *(qué buen título, puñetero), más chejoviana que si la hubiese escrito el mismo Chéjov. Me explicaré. Está muy claro que Frayn no escribió* El cerezal, *pero es innegable que su* Mel salvatge *no solamente supera la impericia teatral del joven Chéjov, sino que, escrita teniendo muy presente la obra madura del ruso, y no exclusivamente la teatral, perfecciona el nuevo teatro que nace con Chéjov, es decir, que se aprovecha, se nutre de la posteridad chejoviana, tan rica en los escenarios europeos a partir de los años veinte. (...)* Mel salvatge, *leída, es una bomba de relojería, perfecta. Es la "pièce bien faite", de la que se reía Salvat y Graells, cuando el teatro tenía, son palabras de Graells, "la responsabilidad de combatir el franquismo". Todo está ahí, en torno a Platonov, todo, desde, a partir de la, villeggiatura. Platonov, "un excéntrico", al decir de Glagoliev, o un "oso danzarín", al decir de Petrin, ambos dos buitres, dos acreedores, que andan rondando tras la miel salvaje de la joven viuda del general, Ana Petrovna, y sus tierras. (...) Platonov no es, como bien dice Ana Petrovna, ningún héroe romántico, ningún arcángel caído, no: Platonov es el antihéroe, el hombre de hoy, que, como bien dice Planella, ha perdido el tren. Platonov está ahí, en la barra del bar, en la calle, en la oficina, en casa. Frayn/Chéjov ha conseguido el milagro de llevar la villeggiatura, la miel salvaje, al asfalto, al sábado/sabadete, a la discoteca, al... "¿Y que coño pinto yo aquí?". Teatralmente, ay, la cosa no funciona, o no funciona todo lo bien que debiera funcionar. La bomba, la relojería, se inutiliza no más levantar-*



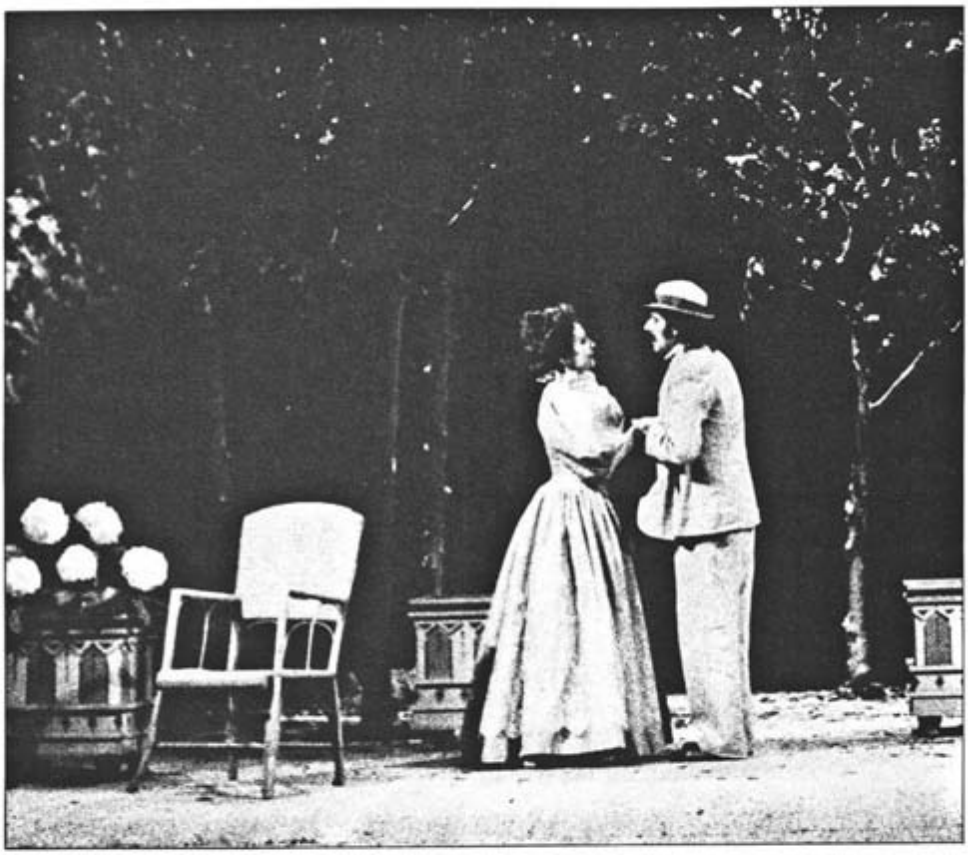
se el telón. (...) Tampoco consigue Planella eso tan difícil de "empastar de una manera creíble", como me escribía hace unos meses José Luis Gómez, "un elenco de actores de diferentes edades, escuelas, procedencias". Platonov (Fermín Reixach) funciona, empieza a funcionar a partir del tercer acto, cuando es él quien reparte el juego. Es entonces cuando Fermín es Platanov; pasa, como buen ruso, del llanto a la risa; es todo él farsa y es bueno. Magnífico. Pero Platonov estaba ya al principio de la obra. Y nosotros sin enterarnos. (...) Ana Petrovna (Carmen Fortuny) es incapaz de darle la réplica a Platonov/Reixach en una escena magnífica ("La bebida mata..."). El doctor (Pep Ferrer) es inexistente. Voinitzer (Pep Munné), que hubiese estado infinitamente mejor de doctor, vamos, eso pienso yo, otro que tal. (...) Muntsa Alcañiz (Sofía), dura como siempre, más feminista que en el texto (¡"Mujeres!", grita Platonov), pero digna, con presencia; Viqui Sanz (Sacha), dignísima, y Anna Brianso (Grekova), que, en mi opinión, es la fémina más chejovianamente convincente.

En resumen: estamos en lo de siempre. Queremos, debemos hacer un Chéjov, y no podemos. Y no podremos mientras un Centre Dramátic no sea una compañía estable (Lliure), mientras no podamos empastar..., mientras nuestra infraestructura teatral no esté al alcance de la villeggiatura teatral europea... Mientras el tiempo, el paso del tiempo, el estío y la relojería —la bomba— no pesen (tic, tac, tic, tac...) sobre el escenario del Centre Dramátic...» (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona-Madrid. 19 de enero de 1986).

«La primera producción propia del Centre Dramátic nos llega como un producto formalmente muy acabado, con efectos escenográficos —como ese tren que circula por el escenario— sobresalientes y con una interpretación conjuntada, en la que destacan los trabajos de Carmen Fortuny, Anna Briansó, Pep Munné, Viqui Sanz y Fermí Reixach, que encarna un Platonov —protagonista de la obra— que va a más, hasta acabar llenando la escena convenciendo y emocionando.
Un producto, pues, éste que ha dirigido Pere Planella, que yo calificaría de brillantemente correcto y estéticamente bello, pero falto del aliento poético chejoviano, del valor que en Chéjov tienen los silencios y de esa singular atmósfera que las obras de Chéjov crean como punto de reflexión sobre una sociedad en decadencia y unos personajes que son más de lo que aparentan en primera instancia. Mi gran duda es saber si el primer responsable de que esto sea así no será el inglés Michael Frayn, autor de la versión de la obra original, traducida al catalán con calidad y soltura por Graells.
El director Planella trabaja con una obra —la que le suministra Frayn, quien reconoce haber suprimido escenas, añadido personajes, cambiado diálogos, etcétera, del texto de Chéjov— mucho más cercana a la comedia de enredo que no al drama social de una época y de unos personajes. El montaje de Pere Planella alcanza momentos de trepidante vodevil, de entradas y salidas como sustento del enredo; y creo que en estos casos, Planella lo que hace es servir con exquisita maestría lo que le está pidiendo el texto de Frayn/Chéjov. La obra pasa con notable naturalidad de lo grotesco a lo dramático. Pero de pronto, uno nota que en el escenario no está Chéjov, que los personajes son los elementos naturales para mostrar una escena/situación, pero que son sólo eso...» (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 21 de enero de 1986).

«... En nuestro medio teatral, tan precario, tal vez no sea aventurado pensar que existe una suerte de estética oficialista que se supone beneficiaria de generosos recursos y que acaba obnubilada por esa misma prepotencia. Surge dicha estética cuando no hay un replanteamiento suficiente del material dramático, un trabajo mínimo de dramaturgia, capaz de sobreponerse a todos los efectismos formales. Si en su día aplaudimos el "derroche" que había en L'opera de tres rals *es por cuanto allí sí se daba aquel replanteamiento. En su ausencia, en cambio, aparecen retablos de las maravillas como el de esa* Mel salvatge, *productos con un formalismo abocado a una irreprimible antropofagia, devorador de personajes y caracteres. "Voldriem traspasar els límits físics del teatre", aseguran los escenógrafos Prunés y Amenós y para la historia, en efecto, anotaremos la fecha en que su ferrocarril auténtico circuló por el escenario*





El Chejov de "Mel Salvatge" recreado por el Centre Dramàtic de la Generalitat. La versión de Michael Frayn fue dirigida por Pere Planella. (Fotos: Ros Ribas).

del Romea suscitando el aplauso enternecedor por tal prodigio. Pero dudo mucho que Chéjov se halle en ese tren ni en ninguna de las otras proezas escénicas que hay en Mel salvatge. *(...) quizá es Frayn —autor de* Noises off, *actualmente en el Condal, quien comenzó por escamotear aquí un elemento chejoviano básico, esto es, aquella esencial poética crepuscular que elabora, que amasa cuidadosamente el autor en cada una de sus piezas. Frayn-Planella practican un entreguismo descriptivo, se limitan a un relato de situaciones con el agravante, para nuestro director, de no haber querido puntuar la ironía que encierra una acción claramente vodevilesca y que, sospecho, fue el elemento que movió al comediógrafo inglés a acometer su versión, presentada el año pasado en Londres. En* Mel Salvatge, *la tragedia de Platonov, su drama interior, se nos aparece devorado a dentelladas por una acción progresivamente trepidante que destierra toda atmósfera de destrucción y relega el drama social a un plano secundario, demasiado distante. (...) Es posible convenir que* Mel salvatge *sea, desde su cuna, un Chéjov muy poco Chéjov. Esas cuestiones no se dirimen por la matemática. Pero convengamos también, entonces, que los resultados obtenidos por Planella nada aportan a la contemporaneidad que debía de caracterizar la nueva etapa del Centre Dramàtic, según manifestaba semanas atrás su director. Su montaje destila la elegancia rutilante de aquellos "teatros nacionales" de cuando Información y Turismo no reparaba en gastos y, como aquellos, ningún ingrediente realmente innovador, ningún signo de investigación, ningún riesgo apreciable, como no sea los de una tramoya que trabaja difícil y eficazmente en el trasiego de materiales...»* (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 19 de enero de 1986).

LA RONDA
De Arthur Schnitzler. Traducción de Carmen Serralonga. Adaptación: Feliu Formosa. Dirección: Mario Gas. Escenografía y vesturario: Marcelo Grande. Intérpretes: Nuria Hosta, Jordi Bixaderas, M. Assumpta Almirall, Jaume Valls, Emma Vilarasau, Constantino Romero, Lluisa Castella, Francesc Orella, Rosa Novell y Mario Gas. Músicos: Joan-Albert Amargós, Pere Bardagi y Jaume Güell. Estreno: 18 de junio de 1986.

«... "En la obra se contempla la búsqueda del placer a través del sexo en una sociedad que reprime el sexo", señala el director. "Hay una estructura de baile, de danza en corro, de círculo cerrado, un encadenamiento de personajes en el que se observa hipocresía y frustración", "El objetivo es mostrar cómo se llega al acto sexual y cómo queda el individuo después del mismo. Sin embargo, Schnitzler huye en su análisis del positivismo y del idealismo de la época; no opina y no esgrime arma moral alguna. Es una obra escéptica, amarga, algo nihilista y sobre todo muy lúcida, sobre la aventura, el placer y el desamor...» (Jacinto Antón. «El País». Barcelona. 18 de mayo de 1986).

«... Los personajes de La ronda *son sorprendidos en el momento de satisfacer su deseo sexual. A pesar de los "¿Me amas?" "¿Te amo?" no hay en* La ronda *ni una sola gota de amor. Desde el inicio, el devenir de los personajes es un desfile estimulado por la necesidad biológica de abocar su sexualidad, de hacer servir su momento con la máxima plenitud posible y a partir de sus insatisfacciones. Sí, la reflexión de* La ronda, *y toda su rueda de pequeños placeres, tiene un sabor amargo. (...) Es seguro que en nuestro mundo el sexo no es aquel tabú de hace sesenta años ni puede producir semejantes escándalos, sin embargo, todo lo que Schnitzler nos enseña es perfectamente aplicable a nuestra sociedad, un constante peligro de deshumanización en el equívoco de confundir amor y sexo. Sí, definitivamente, Schnitzler tiene razón.*
Parece que, en la realización de este montaje, Mario Gas ha tenido una buena colección de problemas; desde los más específicos de concepto —escenografía, música— hasta los más formales —interpretación, puesta en escena—, algunos de los cuales han retrasado considerablemente el estreno del espectáculo, aproximadamente un mes y medio. De todas formas, no es de los problemas pasados de los que tenemos que hablar, sino de cómo se nos presenta el espectáculo en este momento. Yo diría que el principal protagonista es la escenografía, que

ocupa media platea del Romea, y que fue aplaudida en diversas ocasiones, sobre todo al aparecer su autor, Marcelo Grande, en los saludos finales. Su espectacularidad es evidente y ha estabo bien aprovechada por Mario Gas que, con una iluminación efectista basada sobre todo en contraluces, ha dado a todo el montaje un esteticismo decadente, que juega intensamente con aquel gusto amargo de que hablábamos al principio. Es posible que, tras la sorpresa inicial, el juego escenográfico sobre ruedas resulta un poco reiterativo y, en algunos momentos, demasiado esquemático e incómodo, sobre todo a la hora de manipular objetos. He encontrado la interpretación muy ajustada, con el peligro de la caricatura siempre presente. (...) Pienso, finalmente, que La ronda *es un espectáculo que puede motivar no pocas reflexiones, tanto desde el punto de vista de la intención de Schnitzler como desde la misma propuesta formal del Centro Dramático».* (Joaquín Vilá i Folch. «Avui». Barcelona. 20 de junio de 1986).

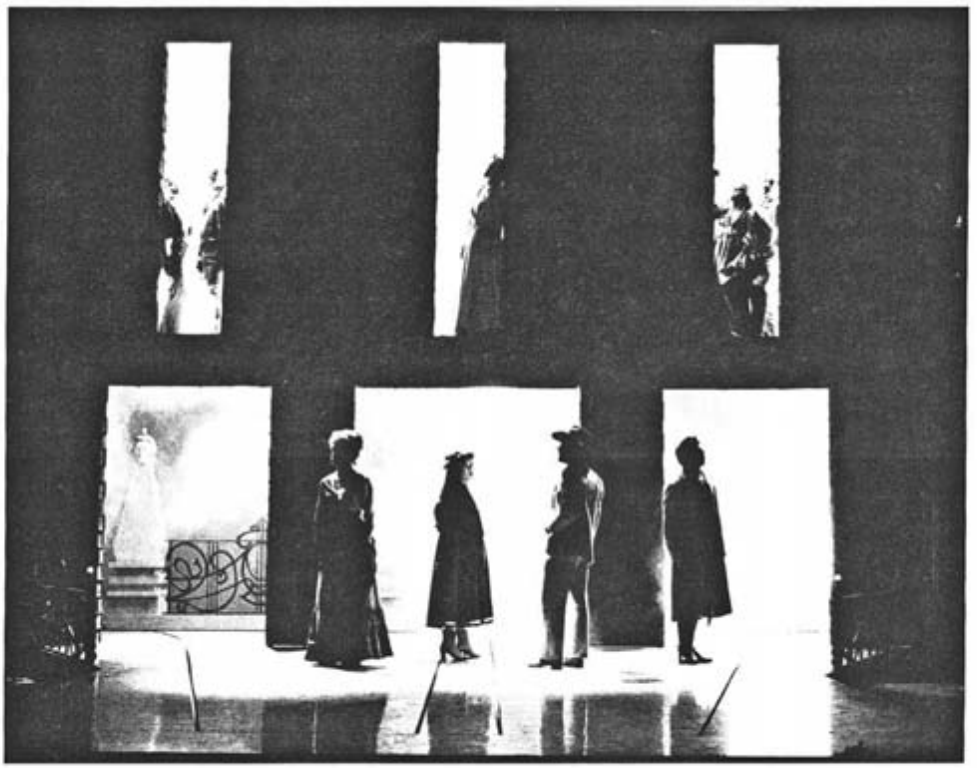
«... Schnitzler propuso aquí, en primera instancia, una radiografía de la relación amorosa y de todo el repertorio de recursos, engaños, sublimaciones y coartadas que rodean la ceremonia de la seducción dentro de nuestra especie zoológica. (...) Y dentro de este caleidoscopio, Arthur Schnitzler, introdujo un elemento común a todas las situaciones: en el mismo instante en que el instinto sexual ha sido satisfecho, un vacío mortal se cierne sobre cada una de las relaciones. Schnitzler (...) se sirvió de una visión materialista exacerbada del acto amoroso para que de ella surgiera, implícitamente potenciada, aquella dimensión crítica de su obra, aun acudiendo al apunte de ironía y comicidad con que suelen adornarse, "urbi et orbe", los trámites previos al coito.

Posiblemente la propuesta de Mario Gas no ha profundizado todo lo necesario en el análisis de esa intencionalidad global. Es cierto que el trabajo de dramaturgia (...) aporta soluciones afortunadas para poner de relieve el pesimismo crítico que respira La ronda *por todos sus poros. Las ilustraciones musicales, la compleja iluminación, el mobiliario, se hallan al servicio de ese componente clave de la obra. Lo está también este feliz recurso de distanciamiento que supone la presencia constante de un "partenaire" que asiste en silencio a la escena amorosa en la que interviene aquél o aquélla que ha sido su pareja en la escena anterior. (...) A mi modo de ver, el tremendismo de la música, los efectos especiales de la "grande machine" escenográfica, encierran una cierta ironía tenuemente impresa en la mirada que Mario Gas proyecta sobre esos tan "antiguos" diálogos galantes de los que hoy emergen, inevitablemente, preguntas y respuestas muy sabidas. Pero de esta ironía al rasgo caricaturesco con que se adorna algún personaje o a la frase dicha con demasiada picardía, hay un tramo excesivo, de manera que, a ratos, el espectáculo corre el riesgo de devaluarse hasta el "vodevil osado" que no es, empujado por unas carcajadas impropias y abundantes. (...) Como su nombre indica, Marcelo Grande, el escenógrafo, no se anda con pequeñeces. En su próximo montaje, los espectadores, probablemente, seremos ubicados en el vestíbulo del Romea y todo el teatro será para él. Es evidente que la expropiación de butacas perpetrada ahora no es caprichosa sino que responde a la coherente concepción de un espectáculo que visualmente es un excelente espectáculo. (...) Con especial énfasis cabe elogiar la interpretación femenina, toda ella y, de manera particular, la de Rosa Novell, en el difícil papel de una actriz desquiciada, en cuyos trazos alucinados adivinamos el oscuro patetismo de las figuras de Klint. Y es que* La ronda *puede verse también, como una muy interesante aproximación a los elementos plásticos que presidieron la decisiva revolución estética registrada en la Viena de principios de siglo...»* (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 20 de junio de 1986).

SAVANNAH BAY

De Margarite Duras. Traducción de Marta Pessarrodona. Dirección: Hermann Bonnin. Escenografía: Antoni Taulé. Vestuario: Toni Miró. Música: Lluís Vidal. Intérpretes: María Mercader y Jeannine Mestre. Estreno: 1 de abril de 1986 en el Teatro Romea de Barcelona.

«... "Para el público —añadió la actriz— también es una obra difícil. Probablemente le guste sólo a un tipo de público cultivado. A mí, esto no me parece una desventaja, sino al contrario. Yo ya tenía mi carrera hecha, y volver al teatro con una obra comercial, fácil, no tenía ningún interés. Prefiero hacerlo con un texto inteligente, poético, bello y sensible como éste. Si alguien no lo entiende la primera vez, espero que lea alguna cosa y lo pueda entender pronto. Savannah Bay *es algo tan sutil y extraordinario que vale la pena el esfuerzo. (...) Leyendo a Duras —manifestó el director— se nota su veneración por el piano, que a ella le transporta siempre a su mundo de adolescencia en Indochina, donde*





su madre la llevaba a ver películas mudas a un cine en el que tocaba un pianista. Ella compara siempre el piano a la palabra humana, por su capacidad de evocación. Lo que hemos hecho es evitar el subrayado emocional de las escenas, porque no es ésa la función que la música tiene para la autora..."» (Alex Barnet. «El Periódico». Barcelona. 26 de marzo de 1986).

«... La actriz Madeleine Renaud, un mostruo sagrado de la escena francesa, se dispone a cumplir ochenta años, y, para celebrarlo, le pide a su amiga Marguerite Duras (...) que le escriba una obra, una obra de amor, la última. Y la Duras, ni corta ni perezosa, va y le escribe la historia de amor, la última, es decir, la de siempre; la historia de un "amour fou" protagonizado por una muchacha de diecisiete años en Savannah Bay, un puerto de Siam. (...) Una gran actriz. Y fue en París, en el teatro del Rond-Point, donde Hermann Bonnin vio, escuchó Savannah Bay. Y, concluida la función, exclamó: "Savannah Bay soc jo".
Decidido a montar la obra en el Centre Dramatic, la primera preocupación de Bonnin fue dar con una actriz, una gran actriz, catalana y "en splendeur de l'âge". (...) Y se la inventó.
Echó mano de la lista de artistas catalanas recuperables que siempre lleva en el bolsillo y dio con el nombre de María Mercader, la viuda de Vittorio de Sica. La tentación de convertir a María Mercader en Madeleine le sedujo desde un principio. Era una idea espectacular, y qué es el teatro sin espectáculo, dijo para sí el astuto director. (...) La Mercader, una gran señora, sencilla, se sintió también interesada. El texto de la Duras le encantó. Allí había poesía. (...)
Para el papel de la Jeune Femme, papel que en principio parecía destinado a Rosa Novell, Bonnin echó mano de su lista y recuperó a otra excelente actriz, catalana, afincada en Madrid: Jeannine Mestre.
Y puestos a recuperar, recuperó también a Taulé, el escenógrafo, un pintor catalán que vive en París. Y, quién sabe, lo mismo ese Emiko Horimura, que figura en el programa como asesor (¿asesor de qué?), sea otro catalán recuperable.
Con este material humano, al que hay que añadir el modista posmoderno Toni Miró; el iluminador, gran profesional, Pladevall, y el músico Lluís Vidal, Bonnin se monta su Savannah Bay.
Pero como el público de Barcelona no está acostumbrado al texto, al teatro de la palabra, de la voz, de la sola voz; dicho de otro modo, como el público barcelonés está viciado por el teatro convencional, habrá que hacer alguna que otra concesión, no sea que se aburra demasiado.
Total, que de la Duras "en farem teiatru", teatro posmoderno, "teiatru".
Y así salió la cosa. Empezando por el principio, en que, tal y como reza en el programa, debía aparecer Madeleine (María Mercader) y quien apareció fue la Jeune Femme (Jeanine Mestre) arreglando un florero. A los pocos minutos —la obra dura una hora y diez minutos, aunque al público se le hizo interminable— se había despejado la incógnita: María Mercader no es esa voz, esa memoria teatral, ese centre du monde, esa criatura dans l'accomplissement de sa majesté (cito, como siempre a la Duras), que la Renaud había exigido para su cumpleaños.
A María Mercader me agradaría verla en una obra de bulevar, inteligente, haciendo su número, que estoy convencido de que lo sabe hacer estupendamente. María Mercader no era Madeleine y, lo que es peor, a los cinco minutos, Jeanine Mestre se la había zampado sin dejar ni la raspa. Jeanine Mestre, puestos a hacer teiatru, se puso a interpretar el personaje de la Jeune Femme, lo cual le resultó muy fácil, pues además posee una dicción y una voz de primerísima calidad y en activo. Jeannine fue la gran triunfadora de esa caprichosa y múltiple recuperación. Así de sencillo, que no de cruel. (...) Bonnin hizo, sí, su Savannah Bay. Una Duras reblandecida (la Mercader ayudando), una Duras qui set tout de même un peu trop la perfumerie, en la que la frase no es una frase-revólver, sino más bien un bolado. Salvo, claro, cuando quien la empuñaba era la Mestre. Un híbrido, pues, entre el radicalismo de Duras (¡la lectura!) y el "teiatru" del Centre Dramàtic.
La obra fue acogida con aplausos. Lo que en Francia se llama un succés d'estime, un éxito de prestigio, algo que los cómicos conocen muy bien. Pero, en la calle, a la salida del teatro, al hablar de la generación Savannah Bay, un título más raeganiano, más cinematográfico, pocos, casi nadie, hablaban de éxito ni de prestigio...» (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 3 de abril de 1986).

«... Madeleine (María Mercader) confronta sus recuerdos, en los que fechas y lugares se confunden constantemente, a través de un diálogo con la Dona Jove (Jeanine Mestre) siendo a vece ambas mujeres un mismo personaje y recreando la autora mediante el episodio dolorosamente evocado, la alegoría de la muerte o de un amor "suicidado". La desesperanza, la tristeza, la intemporalidad que hay en la obra de Marguerite Duras adquieren aquí la forma de un único diálogo donde Savannah Bay no es otra cosa que la misteriosa palabra-clave que identifica una plenitud imposible. (...) Es enojoso anotar que en la elección de María Mercader para el papel de Madeleine reside uno de los puntos frágiles del montaje. No ha bastado el "esplendor de la edad" para construir un personaje convincente, traicionado aquí por el esfuerzo demasiado arduo que exigía alcanzar una buena dicción catalana del texto. La operación puede agradecerse por razones extrateatrales pero, a causa de ello, la figura se presenta terriblemente encorsetada y de poco sirven los baños de luces y sombras a que la somete el director para disimular su hieratismo y artificio expresivo. Desde el punto de vista interpretativo, el espectáculo es conducido con pleno acierto por Jeanine Mestre, segura en el gesto, en la voz y en los movimientos, "robando" con una gran sensibilidad el primer papel del diálogo.
En la desigual conformación del dúo femenino estaría, pues, lo menos logrado de una propuesta que, en mi opinión, resulta globalmente positiva e interesante. (...) Savannah Bay no será, sin duda, el suceso teatral del año. En una sala más reducida, los resultados tal vez habrían mejorado la obra. La obra estará en cartel por pocas semanas, las suficientes para merecer la atención de aquel público que, interesado por la producción de Marguerite Duras, quiera conocer una muestra de los planteamientos teatrales de esa gran autora que sólo despierta curiosidad con ocasión de "booms" esporádicos y fugaces: el del lejano filme "Hiroshima, mon amour" de la que fue guionista, o el de las re-





Sobre estas líneas, "Savannah Bay", de Margarite Duras, con dirección de Hermann Bonnin, y en la página precedente, "La Ronda", de Arthur Schnitzler, dirigida por Mario Gas. (Fotos: Josep Gol y Ros Ribas).

cientes memorias-confesiones que nos brinda en "L'amant"». (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 4 de abril de 1986).

CENTRE DRAMÀTIC D'OSONA. Barcelona

DETALL DE COSSOS A LA SORRA

De Lluís Solà. Dirección: Lluís Solà. Escenografía: Enric Pladevall. Vestuario: Eulália Salbanyá. Intérpretes: Agustín Ros. Estreno: 29 de mayo de 1986 en el Teatro L'Atlántida de Vich Barcelona.

«*P. ¿Qué es* Detall de cossos a la sorra?
R. Es una propuesta que intenta auscultar los rincones más profundos del hombre moderno.
P. Hacer una obra de estas características, con una mezcla de elementos artísticos, ¿no cree que se aleja del esquema tradicional del teatro?
R. Del esquema tradicional inmediato que nosotros conocemos quizás. Posiblemente resulta relativamente nuevo, pero por otro lado es un método tan antiguo como el teatro mismo y ya en la tragedia griega encontramos juntos todos esos elementos. Una de las constantes del arte moderno ha sido un intento permanente para recuperar su función, una función que el mismo arte ha volatizado. En Detall de cossos a la sorra *intento recuperar aquellos elementos de cuando el teatro no era un espectáculo, sino una función social para expresar las inquietudes del individuo».* (Marti Castells. «El País». Barcelona. 29 de mayo de 1986).

«Pero una cosa está clara: la Olimpia está acogiendo un tipo de teatro de inequívoca condición experimental y de difícil acomodo en cualquier otra sala. Y quede claro que damos al término "experimental" su pleno sentido de búsqueda de nuevo lenguaje para expresar una nueva sensibilidad, de trabajo serio y de resultado inciero.
Detall de cossos a la sorra *es un espectáculo del Centre Dramàtic D'Osona, de Vich, sostenido por el Ayuntamiento de dicha ciudad, la Generalidad de Cataluña y la Diputación de Barcelona.*
En el caso de este espectáculo de Lluís Solà, quizá cabría establecer dos referencias: una, clara, la de Bob Wilson; otra quizá más en el propósito que en el logro, la de Pina Bausch. Y digo esto porque el intérprete, Agustín Ros, está mucho más cerca del actor wilsoniano que de los danzantes de la compañía de Wuppertal.
Enric Pladevall ha dispuesto sobre el escenario varios muebles, cuya heterogeneidad, combinada con la luz, crea ya un extraño sentimiento de desolación, estimulado además por una gran tela gris, con ventanas simétricas como si del patio de una cárcel se tratase, que cubre todo el foro.
El personaje deambula en un vacío, desde el que sólo escuchamos algunas frases ambiguas en catalán y un texto italiano, de aire operístico, en el que se habla del amor y del tiempo pasado. Con palpable precisión, sin la menor gratuidad, el actor construye el drama del sinsentido de la acción humana.
Nada nuevo, como se ve, en orden a la intención, común a tantísimas obras de la llamada vanguardia desde hace varias décadas, en las que, como hemos dicho a menudo, se produce la contradicción poética de negar el sentido de la acción a través de una forma de expresión —el teatro— que la necesita.
Por eso de este trabajo de Lluís Solà y Agustín Ros quizá habría que hacer una estimación dividida, en el sentido de cuestionar su valor teatral, de reprocharle la confusión entre el vacío y su dramatización a través de la acción escénica, a la vez que ponderar la precisión y profundidad descriptivas para transmitirnos un sistema de ideas, de sentimientos y de imágenes que son ya parte de la cultura y del pesimismo de nuestro tiempo». (J. M. «Diario 16». Madrid. 20 de diciembre de 1986).







Agustín Ros interpreta "Detall de cossos a la sorra". El montaje del Centre Dramàtic d'Osona, dirigido por Lluís Sola.

«... La propuesta de Detall de cossos a la sorra, *de Lluís Solà, se presenta como una propuesta de nuevo lenguaje, y creemos que no lo es tanto, a no ser que el grado de ininteligibilidad defina lo novedoso. En este espectáculo se encuentra, aunque muy desfigurado, eso sí, un lenguaje teatral que renueva bien poco: se trata de la lógica enunciativa clásica, a la que se le han arrebatado multitud de índices, hecho que conlleva de inmediato que la significación se diluya en una absoluta ambigüedad. (...) En esta situación, el espectáculo queda a merced de la sola capacidad emotiva de la escena, que pueda reinventar el discurso por vías no fundamentalmente intelectuales o esencialmente sensuales, o inconscientes, como un magnetismo que no necesita explicaciones lógicas.*
Pero esta sensación casi hipnótica, que te arrastra al margen de la voluntad y te sumerge en una alucinante experiencia de comunicación, tan sólo la he experimentado en una ocasión, con Kazuo Ohno, personaje que para Lluis Solá es precisamente "el mejor actor del mundo". En lo esencial, pues, estamos de acuerdo. Decíamos que sobre el escenario hay tan sólo esa intermitencia luminosa y frutal del tragaperras. Y una luz tenue, que de pronto cambia de ángulo, que no descubre en el suelo el cuerpo de un hombre trajeado. La escena resulta eterna. Se supone que entre esas múltiples escenas objetuales de la cotidianidad que pueblan el escenario y ese ser humano, que se nos presenta sobre todo como ser mental, o como proyección mental del ser humano, se va a iniciar una lucha continua.
Pero esa pretendida tensión no surge. (...) Pero estéticamente, Detall de cossos a la sorra *lo dice todo en cinco minutos, luego tan sólo se recrea la estética de la repetición, excepto en esos cinco últimos minutos en que el actor-bailarín repite en cada uno de esos núcleos escénicos que delimitan los objetos una misma coreografía, hasta el agotamiento, hasta la locura..., como el parpadeo del tragaperras, fresas, ciruelas, campanas, fresas...»* (M. Francesc Burget i Ardiaca. «El País». Barcelona. 31 de mayo de 1986).

CENTRO DRAMÁTICO DE EXTREMADURA. Mérida (Badajoz)

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

De Lewis Caroll. Versión y dirección: Antonio Corencia. Escenografía: Damián Galán. Vestuario y máscaras: Maite Álvarez. Música: Coup de Soupe. Intérpretes: Avelina Cienfuegos, To-

más Chamizo, Eulalia Donoso, Antonia-Angeles Fernández, Guillermo Galán, Miguel Gallardo, Antonio Gil Aparicio, Luisa Hurtado, Marciano Martín, Juan Carlos Martínez, M.ª del Mar Martínez, Pedro Pajares, Juan Carlos Parejo Perli y Cristina Sánchez-Porro. Músicos: Abelardo Martín, Juan Carlos Martínez, Juan-José Narbón y Aurelio Pérez. Estreno: 4 de enero de 1986 en la Sala Trajano de Mérida. Badajoz.

«... Corencia, además de dirigir, ha sido el autor de la célebre obra del ingeniero que se firmaba Lewis Caroll, Alicia en el país de las maravillas, *obra que en principio pocas veces fue para niños por su doble lectura y variopinto, cuando no difícil, lenguaje. De entrada diremos que esta vez tampoco es para niños. Corencia ha adaptado, tras una rigurosa selección, varias de las peripecias que le ocurrían a Alicia cuando desciende-descubre el mundo de los animales del bosque, pero no ha realizado una dramaturgia, propiamente dicha, de la obra de Caroll, porque buscaba el espectáculo por el espectáculo. El resultado, independientemente de unas virtudes de las que luego hablaremos, es más bien lineal, monocorde...*
Al no haber dramatizado la lectura que Corencia hace de Alicia, o bien por la lucha que la compañía del Centro despliega con los medios técnicos, no se llega a producir la magia de la comunicación, la transmisión de la emoción, el espectador apenas sufre o disfruta con los problemas de Alicia.
... Sin embargo —y entramos en lo positivo—, el espectáculo conseguido es muy digno en cuanto a presentación y concepción, merced a la experta dirección de Corencia, el imaginativo vestuario, las sabias y eficaces máscaras —salvo en la distorsión de la voz, hándicap que habrá que arreglar rápidamente puesto que en numerosos momentos de la presentación el público no entiende lo que oye— en una luminotecnia ambiciosa y creativa, aunque en los comienzos demasiado oscura, etcétera. Se nota que se ha trabajado mucho y bien en la expresión corporal y que Alicia —Antonia Angeles Fernández— presta encanto, espontaneidad y frescura a su personaje...» (Ruiz de Gopegui. «Hoy». Badajoz. 6 de enero de 1986).

«Extremadamente duras deben de ser las condiciones de trabajo de la Comunidad Extremeña y extremadamente pobre y precario su teatro a tenor de este espectáculo, que se supone realizado por una parte de lo más granado de su gente de teatro.
La función cojea por todos los lados. Se ha elegido como base la supercélebre obra de Caroll. Una vez más. (...) Esta vez, la versión es tan ingenua que pretende seguir a la letra la mayor parte del relato, resultando el espectáculo moroso, antidramático y hasta antiteatral. Todo se reduce a una mala ilustración, lo más elemental que cabe hacer de un texto narrativo convertido en texto escénico. Una mala ilustración del genial relato, sería una definición adecuada a lo que se presenta en el Teatro del Mercado.
Mala ilustración, pues, en la labor de adaptación. Mala ilustración la parte musical. (...) Mala ilustración del trabajo de los actores, que no logran dar el punto de espontaneidad necesario a sus personajes. Nunca en los movimientos del grupo. (...) Rara vez en las escenas particulares...» (Jesús Rubio Jiménez. «El Día». Zaragoza. 13 de abril de 1986).







"Alicia en el país de las maravillas", producción del Centro Dramático de Extremadura (arriba), y "O enfermo imaxinario", de Molière, en la puesta en escena del Centro Dramático Galego.

«Llevar a la escena Alicia en el País de las maravillas *es empresa difícil...*
El Centro Dramático de Extremadura ha enfrentado el reto, y ahí tienen ustedes en el Teatro del Mercado, una peculiar versión del tema.
Una versión que, como no podría por menos suceder, se ve obligada a prescindir de muchas incidencias del texto original y a pechar con enorme dificultad de materializar en escena las desatadas fantasías del escritor inglés. Antonio Corencia, responsable de la adaptación, ha recogido con habilidad algunos de los fragmentos más celebrados (...) Y ha orquestado en torno a ellos una serie de apuntes coreográficos y musicales, apoyando la puesta en escena en un complejo tinglado teatral, unos vestuarios y caracterizaciones que recuerdan, como es debido, las célebres ilustraciones de Teniel, y dándole a la acción un ritmo rápido y agresivo.
El resultado es un espectáculo vistoso, donde las cosas se suceden ágilmente en un derroche de movimiento y transformaciones escénicas. Puede objetarse que esta historia no acaba de ser la de Caroll, pero es una objeción quizás fuera de lugar, porque tampoco pretende, ni podía, ser una representación teatral del libro.
En la escena hay, y eso es lo que importa, fantasía, imaginación y, sobre todo, un encomiable deseo de buscar la novedad. El grupo, por otra parte, actúa con brío y responde bien a las exigencias de la idea original...» (Joaquín Aranda. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 13 de abril de 1986).

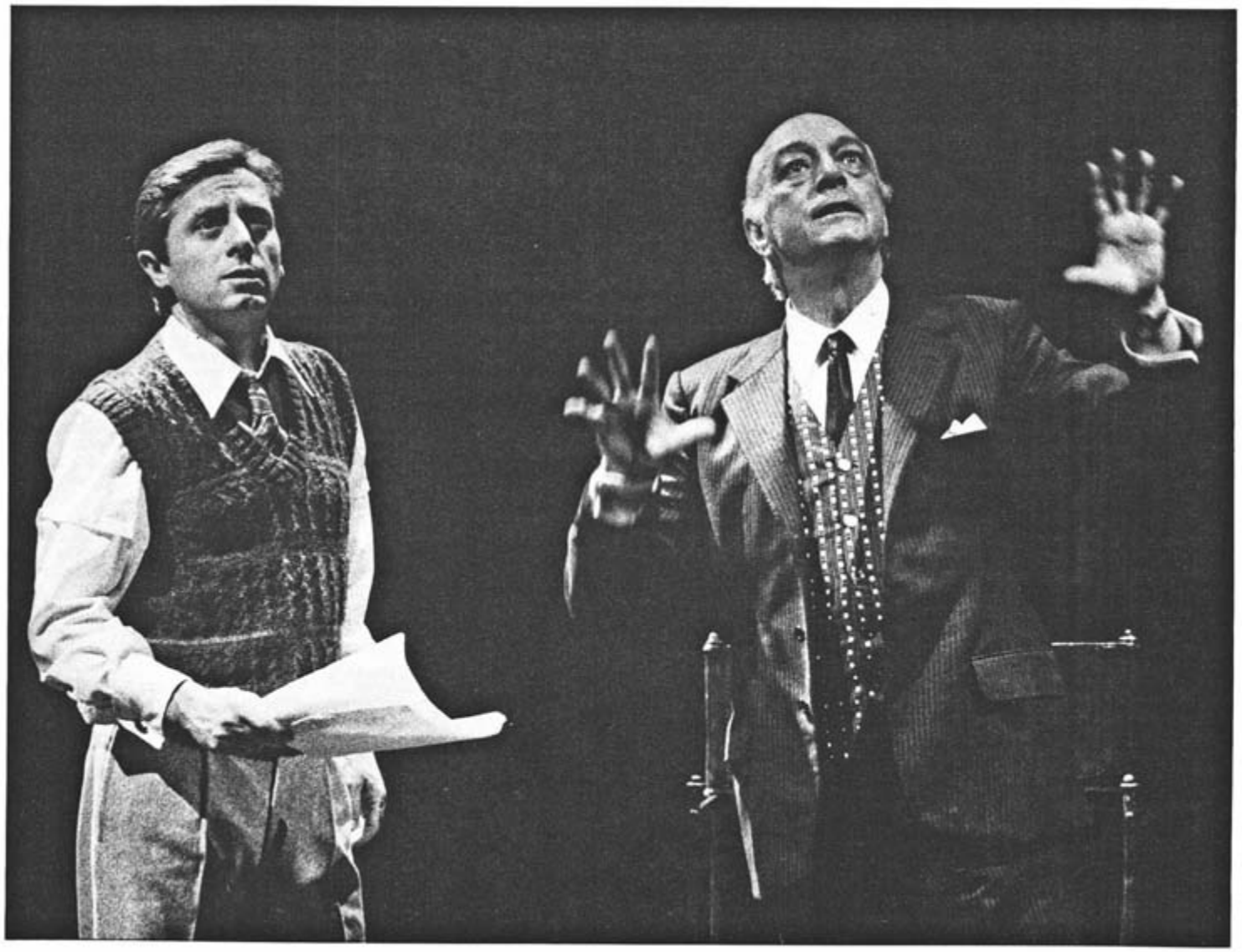
CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. La Coruña

O ENFERMO IMAXINARIO (EL ENFERMO IMAGINARIO)

De Molière. Versión de E. Alonso. Traducción: Manolo Guede. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía y figurines: Paco Conesa. Coreografía: Chedes Suárez. Intérpretes: Serxio Pazos, Gonzalo M. Uriarte, Diego Varela, Marisa Soto, Manuel Pombal, Antonio Durán Morris, Luma Gómez, Luisa Veira, Mabel Ribera, Rosa Álvarez, Daniel Piñeiro, Xose Lois González y Rebeca Montero. Estreno: 7 de agosto de 1986).

«Recorrer esos momentos claves de la comedia universal de un deseo personal que encaja, en buena medida, con los objetivos del Centro Dramático Galego y reclamados por el público. En la búsqueda de ese teatro pedido desde "lo respetable" se puede encuadrar este intento, que sin ser excluyente de otras soluciones, tiende a aportar la suya para encontrar el hilo conductor que va del creador al espectador.
Existe también, supongo, un deseo desesperado de trabajar con carpinterías teatrales sólidas y probadas por años de experiencia y dejar de lado toda innovación textual para encontrar algo que en Galicia es casi una grande innovación: atrapar al público». (Programa).

«El enfermo imaginario *reúne los valores necesarios para cumplir la premisa lúcidamente planteada por Eduardo Alonso. El Centro Dramático Gallego, además, tenía los medios para hacer frente al reto, porque aunque su presupuesto no es, si cabe, tan amplio como se pudiera desear, permite, por lo menos, acometer*



proyectos imposibles para grupos con financiación más modesta. (...) Eduardo Alonso, que es un director con probadas dotes para este género... hizo una destacada labor al compenetrar a actores y actrices en una obra que tiene de suyo la comicidad; y en comicidad, justamente. Para eso cuenta con una magnífica traducción de Manuel Guede, que consigue la conversión del libreto en un texto verdaderamente gallego, acertado e imaginativo en los giros y riguroso en la sintaxis. Suma también el cuidado trabajo técnico del equipo que está entre los bastidores. Por todo eso, cuando termina el desafortunado primer acto y se alza el telón, el espectador queda sorprendido por tanta riqueza. Mientras Antonio Durán, "Morris" que encarna al viejo Argán que da título a la obra desgrava una graciosa lista de facturas de botica, y decide acomodarse feliz en la butaca para poder dedicar todo su poder de concentración a lo que pasa en escena. Pero, por fatalidad, no ha de pasar mucho tiempo sin que se remueva en su sitio, sin querer aceptar que el impacto de la apertura no vaya a más... (Xosé Luis Vilela. «La Voz de Galicia». La Coruña. 14 de agosto de 1986).

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. Madrid

EL VENENO DEL TEATRO

De Rodolf Sirera. Versión castellana: José María Rodríguez Méndez. Dirección: Emilio Hernández. Escenografía y vestuario: Antonio Cortés. Intérpretes: José María Rodero, Manuel Galiana y Miguel Sánchez. Estreno: 10 noviembre de 1983. Reposición: 6 de diciembre de 1985 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

«El veneno del teatro *es el desarrollo de una investigación. El título presenta un doble significado, ambos igualmente válidos para identificar la pieza. De un lado nos remite metafóricamente a la pasión por el mundo dramático que sienten algunas personas, tan fuerte y perturbadora como la fiebre que provocan ciertos venenos. Pero, además, el título remite a otro veneno no tan metafórico, al motivo que desencadena la acción básica de la obra».* (Josep M. Benet i Jonet. Programa)

«... El director ha introducido, supongo que con la complicidad de Sirera, algunos cambios notables en el planteamiento escenográfico, encaminados a potenciar la intemporalidad de la propuesta y el carácter "perenne" que tiene aquí la reflexión sobre los gozos y las sombras, los poderes y las limitaciones que hay en el oficio del actor. Este es el juego: un aristócrata filosofador y erudito (José M.ª Rodero) empleó su dinero y su ocio en perpetrar la experimentación

de las formas distintas y hasta contrapuestas con que un comediante (Manuel Galiana) puede representar su propia muerte. La función del teatro es, para los artífices de la representación, su propio veneno. (...) Entre el Marqués, camuflado inicialmente, (...) el poder y la fragilidad de la ficción caminarán juntos hasta el final de un juego asesino, accionado por el divertido manejo de unos licores supuestamente mortíferos y sus correspondientes antídotos, igualmente imaginarios.
Una lectura "política" de la propuesta de Rodolf Sirera permite ver el manejo arbitrario que una clase dominante ejerce sobre otra, la perversión del poderoso que recurre a estimular la vanidad del profesional para consumar su manipulación. *(...) En el montaje creado por Emilio Hernández, al "diálogo" se le hace rizar el rizo y los propósitos iniciales del autor se ven multiplicados al proponer un penúltimo engaño que el cómico trama contra su anfitrión, disfrazándose de sirviente. (...) La función acaba en empate y las espadas del verdugo y la víctima, en todo caso, siguen en alto. No se trata tanto de un "happy end", que no consta en el original, como regresar a una primigenia lectura del texto sobre el incorregible "envenenamiento" que practican los oficiantes en escena y el poder fugaz, pero cierto, de la ficción...»* (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 27 de abril de 1986).

«... El veneno del teatro *apareció en 1979, en el festival de Sitges; la obra de Rodolfo Sirera, escrita en catalán, llamó ya la atención, y vino a parar a Madrid en 1982, traducida al castellano, en los tiempos en que la sala Olimpia era inquieta y aventurera. Siguió su suerte y la adoptó el Centro Dramático en un montaje espectacular: convertido el María Guerrero en un espacio distinto —plataforma en el patio de butacas para el montaje de* Eduardo II, *de Marlowe— se aprovechó para esta obra por el director Emilio Hernández, y se buscó un reparto de categoría: José María Rodero y Manuel Galiana. (...) No tuvo más que trece representaciones, todas con el teatro lleno —o al menos los restos de teatro que se dejan al público— y con entusiasmo.*
Todo se reproduce ahora: el mismo entusiasmo ante la misma pareja y el mismo juego. Juego de engaños, teatralidad por encima de todo, y unas briznas de pensamiento: hasta dónde llega la realidad dentro de la ficción, y viceversa.
Plataforma para dos actores, que hacen también su ejercicio de teatralidad. Al público le gusta que le engañen cuando el engaño es ingenioso y se le enseña el truco: suele llamar a eso teatro y se divierte con él. El Centro Dramático Nacional ha hecho bien en recuperar esta obra que permitió entrever a unos cuantos hace ahora dos años...» (E. H. T. «El País». Madrid. 14 de diciembre de 1985).

«... El veneno del teatro *—título con doble lectura, porque responde a la anécdota que se nos cuenta y al significado del discurso— es una propuesta dramática de gran riqueza...*
El director Emilio Hernández se ha sentido también fascinado por el juego propuesto y sugerente, y lo ha planteado en un escenario circular —espacio escénico muy acertado de Antonio Cortés—, como invitación constante a la integración del espectador, pero sin que la obra pierda su carácter intimista, misterioso y mágico, manejando con buen pulso los efectos de luces y voces y provocando en los actores su propio juego de ilusión y de realidad. Claro que se necesitaban dos grandes actores: José María Rodero y Manuel Galiana lo son. Su interpretación es impecable.
Espectáculo fascinante y muy completo, merecía, sin duda, esta reposición». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 10 de diciembre de 1985).

«... Dos personajes juegan durante una hora a ser y no ser lo que son. A fingir la realidad, y a fingir que no fingen. Es la paradoja del teatro, el juego entre verdad y mentira. A la vez, asumen funciones cambiantes de dominador y dominado. Es una pieza de teatro y un experimento en el que se reflexiona sobre el teatro mismo. La naturaleza de los conceptos encandila a los aficionados: ése es su mundo. Una envoltura "negra", excitante, en el relato, prende inevitablemete —incluso por la brevedad y el vértigo de los hechos— a quienes tienen actitudes más tibias para con el teatro. El veneno... *es una pieza para gustar. (...) El director, Emilio Hernández (...) se ha especializado en trabajos matizados, con pocos actores. Tiene contención y rigor. Y quizá a él se deba el haber puesto a dos monstruos de la escena con el punto exacto de histrionismo. Un poco más hubiera llevado el tema a la región del riesgo...»* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 13 de febrero de 1986).

Dos de los montajes del Centro Dramático Nacional en esta temporada: la reposición de "El veneno del teatro", de Rodolf Sirera (en la página precedente), y "Madre Coraje y sus hijos", de Bertolt Brecht. (Fotos: Ros Ribas y Fernando Suárez).



MADRE CORAJE Y SUS HIJOS
De Bertolt Becht. Música: Paul Dessau. Versión castellana: Antonio Buero Vallejo. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Dirección musical: Eddy Guerin. Intérpretes: Enrique Navarro, Cesáreo Estébanez, Rosa María Sardá, José Antonio Gallego, Vicente Díez, Victoria Peña, Ites Menéndez, Ángel Pardo, Chema de Miguel, José Hervás, Gaspar Cano, José Luis Santos, Manuel Brieba, Sandra Toral, Pedro del Río, Francis L. Torres, Miguel Gredilla, Emilio Fuentes, Jorge Roelas, Manuel Alexandre, Margarita Calahorra y Carlos Hipólito. Estreno: 5 de febrero de 1986 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

«... Madre Coraje *—dice Lluís Pasqual— es ese ser contradictorio que produce un mundo hostil para el ser humano, ese poder que se dedica a jugar con el miedo de los demás, miedo que provoca la amenaza de una guerra o un conflicto bélico. A pesar de todo, sin embargo,* Madre Coraje *es una obra positiva, optimista, en la que el ser humano logra sobrevivir. (...) La grande-*

za del texto y las contradicciones de los personajes...
... un gigantesco campo, no muy diferente a los campos de la nueva física, en los cuales los cuerpos experimentan curiosas perturbaciones. Buero Vallejo comenta sobre la obra que "nos enseña a todos la terrible mezcla de humanidad y egoísmo a que pueden llegar las personas que no mueren en la guerra y han de sufrir las más penosas deformaciones bajo la presión implacable de un mundo injusto y torpe..."» (J. C. «Levante». Valencia. 2 de mayo de 1986).

«... El montaje de Pasqual se decanta más bien por una especie de realismo naturalista, con franco abandono del distanciamiento. Pero ocurre que la emoción del realismo no funciona, probablemente porque la dirección de actores se ha mantenido en un ambigüedad que deja algo frío al espectador...
Por otro lado, hay una cosa obvia en Madre Coraje y sus hijos. *Más que una obra de lenguaje es una obra visual, de atmósfera. El paso del tiempo es en ella fundamental. Por ejemplo, la corrosión que la guerra ejerce se hace sensible por la usura de la vestimenta de Madre Coraje y por la ruina progresiva de su carromato. Pues bien, esta perspectiva, ciertamente moderna del texto de Brecht, nos es escamoteada en el montaje de Pasqual, que es lineal, circular, sin progresión en el tiempo, en los personajes, en el ambiente. Una pena, porque hoy en día* Madre Coraje *no puede ser concebida como hace veinte años, por mucha dignidad teatral que tenga esta concepción. Lo que vemos en el María Guerrero tiene bastante de pieza de museo, buena pieza. Constatamos, pues, que el bello texto de Brecht está muy por encima de la puesta en escena que se nos ofrece».* (Gabriel de Araceli. «El Europeo». Madrid-Barcelona. 6 de marzo de 1986).

«Madre Coraje y sus hijos *es una obra fundamental de nuestro tiempo. (...) Las distintas versiones, o montajes, de esta obra acentúan o disminuyen algunas de las lecciones de Brecht. (...) La de Lluís Pasqual parece neutral frente al texto, aunque siempre dejando latir la condena activa de la guerra y el papel de víctima del pueblo, sin que el sentido perder o ganar exista para sus vidas: pierden o ganan otros. Su principal virtud es dejar el texto vivo, comprensible, audible.*
Demasiado audible: la representación está gritada. Hay en ella unas características de teatro antiguo o, más exactamente, de teatro viejo, no bueno: el exceso de proyección de voz, las frases cortadas por conveniencias arbitrarias de la respiración, las palabras subrayadas arbitrariamente —no por su significado—...
El escenario de Fabià Puigserver se limita a la mítica carreta de la Coraje y a un montón de chatarra: el giratorio, bien articulado, los deja ver desde todos sus puntos, pero su limitación no da la conciencia del largo deambular por la Europa en guerra ni el paso del tiempo (la acción se desarrolla entre 1624 y 1636). Hay también, sin duda, una deliberación del director en esa forma de concebir el largo fragmento histórico como un solo momento: los mismos trajes, los mismos rostros, sin que la huella del agotamiento y del enorme desgaste se tenga que advertir: una busca de simultaneidad del horror. Pero el resultado es la pérdida de la épica, de la narrativa, que queda confinada exclusivamente al texto. Una de las condiciones fundamentales de esta obra, y de su autor, era la búsqueda de la ruptura de las unidades aristotélicas: aquí, en cambio, la resolución produce unidad de tiempo, lugar y acción. (...) Rosa María Sardá contribuye a la cacofonía con un soniquete, o tonillo, con el que sin duda trata de dar lirismo a su propia vocación —o imagen pública— de comicidad. Es, ante todo, una buena actriz: saca partido a las buenas fases de su texto, hace brillar el sentido irónico de su personaje, está siempre presente, tiene unos ademanes elegantes; pero no llena la carne magra y cubierta de cicatrices de la Coraje...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 8 de febrero de 1986).

«... El éxito de público no se correspondió con la opinión de los críticos. A mi compañero Eduardo Haro Tecglen el montaje no le entusiasmó. Un relato sin emoción, así tituló Eduar-








do su comentario crítico, que el lector pudo leer en estas páginas. Aun reconociendo que "siempre hay una calidad, una sensación de buena marca en Lluís Pasqual y en Puigserver", Eduardo Haro Tecglen denunciaba "pérdida de épica, de la narrativa, que queda confiada exclusivamente al texto".

Para él la representación era gritada y sin emoción, el dramatismo, la angustia de la larga historia. Tampoco le agradó a Eduardo Haro la Sardà, es decir, la Coraje de la Sardà.

Yo estuve en aquel estreno madrileño y comparto algunos de los puntos de vista de mi compañero. Es cierto lo de la pérdida de épica. El montaje de Pasqual —un montaje de una heterodoxia brechtiana galopante, hasta el punto de haber suprimido las canciones de Brecht/Dessau—, el teatro, el viejo teatro, se acaba zampando a la épica. Su Madre Coraje *es otra cosa. Pero, ojo: es. La historia, la terrible y edificante historia, está ahí, en el escenario, sin perder su fuerza. No se trata de un Brecht descafeinado, no: es simplemente otra cosa.*

*En lo que discrepo es en el juicio negativo sobre el trabajo de Rosa María Sardà. Y si Eduardo la viera desde aquí, con la memoria teatral de un espectador catalán (*Roses vermelles per a mi, *por citar un solo título, glorioso título de aquel no menos glorioso e irrepetible Grec de 1976), probablemente cambiaría de opinión.*

Lo que le ocurrió a Eduardo Haro, igual que a otros colegas madrileños, es que tenía demasiado fresco, demasiado próximo, el programa televisivo "Ahí te quiero ver", de la cómica Rosa María Sardà. Ya se lo dije a Rosa: son las bromas, las bromas pesadas que gasta la televisión, los riesgo del protagonismo televisivo. (...)

La Sardà es, en una palabra, un monstruo, como monstruos son Flotats y la Lizarán, y la Madre Coraje es eso: un personaje-monstruo para una actriz-monstruo...» (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 23 de mayo de 1986).

«... Brecht vivió en un momento dado de la historia política y de la historia del teatro; desde él, con un espíritu cargado de sentido dialéctico, de confrontación con lo que, a su criterio, eran los males sociales y teatrales de la época, escribió una serie de obras, entre ellas, exactamente en el inicio de los cuarenta, Madre Coraje y sus hijos. *(...) El momento histórico, la sensibilidad política son, pues, otros, y si la reflexión de Brecht se mantiene absolutamente en pie, su relación con la sociedad carece de las inflexiones que tenía en el momento de ser escrita. Lo cual, en definitiva, contribuye a que la intención didáctica, la lección política, contenidas en la obra adquieran una nitidez y un peso que, en su día, se mezclaban emocionalmente a las previsiones y experiencias cercanas de actores y espectadores.*

El montaje de Lluís Pasqual (...) tendría, pues, la ambivalencia de lo que era necesario que llegara al teatro español y, a la vez, de lo que llega con notable retraso.

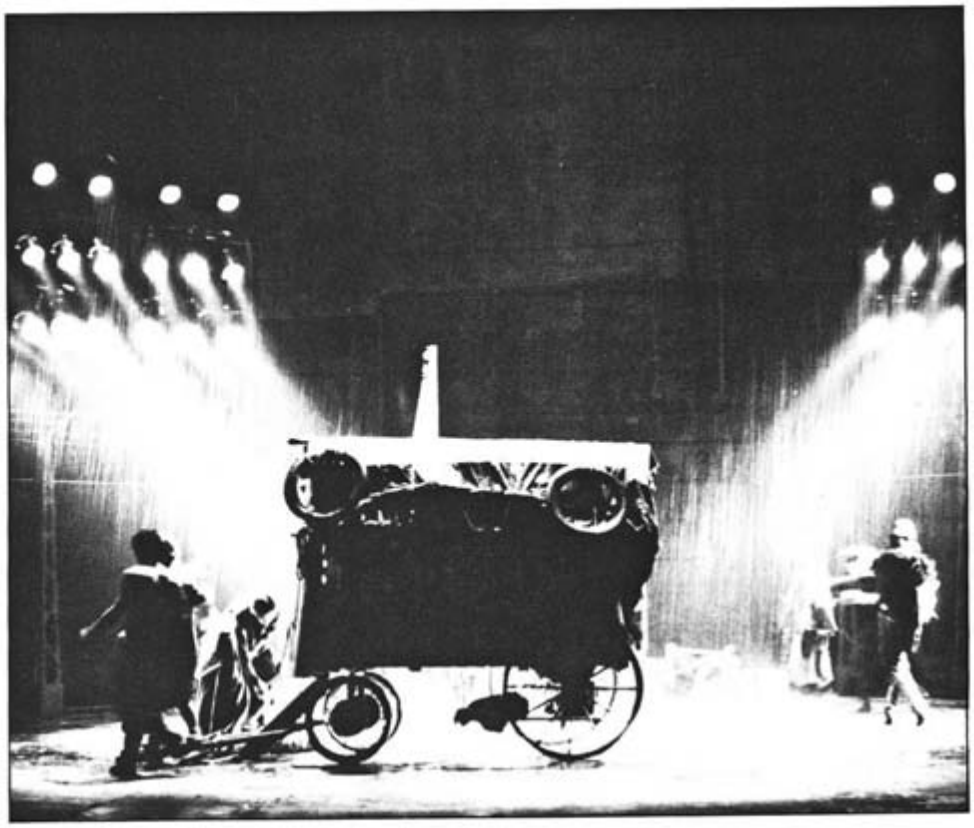
Porque si otra es nuestra sensibilidad política, otro nuestro modo de abordar el tema de la paz y la guerra, también la concepción escénica del teatro épico ha sufrido, primero, una relectura que la descargaba de cualquier identificación con la frialdad, luego, incorporaciones e influencias que, sin negar su valor, le han transformado —y pienso, por ejemplo, en Strehler— en algo distinto.

De ahí el tono un tanto museístico, gélido, confortable, ortodoxo, de este espléndido espectáculo del María Guerrero, que concilia la voluntad de servir a la perceptiva brechtiana (...) con ese conjunto de efectos y artilugios en los que confiaba Brecht para crear el juego sin fantasmas de la teatralidad.

Un espectáculo, al que, sin embargo, le falta, a mi modo de ver, quizá por ser otro nuestro tiempo histórico y estético, quizá porque Lluís Pasqual se ha atenido a las interpretaciones más doctrinarias del "Modelo", esa encarada tristeza, esa necesidad de gritar el materialismo, esa confianza dramática en la razón, que subyacían en las representaciones del Berliner Ensemble...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 8 de febrero de 1986).

«En el espacio de los últimos veinte años, B. Brecht se ha convertido en un clásico hasta en nuestro país. (...) En ese juego entre ayer y hoy, sueños redentoristas y pragmatismo resignado, hay que colocar este montaje de Madre Coraje. *Hace quince años habría caldeado hasta lo imprevisible el teatro, hoy apenas suscita comentarios acerca de si la interpretación tal o cual o qué curioso el efecto de la nieve, o...*

Tal vez anteayer por la noche asistimos a una traición a la poética brechtiana que entre otras cosas propugna como fundamental la búsqueda de esa temperatura ideológica, que ayer faltó. ¿Habrá envejecido Madre Coraje *demasiado? ¿No se ha hecho el montaje adecuado, capaz de mover al público? No es fácil explicarlo... Esta* Madre Coraje *resulta muy teatral, pero poco dramática. El texto está bien traducido y aceptablemente dicho. La escenografía, como ocurre con casi todas las que firma Puigserver, es atractiva y presenta una solución ingeniosa en esa plataforma giratoria del tiempo y del caminar cada vez más penoso de Madre Coraje y sus hijos. Faltan, sin embargo, matices. No envejece ni se degrada el carro —el fundamental carro tan importante como los personajes en sus connotaciones— ni envejecen Madre Coraje o sus acompañantes. Y no como signo de verosimilitud tradicional, sino convirtiendo indumentaria o rasgos faciales en signos del proceso de degradación que se quiere transmitir.* Madre Coraje *es un drama de personaje, pese a la poética brechtiana tal como ha quedado ca-*



"Madre Coraje y sus hijos", en la versión de Antonio Buero Vallejo, con escenografía de Fabià Puigserver y dirección de Lluis Pasqual. (Fotos: Fernando Suárez).

nonizada. Su personaje central es el alma del drama. La autonomía de las escenas aquí se ha suavizado, el distanciamiento es más sutil que en otros dramas. Y la interpretación de Madre Coraje necesita por ello una actriz excepcional encabezando el reparto. Rosa María Sardà no logra darle, a mi entender, la altura necesaria. Resulta teatral, pero no dramática su interpretación...» (J. Rubio Jiménez. «El Día». Zaragoza. 17 de mayo de 1986).

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

De Antón P. Chèjov. Dirección: William Layton y José Carlos Plaza. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Música: Mariano Díaz. Intérpretes: Fernando Delgado, Lola Mateo, José Pedro Carrión, Enriqueta Carballeira, Julia Gutiérrez Caba, Paca Ojea, Manuel Collado Álvarez, Berta Riaza, Rafael Alonso, Alberto de Miguel Gabriel Llopart, Chema Muñoz, Fernando San Segundo, Paula Borrel, Jorge Amich, Mariano Barroso, Joaquín Notario y Gabriel Garbisu. Estreno: 11 de abril de 1986 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

«El jardín de los Cerezos, *obra póstuma de Chèjov, fue terminada en 1903, ya muy enfermo, y estrenada al año siguiente a las puertas de la muerte, ocurrida a los cuarenta y cuatro años de edad, en la cima de la fama como autor literario y teatral. Su adiós a la escena y a la vida lo hacía con una obra maestra del teatro contemporáneo.*

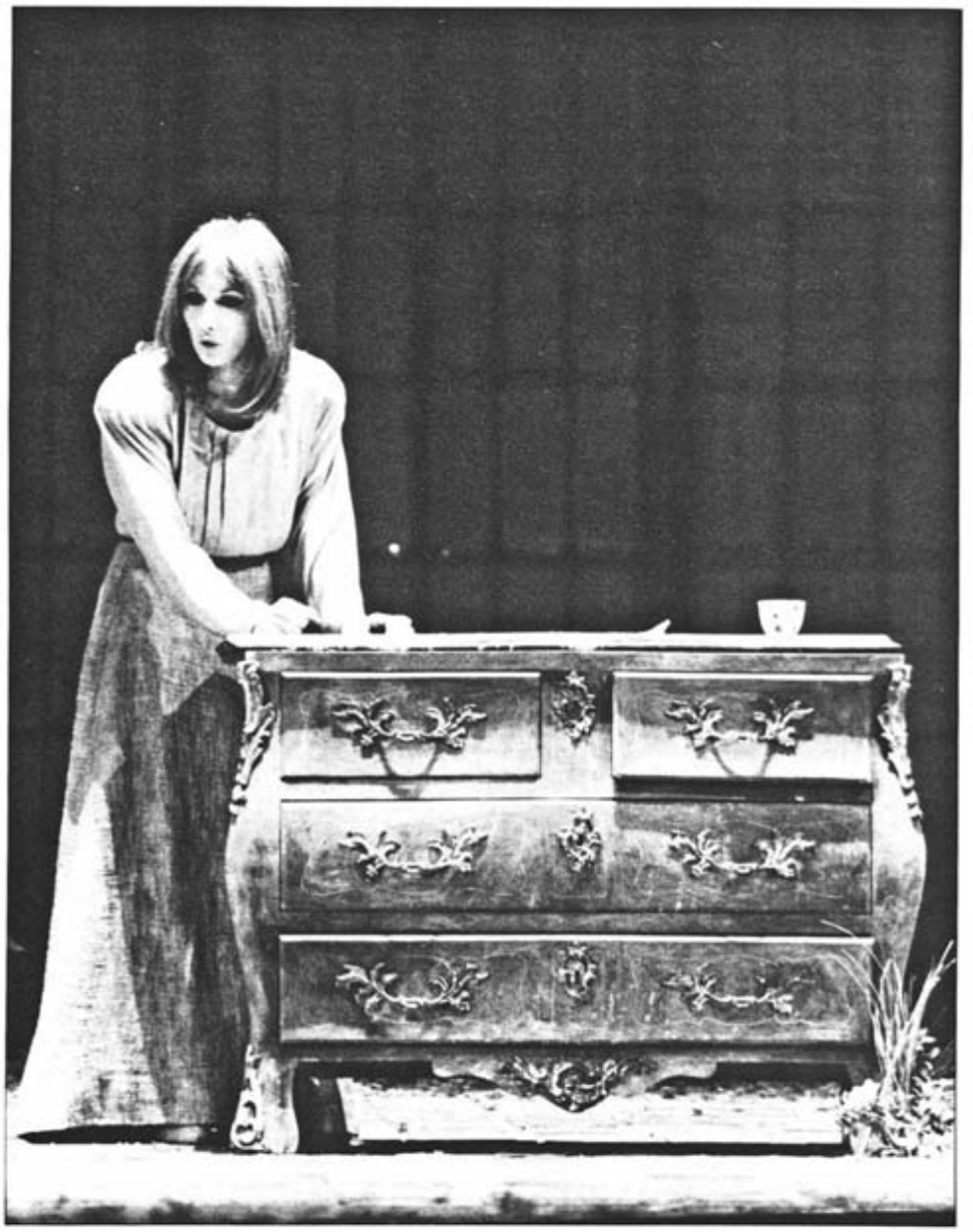
Esta circunstancia ha influido en gran manera sobre la concepción de nuestro montaje. Lo encuentro entre mis notas de los primeros ensayos de mesa: "La renuncia y aceptación digna de la pérdida necesaria y justa de algo amado... saber decir adiós y saber perder dignamente... no queda más remedio que aceptar la desilusión, la renuncia a lo que se ama..."

... El vacío, su verdadero adversario fue lo que más pudo odiar; esa vida absolutamente inútil, producto de una actividad trágica... el letargo... y finalmente una total apatía.

El conflicto no se da tanto en sus personajes como en sus modos de vida para así despertar en el público el odio feroz, la protesta apasionada contra la futilidad insensata de tales existencias. ¿Por qué la vida tiene que ser así? Para Chèjov la pregunta resulta más importante que cualquier solución, ya que tiende a ver la vida sin esperanza por más que intente buscar otras salidas. No sólo la vida como es en realidad, sino como debiera, pudiera ser ¿Por qué no?». (William Layton. Programa).

«... La puesta en escena de Layton y Plaza sigue una línea coherente de intencionalidad dramática e ideológica, acentuando y exagerando los ridículos comportamientos de los personajes para hacer resaltar aún más la tragedia de su absurda vida, que les asfixia y les postra, en su egoísmo, en estúpidas preocupaciones y aburridas diversiones para no ver la realidad. En busca de esa teatralidad por el humor, implícita y explícita en Chèjov, el arranque de la obra se mueve en un exagerado trajín, para ir poco a poco remansando el ritmo hasta la escena final, lenta y pausada, para concentrar la tensión y relajarla en el último momento. (...) Layton y Plaza saben de la importancia de los actores, y por eso han elegido y dirigido con sabiduría a todos ellos. Julia Gutiérrez Cava es una maravillosa Liubov Andreevna, ese ser que vive en sus fantasías, frívola, tierna, dulce, generosa, humana. Una actriz que sabe darse por entero en cada interpretación y arrastra una luz propia que imprime a todos los personajes que interpreta.

Soberbio también Fernando Delgado en Lopajin, el comerciante noble y sincero, representante de una nueva clase social ascendiente a fuerza de trabajo. A José Pedro Carrión y Berta Riaza les tocan los dos personajes de bufón, y los logran en la línea de tiernos payasos. Enriqueta Carballeira presta su imagen de inocente adolescencia a Ania y Paca Ojea, a la gruñona y simple Varia...



El espectáculo es el exponente de un acertado y compenetrado trabajo de equipo. Y en esto radica su éxito». (Julián Arroyo. «Ya». Madrid. 13 de abril de 1986).

«El jardín de los cerezos *es una obra que, sobre su creación original en el Teatro de Arte de Moscú (1904), se ha ido creando a sí misma con el paso del tiempo... No es una cuestión de interpretaciones o lecturas: todo está en el original. Es una pieza de atmósfera, de trama muy tenue, donde la impresión se consigue por los silencios, los diálogos y los monólogos.*

La versión que entrega ahora el Centro Dramático Nacional la aborda de una manera distinta,







"El jardín de los cerezos", de Anton Chejov, dirigida por William Layton y José Carlos Plaza. (Fotos: Chicho).

y sorprende. No agradablemente. Está dominada por un decorado monumental y por un vestuario suntuoso, que tiene toda la belleza propia de un artista de primer orden como es Gerardo Vera, pero que son capaces de aplastar todo el valor de la obra. (...) La presencia del mundo exterior enfría, inutiliza la acción y la relación de los personajes con el hogar. Estos personajes están vestidos no con trajes, sino con figurines, una imitación de su época hecha desde la nuestra. Los actores, aun de la calidad que tienen los de este reparto, están como rígidos, privados de la flexibilidad corporal, de la capacidad de expresión. (...) Hay una riqueza de tejidos, una selección de dibujos en las telas y en las prendas de punto que gusta contemplar y en la que se reconoce una maestría pictórica. Pero la obra, lo que se está diciendo, es otra cosa.

Algo parecido sucede con el diálogo. Chèjov está lleno de matices y de sutilezas, de profecías y de nostalgias, de descripción interna y externa de los caracteres: dar esa riqueza sería una cuestión de traductor-escritor de calidad, y el esfuerzo hecho por los directores para escribir ellos mismos esa versión no tiene sentido. Todos hablan igual: esto es, con una misma escritura, donde se distinguen en lo que dicen y no en cómo lo dicen...

Hay una malversación de talentos. Incluidos los de William Layton, José Carlos Plaza y Gerardo Vera. Se han entregado con fruición a lo material, y se les ha perdido lo espiritual o significativo, por mucho esfuerzo que pongan en encontrarlo. La pérdida de sustancia es continua, y el placer que pueda sugerir la contemplación no es suficiente para compensar la huida de la obra». (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 13 de abril de 1986).

«... Se desprende de El Jardín de los cerezos *una nostalgia risueña, producto de la lucha entre lo que muere y lo que no se resigna a morir. Lo que ocurre es real, pudo ocurrir, y a lo mejor ocurrió. Quién sabe. El mérito del comediógra-*

fo ruso estriba en poder contarlo y contarlo bien...
Gusta la versión de Layton y José Carlos Plaza por el trazo exacto que aplican a cada tipo, por cómo los mueven por un espacio escénico sugerente y atractivo que firma Gerardo Vera... "Cuando retrates a seres miserables, desgraciados, y quieras mover a compasión al público, intenta ser frío: proyectar el dolor sobre una pantalla, para que cobre más relieve. Si, si los personajes suspiran y lloran, tú debes de mantener la frialdad al escribir", comentaba Antón Chèjov. Pues bien, fruto de esa misma frialdad de inicio es el resultado final de El jardín de los cerezos. *Porque la falta de pasión hacia los personajes permite la adquisición de una credibilidad fuera de toda duda que* El jardín de los cerezos *destila pródigamente».* (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 21 de junio de 1986).

«Lo malo de proveer con exceso de generosidad de fondos a los talentos del Centro Dramático Nacional es que se dejan llevar por la fiebre de la gigantomanía. (...) Parece que la acción ha sido transladada de la vieja casa de piedra, rusa, a la estación de Saint-Lazare, según las pinturas de Monet, despojada de sus locomotoras y sus nubes de vapor.
Increíble que ese andén ferroviario haya sido alguna vez el "cuarto de los niños". Más increíble que pueda ser el campo con pozo y capilla en que discurre el segundo acto. (...) Como si el texto chejoviano necesitara la añadidura de nuevos signos para aclarar sus valores de expresión. El crítico no puede menos que evocar con cierta frustración el decorado, sencillo, natural, sencillamente realista, de Scarfiotti en el Stabile de Roma, hará veinte años, para la delicada versión dirigida por Luchino Visconti.
... El escenógrafo, en lugar de hacernos ver al fondo, por los ventanales, el adorado jardín de los cerezos, los coloca en el patio de butacas, para que Julia Gutiérrez Caba se saque los ojos de las órbitas viéndonos a los espectadores como arbolitos llenos de florecillas blancas. Trastornado así el recinto, la versión nos hace saltar por adiciones, no sólo posteriores al texto inicial de Chèjov, especie de largo cuento dialogado, sino a los arreglos de Stanislavski para el estreno, póstumo al autor. (...)
En breve, la acción cae en el preciosismo. La ambientación, en paisajismo. Los personajes, más que seres reales, acaban por parecer porcelanitas de Lladró. Todo ello diluye la sinceridad, la emoción, hace "otra cosa" esta vieja gran comedia, delicado drama sin verdadero protagonista, ya que lo fundamental del tema consiste en la exhibición de una clase aristocrática, que se deja desplazar por la burguesía industrial, por los nuevos ricos.
Esto no quiere decir que Plaza y Layton no hayan realizado fino encaje de bolillos teatral. Hay mucha exquisitez en el tratamiento. Una musicalidad penetrante. Complacencia en la prolongación de los ritmos y en los aspectos visuales. La interpretación sufre de toda esa envoltura. Delgado crea un Lopajin vigoroso, temperamental, quizá más dominante y, en el fondo, violento, que abnegado y respetuoso. Su composición es en volumen y en densidad. José Pedro Carrión incorpora un Epijodov lleno de emoción, de comicidad valiosa, de tonalidades ricas. Su mejor trabajo.
Julia Gutiérrez Caba encuentra acentos de autenticidad, de sinceridad propios de gran actriz, pero quizá ha sufrido una dirección frivolizadora, que se refleja en los figurines y en la excesiva movilidad de las primeras escenas. Bastan las últimas para acreditar su talento. Cuando está actuando Berta Riaza, los demás personajes desaparecen. (...) Una representación de lujo en la que lo exterior difumina no poco las tenues calidades del difuso conflicto, que es más el de una época de transición que el de unos concretos seres humanos». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 15 de abril de 1986).

«Hablar de un montaje de El jardín de los cerezos *es siempre difícil...*
A la agonía de sus dramas anteriores, Chèjov contrapone esta vez, al menos con una nitidez decididamente nueva, la profecía del país, e incluso, nos ofrece una interpretación de su proceso social. (...) Si uno lee las anotaciones de Chèjov, ve que las acciones ocurren en distintos lugares...
Que ni Chèjov ni sus directores den a ese componente el valor de una intención fotográfica es justo. Pero, a fin de cuentas, lo que hace excepcional el mundo chejoviano son las circunstancias que imagina el autor para sus personajes, que alcanzan así a ser "poéticos", a trascender la banalidad cotidiana sin romper nunca las leyes del realismo psicológico.
Creo que el montaje del Centro Dramático Nacional parte, en este sentido, del error de haber querido unificar los diversos espacios señalados por el autor. Lo ha hecho creando un ámbito, hermoso en sí mismo, pero que sirve para amparar acciones claramente referidas a espacios distintos.
Inevitablemente ello produce un clima de frialidad y de abstracción, un retoricismo, a mi modo de ver, totalmente opuesto a los principios de "credibilidad" que quería el dramaturgo.
De ahí que el excelente reparto ofrezca inevitables altibajos y una rigidez general, precisamente por su pugna constante con el espacio deshumanizado que, lejos de avocar una noble mansión en decadencia, nos recuerda un lugar público e impersonal.
Vuelvo al principio, porque no es cosa de ponerse a señalar ahora la humanidad, la densidad, la lucidez y el patetismo del gran drama chejoviano.
Ni sería cosa recordar que William Layton ha sido el creador de nuestra escuela stanislawskiana. Ni que el reparto cuenta con muy buenos actores, sometidos a una aceptable unidad de estilo. Todo eso lo damos por sabido.
El problema está en un error de partida que ha condicionado los término estéticos finales de un serio y elaborado trabajo». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 19 de abril de 1986).

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS. Madrid

LOS ABRAZOS DEL PULPO

De Vicente Molina Foix. Dirección: María Ruiz. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Música: Luis de Pablo. Intérpretes: José Martín, Julieta Serrano, Javier Gurruchaga y Lola Gaos.

Estreno: 3 de diciembre de 1985 en la Sala Olimpia de Madrid.

«... En 1978, viviendo en Inglaterra, descubrí un día que lo que estaba escribiendo sin rumbo fijo tomaba el norte de la escena. Lentamente salió Los abrazos del pulpo, *a la que puse la palabra final telón en 1980, ya instalado en Madrid, y que después corregí algo en 1984 con motivo de su publicación.*
El teatro forma, por tanto, una parte ya esencial (igual de esencial que la novela) de mi actividad literaria, pero en dos meses de trabajo puramente escénico que ha precedido al estreno de hoy he descubierto que esa idea fantasmática y hechizada del teatro que yo tenía en sueños no era errónea...
... María Ruiz (...) ha movido con muy inteligente sentido a mis criaturas en el espectacular espacio diseñado por Carlos Cytrynowski, y Guillermo Heras, director del CNNTE, ha realizado con buen pulso la película corta que tanta importancia tiene en la obra. También, creo, se oirá bien. Y no sólo porque Luis de Pablo haya compuesto y montado un hermoso tejido sonoro que completa y comenta mi obra, sino porque se ha contado con cuatro grandes actores. Julieta Serrano, en su madurez de actriz y de mujer, Lola Gaos regresando a las tablas para darnos de nuevo su sublime desgarro, Pepe Martín, recordándonos lo que es saber estar y decir en un escenario, y el cantante Javier Gurruchaga debutando magníficamente en las lides teatrales con su reconocido humor.
Todos ellos han dado a mi texto su plenitud como fantasía lógica, como fábula de unos personajes altamente civilizados que viven recordando sus días de pasión animal. Lo que yo había soñado». (Vicente Molina Foix. «ABC». Madrid. 2 de diciembre de 1985).

«... Lo que desde luego es Los abrazos del pulpo *es un enigma, un acertijo, una formulación oscura, equívoca, una quietud disfrazada de acción dramática, que el espectador recibe con curiosidad, soporta con fatiga y finalmente ve concluir con aburrido consuelo.*
... Imposible de saber, sin consultar el texto, qué partes de ese verdadero endriago proceden de la inventiva del autor y cuáles son aportaciones de la experiencia en dramaturgia o teatralerías de Cytrynowski y de María Ruiz. Los actores, movidos por un montaje obsesionado por la necesidad de dar a lo estático apariencias de actividad dramática, no paran. Mientras unos aparentan dialogar o recitan truculentos monólogos automatizados o ritmados, los otros dos, a veces tres, se agitan en acciones que trocean la atención del espectador y hacen más enigmático el mensaje...
Elementos valiosos. El espacio escénico de Cytrynowski, sugestivo y desproporcionado La música, muy plástica y orientadora, de Luis de Pablo. Los efectos cinematográficos, o sea, ya tópicos, de la percusión. Elemento enfático e inútil la proyección cinematográfica, que no aclara nada al convertir los siete trabajos del Hombre para llegar a la Mujer en parodia de los doce trabajos de Hércules. Elemento extemporáneo, el estúpido intermedio consistente en exhibición de artículos de "sex-shop" de que se encarga sin sombra de gracia o de ingenio Gurruchaga.
En definitiva, si Los abrazos del pulpo *es una*

búsqueda "en el piélago inmenso del vacío" que es la innovación teatral del Olimpia, es una búsqueda que no encuentra nada». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 6 de diciembre de 1985).

«Los abrazos del pulpo *pide al espectador un trabajo de desciframiento, a partir de la bestia citada en su título, a la que el autor, en el programa, dedica largas citas de Lautréamont, Hugo, Verne, Caillois: le obsesiona. El pulpo, colgado en el puerto de pescadores, es como una ropa tendida, blanda, informe, viscosa. Así resulta la obra de Molina Foix.*
Pero, ¿quién es el pulpo? Algunos pensarán en lo fácil, en la metáfora de siempre: la vida, con su calidad fría y pegajosa. Poco a poco parece irse viendo que es la mujer, que resulta descrito como algo repugnante. Un ser que sangra y sangra, un cebo para el macho, a quien arrastra a la muerte: un abrazo destructor. Esta metáfora no sería incompatible con la otra, la de la vida: la mujer engendra, y en la cunita que está en la escena hay también un ser notablemente espantoso. ¿Será todo eso? Pronto se cansa uno del psicoanálisis y de la adivinanza, y se deja, simplemente, ver y oír.
... Podría uno negarse al desciframiento, y a pesar de que las claves de pensamiento son prescindibles, y que el texto no tiene nada que ver con todo esto que sucede allí, y a gozar de la poesía por sí misma. Lo cual, sin duda, sucederá a quienes gusten esos poemas que allí se dicen, lo cual no nos sucede a todos. Pero además, y como aparte, está presente el teatro. Mientras alguien dice o habla, todo lo demás se mueve, brilla, danza, suena (...) La acción interior —o dicha, contada— se despega de la acción externa —imágenes, objetos, defectos—; y queda este pulpo muerto, tendido al sol, apaleado, blando y viscoso. Sus tentáculos no prenden (...)». (Eduardo Haro Tegclen. «El País». Madrid. 5 de diciembre de 1985).
Hay textos dramáticos y otros que no son dramáticos, aunque estén muy bellamente escritos y por mucha imaginación que sobre ellos haya echado el autor. Pienso que Los abrazos del pulpo, *de Vicente Molina Foix, no es precisamente un texto dramático, aunque abunda en imágenes y su lenguaje simbólico y poético evidencia que tras él hay un escritor y explorador de la palabra escrita (...) La directora, María Ruiz, ha optado por sobreponer imágenes, a falta de una acción dramática, y conducir la obra por la espectacularidad de medios empezando por los actores: dos profesionales seguros como Julieta Serrano, aunque no sea precisamente en este papel donde ella puede dar todo cuanto puede; Pepe Martín, eficaz; Lola Gaos, cuyo presencia se limita a un estar más que a un hacer por razones del guión, y Javier Gurruchaga, el líder de la Orquesta Mondragón, que fundamentalmente hace de personaje de Gurruchaga y cuya habilidad de comunicación es lo que llega más al público, aunque su número en el intermedio tenga mucho de caseta de feria...*
... Sin embargo, el espectáculo, con ser muy espectacular, no traspasa esa cuarta pared que lo pone en comunicación con el público, que, si se asombra en algún momento, no llega a interesarse y se aburre...». (Julia Arroyo. «YA». Madrid. 7 de diciembre de 1985).

«... Si a las virtudes y carencias —en relación con la literatura dramática— de un lenguaje básicamente cimentado en imágenes escénicas y fílmicas añadimos la ambigüedad, el carácter atemporal e inespacial de la acción dramática y la configuración subreal, abierta, fantasmagórica de los personajes, tendremos las bases poéticas de un drama cuyo destino lógico no podría ser otro que el del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, es decir, el espacio oficialmente destinado a la experimentación.
Salvando las distancias —quizá acrecentadas por la distinta personalidad de quienes se encargaron de ponerlas en escena—, si comparamos la obra de Alvaro del Amo, García Pintado y ésta de Molina Foix, todas ellas estrenadas en el CNNTE, quizá sea lícito agruparlas y darles el valor de un movimiento autoral español de características propias, asentado en coordenadas, quizá antiguas en la historia de la literatura y aún en las de las vanguardias teatrales europeas, pero decididamente insólitas en la escena española.
La impresión que uno extrae es ambivalente. Se agradece el abandono de lo anecdótico, de esa tradicional esquematización de los personajes, ideas y comportamientos que suelen hacer del teatro un espejo pueril; resulta, en cambio, poco convincente el resultado obtenido, el escaso poder de síntesis (...), la sustitución de la justamente desdeñada linealidad por un amasijo de sensaciones, de recuerdos, de pesadillas, que no logran articularse dramáticamente.
La obra se vuelve así una especie de poema, hecho de imágenes, de momentos y hasta de una atmósfera común, pero sin que los modestos y complejos materiales de fundan, en términos prácticos, en el curso de la representación (...) ... También la libertad, la frescura y la riqueza imaginativas de Vicente Molina se ponen de manifiesto. Queda en pie el viejo y eterno problema de todas las vanguardias: la integración de todas esas aportaciones a la unidad poética, a ese camino, sencillo o enrevesado, pero





El CNNTE estrenó en la Sala Olimpia, de Madrid, "Los abrazos del pulpo", de Vicente Molina Foix, con dirección de María Ruiz.

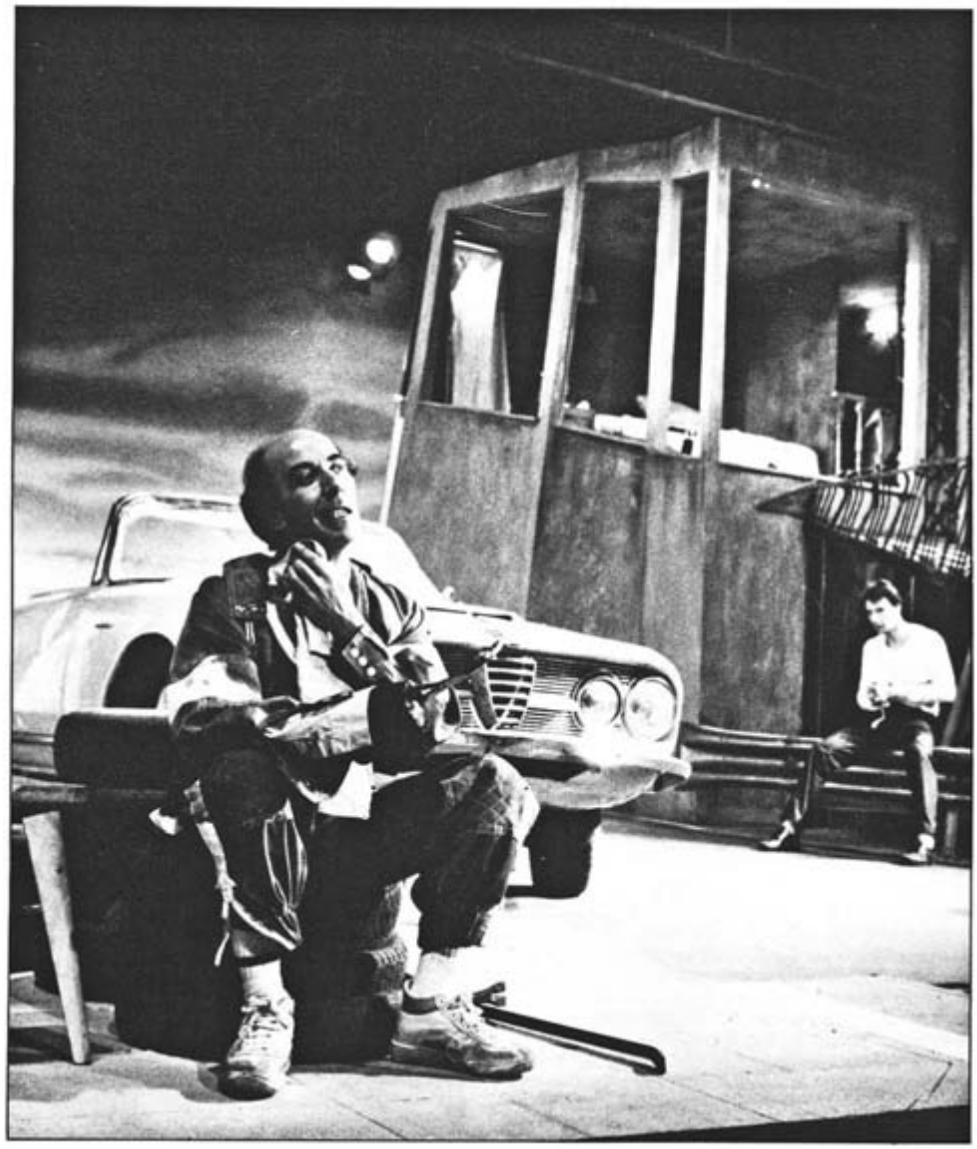
camino al fin, que conduce y concreta la acción dramática (...)». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 7 de diciembre de 1985).

«... El pulpo a que se alude en esta obra de Molina Foix viene a serlo todo, a condición de no llegar a ser nada. Los abrazos se refieren, obviamente, a los agobios que la vida proporciona. Esta puede ser, lo mismo que otras, una de las claves del montaje que se estrenó en el Olympia. Y arriesgaría otra clase de interpretaciones de no estar persuadido de que semejante tarea compete más bien a las meninges del autor. Pero bastante tiene Molina Foix con engarzar diversos monólogos superpuestos, al servicio de una significación, que la hay, deliberadamente oscurecida. La fragmentación, como de caleidoscopio, que parece regir las intenciones del autor nunca alcanza la envergadura —tampoco la encarnadura— suficiente para involucrar al espectador. Y lo peor, si es que así puede decirse, es que tampoco posee esta obra esa clase de altura susceptible de provocar una cierta irritación.
Los abrazos de pulpo *emblematiza ciertas actitudes del autor que sus personajes no siempre comparten. En realidad, los personajes no existen, y la profileración de su palabra no hace más que insistir en las razones de un autor que el texto desconoce».* (Julio A. Máñez. «Levante» Valencia. 30 de enero de 1986).

NEGRO SECO
De Marisa Ares. Dirección: Guillermo Heras. Dirección musical: Ramoncín. Escenografía: Gregorio Esteban. Vestuario: Pepe Rubio. Intérpretes: Luis Suárez, Gracia Lleó, Harold Zúñiga, Rafael Díaz, Emma Suárez, Margarita Lascoiti, Juana Cordero, David Urmeneta, Laura Cepeda, Ramoncín y Juan Matute. Estreno: 2 de marzo de 1986 en la Sala Olimpia de Madrid.

«... Negro seco *es una obra que tiene que ver con la estética cinematográfica, con las películas de carretera, con los "thriller", con la serie negra y donde se habla sobre el mundo de rock. Por eso aparece el personaje del cantante, que es el detonante de la historia, el que contrata a Mordecai Slaugter para que acabe con los asesinos de la carretera. (...) La incorporación del mundo del espectáculo —prosigue Heras— al mundo del teatro es algo que siempre me ha preocupado, y que ya se hizo en el anterior montaje con Javier Gurruchaga. (...) Ofrezco con* Negro seco *el momento crítico para contemplar una serie de individuos que ni viven ni dejan vivir. Este teatro recoge los desperdicios del mundo y produce con ellos, si hay talento, el incendio de la obra de arte. No hay ideología ni sumisión a dogmas en el teatro de retaguardia, señala textualmente Marisa Ares...»* (J. M. Plaza. «Diario 16». Madrid. 2 de abril de 1986).

«... La obra en sí es otro intento de traducción de lenguajes gráficos y de mitos de juventud al teatro. Sexo y violencia. El sexo, moderado, relatado, infantilizado. La violencia, disminuida por falta de preparación física de los actores. Los actores, por mucho que se haga y por excelentes que sean, nunca van a poder traducir los movimientos de los personajes dibujados del "cómic" porque sus cuerpos son de verdad;



es otro arte. Por atrevidos y bellos que sean sus trajes, lo que hay bajo ellos es una osatura, y no unas líneas dibujadas. Lo que dicen no está escrito en nubecillas, sino que requiere voces, acentos, dicción: otro arte, también. Y aquí no está. El argumento, tenue e inútil, da origen a los tipos de las historietas: los feroces asesinos del pantano, su cazador, el hombre manco de la gasolinera que habla con un espíritu materializado en una banqueta. Y a algunos parlamentos. Por ejemplo, el pornográfico: la autora no tiene más ocurrencia que la de contar la escena de la niña vestida de colegiala, el jardinero negro y el hombre que va de uno a otro. Por muy decidido y claro que sea su vocabulario, cosas así se ven en las películas de las salas X y parecen tópicos.
... Las dos horas sin interrupción se les hacen eternas a los espectadores. Es hasta doloroso ver cómo terminan las canciones de Ramoncín sin un solo aplauso. No es su culpa; tiene la misma inspiración y el mismo entusiasmo de siempre, pero está fuera de su ámbito. (...) No deja de ser interesante en estas recientes pruebas teatrales que los espectadores tengan mayor juicio crítico por las obras que el que han tenido las autoridades teatrales que las han elegido, patrocinado y emitido...» (Eduardo Haro Tegclen. «El País». Madrid. 4 de abril de 1986).

«... Para tratar de hacer un poco de orden en el confuso espectáculo, empezaremos por el texto. Mal escrito, con enormes errores de vocabulario. Palabras con significados impropios, equivocados. Relato, no se sabe si voluntariamente o no, oscurecido por la elipsis, las ambigüedades, que producen diálogos inconexos, absurdos —¿pretendían serlo?—, dibujan un folleti-







La obra de Marisa Ares, "Negro seco", en la Sala Olimpia. Dirección de Guillermo Heras. (Fotos: Fernando Suárez).

nismo muy décimonónico y se desbordan en las explícitas, innecesarias y más crudas pornografías. (...) En fin, la interpretación, llevada por la dirección a notas de realismo, énfasis y cierto tremendismo expresivo, usa y abusa del gancho sexual. La innecesaria transparencia del buen moldeado busto de la señorita Lleo; la provocación permanente de la voluptuosa figura —formato reducido— de la señorita Cepeda siempre tan atareada en bajarse y subirse la minifalda, en ponerse y quitarse los zapatos, en ondular, frenética e invitadora, las caderas. (...) El simbolismo vestimentario de los tres jóvenes salvajes de la laguna, obliga a pensar que en aquel agreste y solitario paraje ni faltan modernísimas "boutiques" para "punkies" y especies análogas, ni "sexshops" para proveerse de atributos fálicos para sus violaciones. (...) Todo ello es el ápice, considerablemente caro, de una campaña del CNNTE y del sentido del teatro nuevo y eso que llama "dramaturgia" de su director, señor Heras». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 4 de abril de 1986).

«Estoy de acuerdo con mi colega musical Luis Carlos Buraya: lo único salvable de Negro seco *es Ramoncín y sus canciones, lo demás es pura tontería escénica. Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), ha auspiciado este montaje e incluso lo ha dirigido él mismo, a saber por qué oscuras razones o motivos. (...) Lo único que yo puedo decir es que este espectáculo, a pesar de estar montado por ese centro (que algunos empiezan a llamar Nuevas Tonterías Escénicas), con todo lujo de montaje (incluido entrenamiento vocal y preparador físico y profesor de expresión corporal), tiene un texto inaguantable, carece de ritmo y estructura dramática medianamente aceptables y los actores bastante tienen con decir y hacer sus papeles, sacándole cada uno el partido que pueden, con una dirección que parece haber sido desbordada por el acontecimiento.* (Julia Arroyo. «Ya». 4 de abril de 1986).

Por fortuna para la autora de la "obra", no me corresponde a mí hacer la crítica de Negro seco. *Así pues, no hablaré de esa especie de caraba indescriptible que se desarrollaba en el piso de abajo, sino del sufrido músico que trabajaba en el piso de arriba.*

No sé bien si esta "obra" fue escrita para Ramoncín o si éste, en un alarde de buena voluntad y ansia de experimento, accedió a poner su nombre ahí como director musical, a componer y ejecutar, con su grupo, las canciones del evento...

Escribió el hombre unas cuantas canciones

para la "obra", y son esas canciones lo único que se salva de la "débacle" teatrera; lo lógico hubiera sido esperar unos temas en la línea de su último LP, pero son algo diferente. Al estar pensados "dentro" de la inconmesurable parida, no tienen la frescura y la acidez de las canciones "libres" de Ramoncín, pero son buenos temas, como bueno es el sonido y buena la banda...

Ramón se parece más en estos temas al Ramoncín de hace cuatro años que al de "La cita"; él. Sus músicos y sus canciones son lo único que se salva del inenarrable tinglado. Y poco más se puede decir. (...) También sería adecuado cambiar el montaje y dejarlo así: Ramoncín y sus músicos tocan todas las canciones seguidas, al principio, y luego sigue la "obra". Así, después de ver a Ramoncín se podrá ir la gente tranquilamente a la calle sin tener que meterse entre pecho y espalda la horrorosa chorrada de Negro seco». (Luis Carlos Buraya. «Ya». Madrid. 4 de abril de 1986).

«Desde su creación, el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, sea a través de los espectáculos invitados, sea a través de los producidos directamente, no ha hecho sino indicarnos la necesidad de dar con un lenguaje teatral que esté en consonancia con las imágenes de la civilización contemporánea.

Muchas veces (...) uno ha escrito que es necesario que ese trabajo se lleve adelante, que hace falta asumir una conciencia de la fluidez histórica, con respuestas distintas, igualmente válidas y ajustadas a la realidad y al espíritu de cada época. El teatro es un discurso ininterrumpido y el problema está en ver hasta dónde nuestra imaginación y nuestra racionalidad consiguen profundizarlo y actualizarlo. (...) Creo que en Negro seco, *como muchos de los espectáculos que integran esta indagación, eso no sucede. Es como si, trabajosamente, se fueran creando nuevos signos, a veces llenos de potencia y, luego, no se articularan. La palabra, la música, la imagen, la actuación se componen e incluso se destruyen teatralmente entre sí.*

En Negro seco, *por ejemplo, la relación creada por la música rock se aviene mal con la oscuridad de la historia que se cuenta, como también se aviene mal la desolación que se propone con un anecdotario sexual decididamente pueril, extraído de cualquiera de las publicaciones del género. De ahí esa mezcla de bondad y de ingenuidad, de búsqueda y de vacío, cuya solución quizá no esté en el teatro mismo, sino en la evolución de un sector social que, hoy por hoy, sabe mucho más lo que no quiere que el tipo de mundo donde le gustaría vivir...»* (J. M. «Diario 16». Madrid. 5 de abril de 1986).

CINGLE VERD. Palma de Mallorca

EL GALAN FANTASMA

De Calderón de la Barca. Dirección: Pep Cañellas. Intérpretes: Josep Manuel Alonso, Jaume Pons, Pere Mascarú, Vicente Font, Biel Socias, Alfredo Servera, Vicens Bonet, Miguel A. Ocete, Pep Noguera, Montse G. Cassanyes, Amalia Sánchez, Quica Muntaner, Lina Mira, Gloria García, Margalida Canals, Joana María Garcias. Estreno: 6 de julio de 1986 en el Corral de Comedias de Almagro dentro de los Encuentros Nacionales de Teatro Clásico (Ciudad Real).

«... "La idea de poner en escena El Galán *nos surgió el año pasado en Almagro, cuando organizamos un «happening» y a la gente le gustó mucho. Entonces decidimos hacer la obra como teatro, incluyendo en el entreacto un entremés, como se hacía en los siglos XVI y XVII, y ambientándolo como si fuera una función en honor de Felipe IV".*

El galán fantasma *es el tercer espectáculo de Cingle Verd. Antes de éste y después de* La inocencia castigada *estrenaban en julio de 1985 y en la muestra de Cabueñes,* Big Bag, *un montaje subvencionado por el Ministerio de Cultura. Esta compañía de hecho encuentra mayores facilidades para sus actuaciones en el exterior que en la propia isla...».* (F. R. «El Día». Palma de Mallorca. 27 de mayo de 1986).

TEATROS DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES. Madrid

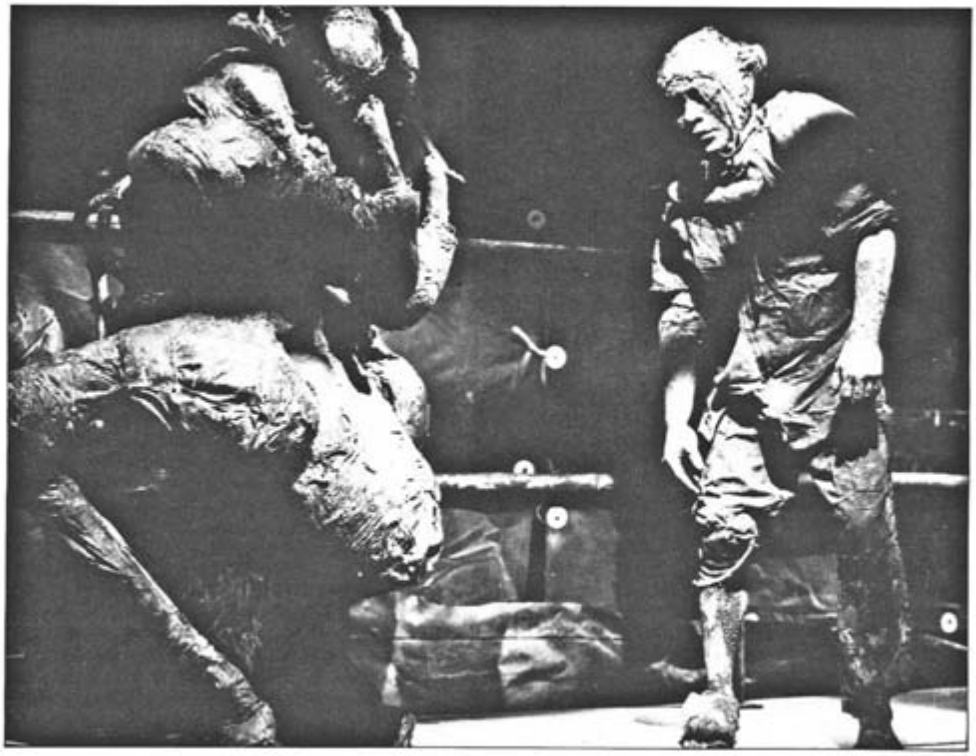
LAS TRES GRACIAS

Tres obras cortas de: Luis Araújo, Yolanda García y José Manuel Arias. Dirección: Luis Araújo, Yolanda García y Jose Manuel Arias. Espacio escénico: Jesús Campos. Intérpretes: Miguel Ángles Sánchez, Luis Lázaro, Isabel Ordaz, Aitor Tejada, Roberto Cerdá, Pepa Cerezo y Arantzazu de Juan. Estreno: 20 de diciembre de 1985 en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid. El espectáculo es una coproducción con el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas.

«... En el primero, Fantastic calentito, *de Luis Araújo, la dramaturgia está en un pianista embozado que pulsa acordes lúgubres en un es-*







pacio oscuro, en el que el espectador busca asiento a tropezones; bajan unos monstruos de goma, que son mutantes de los de después del hongo, tocan al público —los humanos, tan calentitos y suaves— y dialogan con un lenguaje de ordenador y de cómic.

El segundo, La llamada es del todo inadecuada, *de Yolanda García Serrano, entra en el teatro del absurdo con una conversación de galán y dama en la que la dama está obsesionada por las frecuentes llamadas telefónicas de un perro. El gran efecto es que, tras los enormes ventanales, el decorado es real: los tejados de Madrid, en una noche lluviosa; la lección de dramaturgia que se desprende es que si se encierra un trozo de realidad en un marco insólito, se transforma en magia teatral.*

Sintac, *de José M. Arias, es el diálogo al borde de una piscina: diálogo que es pastiche de cheli y de lirismo, que sería muy interesante si se dijese algo con él. La dramaturgia está en el efecto de la piscina. Son ejercicios de escolares, inclinados hacia la teatralidad: buscarles un contenido de literatura dramática es inútil. Pero se puede encontrar su mérito principal en el espectáculo.*» (E. Haro Tecglen. «El País». Barcelona. 6 de enero de 1986).

«*...La primera de las obras,* Fantastic calentito, *de Luis Araújo, sumerge al espectador en un lúgubre sótano, espacio escénico creado ad hoc, a donde llegan unos seres bastante horribles de un futuro amenazador: un informe resto humano y un monstruo artificial. Entra dentro de la ciencia-ficción y consigue crear un climax muy teatral, con un ritmo bien llevado y un texto bien escrito.*

La llamada es del todo inadecuada, *de Yolanda García Serrano, se sitúa en otro espacio escénico totalmente distinto, con un hallazgo teatral realmente ingenioso, el telón o decorado de fondo es la vista real de tejados de Madrid, a través de los grandes ventanales de la Sala de Columnas del Círculo. Una obra perfecta en su brevedad y sencillez, con un ritmo vivo y un toque surrealista.*

Sintac, *de José María Arias, es obra más hermética y barroca. Con lenguaje cheli la acción transcurre entre dos jóvenes y una rica mujer, al borde de una piscina, resuelta escenográficamente muy bien por Jesús Campos.*

Los intérpretes son también jóvenes actores, que dan prueba de profesionalidad. No es mal comienzo». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 12 de enero de 1986).

«*... Tres ejercicios diríamos de estilo. El primero,* Fantastic calentito, *es poco más que un diálogo de ciencia ficción de dos mutantes tras la destrucción total por una explosión nuclear (...) Reiterativo, corto en su situación única, la hipótesis básica tiene más ingenio de planteamiento que logro de expresión. Interpretación convencional en un espacio escénico demasiado comprimido para permitir mayores finezas.*

El segundo, La llamada es del todo inadecuada, *de Yolanda García Serrano, produce una situación absurda, basada en antecedentes informulados e incomprensibles, servida por un diálogo pobre, insistente, lleno de alusiones no explicitadas nunca para llegar a un final de pretendida, no lograda, paradoja o perplejidad de la proposición. Interpretación de escasas calidades. Lo mejor es el espacio escénico mediante utilización de los ventanales del edificio a los tejados y los humos de Madrid.*

Sintac *se titula el tercero, escrito por José María Arias. Espacio presentuoso al servicio de un solo efecto, el final, para una situación corta en la que tres personajes mal defendidos se expresan según el automatismo que parece regir las relaciones de algunas promociones sociales nuevas tan ausentes de capacidad expresiva como diestras en el manejo de los «ladrillos conversacionales» a los que tal vez sería excesivo llamar sintagmas, propios del cheli y otros argots urbanos y residuales...».* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 29 de diciembre de 1985).

EL TRINO DEL DIABLO

De Alberto Miralles. Dirección: Santiago Paredes. Escenografía: Toni Cortés. Intérpretes: Nicolás Dueñas, Maite Brik y Luis Hostalot. Estreno: 12 de febrero de 1986 en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.



"Las tres gracias" y "El trino del diablo" (sobre estas líneas), espectáculos presentados en el Círculo de Bellas Artes. (Fotos: Chicho y Fernando Suárez).

Espectáculo producido en colaboración con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

«... El trino del diablo *es, nada menos, que una lectura del* Fausto, *adaptada a los tiempos que corren, hecha con amor a la palabra, con el gusto del juego, con las ganas de mezclar viejos artilugios del «teatro mágico» a reflexiones sobre el actor, el narcismo . el amor y, fundamentalmente, la necesidad de romper ese círculo de espejos en el que tantos españoles de hoy lloriquean y se contemplan. Miralles pugna por salir de ese círculo, identificado con el personaje Isabel-Margarita y encarado irónicamente a la inteligencia laberíntica de* Fausto y del diablo. Todo esto que digo está en el texto, que, por lo demás, deja en el aire una serie de interrogantes que sólo el escenario podía responder. Existe un humor, una ruptura de planos, una puesta en solfa soterrada de lo mismo que se va diciendo, una ingenuidad deliberada en contraposición al barroquismo, que uno, leyendo el texto, no sabe hasta dónde podría manifestarse con la expresión teatral.

Digamos en favor de Miralles, que esta expresión se alcanza mínimamente en el escenario del Círculo Bellas Artes debido a una interpretación que carece, precisamente, de ese humor, de ese sosiego, de ese contrapunto al que antes nos referíamos. Concretamente, la actuación de Luis Hostalot resulta de una machaconería demoledora. Obviamente, o no entienden o no creen en lo que dicen. Y las palabras se acumulan, veloces, sin respiro, destruyendo cualquier posibilidad de juego, y rompiendo, por tanto, el clima de un trabajo que necesitaba de tres jugadores avezados». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 15 de febrero de 1986).

«El trino del diablo *es una composición de Tartini de la que toma el título esta obrita de Alberto Miralles estrenada en la sala de Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, añadiéndole el significado de trinidad: tres personajes, que en un principio son hombre, mujer y diablo (el eterno reparto), pero que vienen a ser todos uno solo, que es el autor.*

Un solo lenguaje —barroco, culterano, minifilosófico— y una sola obsesión. Un monólogo dividido en torno a la naturaleza del actor-director-autor de teatro, su miedo a la mediocridad, su inquietud respecto al triunfo o al fracaso, sus confusiones en torno a naturalismo e invención. Una pieza endogámica.

Dentro de ella se disciernen dos elementos que no cuajan: por un lado, el ensayo literario, repleto de datos de los tratados de demonología y de citas de otros, con frases de autor a la ma-

nera de Jacinto Benavente y con un cierto editorialismo sobre la vida del arte teatral; por otro, la dramaturgia añadida de los efectos especiales: luces y ruidos, temblores de decorado, el ya inevitable humo que inunda la escena y hasta el borrador de argumento o de situación única.
Y la representación de El trino del diablo: *Nicolás Dueñas y Luis Hostalot declaman, sobreactúan, como en el antiguo teatro al que, en fin, pertenece la parte dramática de la obra...».* (E. H. T. «El País». Madrid. 22 de febrero de 1986).

«Alberto Miralles, incansable investigador de formas dramáticas e incluso debelador de rimbombancias barrocas, como en su polémica pieza Céfiro agreste de olímpicos embates, *juego de teatro dentro del teatro con afilada dialéctica esgrimida sobre la formulación calderoniana, reaparece tras prolongado silencio con una obra, digamos —puesto que lo dicen— de amor y magia.*
Es algo más. Es esta pieza un nuevo replanteo del viejo tema fáustico. Nicolás Dueñas, actor que interpreta a un actor viejo, triunfante, fatigado de sí mismo, va a pactar con el diablo, pero no para pedirle la juventud del cuerpo, sino la del alma. Aspira a revigorizar su corazón podrido aún a costa de ponerlo como prenda del negocio. Luis Hostalot, el diablo, ocupa un pobre cuerpo humano, cojo, débil y es, a su vez, un descontento. La víctima del negocio, Maite Brik, la amante enamorada del actor, va a ser sujeto de una serie de posesiones y deshabitaciones diabólicas, de muertes y resurrecciones sucesivas...
... La bigliografía conocida por Miralles es más amplia que la aquí apuntada al son de inmediatas reminiscencias del crítico. Se organizan los sucesivos diálogos de los tres personajes, rodeados de un moderado ambiente satánico —los efectos de magia son limitados— de manera muy intelectual. El espectador no tan versado en tan complejo tema no los sigue bien y se pierde no pocas veces el sentido de la acción, que, pese a estar muy calculada, tiene apariencias caprichosas...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 18 de febrero de 1986).





LA CLACA. Barcelona

LABERINT (El Quid de Don Qui?) De Joan F. Baixas. Dirección: Joan F. Baixas. Intérpretes: Oscar Olavarría, Paca Rodrigo, Emili Amatller, Joan Baixas, Dolça Vilallonga, Tina Gray, Antonio Peyra. Estreno: Agosto de 1986.

«... Laberint *es, sobre todo, «una invitación a los espectadores a experimentar las sensaciones de un paseo por un laberinto» (...) "Nuestro espectáculo está concebido en dos partes, sin interrupción. La duración total de la historia dependerá de la respuesta del público".*
Los espectadores entran "y dan un paseo por el laberinto durante el cual se encuentran con algunos actores, dentro de sus personajes pero sin actuar. El público puede elegir un recorrido u otro, pararse donde le apetezca, y acabará

sintiendo una u otra sensación"...». (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 5 de septiembre de 1986).

«... Joan F. Baixas presenta un espectáculo que parece una indagación sobre las posibilidades dramáticas de telas dibujadas, artilugio de poleas y cuerdas y actores metidos a equilibristas circenses. El mismo Baixas, revestido de una especie de fantasmagórico Rey Minos, da la entrada en la sala a los espectadores anunciándoles que deberán pasar por un laberinto como rito iniciático. El público circula entre grandes lienzos, y en los rincones del laberinto aparecen algunos extraños seres, parecidos a los «gremlins» y otros inventos semejantes del cine de ficción (...).

El espectáculo es breve e informal, insípido e incongruente. Si posee algún significado permanece oculto. Parece una improvisación, un ensayo, como un experimento de laboratorio, cuyo objetivo parece apuntar a la interrogación de su título. (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 19 de octubre de 1986).

«Por lo pronto anotamos que el concepto y la materialización del laberinto cobran un relieve muy notable, y que respecto a dicho elemento las figuras que intervienen para ilustrar el extravío del hombre en sus propias encrucijadas, son menos y más esquemáticas de lo que podía preverse. La alegoría intenta elaborarse casi exclusivamente en torno al mito de Ariadna y el Minotauro, sobre el que incide el personaje de un estrafalario Don Qui —Don Quijote— doblado de Teseo-Rocinante y que ha de llegar hasta el escondrijo del monstruo.

De otro lado, el intento de dar un tratamiento circense a un relato que, efectivamente, se desarrolla dentro de una carpa de circo, ha ganado terreno distanciándose, creo yo, de lo que sería el guión del espectáculo, ruptura que no puede subsanarse por lo que nos cuenta un ciego narrador de historias sobre la más famosa mitología cretense.

Por todo ello, Laberint se nos presenta como un espectáculo escueto, insospechadamente breve, en el que conviven sugestiones absolutamente afortunadas y un funcionamiento, por ahora, excesivamente descuidado en su mecánica.

La referida simplicidad de Laberint se ha querido orientar en beneficio de la visualidad, de unas emociones plásticas continuas y de una atmósfera onírica que se desprende, por lo demás, de la obra pictórica de Matta, en la cual se ha inspirado, como se informó en su día.

A mi modo de ver, el paseo por el laberinto, que constituye la primera parte del espectáculo no es tal paseo sino, simplemente una entrada singular y sorprendente a un espacio en el que inmediatamente debe de ocurrir algo. De cualquier modo, creo que para acentuar el agobio y el enigma que se entremezclan en este espacio teatral, las sillas que deberán utilizar los asistentes —doscientos como máximo— para presenciar la segunda parte del ejercicio deberían estar ocultas o fuera de la ruta que sigue el espectador.

En otro caso, éste se acomoda pronto en su asiento y el paseo se liquida en un santiamén sin alcanzar la inquietud o la excitación previstas». (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 11 de septiembre de 1986).

«El laberinto quiere ser el de Creta, el famoso laberinto diseñado por Dédalo, unos corredores de telas por los que se adentra el público, unos ciento y pico de espectadores que tropiezan con las míticas criaturas, Pasifae, el Minotauro, Teseo, Dédalo y su hijo Icaro, Ariana, etcétera. Unas criaturas chillonas que les azuzan y, en definitiva, les calientan, van creando el clima propio para degustar el espectáculo propiamente dicho. (...) El espectáculo es afortunadamente breve, viene a durar algo menos de una hora. Es, como en anteriores trabajos de la Claca, un espectáculo en el que la nota dominante es el elemento pictórico. Las máscaras, los trajes, el tratamiento de las telas, sus transformaciones, siguen siendo el norte de sus producciones, una plasticidad que aquí se da la mano con un cierto arte circense, propiciado por la carpa que alberga el espectáculo, con alardes de funambulismo y acrobacia aérea.

El trabajo gestual y las voces son de un primitivismo educado, con movimientos tribales de una antropología sabia y un tratamiento de la voz que va del simple zureo a las resonancias, majestuosas resonancias de una imposible Sarah Vaughan. Todo esto está muy bien, y es muy probable que en las áreas de la expresión corporal merezca una notable calificación. Pero, como suele ocurrir en el teatro de los artistas pictóricos, de los titiriteros apresados por la maravilla del color y de las formas en movimiento, el elemento dramático, la historia en sí, es muy endeble, prácticamente nula, y, claro está, termina devorada por la plástica...» (J. de S. «El País». Barcelona. 11 de septiembre de 1986).

«El nuevo espectáculo de la Claca tiene ese punto inquietante de los mejores momentos del grupo que dirige Juan Baixas. Atractivo aunque claramente falto de redondez y hasta de definición. (...) Posiblemente la corta duración de Laberint, *frente a los muchos elementos con que se enfrenta el espectador sea una de las causas de esta sensación de cosa inacabada que uno siente al salir del recinto. También es posible que exista una cierta confusión a la hora de delimitar las partes o los objetivos de la propuesta, que tiene, y se agradece, un aire de cierta ingenuidad y un suave pero eficiente humorismo. El propio trabajo de los seis actores acentúa este elemento, aunque siempre dentro de unos tonos suaves. El trabajo gestual y la trabajada modulación de las voces son, creo, dos atractivos del espectáculo. (...) Es un espectáculo joven, impreciso pero atractivo. Y sobre todo, sugerente, en el que la carpa por sí misma, su concepción y materialización para este espectáculo, es un punto sumamente atractivo. Entre sugestiones y personajes mitológicos, el corto espectáculo de la Claca nos sabe a poco: cuando uno se familiariza con todo lo que le envuelve, se encuentra al borde de la calle».* (Gonzálo Pérez de Ologuer. «El Periódico». Barcelona. 14 de septiembre de 1986).



En la página anterior, el espectáculo de La Claca, "Laberint", escrito y dirigido por Joan F. Baixas. (Fotos: Fernando Suárez). Sobre estas líneas, "El refajo de Celestina", por Clunia, Teatro de Cámara.

CLOWN DE PAS. Barcelona

PLAT PLÀ
Del colectivo. Intérpretes: Diego Murciano, Virginia Martínez, David Pérez y Quim Payart. Estreno: abril de 1986.

CLUNIA TEATRO DE CÁMARA. Aranda de Duero (Burgos)

EL REFAJO DE CELESTINA
De Eduardo Blanco-Amor. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 27 de julio de 1986.

EL ADEFESIO
De Rafael Alberti. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 30 de marzo de 1986.

COCKTAIL, TEATRO PIRATA. Madrid

NO!! NO? NOOO,NO. (FIEBRE DEL SÁBADO POR LA NOCHE EN CUATRO TIEMPOS)
De Margarita Sánchez. Dirección: Juan Manuel Álvarez. Escenografía: Eloy Martín. Intérpretes: Margarita Sánchez, Vicente Recas, Violeta Sánchez y Eloy Martín. Estreno: 5 de diciembre de 1985.

TEATRO COLÍN. Murcia

EL PROCESO MAKANOSKI
De Rai Colin. Dirección intérprete: Rai Colin. Estreno: 27 de junio de 1986.

COMPAÑÍA DE CONCHA VELASCO. Madrid

MAMÁ QUIERO SER ARTISTA
De Juan José Arteche y Ángel F. Montesinos. Dirección: Angel Fernández Montesinos. Músi-

ca: Augusto Algueró, Francisco Alonso, Fernando Moraleda Quiroga, etcétera. Escenografía: Emilio Burgos. Figurines: José Ramón de Aguirre. Dirección musical: Augusto Algueró. Coreografía: Giorgio Aresu. Intérpretes: Concha Velasco, Francisco Valladares, Margot Cottens, José Cerro, Juan Carlos Martínez, Alberto Denis, etcétera. Estreno: 4 de febrero de 1986 en el Teatro Calderón de Madrid.

«Concha Velasco (...) se presentó en el teatro Calderón con un divertido y magníficamente puesto en escena espectáculo titulado ¡Mamá, quiero ser artista!, *cuyo ingenioso libreto es original de Juan José de Arteche y Ángel F. Montesinos, con bellos números musicales de los maestros Algueró, Alfonso, Moraleda, Quiroga, Irueste, Quintero, Luna y Mores. Números que corresponden a diversos espectáculos de los autores precitados, tal una selección de las piezas que la protagonista de esta obra nos relata con el mejor humor, y que viene a representar sus diversas etapas a lo largo de su carrera artística, dentro del argumento de la obra.*
Y he aquí lo asombroso de nuestra protagonista: su exacta interpretación de cada época, de cada estilo, de cada sentimiento, según los tiempos...

... Y queremos terminar esta crónica asegurando que Concha Velasco con este espectáculo ha realizado una gran contribución a la revista moderna. Un género que estaba un poco en decadencia, salvo algunas excepciones, y ahora resurge con el mejor gusto y vigor. Su estilo, su variedad de escenarios, su alegría y gracia pusieron al público que abarrotó la sala Calderón en pie para aplaudir a la estrella y a todos. Concha Velasco dio las gracias con la mayor emoción. ¡Noche triunfal para "la artista"!». (M. Díez-Grespo. «El Alcázar». Madrid. 8 de febrero de 1986).

«... el problema de ¡Mamá, quiero ser artista! *está en el libreto. La mediocridad —en su sentido más total: literario, intelectual, ideológico, poético, etcétera— de nuestro teatro musical, pasa, lógicamente, por las características de la inmensa mayoría de los libretos, tanto considerados en sí mismos como en su relación funcional con las expresiones líricas y coreográficas. El libreto, en lugar de ser un elemento armonizado con el espectáculo e, incluso, base de su unidad, ha sido, casi siempre, un soporte secundario, una chapuza cómica o melodramática para justificar cantos repatriados, estudiantinas portuguesas o vaya usted a saber qué estampa madrileña.*

¡Mamá, quiero ser artista!, *apoyándose, sobre todo, en la personalidad, en la imagen y el talento de Concha Velasco, resuelve sólo a medias el problema...*

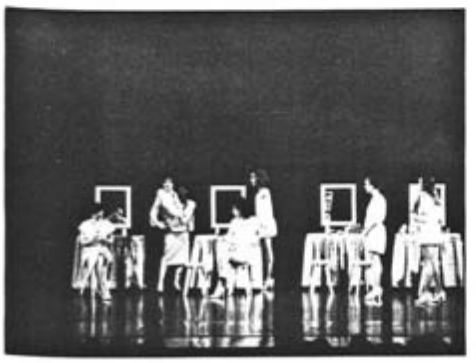
En todo caso, ¡Mamá, quiero ser artista! *está lleno de momentos divertidos, sostenidos con gracia y vitalidad por Concha Velasco y Francisco Valladares. (...) al frente de un lista de nombres en la que es forzoso subrayar el trabajo de Giorgio Aresu, autor de una coreografía llena de ironía y de fuerza...»* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 7 de febrero de 1986).



Concha Velasco en "Mamá, quiero ser artista", el musical de Juan José Arteche y Angel Fernández Montesinos. (Fotos: Fernando Suárez).









«... Pedestal para Concha Velasco, se sube a él con su garbo, con su ligereza. No es muy frecuente este tipo de actriz que puede hacer con toda emoción un personaje como Santa Teresa en televisión o dar el dramatismo contenido y sin salida de Buenas noches, madre *en el teatro; probablemente debe esa plasticidad a esa imposible escuela española cuyo trazado queda en el libreto de este espectáculo; y a su capacidad personal de absorción y aprendizaje. Y al misterio de la comunicación, que posee...*

... El espectáculo ganaría con una duración menor. Se ve que la honestidad de producción consiste en recompensar al público con la cantidad, pero esto a veces es contraproducente; a pesar del ritmo que la producción de Montesinos le comunica, de forma que no haya huecos o vacíos excesivos, hay momentos en los que vence el peso, sobre todo en la segunda parte.

El invento es caro y arriesgado desde el punto de vista comercial. No hay riesgo, en cambio desde el artístico. Tiene las dimensiones del objeto hecho a la medida de la artista y de su público, las llamadas a lo sentimental y lo cómico, y las colaboraciones necesarias. Hay una buena coreografía de Aresu para un cuerpo de baile bien elegido y dúctil, una experiencia de actores como José Cerro y Margot Cottens, una comicidad apreciable en Juan Carlos Martín y bastante notable en Alberto Denis; la habilidad y sensibilidad del escenógrafo Emilio Burgos y una considerable aportación del equipo técnico...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 6 de febrero de 1986).

TEATRE CONDAL. Barcelona

POR DELANTE Y POR DETRÁS (NOISES OFF)

De Michael Frayn. Versión: Lluís Ferraz. Dirección: Alexander Herold. Escenografía: Pere Prismarqués. Vestuario: Catesa. Diseño de luces: Alexander Herold, Carles Valero. Intérpretes: Marta Padovan, Mario Gas, Juanjo Puigcorbé, Montse Guallar, Angles Aymar, Joaquín Cardona, Mercé Aránega, Albert Dueso y Felip Peña. Estreno: 21 de octubre de 1985 en el Teatro Condál de Barcelona.
Espectáculo producido por Catesa-Tricicle-Anexa.

«... El espectador del Condal ve en el segundo acto el vodevil que representan desde detrás de su escenario, mientras que en el primer y tercero ve la representación directa de aquél. El tremebundo enredo —limpio y disparatado, pero absolutamente alocado— se establece entre los actores, que descubren y escupen sus tragicomedias domésticas, sus miserias de cada día y sus tejemanejes. Aquí sólo vale hacer reír, provocar la carcajada con escenas y personajes archiconocidos, pero que se cuentan al revés. Todo esto dado con un ritmo escénico ciertamente espectacular, más que trepidante: desmesuradamente loco. Pero por ahí pasa el éxito de esta pieza.

La novedad de Pel devant... i pel darrera *es que reúne nueve actores (...) con notable presencia de nombres destacables en lo que llamaríamos el teatro comprometido catalán. Se han liado la manta (las ideas) a la cabeza y consiguen dar un espectáculo frívolo, sin la menor trascendencia y descaradamente comercial, con una total profesionalidad y eficacia teatral. Todos hacen funcionar al milímetro un montaje de puertas que se abren y se cierran, de porrazos y caídas, de escenas de calzoncillos y de gritos y sardinas que vuelan. Marta Padován, Mario Gas, Juanjo Puigcorbé —¡chapeau!— y Felip Peña podrían destacarse en un espectáculo un tanto largo, al que bien se le podría suprimir media hora de disparates para una mejor concentración en la relación espectador-escena...»* (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 23 de octubre de 1985).

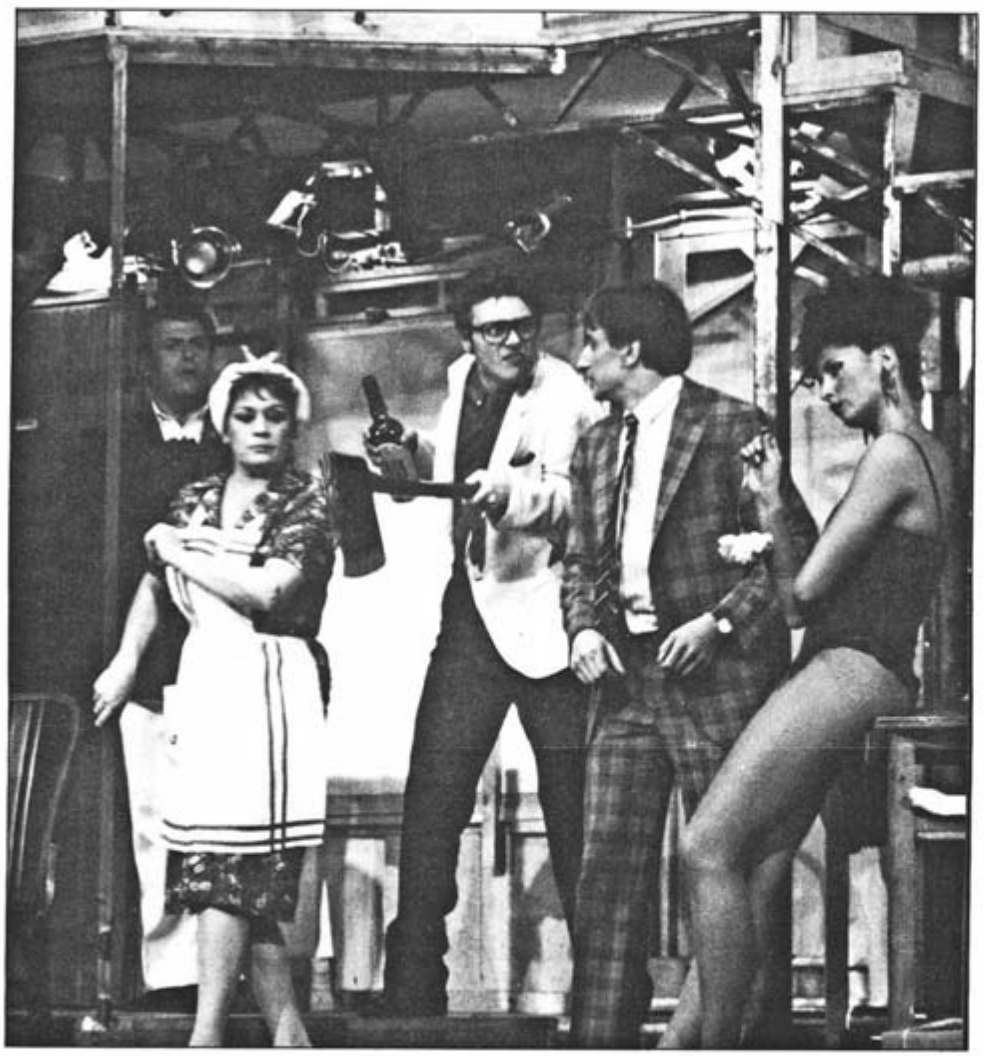
«... Pel davant i pel darrera *nos presenta una visión triple del mismo vodevil. Un vodevil tópico con parejas que se promenten una velada feliz en una buena casa y con todo el juego de puertas que el género necesita. Un movimiento frenético, entradas, salidas, situaciones insólitas y absurdos que se superponen continuamente.*

(...) La versión presentada en el Condal, sin embargo, pierde la oportunidad de reflexionar sobre la lengua al utilizar el castellano para representar el vodevil y el catalán para la charla propia de los actores. El catalán tiene suficiente riqueza de matices y bastantes niveles de lenguaje como para permitir un divertido vaivén de juego lingüístico que el traductor, Lluís Ferraz, no ha sabido aprovechar. En este sentido, hay que decir también que el nivel de lenguaje utilizado es muy pobre.

La obra tiene, en cambio, una muy buena realización. Los actores se divierten al máximo y hacen su propia parodia del teatro dentro del teatro, con todos los tics habituales de este tipo de teatro y con una deseada banalización interpretativa, en constante búsqueda de los tópicos y las situaciones comunes. Y comunican fácilmente al espectador su propia diversión. Técnicamente, las carreras, las entradas, las salidas, el juego de objetos, los gritos, las réplicas funcionan bien —y funcionarán todavía mejor, a medida que las representaciones avancen— y aseguran una buena velada. La dirección de Alexander Herold ha encontrado actores de primera fila, que han sabido traducir fácilmente las intenciones del autor...» (Joaquín Vilá i Folch. «Avui». Barcelona. 23 de octubre de 1985).

«... Al margen de la eficacia publicitaria que indudablemente encierra el anuncio de tan completo servicio, debe señalarse que el título describe muy bien el asunto de la comedia en cuestión. (...) Nos hallamos, ante una muestra de teatro dentro del teatro en el sentido más pleno de la expresión, fórmula que desde Pirandello cosecha partidarios con rigurosa periodicidad. (...) Pel devant i... pel darrera *es una buena diversión a la que todo el mundo presta un visible entusiasmo: desde Lluís Ferraz autor de la versión catalano-castellana hasta el director británico Alexander Herold, pasando por un equipo de excelentes actores, profesionales de gran experiencia casi todos y adiestrados en trabajos de muy diverso compromiso. (...) La comedia tiende, a progresar hacia el disparate y si éste no acaba de la forma brillante que se espera, es a causa de la resolución un tanto brusca y gratuita con que el autor se deshizo de un enredo ya improrrogable. ¿Por qué puede ha-*





blarse de una buena diversión? ¡Pel davant i... pel darrera! *podría ser un pasatiempo detestable si detrás del texto no hubiera un equipo profesional de mucha altura que no sólo actúa bien, sino que —y esto es importante— se divierte actuando bien...»* (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 23 de octubre de 1985).

TEATRO CONDE GATÓN. León

AINADAMAR A FEDERICO GARCÍA LORCA
Del colectivo sobre guión de Ovidio Lucio. Estreno: 5 de agosto de 1986 en el Teatro Emperador de León.

«... Ainadamar *es un homenaje a Federico, cuando se cumplen cincuenta años de su muerte. Sin embargo, queremos que sea un homenaje a la vida y a su obra, una vida que se nos antoja mezcla de infancia y de premonición a la muerte, y a su obra llena de asombro con que vivía cada manifestación de su propia existencia; asombro que se matiza en sorpresa, admiración, pasmo, estupefacción, ante el mundo que le rodeaba, siempre presidida por una sombra inseparable. (...)* Ainadamar *es el fruto "una fascinación muy antigua por Federico" con la que no pretendemos, de ninguna forma, abordar una biografía más o menos fidedigna, ni descubrir ninguno de los mil y un misterios que en torno suyo se crearon; Federico, en la incertidumbre de sus últimas horas, revive secuencias de su existencia, y es a través de sus personajes que le llegan los retazos más importantes de su vida...»* («El Diario de León». León. 3 de octubre de 1986).

GRUPO DE TEATRO CONRADO OJALVO. Madrid

EL HOMBRE QUE SE ENREDÓ EN EL SER
De Antonio Rodríguez. Dirección: Félix S. Montesinos. Estreno: febrero de 1987.

CONTRAPUNTO. Madrid

LA MUERTE ALEGRE
De Nicolás Evreinov. Dirección: Heine Mix Toro. Escenografía y vesturario: Rafael Magano. Música: Daniel Mattar. Intérpretes: Rafael Magano, Emilia Yagüe, Manuel Domínguez y Carlos Iglesias. Músicos: Isabel Sobrino, Daniel Mattar y Javier Barceló. Estreno: 21 de septiembre de 1985.

«... "¡No! ¡No se trata de una broma! Arlequín está muy enfermo". A su lado se encuentran Pierrot y Colombia; también ¡cómo no! aparece "el Docttore". Juntos esperarán la visita de la inesquivable dama.

En esta Arlequinada, todos ellos acompañados por la magia de la música en directo, invitan a vivir con alegría». (Programa).

«... Arlequín se presenta simbolizando a ese hombre que vive de cara a todo, sin temor alguno, derrochando mucha imaginación y amplia alegría, afrontando los problemas humanos que se le presenten con una gran dosis de espontaneidad y una lucidez que brota de todos los poros de su cuerpo, lo que le permite el desenmascaramiento del cretinismo humano en todas sus facetas que hace que los seres estén caducos, obsoletos y sobrecargados de prejuicios de toda índole. (...) Personajes encarnados por Rafael Magano, Emilia Yagüe, Enrique López, Manuel Domínguez e Isabel Ripoll, cada uno perfectos en su papel dentro de unos seres alegres, desenfadados y hasta disparatados, mostrándonos muy acertadamente cosas increíbles y disparatadas formas de vida que tanto abundaron en la Rusia del siglo pasado y que tan a menudo diversos autores llevaron a la escena en forma de parodias casi esperpénticas y graciosamente exageradas en un intento de simbolizar e insinuar, como ocurre en la pieza que nos ocupa, donde tras la máscara de la arlequinada, se mueven seres que tal vez necesiten ser máscaras, pero en sentido superlativo más seres humanos, y en ello estriba la ironía que se adivina y en algunos casos hasta se palpa, se vive intensamente, siendo la muerte, su llegada, el climax de la obra, donde se crea una situación sicológica repleta de realismo...» (Rafael Ocaña. «Aquí La Línea». 9 de agosto de 1986).

LA CORA DE RAYYA. Málaga

MOTÍN DE BRUJAS

De J. M. Benet i Jornet. Dirección: Rafael Torán. Escenografía: José Antonio Cepeda. Música: J. Miguel Hermoso. Intérpretes: Ana Mejías, Marión Oliva, M.ª Paz Redolim, M.ª José Ruiz, Concha Galán, Maika y Carlos Saura Garre. Estreno: 3 de mayo de 1986.

«Nuestra historia narra todo lo que les ocurre a seis mujeres y a un hombre en el transcurso de una noche de luna llena.
Ellas componen la brigada encargada de la limpieza diaria en unos grandes locales de carácter despersonalizado; él se ocupa de la vigilancia y control nocturno de estos mismos locales. (...) A las fuerzas del día se opondrán las de la noche; a la emperatriz se enfrentará la papisa; a un concepto racional de la vida, una visión irracional de las fuerzas que rigen nuestro destino... El problema de los límites de la inteligencia humana, el problema del desgarramiento interior que puede producir la pasión amorosa, el problema del miedo ante la enfermedad y la muerte, cobran cuerpo y se entremezclan; acabarán por ser elementos decisivos de una lucha cuyo resultado al final de la obra, no puede ser más que provisional...» (José M.ª Benet i Jornet. «Sur». Málaga. 9 de mayo de 1986).

GRUPO DE TEATRO COROCOTA. Santander

EL LUGAR DONDE MUEREN LOS MAMÍFEROS

De Jorge Díaz. Dirección: José Andrés García. Escenografía: Fino Fernández. Música: Fino Fernández. Intérpretes: Toni Malasca, Menchu García, Magdalena Navarro, M.ª Carmen Fraile, Adela García, Nieves García y M.ª José Gómez. Estreno: octubre de 1985,

«El público tenía mucho interés en presenciar la actuación de este nuevo grupo, precedido de los éxitos que tuvo en Badajoz con motivo del Certamen Nacional de La Serena, y lo cierto es que no ha salido defraudado. Al contrario, todo han sido elogios. Quizá el éxito del mismo esté en la homogeneidad de la veterania con la juventud, el saber estar en las tablas de los expertos actores, combinado con la alegría y la viveza de la juventud». (Josefina Olea. «Alerta». 18 de enero de 1986).

CORRAL DEL PRÍNCIPE. Madrid

EL GATO CON Bbotas

De Perrault. Texto y dirección: Juan Pedro de Aguilar. Música: Valentín Ruiz. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: noviembre de 1985.

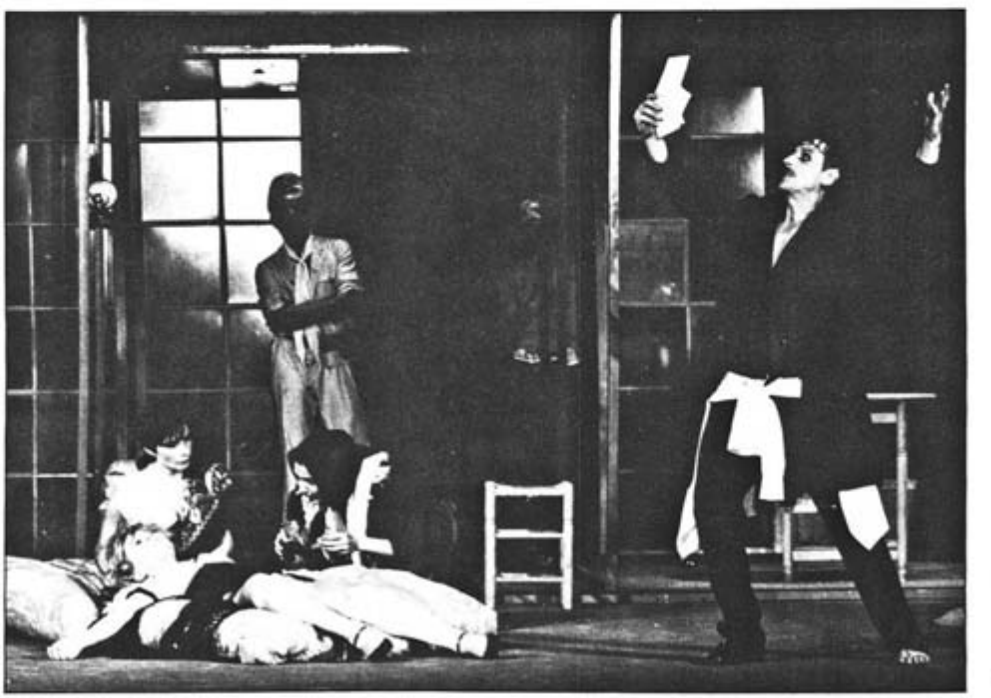
LAS GALAS DEL DIFUNTO y LA ENAMORADA DEL REY

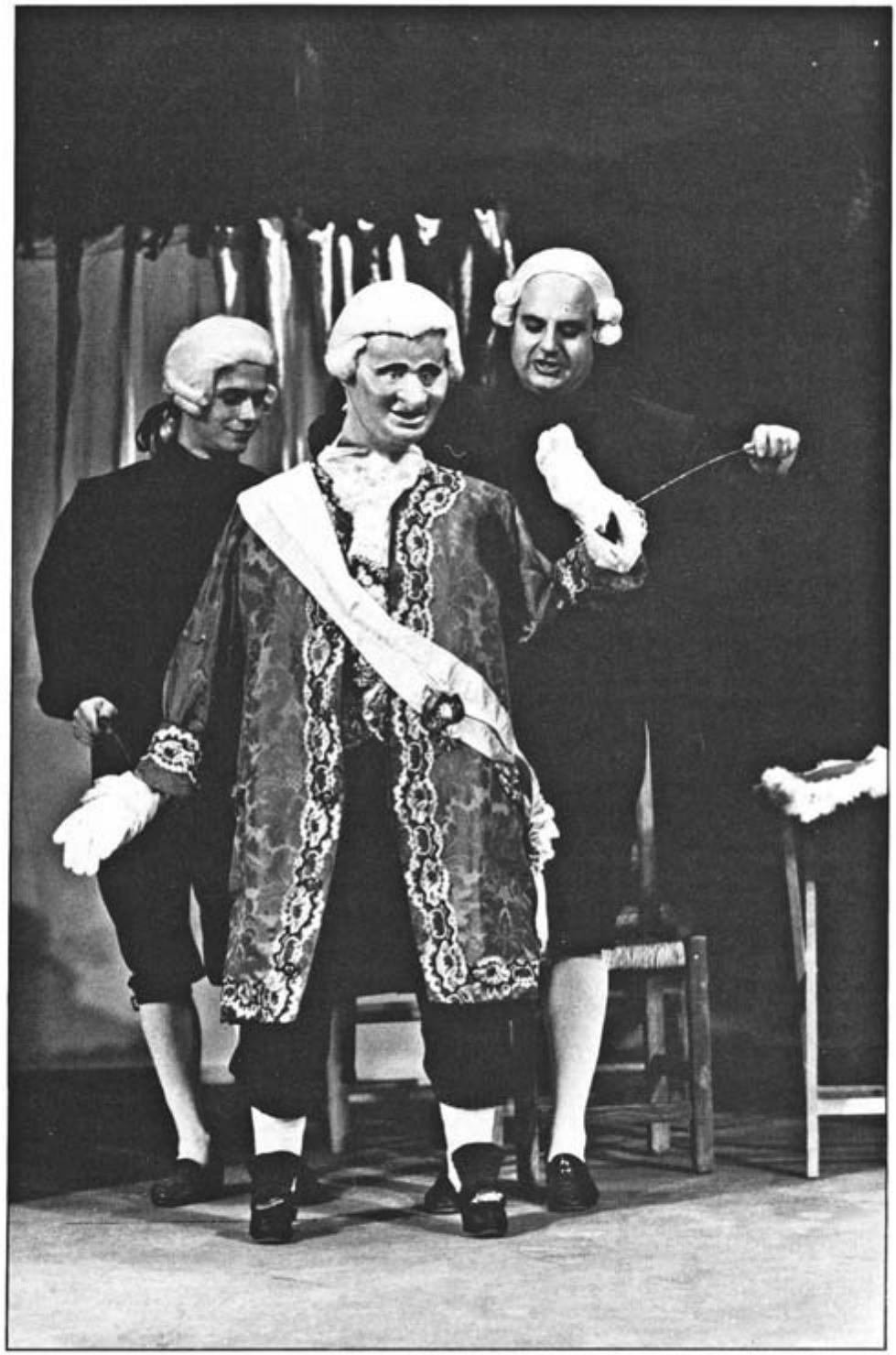
De Ramón M.ª del Valle-Inclán. Dirección: Juan Pedro de Aguilar. Bocetos: Juan Pedro de Aguilar. Intérpretes: Juan Pedro de Aguilar, Concha Goyanes, Mercedes Viudez, Jaro, Yolanda Cembreros, Gaby Quijano, Vicki Lagos, Manuel Aguilar, Enrique López, Carlos Piñeiro y Mercedes Alegre. Estreno: junio de 1986.

«Si en La enamorada del rey, *hay un Valle luminoso, en la pieza que verán ustedes seguidamente se oye un grito de agonía. Así he querido juntar la esperanza y la desesperanza del genio. Digo genio conscientemente por la extensión y perfección de su obra.* Las galas del difunto *es pieza única en la precisión del lenguaje, en la construcción dramática, en las emociones que encierra su escasa hora de duración, en la denuncia que promueve, en el amor que inspiran unos personajes irremisiblemente condenados. Eran las vísperas del infierno: Valle lo sabe y muere, liberándose así del desastre fraticida».* (Juan Pedro de Aguilar. Fragmento del programa).

«Siempre se ha dicho que Valle-Inclán es muy difícil de representar. Espectáculos como el que presenta el Corral del Príncipe, bajo la dirección de Juan Pedro de Aguilar, ponen de manifiesto algunas de estas dificultades. Compañía y director se han ilustrado realizando un teatro inteligente y brillante en otras ocasiones: Valle puede con ellos.
Un texto como La enamorada del rey, *que se sitúa entre el modernismo y un principio de esperpento, que contiene en sí discusiones en torno al nuevo y al antiguo verso, es una joya del idioma, de finuras y de alusiones, que no se salva con expresión corporal, con delicadezas de decorado o con inventos: los muñecotes, por ejemplo, a pesar de su riqueza de expresión no hacen más que dificultar la acción: que Valle denominase a este teatro "retablo de marionetas" no hay que tomarlo al pie de la letra, y se refiere más bien al amuñecamiento grotesco de algunos figurones. Puesto todo en el texto, en la*

En la página precedente, los integrantes del Teatre Condal en una escena de "Por delante y por detrás", de Michael Frayn. Bajo estas líneas, "Las galas del difunto", de Valle, por Corral del Príncipe. (Fotos: Carlos Fonclara y Fernando Suárez).





dicción de su lenguaje difícil, bello y sonoro, necesita más trabajo que el de volcarlo sobre un estilo antiguo y azarzuelado de hacer teatro. (...) Lo vuelve a equivocar en Las galas del difunto, *sainetón bronco, humor negro, casi heredero de la novela gótica mezclada con la picaresca española. El teatro de Valle Inclán no se puede remedar, o hacer como se hace, sino simplemente hacerlo, decirlo lo más claro posible: la teatralización está en las palabras escritas y dichas sin más aspavientos...»* (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 18 de septiembre de 1986).

«Valle-Inclán demuestra que la risa es una descarga, como la ironía, y que suele esconder un malestar amplio. Le duele España y la mojigatería de los artistas españoles y los políticos españoles y la estupidez de cualquier nacionalidad. El siempre da uno o dos pasos hacia adelante. Resulta fácil captar los vínculos que existen entre las dos obras que estrenó la compañía Corral del Príncipe. La cara refleja el optimismo crítico de La enamorada *pero permite entrever la cruz de* Las galas, *los sonidos trágicos del destino de Juanito Ventolera. En ambas obras asistimos al descubrimiento del esperpento. Vislumbre de éste hay en la primera; esperpento puro en la segunda. (...) Juan Pedro de Aguilar presenta las dos obras completamente separadas. Sin embargo cabe pensar en la posibilidad de haber realizado un trabajo ligado en el que se pudiera contemplar en vivo las conexiones evidentes que se dan en el texto. Son dos obras distintas. A la unidad que sugieren no se corresponde una idea vinculante desde el montaje...»* (Juanjo Guerenabarrena. «Ya». Madrid. 17 de septiembre de 1986).

«Si en La enamorada del rey *se reflejaba el cruce entre el antiguo modernismo del autor y la nueva aspereza de quién había abandonado definitivamente la torre de marfil, en* Las galas *la rotundidad estilística es absoluta. El esperpento histórico español, la distancia entre la moral establecida y el comportamiento, entre la apariencia y la realidad, es tal que impide ya cualquier fingimiento y descubre las entrañas de la misma ética de la sociedad de la época.*

Obviamente, poner en escena estos textos era un ambicioso proyecto. Y hay que decir, de inmediato, que el espectáculo de Corral del Príncipe está lejos de responder a sus posibilidades. En los dos montajes hay ideas excelentes, pero luego irrealizadas, sin dominar nunca el estilo escénico de las representaciones, devoradas por las imágenes y la mediocridad de los repartos.

Incluso la idea de decir las acotaciones de La enamorada del rey, *con las que se podía haber subrayado el carácter de irónica sucesión de viñetas que define el estilo de la obra, resulta desmañada, y no hace sino subrayar, la distancia que tantas veces separa al español que proyecta del español que actúa, la teoría de los resultados...»* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 20 de septiembre de 1986).

"La enamorada del rey", de Valle-Inclán, por la Compañía Corral del Príncipe y, en la página siguiente, "El rey Juan", de Shakespeare, en versión y dirección de José Estruch. (Fotos: Miguel Zavala y Chicho).

CORRAL 86. Madrid.

EL REY JUAN

De William Shakespeare. Versión: José Estruch. Dirección: José Estruch. Dirección plástica: Francisco Nieva. Escenografía: Javier Toledo. Figurines: J. A. Cidrón. Música: Pepe Nieto. Esgrima y lucha: Joaquín Campomanes. Interpretes: Jesús Prieto, Resurrección Requena, Marina Martínez Andina, Dolores Gil, Pedro García, J. A. Vizcaíno, Francisco Ferrer, Pedro Olivera, Miren Jone Irazábal, Javier González, Ana Crespo, José Carlos Vázquez, Isabel Ripoll y Teresa López. Estreno: 24 de abril de 1986.

«Toda lectura de Shakespeare, por minuciosa que sea, quedará siempre incompleta si no se resuelve sobre el escenario, lugar donde sus obras alcanzan su verdadera y asombrosa dimensión, jamás igualada por dramaturgo alguno.
Asimismo ningún actor podrá plasmar plenamente su oficio, si no lo ha enriquecido interpretando a Shakespeare.
No habrá tampoco mejor público que el que haya tenido la experiencia de "convivir" con los personajes de Shakespeare. Su teatro es, por encima de todo, la participación y obliga al espectador a usar su imaginación y a compartir con el actor el rico y complejo avatar de la vida.
Así pues, tanto para quienes inician su andadura profesional como para quienes tenemos la responsabilidad de su formación era un reto ineludible llevar a cabo la exigente puesta en escena de una obra de Shakespeare. (...) Durante seis meses se ha realizado un exhaustivo trabajo de estudio literario y estilítico, preparación actoral y montaje de la obra.
Este es el resultado». (José Estruch. Fragmento del programa).

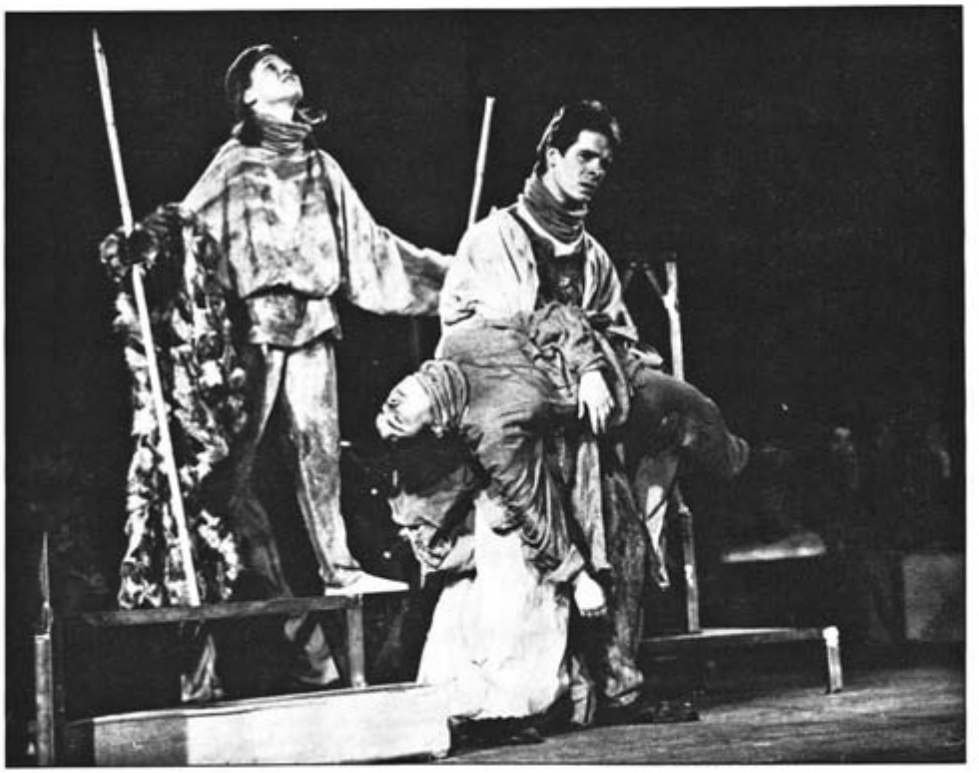
«El rey Juan de Shakespeare, es una comedia que tiene la complejidad del folletín histórico, apretada ya por su autor por las necesidades del tiempo, pero para un público que conocía por los menos los datos esenciales de la leyenda; más comprimida aún por la versión de José Estruch, lo que dificulta notablemente la comprensión por personas para quienes esa historia no forma parte de su tradición.
Probablemente es una mala elección para alumnos de la Escuela de Arte Dramático: quizá útil como materia de estudio, pero no para ser representada en público. Y una segunda mala elección incluirla en los programas populares de Los Veranos de la Villa, a pesar del fervor de sus espectadores. Requeriría mucha más sabiduría, mucha más técnica de interpretación, mucha más prosodia, para que el poco interés que tiene lo que cuenta se nutriera, al menos, de virtuosismo de interpretación. (...) Queda como utilidad nada desdeñable la de la experiencia de estos jóvenes actores, lo que ellos mismos puedan aprender de su ejercicio ante el público y su examen ante sí mismos; de entre ellos se ven muchas posibilidades de voz y de brio interpretativo en Ione Irazábal». (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 21 de julio de 1986).

«La compañía Corral 86, de la mano de José Estruch, presenta un Shakespeare escasas veces representado, ausente incluso en los repertorios de las compañías inglesas. El rey Juan, *que pasa por ser obra menor entre los dramas históricos del autor, es en realidad un atractivo texto, muy bien construido dramáticamente, animado por unos personajes más esquemáticos que los de las grandes tragedias shakespearianas, pero dibujados con fuerza y rigor teatrales. (...)* El rey Juan *ha sido puesta en escena como admite y requiere el mejor Shakespeare creando un juego de convenciones. Las tarimas son precipicios, almenas de una alta fortaleza o peñas del campo de batalla, según requiere la ley de la economía escénica. Una joven muchacha desempeña el papel del pequeño Arturo, otra apuesta joven es el príncipe de Francia y una tercera representa a Enrique de Inglaterra. Todo ello en función del material humano de que se disponía y sin que ello haya ido en menoscabo del resultado final. (...) El peso del montaje recae sobre la interpretación de los actores, con un excelente nivel medio en el que cabría destacar a Ione Irazábal, actriz cuya vitalidad parece manar de fuente inagotable. Los efectos sonoros de Pepe Nieto y la iluminación de Carlos Escavino ayudan en la creación del ambiente. Son sugerentes los vestuarios de J. A. Cidrón y el espacio escénico de Javier Toledo, consigue la polivalencia requerida.*
En resumidas cuentas, un buen éxito tras el que se encuentra la mano de José Estruch, autor de la traducción del texto, de la dirección del montaje y responsable en buena medida de la formación de estos jóvenes actores». (Javier Vallejo. «La Tarde». 21 de julio de 1986).

«Un grupo formado con actores y alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid bajo la dirección de José Estruch. Un Shakespeare poco frecuentado, representado muy raramente: El rey Juan. *(...) La traducción, que se atribuye Estruch, va sobre la pauta al parecer inevitable de la traducción de Astrana Marín.*







Hay prudentes reducciones, una aparición de escenas versificadas en las que resuena el ritmo del endecasílabo y mínimas simplificaciones que no perturban el desarrollo dramático de los sucesos. (...) No hay, en rigor, escenografía.

Planos de diferentes niveles son utilizados para dar movilidad y valores simbólicos a los personajes.

Se sigue la acción con interés, aunque parezca repetición de situaciones y acontecimientos lo que, en rigor, es un precedente. La luminotecnia procura, con deficientes resultados, valorar los valores especiales y temporales.

El sonido, muy elemental, aporta énfasis a las escenas bélicas trasportadas desde la alusión verbal al plano espectacular.

Es meritorio el trabajo de los actores. Compone Jesús Prieto en rey Juan convencional, al modo mil veces visto en el teatro y el cine. Envuelta en sus regios harapos, Dolores Gil defiende el tipo de la complicada, absolutista y despótica Leonor de Aquitania. Ione Irazábal aporta furor, movilidad, al "Bastardo". Javier González se reconcentra en el Humberto, tipo tópicamente manejado desde Shakespeare a Alejandro Dumas. José Carlos Vázquez hace un rey Felipe, sobrio, de buena estampa. Olibera un Pandolfo, excesivamente entonado en efectos teatrales. Marina Martínez, una Constancia con emoción trágica. Toda la compañía muestra un considerable trabajo académico digno de aplauso.

Alcanza, en conjunto, un nivel aceptable este trabajo del grupo denominado Compañía Corral 86, prueba de que existe una germinación positiva hacia la renovación de las formas de expresión del teatro clásico». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 18 de julio de 1986).

TEATRO CORSARIO. Valladolid

PARA TERMINAR CON EL JUICIO DE DIOS

Sobre textos de A. Artaud. Dirección y dramaturgia: Fernando Urdiales. Música: Cloaca Letal. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: diciembre de 1985.

INSULTOS AL PÚBLICO

De P. Handke. Dirección y dramaturgia: F. Urdiales. Música: Juan Carlos Martín y Oscar Astruga. Intérpretes: Eduardo Gijón, Pedro Vergara, Javier Semprún, Chus Esteban, Rosa Manzano, Teresa Lázaro, Luismi García, Jesús Peña y J. I. Miralles. Estreno: marzo de 1986.

«No es de ahora este texto. En un tiempo fue algo subversivo, ahora nos interesó más que este aspecto provocador, su escritura. Leída hoy es magnífica dede todos los puntos de vista. Nos hemos enfrentado a él, distribuyendo el texto entre ocho actores. Estos y dos músicos son el elenco. Por lo demás el espectáculo es sencillo: la palabra es lo esencial... Handke es uno de los grandes autores teatrales contemporáneos y parte de la mitología de la cultura de hoy, el cine, por ejemplo, tiene mucho que agradecerle. Para un público como el de Valladolid no es un desconocido, ni mucho menos...» (Fernando Herrero. «El Norte de Castilla». Valladolid. 15 de mayo de 1986).

COMPAÑÍA DE COMEDIES CRISI PERPETUA. Lérida

ANTÍGONA

De Rafael Santapau. Dirección: Rafael F. Molina. Escenografía: Xavier Castellá. Vestuario: Maresa Textil, S. A. Música: Josep M.ª Súria. Intérpretes: Carmen Alós, Tresa Antolín, Mercé Vidal, Pac Vilalta, Dani Pina, Bep Regany, Santi Maluquer, Edu Ribera, Silvia Solduga y Lluis Carrera. Estreno: febrero de 1986.

CRASH. Madrid

QUE ROJO ERA MI CRIMEN

De Carlos Belasco y Enriqueta Bullrich. Dirección: Enrique Bullrich y Carlos Casado. Escenografía: Paloma González Bermejo. Intérpretes: Enriqueta Bullrich, Carlos Casado, Paloma G. Bermejo, Paloma Tabasco, Juan Luis Menor, Chemy Escario y Kike Seoane. Estreno: 23 de abril de 1986.

ESTUDIO DE TEATRO CRISOL. Madrid.

LA MONEDA FALSA

De Máximo Gorki. Adaptación y dirección: Félix Belencoso. Escenografía y vestuario: Fernando Jariego. Estreno: enero de 1986.



"Escorial", de Ghelderode, por el grupo Cronopios. (Foto Marcelino Casas). En la página siguiente, La Cubana y su particular visión de "La tempestad", de Shakespeare (Fotos: Gol).

CRONOPIOS. Madrid

ESCORIAL

De Michel de Ghelderode. Dirección: Ignacio Gumán Sanguinetti. Escenografía: Andrés Rodríguez y Genaro Argente. Intérpretes: Ángel Álvarez, Ángel Colado, M.ª Jesús Álvarez, Carmen Posadas, Rocio Azofra, Alain Uceda y Juan Carlos González. Estreno: 19 de abril de 1986.

«... El grupo Cronopios, de Madrid, representó Escorial, *obra del autor flamenco Miguel Ghelderode, composición literaria de difícil ejecución, donde lo cómico, lo trágico y lo grotesco entretejen situaciones complejas en torno a la figura de un rey atrapado en los espacios de su fortaleza medieval y en el ejercicio del poder. (...) La obra* Escorial *ni por su temática, ni por su montaje creemos sea una pieza de teatro moderno, para un grupo joven, moderno y actual de teatro aficionado. Llamó la atención el montaje de la misma obra, más bien por su contenido y presentación de épocas pasadas y por esto pudo la obra en algún momento determinado aburrir o cansar a algún espectador. Sin embargo, el trabajo realizado por los actores en el montaje e interpretación de la obra fue de gran calidad artística, pues aunque el mensaje esté en cierta forma desfasado y sea reiterativo en determinados momentos, no obstante, el color, el sonido, la palabra, la danza y la mímica son las coordenadas que pone Michel de Ghelderode para lograr escenas a lo grotesco y trágico de otras partes de la obra, que exigen a los actores gran variedad de recursos artísticos para engrandecer la escena...»* (J. G. Calcerrada. «Ya». 21 de mayo de 1986).

LA CUBANA COMPAÑÍA DE TEATRO. Barcelona

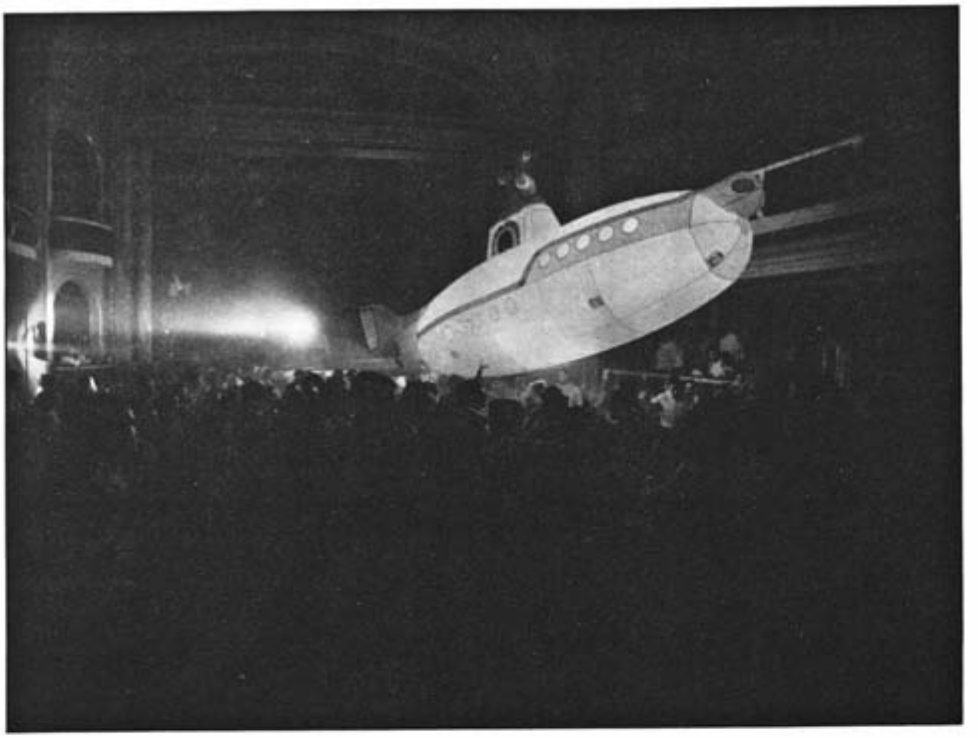
LA TEMPESTAD

Basado en La Tempestad de Shakespeare. Adaptación de Jordi Milán, José M.ª Perea, Vicky Plana. Dirección: Jordi Milán. Intérpretes: quince actores. Estreno: mayo de 1986.

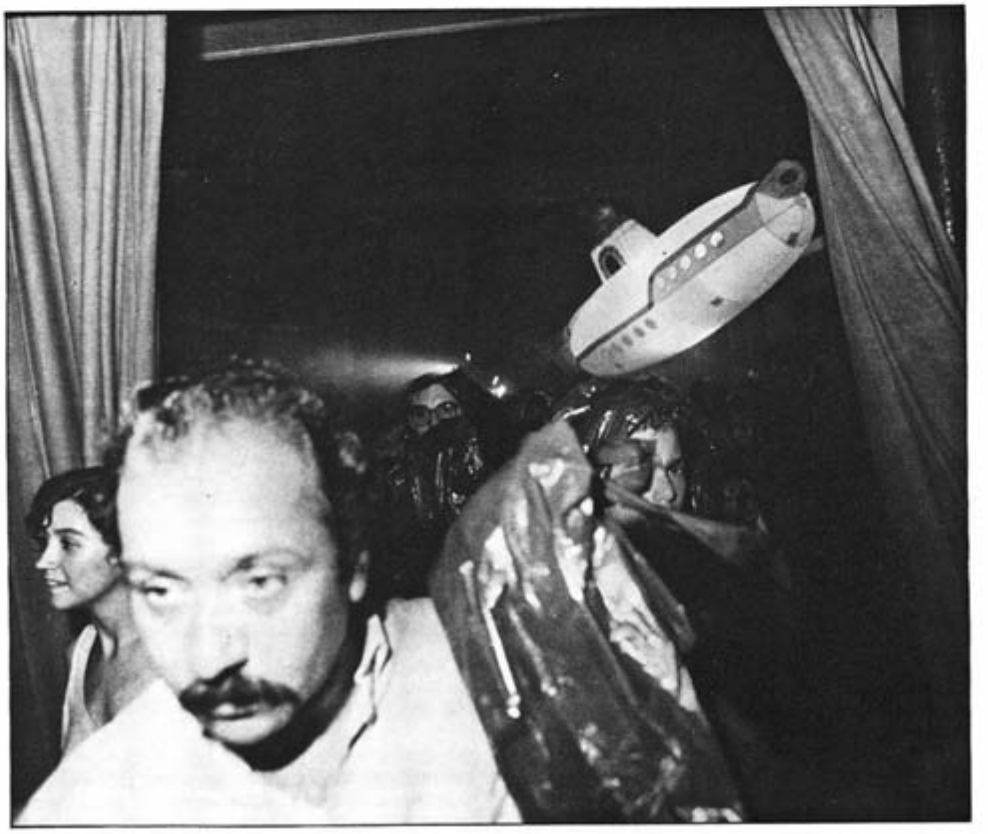
«"Cuando nos propusimos realizar un nuevo espectáculo teníamos claro que no queríamos continuar haciendo infinitamente las Delikatessen. *Elegimos la vuelta a un lugar cerrado para probar los recursos escénicos del grupo, que ya habíamos comprobado que funcionaban en acciones sueltas en espacios no convencionales. (...) Con esa idea antigua del encierro que se sortea con un juego, proponemos la participación del público. La sala pasa a convertirse prácticamente en una barraca de feria iluminada en la que se dan clases de natación, existen espacios de avituallamiento, servicios religiosos para quien quiera confesarse, áreas de reposo, zonas de recreo con música y baile..."»* (Fernando Bejarano. «Diario 16». Madrid. 10 de octubre de 1986).

«La tempestad *es, como no, la de Shakespeare. La Cubana pretende que el público que acuda a ver su nuevo espectáculo lo haga convencido de que lo que allí se ofrece es* La tempestad *del gran Will. (...) Cuando el público penetra en la sala, una sala oscura, la representa-*











ción ya ha comenzado. En el escenario, Próspero y su hija Miranda contemplan la tempestad que hará naufragar la embarcación en la que viaja Antonio, hermano de Próspero y usurpador del ducado; Alonso, rey de Nápoles; su hijo Fernando y Sebastián, hermano de Alonso. (...) La tempestad arrecia, Próspero y Miranda declaman y gesticulan como dos criaturas escapadas de un drama de don José de Echegaray. Risas y cachondeo entre el público: eructos y pedos (a cargo de algunos miembros de La Cubana, mezclados entre el público). Los acomodadores (también del grupo) intentan, en vano, poner orden. (...) Una mujer (otro miembro de La Cubana) se saca la ropa y la escurre en el pasillo. Próspero, Miranda y Ariel siguen como si nada. Primer apagón. Se reanuda el espectáculo. Fuera, fuera del teatro, cae el agua a chorros. Nuevo apagón, y esta vez definitivo: la tempestad provocada por Próspero con la ayuda del espíritu aéreo se ha adueñado de Sitges y amenaza a toda Cataluña. Se suspende definitivamente la función y empieza, continúa, para ser exacto, el espectáculo.

Un espectáculo en el que hay de todo: desde pantallas de televisión en las que aparece Florencio Solchaga, dando las últimas noticias —"el lago de Bañolas se ha desbordado, así como el río Manolo, en el alto Ampurdán"— hasta reparto de boletos para la confesión instantánea, pasando por unas pastillitas de colores y unos vasitos de plástico que permitirán orinar y reciclar la orina convirtiéndola en agua potable. El público lleva puestos los impermeables de colorines que ha encontrado debajo de sus asientos. (...) Hasta que llegan las fuerzas de Protección Civil, con el culo al aire, y se organiza la evacuación del público, con el inevitable remojón.

El espectáculo está aún algo verde. La idea es buena siempre y cuando La Cubana tenga al público en el puño y lo tenga un poquitín acojonado, cosa que no pasó en Sitges, por aquello de que aquí nos conocemos todos. Pero en Ávila o en Logroño la función puede ser algo distinta. Hay que recortar, hay que meter más ruido y más miedo, esto está muy claro.

Lo mejor de la noche, para mí, fue el rostro de una viejecita, con el vasito y las pastillitas para orinar en una mano y un rollo de papel higiénico en la otra, preguntándose: "¿Y qué coño hago yo ahora?". Eso es La Cubana. (...) Ojalá la magia de Próspero les ayude a llevar a buen término su espectáculo, y La tempestad *no acabe convirtiéndose en un chiste interminable, torpemente contado».* (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 24 de abril de 1986).

«Se supone que el público que se adentra en La tempestad *de La Cubana ya sabe a lo que se expone, porque si realmente cree que va a ver la comedia de Shakespeare puede llevarse algún susto. A estas alturas el "happening" no es ningún descubrimiento, pero sí las sorpresas que preparan sus organizadores llegan a enganchar al público, y éste no ha perdido su capacidad lúdica, se puede pasar un rato divertido. El espectáculo, pues, se conforma en el patio de butacas y los espectadores se convierten en coprotagonistas. El mérito de los artífices del "happening" están en saber crear los estímulos necesarios para lograr una dinámica de acción-reacción del público, adelantarse a su respuesta y mantener la participación, conduciéndola a ritmo y tiempo de espectáculo.*

La Cubana tiene experiencias en estos menesteres y controla con habilidad el desarrollo de los acontecimientos. El público asistente al estreno de La tempestad *sabía a lo que iba e incluso hubiera tenido cuerda para más. La diversión supo a poco. Eso fue lo que pude detectar, aunque también hubo quien le pareció agua pasada y un tanto infantil. Pero nadie le puede negar que es un espectáculo refrescante; pues aunque no sea propiamente teatro, tiene todos los componentes de una catarsis liberadora, de una fiesta».* (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 12 de octubre de 1986).

«... El acontecimiento inesperado se produce. La supuesta representación de La tempestad *shakespeariana cede paso a lo imprevisto. Al "happening". Bien. Producido el acontecimiento, apagones y sorpresas en la escena, noticia de que una "gota fría" somete a Madrid a un diluvio y que no es posible salir del teatro, noticia corroborada por un chaparrón que impide, en efecto, salir, un chaparrón artificial, los actores de La Cubana inician su verdadero programa. Se trata de llevar la acción a todo el teatro, de hacer participar al público. La cosa se consigue más o menos. Unos participan, otros se divierten, otros superan el aburrimiento del vacío por la curiosidad. (...) Los actores se mueven con entusiasmo, pero el juego real no dura más que los primeros minutos. Luego las acciones resultan escasas de gracia, vacías de intenciones segundas. Se va al barullo por el placer del barullo mismo. Resulta sorprendente que a estas alturas se incluya en un supuesto programa de "nuevas tendencias teatrales" un "happening" así, cuando el género —si lo es— peina canas. Desde 1959 en que lo inició Allan Kaprow en Londres y con más calidad intelectual, por entonces, Jean Jaques Lebel, en la Guidecca veneciana, este tipo de provocación, usado también por los pintores de la llamada "actión painting", fue agotando rápidamente sus posibilidades basadas en el predominio del elemento visual, el desarrollo del "evénement", el acontecimiento, sin matriz argumental, sin más significación que la inconsciente, y perdió sus condiciones de revuelta...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 12 de octubre de 1986).

TEATRO LA CUEVA. Cádiz

EL MISÁNTROPO
De Menandro. Música: Vicente García. Intérpretes: José M.ª R. Tenorio, Juan Revidiego, Inma Daneri, José M.ª Guerrero y Margarita Cabeza. Estreno: septiembre de 1985.

SGANARELLE
Basado en textos de Molière. Intérpretes: Margarita Cabeza, Juan Revidiego, José M.ª Guerrero, Esperanza Rueda, José M.ª R. Tenorio y Inma Daneri. Estreno: julio de 1986.

*«*Sganarelle, *es una comedia de enredo basada en varios textos de Jean Baptiste Poquelin (Molière): "Don Juan" "Tartufo" y "El médico a palos" Hemos mezclado las tres obras consiguiendo una trama única, que tendrá en el tercer acto un desenlace inesperado. Con este espectáculo intentaremos nuestro lanzamiento profesional. (...) La claridad, el ritmo a veces casi televisivo de nuestra forma de entender la comedia la continuaremos en* Sganarelle, *donde las situaciones escénicas, salidas y entradas de personajes se suceden sin pausa, influencia importante de la "comedia del arte" en la "comedia francesa". Todas estas características no irán en detrimento de la vital importancia que queremos dar al texto...»* (Fragmentos del programa).

CULTIVO. Madrid

EL MOTOCARRO
De Luis Tejedor. Estreno: 1 de marzo de 1986.

GRUPO CULTURAL ALCALAINO. Jaén

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE
Del colectivo. Basado en el libro del Buen Amor y estructura de Martín Recuerda. Dirección: Francisco Javier García Teva. Vestuario: Mari Carmen Vega, Montse Atienza. Intérpretes: Ismael Aguayo, Vicente Muñoz, Eduardo Vázquez, Mati Sánchez, Toñi Martos, Puri Cano-Caballero. Músicos: M.ª José Atienza, Silvia Ramírez, José Aguilera, Mari Carmen Vega y Antonio Vázquez. Estreno: 22 de diciembre de 1985.

OS CHAOS OBRADOIRO TEATRAL. Orense

KATAPUM XISPUM
Del colectivo. Escenografía: Xanxo. Intérpretes: Xavier Vázquez, Pilar Caride, Chema Rodríguez, Carmo Cudeiro, Suso Sarmiento, Carlos Grilo, Xan Fernández, C. González y Carlos Pérez. Estreno: 12 de abril de 1986.

O MIRACRE DE SANTIAGO
De Jorge Cardoso Castro. Escenografía: Xanxo. Intérpretes: Un total de dieciocho actores de la compañía. Estreno: verano de 1986.

COMPAÑÍA DE TEATRO CHIRIMBOLO. Madrid

DON TIGRE EL RAYADO
De Julio Jaime Fischtel. Dirección: Julio Jaime Fischtel. Vestuario: Elisa Tepli. Música: July Murillo. Intérpretes: Ricardo José Fischtel, Nestor Muzo, Marina Gutiérrez y Gabriela Baquero Ruibal. Estreno: 22 de febrero de 1986.

CHEVROLET. Madrid

OLVIDA LOS TAMBORES
De Ana Diosdado. Dirección: Raul López Calvo. Intérpretes: Agustín Benito, Belén Montero, Estrella Baltasar, Antonio Colao y Fernando Bertol. Estreno: 27 de junio de 1986.

CHIRIFALLA. Madrid

LOS TÍTERES DE CACHIPORRA
De Federico García Lorca. Dirección: Consuelo Recio. Escenografía y máscaras: Manuel Sevillano. Figurines: José Palanco. Música: Leticia Prados. Intérpretes: Pablo Calvo, Nieves Olcoz, Miguel Escudero, Antonio Sanjuán, José Luis Patiño, Natalia Sánchez, Nieves Martín Rogero, José A. Sastre, Yolanda Hernández, Jesús Jaén, Juan Angel Acebrón, Jesús Casalinas y Lola de la Mata. Estreno: 13 de marzo de 1986.

DAGOLL-DAGOM. Barcelona

EL MIKADO
De Gilbert Y Sullivan. Traducción: Xavier Bru de Sala. Adaptación y dirección musical: Joan Vives. Dirección: Joan Lluís Bozo. Escenografía y vestuario: Montse Amenós e Isidre Prunés. Intérpretes: Miquel Periel, Pep Molina, Ferrán Rañé, Ferrán Frauca, Teresa Vallicrosa, Montse Pi, Teresa de la Torre, Rosa Nicolás, María Rosas, Isabel Soriano, Jordi Fusalba y Jaume Mallofré. Estreno: 20 de mayo de 1986.

«(...) *Bien. Dagoll-Dagom apostó fuerte en esta clásica opereta inglesa: apostó por la brillantez, por el espectáculo limpiamente brillante en el que la historia que se cuenta apenas tiene entidad y se olvida a los pocos minutos de acabada la representación. De* El Mikado *—estrenada en el Savoy Theatre de Londres en 1885— se han hecho muchas versiones; la última —versión punk— se estrenó hace poco en Londres. Dagoll-Dagom escogió una versión, digamos clásica, para su estreno en España, utilizando una sensacional traducción de Xavier Bru de Sala. La introducción de algunos divertidos anacronismos y de una cierta ironía local en algunos pasajes, mantuvieron a lo largo de dos largas horas un tono de humor de gran efectividad.*
...Es, sin duda, un espectáculo de gran perfección, de muy fácil digestión, en el que se canta bien (y se oye mejor), se evoluciona (coreografías de Anna Briansó) de forma limpia y con claro sentido del ritmo y se utiliza un vestuario que en sí mismo es ya un espectáculo...
Paralelamente, la actuación de los doce actores es completísima y se apoya en los espléndidos trabajos de Pep Molina, Ferrán Rañé y Miguel Periel. Pero atención, porque es el gran nivel actoral global lo que da auténtica categoría a este espectáculo...
El Mikado *tiene vida por delante. Vida brillante porque así es el espectáculo. Un espectáculo catalán que no tiene precedentes en nuestro país, aunque sí una sola referencia:* La bella Helena *del Teatre Lliure. Posiblemente algunos echarán en falta una cierta mala uva en este montaje o algunos matices que lo separen del área puramente comercial. Está claro que Dagoll Dagom no los ha buscado. Ha ido, pienso, en busca del gran espectáculo internacional, sin regatear esfuerzos ni presupuestos».* (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 28 de junio de 1986).

«(...) *Es evidente que el montaje de Dagoll-Dagom posee una encomiable dignidad formal puesto que del mismo se ha erradicado cualquier signo paupérrimo de los que se cuelan aún en la arquitectura teatral indígena. Pero es claro también que esta versión de* El Mikado *se sitúa a años luz de los "shows" que los ingleses y americanos organizan cada dos por tres con dicho clásico musical, a base de respetables "masas" corales, floridos cuerpos de baile y un copioso personal subalterno que se mueve por la imaginaria corte nipona en donde se desarrolla el cómico enredo de la opereta. Aquí, el asunto se lo guisan y se lo comen una docena de actores con un trabajo meritísimo, al tiempo que el peligro de descubrir a ese iletrado sur europeo una versión documental inevitablemente anacrónica, de un musical bufo del XIX, se ha soslayado con éxito gracias a la imaginación y sensibilidad de todo el equipo técnico que ha movilizado Dagoll-Dagom.*

(...) Aunque pudiera interesarnos más alguna innovación que había en el lenguaje de Glups!, El Mikado *constituye, a mi juicio, el trabajo mejor elaborado de Dagoll-Dagom. Hay aquí una notable, meticulosa investigación "dramatúrgica" y, al margen de toda la mística que quiera hacerse en torno a la tarea de un colectivo, sobresale en la obra una dirección impecable de Joan Lluis Bozo, que se revela como un hombre de teatro plenamente maduro, de una gran exigencia y con un conocimiento muy preciso de aquellos registros más eficaces que deben manejar los actores, tanto individualmente como en las acciones coreográficas.*
...Un "aria", un dúo, una actuación coral, el espléndido madrigal que figura al comienzo de la segunda parte..., están siempre sujetos a un trabajo "actoral" de una gestualidad milimetrada presidida por aquella comicidad o por aquel humor, pero al propio tiempo son, todos ellos, pasajes espléndidamente interpretados, espléndidamente cantados. El dato es fundamental para explicar la exquisita pulcritud del espectáculo. No creo que abunden demasiado en nuestro teatro autóctono ejemplos que logren hermanar, con la calidad y decencia que se registran en El Mikado, *la labor del cómico y la del intérprete vocal. Cuanto menos, no se me ocurre otro título que sea más significativo en este punto, que, ciertamente, es el talón de Aquiles por el que naufragan muchos voluntariosos empeños de teatro musical (...)».* (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 28 de junio de 1986).

DELÍRIUM. Santa Cruz de Tenerife

DELÍRIUM
De Severiano García. Dirección: Severiano García. Escenografía: Clemente García, Cristina del Castillo. Intérpretes: Roberto Pérez, Ricardo García y Severiano García. Estreno: Febrero de 1986.



Dagoll-Dagom se lanza a la opereta con un clásico: "El Mikado", de Gilbert y Sullivan. (Foto: Pilar Aymerich)

«*...Todo estaba oscuro, la lucha por la supervivencia y la fuerza vencían a los extraños personajes prehistóricos, a la prehistoria que miraba fija desde los asientos; mas sólo fue un lapsus para recordar quiénes éramos y vernos reflejados mejor en lo que hoy se nos antoja como presente. Y fue entonces, sólo entonces, cuando el tecleo paciente de una máquina de escribir nos introdujo al delirio que duraría algo más de una hora, algunos, incluso, nos lo llevamos cuando nos fuimos.*
Un sentimiento tierno y triste a la vez envolvió la situación: un parque en donde las casualida-







Tres momentos de "El Mikado", de Gilbert y Sullivan, el musical de Dagoll-Dagom. (Fotos: Pilar Aymerich).

des de la vida hacen tropezar dos historias comunes de soledades encontradas...» (Almudena Gutiérrez. «El Día». Santa Cruz de Tenerife. 21 de octubre de 1986).

DI GIORNO. Valencia

DI GIORNO: DE ALLÁ PARA ACÁ
De Norberto Di Giorno, J. V. Moral, C. Gámez. Dirección: Di Giorno. Vestuario: Jorge A. Castelli, Pedro Ferrer. Arreglos musicales: Santi Navalou. Intérprete: Di Giorno. Estreno: 11 de enero de 1986.

«*—¿Cómo es el espectáculo que presenta a partir de hoy?*
—Se titula De allá para acá *y es teatro de cabaret. Cuenta la vida y milagros de una estrella, relatada de forma delirante. Son monólogos, canciones y juegos en los que participa el público, y de ello depende la duración del espectáculo, que en condiciones normales se aproxima a la hora y media.*
—¿Está usted solo en el escenario o le acompaña alguien más?
—Estoy solo todo el tiempo. La música está grabada, pero la voz la pongo yo. Son tangos, boleros, chotis, y temas de comedias musicales. Algunas piezas son conocidas y otras inéditas. El texto de la obra está escrito por mí y por otros dos autores, José Vicente Moral y Carlos Gámez. El vestuario es de los diseñadores Jorge Alberto Castelli y Pedro Ferrer (...)
—No hace mucho tiempo que estuvo en La Coruña un paisano suyo, Pavlovski. ¿Tiene usted algo que ver con lo que él hace?
—Tiene que ver en cuanto a la participación de la gente, aunque, lógicamente, él cuenta sus experiencias y yo las mías. Pero yo hago más monólogos y textos con forma teatral, que la gente ha de seguir de otra manera.
—¿Hay en su espectáculo algo de transformismo?
—No, no. Salgo siempre vestido de chico. Eso sí, con maquillaje de cabaret y unos centímetros de tacón. Pero no hay ningún tipo de transformismo (...) (Jesús Naya. «La Voz de Galicia». La Coruña. 31 de enero de 1986).

DIAL M. Barcelona

CRIMEN PERFECTO
De Frederick Knott. Versión castellana de José López Rubio. Dirección: Enric Cervera. Música: Parish, Cole Porter, Bela Bartok, Basie. Intérpretes: Noli Rego, Carlos Oliva, Manuel Solas, Enric Cervera, Artur Costa y Jordi Canora. Estreno: 30 de mayo de 1986.

«*... ¿Por qué habéis escogido una obra que precisamente debe su popularidad al cine?*
—Nosotros nos planteábamos una línea de teatro comercial. Por otra parte, el género policíaco, desde hace bastantes años, había sido poco tratado en el teatro.
Pensamos que ésta era una nueva manera de que la gente retornara al teatro policíaco. Crimen perfecto *es una pieza muy inteligente, perfectamente estructurada y con una gran dosis de suspense.*

...Una vez vista la película, nuestro reto es crear el guión, y superar a Hitchcock en cuanto a lo teatral, que nos interesa y donde no existe ningún tipo de antecedentes (...)
—Para presentar vuestro montaje, habláis de comercialidad y de modernidad, ¿qué queréis decir con ello?
—Esta es una obra comercial, que todo el mundo conoce por la película, y, por tanto, el montaje también es comercial. La modernidad es concebida como una puesta en escena actualizada, con nuevos matices, fuera de la estética tradicional. El público está acostumbrado a los galanes al uso, a ver siempre a los mismos. Nosotros pensamos que hay muchas formas de interpretar...
Como para refrescarnos la memoria y hacernos olvidar el calor cambiándolo por tensión, Dial M. Barcelona nos propone la revisión de una comedia policíaca, estrenada hace unos veinticuatro años, si la memoria no hace trampas, creo que en el Teatro María Guerrero: Crimen perfecto.
...La traducción de José López Rubio es ejemplar. Un castellano sin reproche, sabio, exacto y, al tiempo, natural, mediante el cual, a pesar de todo, los personajes siguen siéndonos ajenos. Nada los españoliza ni los acerca. Son ante los ojos del espectador cobayas cuyos comportamientos obedecen a mecanismos morales y sentimentales rigurosos y humanos. Los actores catalanes que han exhumado la excelente pieza del arbitrario panteón del olvido, hacen un trabajo pulcro. Dominan el texto. Quizá no ahonden profundamente en los caracteres, pero la acción se desarrolla sin errores de mayor consideración y sólo con eso se apodera, como hace un cuarto de siglo agarraba al espectador de ayer, del espectador de hoy. Empresa difícil poque en tan largo período tanto la novela policíaca como el teatro, y aún más el cine, han destripado todos los trucos, todas las formas de suspense. Manuel Solas dice su personaje sin una duda. También, sin organizar las inflexiones tonales hacia una veracidad mayor, más alcanzable. Carlos Oliva está seguro pero superficial y Noli Rego sale indemne de las dificultades del suyo, lo que no es poco. Tal vez, el trabajo más logrado en profundidad, en identificación y naturalidad teatral es el de Artur Costa en el Inspector Hubbard...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 25 de julio de 1986).

COMPAÑÍA DEL DÍALO. Madrid

EL CODO DEL LUDETE

De Miguel Arrieta. Música: Solistas de Burinia. Intérpretes: Ana Capitain, Fidel León, Cristian Rouviére, Lourdes Martínez y Miguel Arrieta. Estreno: Mayo de 1986.

DIANDOS. Madrid

EL MARAVILLOSO MUNDO DEL TEATRO (Los viajes de Telémaco)

Del colectivo sobre Homero. Dirección: Emilio Alonso. Escenografía: Joaquín Roselló. Intérpretes: Julio del Mar, Emilio Alonso, Alicia Corral, Miguel Martorell, Laura Martín, Joaquín Roselló, Julio García, Leonel Campos y Eugenio Gallego. Estreno: 15 de noviembre de 1985.

COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BADAJOZ. Badajoz

TITO ANDRÓNICO

De William Shakespeare. Versión: Víctor Zalbidae. Dirección, vestuario y escenografía; Jesús Morillo. Intérpretes: Paolo de Atalaya, Alfonso Blanco, Antonio Carrión, Cristian Casares, Catalina Díaz, Cándido Gómez, Pilar Gómez, Javier Leoni, José Vicente Moirón, José Tomás Penco, Miguel Rodríguez, Carmelo Sayago, Pilar Serrano y Pepe Toubes. Estreno: 6 de junio de 1986.

«En Tito Andrónico, *obra de la primera etapa del autor, los personajes actúan arrastrados por la acción, que es la vida: sostienen diálogos auténticos, gracias al rechazo psicológico de sus personalidades. Libres dentro de sus circunstancias contemplan y viven su mundo de sucesos como se contempla el devenir de la vida en el marco de la realidad.*
Tito Andrónico *rompe la tradición narrativa escénica. El público es invitado, sin invitación explícita, pero casi por la fuerza, a participar de la obra. Penetra en la acción teatral y se confunde con ella. Con esta pieza nada se sabe y éste es uno de sus grandes atractivos.*
Tito Andrónico *es la historia de una venganza. En ella se retrata a hombres que intentan imponer sus sistemas ante los cuales no cabe otra salida que la destrucción total».* (Jesús Morillo. Fragmento del programa).

«... Tito Andrónico, *por sus especiales características, es una obra muy difícil. Lo truculento de las situaciones hacen que éstas bordeen siempre constantemente el ridículo. Y caben, de entrada, dos opciones: o sanguinario o buscar la parodia, la farsa o la astracanada, exagerando lo insostenible de las situaciones para provocar la hilaridad del público, parodiando o burlándose del texto, en suma. Morillo, creo, ha escogido la primera. Todo el segundo acto así lo corrobora. Y, sin embargo, en varios momentos de la representación, la hilaridad cunde en el público, no para descargar tensiones, sino porque no se ha podido salvar la terrible dificultad de los embarazosos y grotescos momentos dramáticos. Es, por tanto, en este sentido, una representación fallida.*
Existen, no obstante, elementos suficientes como para alabar parcialmente el trabajo del director. La utilización del espacio escénico, la escenografía, el vestuario, las luces, el montaje, en definitiva, es sobresaliente. Morillo vuelve a deslumbrar con un trabajo perfectamente acabado, imaginativo y sugerente (...)
Como queda dicho, no sabemos si conscientemente o por no haber podido salvar las situaciones mencionadas, la obra, en su primera mitad, avanza a trompicones y produciendo desconcierto entre los espectadores que no saben si aquello va de veras o de cachondeo (...)
Puede que algunos de los errores advertidos se salven en sucesivas representaciones, puesto que el rodaje, sobre el escenario, es vital. La última parte no tuvo fallo alguno y daba las claves para la lectura total de la obra, que, en definitiva, viene a resaltar la dificultad de este controvertido Shakespeare, la valía de Morillo como escenógrafo, aunque su propuesta global desde la dirección no haya podido sortear el precipicio que supone la truculencia shakesperiana del Tito Andrónico, *al menos por lo visto en la noche de estreno».* (Ruiz de Gopegui. «Hoy». Badajoz. 8 de junio de 1986).

DIONISIOS. Jaén

EL CEMENTERIO DE LOS PÁJAROS

De Antonio Gala. Dirección: Francisco Palencia. Escenografía: Nina Olmo. Intérpretes: actores del grupo. Estreno: Mayo de 1986 en Andújar (Jaén).

ASOCIACIÓN DE TEATRO DE CÁMARA DITEA. La Coruña

A LENDA DE XOAN BONOME

Cuento popular. Versión: Agustín Magán. Estreno: 21 de noviembre de 1985.

«...Se trata de una leyenda popular recogida en Colombia por Tomás Carrasquilla y de autor anónimo, conservada a través de los tiempos por tradición oral, y que incorpora al teatro gallego el grupo Ditea (...)
Esta pieza teatral de Ditea, basándose en los recursos del teatro medieval —colocando seres abstractos y concretos en un mismo nivel de relación humana— sabe narrarnos escénicamente en un tono popular y en términos joviales e irónicos sumamente atrayentes.
A lenda de Xoan Bonome *intenta ser, por su sencillez, tono humorístico y contenido poético una pieza de teatro "para todos"...»* («El Correo Gallego». Santiago de Compostela. 28 de enero de 1986).

DIZZY. Arucas (Las Palmas de Gran Canaria)

AHORA... SIEMPRE

Del colectivo. Dirección: Rafael Rodríguez Cabrera. Intérpretes: Araceli Marrero. Manuel Medina, Obdulia Marrero, Carmelo Melian y Juana Henríquez. Estreno: 19 de febrero de 1986.

EL ABUELO

Del colectivo. Dirección: Rafael Rodríguez. Intérprete: Carmelo Melian Quintana. Estreno: 29 de diciembre de 1985.

DOBLE VÍA. Barcelona

AQUESTA CIUTAT

De Thornton Wilder. Adaptación: Josep Torrella. Dirección: Salvador Fité. Intérpretes: Salva-

dor Fité, Josep Barceló, Anna María Fité, Joan Vives, Isabel Fité, Josep Lluís Díaz, Anna Vidal, Montse Adalid, Lluís Saus, Roser Castellví, Víctor Ureta, Carles Carrasco, Emili del Bas, Eulalia Altafaja, Anna Domenech, Eulalia Nieto y Silvia Massagué. Estreno: 19 de marzo de 1986, en el auditorio de la Caixa d'Estalvis (Barcelona).

DONINA ROMERO. Las Palmas de Gran Canaria

HISTORIA CON BERTA
De Donina Romero. Dirección: Sergio Calvo. Escenografía: Sergio Calvo. Música: Alfredo Santana. Intérprete: Mari Paz Ballesteros. Estreno: 4 de noviembre de 1985.

COMPAÑÍA DRAGÓN. Madrid

MAESE PATELIN
Anónimo del siglo XV. Versión: Angel Borge. Dirección: Angel Borge. Escenografía: A. Sancho, Ramón Midence. Intérpretes: Margot Martin, Pedro Javier, Angel Borge, Juan María Palacios y Toni Moreno. Reposición: 27 de noviembre de 1985.

GRUP EINA DE TEATRE. Barcelona

TRES SOMBREROS DE COPA
De Miguel Mihura. Dirección: Rodolfo del Hoyo Alfaro. Escenografía: Alvaro Merchán Parejo. Intérpretes: Mónica de Larrazábal, Mercé Ramallets, Carmen Borreguero, Isabel Cisneros, Pili Becerril, Mayte Becerril, Antonio García, Toni Vida, Jordi Herrando, Ramón Regalado, Alvaro Merchán y Rodolfo del Hoyo. Estreno: Enero de 1986.

PLACINODOR (Comedia Coshina)
De Juan Miguel Díez de Ulzurrun. Dirección: Juan Miguel Díez de Ulzurrun. Música: Josep Pérez Cucurella, Javier Martínez de Mera, Narciso, Alberto y Toni. Intérpretes: Mónica de Larrazábal, Isabel Cisneros, Mariloli Valera, Carmen Borreguero, Mayte Becerril, Toni Vida, Rodolfo del Hoyo y Juan Miguel Díez. Estreno: 28 de junio de 1986.

ELISA CREHUET. Barcelona

CATALEG D'ARTISTA
De Elisa Crehuet. Dirección e interpretación: Elisa Crehuet. Estreno: 9 de enero de 1986, en el Teatre Malic de Barcelona.

«(...) En principio soy una vendedora que ofrece su catálogo a grupos reunidos en casas particulares, como se hacía, por ejemplo, en la firma Avon. (...) Ofrezco un catálogo de diversos tipos de artistas, y lo hago mostrando el trabajo de cada uno de ellos».
«...En todos los números hay un punto de ironía, que creo provocarán la sonrisa más que la carcajada (...)"». (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 9 de enero de 1986).

«Lamentable chapuza. Pues de eso se trata, de una artista que ofrece, vende, su catálogo, su repertorio. Un repertorio muy variado que va desde Electra *a la jota y desde la ópera al strip tease. Todo bueno, bonito y barato, más barato que el repertorio que se ofrece en los teatros de Barcelona, que van desfilando en imagen por el pequeño escenario del teatro Malic mientras suena la Marcha Fúnebre.*
El espectáculo de la Crehuet, actriz con un nutrido y brillante historial, ha de apoyarse necesariamente en tres puntos: un buen guión, un buen "rollo" de vendedora, sin apenas dibujar una línea divisoria entre escena y sala; un dominio del transformismo y un dominio de todo el catálogo, es decir, bailar bien la jota o bailarla dándole la vuelta, sacándole punta al folclor.
Pues bien, ni el guión es bueno —prácticamente no existe y si existe está totalmente desaprovechado—, ni el transformismo cumple con el rigor, el ritmo y la calidad debidos, ni Elisa domina su catálogo como era de esperar...». (J. de S. «El País». Barcelona. 13 de enero de 1986).



COMPAÑÍA ELISA RAMÍREZ. Madrid

HASTA QUE EL MATRIMONIO NOS SEPARE (Salvad a los delfines)
De Santiago Moncada. Dirección: Diego Serrano. Intérpretes: Elisa Ramírez, Diego Serrano, Enrique de Santos, Carol Tak y Mauricio Lapeña. Estreno: Febrero de 1986.

«...La obra no es puramente gratuita, tiene un mensaje de esperanza, una situación dramática y comicidad muy fina. No por no ser culto deja de ser teatro cultural", nos comenta Diego Serrano, actor y director de la obra (...)
Es una bonita comedia. Si no hubiéramos tenido suerte, yo diría que es una obra más, pero es un teatro de siempre con la garantía de una buena obra...». (M. Luz Ariza. «Córdoba». Córdoba. 11 de julio de 1986).

«...Inherente a todo espectáculo es la versatilidad de los factores artísticos que unas veces conducen directamente al éxito y otras presentan imponderables dificultades. Imponderables debieron gravitar sobre la atractiva valenciana, hija de malagueño, acreditada por tantos éxitos, pues la primera noche la vimos luchar con grandes dificultades para entrar en la obra, para dominar el papel; la vimos extrañamente indecisa, titubeante, como con la memorización en blanco o como aparentemente metida en jardines...
Por fortuna, a fuerza de dominar los nervios y de pundonor profesional, se elevó progresivamente a lo largo de todo el segundo acto y llegó al clímax de la comedia comunicando emotividad a raudales, lo que le valió prolongada ovación final. Al cultivar la desfasada alta comedia, Santiago Moncada viste la temática actual con ropaje inexorablemente caduco. Basando la dramaturgia no en los defectos de

un Benavente, sino en los de los discípulos de sus discípulos, entre los Suárez de Deza o los Leandro Navarro. Si la exposición acusa torpeza y la curva del interés transcurre a grandes saltos entre la atención y la indiferencia, en el segundo acto, menos ágil, el movimiento escénico es mínimo, y para sustentar la acción en la palabra hay que ser un Bernard Shaw o un Oscar Wilde (...)
No es Salvad a los delfines comedia para que una actriz corte oreja en 1986. A las obras dramáticas les salen canas muy pronto y ésta, que nació vieja ya en 1979, acusa ancianidad». (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 22 de marzo de 1986).

a esa inmensa mayoría de los buenos en el buen sentido, que diría Machado. Teatro de mesa camilla con historias edificantes de la abuela mientras se consume la pasta y se le mete mano a la copita de quinado...
No puedo evitarlo, pero me parece que a Los árboles mueren de pie se le fue el tiempo. Lo cual no quiere decir que no se siga con interés algún que otro pasaje o se advierta el sabio manejo de las palabras por parte del autor. Cuando en los sesenta Casona volvió a ponerse de moda —regresó de su exilio argentino, loores y homenajes— aquélla era otra España; aquél, otro teatro. Ahora mismo, reponer su teatro supone asumir toda la carga de inconve-

Casona" para gentes que esperan a don Alejandro...». (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 15 de septiembre de 1986).

«Podría considerarse la representación con carácter de reestreno de Los árboles mueren de pie, en el Príncipe, como la verdadera presentación oficial en Madrid de una gran actriz española y peruana: Elvira Travesí (...)
Elvira Travesí produce con elocuencia, con finura, todos los matices de la personalidad de esa abuela que en la obra de Casona descubre que la felicidad que anhela —el retorno del nieto idolatrado— puede estar en la ilusión antes que en la realidad; que hay formas de la mentira más valiosas y más hermosas que otras de la verdad. El juego de contradiciones es básico en la dramaturgia de Casona y fundamento de una de sus mejores comedias, Los árboles mueren de pie, que se mantiene viva mucho después de haber sido escrita, porque sondea delicados secretos de la condición humana y propone formas idealistas de salvación en pugna con el estilo imprecatorio y con frecuencia escatológico de la expresión teatral de los últimos tiempos.
...Elvira Travesí compuso su personaje en una amplísima gama de humanidad, malicia, esperanza, firmeza y ternura. Su juego es el de una gran dama del teatro. Diríamos que antiguo y moderno. Ya es muy difícil encontrar grandes características capaces de hacerlo así...
La reactualización del teatro de Casona promueve una convalidación de los elementos novecentistas, pirandelianos y regeneradores que emana Los árboles mueren de pie y que parecían liquidados con la desaparición en los teatros de las comedias de Benavente. Ruiz Iriarte, incluso López Rubio, autores de lo que podría ser calificada de la "obra bien hecha", piezas atenidas a cánones precisos de estructura y de diálogo...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 1 de marzo de 1986).

«(...) Casona parte en casi todo su teatro, con ligeras variantes, de La comedia de la felicidad, de Evreinov. Comedia de corte optimista que alterna la realidad con la fantasía, para llegar a la conclusión de que la bondad es lo único que saludablemente puede salvarnos en la vida. Estupenda tesis llevada en esta obra que comentamos hasta un final que, envuelto tal vez en un ingenuo melodramatismo, salva a una familia por ficción noble; ya que si en principio pudo ser delito por suplantación de personalidad, su final es altamente salvador. Caen los malos y triunfan los buenos. Un juego escénico construido muy hábilmente entre el mundo real y el imaginario que convierte en realidad la fantasía desbordada.
La pieza está bien dirigida por José Osuna, y bien interpretada por Elvira Travesí, que es una excelente actriz que sabe poner ternura al personaje de la abuela, y por Pedro Civera, que, asimismo, pone a su personaje emocionada fantasía, autenticidad y fe, con la joven actriz Gloria María Ureta, que da encanto y sensibilidad al personaje de Isabel...» (M. Díez Crespo. «El Alcázar». Madrid. 2 de marzo de 1986).

«(...) La idea casoniana, reiterada en buena parte de sus obras, acerca de la "superioridad" de la fantasía sobre la realidad, del cuadro retocado sobre el original, es un planteamiento



En la página precedente, "Cataleg d'artista", de Elisa Crehuet. Sobre estas líneas, "Los árboles mueren de pie", de Casona, por la Compañía Elvira Travesí. (Fotos: Chicho).

COMPAÑÍA ELVIRA TRAVESÍ. Madrid

LOS ARBOLES MUEREN DE PIE

De Alejandro Casona. Dirección: José Osuna. Escenografía: Manuel Mampaso. Vestuario: Bambalina. Intérpretes: Gloria María Ureta, Teófilo Calle, Pedro Civera, Teresa Tomás, Montserrat Balén, Elvira Travesí y José Sanz. Estreno: 27 de febrero de 1986, en el Teatro Príncipe de Madrid.





Dos escenas de "Setmana Santa", de Espriu, por la Companyia Enric Majó. (Fotos: Colita). En la página siguiente, "Las alumbradas de la Encarnación Benita", en el montaje de Estudio 100 (Foto: Chicho).

que admite, sin dificultad, una lectura ideológica.
Sólo que si hoy uno la sitúa, sin problemas, en la historia específica del teatro, en la vieja pugna entre los que, a través de los más diversos estilos, han sostenido que "la alta moralidad del arte está en la verdad", y los que prefieren en él un consuelo, una habilidad, un juego con el que enternecer y distraer la conciencia del respetable, por entonces esa dialéctica de realidad-evasión adquiría una clara connotación política.
Falsear o enmascarar la realidad dejaba de ser un inocente propósito teatral para integrarse en la guerra que por entonces libraban muchos artistas con sus censores.
Hoy, Los árboles mueren de pie *puede verse sin que se crucen cables perturbadores. El ingenio, la carpintería, el sentido del efecto, del autor, y, también, el artificio y la sensibleria de su lenguaje, se someten dócilmente a nuestro juicio.*
Naturalmente, no nos creemos nada de lo que la comedia nos cuenta. Pero aceptamos el talento del autor para sorprendernos, para evitar y enternecer, y hasta disculpamos —a salvo en alguna que otra frase, cuya puerilidad "poética" nos sobrepasa— el verbalismo de una comedia, escrita sin el menor sentido de la imagen, alzada delante de un tresillo, pero centrada en una situación tan insólita como falsa y llena de posibilidades "teatrales"...». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 15 de marzo de 1986).

EMPATÍA, GRUPO JUVENIL. Jaén

EJERCICIO PARA EQUILIBRISTAS
De Luis Matilla. Director: Vicente Ruiz Raigal. Escenógrafo: Miguel Jurado. Intérpretes: Juan Francisco Villar, Mari Nati Villar, Vicente Ruiz, Antonio Molina, Ana Torres, José Luis Ruiz y Ana Peiró. Estreno: Abril de 1986.

LA CANTANTE CALVA
De Ionesco. Dirección: Vicente Ruiz. Escenografía: Miguel Jurado. Intérpretes: Juan Francisco Villar, Mari Nati Villar, Magdalena Herrera, José Luis Ruiz, Ana Torres, Juan María Mezcua y José Fernández. Estreno: 11 de octubre de 1985.

GRUPO DE TEATRO ENCRUCIJADA. Bilbao

UNA SOLA MOTA DE ALGODÓN
De Tenessee Williams. Dirección: Iñaki García. Intérpretes: Juan Carlos Martínez, Alex Furundarena y Carmen Reollo. Estreno: Agosto de 1986.

BENITO AHUECA EL ALA
Del colectivo. Intérpretes: Javier Alcorta, Luis Pereira, Esperanza Gómez y Kepa Ibarra. Estreno: Junio de 1986.

GRUPO DE TEATRO ENDOVELO. Huelva

UN MARIDO DE IDA Y VUELTA
De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Miguel Gómez Gónzalez. Intérpretes: Juana Rodríguez, Juana Márquez, Manuela Rojo, María José Rastrojo, Antonia Gómez, Francisca Velasco, María del Carmen Máquez, María Teresa Silvestre, Antonio Gómez, Rafael Falero, Antonio Escobar, Simón Martín, Juan Ramón Rodríguez, Miguel Gómez Gónzalez. Estreno: Junio de 1986.

ENEA. Ciudad Real

SIN ORDEN EN CONCIERTO
Del colectivo, inspirada en textos de J. A. Goytisolo. Dirección: Pablo Céspedes Prado. Música: Oché Cortés. Intérpretes: Pablo Céspedes, Oché Cortés, Manuela M. Escudero, Chema T. Fabero y Emilio G. Godoy. Estreno: Febrero de 1986.

EL HORROROSO CRIMEN DE PEÑARANDA DEL CAMPO
De Pío Baroja. Versión del colectivo. Dirección: Pablo Céspedes Prado. Música: Oché Cortés.

Intérpretes: Pablo Céspedes, Oché Cortés, Manuela Muñoz, Isabel Vergel, Miguel López Alcobendas, Enrique Muñoz, Chema T. Fabero, Emilio G. Godoy, J. A. Ocaña y Angel Céspedes. Estreno: Junio de 1986.

COMPANYIA ENRIC MAJO. Barcelona

SETMANA SANTA

De Salvador Espriu. Dirección: Enric Majó. Escenografía y vestuario: Enric Majó. Arreglos y dirección musical: Pere Burés. Coreografía: Albert Sans. Intérpretes: Enric Majó y Esbart Dansaire de Rubí. Estreno: 22 de julio de 1986. Espectáculo coproducido con el Ajuntament de Barcelona, Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona y Ajuntament de Rubí.

«...Sólo tenía un atractivo libro de poemas —comenta el actor—, ahora se ha convertido en un espectáculo de hora y media con sesenta actores. He realizado un montaje de música y poesía dentro de un concepto parecido al musical americano (...)
Me quedé muy sorprendido cuando pude contemplar el montaje a través del vídeo. Al fin había conseguido lo que quería: confrontar el pensamiento agnóstico de Espriu sobre la muerte y la religión con las danzas populares existentes sobre estos ritos...» (Susa Dasca. «Diario 16». Madrid. 29 de octubre de 1986).

«...Desde el punto de vista musical y coral, Setmana Santa *no deja de ser una recreación libre de danzas y tradiciones cuyas raíces están, a menudo, en la conmemoración popular del drama sacro. En mi opinión, lo mejor de* Setmana Santa *es, justamente, esa libertad formal que hay en las coreografías que puntúan los datos bíblicos del poema, su conexión con el folklore y la fiesta y, cuando tal vínculo no existe, en la fuerza imaginativa que adquiere un ritual onírico-religioso espléndidamente concebido y resuelto por el "esbart" de Rubí.*
El acierto de Enric Majó me parece claro e indiscutible, sobre todo si hemos de atenernos a la concepción misma de esa propuesta, ubicada en el difícil terreno poético-musical que con todas las floriturras que se quiera, intenta, en términos generales, algo tan difícil como trasladar fielmente el espíritu del poeta a un espacio tridimensional.
(...) Un justo aplauso merece Majó, como digo, por sortear con acierto los riesgos de su aventura. Lo merece incluso por la firmeza con que sujeta en los poemas iniciales toda posible desmesura histriónica. Tampoco cae en ella, la verdad sea dicha, cuando progresivamente dramatiza el verso, se enfurece con la adversidad y con el hondo drama vital del poeta, aunque, también es cierto, que por ahí se desvanecen en gran medida los ecos espriuanos del espectáculo (...)
Pero una cosa es "la obra" y otra "el verso", éste de una sobriedad, de un contenido patetismo, de una amarga ironía que no parecen tolerar, creo, excesos declamatorios de ningún tipo. Y el caso es que, a ratos, "el poeta" Majó —esto es, Espriu en escena— se nos muestra enojado, rebelde y hasta apologeta, cualidades, diríase, antiespriuanas por antonomasia (...) El poeta Majó-Espriu, a ratos protesta, se irrita e incluso acusa y, claro, la patética desolación de la palabra se desvanece en estos momentos de modo lamentable. Tal vez sea cuestión de simple tono y de sencillos ajustes. El hecho es que en tal punto estaría, a mi juicio, el aspecto más frágil de un espectáculo enormemente digno en el que, junto a los aciertos del actor-director, ha coincidido la exquisita sensibilidad de Albert Sans...» (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 29 de octubre de 1986).



«...A pesar del significado tan explícito del conjunto de poemas, lo cierto es que los versos de Espriu no recrean de manera lineal la temática religiosa que sugiere el título; eso sí, de tanto en tanto, reaparece el hilo de fragmentos procesionales, o dicho de otra manera, se trata, sobre todo, de una especie de versión laica de los temas que, en el fondo, suscita el título de Setmana Santa. *Y estos temas son, esencialmente, dos: la muerte y la verdad.*
...Del espectáculo de Enric Majó, lo primero que sorprende, y agradablemente, es la escenografía, creada por el propio Majó, que encierra de manera bella y muy acertada toda la posible mitología arquitectónica de Espriu: una especie de ciclorama, como de piedra, de un color hueso, donde se conjugan en una equilibradísima combinación esa imagen del cementerio, ese arco plano de una masía antigua, las paredes de castillo, el arco románico, la sobriedad de la torre medieval... todo un mundo de posibles referencias, como sinécdoques arquitectónicas que se desplazan de su referente para adquirir una nueva dimensión alegórica, de símbolo de toda la poesía de Espriu.
...La calidad de Esbart es de sobra conocida; el trabajo de las más de tres docenas de bailarines y bailarinas se lleva a cabo con todo su rigor tradicional. Los músicos cumplen con su cometido sonoro, y lo que quizá falla es el coro, sobre todo en esos cantos tan llaquianos.
El trabajo recitativo de Majó, a pesar de cierta indefinición de dicción en algunos momentos y la recitación aséptica, y a pesar también de esa voz de micrófono que diluye la verdad que se quiere comunicar, da un excelente resultado. Consiguió que parte de ese complicado simbolismo de la Setmana Santa *de Espriu, dificultado aún más por un vocabulario y una sintaxis y una retórica no habituales en un escenario, llegará hasta el numeroso público...»* (Francesc Burquet i Ardiaca. «El País». Barcelona. 24 de julio de 1986).

ENSAYO 100. Madrid

LAS ALUMBRADAS DE LA ENCARNACIÓN BENITA

De Domingo Miras. Dirección: Jorge Eines. Escenografía: Bruno Vella. Vestuario: Bruno Vella. Música: Miguel Torres. Percusión: Ramón Serrada. Intérpretes: Lola Santoyo, Lope Moreno, Pilar San José, Ramón Serrada, Ana Guerrero, Mercedes Calvo, Vicente Cobo, Daniel Robles, Marina Simonet, Miguel Torres, Amelia del Valle y Juanjo Guerenabarrena. Estreno: 13 de mayo de 1986.

«Un drama de interiores: la deformación de la realidad que resulta de la doble reclusión física y espiritual; una deformación orientada a embellecer la vida de intramuros mediante la desviación de la norma y el desarrollo de la

ilusión. En este caso, el fenómeno se deslizó hacia la heterodoxia y el paraíso interior se quebró. En más amplios horizontes, las mismas o parecidas ficciones nos permiten ir viviendo, aunque al precio de hacerlo en una halagadora mentira. Tal vez por eso me he abstenido radicalmente de condenar a estas criaturas de San Plácido, y hasta bien pudiera ser que un poco de la piedad que les damos deberíamos reservarla para nosotros mismos». (Domingo Miras. Fragmento del programa).

«*Parece que Miras se ha dejado dominar por la documentación. Los dos actos de su pieza describen los hechos tal y como son descritos en esas y otras piezas históricas. (...)*
El tratamiento de Miras excluye toda opinión subjetiva del dramaturgo. Pone en situación teatral los sucesos tal y como están contados en el proceso, con lenguaje muy directo, de calidad literaria pero sin énfasis. Tal y como está montada la obra, la situación real se desvía. El cura García Calderón, que rondaba los sesenta años, interpretado por un excelente actor joven, Lope Moreno, más parece un pícaro, un aprovechado sexual que un alumbrado. Las monjas, empezando por la abadesa, de la que otra monja dice que todavía no lo es, están indefinidas. No se sabe si realmente son unas incautas que se dejan arrastrar por las pasiones que despierta en ellas el cura, a las que se unen las ambiciones conventuales, para convertir la comunidad en un enjambre de curiosos diablos y todas ellas en endemoniadas (...)
Domingo Miras describe hechos. Los pone en pie con fidelidad a los datos. No se para en excesos. El comienzo del segundo acto, con una copulación sumamente incómoda, por cierto, del conde-duque de Olivares con su esposa, para tener un hijo, en la capilla de San Plácido, por consejo del demonio "peregrino", culmina el cortejo de ceremonias más o menos diabólicas (...) El final abrupto ni tan siquiera dispone de tiempo para decir que fray Francisco fue condenado a reclusión perpetua en régimen forzadamente ascético y penitencial, y el encierro de la abadesa en un convento toledano del que saldría pronto merced a un proceso de rehabilitación. Quizás ahí estaba la médula crítica del asunto. La corrosiva lenidad de las penas en muchos de estos sucesos, cierta tolerancia hacia los excesos carnales si era eludible la convicción de herejía, no queda ni insinuado por el dramaturgo, mero presentador de unos sucesos que, separados de su contexto social, costumbrista y religioso, pierden importante relieve (...)
Escenografía efectista, en algunos de sus aspectos injustificadamente caprichosa. Acertada introducción de la imagen músico-cantora impasible. Alto testimonio del pecado. Valiente y apasionada interpretación con entrega total de actores y actrices, lo que, pese a todo, no alcanza la trascendencia espiritual y dramática que subyace en el texto...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 18 de mayo de 1986).

«Las alumbradas de la Encarnación Benita *se asienta en una investigación histórica. El nombre de las alumbradas y el de sus demonios, las relaciones que se establecen entre ellas, el desvío sexual de la oración mística y cuantos casos pudieran parecer escandalosos en el drama de Miras, pertenecen a una realidad cuya característica fue, precisamente, su irrealidad, la interpretación fantasmagórica del mundo (...)*
Este mundo, en el que poder, sexo, religión, represión y locura se mezclan, es el que ha intentado explorar más de una vez Domingo Miras y el que vuelve a asomar a este drama, interpretado por un grupo de actores jóvenes, en su mayoría nuevos para el espectador, que tienen la ventaja de su integración al espectáculo y la clara desventaja de su inmadurez.
El montaje de Jorge Eines intenta ser desmesurado, coherente con una acción desprovista de congruencia psicológica, las contradicciones grotescas y esperpénticas de la historia, buscando el grito y la violencia, con el riesgo de que algunas escenas se pierdan o se vuelvan, por su misma desmedida, ingenuas y mal sometidas al control estilístico del espectáculo. Es, en definitiva, una representación de valores heterogéneos, en la que, a menudo, asoma la carencia actoral, o la discutible reducción del texto de Miras, a la vez que se respira la voluntad de construir un drama vinculado a las claves históricas y sociales de España...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 17 de mayo de 1986)"

«*Domingo Miras mantiene la situación teatral del caso histórico y lo inclina hacia los temas terrenales, como son la elaboración de un mundo ilusorio para soportar la prisión de por vida, las manifestaciones de histeria, los estallidos de la represión.*
El manuscrito de su obra ganó el Premio Tirso de Molina, en el año 1980 y fue editado por La Avispa en 1985. La lectura de ese manuscrito da más dimensiones que las de la representación que intenta el grupo Ensayo 100 en el Círculo de Bellas Artes (Sala Francisco de Rojas).
Los problemas que presenta esta representación de Las alumbradas de la Encarnación Benita *son, sobre todo, de tipo auditivo. La sala donde se representa tiene problemas acústicos; la desnudez de la pared del foro con este decorado hace reverberar los sonidos y quiebra las palabras; éstas no son fáciles, sino que son un postizo de lenguaje de la época y la prosodia de los actores es mala: no hay que convertir la histeria en guirigay, por lo menos en un escenario. Sobre todo ello, la dirección de escena ha acumulado un percusionista que produce un fondo sonoro continuo. Las acotaciones del autor en su texto, en cuanto a escenario y acción, son más ricas que el resultado de esta dirección de escena (...)*
Hay que anotar el considerable trabajo y estudio de Ensayo 100 y el interés que tienen algunos de sus hallazgos: los decorados son bellos, la música superpuesta es excelente, la colocación de las figuras alcanza auténticos valores plásticos. Únicamente, no concuerdan con lo que expresa la obra. Y los problemas de la comprensión del texto por parte de la forma en que está dicho y por el descuido acústico son graves». (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 19 de mayo de 1986)"

TEATRO ENSAYO POPULAR. Málaga

LA VERDADERA HISTORIA DEL HERRERO DEL ANTIFAZ O EL ULTIMO TORO

De Enrique del Pino. Escenografía: Enrique Ximénez. Intérpretes: Vicente Ubeda, Vicente Martínez, María Carmen Yáñez, Francisco J. García, Lola Kiwi, Eduardo Bonela, Rafael Acejo y Juan Fernández. Estreno: 25 de octubre de 1985.

«*Se presentó en el Teatro Alameda la comedia titulada* La verdadera historia del Herrero del Antifaz, *original de nuestro colaborador literario Enrique del Pino.*
La puesta en escena corrió a cargo de la compañía TEP, que dirige Jacinto Esteban.
Se trata de una función estupenda. El autor ha reunido junto a su extraordinario lenguaje teatral, que domina perfectamente, una carpintería perfecta.
El director ha sacado fruto de estos elementos y ha conseguido una función desenfadada, con mucha maña y acierto, excelentemente secundado por un equipo de actores muy cualificados. Juan Fernández y Vicente Ubeda, en los papeles de Hixén y el Herrero están muy bien, y el resto del reparto no desmerece.
En definitiva, es un éxito para todos que ningún malagueño debería perderse, pues la comedia es una crítica actual que sin ser política habla de política y sin tomar partido por nada es mordaz con todo. Es un "comic" pero de alta categoría dramática...» («El Diario de la Costa del Sol». 28 de octubre de 1985).

COLECTIVO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL EPICENTRO. Madrid

EL EMPERADOR Y EL MENDIGO O EL PERRO MUERTO

De B. Brecht. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 19 de septiembre de 1985.

LA LECCIÓN

De E. Ionesco. Dirección: Javier Martín. Intérpretes: Nayo Palacio, Celia Santos y Ana Ferrer. Estreno: 19 de abril de 1986.

COMPAÑÍA DE TEATRO LOS ERRANTES. Madrid

JUEGO PELIGROSO

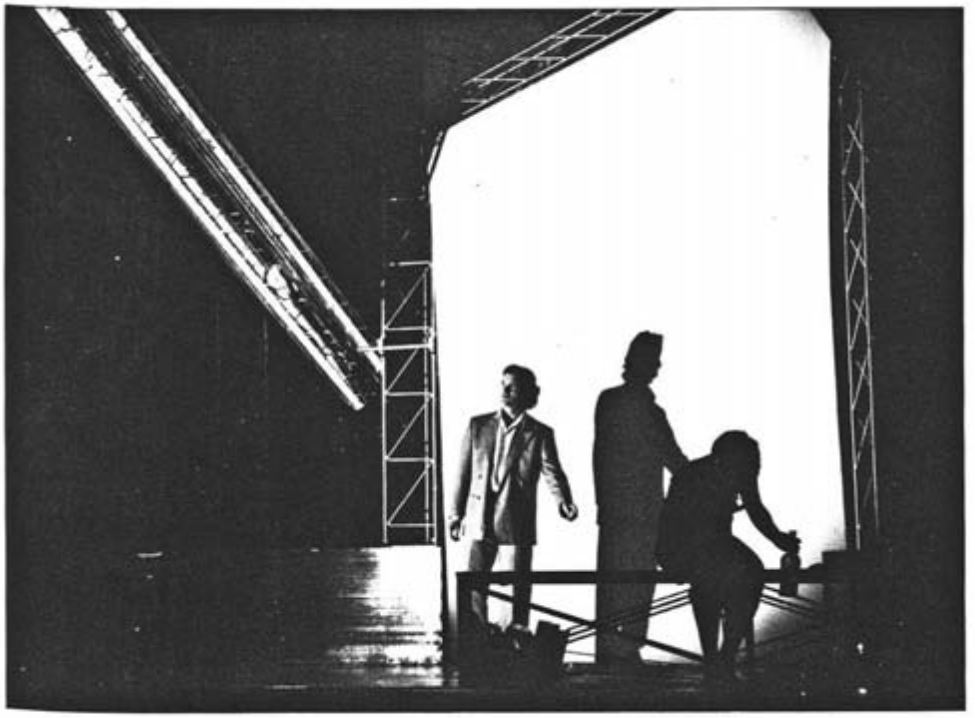
De Oscar Castro. Dirección: Carlos Luis Lamas. Intérpretes: José Antonio Suances, Carlos Meneghini y Rafael Núñez. Estreno: Noviembre de 1985.

COMPANYIA ESCENA VOCAL DE TEATRE. Valencia

DON JUAN, DON JUAN

De A. Tordera. Dirección: Toni Tordera. Escenografía: Carlos Sevilla. Vestuario: Fanny Canet. Música: Pep Llopis. intérpretes: Monserrat Anfrúns, Nuria Fernández y Esteve Graset. Estreno: 18 de abril de 1986 en el Teatro Valencia (Valencia).
Espectáculo coproducido por el Centre Dramátic de la Generalitat Valenciana, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Patronato de Teatro de Almagro.

«Don Juan, Don Juan, *se soporta sobre tres personajes: Esteve Graset en la voz y la*



"Don Juan", en la versión de Tordera y la Companyia Escena Vocal. (Foto: Fernando Suárez).

persona de Don Juan Tenorio y Juanito Ventolera, y Monserrat Anfrúns y Nuria Fernández desdoblando a doña Inés en actriz-cantante y actriz-bailarina. Frente a un Don Juan eminentemente intelectual y de voz, ellas aparecían agrupándose gestualmente para rescatar a doña Inés de donde la Historia la había condenado: del personaje pasivo que, por añadidura es abandonado.

Es inevitable presenciar en la puesta en escena de la Compañía Escena Vocal de Valencia un despliegue de símbolos en el escenario bastante superior al juego que los actores hacen de los mismos. Para más efectismos se incorpora el neón en grandes cantidades: el baile de las espadas/falos fluorescentes y la gran armazón de metal y luz que llena todo el escenario (...)

Por añadidura, era notorio que la formación de los actores se lleva por separado y falta siempre un trabajo de grupo conjuntado. Las especialidades por separado, ya deciamos, crean buenas discusiones pero difícilmente buena representación.

La originalidad no debió faltar en la mente de este guionista-director, pero su realización no construye sin más con fantasmas. Desbordados desde el principio los actores por el cúmulo de las ideas a concentrar en tan poco tiempo, Don Juan, Don Juan *se fue entendiendo por la música de Pep Llopis y algunas danzas de las modernas doña Inés/Nuria. No se le puede pedir a más vanguardias menos teatro. Dentro de la modestia, los conciertos de rock suelen llevar teloneros para llenar tiempo. Si esta era la idea en medio del III Festival Internacional de Teatro, y en vísperas de la llegada de Lindsay Kemp Company, tampoco está mal...»* (H. Franco. «Diario de León». León. 13 de marzo de 1986).

«La construcción mítica de Don Juan está siempre por concluir, y de ahí que sean numerosas las aproximaciones al mito. Así como ningún autor sensato osaría reconstruir el personaje de Macbeth o de Lear, el de Don Juan aparece siempre inconcluso, ya sea en Zorrilla, Tirso o en el libreto mozartiano, y en esa circunstancia encuentran diversos creadores el pretexto para volver una y otra vez sobre la definición de los atributos donjuanescos. Hay que decir en seguida que tampoco esta aproximación de Escena Vocal Teatre constituye su fijación definitiva.

Se dirá que tampoco lo pretendió así esta compañía y seguramente es cierto. Pero no acaba de estar claro en qué enriquece esta variación del tema las constantes a que el mito nos tiene acostumbrados. Por no poner sino un ejemplo, las "transgresiones" del texto rozan muchas veces la ingenuidad, ya que cabe pensar que si Zorrilla o Tirso no echaron mano de las palabras gruesas para construir su texto, no sería por ignorancia del vocabulario procaz. Clarificar el texto, caso de ser necesario, debe consistir, me parece a mí, en cosa distinta a sustituir el término "amor" por el de "fornicar". Ese afán de poner ciertas cosas en su sitio es uno de los defectos mayores del espectáculo, pues no siempre las evidencias son ciertas...» (Julio A. Máñez. «Levante». Valencia. 24 de abril de 1986).

ESCOLA DRAMATICA GALEGA.
La Coruña

¿E VOSTEDE, COMO SE CHAMA?

Sobre textos de Ionesco, Arrabal y García Pintado. Traducción: Francisco Pillado y Xosé Manuel Pazos. Dirección: Manuel F. Vieites. Escenografía: Alvaro de la Vega. Intérpretes: Carlos Soliño, Manola Rivera, José Barreiro, Lois Soaxe, Xosé Manoel Pazos, Casilda García, Antón Lamapereira, Ricardo Soaxe y Maite Campos. Estreno: 24 de enero de 1986 en el Centro Cultural Ciudad de Vigo (Vigo).

ESCUELA DE TEATRO DE ZARAGOZA.
Zaragoza

SUEÑOS DE JUVENTUD

De David Edgar y Susan Todd. Dirección: Luis Maluenda. Intérpretes: Alumnos de la escuela. Estreno: 13 de marzo de 1986 en el Teatro del Mercado (Zaragoza).

«—¿Cuál es el tema de Sueños de juventud?
—Yo lo resumo diciendo que es una obra sobre el desarrollo personal, sobre cómo, buscando paraísos, crecemos. La obra echa un vistazo a la vida de dos mujeres en el periodo comprendido entre 1975, a la muerte de Franco, y 1985, el momento actual (...)
—David Edgar es un escritor nunca representado en España, ¿cuáles son sus características como autor?
—David Edgar, que en la actualidad tiene 38 años, tiene como autor más de cuarenta obras, todas ellas representadas en Inglaterra. Se ha dado el caso de que ha llegado a tener tres obras en cartel, al mismo tiempo, en Londres. Digamos que David Edgar encarna en Inglaterra al autor de teatro político de los años setenta.
—¿Es, entonces, un autor de obras con carácter marcadamente político?
—Ocurre que es un autor crítico en ocasiones, sobre todo, desde el punto de vista de la mujer. De hecho, la escribió en 1979 por encargo de un grupo feminista y Sueños de juventud *es una obra feminista, la trabajó junto a un miembro de este grupo, junto a Susan Todd. Durante esa década, David Edgar escribió una serie de obras de "agitación política" y hacia el 74 empezó a hacer un teatro político con personajes más de acuerdo con la realidad, olvidando entonces el teatro de "agitación" ...»* (Carmen Puyó. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 13 de marzo de 1986).

ESCUELA DE TEATRO DEL PCVC.
Santa Cruz de Tenerife

LOS RUSTICOS

De Carlo Goldoni. Dirección: Gerardo Martín Tejera. Intérpretes: Esperanza Morales, María Eugenia García, Lorenzo Ara, Domingo Cabeza, Silvia Mesa, José Francisco Padrón, Iris Alemán, Carlos J. Alvarez, Ernesto Gómez y José Domingo Acosta. Estreno: 1 de mayo de 1986, en el Teatro Leal, de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife).

«...Se busca un texto que ha de servir de trampolín desde donde partir para una nueva experimentación en el campo teatral. El texto escogido fue Los rústicos, *de C. Goldoni.*
A partir de ahí comienza la andadura como ceremonia lúdica, que se justifica en la medida en que se presenta como una búsqueda, como una etapa, y no como un fin; en la que sus oficiantes sean capaces de violar todos los pudores de un teatro convencional, mediante una especie de profanación en la que se realiza una trasposición desde el espíritu contemporáneo, con el derecho irrenunciable e imprevisible de una atmósfera particular...» («Diario de Avisos». Santa Cruz de Tenerife. 1 de mayo de 1986).



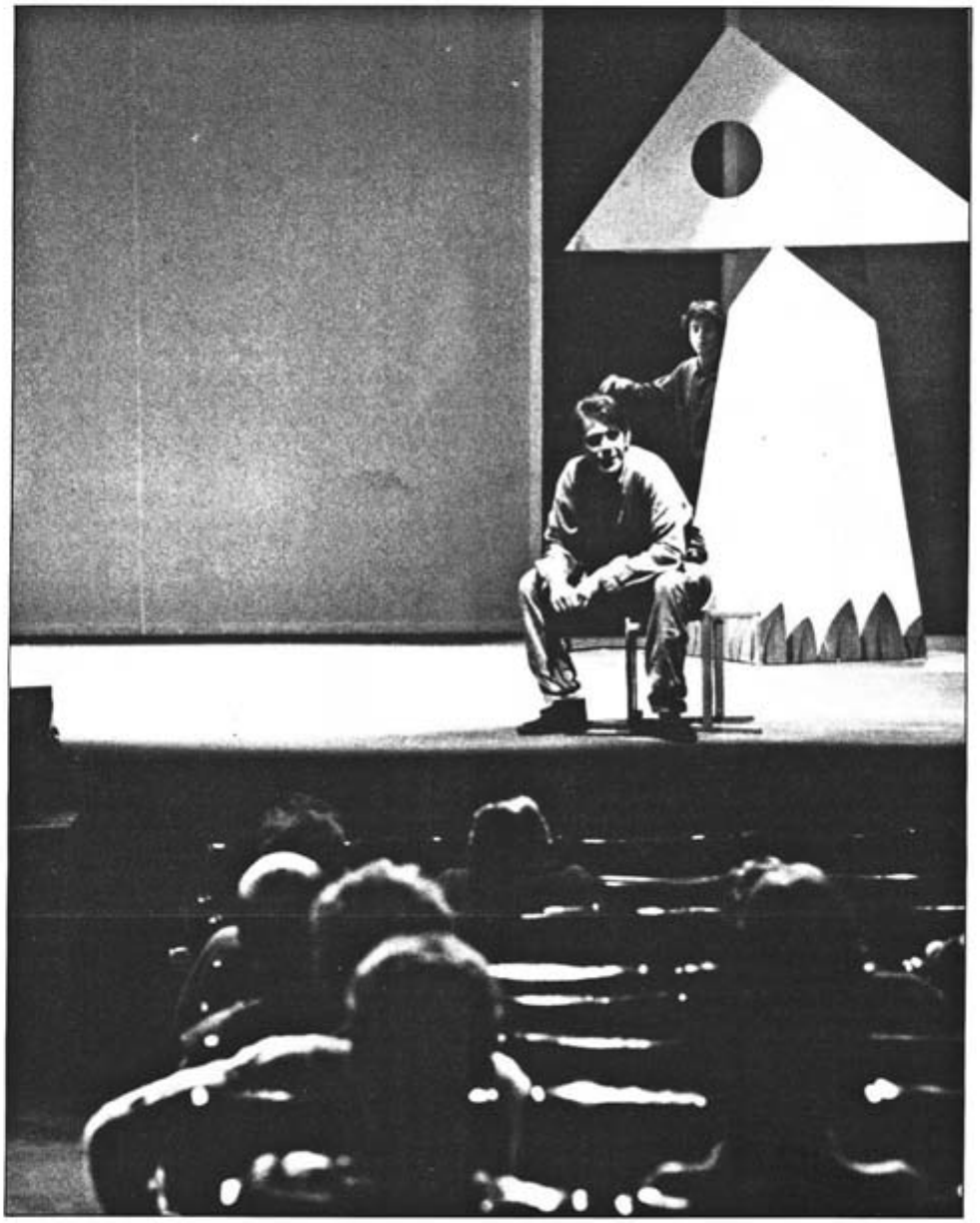


ESCUELA MUNICIPAL DE TEATRO DE GETXO. Bilbao

EL RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL

De Federico García Lorca. Dirección: José Miguel Elvira. Intérpretes: Alumnos de la escuela. Estreno: Julio de 1986.

«...El retablillo de don Cristóbal, *en palabras de José Miguel Elvira, es "una comedia con muy poco texto y con gran imaginación, que es precisamente lo que hemos tratado de potenciar nosotros, llevándolo por la vía de lo cómico, del teatro de clown. Tiene también un componente fantástico y ambiente mágico, como de cuento". Para colmo, Elvira, dice haber topado con actores "imaginativos, vitales y juguetones, que han aportado muchos matices a los personajes».* (Arantza Furundarena. «El Correo Español». Bilbao. 29 de julio de 1986).



TEATRO ESFINGE. Cádiz

PEDRO Y EL CAPITÁN

De Mario Benedetti. Dirección: Fernando Campillo. Escenografía: Francisco Morales. Vestuario: María José Prieto, María Carmen Vinaza. Intérpretes: Jesús Patrón, Angel Gil, Francisco Fernández Carmona y Francisco Mendoza. Estreno: 28 de febrero de 1986.

FARSA DEL PROFESOR LOKATIS Y TONTINETTI

Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Escenografía y vestuario: José Antonio Herrera. Intérpretes: Angel Gil, Francisco Fernández Carmona, Francisco Mendoza, María Carmen Vinaza, Angeles Mera, Jesús Patrón y Manuel Almagro. Estreno: Marzo de 1986.

ROBUSTIANO Y SIMPLICIO EN LA ESCUELA

Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Escenografía: José Antonio Herrera. Vestuario: María Carmen Vinaza. Intérpretes: Francisco Fernández Carmona, Francisco Mendoza, Jesús Patrón, Angel Gil y Manuel Almagro. Estreno: Mayo de 1986.

ESPACIO CERO. Madrid

LA MAQUINAHAMLET

De Heiner Müller. Versión española: A. Fernán-

dez Lera, Max Egolf y Sefa Bernet. Dirección: Max Egolf y Sefa Bernet. Escenografía y vestuario: Aurelio Díaz Buly. Asesor musical: Enrique Castejón. Intérpretes: Pepo Oliva, Chete Lera, Aurora Montero, David Fernández, Daniel Rocha y Chelo Fernández. Estreno: 10 de enero de 1986, en la Sala San Pol, de Madrid.

«*Desde los años veinte se repiten los gritos contra el arte establecido, contra las formas académicas, contra la cultura retórica, contra el conservadurismo del teatro, contra los sermones escénicos, contra los críticos gendarmes, contra los gendarmes críticos, contra la momificación del arte dramático.*
La Duncan soñó con la quema de las salas teatrales, y Gordon Craig nos explicó que las antiguas sacerdotisas habían sido sustituidas por vulgares comerciantes...
...Lo malo está en que, tratándose de arte, no se puede sustituir el Museo del Prado por unas telas manchadas, ni cuestionar a Shakespeare con un grito de desesperación. O poner una metralleta en vez del antiguo pensamiento político. Nada empieza en cero, hay que afrontar lo que se tiene antes de cambiarlo, y el teatro es un largo discurso, con rincones oscuros, pasillos estúpidos y también hermosas habitaciones en las que aún podemos detenernos. El espectáculo de Espacio Cero —basado en diez folios escritos en 1977 por el alemán oriental Heiner Müller— es un grito, una pasión saludable, un deseo de romper la estructura convencional de la ceremonia, tantas veces hueca del teatro. Bien está. Pero para que, después sea teatro, le falta asumir y comunicar un pensamiento y una forma artística...
...Si Müller quería provocar en el espectador una definición, lo consigue. No nos gusta lo que él, implícitamente, rechaza; pero tampoco nos gusta Müller, porque el vacío y el caos quizá sean las dos caras de una misma impotencia colectiva. "Dejarse devorar", como se nos pide, no es, no puede ser, una respuesta. Sería, simplemente, encontrar un gesto para morir.
Por lo demás, Espacio Cero hace honor a su línea de búsqueda y de generosa insubordinación». (J. M. «Diario 16». 18 de enero de 1986).

«...La MaquinaHamlet, *de Heiner Müller, tiene ocho o nueve años —él mismo tiene 57— y su proclamación, su manifiesto, están cansados. Su arquitectura se deja despiezar. Hay, por una parte, la violación de un texto sagrado. Hamlet, el pensante, el intelectual, es un tonto, evidente tonto de circo, gutural y mímico; su pasión es el incesto, y viola a su madre —una muñeca inflada de las de* sex shop*— antes de matarla, y Polonio desea dormir con su hija, Ofelia, la cual representa la muchacha-suicida: la misma que mete la cabeza en el horno de gas o la que se aplica una sobredosis. Hay bastante más que una parodia de Shakespeare: una agresión al texto, una irrisión. De pronto, Hamlet se desenmascara: ya es un actor, y el actor huye, renegando de la ficción. A partir de aquí se entra en la crítica de la cotidianidad (...) Y un monólogo de autor: el poema lírico y desesperado que le haría querer ser todo y su contrario (...), y ser una máquina (...) para no comer, no amar, no morir, no matar. Se cierra el ciclo de* ser o no ser: *se elige el no ser.*
La cuestión es que esta línea de pensamiento es obvia, antigua, y por lo menos desde Beckett y desde la adopción popular de Kafka, cotidiana. La forma de antiliteratura que representa, ya es un género literario. Y es periodismo y televisión. Müller resulta menos enigmático de lo que él mismo cree: por lo menos representado así, en un Madrid rarísimo, ante una juventud que se ha pasado del punto de pesimismo hasta asumir ciertas desilusiones. Tiende más bien a reír de lo que parecen rasgos cómicos, que sentir un horror que ya le desborda. Puede que en otros ambientes, con otras direcciones, para gentes con una desesperación más tranquila que la española, arranque aún chispas de dolor, o de lucidez trágica, o de canto a un mundo que se acaba...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 13 de enero de 1986).



En la página precedente, Espacio Cero, en una escena de "La maquinaHamlet", de Heiner Müller. Sobre estas líneas, "El castigo sin venganza", de Lope de Vega, espectáculo del Teatro Español de Madrid. (Fotos: Fernando Suárez).

«...La diferencia entre un texto "moderno" de moda y un texto de Müller —dicen Max Egolf y Sefa Bernet— consiste en que los textos de Müller sudan, tienen tripas y corazón y la sangre golpea en las venas. Es extremadamente físico. Por el contrario, los textos "modernos", parece como si se duchasen tres veces al día, son sintéticos, no tienen humanidad.
Los textos de Müller son un resumen de todo el teatro del siglo XX. No se sabe cómo lo hicieron, pero Brecht y Artaud tuvieron un hijo que se llama Heiner Müller. Todos los estilos están ahí: teatro de imagen, teatro de acción, teatro didáctico, teatro provocación, teatro psicológico, teatro épico. El teatro del siglo XX se autorrefleja en el interior de los textos de Müller. Al mismo tiempo, se relacionan también con el viejo teatro. Shakespeare es también un fantasma. Es la síntesis de todo....
Lo que más fascina a Müller es la tensión, el texto está dividido a la vez en actos y cuadros, juega con las contradicciones, frases terriblemente poéticas, que nos estallan en la cara, se oponen a frases extremadamente racionales y comprensibles... Hay algo vivo en las frases de Müller, son un organismo vivo que se resiste a la rutina cotidiana del teatro. Todos los teatros oficiales se dan de narices contra la pared con este texto...
La MaquinaHamlet, *es un reflejo del mundo. La máquina del mundo da vueltas y todo el mundo sabe que da vueltas y conoce los elementos que componen esa máquina. Sin embargo, al mismo tiempo, nadie sabe por qué da vueltas. (...) Esto mismo pasa con este texto: podemos reconocer muchísimas cosas, pero al mismo tiempo hay algo que se mueve sin nosotros, a nuestro pesar. La verdad es que no se sabe gran cosa. El mundo no puede ser comprendido. De ese absurdo, de esa máquina que llamamos mundo, sabemos apenas que da vueltas y poco más... Ahí radica la verdadera modernidad de* Hamletmachine: *es una metáfora del mundo*». («Mutis». Enero de 1986).

TEATRO ESPAÑOL. Madrid

EL CASTIGO SIN VENGANZA

De Lope de Vega. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Vestuario: Miguel Narros. Música: José García Román. Intérpretes: José Luis Pellicena, Juan Ribó, Fernando Valverde, Miguel Ayones, Francisco Vidal, Miguel Foronda, Luis Higueras, Jorge Amich, José Luis Martínez, Josu Ormaeche, Paco Plaza, Víctor Rubio, Ana Marzoa, Inma de Santis, Claudia Gravi, Amparo Pascual, Yolanda Porras y Paca Gabaldón. Estreno: 15 de octure de 1985, en Europalia. Estreno: 15 de noviembre de 1985, en el Teatro Español, de Madrid.

«*...Narros opina que* El castigo sin venganza, *es "poéticamente una perfección, y dramatúrgicamente un modelo. Son actuales todos los personajes, aunque no creo que la obra tenga que ver con el tiempo de ahora. Pero nuestro teatro del Siglo de Oro se tiene que dar a*













"El castigo sin venganza", la obra de Lope de Vega, dirigida por Miguel Narros, en el Teatro Español. (Fotos: Fernando Suárez).

conocer como son conocidas las obras de Bach o Mozart y, además, hay grandes directores de cine como Dreyer, que tienen presente a Lope, porque dicen que está en el origen de la cinematografía".
La obra está basada en el relato de Matteo Bandello "al muy magnífico y virtuoso señor, el señor conde de Baldassare Castiglione", que parece ser que leyeron a Lope, pero la censura actuó en 1623, cuando fue una sola vez representada, por contener ciertas alusiones al problema político suscitado por los amores de don Carlos e Isabel de Valois, hijo y esposa de Felipe II». (Ana García Rivas. «Diario 16». Madrid. 7 de septiembre de 1985).

«...Primero se dijo que, ya incorporados a la "leyenda negra", esta obra era un reflejo del problema de don Carlos. Esto lo afirmó rotundamente, entre otros, el erudito e investigador Otto Rank; (...) Pero he aquí que la adúltera de esta novela la presenta el autor como una mujer endiablada "bandanosa e lasciva". Y esto no es el caso de Casandra, la adúltera del drama lopiano. Casandra tiene un formidable espíritu, y hasta llega a tener, dentro de su pasión, remordimiento. Y siempre en la obra, sobrevolando el eterno pensamiento de Lope: donde hay amor no hay pecado. ¡Si lo sabría él!, y, sobre todo, la consecuencia más definitiva, la escrita por Karl Vossler cuando afirma que en la crueldad del duque de Ferrara hay un deseo de que la dureza del castigo temporal atenúe el castigo eterno. No en balde el duque acaba de regresar de la guerra contra los infieles y había sido bendecido por el Santo Padre en Roma. No podía castigar sin un sentido más alto y purificador. Por otra parte, la sensibilidad de Lope llevaba a no tener, como sus compañeros del Siglo de Oro, un sentido tan rigurosamente extremado y sanguinario del amor. Lope era demasiado humano. Y todo eso, dentro de uno de los más grandes dramas de la escena clásico-romántica española. Sí, romántica, porque el Fénix se adelantó con extraordinaria belleza al romanticismo». (M. Díez-Crespo. «El Alcázar». Madrid. 23 de noviembre de 1985).

«...Narros ha apoyado básicamente su interpretación en considerar la obra como un choque de dos pasiones: el amor desentadado, irresistible del conde Federico y su madrasta, la bella Casandra, y la imperiosa necesidad del padre y marido burlado, el duque de Ferrara, de castigar el delito sin tomar venganza y preservando su honra. Ya está ahí la honra, un tema fundamental de la literatura teatral del Siglo de Oro...
...Infamar: quitar la fama, honra y estimación", define la Real Academia. Luego, lo que pretende el duque es castigar sin publicidad, para salvar su fama. Su honra, si ésta consiste al modo del siglo XVII en un depósito puesto en el sexo de la esposa, le ha sido robada, pero en privado. Para no perderla en público, para que su fama no sea dañada, castigará sin venganza y en secreto. Por la misma época, en 1635, cuatro años después de* El castigo sin venganza, *estrena Calderón su* A secreto agravio, secreta venganza, *en la que don Lope de Almeida, también casado por representación con doña Leonor, mata al antiguo amor y actual galanteador de la esposa, don Luis de Banavides, y mata a la esposa, en acciones secretas, pero vengándose. Mata por celos, no por fama. Es, pues, más puro, más de raíz trágica el conflicto lopesco...
...El sentimiento del drama es barroco y romántico. Narros, fiel a su estilo, viste a los personajes según el gusto velazqueño que se corresponde bien con el año de estreno, 1632, por la compañía de Vallejo y su mujer, la Riquelme, pero no con la situación temporal de Bandello, 1425...
...El verso sigue siendo un problema, puesto que está olvidado. Opción por mantener en lo posible el juego rítmico versal en lugar de prosificado. Se salvan los actores de la cantinela o el tonillo; no así siempre de las dificultades prosódicas. Quizás en el movimiento barroco hay un exceso de movilidad que rompe con frecuencia la veracidad dramática en favor de la espectacularidad...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 17 de noviembre de 1985).

«Miguel Narros ha hecho un gran espectáculo visual con* El castigo sin venganza, *de Lope de Vega. Sobrepasa lo habitual en este género: no es una sucesión de estampas o un desarrollo inconexo de figurinismo o decorativismo, sino una coherencia narrativa y un ejercicio de estilo para una forma muy aceptable de entender la obra, aunque sea sobre un anacronismo de concepción. (...)
...Creo ver, al mismo tiempo, una doblez en la intención de Narros: una especie de penetración de lo teatral en forma de exhibición, de representación, de juego de lo que se está representado. Narros relata por sí mismo su obra: la historia de cómo hijastro y madrastra se enamoraron de una manera irreprimible, de cómo ese amor se hace transparente para la corte y el de cómo el engaño poderoso se produce de forma sádica y traidora para que el castigo a la transgresión no sea de su mano. Subraya los presagios, la irrealidad de todo, la condición de* teatro: *un juego de espejos iluminan la culpa, unas apariciones sigilosas de cortesanos, unos aplausos internos en momentos brillantes.
En todo ello, Narros se priva de una belleza original: la lírica de Lope de Vega. Sus versos se mascullan (y algunos fragmentos son de antología). Se entiende la* historia *porque la visualización la relata con todos sus recursos; no se entiende lo que dicen los personajes, a pesar de que la compañía haya tenido el asesoramiento de Josefina García Aráez en la técnica de la versificación. Lo cual contribuye más a la extensión de esta leyenda de que se ha roto la tradición del verso del Siglo de Oro, lo cual puede ser no tan real...
...No creo que sea un defecto de los actores, sino una deliberación: están dirigidos para otra forma de expresión, para arrancar de ellos gesto y movimientos, y esa coherencia está conseguida con la narración visual, y no con la forma lírica de la poesía que Lope de Vega incluye, por su propia naturaleza, en su obra dramática...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 17 de noviembre de 1985).

«...Pienso yo que, a estas alturas,* El castigo sin venganza *ha asegurado su clasicismo al pasar de drama de honor a drama de amor, en el que importa, sobre todo, la pasión de los personajes enfrentada a los obstáculos del código social.
La disquisición sobre la sutileza con que en la obra de Lope operó el código social de la época es, en términos actuales, irrelevante, hay que respetarla, porque forma parte del juego dramático, pero donde está la asombrosa juventud de* El castigo sin venganza, *lo que hace de ella una obra extraordinariamente cercana, lo que da carnalidad, verdad y camino para la imaginación de los actores, del director y del público, es la relación que se establece entre el amor y la soledad de los personajes centrales.
Relación que bastaría por sí sola para cuestionar muchas de las simplificaciones que se han hecho —en la teoría y en la escena— acerca del carácter esquemático, puramente dinámico, de los personajes y de nuestro teatro clásico.
Yo creo que el espectáculo de Miguel Narros, con momentos cargados de esa belleza sensorial que definen al director, se agranda y toma fuerza en la medida en que sirve a este conflicto íntimo y central, y se minimiza cuando la espectacularidad, la agitación o la confusa dirección del verso atentan contra la compresión de esta historia de amor —cada tiempo tiene su Policía— que alimenta la grandeza del drama. Y a cuyo servicio quizá sean lo mejor algunos momentos de Ana Marzoa y de José Luis Pellicena». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 17 de noviembre de 1985).

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Figurines: Juan Gutiérrez Reynolds. Dirección musical: Víctor Martín. Intérpretes: Manuel Tejada, Charo Soriano, Ana Latorre, Perpe Caja, Pedro del Río, Félix Navarro, Enrique Menéndez, Fabio León, Carlos Hipólito, Juan Gea, Ana Marzoa, Sonia Grande, Francisco Vidal, Carlos Marcet, Pedro Miguel Martínez, José Segura, Amparo Pascual, Yolanda Porras, Diana Ruiz, Miguel Foronda, Carlos Alberto Abad, Carlos de Gabriel, Víctor Rubio, José Luis Martínez, Miguel Angel Altet, Juanjo Pérez Yuste, Lucía Ortega, Clara Heyman y Fernando Sotuela. Estreno: 25 de abril de 1986, en el Teatro Español, Madrid.

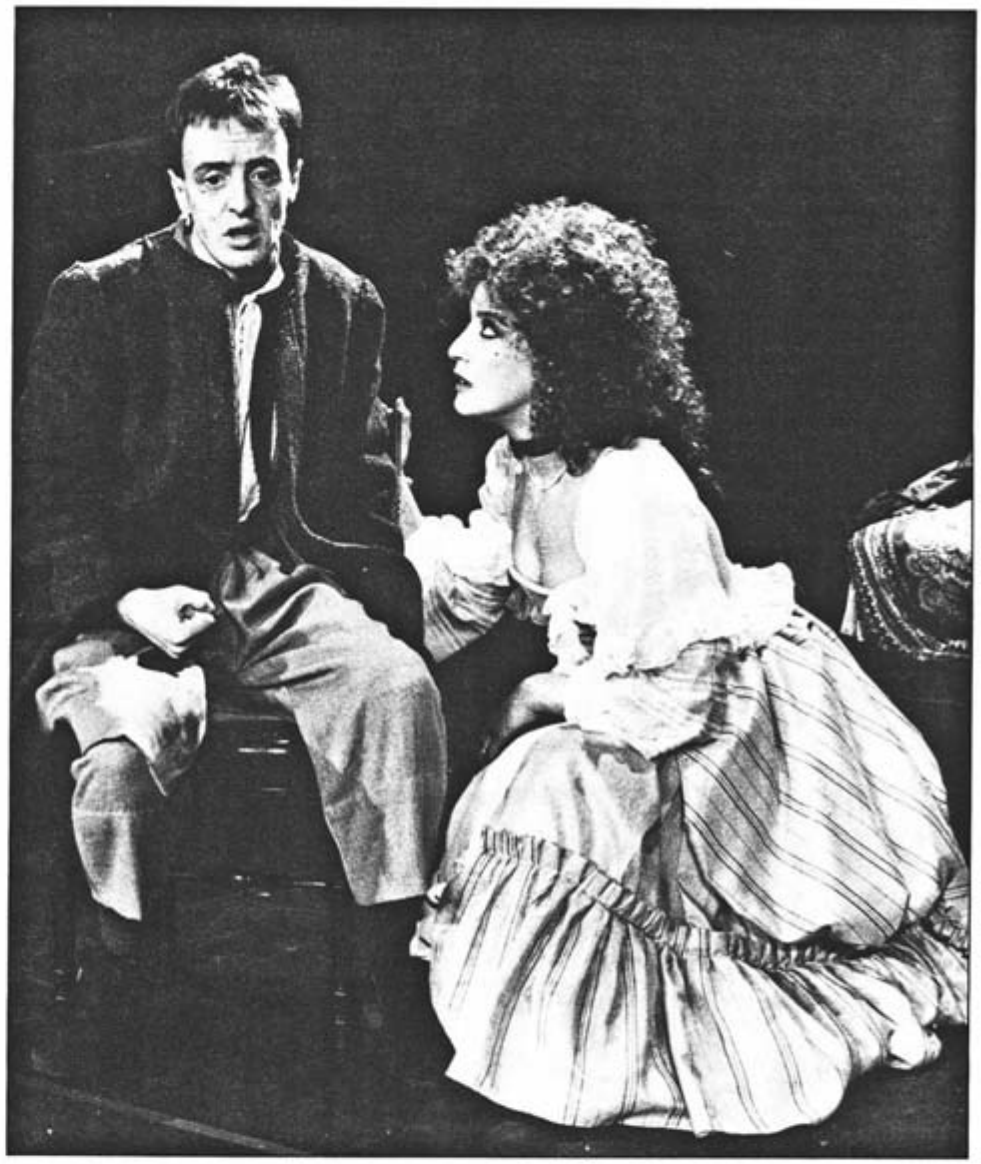
«El concierto de San Ovidio —*empezó diciéndonos Antonio Buero Vallejo— sigue teniendo el mismo sentido que cuando lo escribí, hace ya veintitantos años. Lo más inmediato es su protesta social contra la injusticia que, aunque entonces podía estar más vigente, continúa estando latente porque las sociedades son siempre imperfectas. De ahí que si tuviese ahora que volver a escribirla, creo que el texto sería, más o menos, el mismo. Entiendo que el paso del tiempo, siempre tan corrosivo, no la ha deteriorado en absoluto, sino todo lo contrario.*
— ¿Es usted partidario en sus obras de los sermones moralizantes y de las moralejas?
— Ni unos ni otras han sido la base de mi teatro, pero, ¿cómo se va a desposeer al teatro de implicaciones morales? Es absurdo. El mío las tiene, sociales y estéticas, pese a quien lo ha querido negar.
— ¿Cuáles han sido las grandes coordenadas de su teatro?
— Acaso la preocupación social y existencial y el sentido de la justicia y de la ética y, sobre

todo, la tentativa de hacer algo que artística y teatralmente sea vigente». (José Antonio Flaquer. «El Ideal Gallego». La Coruña. 9 de junio de 1986).

«*...Homenaje y estudio sobre un autor vivo, que cuenta sesenta y siete años de vida y más de treinta de dramaturgo.* El concierto de San Ovidio, *es una de sus mejores obras y pertenece a aquellas escritas partiendo de hechos y personajes históricos de la producción de Buero. Cuando estas obras se estrenaron, dentro de un contexto de censura y represión, tenían una doble lectura, que hoy no es necesaria, y demuestran que este teatro de Buero no era mera coyuntura, sino un teatro profundo y sólido que en cualquier época es válido.*

Como en toda obra, Buero hace en El concierto de San Ovidio *una profesión de fe en el hombre, un canto a la esperanza a pesar del horror, de la amargura, de la injusticia. Buero escribe, desde una sociedad privada de libertad, una fábula, aunque basada en un hecho real, para crear en el espectador la conciencia de luchar por llegar a ser un hombre libre...*
La dialéctica de la obra es perfecta y su sustento dramático está perfectamente construido, quizás por ello el monólogo final con que se cierra la obra no es necesario. El espectador ha captado perfectamente el mensaje.
Dada la claridad del texto, la puesta en escena de Miguel Narros ha ido a su máxima teatralidad, contando con una escenografía de Andrea D'Odorico que crea tres espacios escénicos plásticamente bellos y grandiosos: el hospicio, la casa de Valindín y la feria, con efectos de luz y color conjugados con el vestuario lujoso y de buen gusto. Junto a una dirección de actores contenida en un naturalismo, para que el limpio castellano de Buero no quede desvalorizado...». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 27 de abril de 1986).

«...El concierto *forma parte de esa curiosa y valiente aventura teatral de la posguerra interminable, y tiene tratamiento de excelencia en libros, ensayos, historias (...) No es necesario volver aquí sobre ello. Otra cosa es su representación actual. Lo que entonces era metáfora, o parábola, se queda desnudo y pasa a primer término, o a objeto esencial de la obra, y lo que en diálogo era alusivo, se expresaba por la reiteración, por el rodeo o la paráfrasis, por el hábil juego de concordancias sobre lo que no se podía decir, aparece como desasido o vacío: le falta entorno...*
En El concierto *no es preciso esperar el paso de las horas: el exceso de tiempo empleado, con arreglo a las medidas de percepción actuales, se nota desde las primeras escenas, desde la exposición de antecedentes y la repetición oral de lo sabido. La rápidez de captación del espectador no concuerda con la lentitud de lo dicho y hecho, a lo cual se añade la evaporación en el tiempo de las significaciones inmediatas. No obstante, aquellos para los que la obra y el autor pasan por encima del hecho actual de una representación de teatro y acuden a la renovación de un testimonio, pueden encontrar claves suficientes para que su atención no se disperse. El "mensaje" último tampoco se pierde: la fe en el destino del hombre y la exaltación de su dignidad, el valor de la lucha y la idea de que aún los que pierden dejan una semilla que va a florecer en otros tiempos no han declinado. Sólo que hay otras maneras de expresarlo.*
Miguel Narros se esfuerza, en su dirección, por animar y vitalizar la obra, pero está obligado a respetar el monumento y el documento, y ello le priva de libertades (...)



La interpretación se centra, sobre todo, en el duelo protagonista, antagonista de Juan Gea, que tiene una solvencia de fuerza, energía y claridad en el papel de rebelde, y de Manuel Tejada en el manipulador, el explotador: los personajes son monocordes, emblemáticos y ello les impide a los actores desarrollar otras capacidades de matices; pero lo que tienen que hacer lo hacen bien.

Ana Marzoa tiene un papel más libre, el que corresponde a la mujer en este tipo de teatro, como reveladora, intermediaria, y es ese personaje que va entrando en la medida de conciencia deseada por el autor hasta llegar a la rendición interna: todos los valores posibles los saca adelante la buena actriz...». (E. Haro Tecglen. «El País». 28 de abril de 1986).

«*...La distancia establecida por el autor al situar en el París del siglo XVIII, bajo el reinado de Luis XV, la acción del drama que será representado siglo y medio después, ya no es necesaria. Esa, ahora, gratuidad temporal trascendentaliza la significación del suceso. Valindín es ya todos los opresores; David, el representante de los débiles, todos los oprimidos, todos lo que no pueden encontrar, entre la*







Sobre estas líneas y en la página anterior, "El concierto de San Ovidio", de Buero Vallejo, presentado en el Teatro Español de Madrid. Dirección: Miguel Narros. (Fotos: Chicho y Ros Ribas).

ceguera de sus próximos, más salida que la violencia y la muerte.

Narros ha asumido con tacto sensibilísimo esa acrecida significación del drama y ha puesto a su servicio un refinado sentido plástico. Los ámbitos creados por D'Odorico, tan prolijo a veces, son en este caso básica y refinadamente realistas. (...) La casa de Valindin permite una composición en distintos planos de profundidad, muy bien utilizados para expresar la sensualidad de Adriana, las alternativas de actitud de ésta, la colérica autodisponibilidad de David pese a su ceguera.

Se redondea esa calidad plástica del montaje por la armonía visual de los personajes en movimiento en lo que las notas de color expresan distinciones sociales y culturales que definen el ambiente moral en el que se produce el drama. Junto a este dispositivo en que la riqueza de símbolos paraverbales y musicales corrobora el mensaje bueriano, la interpretación alcanza cotas expresivas altas y bien coordinadas...

...Esta interpretación de El concierto de San Ovidio *hace pensar en esos grandes autores europeos de los últimos cincuenta años. Entre ellos, sin empacho, pueden ser situados la obra, el autor y nuestro teatro contemporáneo».* (L. L. S. «ABC». Madrid. 26 de abril de 1986).

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. Madrid

MI CASA

Del colectivo. Dirección: Abel Poletti. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: Junio de 1986, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

«La escenificación de historias inventadas por niños en el transcurso de sesiones de improvisación dramática es práctica habitual en muchos países.

La experiencia que en este caso ha acometido el Teatro Español Contemporáneo ha logrado un producto acabado y brillante. A partir de dibujos realizados por niños de distintos colegios, bajo la coordinación del director, el grupo ha elaborado y puesto en escena cinco historias cortas en las que late un raro y fascinante onirismo que, sin embargo, no siempre llega a permeabilizar completamente a los actores.

Los relatos son enigmáticos y tiernos, y en su estructura parece respetarse escrupulosamen-

te la ambigüedad que caracteriza a la fabulación infantil. El montaje es sencillo, pero suficiente.
En conjunto, Mi casa, *constituye un espectáculo atractivo que se desmarca claramente de la ramplonería general del género».* (Miguel A. Almodóvar. «Ya». Madrid. 22 de junio de 1986).

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

PROCESO A BESTEIRO

De M. Canseco y J. A. Pérez Mateos. Dirección: Manuel Canseco. Escenografía: Maite Barrera. Vestuario: Lorenzo Collado. Intérpretes: Manuel Gallardo, Francisco Curto, Luisa Sala, José Angel Ruiz-Hidalgo, Mario Martín, María Jesús Sirvent, Manuel de Blas, Jerónimo García, José Luis Fernández, Germán Alcalde, Manuel Pereiro, Antonio Passaporte, Antonio López, Vicente de Juan, Ramón Pons, Enrique Buero, Carlos Baiges, Alejandro de la Fuente, Sergio Mendizábal, Vicente Gisbert, José Jorda, Emilio Guardeño, Joaquín Amores, Roberto Cabezas, José Enrique Camacho, Francisco Ruiz, Héctor Colomé y José Albiach. Estreno: 6 de enero de 1986, en el Teatro Pavón, de Madrid.







"Proceso a Besteiro", por la Compañía Española de Teatro Clásico. (Fotos: Chicho).

— «¿Tiene sentido en 1985 hablar de la Guerra Civil?, ¿es oportuno tratar el tema desde un discurseo escénico?
— Creo que sí. Y diría aún más: es necesario. Y es necesario, porque hay heridas que hay que procurar que no cierren en falso y que sean atendidas, observadas, por alguien ajeno a aquel que las sufriera. Para alguien que, en este caso por edad, no estuviera inmerso en el "accidente". Esta fue la intención que guió este trabajo desde que Pérez Mateos me propusiera la idea. Así, tanto en la construcción y selección de textos como en el trabajo de montaje, he intentado la objetividad. Objetividad que, tamizada por el amor que despertó en mí el personaje real en principio y el personaje teatral después, puede que quede vista a través del prisma de sus circunstancias. Pero ello es lógico, no somos historiadores, sino "gente de teatro" y como tal y para este arte lo presentamos.
No obstante, vaya por delante nuestro concorde deseo de paz para dos Españas que ojalá vayan transformándose en una sola, que tenga el blanco como color de su camisa». (Manuel Canseco. Programa).

«...Proceso a Besteiro, cuyo texto, de gran calidad, lírico y dramático a un tiempo y, sobre todo, de acusado valor documental, venía avalado por el premio Tirso de Molina, no es, aunque dramatiza una historia verídica, una obra dramática convencional al estilo de las fabuladas según normativa; más bien es un caleidoscopio con sonoras resonancias —el ideario político de Julián Besteiro y canciones de la guerra, muy bien y oportunamente entonadas por Paco Curto—, en el que a cada giro del caleidoscopio se pretende mostrar instantáneas que en su conjunto sinteticen la relación causa-efecto de los hechos históricos que condicionaron el final de la guerra civil.
Sin una estructura dramática al uso, pero con concurrencia de destacados valores teatrales; sin pretensiones naturalistas, pero con una obsesión esteticista, se pone en escena los valores humanos de Besteiro en una situación tan determinada como anómala, cual fue la planteada en España a partir del 18 de julio del 36. Se ve y se escucha con sumo interés, aunque quizás le sobren algunos minutos. Es de los espectáculos que no se olvidan rápidamente, sino que, por el contrario, proporciona el comentario y aun la polémica, y que puede ser juzgado por diferentes espectadores y de diferente modo. En cuanto al fondo, pretende ser objetivo: es la guerra contada por dos autores que no la vivieron; en la forma, junto a escenas tratadas con la épica brechtiana, otras alcanzan intimidad stanislawkiana. Esta mezcla se me antoja enriquecedora». (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 25 de diciembre de 1985).

«Estamos ahora en la era de las reflexiones sobre nuestra guerra...
...Pero ante las reflexiones de hoy siempre considerando como culpables de nuestra guerra a los vencedores, cabe preguntarnos honradamente si esto es cierto. Ya lo he dicho

en mil ocasiones y no me cansaré de repetirlo: a la República del 31 se la cargaron los republicanos y más enconadamente la FAI, la CNT, el PSOE, el PC y toda la miseria a la que habíamos llegado en el año 36. Si no hubiera habido alzamiento militar —deseado por el 80 por ciento de los españoles— España habría caído en manos de la URSS. Y ya en la guerra si hubiese triunfado el bando republicano, también hoy España sería un paraíso soviético.
De ahí, al tratar de hacer honradas reflexiones sobre nuestra guerra, convendría honradamente llevar al teatro y a los libros el preludio de tan importante y trágico acontecimiento. Si los republicanos del 31 se hubiesen portado como buenos colaboradores de la nueva República en la que había hombres de gran talla intelectual y moral, no hubiera habido alzamiento militar. Fue —para mí— una verdadera pena que hombres como Besteiro, Prieto, Fernando de los Ríos, con intelectuales de la talla de Ortega, Marañón y Ayala, entre otros muchos más, fuesen arrollados por las turbas que a diario presentaban una guerra criminal haciendo imposible el gobierno de la nación. ¡Qué más quisiera el actual socialismo contar con hombres como Julián Besteiro e Indalecio Prieto! Por no hacer interminable la lista de hombres de gran categoría que había en aquellos parlamentos. Y termino el exordio...
...Y ahora asistimos escénicamente a una realización dramática del proceso a Besteiro, hecha con la natural admiración al gran personaje, si bien no con el suficiente atractivo teatral para que el público la siga con el debido apasionamiento. Pero, en fin, a falta de poner en claro algo de lo que hemos apuntado en esta crónica, queda con cierta dignidad y con deseoso espíritu de que "esto no vuelva a suceder". Y así lo deseamos todos. Como, asimismo, que tenga éxito esta pieza dramática...» (M. Díez Crespo. «El Alcázar». Madrid. 12 de enero de 1986).

»...La vida y la obra política de Julián Besteiro son, por lo menos, cuestiones muy polémicas, que ofrecen una gran cantidad de puntos de vista y una densidad de matices sobre el importante tema de la guerra civil y su final. Para muchos, el gran utópico desconoció la realidad española, y su odio a la violencia le hizo no creer siquiera en la que materialmente estaban realizando sus implacables enemigos, que fueron al final sus verdugos. La infatuación del hombre de doctrina y fe que intenta neutralizarse, situarse por encima del bien y del mal, y termina por condenar con más rudeza su propio bando —en el que está incluido no ya por decisión propia o vocación política, sino por designación de su enemigo— que al adverso suele ocurrir algunas veces, y a Besteiro le ocurrió...
Pero todo ello es discutible o polémico. No viene aquí como juicio de una persona o de una situación histórica, sino como la serie de posibilidades dramáticas que tiene, y que se malogran en Proceso a Besteiro, porque la tendencia hagiográfica, como bolandista, de los autores se lo impide. La exaltación de Besteiro les convierte en besteiristas antes que en autores dramáticos. Ello les lleva a una concepción de la obra que parece como de teatro-documento: tiene los signos externos del decorado neutro, gris y frío, y de la acumulación de fechas, datos y textos, pero le faltan las otras versiones documentales de la controversia: es decir, no representa más que una parte de la realidad...
...La paradoja está en que la falta de pasión aparente intenta disimular la pasión consecuente por la figura representada. El término proceso aplicado al título de la obra es engañoso, como todo lo que sucede: la representación no es ningún proceso, ningún examen crítico de una vida y un fragmento de la Historia, sino que incluye una abreviatura de las cinco horas de proceso que sufrió Julián Besteiro». (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 12 de enero de 1986).

«La primera exigencia de un teatro-documento se cumple: el tema importa y no es suficientemente conocido. La segunda, aún más insoslayable, consiste en que el tratamiento dramático de los documentos cree su propio mundo y no se quede en la estricta información "dialogada". Es aquí donde, a mi modo de ver, Proceso a Besteiro tiene, como drama, serias carencias.
Los autores han pretendido, posiblemente, construir unos personajes dramáticos, pero la ilustración del hecho histórico... ha dominado todo el trabajo...
Los personajes nunca están solos, carecen de intimidad, de interioridad y andan siempre a la caza de su iconografía, como suele ocurrir en las malas comedias de santos o de héroes de la patria. El personaje de Besteiro, centro lógico del drama, es el que más se resiste de esa ingenuidad dramática, pese al esfuerzo de Miguel Gallardo. Como dicen los venezolanos, se pasa la obra "haciendo el bronce", que es como buscar la frase final, el gesto con que perpetuar la estatua...
...La obra renuncia, en fin, a su posibilidad de desenmascarar a los personajes, de confrontar sus máscaras públicas con sus máscaras privadas, de revelar los conflictos subyacentes, dejando, en cambio, que cada personaje sea sólo su disfraz, una imagen para la galería...
(José Monleón. «Diario 16». Madrid. 11 de enero de 1986).

ESPERPENTO/MEDIODÍA, TEATRO DE REPERTORIO. Sevilla.

DON JUAN

Versión y dirección: Pedro Alvarez Ossorio. Escenografía: Rolando Campos. Coreografía: Pilar P. Calvete. Música: Paco Aguilera. Intérpretes: Manuel González Monteagudo, Juan Montilla, Fernando Bulnes, Rosario Lara, Jesús Perales, Consuelo Trujillo, Carlos López Lara, Inma Alcántara, Javier Alvarez Ossorio, Antonio Campos. Estreno: 6 de febrero de 1986.

«Un personaje situado en nuestra ciudad y que desde su localismo adquiere una dimensión universal hasta llegar a convertirse en uno de los pocos prototipos que, perdurando a través de los siglos, ha ido mostrando y representando los deseos, ansiedades y tragedias del hombre europeo (...)
Se ha llegado a decir que Don Juan ha perdido su actualidad y que las razones que mueven su comportamiento han quedado obsoletas, y sin embargo, pocas veces como ahora, el hombre, el artista, han estimulado su arte a partir de posturas defensivas del individualismo a ultranza.
El debate "ser individual/ser social" no ha perdido actualidad. Es posible que en los dos primeros tercios de este siglo plagados de alternativas sociales y filosóficas, defender un individualismo a ultranzas como el del Tenorio, no sólo se viera como arcaico, sino incluso fuera recibido como regresivo. Pero los tiempos han cambiado, el hombre contemporáneo no está dispuesto a limitar su propia libertad por ningún tipo de valor impuesto. El "donjuanismo" subyace en muchos de nuestros modos de comportamiento, y en último caso, preferimos asumir las contradicciones que comporta este carácter, frente a otros impuestos desde fuera; al menos, concretamos el momento del placer: el riesgo le aporta unos estímulos morbosos. (Fragmento del programa).

LA MARQUESA ROSALINDA

De Valle-Inclán. Dirección: Juan Carlos Sánchez. Producción: Alberto Romero. Escenografía: Juan Ruesga. Música: Friedhelm Grube. Coreografía: Pilar P. Calvete. Intérpretes: Inma Alcántara, Fernado Bulnes, Antonio Campos, Mati Flores, Roberto Quintana, Manuel Monteagudo, Rosario Lara, Juan Motilla, Aurora Sánchez, Consuelo Trujillo. Estreno: Junio de 1986.

«En La marquesa Rosalinda, Valle-Inclán crea un mundo que le es familiar y en el que se mezclan encontrados elementos: un amable clima decadente versallesco, el gusto por lo grotesco, el contraste de personajes de guiñol y duros, con otros delicados y aéreos, etc. Encontramos ya los trozos del esperpento combinados con referencias literarias afrancesadas. La máscara solanesca con el quiebro elegante del vodevil.
Acaso sea ese mundo de claroscuros el que más nos predispone a emprender esta puesta en escena, que consideramos difícil pero apasionante.
Un punto fundamental de este texto, que conecta con nuestra línea de trabajo, emprendida hace ya más de diez años. Es el recurso a una técnica que nos es muy querida y de la que nos consideramos introductores en este país, la Commedia dell'Arte». (Fragmento del programa).

«La marquesa Rosalinda, debía ser, en 1913, una graciosidad, pero en 1986, todo aquel nuevo gay trinar, toda aquella cosmética que desdeñó Machado en su autorretrato, publicado hacia 1910, suenan, encima de un escenario, un tanto forzados.
Hay versos deliciosos, lo admito, pero que irremisiblemente se pierden en medio de un público que, como tal público, tiene de Valle una idea mucho más sólida, definitivamente esperpéntica.
Ocurre, además, que el jardín hechizado no es tal jardín hechizado. Estamos lejos de la magia, del Arlequín marivodeando —y disculpen la palabreja—, en el jardín hechizado del Amor. No se produce una verdadera irrupción —hablo del escenario, claro— de Valle, del Valle de la chanza, que apunta ya hacia la distorsión del esperpento, hacia la mueca reveladora, en ese jardín hechizado, porque, insisto, el tal jardín no existe: ni escenográfica-







Arriba, "La marquesa Rosalinda", de Valle-Inclán, el espectáculo de Esperpento-Mediodía. En la página siguiente, "Un enemigo del pueblo", de Ibsen, y "El homenaje", de Pedro María Herrero, dos montajes de Espronceda-34. (Fotos: Chicho).

mente ni luminosamente hablando. Ni el jardín está hechizado ni nos hechiza.
En consecuencia, ese mundo de claroscuros que se nos promete en el programa, al menos como loable intento, no se vislumbra por ninguna parte, y, a la postre, todo queda reducido a un ejercicio de Commedia dell'Arte, muy clásico, que termina por convertirse en un cabotinage *apabullante y, en definitiva, agobiante, protagonizado, principalmente, por el actor que hace de Arlequín».* (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 8 de octubre de 1986).

«El grupo Esperpento de Sevilla, toma el texto respetuosamente, para servirlo y aporta aquello que quizá le falte: unidad rítmica, marcha. El juego se hace vertiginoso, acelerándose por momentos si cabe. Hay un trabajo interesante en el color y diseño de la indumentaria, un poco "naif", un poco ingenuista, como de cuento, y un fondo casi neutro, que señala apenas entradas y salidas de los personajes. Importante la luz y la música de época. Es un trabajo solvente, de gran nivel (...)
El peligro mayor —que no siempre resuelve Esperpento— es el de las voces. La ficción a veces es desmesurada, siempre jugando con la exageración, con imágenes que corresponden a los recursos de las marionetas o la comedia grotesca. En ocasiones esa exageración se hace cansina en las voces. Si se soportan bien las acciones, llenas de vivacidad, puede hacerse incómodo ese grito continuado, ese artificio verbal y sonoro que complica un texto de por sí complejo y lleno de referencias propias del particular mundo humano y cultural de Valle.
Con todo, quizá lo más distanciador del espectáculo sea el que se han debilitado las referencias públicas de La marquesa Rosalinda. *Las Rosalindas han perdido vigencia, Arlequín ya ha sentado la cabeza y las marquesas salen poco. Esa historia de teatro en el teatro, de manipulación de manipulaciones, queda cada vez más como una ajada muestra de historias viejas (...)».* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 1 de octubre de 1986).

«El lector debe desechar, pues, toda idea de amateurismo y cualquier condescendencia respecto la "buena voluntad" de un equipo de actores perfectamente adiestrado y complejo. Entre ellos están jóvenes titulados de las primeras promociones que ha dado el Instituto sevillano y nombres que son mucho más que promesas, como Rosario Lara, "La marquesa", *que a mi juicio puede codearse con muchas actrices de primera fila de este país, o como Roberto Quintana, el* "Arlequín", *que demuestra un exacto conocimiento del personaje arquetípico y, al propio tiempo, una sensibilidad admirable para aplicarle la mordedura, mitad entrañable, mitad sarcástica, que le dio el texto de Valle.*
Con todo, La marquesa Rosalinda, *ese montaje, no es tanto espectáculo de actores como una pieza que se ve muy meditada por su director, Juan Carlos Sánchez, que se la ha planteado con enorme respeto y un gran sentido de la contención (...)*
Juan Carlos Sánchez, la maneja como un pequeño monumento dramático que guarda claves esenciales para comprender el antes y el después de Valle-Inclán, de modo que su obsesión ha sido mantenerla en ese terreno intermedio, sin permitir, consecuentemente, que la constante ironía o la sátira burlesca con que el autor diseñaba una comedia italianizante y vodevilesca, se escapara por una fácil sobreactuación de los intérpretes o por la tentación que brindaba el perfil caricaturesco de los personajes (...)
La comedia se ve bien y se escucha mejor. Tal vez a esa "Marquesa" *le falte la chispa del genio, la mínima audacia para convertirla en un diversión vibrante. Juan Carlos Sánchez seguramente ha sido víctima de su propia devoción valleinclanesca. Pero, a la postre, se agradece más esa fidelidad y ese propósito documental que cualquier intento por alegrar la escena con unos "arlequines" y "colombinas" mucho más saltarines de lo que conviene, recurso, del que, a causa de una comprensible devoción gremial, estamos ya hasta el gorro.* (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 8 de octubre de 1986).

ESPRONCEDA-34. Madrid.

UN ENEMIGO DEL PUEBLO

De Henrik Ibsen. Versión: Enrique Llovet. Dirección: Manuel Manzaneque. Escenografía y vestuario: Enrique Alarcón. Intérpretes: Carlos Ballesteros, María del Puy, Estanis González, José María Escuer, Mario Martín, Félix Navarro, Ignacio de Paúl, Carlos Pereira, Loreta Tovar, Sofía Aguirre, José de Castrillón, Susana Mendo, Juan de Orduña y Enrique de Santos. Estreno: 11 de octubre de 1985 en el Teatro Espronceda-34 de Madrid.

«Una nueva versión hábilmente aligerada por Enrique Llovet de la centenaria pieza dramática

de Ibsen, Un enemigo del pueblo. *La originaria estructrura en tres actos ha sido partida en dos. Los tres primeros, convertidos en cuadros, como primer acto. Los dos últimos integrados en cuadros en el segundo acto. (...)*
Modernizado con estos toques literarios y de montaje, Un enemigo del pueblo *hace resaltar más el duro contraste entre las dos posiciones sucesivas del doctor Stockman, la del primer acto en la que cree y confía en el apoyo popular y el segundo, en el que furioso y desengañado, carga violentamente contra el sufragio universal. (...)*
El resultado de ese contraste es fuertemente reaccionario. El doctor, un idealista, un soñador, pasa sin transiciones, de liberalismo demócrata a un idealismo individualista, anticolectivista, de negación de los funcionamientos mayoritarios. La tesis, en este momento, puede introducir tan fuertes reacciones, como las que produjo en 1883, cuando Ibsen expresaba en esta obra su resentimiento por su condena de la obra anterior, Espectros, *y su condenación por las autoridades y la opinión pública...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 21 de octubre de 1985).

«Un enemigo del pueblo *es un texto famoso. Documenta la exasperada reacción de su autor contra uno de sus máximos demonios: "el espíritu de compromiso". El dramaturgo prescinde de la "intriga" tradicional para enfrentarnos directamente con el desarrollo de un "conflicto". Cuando el honesto doctor Stockmann denuncia a su comunidad el peligro del balneario contaminado, la tal comunidad de intereses amenazados se disfraza de pueblo, de prensa libre, de asamblea democrática, de abstracciones inútiles. Ese es el conflicto, contado en Noruega y asumido por todas las audiencias del mundo. El archicitado discurso de Stockmann en la asamblea de vecinos es un panfleto hirviente de rabia y cólera que sólo puede recibirse en el contexto de la miserable conjura que impide hablar al médico. Por eso esta obra debería de ser de visionado forzoso para nuestros estudiantes. Porque sin Stockmann y su lucha será difícil entendernos...»* (S. E. «ABC». Madrid. 10 de octubre de 1985).

«*Enrique Llovet, el autor de esta nueva versión de la obra de Ibsen, habla en la nota del programa de las distintas lecturas ideológicas que se han hecho del doctor Stockmann. Tiene razón Llovet, aunque quizá falte añadir que estas lecturas han estado parcialmente condicionadas por la realidad política del medio en que se hacían.*
En efecto, la reacción de Stockmann, cuando ve que el poder político de la ciudad le impide denunciar la condición insalubre de las aguas del balneario, es, no puede ser otra, que la de arremeter contra ese poder y los elementos que lo sustentan. (...)
Es obvio, me parece, que el caso concreto que presenta Ibsen —un tanto esquemático, la verdad, para que la verdad política sea nítida— sólo puede encararse condenando a periódicos y autoridades; otra cosa es querer extraer una generalización, entre otras razones porque si el poder, en lugar de emerger de las urnas lo hubiera hecho del golpe o la acción de una minoría, difícilmente le permitiría al doctor Stockmann cualquier tipo de denuncia. (...)
Es reconfortable que los españoles podamos ver esta obra en un régimen plural y democrático. El sentido último del drama es así una llamada de atención sobre las desviaciones posibles del sistema, pero nunca, me parece, una apelación a la dictadura de la minoría...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 19 de octubre de 1985).

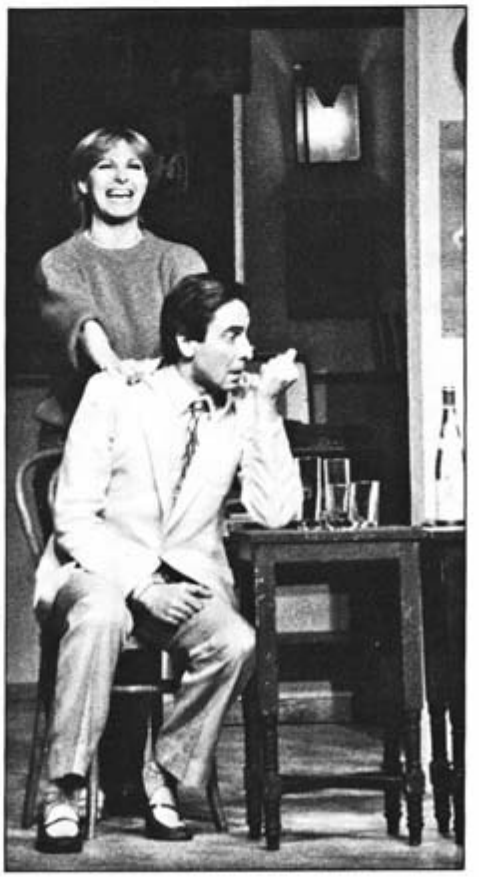
EL HOMENAJE
De Pedro Mario Herrero. Dirección: Pedro Mario Herrero. Escenografía: Toni Cortes. Intérpretes: Francisco Piquer, Juan Messeguer, Pedro Valentín, María Silva, Africa Prat y Ana María Ventura. Estreno: 14 de febrero de 1986 en el Teatro Espronceda-34 de Madrid.

«*Hay muchas obras de poca densidad que cubren su tiempo con escenas de relleno: ésta sólo se compone de escenas de relleno. Hay escenas de relleno en el teatro que tienen gracia, o emoción, o buen diálogo; en esta, no. Haciendo un esfuerzo por ponerle algo, desde el patio de butacas hacia el escenario, se piensa que el autor ha querido resumir en un pueblo pequeño la podredumbre de una sociedad donde se prevarica, se roba, se prostituye y se hace chantaje; donde la autoridad gasta el dinero popular en orgías y donde todo culmina*









en un homenaje oficial, con televisión, al más tonto de todos.
En ese fingido acto final, ese tonto superior pronuncia un discurso en verso... en el que inesperadamente se ataca al gobierno, que es inocente de toda acción dramática y no ha comparecido en ella. (...)
El homenaje *es la primera obra de una especialización de este local en autores españoles vivos. (...)*
En El homenaje *los personajes son deleznables y bastardos. No tienen abultamiento caricaturesco de la crítica ni la calidad de símbolo. Tampoco son humanos, aunque el autor trata de trazarlos con simpatía. Parece entreverse una dimensión de sueño, de imaginación; como la palabra es torpe, no alcanza su altura. (...) La pequeña anécdota no funciona...»* (E. H. T. «El País». Madrid. 22 de febrero de 1986).

...El homenaje *es, por lo pronto, una comedia política, donde la sátira se mezcla a los más burdos recursos del juguete cómico. Y si el resultado teatral —la entidad de los personajes, el interés de las situaciones, el pensamiento subyacente, el diálogo, etcétera— carece de toda consistencia, ello resulta especialmente triste al mezclarse con algo tan serio y tan necesario como es la crítica política de nuestro país, entendida no como la afirmación teórica de cualquier moral, sino el esclarecimiento de nuestras contradicciones y la denuncia de todo aquello que contribuya a profundizarlas.*
De no hacerse así se corre siempre el riesgo de caer en esta crítica de salón de peluquería, que es la que propone Pedro Mario Herrero a quienes reúnan la doble condición de descontentos y con tiempo y dinero para matar la tarde en un teatro. Y, para más broma, con subvención del corrupto e intolerante gobierno satirizado por el autor de esta comedia...
...Volver a creer que somos un chiste y una colección de castizos, ladrones, memos y energúmenos, porque nos lo dicen graciosas comedias, sería tanto como darle un papel contrario al que, hoy más que nunca, le corresponde». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 1 de marzo de 1986).

LA PUERTA DEL ÁNGEL
De José López Rubio. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía y vestuario: Wolfgang Burman. Intérpretes: María del Puy, Miguel Ayones, Carmen Rossi, Luisa Armenteros, Mery Leiva, Pepita Martín y Manuel Salguero. Estreno: 17 de abril de 1986 en el Teatro Espronceda-34 de Madrid.

«...Con Cayetano Luca de Tena, pues, aparece esta Puerta del ángel, *a los quince años de haber puesto sobre ella, mis indecisas manos. Con Cayetano Luca de Tena tendré que compartir fraternalmente el resultado mejor de la pieza, con toda su gratitud por delante, incluso mi admiración. (...)*
¿Qué es La puerta del ángel? *Una obra resucitada con la que no me propuse adelantarme a mí mismo, ni siquiera quedarme demasiado atrás. Un tono quizá distinto a mi teatro anterior, manejando un asunto, acusando unas situaciones, despertando un interés, manejando diálogo que le creo apropiado para crear un clima no tocado por mí.*
Ni más ni menos que eso que vive desde hace dos milenios y vivirá por los siglos de los siglos —incluidos aquellos llamados "de oro"— y que recibe el maravilloso nombre de Teatro». (Programa).



«...López Rubio plantea el problema de una mujer sola que quince años después de la muerte de su marido, asesinado, se ve atenazada por dos pasiones: el anhelo orgulloso de la restauración de fama y el sexo. Para satisfacer su reivindicación ante la sociedad que le ha vuelto la espalda, está dispuesta a los mayores sacrificios. Para conservar al hombre, al macho, causa de su airada situación lo haría todo...
La complejidad de esos elementales impulsos se desarrolla en planos constantemente progresivos, en una fina teoría de causas y efectos, dentro de una apretada estructura teatral. Como hace veinte, treinta años, López Rubio es el autor de la pieza bien hecha, del diálogo verdadero, sin prescindir de una depurada calidad literaria. Sólo ha desembarcado de su tradicional bagaje aquel tipo de humor un tanto anglosajón característico de la primera, y lejana, etapa de su carrera.
Cayetano Luca de Tena ha cuidado con primor

En la página anterior y junto a estas líneas, dos escenas de "La puerta del ángel", de López Rubio. (Fotos: Chicho). Abajo, "Veranos en Nohant", del Teatro Esquema de Zaragoza.





la estrecha galería de caracteres trazada por el autor, adensando sus matices con una bien establecida gradación de silencios, expresiones gestuales en el marco de un realismo formal que ya define desde el primer momento el ámbito escénico y el juego de luces, nunca simbólico, siempre atenido con rigor a las acotaciones temporales. Así, María del Puy y Carmen Rossi mantienen un duelo de tensiones, de tradiciones y complicidades en que ambas actrices dan figura a dos personajes de cierta semejanza, como si fuera el objeto y la imagen deformada de las pasiones de la otra.

Precisas, muy seguras, más tornasolada, María; más vigorosa, Carmen; porque así lo exigen sus respectivos cometidos...
*...*La puerta del ángel *es una sólida pieza dramática, diríamos que de "mester de clerecía", de buen teatro. Interesa, sorprende y aleciona. Algo importante que estaba olvidado*». (Lorenzo López Sancho. «ABC». 18 de abril de 1986).

«*Sorprende volver a escuchar un teatro bien hablado. No hace mucho tiempo que el bien, el bueno y lo bonito comenzaron a estar mal vistos en las artes, y sobre todo en el teatro, como parte de una necesaria rebelión contra las formas y una lucha general contra lo antiguo. Esta estética del péndulo dionisíaco ha dado y da grandes resultados, pero en sus formas más bajas ha planteado una especie de degeneración, una solución de comodidad. El idioma del teatro ha caído en un desdén, o una improvisación, en un verbo pálido y monótono de traductores o adaptadores de ocasión, en dramaturgistas que buscan sólo el lenguaje que está ajeno a la palabra. Sorprende ahora escuchar el teatro bien hablado en la obra de López de Rubio* La puerta del ángel; *ya este autor era notorio por ello en la época en que estrenaba frecuentemente.*
Esta cuestión del idioma de La puerta del ángel *no es sólo una literaria, de buen escritor, sino una fuerza teatral que permite medir la pérdida sufrida. El uso de la palabra, el diálogo, conduce exactamente a la creación de atmósfera, a la descripción del personaje, al encuentro o conflicto entre ellos, a la tensión dramática. Hay una economía de palabras que conduce a la justeza de lo que se dice y a la razón de por qué se dice, con muy pocas evasiones*». (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 19 de abril de 1986).

«*...López Rubio es un escritor elegante y sus comedias se definen por una buena construcción dramática, donde la acción transcurre a través de la psicología de los personajes, enfrentados a situaciones límite que se resuelven sin sobresaltos, pero con los suficientes recursos escénicos para mantener la tensión.*
La puerta del ángel *no es una de sus mejores creaciones, pero en ella es evidente el oficio y las características de toda su obra. (...)*
Los valores y contravalores, sentimientos y relaciones de los personajes, tal y como se reflejan en la obra, quedan hoy desfasados, pertenecientes a una concepción de la vida y del teatro muy cuestionados y superados, salvo, pienso, para un muy reducido núcleo de espectadores. Lo único que queda por encima es la calidad literaria innegable del autor.
La puesta en escena de Cayetano Luca de Tena mantiene también ese tono de teatro anclado en un tiempo circunstancial y pasado, tanto en la dirección de actores como en la escenografía y el vestuario». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 20 de abril de 1986).

ESQUEMA, TEATRO. Zaragoza

VERANOS EN NOHANT

De Rolf Schneider. Dirección: José Minguell. Escenografía y vestuario: José Oliver. Intérpretes: Margarita González, Juan Ramón Benaque. Estreno: 5 de diciembre de 1985 en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

«Veranos de Nohant *nos sitúa en el marco campestre en el que George Sand y Chopin solían pasar sus temporadas de descanso, a lo largo de los ocho años que duró su relación (...) Nos presenta las fascinantes personalidades de los dos artistas, los choques ideológicos y emocionales entre una George Sand vitalista, apasionada y con una visión del mundo feminista y de izquierdas, en contraposición al espíritu atormentado de Chopin que lucha entre su depresiva enfermedad y su amor a la vida..., vida que observa desde un punto de vista masculino y casi aristocrático*». (Fragmento del programa).

«*...Es una biografía dramatizada. El procedimiento no es ajeno al teatro, pero desde luego es más frecuente en la novela o en el cine. Una forma de didactismo literario en uno de sus niveles. Un intento patente de hacer una lectura de la ideología y estética de estas dos figuras del arte decimonónico. Y es por aquí por donde acechan los peligros. Se hace historia siempre desde un presente, en este caso el nuestro. Y mucho me temo que Rolf Schneider ha proyectado demasiadas inquietudes suyas en los personajes del drama. (...)*
La historia se escribe desde el presente, decía. Me suena un tanto falsa por ello la obra y habría muchos conceptos y contenidos discutibles si se encara con cierto rigor histórico. Ha sido siempre esta una de las fallas insalvables del teatro que se pretende histórico. El problema va más allá de inventadas fábulas, supone una posible traición a la visión del mundo de los personajes dramatizados, en este caso esos dos artistas románticos. Cierto que Sand fue una mujer progresista para su época, pero aquel progresismo no era el de hoy. Los saltos históricos son siempre saltos mortales y con frecuencia triples saltos mortales. (...)
Hay dos buenos momentos a mi entender. El primero, y mejor de toda la función, el monólogo de Sand evocando a Chopin ante su batín. Muy bien ahí Margarita González. El segundo es la primera escena de la segunda parte en que ambos interpretan en tono trágico las relaciones de Sansón y Dalila. (...)
La discreción es el tono medio del espectáculo, que se ofrece de entrada como nada pretencioso, ya que Esquema ha nacido al parecer como un intento de investigación teatral, en una primera fase sobre el trabajo de los actores...» (Jesús Rubio. «El Día». Zaragoza. 5 de diciembre de 1985).

TEATRO ESTABLE DE CÁCERES. Cáceres

AVENTURAS DE DICK "EL PARISIÉN", PIRATA DE OFICIO

De Leandro Pozas. Dirección: Francisco Carrillo. Escenografía: Francisco Carrillo. Vestuario: Leo Bernáldez. Máscaras: Pedro Valhondo. Música: Pablo Romero. Intérpretes: Javier Magariños, Emilia Valares, Francisco Quesada, Leonor Iglesias, Jesús Burdalo, Javier Fuentes, Tato Fernández. Estreno: 22 de febrero de 1986 en el Cine Gran Teatro de Cáceres.

«Fiesta de luz y color, risas y aplausos continuos, gracia e ingenuidad, fantasía y cuento; canciones y tules, pájaros y flores, rimas y ecos. Animales con prosopopeya y personajes de cuento (...) Todo lo anterior y mucho más confluye en torno a un graciosísimo "Pirata de oficio", magistralmente interpretado por Javier Magariño que soporta con mucho oficio el mayor peso y lucimiento interpretativo, bien arropado por el resto de la compañía en una resultona función.

La interpretación actoral, que fue una de las claves del éxito, se movió entre el humor paródico, provocando un distanciamiento irónico del idealismo dulzón de los héroes de cuento, lo que agradó a los papás que saben sacar el niño que llevamos dentro, y los "gags" del clown o payasadas que tanto divirtió, especialmente a los más pequeños que llenaban a rebosar el Gran Teatro, convertido el sábado en una gran fiesta hecha por mayores: los componentes de un grupo que se nota ya consolidado, el Teatro Estable Cacereño.

La segunda clave de su innegable éxito fue la riquísima teatralidad apoyada en múltiples elementos, más vistosos que sonoros: el vestuario fastuoso en unos y expresionista en otros; todos maravillosamente diseñados y confeccionados por Leo Bernáldez, el modista-teatrero. (...)

La tercera clave, no de menos entidad pero que el público adulto valoró menos, fue el texto, muy suelto, con bastante independencia secuencial o levemente tramado y centrado especialmente en personajes siempre sorprendidos ante hechos tan graciosos como los del "mundo al revés", sin trascendentalismo alguno (...)» («Diario Hoy». Cáceres. 25 de febrero de 1986).

TEATRO ESTABLE DE NAVARRA.

Pamplona

CUATRO MUJERES

De Pamel Gems. Dirección: Juan Pastor. Escenografía: Pedro Salaberri. Vestuario: Begoña del Valle. Música: Teresa Catalán. Intérpretes: Elena Alcalde, Ana Goya, Ana Miranda y Aurora Moreno. Estreno: 11 de octubre de 1985.

«...Vivimos una época decadente en la que las obras políticas están fuera de moda. En tiempos malos, parece haber necesidad de grandes espectáculos de nostalgia y diversión. Soy lo suficientemente mayor para recordar un tiempo cuando las familias prácticamente se morían de hambre en mi país. No puedo volcar esas experiencias en espectaculares montajes de música y baile (...) La falta de oportunidades para la mujer es una realidad y un absurdo. Es de lunáticos decir que las mujeres no son lo suficientemente buenas. Tenemos excelentes directoras, pero, si no consiguen realizar sus producciones, mal podrán desarrollar sus talentos...» (Cita de Pamel Gems en «Diario 16». Madrid. 4 de marzo de 1986.)

Obra feminista que no oculta su intención. Maniqueísmo. Las buenas con sus problemas que les crearon los malos. La polémica sigue en pie. La mujer que hoy busca su identidad —cuyo paradigma ha querido encontrar el Teatro Estable de Navarra en cualquiera de los cuatro personajes—, se nos presenta agobiada, variopinta, indecisa y sublime.

Quieren ponerse sobre el tapete todos los asuntos que hoy preocupan desde el lado de lo femenino; la frustración por el divorcio y la posterior tutela de los hijos; el marido que nunca pudo ser, pero al que hay que aferrarse incluso ante lo imposible; la indefinición fruto de la propia automarginación; la individualidad responsable de la que hace lo que quiere sin que le pidan cuentas para llegar donde desea... Teatro Estable de Navarra ha montado esta pieza de la británica Pamel Gems con ilusión, eso parece claro. Ocurre, sin embargo, que la técnica teatral a la que se recurre para referir la historia peca de un exceso de cortes, de interrupciones, que contribuyen a eliminar el interés del público. Cuando el espectador colabora con su atención, un nuevo oscuro viene a descolocarle. Y eso es perjudicial. Cada escena es una viñeta de cómics que tuviera al lado un oscuro.

Por lo demás, la interpretación, es convincente casi siempre. La escasa afabilidad de los contenidos obliga a las cuatro actrices a incrementar su rigor, crispando muchas actitudes y exagerando los parlamentos en momentos donde una mayor serenidad contribuiría más eficazmente a la comprensión de lo que se cuenta.

En definitiva, que sin llegar a emocionar profundamente, Cuatro mujeres *es un espectáculo discreto, desigual en su conjunto, pero con matices de interés sobre todo para determinados públicos»* (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 12 de junio de 1986).

«Cuatro mujeres en una casa. Una activista política, una madre tradicional que acaba de separarse, una casi niña impulsiva y una muchacha que ahorra sus ganancias de prostituta para pagarse los estudios. Cuatro modos de ser al margen de lo esperado. Una exposición de fragmentos de vidas cuarteadas, críticas, que toman un enfoque inédito; frente a un teatro de feminismo radical, de propaganda al uso, la escritora británica Pamel Gems presenta las dudas, las valentías y miedos de cuatro seres humanos en una sociedad concreta. Sin soluciones, sin receta final ni fervorín, separada, pues, del "género" y azuzado para el debate (...)

La autora tiene una postura tomada. Desconfía de las soluciones "políticas", desconfía de una lucha en la que uno de los bandos sea el femenino. Stas, la activista, es su personaje emblemático, y a ella le entrega la mayor cantidad de reflexiones sobre sí misma. (...)

Cuatro mujeres *tiene una estructura teatral fragmentada, de escenas sueltas, de diálogos muy condensados, a veces con tiempos de acción mimada y sin texto. La música y el ruido, la luz, hacen un papel de engarce muy delicado. Y todo se fía a la interpretación. Las cuatro actrices hacen un buen trabajo, creíble, vigoroso, sin el que hubiera sido imposible sostener el espectáculo. Son intérpretes que cultivan los recursos de la actuación orgánica, que ponen en el teatro un repertorio de recursos en los que juega por igual lo vivencial y lo impuesto; que deja rienda suelta a la gestualidad y el sonido de lo cotidiano bañando de vida el artificio.*

El Teatro Estable de Navarra ha pasado por aquí casi toda su producción. Tiene un excelente nivel, un estilo y una escuela con coherencia, que trabaja en lo que le va bien —Tennessee Williams, Mastrosimone—, y que está dando lecciones de cómo conseguir rendimiento de una escuela teatral». (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 13 de junio de 1986).

HISTORIA DEL ZOO

De Edward Albee. Dirección: Pedro Miguel



Martínez. Escenografía y vestuario: Juan Gutiérrez Reynolds y Verónica Bustamante. Música: Mariano Díaz. Intérpretes: Ignacio Aranaz y Miguel Munárriz. Estreno: 20 de diciembre de 1985.

«El mejor teatro norteamericano de este siglo está atravesado por el robusto espinazo del naturalismo. Las diferentes preocupaciones temáticas y la influencia de otras dramaturgias no han alterado la constante de un teatro de personajes dotados de una intensa cualidad interior y que "se hacen" en contraste con su entorno. (...)

El caso es que este teatro ha permitido el desarrollo de una formidable escuela de interpretación, articulada por Stanislawski en su trabajo con los naturalistas rusos y que, entre las gentes del medio, ha venido a conocerse como el "Método". El director y los intérpretes de la Historia del Zoo *del grupo de pamplonés se han educado en esta escuela y su breve curriculum está saturado de autores naturalistas (Chejov, Williams, Odets), en el sentido que aquí usamos el término. (...)*

Con estos antecedentes, la versión que vimos el pasado sábado en el Gayarre debe considerarse prácticamente un ejercicio de estilo; impresión que no se disipa por más minucioso y satisfactorio que sea el resultado.

Historia del Zoo *(1960) es una pieza maestra del teatro de cámara, desarrolla un feliz hallazgo dramático y comporta un apetecible desafío para sus intérpretes. (...)*

El montaje del TEN discurre sin chirridos, sólido y elemental al mismo tiempo, medido el ritmo, precisos la escenografía y el vestuario, y bien subrayado musicalmente (aunque debiera revisarse la sintonía que abre y cierra la obra: evoca un anuncio de cigarrillos, con ventaja para el anuncio sobre la pieza teatral, naturalmente). La interpretación es correcta aunque se trata de dos personajes inagotables y mejorará a medida que sean más trabajados. Ignacio Aranaz dio a su burgués una pizca de vis cómica y fue eficaz soporte de Miguel Munárriz que, a su vez, en un papel notablemente más largo y duro, puede encontrar registros complementarios en su actuación (...)» (Manuel Bear. «Diario de Navarra». Pamplona. 3 de febrero de 1986).

POST MORTEM

De Javier Ibáñez. Dirección: Javier Ibáñez. Escenografía: Angel Sagües. Vestuario: Isabel Morales. Intérpretes: José Antonio Ollo, Angel Sagües, Asun Abad, Angel Salaberri, Yolanda Abad y Maite Abad. Estreno: 31 de mayo de 1986.

«...El tema —explica su propio autor— parte de una sensación ante la muerte de un ser querido. La excusa argumental parte de ahí, de las reflexiones y sensaciones que recibí ante la muerte de una mujer de edad avanzada que durante toda su vida había llevado la existencia en soledad. Sentí en aquel momento que esa mujer probablemente no había conocido a lo largo de su vida el amor ni el placer de querer físicamente a otra persona. A partir de esa reflexión, con la fuerza indeleble de aquella imagen, fue cuando surgió la posibilidad de realizar una historia fantástica en la que hubiera y se sustentaran, elementos reales...» («Navarra Hoy». 28 de mayo de 1986).

«...Hay en Post Mortem *un espacio escénico diseñado con gracia aunque nada original, hay un serio trabajo gestual y de acoplamiento con la banda sonora y hay algunas imágenes fugaces muy bellas, pero todos estos elementos visten un vacío que se impone a medida que discurre la obra hasta hacerse absoluto.*

El problema para el espectador reside en encontrar un código de alguna clase, no necesariamente ideológico, que le permita leer

"Las aventuras de Dick...", del Teatro Estable Cacereño, en la página precedente, y "Cuatro mujeres", del Teatro Estable de Navarra. (Fotos: Chicho).









lo que está viendo. Los signos en teatro no son jamás inocentes: arrastran una estela semántica cuya textura es preciso conocer para degustar la obra. No es inocente el payaso, ni el andrógino, ni la pareja de novios, ni el catafalco y, sin embargo, están sobre el escenario huérfanos, parece, de sentido. Tampoco cabe argüir que se trata de una pieza onírica, aunque lo parezca, porque hasta los sueños tienen una lógica argumental.
Nos tememos que la obra se ha urdido con estilemas de arte diversas cuya sintasis interna no se conoce con la profundidad suficiente. Hay expresión corporal estilizada, casi danza, la escenografía evoca una línea pictórica que va de Magritte a Ops, la banda sonora intenta expresar ritmos interiores de los personajes. Todo ello tiene su propia entidad pero el conjunto carece en este caso de cualidad dramática. No es un problema del género aunque se trate de un género muy limitado: Lindsay Kemp ha conseguido buenos productos pero en este director hay un grado de provocación moral y de agresividad estética de las que carece lo hecho por el Taller del TEN. Post mortem *produce la fascinación de unos peces nadando en la urna de un acuario. Pero hay que amar extraordinariamente a los peces para pasar más de una hora con la nariz pegada al cristal...*» (Manuel Bear. «Diario 16». Pamplona. 8 de noviembre de 1986).

«*...Con un punto de partida propio del terror gótico, con una adecuada escenografía que complementa con habilidad los requerimientos del texto, Ibáñez dirige el montaje hacia un terreno mucho más cercano al simbolismo, evitando las recreaciones macabras que están implícitas en su arranque, para tejer un demencial cuadro de relaciones entre los personajes que deambulan entre el gesto crispado de matiz expresionista y la ausencia y frialdad de la estética metafísica. (...)*
Post Mortem, *argumentalmente, es el producto, de una elucubración, de un sueño imposible que una vez acariciado parece haber cobrado vida propia condicionando su resultado final. El trabajo de Javier Ibáñez se ciñe a levantar con coherencia a partir del denominado teatro de la imagen, la ausencia de la palabra es total, el desarrollo de una esperanza tan humana como inalcanzable. El pretexto del que parte la historia de* Post Mortem *es el de la muerte de una mujer. Un cadáver que recupera fantasmalmente la vida y trata de conseguir lo que se le negó a lo largo de su existencia, el amor. (...) Por otro lado, a lo largo de sus 80 minutos de duración,* Post Mortem *evidencia que no es una obra que busque la complacencia del espectador, su propia elección la hace sólo asequible a un tipo de público preocupado por el hecho teatral e inquieto hacia las nuevas corrientes expresivas, lo que en un contexto de escaso público aficionado le resta posibilidades de éxito popular. (...)*
No obstante ello, el TEN ha fabricado un montaje en donde se produce una conjunción bien armonizada entre el movimiento actoral, la historia descrita, la luz, la música y el entorno escénico. En Post Mortem *hay abundantes dosis de seriedad teatral, de preparación, y de conocimiento y desarrollo de la teatralidad de los elementos que en ella intervienen. Se peca, es cierto, de una cierta redundancia y de un alargamiento probablemente excesivo y provocado por la necesidad de responder en su duración a los cánones institucionalizados del espectáculo. Pero eso no impide que se asista a momentos vibrantes, la copulación, tensos hasta el suspense, la resurrección, y singularmente atractivos, la boda.*
Detrás de Post Mortem *está el empecinamiento de creer en un teatro desarrollado desde aquí y por gente de aquí que trata además de ahondar en una estética propia*». (Juan Zapater. «Navarra Hoy». 4 de junio de 1986).

TEATRO ESTABLE DE VALLADOLID. Valladolid

LA LLAMADA DE LAUREN

De Paloma Pedrero. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía y figurines: Mery Maroto. Intérpretes: Carlos Domingo y Pilar Castelao. Estreno: Noviembre de 1985.

«*...Un matrimonio decide disfrazarse, él de Lauren Bacall y ella de Humphrey Bogart. Lo que comienza siendo un juego se convierte en un desdoblamiento. Reencarnación de dos personajes muy conocidos en el cine pero no imitados. La comedia tiene unas sugerencias y un significado que va más allá. (...) El lenguaje es actual, y he querido extraer toda la poética del texto de Paloma Pedrero. Los mitos del cine no son sugeridos ni imitados, aunque sí hemos querido presentar la obra de una forma cinematográfica, trasladando la mágia del cine al escenario. Es un estilo de transición con un ritmo cinematográfico...*» (A. A. «Deia». Bilbao. 30 de agosto de 1986).

«*Otra pieza de pareja,* La llamada de Lauren, *de Paloma Pedrero, expone aquí los comportamientos de Pedro y Rosa, matrimonio tópico hasta el momento de comenzar la acción. Ya se sabe: el tiempo ha matado la pasión acrecentando la indolencia conyugal. El «standard» no sirve, está agotado. Hay que buscar nuevos caminos. ¿Tan fácil? (...)*
La autora juega con dos seres que están irremediablemente abocados a la confesión mutua, sin tapujos ni trampas. Más que un problema de pareja es un problema de amor. O sea, la pareja vino después. De ahí las argumentaciones justificatorias de él, haciendo historia de sus problemas desde el propio seno familiar, con la incomprensión del padre y de los chicos del barrio. Por eso las súplicas de ella, su sorpresa ante el nuevo rumbo que toma la situación (...) es dura por momentos. El "qué" tiene un "cómo" teatral aceptable, pero poco arritmico, en ocasiones. Parece excesiva la tensión fruto de los lamentos. La digestión no es fácil. Hay que seguir, punto por punto, las palabras y los movimientos (...) La llamada de Lauren, *tiene ingredientes teatrales buenos. Otros —reiteración de situaciones, redundancias, etcétera— no tanto.*
En cualquier caso, teatro no comercial, de interés analítico, para satisfacer a todos aquellos que en plena temporada piden que los empresarios se la juegen a lo difícil...» (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 4 de septiembre de 1986).

«*A pesar de lo efectista que puede resultar el rol de un travestido sobre un escenario, al igual que la locura o la embriaquez, no es fácil conseguir un buen resultado. Tampoco resulta novedoso el significado que no es menos efectivo el plantear una situación límite, con mayor redundancia en este caso, al ser únicamente dos lo que intervienen en la obra. (...) El*

"A puerta cerrada", por el Teatro Estable de Zaragoza. (Foto: Angel Vicien).



planteamiento de la obra en cuestión comienza afianzándose con la mutación de hombre-mujer ante su esposa. Es carnaval. El se disfraza de Lauren Bacall y ella de Humphrey Bogart.
Es evidente que la ficticia Bacall se encuentra bien entre sus ropas, maquillajes y perfumes. Cuanto acontecerá en los minutos siguientes es palpable y evidente, motivo por el cual el gran efecto que siempre produce el ver un hombre vestido de mujer o viceversa queda paliado por la obviedad y la falta de un componente lúdico que pueda solapar el desenlace.
El intento de poner en situación al espectador se hace largo, significativo, por supuesto, pero muy gratuito y puramente visual.
Cuando se produce la ruptura, con crudeza, cuando la dramaturgia aparece con todas sus fuerzas, con crudeza, sin ambages, Carlos Domingo atempera su gesticulación, domina el tino y llega en credibilidad. Pilar Castelao le da perfecta réplica. El texto se hace fluido. Los silencios estremecedoramente locuaces. Cuanto sienten los dos personajes flota en el ambiente...» (P. M. R. «Diario de Mallorca». Palma de Mallorca. 16 de septiembre de 1986).

TEATRO ESTABLE DE ZARAGOZA. Zaragoza

A PUERTA CERRADA

De Jean Paul Sartre. Dirección: Eduardo González. Intérpretes: María José Moreno, Ana María Abán, Eduardo González. Estreno: Junio de 1986.

«—Eduardo, ¿crees que es oportuno elegir en estos momentos una obra de Sartre para llevarla al teatro?
—Sí, y mucho. Por varias razones, y una de ellas no es precisamente por el hecho de que se haya muerto Simone de Beauvoir. Hay más. Por un lado, es una obra yo diría que de rabiosa actualidad y seguirá siendo actual en el año 3000. Es oportuna, además de por su actualidad, porque plantea el problema del infierno de la intercomunicación humana (...)
—¿Habéis sido fieles al texto de Sartre?
— Sí, no hemos puesto ni quitado nada. Pero hemos hecho una visualización incorporando al espectador a través de unos espejos que forman parte de la escenografía con el intento de reflejar allí que el infierno sartriano no se da exclusivamente en el escenario. (...) Esta obra para nosotros representa un ejercicio teatral doblemente fuerte.
—¿Por qué?
— Porque no hay ningún apoyo que no sea el de la interpretación. Prima el trabajo de actor y la interpretación es realista...» (Carmen Puyó. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 8 de junio de 1986).

«Tiene razón Eduardo González, director y principal intérprete de la versión de A puerta cerrada, *que representa el Teatro Estable de Zaragoza en el Teatro del Mercado, cuando habla de mostrar al ciudadano una situación, digamos que experimental, porque la obra de Sartre es eso ante todo un experimento como "in vitro", más filosófico que teatral, lindante con lo absurdo y astutamente falseado por el autor para que su tesis (recuérdenlo, aquello de que "el infierno son los otros") resplandezca inexorable. Los datos del experimento están trucados, y la obra, ahora, nos parece una discursiva pataleta filosofante de escaso interés dramático y humano. Una polvorienta pieza de museo. Lástima.*
Porque la puesta en escena es inteligente y el trabajo de los actores francamente encomiable. Gracias a eso, se comtempla el apólogo sartriano sin demasiada impaciencia, pero lamentando continuamente que tantas cosas buenas se hayan puesto al servicio de una pieza que nos suena a diálogo platónico (o antiplatónico, como gusten) más que a verdadero teatro». (Joaquín Aranda. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 27 de septiembre de 1986).

ANATOL

De Arthur Schnitzler. Dirección: Mariano Cariñena. Intérpretes: Luis Felipe Alegre, Balbino Lacosta, Jesús Pescador, Ana Abán, Laura Plano, Pilar Molinero. Estreno: 13 de agosto de 1986.

«El protagonista es una especie de Don Juan con mucho de humanidad y muy poco de mítico, un Don Juan que no acaba en los infiernos, sino en la boda. Schnitzler, un autor de finales de siglo pasado, es un observador detallista de la realidad, un escritor muy interesante y muy ingenioso. El ha creado a Anatol como un Don Juan frustado, con mala suerte, visto con ironía pero también con comprensión. (...) Anatol, *está estructurada en piezas cortas, encadenadas en dos personajes masculinos, Anatol y su amigo Max, y sus relaciones con diversas mujeres. A través de estas cuatro historias reflexiona Schnitzler sobre el amor, la frustación, los celos; sobre el amor como espejo del amor a sí mismo, del buscarse uno mismo en la pareja. (...)*
Presentamos Anatol *con una escenografía muy teatral. Los cambios en el escenario son a través de unos módulos giratorios que dan las distintas perspectivas...»* (Encarna Samiter. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 12 de agosto de 1986).

«Hemos encontrado muchas dificultades para transmitir el discurso humano del texto —afirma Eduardo González, su director—. No hay que olvidar que se trata de una obra cerrada, sin cambios escénicos ni pautas de descanso. (...)
Sartre era un maestro en la representación de lo imaginario y lo real —aclara Eduardo González— y el pesimismo que transmite hay que entenderlo como una metáfora. (...)
A puerta cerrada, *expresa una fábula sin argumentos, en la que tres personajes se ven atrapados en un escenario irreal, "preñado de espejos" que ya no reflejan la imagen ideal, sino el fondo miserable de la condición humana. El personaje del mayordomo enlaza las historias del trío protagonista, que recrean el asesinato como "un patrimonio de la humanidad..."»* (Javier Lafuente. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 25 de septiembre de 1986).

TEATRO ESTABLE DEL PAÍS VALENCIANO. Valencia

LA PRIMERA DE LA CLASE

De Rodolf Sirera. Dirección: Juli Leal. Escenografía: Manuel Zuriaga y Josep Simón. Intérpretes: Emma Cohen y Teresa Lozano. Estreno: 25 de abril de 1986. Espectáculo producido en colaboración con el Ayuntamiento de Valencia, Diputación Provincial de Valencia y la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia.

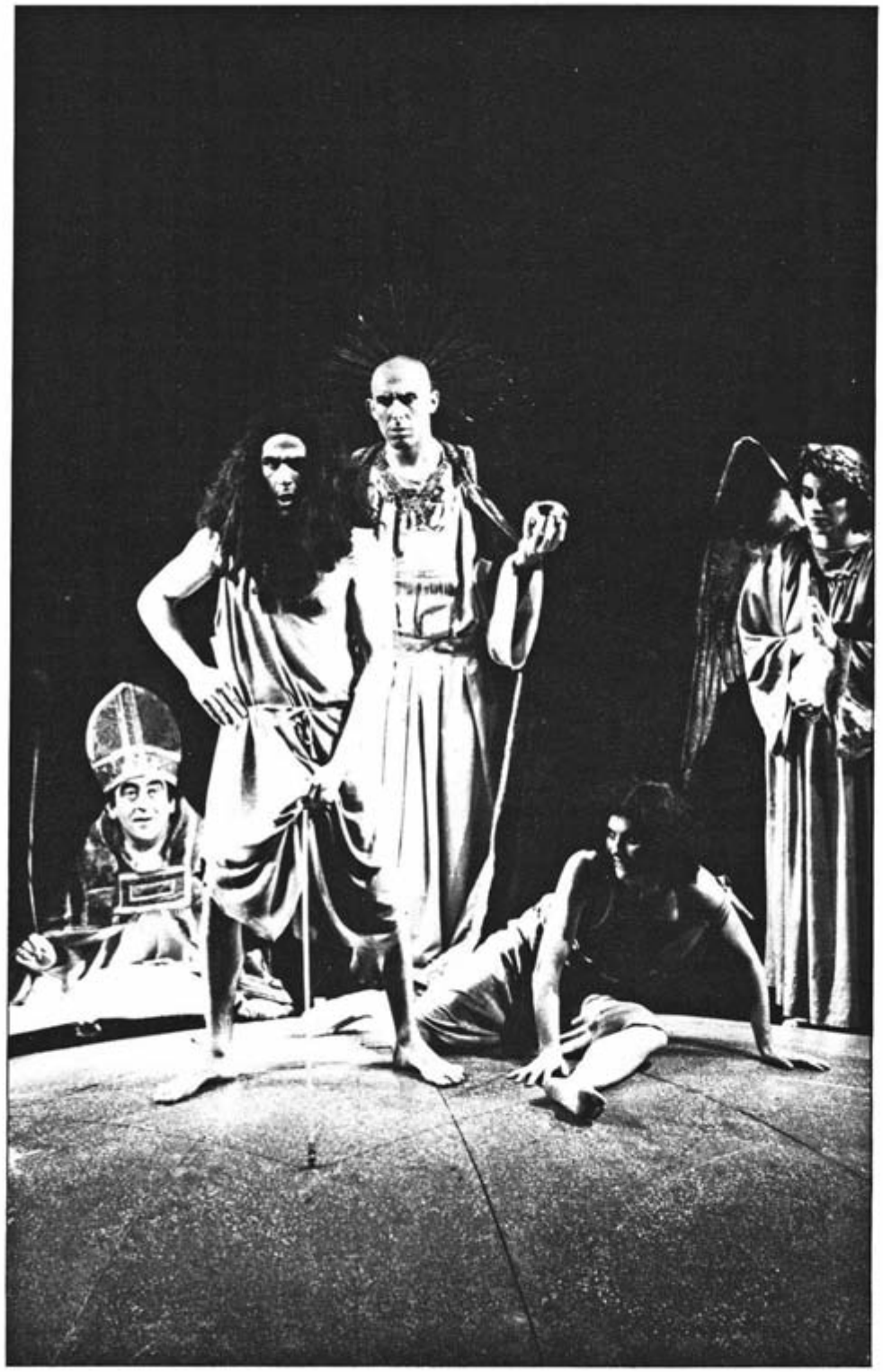
«...Parece que nos gustan los extremos, las situaciones llevadas a las últimas consecuencias: para llorar o para reír, tanto vale. La comedia, sin embargo, busca un punto de equilibrio; es una invitación a la reflexión, a la tolerancia. Ni nosotros somos tan buenos como pensábamos, ni los otros tan malos. A menudo es nada más que una cuestión de puntos de vista.
...La comedia está firmemente arraigada en el tiempo de los personajes. Hay algo que muere al final de cada época, y lo que muere se convierte, indefectiblemente, en un referente de esta misma época, en un documento "histórico". Lo que está muerto, sin duda, ya no podrá ser nunca un elemento participativo. O, lo que es lo mismo, está muerto porque ha dejado de ser un elemento participativo para los espectadores. Entonces es cuando se convierte en documento histórico (...)» (Rodolf Sirera. Programa).

VISANTETA DE FAVARA

De Albert Boadella. Dirección: Albert Boadella. Escenografía: Xavier Bulbena, Josep M. Ibánez Dino. Vestuario: Rafa Lladó. Intérpretes: Francisco J. Basilio, Paco Cano, Pep Cortés, Albert Forner, Begoña Iñurria, Pepa Lopez, Joan J. Prats, Santiago Sánchez y Consol Soler. Estreno: 6 de agosto de 1986. Es una coproducción del Teatre Estable del País Valencià-Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana-Diputació Provincial de Valencia.

«(...) La peineta, el bilingüismo, la paella, la música y su vocabulario erótico forman parte fundamental de la vida valenciana. El demonio de mi obra habla valenciano y el ángel custodio, castellano. Ellos lo tienen muy asumido y no les parece ninguna barbaridad que allí se hable cualquier otro idioma.
...El suelo está representado por media naranja que tiene diversas utilidades. Pero la más importante del montaje es la luz (algo nuevo en mis espectáculos que suele ser muy difuminada) y el vestuario. Lo demás, es trabajo de actores.
Visanteta de Favara, *está sacada del libro* El virgo de Visanteta, *de Bernat i Baldovi. Yo me he dedicado a buscar algunos trozos e inventarme el resto de la historia. La trama comienza con la creación del mundo. El paraíso se encuentra entre el Ebro y el Segura, es decir, entre el seny y el sarao. La obra va viviendo en distintas épocas, hasta llegar al siglo XXI donde ya sólo se habla inglés y las putas valencianas son las únicas que siguen expresándose en valenciano (...)»* (S. D. «Diario 16». Madrid. 7 de octubre de 1986).

«El montaje de Albert Boadella Visanteta de Favara, *escenificado por el Teatre Estable del País Valencia, fue estrenado anoche en Ontinyent (Onteniente, Valencia), una localidad industrial de 29.000 habitantes, sin que se registraran incidentes. El único aspecto negativo fue motivado por las decenas de personas que no pudieron acceder a la representación al haber-*











Teatro Estable del País Valenciano: "Visanteta de Favara", de Albert Boadella. (Fotos: Miguel Zavala y Leopoldo Samsó).

se agotado desde hace varios días las 900 localidades del Teatro Echegaray (...)» (Manuel S. Jardí. «El País». Madrid. 7 de agosto de 1986).

«Albert Boadella, en noble competencia con Gurruchaga, El Circo de Moscú, la cobla La Principal de Olot, los gigante, enanos y cabezudos, los saltos de rana y la Virgen del Tura, presentó, anteayer, en el Teatre Principal de la capital de la Garrotxa, la versión catalana (para el público catalán) de su último espectáculo, Visanteta de Favara, estrenada en Ontinyent el día 6 del pasado agosto...
Con muy buen tino, Boadella se percató de que su homenaje al País Valenciano debía venderse a los catalanes (y al resto de España) con la ayuda de muletas de orden antropológico, lingüístico y político, de la reciente política, salida de las urnas, que facilitasen su correcta comprensión. Así pues, cuando el público catalán se aproxima, a través del viaje teatral, a la "tribu" valenciana, a la génesis y al ocaso de su cultura, lo hace encaminado por una guía turística, por una empleada de la agencia de viajes La Flama del Canigó, una empresa, probablemente con capital de la Generalitat o de la Banca Catalana, que tiene por misión vender una nueva imagen de los catalanes al resto del Estado español.
(...) El espectáculo es el mismo, no faltaría más, que vimos en Ontinyent. Ha desaparecido de él alguna alusión localista, como la del justiciero Forteza, pero se mantienen otras que, claro, el público no caza y que nuestra azafata tampoco se toma la molestia de aclarar. (...) Tampoco se entera el público del rijoso comportamiento de Luci, Lucifer, con Angelines, parodia muy celebrada en Ontinyent —y con razón— de las fiestas de moros y cristianos. Y es que en Olot, cuando oyen los primeros compases de Paquito, el chocolatero, no se enteran. Como no se entera nuestra azafata. Igual suerte corren los monólogos de la inmortal obra de don Josep Bernat i Balldovi El virgo de Vicenteta, y que sirve de pretexto a la Visanteta, de Boadella. No, no es nada fácil para un público catalán coger, al instante, de la boca de valencianos auténticos, procedentes de diversos pueblos y acentos, toda la riqueza horticola y erótica de don Josep. Del cual la azafata tampoco nos dice nada y no carecía de razones para hacerlo (ella o Boadella), pues don Josep fue nada menos que abogado, terrateniente, diputado a Cortes por el distrito de Sueca, juez y alcalde de esa capital, y eso, incluso en Olot, es algo que sabe apreciarse. Además, don Josep era un político del partido moderado.
Pero bueno, eso no hay que tomarlo como una crítica a la Visanteta catalana de Boadella; Boadella sabe que hay vinos que viajan mal y espectáculos que viajan peor. Supongo que es por esa razón por la que se ha tomado la molestia de trufar su Visanteta catalana con algunos chistes que, amén de justificar el pobre papel de su azafata, animasen la parroquia. Esos chistes son, fundamentalmente, tres. El primero hace referencia a la sodomización de Sant Vicent Ferrer. (...) El segundo coincide con el momento en que Boadella la emprende con las provincias. (...) El tercer chiste hace referencia al sainete del alcalde socialista enamorado de las mesas integrales de Bofill, de las esculturas del Alfaro, de los sainetes de Boadella y de las plazas duras del Bohigas de turno...
Pues bien, eso; Visenteta de Favara, el último Boadella, ha empezado en Olot su recorrido catalán. Es, como decíamos desde Ontinyent, nuestro teatro de hoy (puede haber otro, pero lo desconocemos), aunque en Olot, entre el concurso de saltos de rana, el Gurruchaga y la Mare de Déu del Tura, sin olvidar a esa modélica empleada de La Flama del Canigó, nadie, o apenas nadie, se haya enterado». (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 8 de septiembre de 1986).

«...Boadella arranca de la Creación —la Tierra como un descuido de Dios—: Eva es la Visanteta; Adán, el Pascualo, y el Paraíso es el huerto de Favara. De ahí, las cosas llegan, en un apócope de la historia de la humanidad ceñida a ese punto geográfico, a la crítica local: la del periódico "Las Provincias" o la modernización del despacho del alcalde; los problemas con Cataluña, la invención y la polémica de la bandera...
Probablemente todo esto conseguirá una gran hilaridad en el público valenciano, sobre todo por el lenguaje: la obra está dicha en un valenciano deslenguado y alegre, muchas veces teñido de coloquialismo o de formas dialectales —las personas distinguidas o finas hablan castellano— y repleto de alusiones que aquí pasan inadvertidas.
La expectación que causa siempre Boadella —justificada por sus espectáculos anteriores— se fue deteriorando a medida que avanzaba la obra. El localismo no levanta vuelo, y aunque hay rasgos de la personalidad de Boadella y un juego de crítica interna —una supuesta guía turística que presenta y comenta el espectáculo—, no hay demasiados motivos para el regocijo; ni las modestas obscenidades ni las supuestas irreverencias son suficientes...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 12 de marzo de 1987).

«Inserta en el programa del VII Festival de Teatro de Madrid, llega la última producción de Albert Boadella con Els Joglars y el Estable del País Valenciano: un galimatías pornográfico y pseudo-filosófico e histórico, titulado Visanteta de Favara. Corto de imaginación, sobrado de trucos, Boadella ensarta un muestrario de sus invenciones anteriores incrustado en el cañamazo de una obra satírica de un talento que le es mil veces superior, y al que ridiculiza y desacredita: el escritor valenciano Bernat Baldovi, autor de una irreverante y divertida farsa regional en valenciano y en verso titulada "El Virgo de Visanteta", llevada al cine no hace mucho con talento y atenticidad valencianista por Vicente Escrivá. (...)
Ya hace tiempo que no se le ocurre nada válido al tumultuoso capitán de Els Joglars. (...) Sin indignación y sin rasgarse ninguna clase de vestiduras —los sastres están caros— lamentamos que una estética de grupo de teatro escolar de fin de curso, chapoteada en un fango de obsesiones personales, lleno de masturbaciones, vertida en formas teatrales de barraca, baratas, sin talento ni belleza, circule por los escenarios, favorecida por el dinero de los que siempre ven las medias del duque cuando el duque va en pelotas. (...) Hubo un momento, lejano, en el que pudo parecer que Boadella tenía talento. Si lo tuvo, se ha disipado. Ahora se repite más que los ajos, y el vaho de tanta repetición castiga las narices (...)» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 12 de marzo de 1987).

TEATRO ESTABLE MUNICIPAL DE LA VEGA. Guadalajara

EL CAFETÍN
De Isidro Rodríguez Gallardo. Dirección: Isidro Rodríguez Gallardo. Intérpretes: Begoña Martín, María José Ballesteros, Dolores Guadalupe, Jesús María Cámara, Carlos Ranera, Soledad Pérez, Concha Díez, Jesús García, Cándido Atienza, María José Yugueros, Fernando Ballesteros, Rufino Perea, Antonio Ballesteros, María de los Angeles Gallego y Francisca del Fresno. Estreno: 21 de diciembre de 1985.

L'ESTAQUIROT. Vilanova i Geltrú. (Barcelona)

EXCENTRIC
Del colectivo. Vestuario: Quim Magriña. Intérpretes: Albert Albá, Olga Jiménez y Nuria Benedicto. Estreno: Noviembre de 1985.

ESTUDI ZERO. Palma de Mallorca.

IVONE
Traducción: Biel Mesquida.
De Witold Gombrowicz. Dirección: Leona di Marco. Vestuario: Belén Señorans. Intérpretes: Antonia Oliver, Xim Vidal, Pepa Ramón, Pere M. Mestre, Sebastiá Frontera, Amparo Garrido, Lourdes Erroz, Dominic Hull, Joan Carles Bellviure, Cati Solivellas, Aina Gimeno, Joan Bonet, Miguel Angel Juan, Cuca López, Rosa Perpinyá y Tomeu Gomila. Estreno: 1 de julio de 1986.

«...La nueva versión ha mejorado muy mucho, hasta tal punto de conseguir brillantez en los dos primeros cuadros, gracias a esa fluidez rítmica y un acoplamiento casi total del buen número de actores que pululan sobre el escenario. (...) El toque caricaturesco tanto en el atrezzo como en el texto la hace muy asequible y el caústico humor de Grombrowicz sale a flote con gracia, buen tino y probada eficacia. Nada más comenzar el segundo acto comienzan a desmoronarse los buenos propósitos de Estudi Zero. El desfile de monólogos se hace inacabable, el juego teatral desaparece por completo y la monotonía se adueña del entarimado. La buena voluntad y las buenas maneras del elenco no son suficientes como para levantar el espectáculo, evidentemente mejorado, pero aún con algunos defectos de forma en la concepción de la puesta en escena, como vuelve a ser la iluminación, absolutamente lineal y sin la menor incidencia dramática, que hubiera revitalizado este reiterativo segundo acto. Con todo, Estudi Zero sigue siendo la gran esperanza blanca del teatro mallorquín, por ello debemos ponerles el listón muy alto». (P.M.R. «Diario de Mallorca». Palma de Mallorca. 18 de octubre de 1986.)

«Para mí, Yvonne, princesa de Borgoña es una obra plena de glamour, en la que el personaje

de Ivonne, de hecho, no existe. La diferencia que se observa en las diversas traducciones nos impide asegurar en el original si tiene o no texto, pero lo que sí es a todas luces evidente es que su existencia funciona como contraste fantasmal al resto de los personajes. Quizás por ello, la elección de un vestuario y una escenografía en plan Alicia en el país de las maravillas, puede chocar a más de uno. (...) Puestas así las cosas, y aceptando el envite, lo que sí queda claro es que hay que ir al final con todas las consecuencias. No se pueden proyectar unas líneas de figurines que después será, por la razón que sea, incapaz de realizar. (...) Por su parte, el trabajo de los actores parece apenas marcado, y no resulta excesivamente difícil vislumbrar con excesiva frecuencia trazos de sus anteriores personajes. Únicamente los marcados hacia el esperpento consiguen la solidez imprescindible, recordando con frecuencia a los personajes de una popular serie televisiva. El problema del tamaño del escenario aumenta aún más estos problemas ya que los desplazamientos de los actores, acostumbrados a las reducida dimensiones de su sala de ensayo, quiebran con frecuencia el ritmo de los desplazamientos, sincopando con frecuencia el ritmo mismo del texto. (...) Por lo que hace referencia a la traducción, realizada a partir de otras traducciones, no a partir del original polaco, a nuestro juicio peca de falta de coherencia en el planteamiento del lenguaje de los personajes, lo que imprime un extraño ritmo textual que choca con el trabajo de los actores, ya que, además, la redundancia de algunas partes, existe un despliegue de matices y sutilezas a los que aún no ha llegado nuestro elenco. Pese a todo, es este un espectáculo importante, uno de los más dignos presentados a lo largo de esta temporada y que demuestra hasta que punto Estudi Zero está realizando un trabajo riguroso que no debe decaer a causa de esta pequeña novatada». (Xisco Rul Ian. «Baleares». Palma de Mallorca. 4 de julio de 1986).

ESTUDIO DE ACTORES. Cantabria

PIM PIRIBIN PIN PIN
De Isaac M. Cuende. Dirección: Román Calleja. Escenografía: Carlos Varea. Intérpretes: Mónica Frías, Mariaje Lassalle, Kike León, Marta Sainz y Isaac M. Cuende. Estreno: 6 de junio de 1986.

TEATRO ESTUDIO DE BENACAZON. Sevilla

BODAS DE SANGRE
De Federico García Lorca. Estreno: Junio de 1986.

TEATRO ESTUDIO DE CORIA. Sevilla.

EJERCICIO PARA EL ROMANCERO GITANO
De Federico García Lorca. Dirección: Juan González Japón. Escenografía: Juan González Japón. Intérpretes: Francisco José Lama, Juan J. Asian, Ana Mª. Solano, Manuela Roldán, Juan V. Fernández, Arsenia Villar, Angel Cebolla, J. Antonio Tineo, Salvador Pineda, Bernardo Acal, Antonio Cabello, Guille Solano, Braulia Franco, Montse Mirmán, Rocío López, Tacha Avilés, Ana Acal. Estreno: 13 de diciembre de 1985.

ENTRE LO CÓMICO Y LO TRÁGICO
TEATRO ESTUDIO DE MÁLAGA
De Antón Chejov. Director: Juan González Japón. Escenografía: Juan J. Asián y Guille Solano. Música: Antonio Orta. Intérpretes: Montse Mirmán, Angel Cebolla, Antonio Orta, Salvador Pineda, Juan J. Asián y Francisco José Lama. Estreno: Octubre de 1986.

TEATRO ESTUDIO DE MÁLAGA. Málaga

FIESTAS DEL VINO Y EL TOCINO
De Miguel Romero Esteo. Director: Juan Hurtado. Escenografía: Luis Gómez y Jesús Calvo. Música: Rafael Díaz. Intérpretes: Juan López Garrido, Antonio Roberto, Víctor Ruiz, Andrés Mata, José Francisco Dominguez, Adelfa Calvo, Mercedes León, Nuria González, Paco Gil, Juan Manuel Lara, Joaquín Núñez Ballesteros, Angel F. Espartero. Estreno: 4 de mayo de 1986.

TEATRO ESTUDIO SAN SEBASTIÁN. San Sebastián

A PINTER LE GUSTA IONESCO
Compuesto de dos piezas: *Un ligero dolor*, de Harold Pinter, y *La cantante calva*, de Ionesco.



En la página siguiente, dos escenas de "Coriolano", por la Compañía de Eusebio Lázaro. Sobre estas líneas, Eterno Paraíso, de Vitoria, en su versión de "Alicia...". (Fotos: Chicho y Antonio Fernández).

Dirección: Manuel Gómez. Espacio escénico: Luis Marzalo. Intérpretes: Paco Sagarzazu, Romualdo Salcedo, Teresa Pro y Esther Remiro. Estreno: 6 de marzo en el Teatro Príncipe de San Sebastián. Espectáculo producido con la colaboración del Gobierno Vasco, Diputación Foral de Guipúzcoa y Ayuntamiento de San Sebastián.

«Harold Pinter y Eugene Ionesco, dos autores de interés, dos cultivadores del teatro del absurdo, han sido los elegidos por lo componentes del Teatro Estudio de San Sebastián para su nueva salida a los escenarios del País Vasco. (...)
—¿A qué se debe esta elección?
—Seguramente a que queremos probarnos a nosotros mismos en algo que es interesante probar en gentes que se dedican al teatro: en las posibilidades, en las versatilidades que en el teatro han de darse. La última obra que presentamos fue Las criadas, *de Jean Genet, una obra seria, dramática, cuajada de espinosos puntos conflictivos anímicos. Esa versatilidad de que hablamos nos impulsa, ahora, a querer probar el teatro cómico y el dramático al mismo tiempo, en dos obras que, aun estando encuadradas en el teatro del absurdo, tienen muy distinta dimensión y proyección teatral...»* (Santiago Aizarna. «El Diario Vasco». San Sebastián. 5 de marzo de 1986).

«Resulta curiosa la sensación que produce este doble espectáculo del Teatro Estudio de San Sebastián. Le llaman A Pinter le gusta Ionesco, *y en realidad son dos piezas sucesivas,* El ligero dolor, *de Harold Pinter, y* La cantante calva, *de Eugene Ionesco.*
(...) Uno y otro, en la línea de lo que se llamó teatro del absurdo, que fue un movimiento arrasador en los años cincuenta, pero hoy parece trivial. Por eso resulta curiosa la vuelta a ese teatro. Lo que supuso en su momento y lo arrinconado que está ahora.
Manuel Gómez, dirige un grupo de actores veteranos (...) que parece que con el espectáculo intentan anudar el presente con su propia experiencia antigua. Así era el teatro de cámara, así era el teatro no comercial de hace veinte años. Dirige Gómez con habilidad, sacando partido de sus intérpretes y con un sentido ordenado de la acción escénica. Hay momentos de puro movimiento, traslacciones, gags de acción que son realmente divertidos. Su trabajo es sobre todo de actores, no es brillante la escenografía, más ingeniosa que útil, pero se agarran a una indumentaria colorista y juguetona. Todo estimable.
Se puede acabar sintiendo una especie de tedio final, de vacío, con A Pinter le gusta Ionesco. *Los juegos, si no son previsibles por la propia libertad del absurdo, sí son homogéneos. El mismo sinsentido, la misma arbitrariedad. Los golpes de ingenio se han sobado ya para siempre. Incluso la utilización de algunas situaciones para ejercicios en escuelas de teatro, las han quemado... En fin, un recuerdo de un teatro que pasó. De un teatro que se ha fundido con un nuevo modo de hacer, con el tejido de la escena actual, pero que en sí mismo ha desaparecido».* (Pedro Barea. «Deia». 25 de mayo de 1986).

TEATRO ETERNO PARAÍSO. Vitoria

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS
De Lewis Carroll. Adaptación: Miguel Garrido. Dirección: Miguel Garrido. Escenografía: Francisco Larreina. Vestuario: Pilar López. Máscaras: Ana Fernández Alonso, Tomás Fernández Alonso. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Rosa Angela García, Ana Fernández Alonso, Mari Cruz Morales, Pilar López, Tomás Fernández Alonso, Javier Tudela. Estreno: 30 de octubre de 1985.

«...Tal vez el reverendo Dogson (Lewis Carroll) por lo demás hombre apasionado por el teatro y la ópera, tuvo alguna vez la tentación de trasladar sus narraciones sobre y para Alicia al teatro. No lo hizo nunca, tal vez no tanto por la falta de ganas como por lo abrumador de la tarea. (...)
La versión que nos ofrece Eterno Paraiso es una refundición de imágenes y situaciones de una y otra narración, buscando el mundo infantil pero sin excluir a priori el adulto, con un hilo conductor nuevo: el juego de la oca. Así tenemos a las tres hermanas Liddell jugando sobre el tapete cubilete en mano: Lorina y Edith entusiasmadas, y sin prestar ninguna atención al juego la soñadora Alicia. El tiempo justo que sus dos hermanas, una vez abandonado el juego, tardan en construir un muñeco de nieve, es aprovechado por Alicia para entrar a través del espejo en el mundo de la Oca. Un tiempo breve que en manos del sombrerero es alargado o retenido en cada espectador. (...)
Sobre todo el hechizo de la música del maestro Bernaola prediciendo apariciones, insinuando toques imaginativos y susurros estimulantes. El trabajo interpretativo queda en ocasiones diluido bajo la fastuosidad de las máscaras, la escenografía y la luz; pero en otras todo desaparece del escenario quedando el actor únicamente apoyado por sus propios recursos intentando recrear en el espectador un mundo surrealista plagado de colorido.
En nuestras cabezas una gran bola de algodón ha ido tomando forma. El muñeco de nieve está terminado y comienza a derretirse en gotas de fantasía. ¡Curiosifico! ¡Raripendo!». (Iañaki Ortubai. «El Correo Español-El Pueblo Vasco». 2 de noviembre de 1985).

COMPAÑÍA EUSEBIO LÁZARO. Madrid

CORIOLANO
De Williams Shakespeare. Traducción: Eusebio Lázaro. Dirección: Toni Robertson. Escenografía y vestuario: Dietlind Konold. Intérpretes: Eusebio Lázaro, Alberto Fernández, Manuel de Blas, Carlos Manuel Díaz, Francisco Merino, José Correa, Jesús Ruyman, Julieta Serrano, Marina Saura, Carmen Liaño, etc. Coproducción de los Festivales de Mérida y Santander y el British Council. Estreno: 9 de julio de 1986 en el Festival de Mérida.

«Es una obra que resulta difícil, incómoda para el público. Los espectadores se encuentran en la situación de no saber por quién decidirse. Observan lo que ocurre con cierta perplejidad y se ven obligados a cambiar de bando en varias escenas, pues tanto el héroe como el pueblo





presentan aspectos sumamente desagradables. La pieza siempre ha sido polémica, desde el principio, a lo largo de la historia; el espectador, acostumbrado al maniqueísmo, no sabe qué pensar, no encuentra puntos de identificación.
Coriolano es una pieza muy complicada, verbal, discursiva, inteligente, una obra para oídos acostumbrados al teatro. (...) Aquí, desde el principio hasta el fin, nos encontramos inmersos en una historia dura, política, tremendamente actual. (...)
Evidentemente pueden realizarse muchas lecturas de Coriolano pero creo que en Shakespeare hay muy poco subtexto, no es Chejov; Shakespeare dice siempre lo que quiere decir y por tanto lo que hay que hacer es buscar en el texto. En este sentido, Tony Robertson ha sido muy humilde, ha querido contar el Coriolano de Shakespeare, ser fiel al texto, hacer vivir la acción que late en él...» (Jacinto Antón. «El País». Barcelona. 6 de agosto de 1986.)

«Robertson, director algunos años del famoso Old Vic, director de la famosa actriz Vanessa Redgrave en un montaje de Antonio y Cleopatra, *ha hecho de* Coriolano *un espectáculo del ruido y del furor. Todo lo que la acción contiene de violencia, de batallas y motines, de encrespada discusión política en la linde misma de la refriega, ha sido adensado, movilizando en esta versión según ritmos más que cinematográficos por el simple medio de utilizar el espacio escénico en su polivalencia más desentrenada. (...) Así es como el texto, brotando de ese medio en ebullición, rebotando en sus incidentes, espumea como las aguas en los rápidos de los ríos. Y el texto, cuya traducción se atribuye a Eusebio Lázaro, ese actor que es un poco una especie de Coriolano del teatro shakesperiano, se parece prodigiosamente a la vieja traducción de Astrana Marín reflejada con algunos estereotipos coloquiales de última hora que rebajan la retórica, acercan expresiones e ideas y a veces chocan con el marco histórico y hacen reír al espectador sorprendido. (...)*

Coriolano es un héroe insatisfactorio, carece de pureza trágica. Cuando capitula ante los alegatos de Volumnia, su madre, lo hace más por orgullo que por piedad. Los excesos de su individualismo y su orgullo, la incapacidad de reflexión y de flexibilidad, hacen de él una soberbia máquina de guerra y un hombre endurecido, intransigente, envilecido a fuerza de particularismo y sobrevaloración de sí mismo y de su honor. Eusebio Lázaro recarga más los rasgos del bruto, del soldado empecinado en su feroz fobia a la democracia, y rebaja el personaje, le quita, en su eficaz entrega física, grandeza trágica. (...)

La gran dimensión la da, en cambio, Julieta Serrano, en Volumnia, esa madre tan antidemocrática y tan despreciadora del pueblo como su hijo. Honda en los juegos de voz, sus escenas últimas son magistrales, perfectas. (...) Dar un Coriolano *sustancialmente íntegro, ya que son mínimos los pasajes levemente aligerados, si el oído y la memoria no me engañan, es una valiente aventura. Entre las piedras*

augustas del coliseo emeritense, las tres horas largas de la representación discurrieron como un sueño...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 13 de julio de 1986).

«Reescribiendo viejas historias de Roma consigue Shakespeare grandes tragedias. La riqueza de ésta permite muy diversas interpretaciones: psicológica, social, moral, política. (...)
Representar a Shakespeare es muy difícil. Su grandeza, decía el malvado Eugenio d'Ors, se ve en que "resiste hasta una representación por actores españoles o italianos, que ya es resistir".
Eusebio Lázaro, un actor de grandes inquietudes culturales, ha buscado la solución de traer a un famoso director inglés. Sólo funciona a medias. Se advierten detalles de buena dirección, pero el conjunto es plano, poco apasionante. Parece claro que el problelma no es de un individuo, sino de lograr un conjunto. Y sobre todo de actores.
Con Shakespeare no basta un tono medio. Hace falta auténtica grandeza. Algo que, aquí, raramente se consigue. Con actores menos profesionales, en El Rey Juan, *José Estruch lograba soluciones más imaginativas. ¿Veremos alguna vez una tragedia de Shakespeare, hecha por españoles en la que todo funcione».* (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 17 de agosto de 1986).

«El Coriolano *que acabamos de ver en el Teatre Grec no tendrá otro puesto en las crónicas que el que merece un intento de culturalizar el verano español con un Shakespeare maltratado por la impericia y por un casticismo en perpetua disputa con la modernidad "tope guay" que se habrán dicho algunos, intentaba imponer un director venido del norte (...).*
Materia brechtiana químicamente pura, como se sabe, la atracción por Coriolano *difícilmente se sustrae a la actualidad que tiene la permanente escaramuza que existe entre quien manda y quien obedece, luego que los obedientes han elegido a sus mandamases.*
Shakespeare se adelantó con su parábola a las tentaciones del despotismo ilustrado que pugnan por entrometerse en las esquinas, rendijas y entresijos de todo poder legítimamente constituido. (...)
Pero más allá de la historia del furioso cónsul romano, en el montaje presentado en Montjuic adivinamos la familiaridad con que un director británico puede tratar a Shakespeare en un contexto donde dicha familiaridad es ampliamente compartida.
Tony Robertson, que así se llama este profesional, no alcanzó a calcular, según parece, que ésta es, sin embargo, cuestión delicada, que no se improvisa ni exporta con facilidad, que no basta ponerle gafas a un "tribuno de la plebe" cuando el esfuerzo por desacralizar los héroes shakesperianos se confunde con el barullo y el vocerío arrabalero.
Entre "el errar" y el "no saber", creo que Coriolano *se despeña por este segundo barranco, empezando por el protagonista principal de la obra cuyo temple oscila entre el "¡dejadme solo!" torero y el "¡pasa contigo, tío!", de unos madriles marchosos.*
Diríase que el director Tony Robertson explicó su intención, su idea dramatúrgica, dirigió los diálogos hasta donde pudo y dejó el resto a la inspiración de la furia española.
Imprudencia grande, desde luego, porque se muestran muy descuidados del grupo, las ilustraciones bélicas y, en especial, la imagen del pueblo, pobrísima y poco imaginativa sin duda...» (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 7 de agosto de 1986).







De arriba abajo, "La leyenda de Falaguera", del grupo valenciano del mismo nombre; "Refugio nocturno", de la Farándula, y "Bugada en do mayor", de Els Farsants.

TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE. Zaragoza

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA
De Manuel Puig. Dirección: Antonio M. Magen. Música: José A. López-Brizzolis. Intérpretes: Juan Ramón Benaque y Jesús Sesma. Estreno: 25 de abril de 1986.

LA FACTORIA. Valladolid

GÜENDOLINA BOBO ET DANCE
De Santiago Lorezo y Miguel Gómez. Escenografía: Santiago Lorenzo. Interprétes: Santiago Lorenzo, Miguel Gómez, Patricia Macías, Rosa García, Javier de Diego, Juan Carlos Rojo. Estreno: 3 de enero de 1986.

EL ASESINO RAMON
De Santiago Lorenzo. Dirección: Santiago Lorenzo. Escenografía: Santiago Lorenzo. Intérpretes: Santiago Lorenzo. Estreno: 25 de marzo de 1986.

FALAGUERA TEATRE. Valencia

LA LEYENDA DE FALAGUERA
De Jesús Jara Fernández. Vestuario: Mercedes Guarinos y Paquita Pache. Intérpretes: Mariajo Boyer Cantó, Jesús Jara Fernández y María Colomer Pache. Estreno: diciembre de 1985.

BRUIXERIES (BRUJERIAS)
Del colectivo. Dirección: María José Boyer y María Colomer. Música: Vicent Borras, Xavi Richach y Ximo Mico. Intérpretes: Placid Rosaleny, Jesús Jara, Mariajo Boyer, María Colomer. Músicos: Vicent Borras, Ximo Mico y Xavi Richach. Estreno: 25 de mayo de 1986.

LA FALORDIA. Zaragoza

EN LA COLONIA PENITENCIARIA
De Franz Kafka. Dirección: Ricardo Pereira. Música: Carlos Frías. Intérpretes: Antonio Magen, Mitxel Mur, Elena Arjol, Jesús Sesma y José Antonio López Brizzolis. Estreno: 2 de noviembre de 1985 en el Teatro del Mercado (Zaragoza).

FANTASIA. Vizcaya

VEN A JUGAR CON NOSOTROS
De Juan Ángel García. Dirección: Juan Ángel García. Intérpretes: Niños de siete a catorce años. Estreno: 27 de octubre de 1985.

MUNDO IMAGINARIO
Juan Ángel García. Dirección: Juan Ángel Gar-

cía. Intérpretes: Niños de siete a catorce años. Estreno: 24 de noviembre de 1985.

FANTOCHE TEATRO. Sevilla

EL CANTARO ROTO
De Heinricht Von Kleist. Dirección y espacio escénico: José Antonio Vadillo. Realización escenográfica: Pio Primitivo García. Decorados: Rafael González. Ilustración y diseños: Miguel A. Porro, Miguel Cruz, Rafael González. Confección vestuarios: Ángeles Iñigo, Ana Fernández. Intérpretes: Manuel Muñoz, Rafael Crespo, Manuel Romero, Tina Tabasso, Mayka Domarco, José A. Badillo y Manuel Álvarez. Estreno: mayo de 1986.

LA FARÁNDULA. Vitoria

REY DE UNA HORA
De Agustín García Calvo. Dirección: Juan Cruz Polentinos. Escenografía: Juncal Ballestín. Música: Charo Polestinos. Intérpretes: Amparo Arrieta, Manolo Breñas, Josetxu Calvo, Andrés Campillos, Adolfo Canillas, Mavi Fernández, Esther González de Herrero, Marta González, Marixa Iglesias, Francis Jiménez, Víctor Quintar, Diego Garay, Jesús Alonso y Juanjo Belamendía. Estreno: 24 de noviembre de 1985.

FARÁNDULA G.T.I. Barcelona

REFUGIO NOCTURNO
Sobre textos de Bertolt Brecht. Dirección: Josep Navarro. Escenografía: José Sojo. Vestuario: Jordi Parramón. Música: Kurt Weill. Intérpretes: Petry Jiménez y Victoria Sojo. Estreno: noviembre de 1985.

ELS FARSANTS COMPANYIA AMBULANT. Barcelona

BUGADA EN DO MAJOR
De Jordi Bertrán y Teia Moner. Músicos: Jordi Bertrán, David Torras, Vicente Castro y Teia Moner. Estreno: 4 de mayo de 1986.

EL FELPUDO. Bilbao

TANGOGRO
De Claudio Nadie. Vestuario: Alejandro Mateo. Intérpretes: Luis Alberto Abecasis. Estreno: 20 de noviembre de 1985 en el Teatro Ayala de Bilbao.

«... Tangogro *es, según se define a sí mismo el propio personaje, "un adefesio gordo, una carroña existencial, deleznable e inmoral". "Es un marginado elevado a la enésima potencia, —explica Abecasis—. Nadie le quiere, no consigue trabajo, es, para colmo, jorobado. Al final, será decapitado por una serie de crímenes propios de un ser tan repelente como él. Sin embargo, en el fondo, está lleno de ternura y toda su vida se reduce a la búsqueda incansable de su sitio en la sociedad, un lugar donde pueda sentirse uno más..."»* (Arantza Furundarena. «El Correo Español». Bilbao. 19 de noviembre de 1985.

«Tangogro *es un espectáculo para un actor solo, un monólogo. Es una especialidad difícil que requiere excepcionales dotes de interpretación y un buen texto. (...) Tampoco se cultiva demasiado porque pone al actor en la cuerda floja.*
Luis Alberto Abecasis presenta un trabajo en esta línea. Argentino, pertenece a la escuela de Claudio Nadie —director y autor del título—, que cultivó por aquí espectaculares monólogos literarios en un estilo heterodoxo, cercano al "show" y con una sorprendente capacidad para cautivar a su joven público...
Tangogro *es un recuerdo de aquel estilo. Una situación límite, teatralmente constituido con ideas muy literarias, con quiebros irónicos y salidas de tono más o menos afortunadas. (...) Un condenado a muerte, jorobado y abyecto como en las historias románticas, revive sus opiniones en el trance final...*
Luis Alberto Abecasis es un actor contenido, eficaz, que vive con inteligencia su tipo. A veces se echa en falta la virulencia que pudo haber puesto en la interpretación Claudio Nadie si él mismo saliera a escena. Sumerge su personalidad en la aventura, y es posible que si han de señalarse insuficiencias, la mayoría estarían en la falta de vida, la monotonía, que a veces tiene el relato por pura disciplina, por estar pendiente de un libro ajeno. Abecasis canta, cambia de indumentaria, recorre los espacios de la escena con sabiduría. La complicidad de un vestuario muy teatral y un excelente iluminación adoban un interesante trabajo». (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 22 de noviembre de 1985).

FÉNIX 2. Granada

NUPCIAS
De Francisco Ruiz-Ramón. Dirección: Juan Cruz. Escenografía: Pablo L. Ramírez. Intérpretes: Antonio López, Lina Montalbes, Cahor Castro, Gabriel García de la Guardia, Nieves Linde, Paco del Arbol y Pedro Castañeda. Estreno: 13 de enero de 1986 en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.

«... Una de las dificultades de Nupcias *estriba en que la amplitud de su planteamiento no se corresponde con su brevedad formal como texto, que acaba por parecerse más a un inteligente ejercicio teatral para el director que lo afronte, que en su soporte consistente sobre el que plantear un montaje; de ahí lo insólito de su representación en los más de veinte años que lleva escrita. (...) Ruiz Ramón opta por teorizar su propuesta y agilizar su desarrollo escénico, lo que desconcierta al receptor de semejante "collage", en el que sólo se vislumbran fugaces destellos teóricos a modo de variaciones sobre un mismo tema. (...) A Juan Cruz, director de Fénix 2, parece preocuparle solamente el trabajo de interpretación de sus actores; una interpretación naturalista que pretende subrayar el absurdo dentro de un espacio dominado por el realismo. Y bien es cierto que el trabajo desarrollado por los actores es apreciable por momentos, destacando la magnífica voz de Rosario López, la capacidad gestual de Gabriel García o los registros cómicos de Nieves Linde. Pero ese trabajo se desfigura ante el espectador al chocar con una endeble y deslabazada escenografía, un cañón de luz capaz de "cargarse" una escena o una deplorable banda sonora que, a su mala calidad, añadía el ya abusado "Fortuna Imperatrix Mundi" del* Carmina Burana *de Karl Off...*
Era la escasa entidad de escenografía, luz y sonido lo que, en lugar de aportar significación al trabajo de los actores, establecía una abierta confrontación con ellos, produciendo el efecto final de un montaje donde terminaban confundiéndose lo absurdo con lo satírico, la provocación con el melodrama, la participación con el humor negro o el surrealismo con el naturalismo. Demasiada "tela" para cortar en cuarenta y cinco minutos escasos». (M. Martín Rubí. «Ideal». Granada. 15 de enero de 1986).

COMPAÑÍA DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ. Madrid

OJOS DE BOSQUE
De Fernando Fernán-Gómez. Dirección, escenografía y figurines: Fernando Fernán-Gómez. Intérpretes: Julia Trujillo, Antonio Iranzo, José María Escuer, Pedro Pérez, Helena Fernán-Gómez, Toni Fuentes, Paco Olivares, Mary Leiva, José Manuel Martí, José Núñez, Juan Calot, Elva Pacios, María José Bódalo, Ángel Luis Rodríguez, Vicente Zafrilla, Analía Ivars, Patricia Ciurana, Alberto Pérez y Emilio García. Estreno: 9 de julio de 1986 en la plaza de la Almudena de Madrid, dentro de Los Veranos de la Villa.
Espectáculo producido por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

«¿Cómo hablar del propósito de una obra que no tiene otro que el de entretener, distraer, divertir? ¿cómo explicar de antemano la significación de una comedia que no tiene significado alguno? Sin bucear en profundidades psicológicas, sin arrimar el ascua a ninguna ideología, sin intentar elevarse a alturas poéticas —hazaña que no habría coronado nunca—, el autor ha trazado una fábula superficial, con el único fin de que los espectadores pasen el rato.
Para ello nos narra las peripecias de una mujer que, en otros tiempos ya muy lejanos, se fue a la guerra. (...) Lejos de la intención del autor de atosigar vuestros ocupados cerebros con un pensamiento nuevo. El sólo desea que os divirtáis durante hora y pico al presenciar la representación de esta obra, tanto como él se divirtió durante algunos meses al redactarla». (Fernando Fernán-Gómez. «ABC». Madrid. 9 de septiembre de 1986).

«Calificada por su autor de "fábula superficial" para entretener, consigue totalmente su objetivo. El público sigue con atención y risas las peripecias de una osada joven, hija de un conde que vestida de hombre marcha a la guerra. El hijo del Rey se enamora del atractivo "mancebo" y el final tiene sorpresa.
Fernando Fernán-Gómez ha escrito una parodia en romance, que abunda en ingeniosas frases y algunos oportunos anacronismos, con un gran conocimiento del lenguaje teatral, las situaciones y el ritmo dramático. Todo está manejado con una gran soltura y desenfado, tal cual conviene a este género, que no busca más

trascendencias que la diversión, lo que no es poco. (...) Si entramos en matices y detalles habría que señalar que Emma Cohen exageró su personaje un "pelín", aunque tenga momento muy afortunados. Julia Trujillo recrea a una deliciosa reina y preocupada madre, plena de comicidad. Iranzo y Escuer son dos seguros profesionales y con ellos unos jóvenes, algunos poco conocidos, actores, dirigidos muy bien por Fernando...» (Julia Arroyo. «Ya». 11 de julio de 1986).

«Ojo del bosque *es una breve pieza que sigue la línea que Fernán-Gómez inició con* El Rey Ordás: *se apoya en un romance e introduce en él un juego de elementos líricos, poéticos, irónicos. (...) Es lógico que al pasar a la escena para una circunstancia como ésta, que es la de un tablado al aire libre ante un inmenso y empinado graderío, para un público veraniego, tienda más bien a exagerar su comicidad, a recalcar todos sus efectos de humor. Aun así, está por encima del género de la parodia; tiene más dificultad y*



menos concesiones, menos caídas en el ripio, en el juego de palabras o en el anacronismo buscado. Sigue siendo un texto de buen escritor. Se puede pensar que esta línea de teatro menor es más adecuada para la programación de Los Veranos de la Villa que otras que hacen de la cultura pedantería. (...) La compañía ha entendido muy bien el talante que había que dar a la obra de Fernando Fernán-Gómez en esta ocasión. Emma Cohen encuentra el punto justo de caricatura sin perder el lirismo, y el juego femenino-masculino, y Julia Trujillo sabe acentuar y colocar las frases que despiertan el jolgorio del público, como Antonio Iranzo. Funciona bien el trío de capitanes. (...) y los demás hacen sus papeles con los altibajos propios de un reparto largo y ocasional». (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 12 de julio de 1986).

«Acción en la Edad Media para juego paródico de romance amoroso, trufado de dudas de galán. La amada ¿es mujer, es hombre? El galán está seguro de su amor, no del sexo del ser amado: ¿aguerrido conde Martín o delicada mujer con ojos de bosque disfrazada? El juego conviene a los temas amorosos del teatro clásico en que tanto abundan las mujeres travestidad y Fernán-Gómez lo adoba doblando con la ironía: el príncipe ¿es homosexual sin saberlo? ¿es bisexual como uno de sus capitanes que anticipa muchos siglos el uso del terminanacho? Mínima intriga propicia al juego de equívocos. Utilización de expresiones, que resultan anacrónicas y dan una comidad por contraste. Uso leve, gracioso, libre, de la forma romanceada como única aventura en el lenguje lírico de los personajes. (...) Son dosis administradas con desparpajo por un intelectual metido a escribir una obra sencilla, casi sin estructura dramática, un cuentecillo sin trastienda en busca sólo de la risa por caminos cercanos a la parodia. (...) Todo manejado libremente por el autor-director, que lleva fácilmente las situaciones al grotesco irónico, como sucede en la escena del río o en las de las confidencias del príncipe a la reina. Refuerza esa tendencia a lo grotesco la interpretación de Emma Cohen, forzada hacia lo cómico con proscripción de lo lírico y lo sentimental.
Lo mejor de este juego teatral es que Fernán-Gómez se atiene a su propósito: "ninguno de los personajes aspira a ser trascendente o simbólico, trata de representar a nada o a nadie. Ojos de bosque *no es el sueño, es el refresco de una noche de verano... en Madrid"».* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 11 de julio de 1986).

FESTIVAL DE MÉRIDA. Mérida (Badajoz).

ANTÍGONA

De Salvador Espriú. Versión castellana: Francisco Brines. Dirección: Juan Ollé. Escenografía: Isidre Prunes y Montse Amenós. Música: Ovidi Montllor y F. Mompou. Intérpretes: Silvia Munt, Nuria Gallardo, Maite Brik, Teresa Cunille, Encarna Sánchez, Abel Folk, Pepe Martín, Félix Rotaeta, Ramón Teixidor y Carles Sales. Estreno: 29 de junio de 1986 en el Anfiteatro Romano de Mérida (Badajoz).
Espectáculo coproducido por la Diputación Provincial de Valencia, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Festival de Mérida.

«"Era inevitable", comenta José Monleón, director del Festival y también del homenaje, "pensar en la Antígona *de Espriú, ya que en ella nos habla de nuestra Guerra Civil a través de un mito clásico. A ello había que añadir que era necesario celebrar un homenaje nacional a este poeta que sin dejar de ser patriota catalán habló de la unión de los pueblos ibéricos, de la unión de éstos y del respeto de las lenguas"».* (Rosana Torres. «El País». Madrid. 10 de junio de 1986).

«... Forillo de espejos con un frontis helenizante grabado, pedruscos sobre un plano inclinado. Unos actores con coturnos; otros no. Un narrador pone sumariamente en antecedentes sobre la familia de Edipo y Antígona, al indocto espectador. Es, claro, la Antígona *de Espriu embocada un tantico a la manera del que por los años cuarenta llamábamos realismo épico. El narrador distancia la tragedia de Sófocoles. La enfría.*
Llevamos muchos años jugando con los viejos mitos. Espriu se creyó en el caso de hacer unas reflexiones sobre nuestra guerra civil y sobre la tiranía, camuflándolas para la censura franquistas, bajo el peplo griego. Las reflexiones en sí no son gran cosa. La acción, recortada, casi de «digest» americano de la acción trágica, se queda en muestra. No brillaba el talento de Espriu en esas cosas escritas para escenario (...) El trabajo de dirección no ha superado las dificultades. Hay más esquematismo, más rigidez que soplo trágico. El final, con el señor de paisano, explicándolo todo y manejando como títeres a los grandes héroes sofoclianos, desolador. In mente el recuerdo de la «Antígona» de Anouilh (1943 o cosa así), agrava todo. Allí sí había redescrubrimiento humanizador, modernizador del gran mito». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 10 de julio de 1986).

«La Antígona *de Espriú encaja a la perfección con los dos objetivos que se ha marcado el Festival de Mérida en su presente edición: es un análisis, una actualicación del mito clásico, realizada a partir de una guerra fraticida, nuestra Guerra Civil, vivida por el poeta (...) En su versión última y definitiva, que es de mediados de los años sesenta, la versión del poeta se enriquece con la incorporación de un nuevo y trascendental personaje ("el lúcid conseller"/ el narrador), que viene a ser un "alter ego" de Espriú, el cual ve la tragedia desde fuera, pero todavía con algo de espanto y piedad, por unos y otros. Su postura no es precisamente la de un hombre demasiado optimista: «¿Y después, qué?" ... se pregunta el narrador (...) Joan Ollé, Montse Amenós e Isidre Prumés han ideado un espacio escénico en el que los personajes de esta tragedia de cámara irrumpen de una Grecia de espejos, presidida por el ciprés del ce-*

menterio de Sinera, el árbol emblemático del poeta, una especie de Hades posmoderno en el que la parroquia se refleja. La idea es buena, pero, por desgracia, aquí acaba el invento. En el mismo momento en que los personajes irrumpen en el pequeño escenario, toda ilusión se desvanece.
El nivel interpretativo es francamente flojo, por no decir malo. Malo si se tiene en cuenta la calidad exigida, o que debería exigirse, en un festival de esas características. No hay una unidad interpretativa o dicho de otro modo, no hay tal dirección de actores. Cada cual hace prácticamente lo que le da la gana: hay quiénes confunden la tragedia con la grandielocuencia (...) y quienes, sin caer de lleno en esa grandiolocuencia, permanencen agarrotados, víctimas de unos personajes que les vienen grandes (...) Para colmo, las escenas no están marcadas; todo el texto se convierte en una larga perorata en la que algunos intérpretes, catalanes, se esfuerzan por hablar un castellano teatral, lo que resulta todavía mucho más penoso (...) Al final oí decir que el espectáculo no estaba del todo "cocido", que le faltaba ensayos. Aunque abrigo serias dudas sobre la posibilidad de enderezar el invento, pienso que si realmente no estaba "cocido" lo más decente habría sido invitar al público a presenciar gratuitamente un ensayo general...» (Joan de Sagarra. «El País». Madrid. 1 de julio de 1986).

«Salvador Espriu fue dramaturgo por extensión. A veces, porque hombres de teatro catalán entendieron que su poesía bien podía merecer una plataforma con más sonido. Algunas pocas veces, porque él mismo escribió para teatro. Allí Espriú es también un poeta. Aportó desnudez, más que vida. Clamor civil, más que creación de pasiones humanas que se concitan ante el público.
Esa delgadez de lo dramático suele exigir en las puestas en escena de libros de Espriú un aparato plástico que compense la carga literaria. Constreñidos por su lenguaje demasiado conceptual, los actores tienden a la estatuaria. A la frialdad. El relato se compone de monólogos sucesivos, en arrebatos sin carga previa. El director, Joan Ollé, lo ha aceptado así. Organiza un espacio en plano inclinado, irreal, y dota a los personajes de los elementos retóricos, más exagerados: coturnos, máscaras, ropajes intemporales. A la vez, espejos y recintos transparentes, música. Todo preparado para dar paso a una voz ejemplar que quiso hacerse oír también en el ámbito del teatro.
Aparte de que esta Antígona *pueda presentirse, porque ha sido comprimida al pasar del teatro de Mérida a un recinto cerrado, queda además el gusto reseco de que en ella el autor nos escatimó la pasión».* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 25 de julio de 1986).

LA FLECA TEATRE. Barcelona

DON TIAGO... I EL SEU VOL
Sobre textos de Santiago Rusiñol. Música: Jordi Sabates. Escenografía: Jordi Albet. Intérpretes: Ovidi Montllor y Alfred Lucchetti. Estreno: 20 de enero de 1986 en el Teatro Regina de Barcelona.







"Antígona", de Salvador Espriu, y, en la página anterior, "Ojos de bosque", por la Compañía de Fernando Fernán-Gómez.

«Es la aventura de dos cómicos y un músico por la Gran Selva del Teatro, lugar donde se encuentra una fauna insólita.
Un bombero tranquilísimo, un "Barba Azul", que no es azul ni lleva barba, un prestidigitador que no digita como los demás, una criada que se quiere matar con una extraña medicina, una señora muy respetable con problemas bajo la nariz, un sabio extraordinariamente único en el mundo y aún, un "nosequé" que qué se yo, que es el secreto de Don Tiago... i el seu vol*». (La Fleca Teatre).*

«El espectáculo de la Fleca Teatre es un producto sumamente entretenido, sencillo en su formato e irregular en su misma estructura. Está basado en varios diálogos de Santiago Rusiñol y en sendas escenas de sus obras L'heroi *y* El bon policía*. Los responsables de La Fleca —Alfred Lucchetti y Ovidi Montllor— han añadido siete canciones y una pequeña trama argumental. Estos dos actores son, pues, corresponsables —con Rusiñol— de* Don Tiago... i el seu vol*. Hay muchas cosas divertidas en el escenario del Regina. (...) Los personajes cómicos frustrados entran furtivamente en un teatro que creen vacío. El público ríe, porque los tres hacen la escena con mucha gracia y buen rigor. Pero luego la cosa decae, en función del mayor a menor acierto de Ovidi o Lucchetti en resolver su correspondiente monólogo. En cambio, toda la segunda parte (...) adquiere más entidad, más redondez y mejores soluciones, hasta llegar a un final (...) que aparece demasiado formado y escasamente ocurrente. Pero para entonces el público ya está entregado y los dos actores y el músico recogen fuertes aplausos. A este* Don Tiago *le faltaría ligar mejor unos monólogos con otros y resolver algunas situaciones forzadas que allí se dan, para hacer diana en sus objetivos».* (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 26 de enero de 1986).

«... En el espectáculo de La Fleca, el público empieza divirtiéndose; luego se va apagando, llega incluso a aburrirse, para —ya en la segunda parte— volver a divertirse cada vez más y terminar aplaudiendo de lo lindo. (...) El primer número, es decir, el primer monólogo de don Santiago es el de bombero aficionado, que interpreta Lucchetti sin sacarle demasiado partido. Tampoco Ovidi acaba de convencer cuando nos largó otro monólogo: el de Barba Azul de la legitimidad, el hombre que se casa para tener un harén de cadáveres legítimos...
La segunda parte es mucho más agradecida. Ovidi Montllor se viste falda, blusa y peluca, y es la criatura suicida. Cada vez que se pega un latigazo con la botella de anís, su rostro ofrece una expresión que el público recoge y agradece, pues le lleva derechito, derechito al Publi, al Avenida de la Luz, al Atlántico, al excelente cine cómico de su infancia. (...) El monólogo empalma con la aparición del soldado (Lucchetti), esa patriótica y al parecer inevitable institución dispuesta a acabar con esa otra institución que eran las "minyones", las criadas. Chachas y soldados; pero aquí el soldado es un héroe, y lo que interpreta la pareja es la escena tercera del segundo acto de L'hèroe*. Situación forzada, forzadísima —y más con un Lucchetti esperpéntico, expresándose en murciano—, pero que pasa bien y prepara al público para el próximo*



"Don Tiago... i el seu vol", por la Fleca Teatre de Barcelona. En la página siguiente, "Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre", espectáculo del Teatro Fronterizo.

monólogo, que es el de la feminista, en el que Lucchetti termina por convencer. El final del espectáculo será otro monólogo: el escudellómetro. Ovidi lo despacha con gran autoridad y hace que aquel plato nacional se aparezca, en cuerpo y caldo, en olor y en sabor, ante un público joven, alimentado con hamburguesas. (...)
Lástima que en ese escudellómetro —por exigencias del guión— se hayan deslizado unas del todo innecesarias referencias a la vida teatral del país, que lo convierten en un inexplicable manifiesto de un no menos explicable Día Mundial del Teatro. (...) Ahí, ahí es donde le duele a este espectáculo: el guión es pobre, cojo; las escenas están a veces mal ligadas, le faltan las vértebras. Pero como les decía al principio, el público acaba por entregarse, se ríe y aplaude. Un espectáculo sencillo, sin pretensiones, hecho de manera limpia y susceptible de importantes mejoras». (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 22 de enero de 1986.)

COMPAÑÍA DE FLORINDA CHICO. Madrid

MANDA TU MADRE A SEVILLA

De José De Lucio. Dirección: Arturo López. Escenografía: Mariano López. Intérpretes: Florinda Chico, Ángel de Andrés, Jesús Molina, Celia Castro, Anastasio de la Fuente, Miguel A. de Paul y Beatriz Savón. Estreno: 2 de mayo en Puertollano (Ciudad Real).

«La obra, como es fácil de presentir, no es otra cosa que un juguete cómico hecho sin otra pretensión que la de hacer pasar un rato agradable a los espectadores, con el desarrollo de unas situaciones de enredo (...) Las situaciones que presenta son las tópicas de una obra cómica de este tipo, y del juego que puede dar una situación de éstas tienen que encargarse los actores, en relación con la mayor o menor simpatía o "cachet" que tengan. En este punto hay que asegurar que Florinda Chico está en posesión de un cierto efluvio magnético que obra positivamente sobre los espectadores. Su fama, a través de una larga y continuada presencia en escenarios y pantallas hace que el público le tenga en una definida estima que se hace patente nada más asomarse en escena, con el nutrido a la vez que afectuoso aplauso que recibe. Y dentro de esa misma tónica ha de situarse también la aparición de Ángel de Andrés, que también recibe la muestra del aprecio en que se le tiene. Y, una vez puestos en ejecución los saberes y simpatías de ambos actores así como los del resto del reparto, la obra va bien y cumpliendo los primarios objetivos que tiene y se han señalado haciendo que el público mantenga, a lo largo del desarrollo de la obra, si no la carcajada, sí una permanente sonrisa complaciente». (Santiago Aizarna. «El Diario Vasco». San Sebastián. 31 de julio de 1986).

«Una vez más ha vuelto a presentarse ante su adicto y cordial público sevillano la popular actriz Florinda Chico (...) Y presenta ahora, dentro de un digno decorado, una comedia que hace unos cuarenta años alcanzó numerosas representaciones, figurando como obra fuerte en el repertorio de una inolvidalbe compañía y alcanzando notorio éxito en cuantos escenarios se representaba (...) La comedia púramente cómica, que nace en la Restauración por imperativos evasionistas, y que por la misma razón se mantiene hasta mediados del presente siglo, exige de obligada actualización formal para ser ofrecida al espectador de hoy. Esto es lo que ha hecho, con diestro oficio, Arturo López, aprovechando la ocasión para hacer los retoques a la medida de Florinda Chico, dándole más papel y acumulando en el suyo los elementos cómicos, que la dinámica actriz revaloriza con su habitual exuberancia expresiva.
Junto a ella destaca Alberto Fernández, a quien poco vemos en directo, aunque sí en la pequeña pantalla. Bien porque el adaptador haya podido recortar su personaje, bien por galantería, no se emplea a fondo y actúa por debajo de sus muchas demostradas excelentes cualidades cómicas». (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 10 de octubre de 1986).

FOC I FUM. Baleares

SA SEGADA DES BON MORO (RONDALLA IBICENCA)

De Joan Castelló. Intérpretes: Manuel Hernández y Luisa Serra. Estreno: enero de 1986.

LA FRAGUA. León

ACÉRCATE AL CIRCO

De colectivo. Dirección: Enrique Fernández. Estreno: 23 de febrero de 1986.

UN FÉRETRO PARA ARTURO

De Jordi Teixidor. Dirección: Enrique Fernández. Intérpretes: nueve componentes de la compañía. Estreno: 23 de diciembre de 1985.

TEATRO FRONTERIZO. Barcelona

PRIMER AMOR

De Samuel Beckett. Dirección: Fernando Griffel. Dramaturgia: J. Sinisterra. Escenografía: Damián Montes, Ramón Simo. Intérpretes: Luis Miguel Climent. Estreno: 2 de enero de 1986 en la Sala Villarroel (Barcelona).



«... ¿Qué decir, escribiendo, sobre alguien que dice escribir para decir que no hay nada que decir escribiendo? (...) Primer amor, *primer relato escrito en francés para tratar de hacerlo "sin estilo", para lograr "el efecto de debilitamiento deseado" y, de ese modo, "empobrecer(se) todavía más". Inicio del proceso de neutralización del lenguaje, búsqueda de esa "escritura de la penuria" que ha de permitir a Beckett escapar de la viscosidad incontrolable, casi automática, de la lengua propia, es decir, ajena, es decir, enajenante.*
Primer relato en primera persona, primer narrador que es a la vez personaje, sin duda para burlas y frustrar más ostensiblemente la pretensión expresiva, subjetiva de la literatura. (...) Primer ejemplar, —el narrador— de lo que será amplia galería de personajes expulsados de la matriz familiar, exiliados de la vida social, desterrados del amor y del sexo, forasteros de su cuerpo, náufragos del lenguaje, varados en un estéril y placentero parasitismo. (...) Teatralizar este texto no significa otra cosa que poner en espacio, un cuerpo, en voz, en presencia común y compartida —humilde privilegio del teatro— la palabra naciente del primer gran maestro del silencio...» (J. Sanchis Sinisterra. Fragmentos del programa).

«Al final de Primer amor *hay el aullido de una parturienta del que escapa el protagonista de la historia, ese ser extraído que acaba de contarnos su aventura-desventura con una prostituta bizca. La crueldad de Beckett es tan rotunda como su coherencia y por si hubiera habido amor en el sórdido episodio que se nos ha descrito, el embarazo de la muchacha lo habría arruinado. (...) El único personaje que hay en escena es el residuo miserable de una sociedad perdida en ese mundo beckettiano presidido por la paradoja y el absurdo, del que el propio ser humano ha desterrado todo signo de hospitalidad. Los datos primordiales de la obra de Samuel Beckett pueden ser detectados en el breve texto de* Primer amor, *incluso el acoso a la arquitectura literaria del texto que el autor practicará por siempre jamás (...) Yo entiendo que es la arbitrariedad la nota predominante en ese ser deventurado y enfurecido que compone el actor Luis Miguel Climent y creo, precisamente, que una mayor compostura realista habría dado a su figura un tono mucho más patético. Claro es que en Beckett los equívocos entran constantemente en juego y que, de hecho,* Primer amor *es una pieza profundamente tragicómica. De ahí que director y actor no hayan podido o querido sustraerse a las resonancias de "Godot" y a la gestualidad de un "Vladimiro" y "Estragón" que pugna en ocaciones por apoderarse de ese "clown-clochard" que nos cuenta su infortunada experiencia amorosa. Un ser más "común" tal vez habría sido un personaje más hiriente para el auditorio de "huevones" que escucha su relato...»* (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 4 de enero de 1986).

«... La obra Primer amor *contiene el esbozo de personaje de quién lo sería después de una de sus grandes obras, Molloy. Con los años, la escritura se le iría adelgazando, dejándose ganar*

por el silencio, por el susurro, llegando hasta la desaparición de la palabra.
En Primer amor *hay todavía una gran riqueza expresiva, un humor irlandés —tétrico, negro— y una profunda ternura. Trasciende ahora hacia la risa: una risa que es engañosa, artera, peligrosa.*
No es un texto teatral, sino un relato. Pero no difiere de otras obras directamente teatrales del autor. La dramaturgia la ha puesto Sanchis Sinisterra con la inteligencia que se le conoce. Sirve el texto, viste el personaje: las pequeñas acciones componen el ser; con la dirección cuidada de Fernando Griffel brota el teatro. El espacio escénico recoge someramente algunos tópicos de Samuel Beckett y la obra, en consecuencia, funciona.
El texto castellano, aparte de algunos galicismos, tiene fuerza teatral, soltura, la expresividad necesaria.
Lo dice y lo actúa muy bien el actor Luis Miguel Climent; no se le escapa una palabra ni una intención sin necesidad de subrayados falsos, y el tono a veces declamatorio está justificado porque es éste un relato que nos hace espectadores, y que a veces reclama nuestra participación...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 29 de abril de 1985).

CRÍMENES Y LOCURAS DEL TRAIDOR LOPE DE AGUIRRE
De José Sanchis Sinisterra. Dirección: Joan Ollé. Escenografía: Josep Sallés. Vestuario: Aurea Plou. Música: Anjel Illarramendi. Intérpretes: Lina Sala, Lander Iglesias, Rocío Gil, Abel Vitón, Ricardo Moya, Francesc Orella, Klara Badiola, Esther Rabinad y Diego de León. Estreno: 4 de marzo de 1986.
Espectáculo en coproducción con la Compañía Teatropolitan (San Sebastián).

«... "La omisión del héroe es un procedimiento usado a menudo en novela pero poco en teatro", explica Sanchis. "Me interesa que el espectador deba elaborar un síntesis de lo que se dice y crearse su propia opinión del polémico Aguirre. En ese sentido el título es engañoso pues anuncia una visión condenatoria del personaje que luego el espectáculo desmiente, aunque tampoco se trata de una apología. Suministraremos al público un material ambiguo, contradictorio, que dificulta el maniqueísmo, y le dejaremos en libertad de adoptar una postura frente a Lope de Aguirre; creo que eso será lo más perturbador del espectáculo...» (Jacinto Antón. «El País». Barcelona. 7 de febrero de 1986).

«... En los nueve monólogos, personajes con imagen y proyección en el episodio trágico de Lope de Aguirre, van elevando el vocativo de sus sentires ante el desarrollo de los acontecimientos que tienen al oñatierra de protagonista. Reniegos son los que la Juana Torralva, privada del derecho a la palabra, emite; delirios son los del gobernador Pedro de Ursua, aquejado de fiebres; planto el de doña Inés de Atienza ante el cadáver de Ursúa, su amante; emociones y flato de Don Fernando de Guzmán, príncipe del Perú, tierra firme y Chile, por la gracia de Dios; extravíos de un Marañón sin nombre en la selva amazónica; razones los del matarife Antón Llamoso; plegaria póstuma la de Ana de Rojas, vecina de la isla Margarita soliloquio el de Elvira de Aguirre, poco antes de ser inmolada por su padre; y confesión la del soldado Pedrarias de Armesto, cronista ocasional de la jornada. Falta, artísticamente escamoteado, por supuesto, la persona y la imagen del propio Lope de Aguirre, cuya ausencia da juego a la fábula (...) Un decorado moderno y funcional crea sobre el escenario un espacio ad hoc donde los componentes de ambas compañías van desarrollando la tragedia, en una especie de recital, que tiene de teatro lo que de declamatorio éste tiene, pero al que le falta el elemento situacional. Los componentes de ambos grupos demuestran una buena preparación y también una buena aglutinación de ambos en el esfuerzo de ofrecer una obra conjunta». (Santiago Aizarna. «El Diario Vasco». San Sebastián. 17 de abril de 1986).

FUEGOS FATUOS TEATRO ESTABLE. Guadalajara

UBÚ REY
De Alfred Jarry. Dirección: Domingo Lo Guidice. Escenografía y vestuario: Julia Martínez, Christian Rouviére. Máscaras: Raúl Mosquera. Intérpretes: Oscar Sosa, Estrella Ortiz, Juan Morillo, Joseba García, Fidencia Díaz, Fernando Romo, Joan Guitart y Miguel Zúñiga. Estreno: 1 de noviembre de 1985.

«Cuando se trata de contar una historia, la forma, el tiempo y la atmósfera deben emergen del material mismo de la historia. Ese es el desafío más concreto de la pieza Ubú Rey. *(...) Hemos recurrido a los elementos para gratificar la historia: el primero el zoomorfismo de los personajes, el padre Ubú, reptil, la Madre Ubú, mamífero cornado, que nos remiten a dos estadios de la evolución de las especies anteriores al animal racional.*
El segundo elemento de la puesta se refiere a la estética del comic de la cual hemos tomado la definición gráfica de los personajes y el corte de las secuencias de acción que permiten narrar de manera no realista los hechos propuestos por la pieza...» (Fragmento del programa).

«De todo lo presentado hasta la fecha por Fuegos Fatuos, Teatro Estable de Guadalajara es Ubú Rey *lo más ambicioso, un gran logro en el que se aprecian muchas horas de trabajo y estudio del texto, apoyado con un montaje espectacular de luz y sonido, efectos especiales y un deslumbrante vestuario, de acuerdo a la intención de cada personaje.*
En nuestra opinión, así es como debe montarse Ubú Rey, *pues no admite medianías, ni mucho menos, montajes de emergencia o excesiva esquematización en una obra vanguardista en su tiempo pero que se ha convertido ya, en un clásico del siglo XX. (...) Habría mucho para comentar sobre los cinco Ubú de Alfred Jarry, sus diferencias, la intención del autor y su influencia en la aparición de nuevas formas teatrales; lo que sí es innegable es que* Ubú Rey *es obra por la que se han sentido tentados muchos teatros de Cámara y Ensayo de España. En Guadalajara ya la vimos en un certamen, y salta la comparación a la vista, a favor, con muchos puntos de más, de lo presentado por Fuegos Fatuos, que añadió a las excelencias del montaje una muy buena interpretación, depurada en el arte de la expresión corporal, en la que hubo momento de gran belleza plástica. Acertados los contraluces que, además de dar estética a la escena, realzaban la intención del tema...»* (Ferga. «Nueva Alcarria». 8 de noviembre de 1985).

... Fuegos Fatuos y su director, Domingo Lo Guidice, nos presentaron a un Ubú cruel, ruin y cobarde, que hace que desde el primer momento el espectador sienta repugnancia y antipatía por él, aunque nunca miedo por la forma sarcástica en que se nos muestra.
Una puesta en escena extraordinaria con una simbiosis perfecta entre luces y música, con alternativas entre escenas naturales y otras que se desarrollan detrás del cicloráma y que el espectador sólo ve las sombras de los intérpretes. Y, sobre todo, con un vestuario exhuberante, con diseños sacados de los comics mantienen al público perfectamente ligado con el desarrollo de la obra.
Es una pena que un trabajo tan serio y profesional como éste quede un poco enturbiado por la mala acústica del local, que no es apto para representaciones teatrales, ya que su alto techo y, sobre todo, la cúpula, hace que las voces se distorsionen y el espectador, a veces, no entienda a los intérpretes, principalmente a los actores, ya que sus voces, graves, son las más perjudicadas por la reverberación. (Javier Barra. «Flores y abejas». 6 de noviembre de 1985.)

FUM ELASTIC. Castellón

BALADROMANCE
De Jordi G. Segura. Dirección: Jordi G. Segura. Intérpretes: Palmira Ferrer, Manel Gonell, Vicent Ferrer, Ana Pallarés, Noemi Tichell y Emilia Sánchez. Estreno: 2 de enero de 1986.

«Espectáculo donde la capacidad del actor radica en su propio cuerpo, creando un lenguaje ajeno a las formas convencionales de expresión, partiendo de la investigación y concibiendo el espacio escénico como un ambiente mágico, como el rito y la ceremonia se manifiestan a través de las formas, provocando la imaginación del espectador y llevándolo a un mundo de sensaciones». (Programa).

RODALLES D'EN PLANIOL
De Jordi des Racó. Dirección: Jordi G. Segura. Escenografía: Manuel Gonell. Intérpretes: Manuel Gonell, Palmira Ferrer, Carles Benlliure, Jordi Segura y Vicent Ferrer. Estreno: 2 de febrero de 1986.

«Este montaje es una recopilación de cuentos del mallorquín Jordi des Racó, adaptados dramáticamente por Ignacio Roda y llevados a su concepción teatral por Jordi G. Segura.
Hemos intentado dirigir una mirada burlesca hacia las instituciones e individuos que secularmente han nacido de nuestra vida cotidiana, y también ponen en entredicho algunas costumbres y ciertas conductas. Y todo esto de manera ingenua y burlesca, dentro de un ambiente de jue-

go fiesta, aprovechando la máscara para dar vida a los arquetipos, proponiéndonos y proponiendo una fiesta colectiva». (Programa).

PALLASSOS
Del colectivo. Dirección: Luis Marrades. Intérpretes: Jordi Segura, Manel Gonell y Luis Marrades. Estreno: 15 de julio de 1986.

FUNDACIÓN COLEGIO DEL REY. Alcalá de Henares (Madrid)

DON JUAN
De José Zorrilla. Dirección: Antonio Guirau. Especios escénicos y ambientación: Javier Navarro. Intérpretes: Manuel Gallardo, María Casal, Mary Santpere, Rafael Ramos de Castro, etc. Estreno: 1 de noviembre de 1985 en Alcalá de Henares (Madrid).
Espectáculo realizado en colaboración con el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid.

FUNDACIÓN GOMBRYOWERICH. Madrid

SINFONÍA PARA UN CABALLERO ANDANTE
De Luis Santamaría García. Director: Carlos Sarrió. Escenografía: José Luis Prieto. Intérpretes: Luigi Gombryowerich. Estreno: 26 de octubre de 1985.

SIN TÍTULO
De Luis Santamaría García. Dirección: Luis Santamaría García. Intérpretes: Luigi Gombryowerich. Estreno: mayo de 1986.

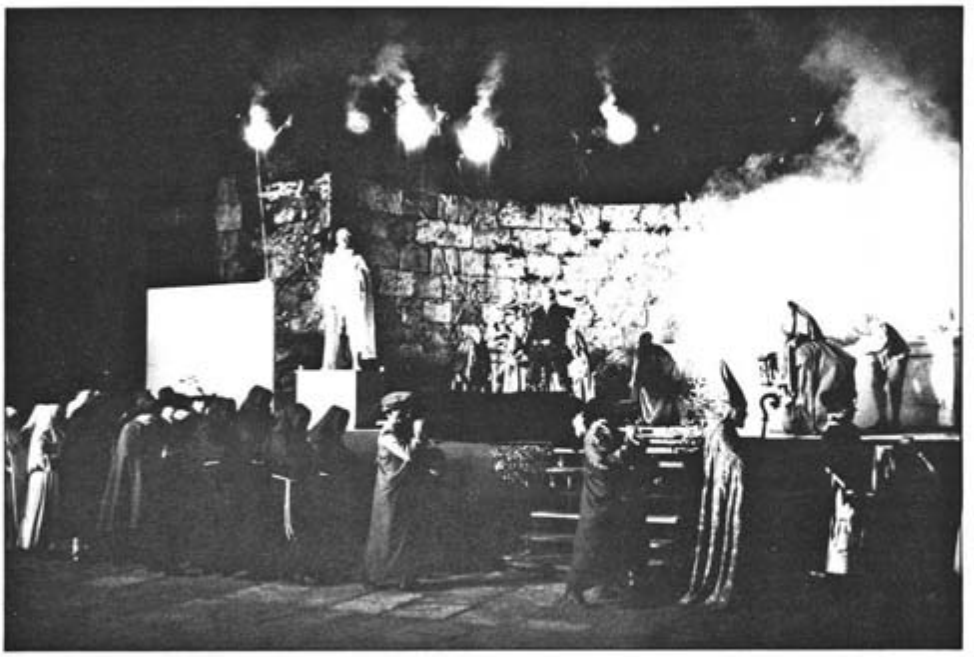
G.A.T. Ibiza

EL MÉDICO A PALOS
De Moliére. Dirección: Merche Chapí. Escenografía: Pepe Tomás. Vesturario: Merche Chapí. Música: Mercedes García y Agustín Palazón. Intérpretes: Miguel Ramón, Lola Luque, Pepo M. Castro, Paco Oreja, Juan José Piedra, Adolfo Berrocal, Lali Torres, Lina Marín. Manuel Rodríguez, Antonia Planells y David Guasch. Estreno: 4 de enero de 1986 en la Iglesia del Hospitalet (Ibiza).

CATHERIN, EN PARÍS, BAJO LA LLUVIA DE OTOÑO, DESCUBRE POR QUÉ LOS PERIODISTAS AMAN A ROBERTO ROSELLINI
De Toni Roca. Dirección: Merche Chapí. Escenografía: Pepe Tomás. Vestuario: María Llobet. Intérpretes: María Marí y Toni Roca. Estreno: 4 de abril de 1986 en la Iglesia del Hospitalet (Ibiza).

MONÓLOGO DE VIVIEN LEIGH ANTE EL ESPEJO
De Toni Roca. Dirección: Merche Chapí. Escenografía: Pepe Tomás. Vestuario: Merche Chapí. Intérpretes: Cristina Martínez. Estreno: 4 de abril de 1986 en la Iglesia del Hospitalet (Ibiza).

MOTÍN DE BRUJAS
De Josep María Benet. Dirección: Javier Campillo. Escenografía: Pepe Tomás. Intérpretes:





Arriba, "Don Juan", representado en las calles de Alcalá de Henares. Sobre estas líneas, "Sin título", de la Compañía Gombryowerich. (Fotos: Fernando Suárez).

Pepo M. Castro, Lola Luque, Ana Martínez, Marisa, Lina Marí, Mari Boned y Lola Macías. Estreno: 23 de mayo de 1986.

«—¿No le da a usted vergüenza, con lo mayorcito que es, presentarse ante un público tan cotilla como es el amante del teatro, así, en paños menores? Metafóricamente hablando, por su puesto.
—No, y quizá el proceso puede ser algo doloroso, porque la historia que cuento, sobre todo en uno de los monólogos, es bastante reciente. Pero en el fondo, como lo explico allí, hay algo de vanidad en todo esto, quizá más que dolor. Y la vanidad es muy importante en nuestro mundo, mueve mucho a la gente.
—Oye, ahora entre nosotros, ¿qué pretendes con estos esperados monólogos —no de carmelitas precisamente— que alguien te quiera un poquito más, epatar al personal o ahorrarte una visita al psicoanalista?
—Bueno, yo quisiera que me quisieran más los que me quieren; pero esto me parece casi imposible, porque me quieren tanto tanta gente que no creo que vaya por aquí la cosa. Lo del psicoanalista, pues sí; con tal de imitar a los grandes actores americanos, estoy dispuesto a ir al psicoanalista, pero por mimetisto de Hollywood, no por otra cosa. Y en cuanto a epatar al personal, quizá sí; eso liga mucho con la vanidad». (Julio Herranz. «Diario de Ibiza». Ibiza. 4 de abril de 1986).

«"Es una obra moderna —comenzó diciéndonos su director, Javier Campillo— por la temática que trata, ya que la acción es totalmente actual y al mismo tiempo, es muy divertida, manteniendo un clima de suspense, como el mismo título ya indica".
"Hemos trabajado durante meses intermitentemente ya que se hizo un paréntesis debido a la representación de los Monólogos de Toni Roca. La escenografía ha sido especialmente laboriosa, en parte por la sala ya que hay que respetar el entorno y en parte por el decorado que la obra requería"». (José V. Serradilla. «Diario de Ibiza». Ibiza. 21 de mayo de 1986).

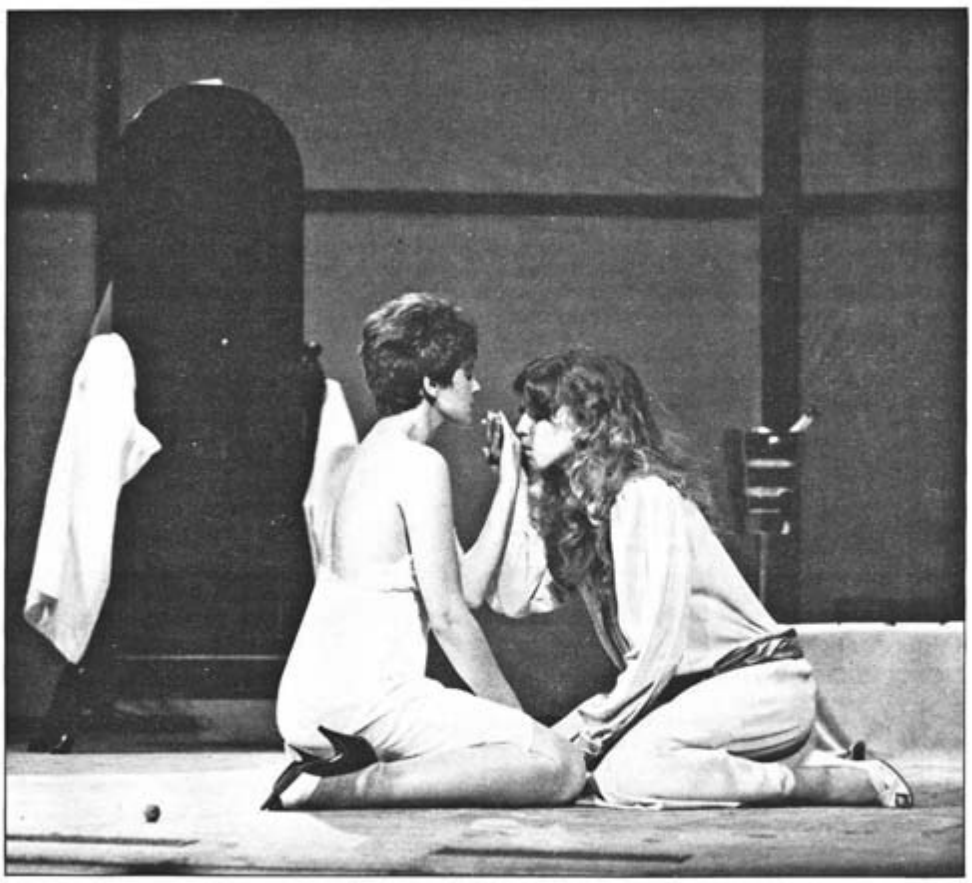
GAD. Madrid

FALTAN 14 AÑOS PARA EL AÑO 2000
De Carlos Borsani, Tizi Cifredo y Ricardo Rivero. Dirección: Carlos Borsani. Música: Joe Bornasi. Intérpretes: Carlos Borsani, Rizi Cifredo, Manuel Duelo, Ricardo Rivero, Ramón Sanz, José M.ª Uridiain y José Luis Ventín. Estreno: 26 de abril de 1986 en el Festival de Sitges.

«... El humor, como constante del espectáculo —escriben sus autores—, unifica las diferentes visiones de la actualidad. Es un humor que busca la conexión con un público de hoy. Es el humor de un teatro taquigráfico de los modelos de la realidad, con sus formas de cultura "pop" y su ironía caricaturista de cómic. En los modelos también se podrán reconocer los aportes del entremés, el sainete y la revista española. El desarrollo travestido del espectáculo, un juego clásico de la escena, remarca el sentido humorístico de los "sketchs": siete actores interpretan más de sesenta personajes, de ambos sexos, así como algunos animales...» (C. Galindo. «ABC». Madrid. 21 de mayo de 1986).

"Faltan catorce años para el año 2000", del GAD, arriba, y "Ejercicio de olvido", de la Garandilla. (Fotos: Chicho).





GALADRIEL TEATRO. Huesca

EL CANTAR DE TARASCÓN
Del colectivo. Adaptación: Damián Torrijos. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 28 de mayo de 1986.

LA GALERNA. Gijón

EL MAESTRO
De E. Ionesco. Dirección: Marián Osacar y Felipe Ruiz de Lara. Intérpretes: José Miguel Díaz, Julia García, Oswaldo M. Ndivuadiso, Isabel Álvarez, Mary Chely Fernández, Marta Moro y Tere Quirós. Estreno: diciembre de 1985.

LA GARANDILLA. Madrid

EJERCICIO DE OLVIDO
De Daniela Féjerman. Dirección y Escenografía: Jesús G. de Pablos, Ángel Díaz de Rada. Vestuario: Pilar, Celia Ocampo. Música: Francisco Cruces. Coreografría: Iñaki Guevara. Intérpretes: Paloma Catalán, Margarita Caparrós, Daniela Féjerman y Iñaki Guevara. Músicos: Ana Toca, Santiago Puente, Violeta Andreu y Nacho Vallejo. Coro: Ángeles Fernández, Celia Arroyo, Aline Lázaro, Violeta Andreu, Bárbara

Granados, José Antonio Aguado, José Luis Tora, Francisco Cruces y Nacho Vallejo. Estreno: 15 de julio de 1986 en la Muestra de Nuevo Teatro Joven Español en Cabueñes 1986.

GRUPO GASTEIZ. Vitoria

EL CÁNTARO ROTO

De Heinrich von Kleist. Dirección: Carlos Gil Zamora. Escenografía y vestuario: R. Fitero, K. Álvarez, J. M. Vaquero. Intérpretes: Pedro Martínez de Arenaza, Kali Beltrán de Lubiano, F. J. Ardanaz, Ana Lucía Billate, José M.ª Arenas, Julen Ruiz de Pinedo, Carmen San Esteban y Marián Bilbao. Estreno: 23 de diciembre de 1985 en el Teatro Ayala (Bilbao).

«Se mantiene la estructura clásica de unidad de trama, tiempo y acción, y aunque se puede definir como burlesca, su característica más notoria sería su naturalismo, huyendo siempre de la farsa más fácil y estereotipada. El trabajo de actores ha sido realmente difícil, pues, intentando guardar el estilo del naturalismo flamenco, los movimientos son mínimos y estáticos como dentro del paisaje que presenta el escenario; ha sido, por tanto, un trabajo muy cuidado y difícil.
El cántaro roto *es una excepción dentro de la obra de su autor, muy marcado por el signo trágico, paradójicamente esta obra es un bufonada ambientada en una comedia de costumbres que toma mucho de las escenas pictóricas campesinas de Brueghel».* (A. Alberdi. «Deia». Bilbao. 23 de diciembre de 1985).

«... El que guste de un teatro de innovación, sorprendente en sus planteamientos y original en su realización, será punta de lanza en el bando de los detractores sin entrar en el nivel teatral alcanzado. A la contra, el que se relama con un teatro de corte clásico, farsesco y nada rompedor, tendrá posibilidades de ver aterciopelarse su papillas gustativas.
El cántaro roto *es una farsa en la que el susodicho recipiente, aún hecho pedazos, da cabida a un enredo entremezclado de amoríos y pantomimas de poder corrupto. (...) El colectivo Gasteiz ha abordado el montaje con su plantel de actores habitual al que ha añadido nuevos fichajes, algunos de estos con tradición en otros colectivos locales. La figura clave, el juez y juzgado alcalde, es desarrollado por el histórico del grupo Pedro Martínez. Su interpretación se divide en dos momentos bien marcados: antes y después de haber catado el vino del Rhin. Su papel de alcalde sobrio es resuelto con acierto potenciando sus recursos actorales, pero decae sensiblemente en el final de juez borrachín; los tópicos de gestos y pronunciación borran la credibilidad del personaje. (...) Lo más alarmante es la falta de acciones sobre el escenario que congela demasiados cuadros escénicos. Es preocupante que el mudo papel de alguacil, desterrado en el rincón del fondo, capte demasiadas veces nuestra atención en detrimento del motivo principal. Los continuos juegos y gracietas de aquel resultan más apetecibles que el estatismo en el que se desarrolla la acción del primer plano. La audición es en otras ocasiones una fuerte traba en el desarrollo dramático: problemas de vocalización y proyección en algunos actores hacen decaer la atención de una obra basada casi exclusivamente en el texto; las posibilidades escenográficas y luminotécnicas se han reducido a su mínima expresión optando por la creación de un espacio modular cuasi desnudo, absolutamente funcional».* (Iñaki Ortubai. «El Correo Español - El Pueblo Vasco». 15 de enero de 1986).

COMPAÑÍA GENERAL DE TABACOS DE FILIPINAS. Santa Coloma de Gramanet (Barcelona)

LA BOÑIGA

De Quintín Valiente. Intérpretes: Juan José Gonzalo, Arantzazu Llorente, M.ª Fernanda Monje, Dolores Pulido, Eva Moreno, Francisco Mañez, F. Javier González, César la Fuente, Mónica Pérez y Quintín Valiente. Estreno: marzo de 1986.

GÉNESIS TEATRAL. Barcelona

COTO DE CAZA

De Eduardo Ladrón de Guevara. Dirección: Daniel Martínez. Escenografía: Ángel Torrecillas. Intérpretes: Adaluz Angelino, Daniel Martínez, Goyi Jiménez, Maite Caballero, Manuel Guijo, Iván Martínez y Juan Cerdán. Estreno: 1 de febrero de 1986.

GRUPO DE TEATRO GENTE. Palencia

LA TERCERA PALABRA

De Alejando Casona. Dirección: Gerardo Aguado. Escenografía: Luis F. Tejerina. Intérpretes: Miguel A. Ampudia, Ana Sáez, Teresa M.ª García, Pilar Matía, Daniel de Soto, Fernando Toledo, Rafael Negrete, José Luis Blanco, M.ª Luisa García y M.ª Jesús Bourdón. Estreno: septiembre de 1985.

ANILLOS PARA UNA DAMA

De Antonio Gala. Dirección: Gerardo Aguado. Intérpretes: Covadonga Gutiez, José M. Manrique, Consuelo Cantero, Tarsi Vargas, María Luisa Gil y Marcial García. Estreno: marzo de 1986.

SHOW-GENTE 86

Del colectivo. Estreno: 19 de abril de 1986.

TEATRO GEROA. Vizcaya

DOÑA ELVIRA, IMAGÍNATE EUSKADI

De Ignacio Amestoy Egiguren. Dirección: Antonio Malonda. Escenografía y vestuario: José Ibarrola. Música: Juan Carlos Irizar. Intérpretes: Luis Blázquez, Eguzki Zubia, Adolfo Fernández, Iñaki Irisarri, Paco Obregón, Alfonso Torregrosa, Rosa Martínez, Javier Alday, Alberto Lebrancon, Mikel Gómez de Segura. Músicos: Joaquín M.ª Melara, M.ª Angeles Fagoaga, Francisco Cintero, Ana Aguirre, Alberto Urkijo, Zumurru Taldea. Estreno: 3 de mayo de 1986 en el Festival de Teatro de Sitges (Barcelona).

«"Como autor —escribe Ignacio Amestoy— me imaginé a Lope hablando a su hija de una patria que luego llamaron Euskadi. El atractivo histórico y el distanciamiento sirven para reflejar una determinada historia. Cabía la posibilidad de enfrentar dos utopías sobre el tapete: por un lado, la heredera, tal vez, de los tiempos del franquismo, durante y en el cual se pensó que ser realista era pedir lo imposible, y la utopía del hoy, con una absoluta relatividad histórica. (...) Lope de Aguirre podía reflejar la primera y su hija la segunda para conducir al espectador a una determinada reflexión, en la que se parará un poco el reloj de la realidad vertiginosa..."» («La Rioja». Logroño. 10 de septiembre de 1986).

«La figura de Lope de Aguirre con su desmesura hiperbólica, es absolutamente fascinante. No es extraño que su crónica haya inspirado múltiples versiones contemporaneas, desde Torrente Ballester a Ramón J. Sender o la película alemana "Aguirre, la cólera de Dios".
Es lógico que esta figura haya atraído también a Ignacio Amestoy, vasco, que se plantea el teatro como una reflexión sobre los problemas más hirientes de nuestra sociedad (...) Así pues, esta obra no es sólo una evocación histórica, sino una reflexión sobre Euskadi y la violencia. Si la primera posee dignidad literaria indudable, no alcanzo a ver muy clara la conexión con la segunda; o, mejor dicho, la lección que de aquí se desprende sobre la situación actual del País Vasco. Aparte, claro está, del evidente horror ante el encadenamiento de la sangre, que hace estallar en un grito hasta a un mudo inocente. No pude oír bien el largo monólogo final de Lope de Aguirre, que quizá aclare más el mensaje. A la violencia exasperada de la historia, en sí misma, y el expresionismo crítico de Amestoy, añade la puesta en escena más dosis de crispación. En un escenario central, los componentes del grupo Teatro Geroa se entregan con generosidad, en labor de conjunto, pero falta calidad individual en algunos papeles. Acentuando la expresividad, la dirección añade efectismos melodramáticos...» (Andrés Amorós. «Diario 16». 30 de julio de 1986).

«Ignacio Amestoy ha tomado un fragmento final de la vida de Lope de Aguirre: cuando mata a su hija, doña Elvira, y muere él mismo a mano de los soldados realistas, para hacer su reflexión sobre la sociedad actual. Aparentemente, y por los textos adjuntos a la representación, Lope de Aguirre representa la utopía del mañana; doña Elvira, la del presente, y el debate "apunta a la realidad actual de Euskadi". Nada de ello es observable en esta representación: habrá que esperar otra mejor. La Lonja de las Terneras es una estufa insufrible que anula toda capacidad que no sea la de tratar de respirar (...) Algunas de las escenas que tienen la clave de la obra no se entienden. No es ocasión de culpar a los actores, que están forzados por el escenario, que no ampara sus voces, ni a la dirección de Antonio Malonda; ésta, como la contrucción de la obra, parece abigarrada y tremendista, con la fuerza posible del antiguo teatro de situaciones límite.
Pero no parece justo ir más allá; las condiciones del estremo dominan el hecho teatral en sí, esconden la obra y practicamente lo anulan...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 30 de julio de 1986).







«La fama de Lope de Aguirre surge de su participación, bajo el mando del navarro Pedro de Ursúa, en la expedición los "marañones" que debían conquistar un utópico Eldorado en las fuentes del río Amazonas (...) El impulso utópico de su aventura, la crueldad de sus métodos, los complejos rasgos de su personalidad grandguiñolesca, han convertido a Lope de Aguirre en un personaje legendario y en una tentación permanente de historiadores y fabulistas (...) Es seguro que Amestoy conoce éstos y otros datos del personaje y de su entorno final y es posible que haya pensado que la situación de un puñado de guerreros al borde de la desesperación, que practican una frenética autofagia, y están dirigidos por un caudillo que mata a su hija para que no sirva de "colchón de bellacos", sea una imagen transparente "para reflexionar sobre nuestra sociedad" como dice el director Antonio Malonda en el programa de mano. En realidad todos los elementos conspiran hacia la opacidad. La representación que vimos en Alsasua fue un chafarrinón de luces y gritos. El texto es insuficiente. Faltan las claves para comprender la acción: los personajes, apenas definidos, quedan en portavoces de ideas algunos, de meros impulsos otros, y otros, como el del Muchacho, ni siquiera sabe qué hacen el el escenario. La puesta en escena sirve a esta abstracción que preside la obra: un espacio cerrado, vagamente campamento e iglesia y salón de trono, y personajes vestidos con indumentarias fuera del tiempo, que entran y salen por el mismo portón que los espectadores que a su vez se ubican alrededor del espectáculo». (Manuel Bear. «Diario de Navarra». Pamplona. 29 de agosto de 1986).

«No es extraño que Doña Elvira, imagínate Euskadi *haya sido uno de los montajes más destacados en el Sitges-86. Pocas veces en los últimos tiempos se ha podido asistir a un caso como el presente, donde a un texto de contenidos históricos discutibles, aunque válidos, se añaden otros valores dramáticos de considerable estimación. (...) Primeramente la figura de Lope de Aguirre parece de por sí fascinante para transplantarla a un escenario. Después, la visión que Ignacio Amestoy proporciona, acerca extraordinariamente la aventura del vasco a la realidad actual.*

La reflexión sobre el personaje le obliga en la fase final de la pieza a filosofar sobre la raíz del problema, sobre la posesión de lo nuestro, la obligación del exilio, la desgracia del despojo y la siempre presente esperanza de regresar a la casa del padre.

Seguro que en Lope de Aguirre tales verdades nunca estuvieron presentes, entre otras cosas porque la personalidad controvertida del "viz caíno" partía de una rebeldía personal, de una desobediencia al poder por los excesos que el mismo poder ejercía.

Aquí, el aventurero es proclive al nacionalismo y participa de unas esencias hasta ahora inéditas, que podríamos encontrar en cualquier caudillo tenido como paradigmático por los vascos. Puede que ese mismo acercamiento al tiempo real que vivimos haya obligado a Amestoy a elaborar un Lope de diferente cuño que los conocidos hasta el momento (Nunca pudo pronunciar, y es un ejemplo, el personaje la palabra Euskadi, por la sencilla razón de que en 1561 el vocablo no existía) (...) Doña Elvira, imagínate Euskadi *es pieza de tensiones añadidas, en la que el clímax se alcanza por un "in crescendo" de los sucesos, hasta culminar en el monólogo final de Aguirre, cargado de aseveraciones justificativas, de lamentos por no llegar donde quiere —¿no sería Euskadi el auténtico Eldorado de Don Lope?— mucho más cuando Elvira, lo que más ama, le solicita la muerte de su propio hierro...»* (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 10 de mayo de 1986.)

COLECTIVO DE TEATRO INFANTIL. GIANNI RODARI. Córdoba

SOBRE PLUFT, EL FANTASMITA Y OTRAS COSAS

De M.ª Clara Machado. Dirección: José Cañas. Intérpretes: Paco Carvajal, Miguel Trujillo, Agustín González, Clari Ramírez, Nati Galvez, Juan López, Ángeles Ruiz, M.ª José González, M.ª Ángeles Carvajal y Trini Egea. Estreno: 27 de septiembre de 1985.

GRUPO DE TEATRO GÓNGORA DE LA CASA DE CÓRDOBA EN MADRID. Madrid

LA PASIÓN DE ANTÍGONA PÉREZ

De Luis Rafael Sánchez. Dirección: Joaquín Velayos. Música: Antonio Pérez. Intérpretes: María Bravo, Pepa Rodríguez, Joaquín Velayos, Carmen P. Quero, Cayetano Mendoza y Chelo Molina. Estreno: junio de 1986 en el Ateneo de Madrid.

«La pasión de Antígona Pérez, *según palabras del director de la pieza, "podría subtitularse* Crónica suramericana. *No es casual que en*

esta ocasión la lucha de Antígona se realice en una imaginada república del Cono Sur del continente americano, ni es una total figura de ficción de la de Creón Molina, dictador pretendidamente disfrazado de presidente salvador" "En este marco —prosigue— el autor nos muestra una síntesis de cuanto sustenta los poderes personales absolutos, sus trasfondos. El presidente Creón Molina está en la cúspide de un poder que se ha convertido en un complejo engranaje político, económico y social, ya casi al margen de su propia persona y que hay que conservar a toda costa..." (S. E. «ABC». Madrid. 30 de junio de 1986).

COMPAÑÍA LA GOTERA. Asturias

LISTOS PARA EL DESGUACE

De Santiago Sueiras. Dirección: Santiago Sueiras. Escenografía: Juan Mierez, Santiago Sueiras y Toño Criado. Intérpretes: Martina Bueno, Toño Criado, Adriano Prieto, Luis Alberto Rodríguez, Joaquín Tres, Claudio Vereterra y Luis Vigil. Estreno: mayo de 1986.

EXPOSICIÓN DE CARBONCILLOS

Del colectivo. Dirección: Santiago Sueiras. Intérpretes: Martina Bueno, Toño Criado, Adriano Prieto, Luis Alberto Rodríguez, Joaquín Tres, Claudio Vereterra y Luis Vigil. Estreno: 2 de diciembre de 1985.

EX-CULTURAS

De colectivo. Escenografía: Toño Criado, Juan Mieres. Música: Miguel Fernández. Intérpretes: Toño Criado, Martina Bueno, Luis Gutiérrez, Oswaldo Ndivisso, Adriano Prieto y Claudio Vereterra. Estreno: agosto de 1986.

ARTISTAS SOBRE EL ASFALTO, CONTENTOS

Del colectivo. Música: El Ventolín. Intérpretes: Martina Bueno, Toño Criado, Luis Gutiérrez, Adriano Prieto, Joaquín Tr'es, Claudio Vereterra, Oswaldo Ndivisso. Estreno: 5 de mayo de 1986.

EL GRIFO. Zaragoza

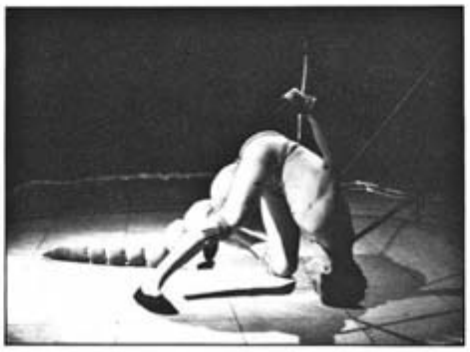
LA CORTE DEL FARAÓN. ¡VIVA ARAGÓN!

De Dionisio Sánchez. Dirección: Dionisio Sánchez. Intérpretes: actores de la compañía. Estreno: abril de 1986.

«—Para empezar, volvemos a hacer teatro como "arma de lucha" por la política teatral que llevan a cabo los instituciones. El tema que tocamos es el de la actitud del poder frente al hecho cultural, porque ya llevamos muchos años de democracia como para que el colectivo teatral siga estando cada vez peor.
—¿Cómo es exactamente el montaje?
—Es una obra en la que vamos a lanzar ideas, no vamos a presentar un gran trabajo ni una gran escenografía. Queremos que los espectadores sean testigos de las ideas que lanzamos y que van dirigidas, sobre todo, a gente vinculada al teatro.
—¿Por qué ese título?
—Obedece a lo que es nuestra ciudad: una corte. Y si es la Corte de Faraón es porque da mucha más risa así que si la hubiéramos puesto, por ejemplo, la Corte de González Triviño. Aquí, todos actuan en plan faraónico.
—¿Nada más?
—Después le ofreceremos al público la posibilidad de visitar nuestra exposición sobre "Diez años de democracia teatral zaragozana" con la utillería que hemos utilizado en nuestros montajes. Por ejemplo, un foco roto, trozos de cuerda, una pecera en la que está todo el dinero que hemos recibido en concepto de subvenciones... Todo muy triste, como nuestro panorama». (Carmen Puyó. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 23 de abril de 1986).

«¿Cómo anda el teatro en nuestra ciudad y cómo anda la ciudad misma?
La pregunta del grupo El Grifo, que capitanea Dionisio Sánchez, es contundente. El teatro que se hace en nuestra ciudad da casi tanta risa como la ciudad misma, sus instituciones y sus prohombres.
Puede que no les falte la razón, porque si bien se mira, desde el punto de vista teatral, Zaragoza, tan prolífica en grupos, grupúsculos y grupetes teatrales (la sala del Teatro del Mercado está comprometida con meses de anticipación), no tiene un teatro propio para suplir el cierre por reformas del Principal, y si viene de vez en cuando algún buen espectáculo se hace como para cumplir las formalidades y llenar un hueco en la lista de actividades culturales de las dignísimas autoridades.
Sólo que eso, claro es, no llena huecos de ninguna clase y el teatro y la ciudad dan pero que muchísima risa. Bueno, y bastante pena.

En la página anterior, escenas de "Doña Elvira, imaginate Euskadi", de Teatro Geroa y, bajo estas líneas, "Ex-culturas" y "Listos para el desguace", de la Compañía La Gotera. (Fotos: Chicho).







Para arremeter contra los males que nos aquejan, Dionisio Sánchez y sus grifosos han montado en el Teatro del Mercado una suerte de zarzuela-revista a la española-happening titulado La Corte del Faraón ¡Viva Aragón!, *donde se dedican a meterse con todo bicho viviente en un saludable ejercicio de anarquía y de la más desahogada independencia.*
Nada les detiene, nada inhibe a Dionisio y sus grifosos, que se chiflan profusamente de todo lo habido y por haber, de las teorías de Meyerhold (o de quien sea) a las distintas concejalías e instituciones que gestionan y disfrutan la cosa teatral zaragozana, y la ciudad misma.
Da igual que el espectáculo de Dionisio y sus grifosos se extralimite, impreque, condene o se desmadre. Con todos los reparos que se le pueden hacer, lo que hacen en el Teatro del Mercado da casi tanta risa como la situación del teatro en nuestra ciudad y la ciudad misma.
Merci beaucoup, monsieur Sánchez». (Joaquín Aranda. «Heraldo de Arangón». Zaragoza. 26 de abril de 1986).

GRUMO DE TEATRO. Madrid

ACTA EST FÁBULA

De C. Taberneiro. Intérpretes: Brigitte Auguet, Paco Churruca, J. Carlos González, Gloria Martín, Carmen Posadas, Beverly Spangler, Carlos Taberneiro y Abel del Tío. Estreno: marzo de 1986.

«En Acta est Fábula, *comenta Carlos, hemos intentado situar al hombre en un medio ambiente contaminado que define, condiciona y determina su comportamiento, actitudes y carácter. Este ser humano es presentado como un pelele frágil, torpe y débil que lucha para liberarse de los hilos del destino. Las circunstancias de su vida la convierten a veces en una tragedia, a veces en una farsa.*
Por esta razón, tenemos que concentrar en un mismo personaje todas estas circunstancias y atribuirle todos los comportamientos que están habitualmente repartidos en dosis variables en la totalidad de los seres humanos. Es un trabajo difícil y que corre el peligro, lo sabemos, de resultar ridículo. Tenemos que seleccionar, pues, en la dimensión universal lo que se pueda acoplar armoniosamente en el personaje central, sin por ello caer en unos discursos excesivamente teóricos. El resultado es un personaje que camina siempre en la cuerda floja, sin red y sin horizonte, consciente de que sólo tiene dos vías posibles: aprender a volar con sus propias alas o dejarse caer en las entrañas del precipicio». («Ouest France». 18 de marzo de 1986).

GUIRIGAI COLECTIVO TEATRAL. Madrid

METROFILIA

De Agustín Iglesias. Dirección: Agustín Iglesias. Escenografía: Agustín Iglesias y Toñi Bueno. Música: Fernando Palacios. Intérpretes: Toñi Bueno, Ángel Jodra, Paco Carrillo, Gloria Marín, Agustín Iglesias y Magda Arenal. Estreno: marzo de 1986 en los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid.





"Metrofilia", espectáculo de Guirigai Colectivo Teatral. (Fotos: Fernando Suárez).

«—Vamos, definanse, ya tienen ustedes edad.
—Pues... son tantas cosas... la comedia del arte, la ciencia-ficción, Buñuel, Lope, el Bead and Puppet, el kabuki, la antropología...
—¡Vaya! Escapada por la tangente. Todo y nada. Muy posmoderno, muy actual...
—No, hombre, no es eso...
—Si no es eso, ¿es que no saben lo que quieren?
—Claro que lo sabemos. ¡Ahí está nuestros espectáculos!
—Pero... son todos distintos...
—No podemos evitarlo.
—¡Por qué!, ¿por qué?...
—¡Chsss! ¡Silencio! Salimos a escena». (Guirigai. Programa).

«... Iglesias nos sumerge en el subterráneo mundo del Metro, en un andén por donde pasan en un continuo ir y venir tipos delirantes, reflejo de una sociedad delitante y urbana, que se fecha en el último día del último año de este siglo. (...) el espectáculo se conforma como un caos, más propio de un espectáculo de calle por su estructura que de un escenario, ya que sus acciones se pueden prolongar hasta el infinito. Los seis actores de Guirigai, incluidos el autor, salvo el que encarna a "Polito", se transforman en los numerosos personajes que exige el guión —más que texto teatral— con estética de cómic. Es un trabajo esforzado, con un dominio del ritmo escénico admirable...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 12 de marzo de 1986).

«Andén del metro de Nochevieja de 1999 en una ciudad "a mitad de camino entre Nueva York y Marrakesh", que podría ser Madrid. Personajes de toda laya, vestidos según una imaginación moderadamente futurista de clara inspiración "pop" al modo de muchos dibujantes de "cómic" actuales. ¿Qué sucede? No se sabe muy bien. Los personajes entran y salen en una chocarrera galería de tipos apenas esbozados, gritones, que se empujan y caen. El movimiento, casi de película del cine mudo, sustituye a las ideas. (...) El grupo Guirigai ha sido elogiado más de una vez aquí. Alguno de sus trabajos alcanzaron excelentes niveles, entre ellos la versión en 1981 de Una mujer sola, *de Darío Fo, y* La bella y la bestia, *dos años después. En* Metrofilia *Agustín Iglesias, que es un activo creador, ha caído en el excesivo entusiasmo por sus ideas y ha ido muy lejos, hacia abajo, de aquel acierto de violencia y crueldad, que fue su creación de* Ágape.
El esfuerzo de los actores del grupo es innegable y es meritorio. Defienden la cosa como si en ello les fuera la vida y a la par se entrenan para un posible campeonato futuro de costaladas... Girigai es mejor que Metrofilia, *por lo que puede seguir gozando del crédito con el que ha llegado a ese farragoso estreno».* Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 12 de marzo de 1986).

«Cuando uno entra en la sala una de las muchas salas que el Círculo entrega al teatro—, el primer sentimiento es absolutamente positivo. La reproducida estación de metro, extendida a todo lo largo del espacio, sin telones ni barreras, aparece como ese submundo en el que van a desvelarse los secretos que oculta la luz del sol. (...) desgraciadamente, todo empieza a oscurecerse cuando empieza la función. Comprendemos la voluntad del autor de jugar con los personajes fantasmales, con figuras ajenas al censo cotidiano, con una marginalidad llena de absurdos, de poesía, de diálogos imposibles, de surrealidad.
Pero, pronto, esta previsible atmósfera comienza a llenarse de situaciones, comportamientos, personajes, anécdotas, que carecen de todo interés. (...) Como tantas veces ocurre en muchos espectáculos de nuestros días, la invención es traicionada por la debilidad del pensamiento. La compulsión creadora de imágenes, las loables intenciones de ruptura, van acompañadas de una autodestructora ingenuidad intelectual, con lo que, en definitiva, se vuelve a caer en la eterna trampa de destruir lo mediocre para proponer lo peor, de cuestionar lo insuficiente para caer en el vacío.
Bien está que corrijamos la retórica de museo y la fraseología que tantas veces ocupan el lugar de la cultura. Pero pocas retóricas resultan tan apabullantes como la de la revolución voluntarista...» (J. M. «Diario 16». Madrid. 15 de marzo de 1986).

TEATRO DEL GUSARAPO. Madrid

K-BINAS

Del colectivo. Dirección: Luis A. Sánchez. Escenografía: Francisco Lagares. Música: Rosa Fernández Arrizabalaga. Intérpretes: Jaime Miñarro, Consuelo Sancho, Alberto Romero, Luis A. Sánchez y Adrián Bueno. Estreno: 17 de junio de 1986.

HERMANOS LLONOVOY. Palma de Mallorca

EL HOMBRE BALA

Del colectivo. Intérpretes: Miquel Ángel Juan, Tonio Gómez, Rafel Vives, Jo Bellviure. Estreno: 22 de diciembre de 1985.

HISTERIA TEATRO. Murcia

URBANUM

De Luis García Mondéjar. Dirección: Joaquín García Box. Intérpretes: Juan Francisco García Saorín, Juan Ramón Hernández, José J. García Box, Ambrosio García Rex, Mari Carmen Navarro Vera y Francisco Morenilla. Estreno: 10 de septiembre de 1985.

HISTRIÓN EBOE. Cádiz

TEATRO ANTROPOFÁGICO: LA LECCIÓN Y EL CONVIDADO

De Ionesco (La lección) y Martínez Mediero (El convidado). Dirección: Juan de Dios Blanes. Escenografía: Juan de Dios Blanes. Intérpretes: Manolo Bienvenido, Rafa Bienvenido, Joaquín Fernández, Nieves Fernández, Paco Correro, Josan Cordeiro y Ana Sánchez. Estreno: 9 de noviembre de 1985.

SOMBRAS DE AMOR Y MUERTE

Del colectivo en base a textos de las tragedias de Federico García Lorca. Dirección: Juan de Dios Blanes. Intérpretes: Charo Benito, Manolo Bienvenido, Josan Cordeiro, Antonia Fernández, Joaquín Fernández, Nieves Fernández, Manolo Mateo, Paco Correro, Ana Sánchez y José Manuel Villegas. Estreno: Mayo de 1986.

ÑAQUE O DE PIOJOS ACTORES

De Sanchís Sinisterra. Dirección: Juan de Dios Blanes. Intérpretes: Paco Correro y Manolo Bienvenido. Estreno: marzo de 1986.

TEATRO HÓRDAGO. Vitoria

JALAIALDI

Del colectivo. Dirección: Emilio Fernández de Pinedo. Intérpretes: Ernesto Martínez de Marigorta, Emilio Fernández de Pinedo, Ignacio Fernández de Jauregui. Estreno: 6 de mayo de 1986 en Santurce.

STARGÜAIS

Del colectivo. Dirección: Emilio Fernández de Pinedo. Escenografía: Jorge Girbau. Vestuario: Ana Santamaría. Máscaras: Marco Ibáñez de Matauko. Música: Bill Murphy y Ernesto Pérez. Coreografía: Estudio Traspasos. Intérpretes: Amparo Ibarra Murillo, Emilio Fernández de Pinedo, Ignacio Fernández de Jauregui, Idoia Ayestaran y Plume Marchand. Estreno: 12 de febrero de 1986.

TEATRO DE HOY. Madrid

DICEN QUE LA DISTANCIA ES EL OLVIDO...

De Jorge Díaz. Dirección: Roberto Villanueva. Escenografía: Roberto Villanueva. Intérpretes: Nacho Novo, Graciela Hernández, Liz Ureta, Francisco Olmo, Aquiles Munizaga y Carmen María Swinburn. Estreno: 21 de febrero de 1986 Sala Cadarso.

«Lo que sostiene Jorge Díaz es que la distancia no es el olvido, que por lejos que se esté del lugar del suceso, los fugitivos de ciertas dictaduras sudacas, los torturados hasta la destrucción o la deformación de su personalidad, no pueden olvidar. Parece que esto es cierto y la protagonista del drama, mejor hay que decir del melodrama, es una muestra teratológica del que ahora se denomina "síndrome de Estocolmo" a no ser que lo sea de Copenhague: uno nunca está seguro de esas cosas atroces. (...) Estamos ante un carácter. Melodramático. Jorge Díaz maneja sus elementos graduándolos según las reglas de un suspense que sólo permite al espectador ir conociendo los datos reales muy poco a poco. En rigor, lo que Díaz ha escrito es básicamente el guión para una película que podría ser realizada a la manera de Hitchcock. (...) Es un escenario sucinto de teatro pobre —sólo los elementos significativos imprescindibles—, la suerte de la obra queda confinada al juego expresivo de los dos personajes femeninos. Graciela Hernández extrema el dramatismo de su fémina atormentada, algo esquizofrénica, con vigorosa expresividad y sin vacilar en los momentos más melodramáticos. Luz Ureta, actriz con positivo encanto, da vida a una Nina simpática, humana, figura de mujer marginada muy moderna, con eficacia y pleno acierto. Novo no tiene dificultad en el cliché más típico. Olmo tiene buena presencia y flojedad de carácter. Munizaga apenas es un relleno explicativo, como Carmen M. Swinburn. Tampoco la dirección de Villanueva parece haberse esforzado en exprimir sus cometidos.
La acción suscita interés, digamos cinematográfico; el diálogo es abrupto, cargado de expresiones de un naturalismo soez, en ocasiones al borde de la involuntaria —me parece— pornografía. Dicen que la distancia es el olvido *formula una violenta, rigurosa acusación contra lo que ha ocurrido y aún sucede en algunos países sudamericanos, singularmente en la adopción por torturadores de los niños o niñas de personajes desaparecidos después de haber sido detenidos y torturados en atroces condiciones...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 13 de febrero de 1986).

«Claudia fue torturada en su país —se trasluce que es Argentina— llegó a denunciar a sus camaradas; tuvo una morbosa relación sexual con el torturador —como en "Portero de noche"—, el cual huyó con la hija que Claudia había tenido con uno de los jefes de la resistencia.
Vive ahora la mujer de esta historia en Madrid, con otro hombre, casada con un español; y atormentada por su pasado, traumatizada: masoquista, descentrada, aterrorizada, decidida al suicidio...
Jorge Díaz, el autor de El cepillo de dientes, *no cuenta esta historia en su obra* Dicen que la distancia es el olvido... *por el orden cronológico en*

que aquí aparece, sino con teatralidad, graduando las revelaciones y preparando las sorpresas, buscando efectos, mezclando las escenas sexuales fuertes con las alusiones al exilio español de los sudacas.
La narración en sí es folletinesca, lo cual no quiere decir que no sea real y verosímil; la teatralización la da el mayor tono de melodrama. Dentro de la calidad literaria de su autor —se nota la escritura bajo el diálogo— y de la entereza de sus ideas...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 4 de marzo de 1986).

TEATRO IBÉRICO DE MADRID. Madrid

LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ
De Antonio Machado. Dirección: Paco Angulo. Música: Regino. Intérpretes: Regino y Paco Angulo. Estreno: 6 de octubre de 1985.

COMPAÑÍA IBEROAMERICANA DE TEATRO. Madrid

SANTA JUANA DE AMÉRICA
De Andrés Lizarraga. Dirección: Miguel Ponce. Intérpretes: Antonio Manso, Héctor Roskin, Leonel Campos, Olga Quesada, Consuelo Vera, Liropeya, Claudio Sierra, Toño del Olmo, Javier Echeverri, Javier Páez y Marco Aurelio Estévez. Estreno: 20 de febrero de 1986.

COMPAÑÍA LA IGUANA. Palma de Mallorca

POLYPUS MALIGNUS
De Jordi Beguería. Dirección: Pere Fullana. Escenografía y vestuario: Jaume Llabrés. Música: Toni Caimari. Intérpretes: Carles Molinet, Bárbara Quetglas, Bárbara Serra, Joan Carles Bellviure, Toni Picó y Rafel Vives. Estreno: 30 de abril de 1986 en el Teatre Principal (Palma de Mallorca).

«Esta comedia, que será el primer espectáculo de La Iguana como tal, "se ambienta en un hospital militar situado en primer línea, y hasta ahora nunca se ha representado en Palma. Su autor, Jordi Beguería, es catalán, y la escribió para que la pusiera en escena su propio grupo". (...) Los actores de La Iguana describen a "Polypus Malignus" como "una obra a la que pueden darse muchísimas interpretaciones. Por una parte puede ser divertida, pero también trágica, y eso le hace tener una cierta relación con el humor negro. También hay algunas notas casi surrealistas..."» (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 15 de febrero de 1986).

«Yo no sé si esto tiene algo que ver con Fassbinder. Me parece que sí aunque sea un Fassbinder matizado por un negro cachondeo, casi apocalíptico. Beguería derrocha un humor corrosivo, sádico y casi siempre escatológico que se traduce en un lenguaje hiriente y en situaciones pretendidamente límites, para exponer una clara protesta formal y hacer blanco de sus iras al latente catastrofismo que planea sobre la humanidad.
No existe ninguna idea salvadora ni se deja ningún resquicio abierto a ninguna esperanza lo cual, por otra parte, no parece entrar en las particulares intencionalidades del autor que condena al más absoluto caos, a la más irredenta de las destrucciones a un mundo del que parece no tomarse nada en serio.
Con esta presencia escénica inicia su andadura un nuevo grupo teatral que se nutre de elementos ya conocidos y que, por el momento, deja constancia de aceptables maneras expresivas y de una inexplicable y continuada adicción al grito lo cual puede llegar a provocarles una afonía crónica.
No es por el camino de la estridencia por donde va a conseguirse el impacto, como no es vistiéndose de colores oscuros y reincidiendo en actuaciones provocativas, el camino para exteriorizar sensaciones de sadismo a las que se debe llagar más bien desde una profunda y asimilada convicción, en la que el actor debe hacer descansar a su personaje». (Biel Domingo. «La última hora». Palma de Mallorca. 3 de mayo de 1986).

«Es una lástima que el enorme esfuerzo de este nuevo grupo se diluya a causa del poco interés que puede llegar a despertar un texto plano, excesivamente obvio y poco sugerente. (...) Y es lástima porque se ve un gran trabajo y los resultados no son malos en absoluto, una vez se supera el mal rollo de la obra. Los actores están muy bien, quizás en un tono excesivo que puede destrozarles la garganta, pero realizan un trabajo de gran seriedad y bien resuelto. La escenografía y el vestuario llevan la firma de garantía de Jaume Llabrés y se enmarcan en su habitual línea de trabajo, uno de los más serios del panorama teatral de esta ciudad. Sin embargo, la dirección de Pere Fullana, parece haberse limitado a desbrozar la obra, quitarle "mensaje" y tratar de darle un tono de comedia que de hecho no llega a conseguir.
Es una visión excesivamente plana». (Xisco Rul.lan. «Baleares». Palma de Mallorca. 3 de mayo de 1986).

INDEPENDIENTE DE SANTANDER, TEATRO. Santander

EL VERDUGO
De Gabriel García Badell y Joaquín Calle. Dirección: Joaquín Calle Arambarri. Escenografía: Joaquín Calle Arambarri. Música: Joaquín Calle Arambarri. Intérpretes: M.ª Inés Calle, Ana Rivas, Mariano Monedero, Miguel G. Moncalián y Joaquín Calle. Estreno: 8 de abril de 1986.

TEATRO INESPERADO. Barcelona

LA ALEGRÍA COTIDIANA
De Sacarisas. Dirección: Sacarisas. Intérprete: Sacarisas. Estreno: septiembre de 1986, en el Festival de Tárrega.

IN/ESTABLE TALLER 2 DE LA U.P. MUNICIPAL DE MARBELLA. Málaga

ANTIGUA Y NOBLE HISTORIA DE PROMETEO EL HÉROE Y PANDORA LA PÁLIDA
De Miguel Romero Esteo. Dirección y escenografía: Julián Amores y Francisco J. Corpas. Intérpretes: María del Rey, Rafael Galán, Juan López, José Prieto, Eva Bautista, Fany Ortega, Miguel Ángel Camarena, Ana Barranco, J. Pilar Vaquero y Mercedes Rey. Estreno: mayo de 1986.

IN/ESTABLE TALLER 1 DE LA U.P. MUNICIPAL DE MARBELLA. Málaga

ES BUENO NO TENER CABEZA
De Francisco Nieva. Estreno: junio de 1986.

TEATRO INFANTIL. Madrid

UNA CIUDAD PARA SOÑAR
De Vicente Aranda. Dirección: Vicente Aranda. Escenografía: Benjamín Grande. Coreografía: Mayte. Intérpretes: Amada Morán, José Alba, Mayte y José Sacristán. Estreno: junio de 1986.

GRUP DE TEATRE DE L'INSTITUT D'EXPERIMENTACIÓ TEATRAL DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA. Barcelona

ANTÍGONA
Sobre textos de Sófocles, Bertolt Brecht, Jean Anouilh y Salvador Espriu. Dirección: Pablo Ley y Mercè Saumell. Estreno: 18 de marzo de 1986.

COMPAÑÍA DEL INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA. Barcelona

EL BON DOCTOR
De Neil Simon. Traducción: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Pere Planella. Escenografía y vestuario: Xavier Millán, Josep Ricarte y Lidia Roure. Intérpretes: Josep María Mestres. Marisa Nolla, Joan Raja, Marta Calvó, Josep Tosar y Rosa Vila. Estreno: 21 de noviembre de 1985.

«Es más que probable que la escuela de arte dramático más importante y respetada de España sea el Institut del Teatre de Barcelona, de donde han salido buena parte de los intérpretes que ahora se pasean por Europa a sus anchas. (...) El bon doctor *es una obra de Neil Simon, rey de los escenarios de Broadway, en donde ha estrenado cosas como* Descalzos en el parque *o* Prisioneros de la Segunda Avenida. *Por lo que se refiere a* El bon doctor, *que ha sido traducida al catalán por Guillem-Jordi Graells, se basa en un total de ocho narracio-*

nes de Antón Paulovich Chejov que dan lugar a otras tantas escenas de la obra.
El bon doctor *al que se hace referencia en el título es, precisamente, Chejov, médico de profesión. Es él mismo, convertido ahora en un personaje de teatro, quien ejerce de introductor de las diferentes historias que se suceden en el espectáculo.*
Los antiguos alumnos del Institut del Teatre aprovecharon para este montaje, el buen hacer de algunos de sus profesores. Así, Iago Pericot y Josep María Espada se encargaron de supervisar el vestuario y la escenografía diseñados por Xavier Millán, Josep Ricarte y Lidia Roure. Por su parte Pere Planella, responsable de algunos montajes del Teatro Lliure, firma las tareas de dirección...» (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 22 de agosto de 1986).

INSTITUTO SHAKESPEARE. Valencia

COMO GUSTÉIS

De W. Shakespeare. Dirección: Pierre Constant. Escenografía: Carlos Montesinos. Vestuario: Pepe Marti. Intérpretes: José Aporta, Carles Sanjaime, Vicente Sacristán, Ángeles Castilla, Carmen del Valle, Paco Morell, Mario Asensi, Álvaro Baguena, Ernesto Pastor, Vicente Ramón, Ángel Nicolás, Víctor Soler, Juan Benito, Olga Utiel y Cristina Zaragoza. Estreno: 4 de abril de 1986 en el Teatro Valencia (Valencia).
Espectáculo coproducido por el Centre Dramatic de la Generalitat Valenciana y la Fundación Shakespeare.

«... Nada en Shakespeare es como parece ser y no siempre las cosas parecen lo que son. Por eso resulta necesario borrar las fronteras entre lo real y lo aparente, porque no son sino las dos caras de una misma y común teatralidad. Destruir la verdad (crear la mentira) para ordenar la mentira y convertirla en verdad estética (¿sólo estética?). ¿Cómo reconstruir sin antes derribar? Habría que volver a un estado de libertad inicial donde todo es posible: el disfraz, el cambio de sexo, la reunión de los encantos del hombre y la mujer en un solo cuerpo tras un viaje casi eterno (platónico) de dos mitades (¿Bastaría la imagen de dos medias naranjas?) que por fin se encuentran... Es Eros adolescente quien, así ha subido hoy al escenario para convertirse en personaje...
Este es el sentido de la puesta en escena de Pierre Constant: los actores y actrices, terriblemente jóvenes, han construido, como colectivo-danza de confusiones, el mito de Andrógino ¿Qué otra cosa si no es Ganymede?...» (Programa).

«... Perteneciente al grupo de las llamadas "obras medias" —las que, antes o después, están cercanas al fallecimiento de la reina Isabel, en 1603—, Como gustéis *no posee, efectivamente, la majestuosidad de las tragedias o los dramas históricos. Pero cualquier empeño de Shakespeare desprende un atractivo singular, un nota que le confiere validez eterna; y quizá algo advierta sobre ello el hecho de que Shakespeare, hombre de teatro por antonomasia —autor, empresario y, ocasionalmente, actor—*







"Como gustéis", en versión del Instituto Shakespeare de Valencia, y "El bon doctor", del Institut del Teatre de Barcelona. (Fotos: Alberto Fuentes y Ros Ribas).

en Como gustéis *realizó uno de sus experimentos de intérprete para desempeñar el personaje de Adán.*
En el papel secundario, con una participación muy breve y, sin embargo, muchos renombrados actores desearía asumirlo. La generosidad, la fecundidad literaria de Shakespeare considera a todos los que comparecen ante el auditorio, y a todos les influnde una razón de existencia. (...) Siempre esta cimera; extendiéndose por igual a cortesanos y rústicos, discretos y grotescos, la condición de la palabra. Ahora bien, una dirección contemporánea —ejercida aquí por Pierre Constant— ha de olvidar, naturalmente, los moldes isabelinos; y el cambio se produce en este caso con tal determinación que llega a causar cierta alarma durante la primera parte, al observar la importancia concedida a los elementos plásticos en perjuicio de los literarios, los cuales sufren, además, varias veces una declamación que separa las sílabas unas de otras o resulta monocorde y queda, impidiendo con ello al oído que capte fragmentos tan esenciales como el de las siete edades.
La sospecha de un intento de ballet más o menos encubierto (...) se desvanece durante la segunda parte. Toma vuelo entonces el magisterio oral de Shakespeare —la metáfora impar, la sorprendente articulación del silogismo— en los diálogos que sostienen un pastor, Silvio, Efebe y la pareja de jóvenes amantes, incorporada con acierto por Ángeles Castilla y Carles Sanjaime...» (José Ferrándiz Casares. «Información». Alicante. 25 de abril de 1986).

«Teatro visual, de belleza amanerada y narcisista. Una versión de Como gustéis *discutible, o polémica: en todo caso, no es indiferente, y eso es una virtud considerable. El Instituto Shakespeare, de la universidad de Valencia, dirigido por Manuel Conejero, traduce pulcra y fielmente, y publica con elegancia, textos de Sha-*

kespeare; de él emana una Fundación Shakespeare que, con otras instituciones y con el apoyo de la Generalitat, mantiene unas enseñanzas de teatro, una vocación de estilo. De ahí sale esta versión escolar de una obra famosa por su delicadeza de texto y por un juego de ambigüedad que en su tiempo tenía una clave muy especial: Rosalinda, representada por un mancebo, se vestía de hombre, como tal, aceptaba palabras y acciones de mujer para consolar al enamorado que, añorando a Rosalinda, no la reconocía como tal; cuatro espejos para un solo personaje, reflejado en ellos continuamente, y una desazón del enamorado que se descubría amando a un mujer a través de un hombre. Ahí estaba la maestría de William Shakespeare, en las acciones sin terminar, en las palabras envueltas y disfrazadas. Hasta en un famoso epílogo —antigua preocupación de los eruditos— en el que Rosalinda dice "Si yo fuera mujer..." ("If I were a woman..."), que en la versión editada por el Instituto aparece como "Si yo fuera solamente mujer...", y en la representada todo el epílogo desaparece. Como todo el papel de Himeneo, que se sustituye por un efebo desnudo y silencioso: Eros adolescente. (...) No hay ambigüedad, sino homosexualidad, tan llevada adelante que las soluciones heterosexuales aparecen como postizas y como disonantes. La hay en el estilo mismo, en el narcisismo de la obra.

Un escenario bello, único y bien iluminado representa la antimetáfora: lo que debe suceder en el misterioso, frondoso bosque de Ardem, por donde pasan los leones y en cuyos árboles el enamorado escribe sus rimas, es una duna, un desierto arenoso, con toques que a veces resultan bíblicos. (...) Todo esto son elementos para la discusión y la polémica. Y el trabajo de los jóvenes actores, más atentos a su disposición corporal que a sus voces, como suele ser frecuente. Muestran que la escuela es buena (...) y que, una vez más, sucede que se acumula todo lo aprendido; las acciones se descomponen en gestos estudiados, engarzados unos detrás de otros, pero generalmente sin una unidad de personaje. Como la sexualidad que resulta de todo es homosexual blanda (...), los jóvenes actores sufren de este ablandamiento. El narcisismo del director francés Pierre Constant se contagia a todos los aspectos...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 13 de septiembre de 1986).

INTEATREX. Gerona

ANTÍGONA
De Sófocles. Versión: Jordi Pujol Cofán. Dirección: Martiriá Coll. Intérpretes: Miquel Poch, Mariona Estivill, Joan Prat, Anna Karina Ribes, Concepció Prunell, Carme Rué, Pere Corominas, Lluisa Sábat, Pere Puig, Joan Ramos, Engrácia Vilá, Martiriá Coll, Pilar Vidal, Gerard Quintana y Carmina Rabassedas. Estreno: 4 de agosto de 1986 en Empúries-L'Escala (Girona).

LA MATRIARCA
De Gilbert Léautier. Versión: Martiriá Coll. Dirección: Martiriá Coll. Escenografía: Miquel Poch. Intérpretes: Mariona Estivill. Estreno: 25 de noviembre de 1985 en Palamós (Gerona).





"La matriarca", de Inteatrex, de Gerona, y "¿Quién teme a Virginia Woolf?", del Teatro Intimo de Madrid. En la página siguiente, "Facundina", de Inyaj Teatro.

«... La Matriarca, *obra estrenada en París bajo la dirección de Georges Buisson, es un monólogo que interpreta Mariona Estivil y que ha sido dirigido colectivamente por los integrantes del grupo. Se trata de una tragicomedia sobre la tercera edad que transcurre durante los días de Navidad. Es como la última sonrisa de una persona ante la muerte. Un texto crudo y cruel que denuncia la soledad, abandono y aislamiento de la tercera edad, así como las humillaciones que sufren dentro de su entorno social. (...) "La gente —hablando de las comarcas y no de las ciudades— desconoce los cambios que se han producido en el lenguaje teatral —comenta uno de los miembros de Inteatrex— y por ello no está preparado para enfrentarse a espectáculos que son el resultado de estos cambios. Tratamos pues de que el público aprenda a mirar estos nuevos espectáculos. Las escuelas reúnen en su mayoría a niños hasta los diecisiete años de edad, ya que después de esta edad la mayor parte se desplaza a las ciudades para estudiar"».* («La Vanguardia». Barcelona. 21 de noviembre de 1985).

GRUPO DE TEATRO INTERCACIA. Zamora

EL CIANURO... SOLO O CON LECHE
De Juan José Antonio Millán. Estreno: mayo de 1986.

PROHIBIDO SUICIDARSE EN PRIMAVERA
De Alejandro Casona. Estreno: 1 de noviembre de 1985.

INTERVALO TEATRO STUDIO DE BILBAO. Bilbao

RITUAL URBANO
Del colectivo. Dirección y escenografía: J. L. Raymond. Intérpretes: Mertxe Blanco, Carlos Díez, Gonzalo Quintana, Jon Ariño y Teresa Gutiérrez. Estreno: febrero de 1986.

«... *El* Ritual urbano *de Intervalo es un acto para la ciudad, un estimulante, una provocación. (...) Utilizan un lenguaje apoyado en imágenes, en movimientos y en luz. Con muy poco texto. Variable, improvisado en parte, a expensas de las reacciones de un público ocasional que pasará por allí.* Performance *es el nombre técnico. Hay un cañamazo geográfico (la ciudad como suprema materialización del error), conceptual (la basura como índice de civilización, la sangre como combustible, la apariencia como rito), y plástico (la luz como creadora de espacios, los materiales, la indumentaria). Apelan a las sensaciones, hacen un relato sin lógica externa, y se dirigen a un espectador que va a seleccionar sus propias impresiones.* Ritual urbano *es una apoteosis de lo casual, de lo aleatorio, cuyas señas de indentidad son cromos estilizados de las pesadillas de la ciudad. (...) Se llega y se contempla una gresca entre mendigos, una víscera sangrante de vacuno mayor, una fantasmal fiesta de sociedad... Hace falta servir platos muy fuertes para detener al público en plena calle, ¡y en plenos Carnavales!*

... Se apoyan en lo que se llamó "arte povera" y en la frondosa familia de los "happenings". Tienen más soltura para ese tipo de creación instantánea (...) que para lo que el relato tiene de secuencia, y el teatro de imaginación en el tiempo. Sorprenden, conmueven, se dejan ver con intensidad. Basura y música, exquisitez y violencia.
No acaba de cuajar Ritual urbano *como objeto teatral. Se desperdiga, se confunde. De entrada, porque no aprovecha el espacio abierto: podía haberse hecho sin merma de un local cerrado. Luego, porque no hay suficiente claridad en las ideas: la ciudad/original, la civilización/basura, y a la vez el artista/moralizador. Al fin, porque renuncian a que nadie les contemple. No cuentan con el público, ellos también pasan por ahí como los habitantes de la urbe...»* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 10 de febrero de 1986).

TEATRO ÍNTIMO. Madrid

¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?
De Edward Albee. Dirección: Esteban Polls. Escenografía: Lorenzo Collado. Intérpretes: Luisa Fernanda Gaona, Enrique Ciurana, Karmele Aramburu y Gary Piquer Douglas. Estreno: 10 de julio de 1986.

«... "Lo más atractivo de esta obra se encuentra en la actualidad del texto y en la gran dificultad de sus personajes. Son cuatro personajes con grandes posibilidades, están llenos de matices. El público lo mismo puede reír que llorar a lo largo de las dos horas y media de representación".
De la pieza de Albee se ha realizado una afamada adaptación cinematográfica que protagonizaron Richard Burton y Elizabeth Taylor. Eso puede ser un peligroso punto de comparación, pero "nunca hemos querido hacerla, porque los resultados no tienen nada que ver. La obra teatral tiene más fuerza, es algo vivo. Lo del cine es otra cosa..."» (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 29 de octubre de 1986).

«Artistas y literatos suelen sentir verdadera pasión por las horas de oscuridad, que parecen ser las más idóneas para conjurar a los espíritus y realizar ceremonias de todo tipo. (...) Por eso mismo, las gentes del Teatro Íntimo no han tenido el menor empacho en reconocer que la pieza de Albee es un reto; son dos horas y media de representación con un solo decorado, una sola situación central y dos parejas que durante ese tiempo y con la palabra como vehículo esencial van a destrozarse mutuamente y entre sí. Está claro, pues, que es un reto.
Una vez asumida esta consideración, se trata un poco de saber si cima tan alta se ha coronado con éxito o no. Y en mi opinión, se ha hecho, como mínimo, con bastante acierto. El montaje dirigido por Esteban Polls tiene la garra suficiente como para atraer al espectador y mantener su atención presa de lo que se dice, hace o silencia sobre el escenario.
Con ¿Quién teme a Virginia Woolf? *sucede que, por su enclaustramiento de situación y de personajes, buena parte del resultado global depende del trabajo realizado por los intérpretes. Eso se ha sabido ver claramente y, de hecho, se adivina una labor intensa por parte de los dos actores y las dos actrices que integran el reparto. Puede que haya todavía algún resquicio y vacilación, alguna intervención en la que no se ha exprimido totalmente el ritmo, pero los matices quedan reflejados con evidente acierto. (...) se otorga una notable credibilidad a los personajes, a pesar de sus rasgos caricaturescos y de las dosis de absurdo que rezuma buena parte de la pieza. Quizá habría que apuntar, en todo caso, que las funciones desempeñadas por Enrique Ciurana y Karmele Aramburu destacan en ciertas ocasiones sobre las de Luisa Fernanda Gaona y Francisco Olmo, pero siempre sin que pierda su valor la de estos últimos...»* (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 31 de octubre de 1986).

«Poner en pie la famosa obra de Edward Albee ¿Quién teme a Virginia Woolf?, *es siempre una empresa difícil, arriesgada. No sé cuantos años después de su estreno, Luisa Fernanda Gaona y Enrique Ciurana asumen, valientemente, el peligro. El resultado es una intensa, violenta, representación del gran melodrama o mejor diríamos psicodrama en el que no sólo cuatro personajes se desnudan en un furioso impulso de autodestrucción, sino que se golpea bárbaramente todo el sentido de la "way of life" norteamericana puesta en crisis por la guerra de Vietnam, a la que el airado autor no alude.*
Desde las primeras escenas, la tensión entre Marta y Jorge, su marido, parece exacerbada. El diálogo ha sido forzado hacia un naturalismo violento en el que los insultos, dichos a medias en el original de Albee, son pronunciados en toda su grosera significación. Cuando entran en escena Honey y su marido, el joven profesor Nick, la guerra entre los miembros de la otra pareja ya está en plena incandescencia. Esa precipitación perjudica al intencionado "crescendo", tormentoso, musical, previsto de Albee,



lima muchos matices y supervalora la gresca familiar.
Sin embargo, Luisa Fernanda Gaona logra el mejor trabajo que le conocemos lo mismo que Enrique Ciurana, violentos, implacables, agresivos pero asustados, crueles pero tiernos. Un buen trabajo que requeriría mayor atención a los tornasoles de un diálogo cruel, excesivo pero lleno de perfiles morales y humanos. (...) El tremendo "juego de la verdad" a que somete a sus personajes Edward Albee ha sido muy usado por los autores, incluso algunos españoles, de los años sesenta. Ninguno alcanza la extraordinaria fuerza, el descaro, la veracidad profunda de esta enorme tragedia que vuelve al escenario gracias a la osadía, justificada por el éxito, de Luisa Fernanda Gaona y Enrique Ciurana». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 18 de septiembre de 1986).

INYAJ TEATRO. Valencia

FACUNDINA
De Manuel Rocca. Dirección: Eduardo Hall. Escenografía: Rubén Segura. Intérprete: Graciela Serra. Estreno en España: 11 de octubre de 1985 en el Teatro A Banda de Valencia.

«Facundina *podría considerarse un monólogo, si no fuera porque esa increíble actriz, Graciela Serra, tiene momentos cuando interpreta a varios personajes de ese teatro aborigen, cuya primera y única actriz es del mismo origen, de la raza guaraní, en cuyo idioma interpreta gran parte de la obra. Lo que no dejó de molestar a una parte del público porque no lograba entender el drama a fondo.*
Cierto, no todo lo entendíamos de este drama, o más aún, de esta tragedia racial de Facundina, *que también era —y probablemente continúa siendo— la tragedia de un pueblo, de una raza, de un grupo étnico, que se conoce mucho más en el Paraguay, o en Bolivia, que en Argentina. Pero lo que más bien se puede reprochar a la interpretación, es la falta de unidad lingüística en la realización de su papel. Facundina no narra su vida primero en español, y luego, cuando llega a los momentos más cruciales de esta autobiografía, empieza a usar el idioma guaraní. Tal distanciamiento lingüístico se puede, tal vez, deber a varias razones. Quizá se deba al orgullo de demostrar los conocimientos de un lenguaje poco conocido y aún menos usado. Pero, quizá se deba a un razonamiento psicológico. Cuando Facundina se halla serena y cuando relata, su adolescencia con calma, sabe dominar el lenguaje del "enemigo". Cuando pierde la serenidad y se encuentra frente a la destrucción de su tribu, de sus seres queridos, frente a todos esos cadáveres que hemos de imaginar sembrados por el escenario, por el terreno que fue su hogar y su patria, pierde el uso del lenguaje enemigo, y surge a flote el lenguaje materno, el habla de su sangre, el guaraní. (...) No sabemos lo que dice, pero sentimos lo que siente, lo que piensa, por lo que se desgarra. No entendemos su idioma, pero entendemos el lenguaje de su corazón y de su interpretación teatral. (...) En un escenario desnudo, oscuro, sólo iluminado por una antorcha, por una tea, que llamea en un rincón e ilumina la imagen de la actriz, o por lo menos da la impre-*



sión de iluminarla, cuando en realidad es la luz de los proyectores que crea como una aureola en torno a su silueta. Facundina, sentada en el proscenio, vestida con la ropa de su pueblo y de su miseria, con su rostro doloroso y quizá demasiado expresivo para un ser primitivo, nos cuenta algunos detalles de su vida. (...) Algún crítico dijo que Graciela Serra que hubiera sido un orgullo para Stanislavsky tenerla como alumna. Y ya que al gran Stanislavsky no le tocó tal suerte, alegrémonos de que nos tocara en suerte, a los habitantes del D. F., tener —aunque sólo fuera para unos días— en nuestra ciudad y en uno de nuestros escenarios capitalinos a tan extraordinaria actriz». (Maikah Rabell. «El Día». México. 19 de junio de 1985).

«Es éste un espectáculo teatral bello y extraño a la vez. Bello porque nos habla de nuestra cultura indigenista con poesía y economía de recursos, y extraño ya que de él emanan varias interpretaciones que el espectador debe elegir con sumo cuidado pero que siempre convergerán hacia el mismo punto neurálgico: la búsqueda del ser nacional en las raíces más hondas de la tristeza, de la esperanza y de los orígenes como pueblo y como hombre.

"Facundina" es un hermoso traslado al escenario de las investigaciones acerca de una chiriguana del noroeste argentino, y está basado sobre el libro "Facundina Miranda, una historia de vida", del antropólogo Manuel María Rocca, que narra la tragedia individual y colectiva de los últimos aborígenes de esa tribu. Podrá decirse que hay aquí muy poco de teatral, que la quietud, muy cercana a la morosidad, invade lo que a simple vista se muestra, pero más allá de esta primera y apresurada observación queda patentizado en esa mujer que cuenta su historia con poquísimas palabras, el dolor de una raza marginada, una vida construida sobre sufrimientos, postergaciones y desarraigos, y, el íntimo llamado a retornar a nuestros ancestros para vernos con un rostro nuevo y con una fuerza renovada...» («La Nación». Buenos Aires. 22 de abril de 1984).

COMPAÑÍA IRENE GUTIÉRREZ CABA. Madrid

SEÑORA DE...
De Sebastián Junyent. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía: Javier Artiñano. Vestuario: Francisco Delgado. Intérpretes: Germán Cobos, Irena Gutiérrez Caba, Alberto Magallanes y Vura Serra. Estreno: 14 de agosto de 1986 en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial. Estreno en Madrid: 25 de septiembre en el Teatro Fígaro.

«... "Esta obra es difícil que no guste —dice Irene— porque trata un problema de amor, siempre atrayente para todo tipo de público, con un desenlace sorprendente". (...) Ha hecho teatro, televisión y cine, "pero para mí lo primero es el teatro, aunque no puede olvidarme de la televisión que me ha dado mucha popularidad y donde he interpretado toda clase de personajes y géneros. En contraposición al cine, donde no he recibido muchas satisfacciones". (...) "La trama gira en torno a un marido, su amante y su esposa, esta última una mujer de carácter fuerte y muy valiente que resuelve el problema que se le plantea de una manera positiva, pero sorprendente para nuestra mentalidad española..."» (Milagros Algaba. «El Alcázar». 27 de septiembre de 1986).

«... Señora de... *es una comedia de triángulo. Según parece la palabra triángulo no es una invención de los franceses. Eric Partidge en su "Dictionary of Clichés", Londres, 1950, dice que aparece por primera vez en el "Daily chronicle" (5-XII-1907) a propósito de una novela de la señora Dudeney, que trataba del "Triangle eternel" formado por dos hombres y una mujer. Pero aún antes de que la palabra descriptiva surgiera, ya H. A. Jong en su famosa comedia "The case of Rebelléous Susan", 1895 describía las triangulares empresas, del corazón y del cuerpo, de Susan con dos hombres antes de volver junto al marido. ¿Para qué hablar de triángulo en el teatro clásico?*
Junyent acude pues el viejísimo esquema geométrico del triángulo equilátero en cuyos vértices hay, en su caso, dos mujeres y un hombre: la esposa, la amante, el marido. (...) Nada nuevo. Dentro del conocido esquema, un acto, el primero, perfecto. (...) Un segundo acto en el que deja escapar el tema fundamental y tras un primer cuadro innegablemente maniqueo en el que el pensamiento burgués de autor se descubre en la descripción desfavorable de la amante, elude una solución crítica quitando de en medio al marido y buscando una falsa solución ternurista que anega de ambigüedad toda la comedia y la reduce al relato de un caso muy particular, carente de significaciones morales o sociológicas generales y válidas.
Es decir, estamos ante una pieza parcialmente fallida con algunas escenas muy buenas, como la primera, la del segundo acto entre las dos mujeres, y otras alargadas, sin tensión, como las finales, muy acomodaticias en que el autor, flojos los resortes de la situación dramática, se complace en una buena fortuna para hacer diálogo digamos que benaventino...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 28 de septiembre de 1986).

«... Señora de... *es una legítima heredera de la escuela benaventina. Su tema es ya clásico dentro de la comedia burguesa: La crisis y liquidación de un matrimonio con la consiguiente presencia de un tercer personaje. Por supuesto, pese a tratarse de una historia triangular, nada tiene que ver con el vodevil que suele ser un juego matemático y aséptico.*
Aquí no, en estas comedias benaventinas se habla y rehabla de los sentimientos de cada cual, sólo que, y esa es una de las trampas de su carpintería, tanto se habla de lo que a uno le pasa que acaba por dar la impresión de que no le pasa nada. (...) La comedia es, además de habilidosa, inteligente. El autor propone una solución inhabitual e incluye reflexiones que celebraríamos en una conversación.
Sin embargo, todo se ahoga en la palabrería. La muerte, el amor, los recuerdos, todo se vuelven palabras, al punto de que los personajes más parecen "decir" lo que les pasa que realmente les pase. Faltan silencios, falta hondura, falta memoria real». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 5 de octubre de 1986).

«Inevitable a la hora de enjuiciar esta Señora de... *recordar la primera y anterior comedia de su autor, Sebastián Junyent,* Hay que deshacer la casa. *(...) La historia que nos cuenta puede llegar a ser tan real como la vida misma, pero en el escenario resulta falsa, como si se hubiera empezado la obra por el final y se forzara a los personajes a llegar a él.*
La estructura teatral es muy endeble. En cada acto se repite, desde un punto de vista dramático, el mismo esquema y la misma situación, y los diálogos, salvo alguna fugaz chispa de ingenio, se alargan en reiteraciones inútiles. Los personajes están construidos a base de tópicos y generalizaciones.
En un escenario se nos pueden contar sucesos extraordinarios o hechos vulgares, pero, en ambos casos, hay que crear un mundo aparte, en el que cada personaje tenga una vida propia y las situaciones surjan y se resuelvan dentro de una credibilidad dramática. Es como si el propio autor no pudiera irrumpir en la vida de sus criaturas arbitrariamente, sino que ha de dejarlas andar a su propio aire...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 28 de septiembre de 1986).

«... Anticuada según las normas en que se mueve la punta de la sociedad actual, y el teatro y la literatura, no lo está tanto con respecto a sucesos parejos que se siguen dando en la vida cotidiana. La reconocida fuerza de organización teatral de este autor se resuelve a la manera convencional; situaciones de fuerza, fines de acto en punta, diálogos directos que, a veces, se alargan más allá de lo que requiere la dinámica del teatro para justificar las supuestas sorpresas o las transiciones de los personajes. (...) Los actores ponen su cuerpo para añadir la realidad a lo convencional. Sobre todo, claro, Irene Gutiérrez Caba, que es la señora, y tiene el sentido innato de estar en un escenario y relacionarse con los objetos y las personas como si no estuviera fingiendo, aunque en las primeras escenas se pase algo en la expresión. Es una primera actriz nata, y lo demuestra.
Germán Cobos no pierde tampoco la naturalidad; su papel de hombre-objeto sale adelante. Es más desairado el de la secretaria: intrusa en la vida de la pareja, tiene un cierto intrusismo y una falta de seguridad en el escenario, lo cual no es culpa de la actriz Vura Serra, que lo saca adelante, sino de la tímida ideología de la obra.
La dirección de Joaquín Vida tiene la rara virtud de la invisibilidad, de dar la sensación de que deja hacer y vivir a los personajes en el escenario también naturalista de Javier Artiñano.
El teatro que se llamó "de la derecha" tiene todavía, sin duda, su razón de ser, y los aplausos entregados al final del estreno, por orden jerárquica de preferencias, pueden servir para demostrarlo». (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 28 de septiembre de 1986).

ÍTACA COMPAÑÍA DE TEATRO. La Coruña

LOS FANTÁSTICKOS

De Tom Jones. Dirección: Eduardo Puceiro Llovo. Intérpretes: Isabel L. Dacal, Eduardo Puceiro, Alberto Tomé, M.ª Pilar Gutiérrez, Juan Manuel Abreu, José Manuel López, Toño Girón, Julio Alvarez y Xavier Estévez. Estreno: 2 de abril de 1986.





"De par en par", de Jácara de Alicante, y "Carnicerito, torero", de La Jácara Teatro de Sevilla. En la página precedente, "Señora de..", por la Compañía de Irene Gutiérrez Caba. (Fotos: Chicho).

JÁCARA. Alicante

DE PAR EN PAR

Del colectivo. Dirección: Juan Luis Mira. Escenografía: Nazario González y Pablo Armengol. Música: Juan Luis Mira. Intérpretes: Eva García, Cristina Ros, Rafa González, Mario García, Paco Saguino, Mar Valero, Marisol Limiñana, Bruno Soriano, Inma Ortega, Luis E. Muñoz, Chusa Sánchez y Juanjo Amor. Estreno: 16 de julio de 1986.

«El juego significativo que encierra algo tan abierto como de par en par lo apropia el grupo Jácara para realizar una auténtica disección de la puerta, por permitir ésta a las situaciones escénicas, con su equívoca naturaleza, un extenso catálogo. Divisoria de elementos opuestos, si se franquea, abandonando un angustioso apremio, la fisiología recobra su tranquilidad; una puerta blanca separa la salud del mal; las puertas inconmovibles señalan las barreras para las clases sociales; y de una puerta obsesiva depende la diferencia entre la reclusión y la libertad. (...) Esa ambivalencia expresiva de las puertas, materialidad y figuración, la ofrece Jácara profusamente, presentando, por supuesto, el cuadro en que el uso de distintas puertas resulta forzoso, es decir, el de la infidelidad conyugal. Tampoco olvida el espectáculo la importancia de los accesorios, pues los timbres llenan de sobresalto al opositor que, entre muchos miles, ha conseguido pasar a los ejercicios finales de las cinco plazas convocadas. (...) Esa inflexión humorística prevaleció en la pieza, que, como suele ocurrir a menudo con los esfuerzos de las creaciones colectivas, si no regateó los rasgos ingeniosos, dejó advertir la falta de cohesión y ordenamiento que imprime el criterio único, elaborando el proyecto desde el principio al fin. La ágil dirección de Juan Luis Mira, cuya inquietud le conduce, afortunadamente, a renovar métodos, impidió que el carácter disperso redujera el valor de los aspectos positivos, y en ese esfuerzo encontró la colaboración más decidida del grupo, con su propio sello juvenil, mezcla de estudio y espontaneidad». (José Ferrándiz Casares. «Información». Alicante. 5 de septiembre de 1986).

LA JÁCARA TEATRO. Sevilla

PAELLA SALVAJE (OH QUÉ LINDO PERFORMANCE)

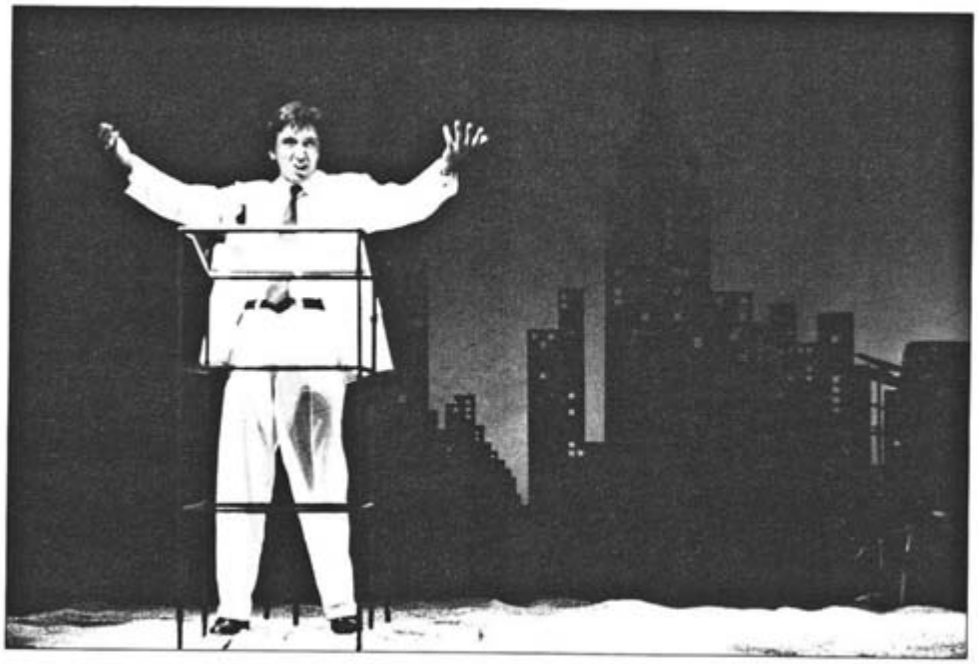
De P. Casablanc. Dirección: P. Casablanc. Escenografía: Olga de Brito. Intérpretes: Maica Barroso, Paco Pena, Jaime J. Velázquez, P. Casablanc y Ana Fernández. Estreno: julio de 1986.
Espectáculo concertado con el Instituto de la Juventud-Ministerio de Cultura.

CARNICERITO, TORERO

De Alfonso Zurro. Dirección: Alfonso Zurro. Escenografía: Manuel Cuervo. Música: Kiko Veneno. Canciones interpretadas por: Martirio de Pa-

sión. Vestuario: Fridor. Intérpretes: Maica Barroso, Joaquín Foncueva, P. Casablanc, Jaime J. Velázquez, Paco Pena y Alfonso Zurro. Estreno: enero de 1986.

«En la Hispania, Carnicerito, el torero más genial, está prometido a Perlita Morena, la más famosa tonadillera. Ella, que es virgen, se niega a entregarse a él hasta que estén casados. Carnicerito, macho apasionado, se desespera ante estas negativas...
— Carnicerito es una tragitorería. Una historia de amor. Un triángulo imposible.
— Carnicerito es un inquietante juego infantil, ingenuo y por tanto provocativo.
— En Carnicerito, la farsa acuchilla sin miramientos a la tragedia, y ésta se distorsiona, se deforma, para mostrarnos su mueca más conmovedora.
— En el escenario, el círculo ritual. El de la tragedia. El de la plaza de toros.
— Y se funden en los centros, la tragedia griega y la fiesta taurina.
— Carnicerito, torero, *sólo una tragitorería»*. (Fragmentos del programa).



JAPO CLOWN. Barcelona

TE VI O NO TE VI
De Víctor Turull. Dirección e intérprete: Víctor Turull. Estreno: septiembre de 1985 en La Fira de Teatre al Carrer de Tárrega (Lérida).

«... Víctor Turull utiliza la contradicción, la sorpresa y busca la comunicación con el público. "Mi espectáculo no está cerrado ni acabado, sino que deja un margen a la improvisación. El comportamiento del público me influye, me motiva, me estimula".
Te vi o no te vi *está compuesta de una serie de sketchs independientes los unos de los otros pero en los que hay un línea de continuidad totalmente intencionada, "una línea áspera, también algo patética, lo que no impide que la gente se ría ya que el espectáculo permite distintas lecturas", indica Víctor Turull...»* («La Vanguardia». Barcelona. 7 de marzo de 1986).

JARANA, LA. Cádiz

CAJAMARCA
Del colectivo basada en un poema de Claude Demarigny. Dirección: Alfredo Los Moreno. Música: Pedro Callealta. Escenografía: Juan Antonio Álvarez García. Intérpretes: José Luis Santana, Juan Carlos Los, Juan Antonio Álvarez y Sebastián Ruiz. Estreno: junio de 1986.

«Acabar con Atahualpa y de paso con el imperio inca: más que una atrocidad, fue un error político que aún estamos pagando», afirma Alfredo Los, director del grupo de teatro La Jarana. (...)
«Ni la música, ni la escenografía, ni el vestuario tratan de ser un culto a la cultura inca, es un hecho que además de peligroso nos parecía chocante, y hemos preferido, basándonos en ella, dar rienda suelta a nuestra creatividad, concibiendo una música descriptiva con reminiscencias incas y una escenografía que nos recuerda lejanamente el observatorio de la Intihuatana en Machu-Pichu y sobre la que prevalece la divinidad inca por excelencia, el sol, a los que sí hemos tratado en sus atuendos y modos, con cierto rigor histórico es a los españoles...» (Juan José Vélez. «Diario 16». Andalucía. 14 de octubre de 1986).

GRUPO DE TEATRO JARANCIO. Badajoz

LO QUE NO SE DICE
De Tennesse Williams. Dirección: Teodoro Gracia Jiménez. Estreno: 1 de junio de 1986.

JERIBEQUE. Madrid

TIEMPO PARA LAS HORAS VIVAS
Del colectivo. Dirección: Sury Sánchez. Escenografía: Arturo Martín. Intérpretes: Ana Jiménez, Arturo Martín, Babu Quero, Feli Ruiz, Lola Cantero, Luis Serrano, Miguel Ángel Sevillano. Estreno: febrero de 1986.

JERIGONZA. Salamanca

VIENEN DE ORIENTE PARA TODA LA GENTE
Del colectivo. Música: Víctor Juan Ventosa. Intérpretes: Rosa M.ª García Cano, Javier de Prado Herrera, Víctor Juan Ventosa Pérez, José Antonio Iglesias, José Miguel Blanco Serrano, Federico Martín Mata, José María Valle Sánchez, Satur de Prado Herrera y Andrés Martín Mata. Estreno: diciembre de 1985.

JETSET. Madrid

RÓMULO EL GRANDE
De Friedrich Dürrenmatt. Dirección: Raúl López Calvo. Estreno: 22 de marzo de 1986.

JITANJÁFORA TEATRO POPULAR. Granada

CACAMELO (GOLOSINA DE CALLE)
Del colectivo. Director: José A. Sánchez. Música: Juan Medina. Intérpretes: Marina Juárez, Eduardo Prados, Esmeralda Jiménez, José A. Sánchez, Juan Medina, Juanjo Jiménez y Andrés Romero. Estreno: marzo de 1986.

JOAN FERRERONS. Barcelona

ANDROIDES
De Joan Ferrerons. Dirección: Joan Ferrerons. Escenografía: Pedro Navarro. Música: Peter Fromader. Intérpretes: Aurora Górriz, Joan Ferrerons. Estreno: 7 de septiembre de 1985.

JOAQUÍN HINOJOSA. Madrid

POETA EN NUEVA YORK
De Federico García Lorca. Dirección: Joaquín Hinojosa con la colaboración de Manuel Ángel Conejero (Instituto Shakespeare). Escenografía: Manolo Zuriaga. Intérpretes: Joaquín Hinojosa. Música: Rogelio de Souza. Estreno: marzo de 1986.

«... Joaquín Hinojosa: "Estos poemas son radicalmente distintos en forma —y en este caso la forma lo es casi todo— al resto de la producción

lorquiana, y precisan de una verbalización, de un tratamiento recitativo distinto. Piden una huida de los tópicos y una libertad expresiva tan grande al menos como la que se tomó Lorca al escribirlos. La forma de Poeta en Nueva York *proporciona una investigación de los poemas a partir del sentimiento generado por las metáforas del sonido, del ritmo, tono y timbre de los versos, y deja campo libre para deslizarse por las onomatopeyas, para tomar los versos y lanzarlos como flechas, pasearlos como a niños ciegos, bailarlos y acariciarlos como amantes..."* (R. T. «El País». Madrid. 1 de agosto de 1986).

«... La apuesta de Hinojosa es fuerte, hay que decirlo en seguida, y sólo a medias sale bien parado. En ese libro asombroso, propio ya del enorme poeta que Federico pudo llegar a ser, encandila la delicadeza de una imaginería que contrapone lo pequeño a la desmesura de la ciudad neoyorquina. La maravilla del poeta ante el número infinito de Nueva York queda prisionera de su afición por lo minúsculo, y desde esa clave el autor establece sus contrastes. Algo de esto ha captado Hinojosa en su actuación, encadenando los versos y haciendo pausas no siempre aconsejadas por el ritmo textual. Es un tratamiento sincopado que no impide una cierta aflora ción del énfasis allí donde vendría a ser menos necesario, porque coincide con la potencia misma del verso. Está muy bien acompañado (a veces también levemente desbordado) por la música. Un trabajo arriesgado susceptible de proporcionar mejores rendimientos.» (Julio A. Martínez. «Levante»., Valencia. 26 de diciembre de 1985).

«... No es la primera vez que un actor se siente tentado por Poeta en Nueva York. *Lo llevó a escena Servando Carballar hace unos años y Joaquín Hinojosa arremete ahora, con motivo del cincuentenario de la muerte de Lorca, este difícil empeño.*
El riesgo de aventurarse en el rico y hermético lenguaje de símbolos y metáforas de estos poemas, en el delirio de imágenes y en la estructura del verso libre que los conforman es grande. Joaquín Hinojosa ha optado por un recital acompañado de ilustraciones musicales, en un espacio escénico potenciado sólo por la luz, un telón de fondo con una imagen de rascacielos y un atril.
La elección de los poemas sigue un hilo narrativo, con pequeñas introducciones ambientadoras de los poemas, asumiendo el actor la personalidad del poeta. Con ser un espectáculo digno, resulta demasiado esquemático. (...)
No se puede poner en duda la seriedad del trabajo de Hinojosa, pero ni su voz ni su expresión gestual logran transmitir desde el escenario toda la fascinación de este texto lorquiano.» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 7 de agosto de 1986).

«... Nadie podrá negar al actor su entrega, el fervor ni el trabajo. El resultado, sin embargo, no me parece muy satisfactorio.
Se han seleccionado demasiados poemas, que se recitan a un ritmo frenético. Cuando el tono es intimista, apenas conecta con el público. Otras veces, un percusionista crea un ambiente dramático, pero tapa la voz del actor. Así se lo tuvo que advertir la espectadora amiga, desde la fila tercera. Si no se oye bien, parece difícil entender los poemas.» (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 7 de agosto de 1986).

«Los poemas de esta línea de escritura de Federico García Lorca son de una dificultad extrema para el recitado, tanto que se duda en utilizar esta palabra para decirlos. Con Poeta en Nueva York, *Lorca quiso depurarse de la aparente facilidad cantarina del* Romancero gitano *y del diálogo poético para el teatro. Buscaba otra cosa, la encontró y creó una relación inmaterial de palabras, un sistema metafórico propio. La sonoridad está escondida. Joaquín Hinojosa hace un trabajo profundo, serio y honesto para encontrarla y escenificar los poemas. La escenificación conseguida está dentro del propio actor: lo demás estorba.*
... El teatro está en su voz bien empleada, en su claridad casi siempre conseguida y en su ademán muy contenido. Tiene, lógicamente, más éxito de público con lo más espectacular. Se sabe de antemano que impresiona el "número", el divismo, la potencia, la amplitud mímica, la imitación. Lo íntimo, que para algunos oídos acostumbrados es mejor que lo espectacular, tiene en este caso el problema de la acústica de la sala, que no está aún totalmente conseguida, y un error en la ampliación de la música, que en parte está en una banda sonora pregrabada y en parte en la interpretación directa del percusionista Rogerio de Souza.

ELS JOGLARS. Barcelona

VIRTUOSOS DE FONTAINEBLEAU

De Albert Boadella. Dirección: Albert Boadella. Escenografía: Jordi Albet Llanes. Vestuario: Josep M. Espada. Intérpretes: Jesús Agelet, Pep Armengol, Gilbert Bosch, Jaume Collell, Ramón Fontseré, Santi Ibáñez, Maribel Rocati, Clara del Ruste y Xevi Vilar. Estreno: 28 de octubre de 1985 en Alicante.

«... "El primer planteamiento del espectáculo, dice Albert Boadella, es decir, vamos a hacer una cierta parodia, una cierta ironía de lo que sería nuestra voluntad integradora en Europa. Escogemos Francia porque priva en ella el sentido nórdico, pese a ser un país mediterráneo. Su concepto del Midi, que dicen, siempre es de puras vacaciones. En segundo lugar su mirada sobre nosotros ha tenido constantemente un deje paternalista. Muchas veces con aire de superioridad teñida con una mirada tópica de regusto a lo Carmen, *de Merimée-Bizet".*
"Francia, añade Boadella, ha interpuesto una barrera cultural y social que ha hecho siempre difícil nuestra conexión con los países de Europa central. Así es como ha cortado parte de nuestra lógica conexión con Italia. Ha sido la campeona del esnobismo y ha marcado la moda a veces con una seguridad casi insensata..."



"Virtuosos de Fontainebleau", de Els Joglars, y, en la página anterior, Joaquín Hinojosa interpreta "Poeta en Nueva York". (Foto: Miguel Zavala).

... A Hinojosa hay que agradecerle sobre todo el desciframiento del texto con fidelidad, con espíritu de servicio y con calidad de actor. Podría discutirse alguna materialización demasiado visible, como el estilo de pregón o de presentador de circo en algún poema, pero eso no rompe la belleza.
El texto sigue siendo difícil de comprender por la mayoría del público, lo que hace pensar una vez más en la tragedia española de la ruptura cultural: tan violenta que se llevó por delante la vida de Lorca...» (E. Haro Teclen. «El País». Madrid. 7 de agosto de 1986).













Els Joglars en "Virtuosos de Fontainebleau". (Fotos: Fernando Suárez).

... "cualquier núcleo europeo tiene tanta importancia como el sacratísimo París". (...) y sigue considerándose "el ombligo de Europa". Eso da "unos elementos de farsa, tópicos y ridículos, a los personajes del espectáculo y hace que la situación planteada pueda ser teatral. Llega a ser la eterna farsa del que se cree sabio y da lecciones a los tontos".
... "La música clásica, dice Boadella, representa la gran cultura europea. Y en la música, una orquesta, que es una cosa que los españoles no consiguen nunca hacer bien, porque para hacer una orquesta se necesitan unas condiciones que los españoles no tienen: disciplina, organización y dinero".» (Manuel Muñoz. «El País». Barcelona. 29 de octubre de 1985).

«En nuestra obra intentamos establecer un equilibrio ecológico de la sociedad; somos la contestación a una serie de cosas establecidas: la creencia de que Europa lo va a solucionar todo, la programación de la cultura desde los ministerios y la avalancha de propaganda europeísta...» (Cristina Palacios. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 3 de agosto de 1986).

«Siento una profunda admiración por Els Joglars... Esa admiración que confieso sólo tiene un límite: el presupuesto. Ahora, como se sabe, Els Joglars representan en la ciudad navarra de Olite Los virtuosos de Fontainebleau *en donde, según cuentan los cronistas, la Virgen del Pilar toca la pandereta e interpreta una jota para evidenciar el espíritu antifrancés de la patrona de Zaragoza. La estampa, iconoclasta, tiene su gracejo y, al tiempo, provoca las legítimas iras de gentes creyentes y devotas de esa advocación mariana.*
Lo más chocante del caso es que las representaciones de Olite se efectúan con dineros del Gobierno navarro cuyo presidente, hasta hace nada, ha estado tocado por la gracia divina y ha ejercido las funciones del alto ministerio sacerdotal... Buena parte de la población navarra, y así lo acreditan la historia y las costumbres del lugar, son devotos creyentes católicos. Su dinero, el que obligatoriamente entregan al fisco, no puede servir para financiar empresas contrarias a sus ideas y convicciones.
Els Joglars hacen uso de su libertad al crear y representar Los virtuosos... *pero, el Gobierno navarro hace un mal uso de los fondos públicos al utilizarlo en contra del sentir de una buena parte de sus aportantes. Estos son los matices de la libertad. Los socialistas navarros son, en esto, escasamente virtuosos.*» (Manuel Martín Ferrand. «Diario de Jerez». Jerez de la Frontera. 27 de agosto de 1986).

«La compañía de teatro Els Joglars representó el domingo, por la noche, sin que ocurriera ningún incidente, su montaje Los virtuosos de Fontainebleau. *Según informa Europa Press, la representación se desarrolló normalmente sin que se repitieran los lamentables enfrentamientos ocurridos la noche del viernes —de los que les informamos en nuestra edición de ayer— que fueron protagonizados por el grupo de ultras y en los que se registraron al menos cinco heridos de diversa consideración.*» («La Vanguardia». Barcelona. 26 de agosto de 1986).

«... el disparatado "concierto" que ejecuta el grupo dirigido por Albert Boadella se desarrolla dentro del marco de una concha acústica, incorporada al espectáculo después de su temporada barcelonesa, a fin de asegurar unas condiciones uniformes para el montaje, fuera cual fuese la estructura del escenario que utilizara en sus giras.
En el marco espacioso y abierto del Teatre Grec, es indudable que dicho elemento, colocado más allá del foso orquestal, "empequeñece" un tanto la acción escénica y obliga automáticamente a los actores a extremar la caricatura y hasta diría que gritar más de la cuenta alguna de sus ocurrencias y provocaciones, ingredientes que en un local cerrado, se beneficiarían de una más cálida proximidad con el público.
Tal vez por ello, y también por el ya largo rodaje de Virtuosos de Fontainebleau, *la sátira torrencial y enloquecida se vea desprovista ahora de ciertas sutilezas interesantes y el espléndido trabajo de actores que hay en la obra pueda ser menos valorado...*
Con los excelentes hallazgos y las debilidades apuntadas en su día, Virtuosos de Fontainebleau *sigue siendo una juerga a la que el espectador se entrega sin reservas, una broma que Albert Boadella actualiza constantemente con sus flashes circunstanciales, y así mientras que el presidente de la Generalitat, Jordi Pujol, acaba bailando una jota con la Pilarica, la regidora de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, María Aurelia Campmany, no se libra del alfilerazo que siempre tiene a mano la incordiante jocosidad de nuestro gran cómico y director, fabricante incorregible de notables subversiones teatrales.*» (J. A. Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 13 de julio de 1986).

«... *Sirviéndose de un septeto de músicos franceses, invitados por una supuesta Consejería d'Interrelacions amb Europa de la Generalitat de Catalunya, Albert Boadella arremete desvergonzadamente contra el* chauvinismo *de los franceses, contra la prepotencia de la cultura europea de más allá de los Pirineos, contra el provincianismo de la clase política española deseosa de repantigarse en las poltronas del Parlamento Europeo y, en definitiva, contra la entrada de España en el Mercado Común...*
El espectáculo es muy distinto si se ve desde aquí o si se ve desde Francia, a donde seguramente viajará, al igual que a Italia. A los franceses, a ciertos franceses, no les va a hacer ninguna gracia ver cómo uno de los siete músicos, un compatriota, se baja los pantalones, nos muestra el trasero y se pasa por el culo las glorias nacionales de su país —de Juana de Arco a Josep María Flotats— en un arrebato de identificación con la "irracionalidad española", con "lo auténtico"...
En conjunto se trata de un espectáculo muy desigual. Hay chistes malos, malísimos (que motivan la risa fácil, tonta); hay despelote, escatología y guarradas a manta (concierto de pedos, pues el pedo, como el eructo, "también son música"); y hay, también, algunos gags *de antología, como el de la Pilarica tocando la pandereta en la jota de* La Dolores, *o la inesperada aparición del Timbaler del Bruc expulsando a redobles a los músicos franceses. (...) Un espectáculo indiscutiblemente Boadella, espléndidamente interpretado por los mismos actores del* Teledeum.» (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 30 de octubre de 1986).

JOHANNES VARDAR, NÓMADAS DEL TEATRO. Barcelona

CAFÉ 31 (PEQUEÑA LIBERTAD)
Del colectivo. Dirección: Pino Capitani. Intérpretes: Kriemhild V. Vacano, Eva Kirchberg, Carlo Tomassi. Estreno: 15 de septiembre de 1985 en Galicia.

JORDI ROCOSA. Barcelona

CORPORALARI
Del colectivo. Dirección: Jordi Rocosa. Intérpretes: J. Redondo, J. Sánchez, R. Martínez, I. Peláez, J. M. Minguet. Estreno: 10 de marzo de 1986.

JOSEBA LARREA. Bilbao

DIFERENTES
De Joseba Larrea. Dirección: Joseba Larrea. Intérpretes: Ricardo Torrecilla y Joseba Larrea. Estreno: 3 de julio de 1986 en el Teatro Estable de Bilbao Ayala (Bilbao).

«Diferentes *es una historia contada, teatro de tresilllo, aunque esté hecho en plena actualidad y localizada en Euskadi. Podría ser de cualquier parte del mundo, pero la intención fue de ubicarla aquí en Euskadi, que lamentablemente está de moda.*
Joseba Larrea ve así su primera obra de teatro, después de haber realizado cortos cinematográficos y cómic (...).
Colaborador y amigo del grupo Intervalo, Joseba es "Paco" en la obra, y su compañero Ricardo Torrecilla, integrante de ese mismo grupo, "Sebas", dos estudiantes que comparten un piso para pagar el alquiler a medias. "No es una obra gay, la homosexualidad no es el tema central, es una característica más, lo que pasa es que existe una tendencia morbosa a encasillar las obras por pequeños indicios...".
"Es una obra sobre la soledad del hombre gay o heterosexual, todo el mundo quiere que se le quiera. Lo que les une es la hostilidad social, el ambiente social es como una jauría humana. Aunque también puede ser una historia de amor..." (Javier Corral. «La Gaceta del Norte». Bilbao. 3 de julio de 1986).

«... Diferentes *tiene un arranque de melodrama, de modo que en el primer minuto los dos tipos definen su carácter y el conflicto fundamental que se mantendrá hasta el fin. Melodrama con amores imposibles, fatalidad y destino implacable como una tragedia popular, de pocos grados. Melodrama como ritualización de valores sociales convenidos, al margen de la aventura literaria o creativa. Melodrama como situación única y sostenida, que no progresa ni retrocede salvo en lo anecdótico, en lo superficial. Melodrama en su romanticismo, en la esquematización, en la cotidianidad "de andar por casa y de fácil captación" como dice el programa. Melodrama, por fin, en el desenalace, "serás mío o de nadie".*
La fórmula, que es muy difícil, está bien desarrollada en Diferentes. *Hay una sabiduría de oficio muy curiosa. Sabiduría que incluye tanto la dosificación del tiempo, de las anécdotas de*

alivio, de los "gags", como las concesiones y los tópicos de obligado cumplimiento. Sabiduría que va de la pulcritud en la definición de los personajes al esquematismo de los dos grabados que cuelgan en las paredes de la casa —un activista y un gay necesitan sus emblemas—, o la vuelta del tresillo al teatro. Con pocas cosas más se ha estado haciendo la comedia madrileña...» Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 5 de julio de 1986).

COMPAÑÍA DE JOSEP MARÍA FLOTATS. Barcelona

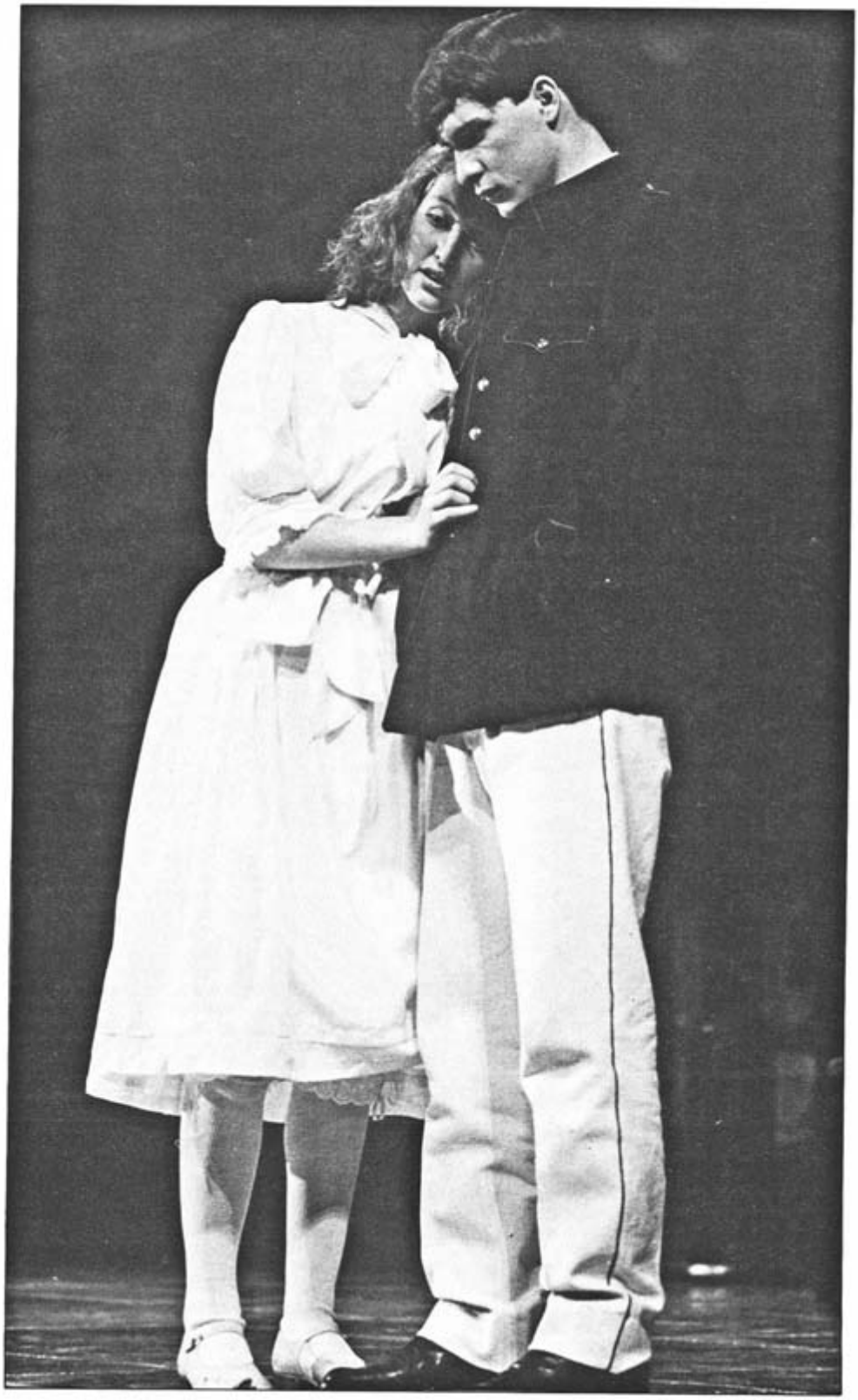
EL DESPERTAR DE LA PRIMAVERA

De Frank Wedekind. Traducción al catalán: Carme Serrallonga. Dirección: Josep María Flotats. Escenografía: Serge Marzolf. Vestuario: Pierre Albert. Intérpretes: Anna Azcona, Pilar Barril, Marta Calvó, Nuria Cano, Alex Casanovas, Josep Comas, Josep María Flotats, Abel Folk, Pere Eugeni Font, Joan Gilber, Jordi Godall, Norbert Ibero, María Lucchetti, Pep Martínez, Pep Planas, Margarida Sabartés, Romá Sánchez, David Sust y Marina Vilardell. Estreno: 26 de febrero de 1986 en el Teatro Poliorama de Barcelona.

«... Personalmente pienso que la adolescencia es una etapa extraordinaria de la vida, que los adultos son incapaces de entender dada su complejidad. Los adolescentes son una planta a la que no se sabe regar, quizá porque no estamos dotados para hacerlo.

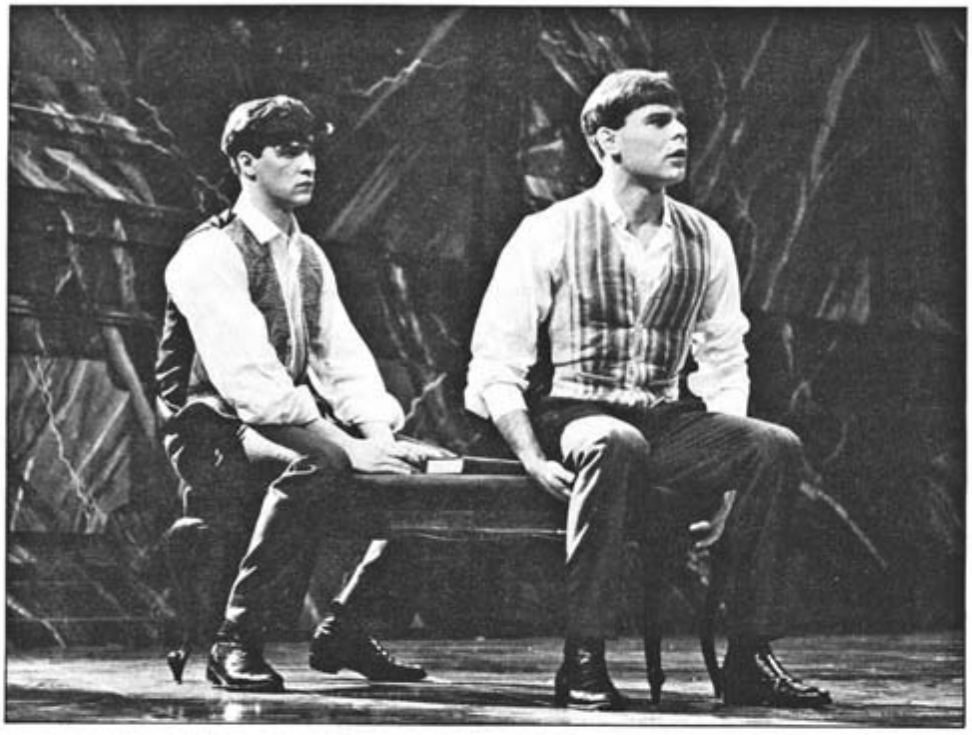
El texto de Wedekind es muy directo e intenso. Es muy romántico y épico y tiene una enorme contemporaneidad. A través de la adolescencia, por otra parte, en la obra se da una mirada al mundo adulto, a la sociedad, a todas aquellas cosas que les forman y les destruyen. En el fondo se trata de un texto político, si bien yo lo he querido montar de un modo abierto. Me gustaría que al final de la obra el público no llegara a ninguna conclusión. Que se fuera simplemente a su casa y reflexionara. Bajo el subtítulo de "Tragedia infantil", podría también añadirse "Sueño o realidad"...». (Declaraciones de J. M. Flotats a Bru Rovira. «La Vanguardia». Barcelona. 5 de enero de 1986.

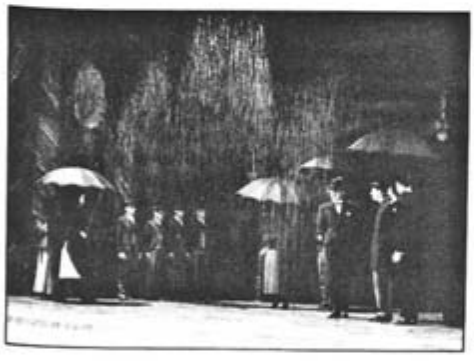
«..., el montaje de Flotats rehúye las medias tintas y encierra una apuesta fuerte y unívoca. Flotats y su equipo —el escenógrafo Serge Marzolf y Alain Poisson, un muy diestro responsable de la luminotecnia— han optado por primar en el montaje el elemento opresivo de la organización de los adultos, de la sociedad de los padres, rígidamente esclerotizada. Y este mensaje, que en el texto se sitúa en un segundo plano o cuya cotización se equipara, cuando menos, a las dudas, a las angustias, a la desazón juveniles, se yergue con autoridad contundente sobre el escenario a través de una arquitectura sólida y marmórea, de un renacentismo abarrocado, que ahoga, a mi modo de ver, la palpitación sanguínea y visceral de las pasiones, desahogos y desesperanzas de los adolescentes. (...)
Me parece a mí, en efecto, que el encanto actual y "perenne" de la obra de Wedekind puede residir a estas alturas, mucho más en la reivindicación hedonista que persiguen angustiadamente los muchachos y muchachas en flor que











"El despertar de la primavera", de Frank Wedekind, por la Compañía de Josep Maria Flotats. (Fotos: Quim Boix y Barceló).

en la presión y represión que sobre aquélla ejerce un orden social granítico. Entiendo, pues, que la propuesta instalada en el Poliorama se debilita a causa del acento que se ha colocado en el componente de "denuncia social" que hay en el texto, en detrimento del tembloroso y apasionado fluir del despertar primaveral que entendíamos era la nota dominante en la pieza. (...) Es la concepción misma del montaje, aquella apuesta fuerte, lo que puede ser, consecuentemente, materia de discusión y no, por supuesto, el perfecto funcionamiento del mecanismo escénico que Flotats asegura con un rigor inapelable. Se ha hablado mucho sobre la labor de los intérpretes, principiantes todos en un quehacer profesional. En este punto, la función del director ha sido ejemplar e ímproba y los resultados obtenidos acusan, en todo caso, aquella fragilidad que sólo, sólo se resuelve con muchas horas de vuelo...» (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 28 de febrero de 1986.

«... El espectáculo de Flotats está construido como una estructura musical para coro y solistas. Una pequeña ópera que se desarrolla en un escenario muy operístico, espectacular, que evoca un colegio de nobles del Ring vienés, un edificio de mármol anterior a la Viena de la Secesión, pero en cuyas paredes resuena con claridad el grito de Zaratustra, que los expresionistas (Wedekind, entre otros) van a hacer suyo: "¡Construid vuestras ciudades cerca del Vesubio!". El volcán parece apagado, pero, como dirá Moritz al final de la obra, "el emperador tiembla al escuchar las canciones de la calle". El fin de una época está ahí, en la esquina. (...)

El despertar... *es, como decía una ensoñación, un sueño o una ilusión del joven Moritz..., pero una ilusión como tal no llena casi tres horas de espectáculo. En casi tres horas pueden, deben, ocurrir muchas cosas. Y ocurren. (...)*
El despertar... *es una obra actual, construida con una gran habilidad teatral, con escenas que Flotats ha sabido medir al milímetro, cosiendo todo el espectáculo a mano, con hilos de luz o musicales, con subrayados operísticos, verdaderas rasgaduras o caricias, siempre cuidando esa atmósfera —¿sueño o realidad? ¡Teatro!— que es la última razón del montaje. (...)*
En el escenario de Poliorama se produce el milagro, el efímero milagro del despertar de unos instintos y a la vez del despertar de unos autores, con una intensidad que a mí me emociona. Me emociona, créanme, haber asistido al nacimiento de Josep Comas, de María Lucchetti, de Joan Gilbert, de Alex Casanova, de Nuria Cano, nombres desconocidos que nacen en un momento y lugar idóneo —ese sueño mágico— y, sobre todo, cuyo futuro profesional nadie con un mínimo olfato puede dudar». (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 28 de febrero de 1986».
«... El Despertar de la Primavera *no es un texto fácil. Es una obra escrita hace 100 años en un contexto cultural y político muy diferente del nuestro, y con elementos de reflexión sobre temas poco usuales —y no me refiero a los más llamativos de la adolescencia, el sexo y la educación, por ejemplo—, sino a otros más sutiles, como el de la moral o bien los planteamientos socioculturales que posibilitan totalitarismos como el del nazismo. A pesar del encanto inicial de la estructura temática general de la obra, a pesar de las mismas vivencias, más o menos nostálgicas del espectador, el montaje contiene*

una dureza extraordinaria, que no lo hace fácil para el público. Para el público del Cyrano, *para entendernos. Desde las tres horas de espectáculo sin interrupción hasta la gran cantidad de signos culturales inmersos, tanto plásticos como musicales, tanto gestuales como simbólicos, Flotats ofrece un espectáculo que permite una gradación de lecturas de acuerdo con el nivel cultural de cada espectador. Véase aquí la dificultad y la diversidad de opiniones que el espectáculo necesariamente generará.*
Ya desde la concepción escenográfica se introduce toda una secuencia de elementos que sitúan y condicionan el espectáculo. La blancura de la inocencia alegre y viva del comienzo deja paso en seguida a un monumentalismo incómodo y acaparador, que no rehúye los signos simbólicos de lejanas épocas artísticas, signos que conviven con otros más universales, como la presentación del agua y el cielo opresivo. La música (...) el juego del vestuario, la disposición de la luz (...) y la misma estructura de la interpretación: desde el efectismo desbordado hasta la intervención delicada; de la vivencia directa al distanciamiento frío; de la intervención apasionada a la artesana construcción del personaje». (Joaquim Vilá i Folch. Diario «Avui». Barcelona. 28 de febrero de 1986).

JOSEP MINGUELL. Barcelona

EL FETITXISTA

De Michel Tournier. Dirección: Ramón B. Ivars. Intérprete: Josep Minguell. Estreno: 22 de mayo de 1986 en la Sala Villarroel de Barcelona.

«...El personaje va entendiendo poco a poco lo que le ocurre: que le atrae la ropa interior de mujer. Esto evidentemente le crea problemas, primero con su mujer, luego monetarios... Con todo, la obra está planteada con bastante sentido del humor, aunque no es humor de carcajadas.
Para Minguell, "el relato de Tournier no se reduce a una exposición de la moral establecida, intolerante con las apetencias personales sobre todo cuando transgreden la frontera de lo privado, sino que la pone en evidencia, la cuestiona. El espectáculo es a la vez una explicación, una reflexión personal del personaje y una recreación de los momentos más culminantes de su vida: como el día que conoció a su mujer, la noche de bodas, su vida sexual..."». (S.F. «La Vanguardia». Barcelona. 20 de mayo de 1986.)

«Posiblemente, este gusto por el monólogo surja de las evidentes dificultades de trabajar en la casa propia. "... Además, el monólogo es un género de doble filo, que exige unas condiciones durísimas, una íntima relación actor-personaje y que puede volverse en contra del propio intérprete con una facilidad extraordinaria".
... La historia de este hombre, más preocupado por los envoltorios que por los contenidos, contemplada con un distanciamiento humorístico, encuentra una interpretación adecuada en Josep Minguell. Con todo, pienso que la solución final es un recurso fácil que va en contra del autor y no se corresponde con todo lo que ha ido construyendo a través de la obra. Ramón B. Ivars, por otro lado, se ha preocupado más de dar un envoltorio que de trabajar el personaje; así nos encontramos con la inclusión de efectos mágicos, por la misma ubicación de la acción, que no vienen al caso y que, realizados para aligerar la dinámica del texto, distraen más de lo que ayudan. Toda la concepción del montaje está llena de esta preocupación, desde la misma salida del personaje hasta la solución final, desde la escenografía —que tiene una relación inversa entre el coste de la realización y la eficacia dramática— hasta los subrayados de luz...». (Joaquim Vila i Folch. «Avui». Barcelona. 25 de mayo de 1986).

«... La obra es la historia de un hombre enamorado de la ropa interior femenina, enamoramiento que acaba por llevarle al manicomio. El hombre nos explica su propia historia, llena de rasgos tiernísimos y otros que cuestionan —sin proponérselo el personaje— los límites de la moral social, al menos en algunos aspectos. Es un texto para escuchar, lleno de sutilezas y frases brillantes; un texto que, en algunos pasajes, aparece recorrido por un fino erotismo.
Pep Minguell ya ha demostrado que es un buen actor. "... Aquí, confirma esa calidad que tiene su trabajo, aunque su interpretación del personaje de Michel Tournier sea en exceso plana ...".
La factura de este espectáculo pasa directamente, como en todas las obras de un solo per-



Josep Minguell en "El fetichista".

sonaje, por el trabajo del actor, en este caso Minguell. La forma en que éste lo afronta, y que pasa por un estudio casi clínico del personaje, un estilo meticulosamente detallista —escuela norteamericana—, hace que la obra requiera una intimidad que la Villarroel no da, como tampoco se daba en Sitges. Es seguro que el relato de Martín/Minguell tendría más fuerza en un espacio pequeño, en que el actor y el público fueran prácticamente una sola cosa.» (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 28 de mayo de 1.986.)

JÓVENES ACTORES ESPAÑOLES (JAE). Madrid

RATAPLÁN-RATAPLÁN

De Norma Rojas. Dirección: Marcos Miranda. Escenografía: Teresa Doria. Música: Enriqueta Almanza. Intérpretes: Marcos Miranda, Maribel Bodega, Lara, Azucena Samaniego, Kiko Marco, Javier García, Alonso San Juan, José Antonio Pereira, Francisco Javier Bravo. Estreno: 5 de enero de 1986.

JOVENTUT DE LA FARÁNDULA. (Sabadell). Barcelona

L'ADOBA-CASORIS

De Thornton Wilder. Versión: Josep Torrella. Dirección: Salvador Fité. Intérpretes: Nuria Herrero, Maria Montsech, Josep Cruselles, Josep Barceló y Josep Vidal. Estreno: 30 de abril de 1986.

GRUPO DE TEATRO JUAN DEL ENZINA. Zamora

ROMANCERO SECRETO DE UN CASTO VARÓN

De Antonio Martínez Ballesteros. Dirección: Antonio Sastre. Escenografía: Ciriaco Vega. Intérpretes: Dionisio Miguel Barrios, Miguel Angel Vázquez, Carmen Martín, Almudena Sanfrutos, Inés Llamas, Ildefonso Acevedo, Carmen Gago, Agustina Marcos, Fco. Javier Iglesias. Estreno: 12 de abril de 1986.

COMPAÑÍA DE TEATRO ESPAÑOL. JUAN RANA DE KARPAS. Madrid

DON RAMÓN DE LA CRUZ

Basado en textos de don Ramón de la Cruz. Versión de Julio Pascual y Manuel Carcedo. Dirección: Julio Pascual. Escenografía: Manuel María Grimaldi. Intérpretes: Manuel Carcedo, Tomás Moreno, Angel Rello, Jose Manuel Pardo, Charo Bergón, Matilde Garayzábal, Mamen Casinos, Esther Nerón. Estreno: octubre de 1985.

JUANITO VALDERRAMA Y DOLORES ABRIL. Madrid

CASTA Y FIGURA

De Eloy Herrera. Dirección y escenografía: Eloy Herrera. Intérpretes: Dolores Abril, Juanito Valderrama, Eloy Herrera, Sandra Patricia, Daniel Navarro, José Joaquín, Manuela Álvarez, María Álvarez y Toñy Rocío. Estreno: 8 de enero de 1986 en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla.

«... Estamos ante un emocionante canto a nuestro sur, tan lleno de gracia como de hermosa melancolía. Un tierra —la de María Santísima— muy compleja y envuelta en el más deslumbrador misterio. Una tierra donde el hombre llora cantando y donde canta llorando. Una tierra que tiene muy difícil comprensión, precisamente por sus muchas y muy profundas variantes. Y todo esto lo ha sabido entrelazar con buen diálogo ingenioso y sentimental Eloy Herrera ...
Está bien construido este espectáculo. Y aquí tenemos a un verdadero sabio del cante, tal es Juanito Valderrama. No pecamos de rozar la hipérbole si aseguramos que don Juan Valderrama conoce los cantes y su historia como muy

pocos. Y esta sabiduría "jonda" la expresa por bulerías, fandangos, soleares, colombianas, seguiriyas gitanas, serranas y todo lo que ustedes quieran. Por don Juan Valderrama no pasan los años.
...Subrayemos la colaboración como actor del propio autor de la obra Eloy Herrera; de Eloy se puede asegurar que se desenvuelve por el escenario con muy buen estilo, apuntando con sentimiento la emoción de la tierra en amores y encantos. Son bellísimos los romances que intercala en el espectáculo, que vienen a ser como emocionados cantos a Andalucía, y especialmente a Sevilla.
(...) Ya lo hemos apuntado: en el teatro Progreso se representa en estos días un buen espectáculo andaluz, lleno de autenticidad de aquella tierra...». (M. Díez-Crespo. «El Alcázar». Madrid. 6 de mayo de 1986).

«Un paso de comedia quinteriana ha escrito Eloy Herrera, actor, autor y poeta, para dar oportunidades líricas a Dolores Abril y Juanito Valderrama, la gran veterana inagotable pareja que, triunfante en los tiempos numerosos y difíciles de Antonio Molina y Concha Piquer, ha sabido adaptarse a las nuevas olas y darle personalidad y atractivo a las formas melódicas de los cantes más populares, más tradicionales.
Casta y figura *es una comedia mínima: ... Andalucismo, situaciones líricas, verso fácil diestro en los tópicos de la Andalucía pemaniana y quinterina. Lo suficiente para darle ocasiones al cante de Dolores, siempre fina voz y buen gusto, de Valderrama al que los viejos cantes como "El emigrante" y "Cuatro pilares" le siguen sonando a gloria, según sus partidarios.*
Herrera es actor sobrio, de una teatralidad natural en él y compone un buen terceto con los cantantes. El diálogo discurre, pues, sencillo, natural con suave transición a los momentos del baile o la canción en una escenografía típica de casa sevillana con patio, azulejos, rejas y macetas a no pedir más. "... Todo está pensado para espectáculo cómico-flamenco sin mayores pretensiones. Herrera alcanza sus objetivos. Dolores y Valderrama son incombustibles. Se deslizan con sus canciones por el presente y sus cambios desde un ayer inmutable que tiene todavía muchos partidarios"». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 13 de mayo de 1986).

COMPAÑÍA DE JUANJO MENÉNDEZ. Madrid

AMERICANO CORTO, AMERICANA LARGA
De Bricaire y Lasaygues. Versión: Juanjo Menéndez. Dirección: Juanjo Menéndez. Escenografía: Emilio Burgos. Intérpretes: Francisco Piquer, Fernando Guillén Cuervo, Azucena Hernández, Rafael Castejón y Marta Puig. Estreno: 4 de abril de 1986 en el Teatro Alcázar de Madrid.

«No hay que confundir las cosas. Existe un teatro de arte, tomada la palabra en su sentido más amplio, a través de la cual, y con los más diversos estilos, se intenta velar zonas más o menos latentes de la condición humana. En un plano totalmente separado, existe el teatro del puro entretenimiento, de matatiempo, cimentado en unas cuantas reglas artesanales y en hallazgo de algún recurso que permita funcionar el juguete.
El hecho de que ambos teatros estén interpretados por actores y se ofrezcan en los mismos escenarios es puro accidente...
La comedia del Alcázar pertenece, obviamente, al segundo grupo. El recurso cómico consiste en la transformación de una antigua madre española en coronel norteamericano. Confrontar a este nuevo coronel con las relaciones familiares y sexuales que antaño ocupó como una señora de buen ver, sería el recurso de unos autores que se limitan a agotar, de manera sistemática, todas las posibilidades de ese cambio de sexo. (...)
Las reglas de juego están, pues, claras y, como suele ocurrir en estos casos, a la sorpresa inicial (...) sucede la más absoluta normalidad. Aceptada la situación, todo se somete a una lógica feroz, cosa que, en definitiva, agradece, supongo, el público más ingenuo y desanima a quién pudiera esperar un desarrollo más imaginativo del disparate.
Pero, ya digo, cada juego tiene unas reglas y las de esa comedia son profundamente respetuosas con la idea de sorprender e intentar divertir en el marco de la más absoluta banalidad...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 12 de abril de 1986.)

«Esta comedia de bulevar tiene la densidad suficiente para constituir un buen acto cómico. No alcanza para tres ... Hay en este tipo de teatro la tradición de que el público no suele entender las cosas si no se explican reiteradamente. Jardiel explicaba las cosas tres veces: una, porque era necesario; la segunda, para que el público realmente se enterase; la tercera, para que llegasen a enterarse los críticos. La situación ha cambiado, al menos en lo que se refiere al público, que no sólo entiende a la primera, sino antes de que las cosas sucedan, en este tipo de teatro previsible. Se ha acostumbrado a la economía de tiempo de la televisión y del videoclip y ha aprendido esta sintaxis...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 8 de abril de 1986).

«... El tratamiento cómico de las situaciones es propio del vodevil: equívocos, mínimo enredo en el que errores y malentendidos se suceden en una provocación de esa risa que brota de una variante del suspense consistente en que el público ríe porque sabe lo que el personaje ignora. Es gracioso el origen del equívoco: una esposa desaparecida que reaparece muchos años después, en momento inoportuno, convertida en..., coronel norteamericano. Ahí está la aportación de algo actual a un asunto que sin ello resultaría antiguo. La transexualidad, el cambio de sexo, introduce aspectos inesperados al viejísimo tema que los tratadistas franceses de la situación teatral han denominado tema del "monsieur qui revient de loin...".
La interpretación es excelente sin llegar a ser brillante. Para serlo habría necesitado una aceleración, una rapidez en los momentos más cómicos, que al quedarse en un desarrollo más lento, los rebaja. Muy bien en el coronel-María Luisa, Rafael Castejón, a cuyo tipo no le va el personaje, pero que es un estupendo actor como ya es sabido. Tal vez un punto más de grito y gesticulador, Piquer, acertado por lo demás. Perfecta Marta Puig, en lo que dice y en su expresión gestual fonal; una de sus mejores interpretaciones de un tipo divertido, bien visto. Atractiva en su espigada figura y suelta en su acción; Azucena Hernández, muy bonita y decidida; fácil, que de escuela le viene al galgo, Fernando Guillén, hijo de una pareja de muy buenos actores.
No es gran cosa Americano corto, americana larga, *pero entretiene, hace reír y constituye una graciosa burleta de muchas cosas de actualidad...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 12 de abril de 1986).

GRUPO DE TEATRO KAIOLA. Guipúzcoa

L'ASCENSORE SI E'BLOCCATO (El ascensor se ha bloqueado)
De Antonio Fava. Dirección y escenografía: Antonio Fava. Música: Antonio Fava. Intérpretes: Idoia Sagarzazu, Isidoro Fernández, José Ramón Soroiz. Estreno: 5 de diciembre de 1985.

KARAGOZ TALLER DE TEATRO ESTABLE DE ELDA. Alicante

DEMONSTRACIONES
Del colectivo. Dirección: Ray Peire. Intérpretes: Salvador Benítez, Cristina García, Tomás Pastor, Salud Bernabeu, M.ª Luz Mata, Flori Bailén, Rosario Vílchez. Estreno: 15 de junio de 1986.

KARRAKA. Bilbao

EUSKADIFRENIA
Del colectivo. Dirección: José Ramón Barea. Escenografía y vestuario: Txekun López de Aberásturi. Música: Fran Lasuen. Intérpretes: Loli Astoreka, Nati Ortiz de Zárate, César Saratxu, Esther Velasco, Alex Angulo, Yolanda Martínez, Ramón Ibarra, Itziar Lazcano, Oscar Grijalba y Ahuntza Eta Ilargia. Estreno: 2 de enero de 1986 en el Teatro Ayala de Bilbao.

«Es un espectáculo musical para lunáticos incurables, que aún son capaces de soñar despiertos con lo inexistente, en estos tiempos que corren. Una pequeña dosis de utopía como vacuna contra los que han hecho de la imaginación y de la "cosa pública", un entramado burocrático, que sólo sirve para adornarse democráticamente ellos mismos.
Una pedorreta testimonial, desde Euskadi, aprovechando cualquier momento de silencio solemne.
... Un pasacalles teatral por Euskadi ("El país que ni existe"), con la sonrisa irónica del pirata Marc Legasse, la música de Fran Lasuen y la golfería del Kolektibo Karraka. "... Al objeto de que los espectadores puedan sublimar, ampliamente, sus frustraciones, el espectáculo está provisto del correspondiente final feliz, dentro de lo que cabe..."». (Programa).

«... La obra, tal como se muestra en escena por obra y gracia de este colectivo, expande, sin duda alguna, un sano vaho desmitificador. Hace recaer primero la atención en tantos mitos vascos que sobrenadan sobre nuestra condición de habitantes de este país y descarga, inmediatamente, el dardo de la sátira y de la ironía, nun-

ca demasiado duro y doloroso sobre ellos. Su atención especial se centra, sobre todo en los aspectos deportivos propios y característicos del país: el juego de la pelota, levantamiento de piedras, etc., y alterna estos panoramas de reflexión costumbrista con números musicales que se entroncan también con la afición musical que nos caracteriza y con nuestros gustos en esta materia. (...)
Siendo como es un espectáculo musical, esta parte está bien lograda y hay números, como por ejemplo el del fandango, de una excelente factura. (...)
Acaso no se pueda decir del texto, que corre con el papel más desagradecido en este reparto. Siendo como es y como lo definen, "un musical", el texto ha quedado desatendido y no es más que un ligero eslabón en este propósito de llevar al conocimiento del espectador la carga satírica e irónica de la obra. Sin embargo, si se analiza brevemente el grueso texto se observará que prácticamente no se dice nada; que su comicidad se basa, únicamente, en la buena disposición para este menester de los dos actores que corren con el papel de diablos...». (Santiago Aizarna, «El Diario Vasco». San Sebastián. 28 de febrero de 1986).

LA PALANCA GRAN CABARET
Del colectivo. Dirección: Ramón Barea. Escenografía: Txekun López Aberasturi. Vestuario: Mentxu Blanco. Música: Frar Lasuen y Javi Urréjola. Coreografía: Begoña Grego. Intérpretes: Loli Astoreka, Nati Ortiz de Zárate, Esther Velasco, Yolanda Martínez, Ramón Ibarra, Itziar Lazcano, Óscar Grijalba, Carlos Veiges, Irene Marín y Ramón Barea. Estreno: 14 de agosto de 1986 en el Teatro Ayala de Bilbao.

«... Hemos pretendido huir de la crónica social historiada de lo que ha sido y lo que fue el barrio bilbaíno de alterne por excelencia. En realidad, lo que se pretende es, más bien, recrear y reinventar una Palanca para que la obra gane en desarrollo teatral.» (Declaraciones a U.M. «El Correo Español». Bilbao. 14 de agosto de 1986.)

«... Vaya por delante que en materia estética me parece que este es el trabajo más duro y logrado de este gurpo bilbaíno. Con una escena cuidada y amplia de elementos, jugando con las luces y las transparencias en todo momento, el montaje se presenta como pródigo en sucedidos y protagonismos, llevados siempre a ese hilo conductor que es "La Percales", camandulera de tronío y veterana reina de la noche cabaretera.
El montaje es apologético, eso desde luego. Las "chicas" gozan de un tratamiento preferencial. Y este montaje, que se extiende desde los fines del siglo pasado con la revolución industrial por bandera hasta la posguerra, no se preocupa tanto de puntualizar, de sumar datos que hagan pasar el asunto por una rigurosa historia, como por hacernos ver que la inocencia y la ilusión tienen lugar y asiento en un barrio que todos conocen y muy pocos se atreven a reconocer abiertamente. (...)
Pero no hay lacrimogenia en el tratamiento... Cuando los argumentos aprietan y se corre el peligro de virar hacia el melodrama, la música y el color de las luces nos devuelven el onírico escape del cabaret.
Más que la historia continuada, lo que "La Palanca Gran Cabaret" presenta es una sucesión







Karraca en "Euskadifrenia" y "La Palanca Gran Cabaret". (Fotos: Chicho).



de estampas ilustrativas que se relevan en el escenario del escenario. (Es decir, en el pequeño tabladillo del establecimiento). (...)
Vuelvo al principio. Me parece un ejercicio de madurez estética francamente agradable. Karraka ha amarrado bien, en la idea de pasear su última producción por cualquier sitio sin que se resienta ante ningún público...». (Carlos Bagacilupe. «El Correo Español». Bilbao. 18 de agosto de 1986).

KELTIKE TEATRO. Orense

CRÓNICAS APRESURADAS
De Daniel Castelao y Xabier González. Dirección: Anxo Carbajal, Alfredo García. Escenografía: Xabier González. Intérpretes: Taren Lastra, Rosa Sotillo, Alfredo García, Mar Paradela, Rosa Martínez, Ricardo Alonso, Anxo Carbajal. Estreno: 8 de febrero de 1986.

KEMS. Gerona

EL ARTE 5.º DE LOS SIMBOLISMOS ESOTÉRICOS. TETRAEDRES.
De Joren. Dirección: Joren. Intérpretes: Nues Alfaro, Montse Pla, Joana Ferrer. Félix González, Estrella Pisa y Teresa Alemany. Estreno: 8 de febrero de 1986.

«... Lo que guía de hecho al espectáculo es la música, porque partimos de una investigación sobre la música y el color como terapia. Ni siquiera provenimos del mundo del espectáculo, porque somos pintores y diseñadores...
Por supuesto hay un argumento. Lo que pasa es que, aunque para nosotros tiene un sentido, se puede interpretar de distintas formas. Por lo que hemos visto hasta ahora, en las diez funciones que llevamos realizadas, la gente tarda en marcharse, se queda con ganas de que continúe...
Lo que hacemos nosotros es experimentar. Si vanguardia es algo que nunca se ha visto, somos vanguardistas, por qué no. Hemos llegado aquí a partir de un montón de experimentos y de una relación con el público. En este espectáculo, precisamente, no hay una comunicación directa, es más pasiva. La gente acepta, o no, lo que ve y lo que oye...» (Declaraciones a Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 22 de agosto de 1986.)

«A fuerza de decir y creerse, que su espectáculo escapa a cualquier clasificación, los del grupo Kems, que añaden a su nombre el pretencioso subtítulo de "Equip de experimentació artística", acaban por montar un espectáculo que no es sino un mal popurri de todos los géneros, un tutti frutti desangelado que apela en todo momento a los más comerciales lugares comunes de la cultura y de la música para montar una función que es "un no nada". Fragmentos escogidos de los siete compositores más televisivos —Vivaldi, Orff...— para conseguir una fácil identificación del público, para ilustrar unos movimientos coreográficos que como mucho llegan a la calidad de un ejercicio de fin de curso de una academia provinciana». (Xisco Rullán. «Baleares». Palma de Mallorca. 29 de agosto de 1986).

«... Lo que las etiquetas, aunque muchas veces sirve para aclararse, es lo de menos. El caso es que Kems hace un teatro de experimentación y teóricamente vanguardista, basado en la luz, el color y los fondos musicales elegidos por su director, Juan Enric Pla, como medios de comunicación con los espectadores.
Tetraedres *cuenta una historia, pero su interpretación se deja un poco en manos de cada uno de los observadores. La acción, que es muy escasa, se concreta en seis personajes que se pasean por un pequeño escenario vestidos con túnicas y cubiertos con máscaras. Esos personajes juegan con una serie de efectos lumínicos durante cosa de una hora, y después se acaba la función. El efecto es hermoso, pero de tanta hermosura se agota uno a los cinco minutos de contemplarla. Después, todo es reiteración y lentitud. Podría haber expresión corporal, pero no la hay. Los intérpretes de* Tetraedres *no van más allá de correr un poco, sentarse, levantarse y agacharse. Se confía el éxito del espectáculo, me parece a mí, a factores no lo suficientemente poderosos como para enganchar la atención del espectador. Por lo menos, no la del espectador palmesano en el Parc de la Mar. (...)*
Para mayor desazón, amplios sectores del respetable se dedicaron a charlar de sus cosas durante la representación, aplaudiendo cada vez que les daba la sensación de que se había terminado. Los ininterrumpidos cuchicheos impedían escuchar de forma decente la banda sonora trabajosamente seleccionada por el grupo...». (F.R. «El Día». Palma de Mallorca. 24 de agosto de 1986.)

TEATRO KEYZAN. (Vigo) Pontevedra.

A RAPOSA E AS UVAS
De Guilherme Figueiredo. Versión: Xosé Luis Méndez Ferrín. Dirección: Teresa Casanovas. Escenografía: Enrique Pazos. Vestuario: Angel Senén. Intérpretes: Isabel Iglesias, Carmen Barvo, Xoan Bravo, Daniel Heras y Alfonso Sotelo. Estreno: 14 de marzo de 1986 en el Teatro Rosalía de Castro de la Coruña.

KILKARRAK, TALLER DE TEATRO. Navarra

EL MÉDICO A PALOS
De Molière. Dirección: José M.ª Asin. Intérpretes: Pedro Echavarri, Emi Ecay, Juan Francisco Conde, Oskar Echevarri, Víctor Santamaría, Raúl Urriza, Lucy Echavarri, Natalia Larrión, Angel Hervás, Ana Borobia, Cristina Rodríguez. Estreno: 22 de marzo de 1986

«Al principio escogimos esta obra con la versión de Moratín —explica Raúl Urriza—, pero luego preferimos ahondar en lo que podía ser la comedia francesa del XVII, en su espíritu, pero en la versión de Moratín es floja y está muy castellanizada. Las escenas perdían la fuerza que les imponía Molière. (...)
En esta obra —apunta el director del grupo— Molière ridiculiza los tipos sociales característicos de esa época: la burguesía y en particular los médicos que es una de sus batallas particulares que repite en todos sus libros. Los caricaturiza llevándolos al límite...». (A. Araiz. «Navarra hoy». 3 de julio de 1986).

KIRLO, DRAMATIC EXPRESSION CIRCLE. (Aviles) Asturias

NO DANCE, NO MUSIC, ONLY VIOLENCE
Del colectivo. Dirección: César J. González, Jose Rico. Intérpretes: César J. González, Jose Rico, Juan J. Suárez Adrián, Joaquín. Estreno: mayo de 1986.

KIXKA ANTZARKI TALDEA. San Sebastián

NOLAKO ZIRRARA!
Del colectivo. Dirección: Mari Carmen Etxeberría y Amaya Lumbreras. Escenografía y muñecos: Marta Marugán. Estreno: 3 de mayo de 1986.

TEATRO KLÓTIKAS. Las Palmas de Gran Canaria

DISFRACES PARA ULTRAMAR
Del colectivo. Dirección: Antonio Suárez Navarro. Coordinación musical: Javier Santana. Intérpretes: Pedro Domínguez, Javier Santana, Esmeralda Gil, Agustín Alemán, José Domínguez, Patricia Romero, Fernando Vecino. Estreno: 26 de noviembre de 1985.

«... "En los medios rurales y en las ciudades y entre jóvenes y ancianos esta producción que tiene como punto de partida la comedia del arte regocija por igual. Se trata de una experiencia en la que cabe la hilaridad pero aun cuando ésta sea un punto de partida no constituye en absoluto, el fin último, sino más bien un vehículo a través del cual se pone en pie una farsa, bajo la cual lo que subyace es una sátira social." Disfraces de Ultramar *tiene un entronque con la realidad canaria, precisan los miembros del colectivo. La ambientación es clásica pero el paralelismo puede ser fácilmente establecido y en definitiva, lo que la compañía hace es dar vida a esos pesonajes universales que pueden ser extrapolables a situaciones presentes...».* (Dolores Campos-Herrero. «Canarias». Las Palmas de Gran Canaria. 10 de agosto de 1986).
«... Hay que destacar la perfecta compenetración de los actores con la parte musical, que en

gran parte era directamente interpretada por ellos, combinándose éstos con la representación. Disfraces de Ultramar *narraba una historia en tres actos continuados, en donde se nos cuenta las vicisitudes por las que pasa un terrateniente llamado Osías de Robanech y su relación con el gobernador de la isla en que viven y un capitán de barco; dicho terrateniente tiene una hijastra, Lirina de Robanech, que es pretendida por el gobernador y el capitán y también por su padrastro. Con tal situación aparece en escena el conde Lindoro de Algabas, de sospechosos y refinados modales, que al final termina casándose con Lirina.»* (Carmelo Reyes. «Canarias». Las Palmas de Gran Canaria. 19 de septiembre de 1986).

KONIECK FACTORY. Santander

INTERIOR RODIN

Dioni Romero, Esteban Ruiz. Dirección: Dioni Romero, Esteban Ruiz. Intérpretes: Dioni Romero, Esteban Ruiz. Estreno: 21 de diciembre de 1985.

KOYAANISQATSI. Madrid

SOBRE LA NOCHE

Sobre poemas de Manuel Altolaguirre, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Dirección: Anne Serrano y Pilar Maya. Música: Maribel Carrió. Intérpretes: componentes de la compañía. Estreno: 19 de diciembre de 1985.

GRUPO DE TEATRO KUMEN. (Langreo) Asturias

DIARIO DE UN LOCO

De Daniel Bohr. Dirección: José Ramón López Menéndez. Intérprete: Moisés González. Estreno: 14 de junio de 1986.

TEATRO LABERINTVS. Alicante

RRRPRRR ...! (ENTRADA DE CLOWNS)

De Joan Brossa. Dirección: Juan S. Pardo. Vestuario: Amparo Zaragoza, Juan S. Pardo. Intérpretes: Toni Misó, Vicente Perea, Kety Rico. Estreno: 20 de septiembre de 1985.

COMPAÑÍA DE LAURA GARCÍA LORCA. Madrid

LOCO AMOR

De Sam Shepard. Traducción y adaptación: Gustavo Pérez de Ayala. Dirección: John Strasberg. Escenografía: Gloria García. Vestuario: Antonio Miró. Interpretes: Eusebio Poncela, Laura García Lorca, Santiago Ramos y Carlos Lucena. Estreno: 1 de noviembre de 1985 en el Teatro Martín de Madrid.

«... "La obra que estrenamos —subraya— me gusta mucho, tiene imágenes muy fuertes, es corta, cuenta unos problemas universales; es el tipo de teatro que me gusta hacer y creo que puede ser agradable para el público". Este punto le interesa enormemente. "Sí, porque si yo hago mi trabajo y no tiene bastante fuerza para que al público le guste, es como si no lo hubiera hecho. La relación con los espectadores es muy importante; hay un momento de vida entre el actor, una obra y el público que es imposible reproducir en el otro medio. Es un momento fantástico".

... Yo pienso que con el trabajo de Stanislavski y el de mi padre se obtendrían productos muy cerebrales, muy manipulados, por decirlo de alguna manera. Yo trabajo, además, con la imaginación y la emoción y valoro también la espontaneidad, porque con ella se consiguen buenos momentos.» (Declaraciones de John Strasberg a Juan I. García Garzón. «ABC». Madrid. 31 de octubre de 1985.)

«... Fool for love *(fool más que tonto me parece que significa bobo, tonto, como follery, tonteria), ¿es un caso de locura por amor o Shepard pretendió situar su historia en otras formas menores, menos románticas, de la insanía, de la enajenación amorosa? Una vez más, Shepard propone a sus espectadores la situación violenta, sorprendente, de una pareja humana...*

Ya estamos lejos de los tiempos sulfurosos en que Sam Shepard hacía representar piezas como El nuevo cuerpo, *en St. Mark Church, al servicio del proselitismo vanguardista del cura párroco. Su teatro se ha reposado y apenas si evoca a veces su antiguo compromiso con Artaud en la fusión de lo abstracto y lo concreto, lo real y lo irreal, el teatro y su doble. Pero en* Loco amor *la dosis de irrealidad está confiada a la romántica figura de El Viejo, cuya presencia corpórea, pero irreal, está en la línea, ciertamente mitigada de otras presencias análogas en El turista, Chicago, etcétera.*

... La escritura es vigorosa, propicia a las formas narrativas que se convierten en fastuosos monólogos, pese a lo cual Shepard mantiene la norma de Tom O'Horgan, uno de los mitos de "off off Broadway", "To be —not to represent— to be", algo así como "el teatro no debe de representar, debe ser". Shepard logra desde la primera escena que lo que ocurre en el escenario no sea una representación, sino una acción. Incluso al introducir en esta acción la irrealidad de la presencia e intervención del padre de los dos personajes, que se entiende es una presencia alucinatoria en la mente de ambos, decisiva de sus comportamientos, pero invisible e inaudible para la cotidianeidad del testigo, Martín...» (Lorenzo López Sancho. «Ya». Madrid. 2 de noviembre de 1985).

«... Loco amor *huele a EE.UU. nada más comenzar. Estamos en un motel, en un punto perdido, entre carreteras y desierto, algo muy del gusto de Sam Shepard. Y asistimos a la historia de unos seres solitarios, que se buscan sin encontrarse, perdidos en su continua huida, desarraigados y errantes dentro de sí mismos. El espacio escénico busca ese simbolismo: un círculo bordeado de tierra desértica, donde un hombre y una mujer, atrapados en una relación neurótica, se atraen y se rechazan...*

El director estadounidense John Strasberg, de la escuela del Actor's Studio, sigue el "método" con los actores, en cuya interpretación radica la fuerza del espectáculo. Los resultados son desiguales. Eusebio Poncela es el que da mejor el tono y consigue con Santiago Ramos la mejor escena de la obra, marcada por el humor.





Klótikas y Konieck Factory. En la página siguiente, "Loco amor", de Sam Shepard, por la Compañía de Laura García Lorca. (Foto: Fernando Suárez).

Sin embargo, Santiago Ramos, que sabe escuchar muy bien, tiene en su interpretación adherencias a otros trabajos anteriores, repitiéndose a sí mismo. Carlos Lucena es discreto en su personaje un tanto desdibujado. Laura García Lorca no llega a cuajar como actriz, su interpretación es muy endeble y lo agrava su dificultosa dicción del castellano, lengua que, evidentemente, no domina.» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 5 de noviembre de 1985).

«El realismo teatral norteamericano ha sabido contar, desde los tiempos de O'Neil, con una peligrosa carga psicopática. La tenía también el teatro de Williams. Pero, a fin de cuentas los psicópatas de O'Neil y de Williams intentaban encarar el mundo, romper el círculo enfermizo, trascendiendo así su condición de personales clínicos...
Pienso que Sam Shepard, como otros autores norteamericanos de su generación, ha heredado lo peor de esa tradición. Ya no se trata de revelar la agonía de personajes aparentemente cotidianos, de trabajar con la ansiedad o la desesperación de gentes inicialmente próximas, sino de inventar una y otra vez un conjunto de circunstancias que, desde el primer momento, privan a los personajes de significación.
Es un teatro cargado de todas las limitaciones del neorromanticismo, de la contemplación del héroe excepcional, sólo que (...), en este teatro norteamericano se nos propone como héroe al psicópata, el individuo que vive marcado por la violencia, el delito, la soledad y la muerte...
Todo esto tendría interés si, como digo, los personajes no estuvieran condicionados por circunstancias excepcionales y no vivieran dentro de los límites que les impone su carácter clínico. Con lo que, en definitiva, nos quedamos sin saber si se nos está hablando del mundo norteamericano, de esa sociedad que tiene en sus manos buena parte del destino del mundo, o de unos tristes individuos marginales.
... Por lo demás, este teatro patológico suele permitir el lucimiento de los actores. En esa atmósfera de clínica —expresivamente subrayado por la luz y ese aislante círculo de tierra inteligentemente incluido en la escenografía—, el director John Strasberg y el reparto defienden y componen unos personajes terriblemente lejanos.» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 2 de noviembre de 1985).

LAVADERO, TEATRO EL. Cádiz

PIPAS, CHICLES, CARAMELOS...!

De Luis Rodríguez Neila. Dirección: Enrique Rodríguez Pájaro. Escenografía: Luis Rodríguez Neila. Música: Enrique Rodríguez Pájaro. Intérpretes: Rafael San Juan, Ana M.ª Jiménez, Antonio Torrejón, Luis Rodríguez, J. José Domínguez, Fernando Pérez, Francisco Villar, J. Antonio García y Milagrosa Torrejón. Estreno: noviembre de 1985.

LA COMPAÑÍA AMBULANTE DEL GRAN BORONDÓN

De Enrique Rodríguez Pájaro. Dirección: Enrique Rodríguez Pájaro. Intérpretes: Ana María Jiménez, Antonio Torrejón, Luis Rodríguez, José Manuel Dueñas. Estreno: mayo de 1986.

EL LEBREL BLANCO. Pamplona

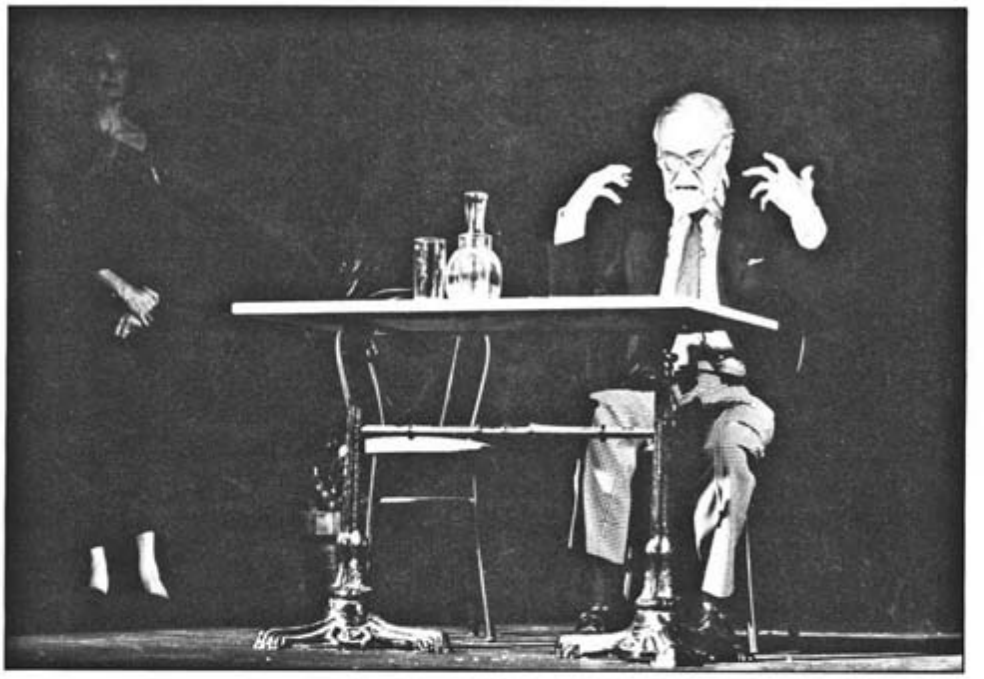
PASION Y MUERTE DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Dramaturgia y dirección: Valentín Redín. Intérpretes: 30 actores de la compañía. Estreno: 5 de abril de 1986.

«... Valentín Redín: "En realidad llevábamos varios años dando vueltas a este tema. Lorca ha estado presente en nuestros montajes de forma casi permanente a lo largo de nuestra historia teatral. Yo el proyecto empecé a vislumbrarlo hace cuatro o cinco años, pero existía el problema de la documentación. No se trataba de hacer un montaje sobre una obra de Lorca sino de ofrecer al público un reflejo de lo que fue como hombre, algo que creo que la mayoría desconoce, porque de Lorca, quitando sus principales obras y el hecho de su muerte, se suele ignorar el resto.» [J. Z. Pamplona (Navarra). 5 de abril de 1986.]

«... El tratamiento de personajes históricos sobre un escenario tiene una fecunda tradición. Desde los personajes de cualidad mítica del teatro clásico (...), hasta el teatro documento de este siglo (...) en el que a través de documentos oficiales se exploran conflictos y personajes de la historia reciente.
García Lorca comparte los dos rasgos: es protagonista de acontecimientos aún sujetos a la indagación de los historiadores pero al mismo tiempo las circunstancias de su época, que es la nuestra, le han conferido la apretada densidad del mito. La Pasión y muerte... *escenificada por El Lebrel Blanco contiene además (...) elementos de otro género con predicamento en el teatro independiente de la pasada década, el oratorio.*
Mito, documento, liturgia. Demasiadas claves cuya armonización exige una sabiduría teatral que no se hace evidente en la producción de El Lebrel Blanco. La ilustración con diálogos "ad hoc" de algunas circunstancias históricas de García Lorca, trucadas con recitaciones de sus poemas, queda a medio camino entre la tiranía de los hechos y la libertad que demandan los personajes. El resultado es un rompecabezas en el que las piezas que faltan deben ser suplidas por la previa adhesión ideológica o emocional de los espectadores.
De las situaciones no brota ningún dramatismo que no esté preconcebido. Tampoco se nos revela ningún pliegue inédito del poeta. Los personajes quedan reducidos a la condición de figurantes a mayor gloria del protagonista. (...) El Lebrel Blanco ha hecho de García Lorca lo que algunos grupos parroquiales hacen con la figura de Cristo, también por estas fechas: algo que nada añade al teatro ni a la historia.
La puesta en escena responde a estos propósitos hagiográficos y de añadidura está atenazada por la carencia de materiales de compañía. En un sucinto espacio escénico y con el apoyo de algunos efectos de luminotecnia y un atrezzo elemental, los actores entran, dicen su papel y salen para volver a encarnar a otro personaje que muy a menudo choca con su propio aspecto físico. Al paso, algunas chirriantes disfunciones, fruto, parece, de la improvisación: Mariana Pineda aparece disfrazada como si fuese Juanita Reina y otras así...» (Manuel Bear. «Diario de Navarra». Pamplona. 7 de abril de 1986).





«... Pasión y muerte de Federico García Lorca *presenta una escenificación en tres actos del Lorca hombre, huyendo de la mitificación del escritor y poeta para centrarse de manera prioritaria en los últimos acontecimientos de su vida. (...) El resultado es dispar al haber escogido diferentes tonos para cada cuadro, en lo que no se escapa esconde una intención de responder al propio mundo interiorizado que se le presupone al poeta granadino.*

... La intención de cada cuadro es obvia, presentar por una parte el perfil histórico de Lorca, para por la otra, acercarse a la persona y predisponernos ante su "pasión y muerte", no exenta de carácter bíblico, que es lo que en realidad ofrece este montaje en lo que supera al mero guiño de complicidad con el espectador.

... El Lebrel Blanco se acerca a un Lorca en donde se pone de manifiesto su carácter homosexual, se subrayan los titubeos políticos, se recuerda su inestabilidad emocional y se representa su miedo ante la muerte...

En el montaje hay situaciones solucionadas con un ritmo ágil, vibrante, duro (...) pero a éstas les siguen otras empapadas por falta de expresividad. (...) O simplemente por responder a esquemas diferenciados que acaban agrietando la unidad del conjunto. Esta indecisión que parece ser más fruto de querer incluir un poco de todo que de no saber qué es lo que se quiere contar, perjudica la solidez de la obra desdibujando el acercamiento a Lorca, quien al final aparece como víctima inmolada por su propio carácter de símbolo...» (Juan Zapater. «Navarra Hoy». Pamplona. 8 de abril de 1986).

TEATRO LÍQUIDO. Albacete

OFELIA Y EL ENTERRADOR
Del colectivo. Dirección: Enrique Santiago. Intérpretes: Maria Parra, Tino Tenderó, Pedro Nares. Estreno: 1 de agosto de 1986.

COMPAÑÍA DE LUIS ESCOBAR Y MARI PAZ BALLESTEROS. Madrid

DE PASEO CON MUÑOZ SECA
De Jose M.ª Rodríguez Méndez. Dirección: Luis Escobar. Intérpretes: Luis Escobar y Mari Paz Ballesteros. Estreno: 12 de agosto de 1986 en la Lonja de las Terneras (Madrid).

«... Este montaje —comenta el actor— no significa una vuelta a la dirección, ya que en realidad es una colaboración con María Paz y con un texto feliz al que le hemos incorporado algunas pequeñas cosas. Poner en pie una obra es una labor de más envergadura, que en esta ocasión no he acometido, pero que no niego que me gustaría hacer. De hecho tengo varios proyectos en la cabeza.

La obra —comenta María Paz Ballesteros—, no es sólo una selección de textos del autor, sino una exposición de cómo era el Madrid de la época, cómo eran aquellos tiempos, datos anecdóticos y numerosos apuntes biográficos del autor, como el que Azorín hizo una obra con él o que era un autor con el que se divertían muy a menudo Valle o Lorca...». (Rosana Torres.«El País». Madrid. 17 de junio de 1986.)

«Luis Escobar dice que lo que todo el mundo quiere en el teatro es ser actor. Afortunadamente, en los primeros años de su vida esta profunda vocación se mantuvo oculta y la transformó en otra cosa: en un gran director de escena, en una animador de teatro al cual se debe el cambio claro de la escena española en la posguerra... Ingres quiso ser violinista, y el fallo de su voluntad dio a la historia de la pintura un nombre insigne.

El violín de Ingres de Luis Escobar ha aparecido como una vocación tardía, por el descubrimiento de Luis García Berlanga, que en principio le utilizó para que fuera él mismo...

Lo cierto es que Luis Escobar tiene de pronto un brillo especial subido a un escenario, mascullando un texto con su dicción propia, olvidándolo de pronto en los momentos culminantes; sobre todo, cuando falla, cuando se sale del texto y del contexto y se queda con su libertad y hace su propia creación.

En la representación del homenaje a Pedro Muñoz Seca que pudimos ver el pasado martes en la Lonja de las Terneras de Madrid, dentro del programa de Los Veranos de la Villa, el extravío de sus gafas, sin las cuales no podía leer el texto, su busca por los bolsillos, por la mesa, entre bastidores, ayudado por María Paz Ballesteros, era un hallazgo teatral de improvisación. Y otro tanto ocurría con su forma de cubrir las lagunas del olvido, o la manera en que, al final, cuando se le había ido el textillo lírico en el que con los ojos hacia un supuesto cielo y una luz que pretendía ser la de la eternidad, invocaba el espectro de don Pedro Muñoz Seca, explicó al público que salía de una gripe, que tenía fiebre y que por eso mascullaba y olvidaba, eran sus verdaderos momentos de actor.

Y se podía pensar que mucho mejor era que hubiera salido él sin texto, sin guión literario, a contar sus recuerdos personales de la época, del autor asesinado, de cómo él vio su teatro: con su lenguaje, que es una creación que mantiene viva desde hace años.» (E.H.T. «El País». Madrid. 14 de agosto de 1986.)

«... Al hilo del cincuentenario, José María Rodríguez Méndez ha enhebrado un breve texto en torno a la figura de Muñoz Seca, en el que mezcla referencias biográficas, históricas y fragmentos de cuatro obras: "La pluma verde", "Los extremeños se tocan", "La oca" y "La venganza...". No hay en rigor estructura teatral y el producto, que no peca de ambicioso, se denomina conferencia actuada, ya que los actores leen buena parte de sus parlamentos. Muy leves elementos decorativos y de vesturario sirven para que Luis Escobar, que también dirige la representación, y María Paz Ballesteros realicen su paseo por Muñoz Seca, un recorrido que arranca con el incendio del teatro Novedades y transcurre entre evocaciones de bailes de la época, recuerdo de actores y sucesos y un delgadísimo boceto de la personalidad y el teatro de Muñóz Seca.

Escobar aporta su innegable vis cómica y la verosimilitud de haber vivido los hechos que narra. María Paz Ballesteros le da vivo contrapunto y sale al quite de alguno de sus despistes, siempre veniales y que contribuyen con frecuencia a añadir una sonrisa a la función. El paseo resulta al cabo un plato ligero al que le vendría bien un pellizco de espontaneidad: lo leído no termina de sonar a teatro, aunque sirve, y eso es, quizá, lo que se pretendía para ofrecer una visión, siquiera somera, de un autor del que hasta hace bien poco la gente "seria" tenía un concepto más bien despreciativo...». (J.I. García Garzón. «ABC». Madrid. 14 de agosto de 1986).

COMPAÑÍA LUIS SEOANE. La Coruña

FORZAS ELÉCTRICAS

Del colectivo. Dirección: Manuel Lourenzo. Vesturario: Miguel Pernas. Música: Bernardo Martínez, Fito Ares. Intérpretes: Dores Cabarcos, Raúl Dans, Susana Dans, Manuel Lourenzo, Inma A. Souto, Xosé Vilarelle, Miguel Pernas. Estreno: 8 de abril de 1986.

«¿Farsa, astracanada, esperpento o bufonada? Seguramente de todo un poco. Forzas eléctricas, *tomando como base el mito trágico de Oreste y Electra, traslada a nuestro tiempo y a nuestra región los personajes y situaciones protagonistas de esos relatos, convirtiéndolos en grotescas caricaturas que no por eso dejan de parecerse a tipo y situaciones que, con rapidez inusitada, vienen poblando nuestras villas, ciudades y centros de poder de un tiempo a esta parte.*
Forzas eléctricas, *es una obra no tanto sobre el poder como sobre las estupideces que determinados hombres de la profesión hacen por detentarlo. El remate, un Orestes subnormaloide y descerebrado accederá al poder siempre arropado por su madre, viva representación de la imbecilidad y villanía "made in Galicia". Aparece también en* Forzas eléctricas *sin salir muy bien parado el mundo del periodismo, sus servidumbres y sus corrupciones contagiadas por la "clase política" la que fiscalizan y de la que, en muchos casos dependen los trabajadores de la información.*
Pero esta crítica de urgencia estaría incompleta sin referirnos a la magnífica labor teatral desarrollada por la compañía Luis Seoane de este espectáculo. La escenografía es muy sencilla y los cambios de ambiente se anuncian simplemente por los cambios en la iluminación, perfectamente utilizada por Xosé R. Rabón...» (Damián Villalain. «La Región». Orense. 11 de septiembre de 1986.)

LUNA ROTA, TEATRO DE LA MUJER. Madrid

OTRA VEZ, LA LECHERA

De Susana Guzner. Intérpretación: Lucía González. Estreno: 8 de febrero de 1986 en la carcel de Yeserías.

TEATRE DEL LLEVANT. Barcelona

ECLIPSI

De Joan Abellán. Dirección: Jaume Melendres. Escenografía: Andreu Rabal. Música: Josep M.ª Adell. Iluminación: Xavier Clot. Intérpretes: Víctor Pi, Josep Minguell y la voz de María Gorgues. Estreno: 21 de julio de 1986 en la Casa de la Caritat dentro del Grec 86 (Barcelona).

«"La obra —explica el autor— trata del dominio que unas personas ejercen sobre otras, en concreto muestra el enfrentamiento entre un actor y un crítico de teatro. De todos modos, esta referencia a la crítica es anecdótica, ya que Eclipsi no es una tesis sobre el teatro, sino una reflexión sobre la condición humana. He pretendido crear una situación inusitada, improbable, porque no me gusta que el teatro imite la vida. Prefiero comentar la vida a partir de situaciones que causen extrañeza". (...)
Las relaciones de dominación que se dan entre los dos personajes, preguntamos al autor, ¿están inscritas en un marco de enfrentamiento de clases?
"No. Yo hablo de la condición humana que no es de hoy o de ayer, sino de siempre, y de unas relaciones de dominio que no se dan en un sentido clasista, sino por la aceptación de unos individuos de la prepotencia de otros. Unas relaciones que no son naturales y que se pueden modificar..."» (Adela Farré. «ABC». Madrid. 23 de julio de 1986).

«Intentar una brecha en el terreno donde puede producirse una confrontación entre los caracteres y la psicología de unos personajes contemporáneos, constituye, ciertamente, el propósito más encomiable que hay en Eclipsi.
Y en el diálogo, prácticamente el único diálogo de la pieza, entre "Falcó" (Josep Minguell) y "Marc Riera" (Víctor Pi) surgen, aquí y allá, fragmentos que parecen de una estimable solidez, y que nos remiten al buen oficio que Joan Abellán posee para la escritura teatral. (...)
Pero hay que hablar de propósitos y de fragmentos porque tales elementos no logran evitar que Eclipsi *se extravíe en el maremágnum de la retórica hueca, de la adjetivación desmesurada, de la inconsistencia textual con que se acaba describiendo la beatitud y riqueza espiritual que atesora el actor y la perfidia y corrupción moral que hay en el corazón tenebroso del crítico. Tal vez palpite alguna secreta ironía en la pieza, pero confieso una total incapacidad para apreciarla sobre la escena. Influido, además, el diálogo por la citada peripecia del suicidio, la anécdota se ve violentada artificiosamente, provocando a veces risas inoportunas en el público y acaba reducida a un extraño ejercicio simbólico-expresionista de muy pobre entidad.*
Con materia prima tan frágil, la dirección de Melendres pasa inadvertida y, en todo caso, es poco riguroso con los dos actores e incluso con detalles que devalúan formalmente la representación, como son unos insertos, acústico-radiofónicos que funcionan rematadamente mal. (...)
Y, ciertamente, es una lástima Eclipsi *nos prometía el pretexto para una reflexión que siempre se hace a trancas y barrancas, nunca reposadamente, sobre la función de la crítica, sobre su utilidad y sus miserias. Otra vez será.»* (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 24 de julio de 1986).

«El hecho de que se trataba de un autor joven catalán y que la obra situaba en el escenario a un crítico y a un actor, impulsaban esta lógica expectación. Los resultados, no obstante, creo que no han convencido prácticamente a nadie. Toda la obra explicita el intento del autor por sobrepasar la anécdota y hacer que el enfrentamiento entre actor y crítico teatral tenga unas dimensiones más generales, en la línea del discurso sobre el papel del arte en la sociedad o el papel de la crítica frente a la obra creadora. Pero esta intención nunca pasa de ser eso, una intención. (...)
La venganza del actor, la figura del crítico, Falcón que esnifa cocaína y bebe whisky a destajo mientras escribe la crítica, la emisión por la radio, y en directo, del triunfal estreno, y el inesperado suspense-suicidio-venganza crean, en definitiva, una grave ceremonia de la confusión. Una ceremonia trascendentalizada en el montaje de Melendres y en el tono del actor. Para colmo, la relación personal entre ambos personajes se inscribe en el homosexualismo.
En este confuso panorama aparecen algunas interesantes reflexiones del personaje del crítico frente al actor, cuya construcción teatral no se sostiene. Los apuntes de humor que luce el texto de Abellán chocan y se hunden en medio de un discurso dado con un equivocado trascendentalismo. La historia que propone el autor —que mezcla teatro, celos, envidias, frustraciones y sexo— podía tener su viabilidad utilizando a tope las claves del melodrama, del producto inteligente desgarrado y alucinante. Pero tal y como lo hemos visto, es un intento frustrado con dos personajes-símbolo que no aguantan.» (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 24 de julio de 1986).

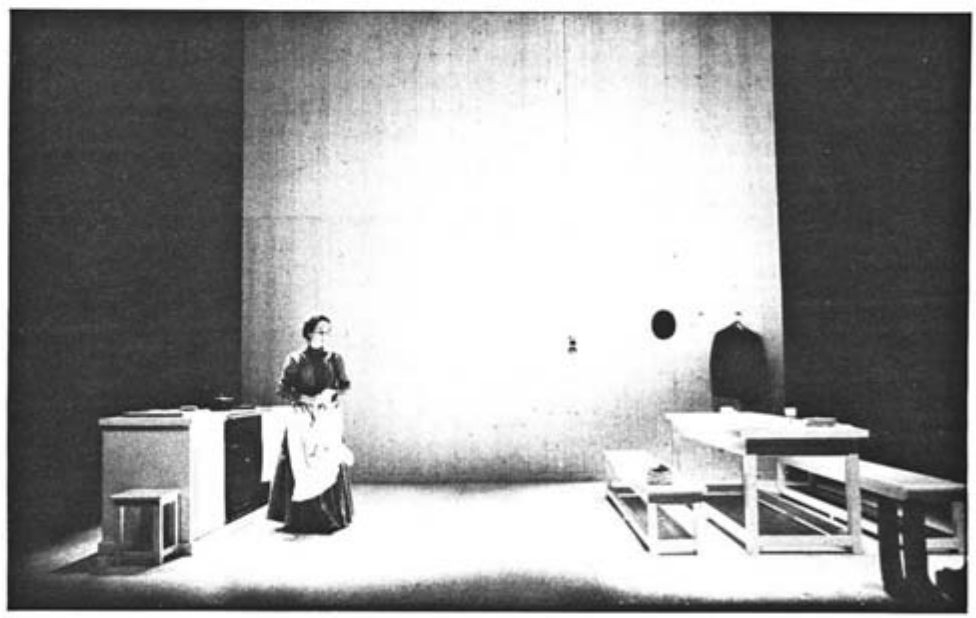
«Se llama Falcó, el crítico, apellido de ave de rapiña, como le echará en cara el actor Marc Riera, el cual se ha colado en su casa para cargárselo. (...) El tal Falcó es, además de una "mala bestia", un hijo de puta (al menos eso dice el texto). (...)
Eclipsi *es una historia de venganza, de amor, de celos, de mariconería y de teatro. ¡Viva el teatro!*

"Eclipsi", por el Teatre del Llevant, de Barcelona, y, en la página anterior, "De paseo con Muñoz Seca", con Luis Escobar y Mari Paz Ballesteros. (Fotos: Ros Ribas y Miguel Zavala).







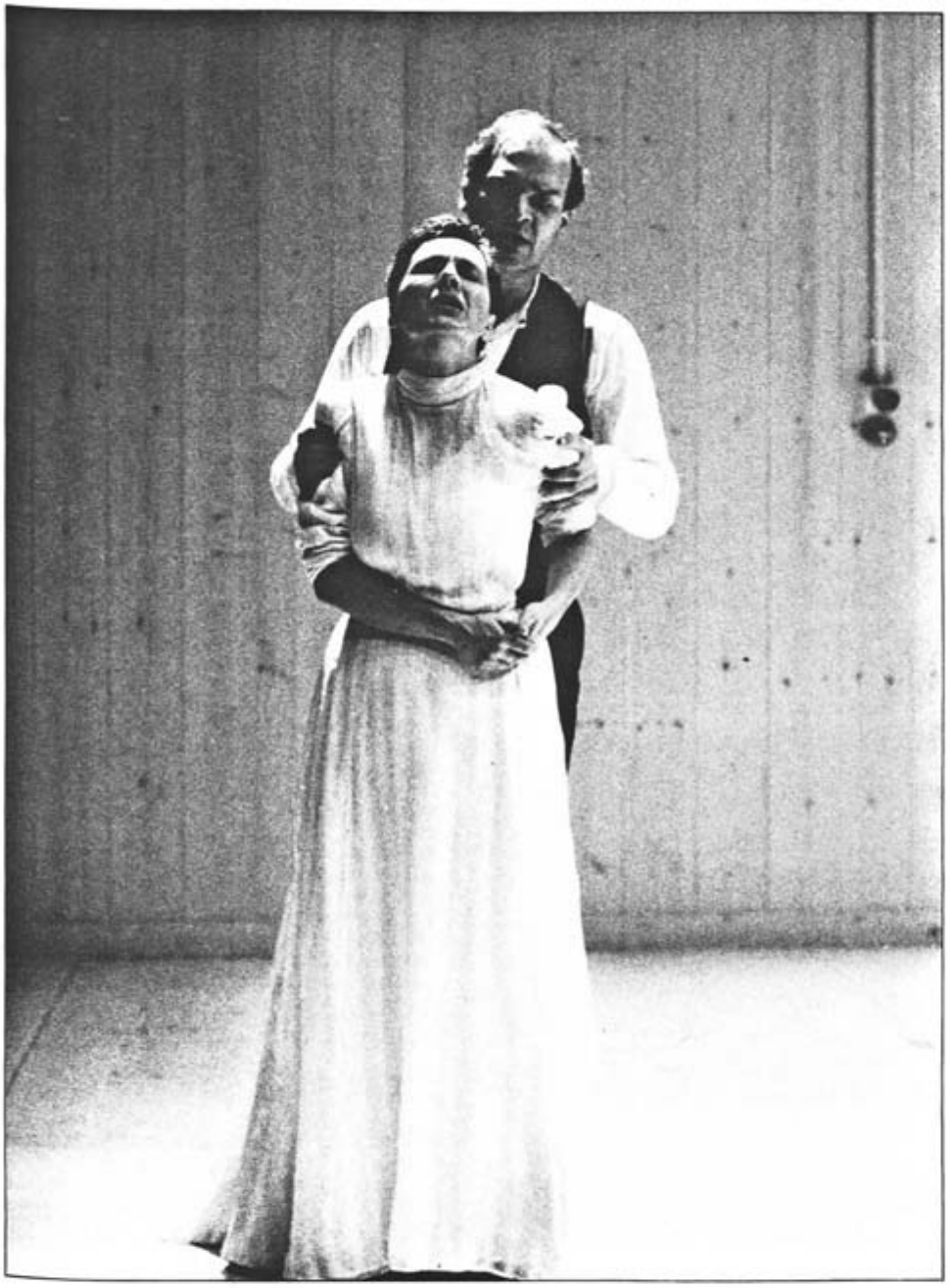


"La senyoreta Júlia", de Strindberg, por el Teatre Lliure, en dirección de Fabià Puigserver. (Fotos: Ros Ribas).

El tal Falcó es un monigote. Escribe sus críticas de madrugada, terminada la función, después de llamar al periódico diciéndoles que en un par de horas pueden recogerle el original. El tal Falcó escribe su papel mientras esnifa coca y bebe Ballentin's. El tal Falcó es una loca sabia. (...) Él y Marc Riera, el actor hablan de teatro. La tira.

En el fondo, perdón, en la superficie, ese Eclipsi *es un coñazo, todo lo anglosajón que se quiera, sobre un cierto Rider's Digest teatral. Con monstruosidades como esta: "Per què no deixeu tranquil el teatre? Per què no el torneu al lloc que li correspon? Com fa segles... un ritual marginal. (...) Si alguna vez el teatro ha sido un ritual marginal es ahora. (...)*

Antes, el teatro era un arma, querido Abellán, y antes que un arma era una fiesta: los madrileños llevaban a Calvo o a Benavente en hombros hasta su casa como hacían con los toreros, y los catalanes hicieron otro tanto con Borrás. Es hoy que el teatro se ha convertido en un ritual marginal. Prueba de ello es el estreno de Eclipsi. *Premio Salvador Espriu de Teatre 1986, se estrena en la Casa de la Caritat (el Grec dels pobres, como la llaman) y se ensaya en el Lliure. Y cuando todo parecía indicar que la obra iba a formar parte del cartel de la próxima temporada del Lliure, el autor se entera, por los papeles, de que su obra deberá presentarse, explotarse en otra parte. ¿Dónde? En la Sala Villarroel. Eso, un ritual marginal...»* (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 23 de julio de 1986).



TEATRE LLIURE. Barcelona

LA SENYORETA JÚLIA

De August Strindberg. Traducción: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Fabiá Puigserver. Escenografía y vestuario: Fabiá Puigserver. Coreografía: Lydia Azzopardi. Intérpretes: Anna Lizarán, Lluís Homar y Lidia Comas. Estreno: 2 de octubre de 1985 en el Teatre Lliure de Barcelona.

«...Para Puigserver, La senyoreta Júlia *(...) "mantiene una clara actualidad, porque trata de las relaciones humanas, de la soledad de unos personajes". (...) "Aunque uno odie el mundo que muestra Strindberg, la obra te engancha desde el primer momento. Yo creo que es bueno que de vez en cuando veamos cómo somos por dentro, nuestra maldad, que desde un escenario se vomite esa maldad".*
... "pero no te puedes plantear su montaje si no tienes una actriz capaz de hacer de Julia. De pronto he visto que Anna Lizarán estaba en el momento profesional adecuado para hacer esta bestia teatral que es Julia." (...) "Sintonizamos totalmente. El público se encontrará con una Lizarán insólita, nunca vista, sorprendente, y lo digo después de llevar diez años trabajando con ella".
... En el escenario hay un mínimo de elementos de apoyo para el actor. La acción transcurre en la cocina "y he buscado que sean el actor y el texto los únicos protagonistas de este duro drama psicológico y social..."» (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 30 de septiembre de 1985).

«... Coincidir con sólo una semana de distancia con la versión de esta famosa pieza dirigida por Ingmar Bergman suponía aceptar un riesgo muy grande. En efecto, si la versión sueca estaba lejos de ser satisfactoria, quizá por exceso de agitación y crispación, la de Puigserver se queda en una representación de aficionados, aunque éstos tengan ya mucha experiencia. (...) La dirección resulta de primer grado. Dicen los actores el diálogo. Como tanto la Lizarán como Homar son excelentes, merecen un aprobado a secas. No llega Julia al momento de su suicidio tras una creciente gradación dramática. Las injurias y las vejaciones no han reflejado su cruel impacto en el comportamiento de la humillada señorita. Carecen de flexibilidad los cambios de actitud del criado. Y en cuanto a la severa, la rígida protestante, calculadora, Kristin, Lidia Comas sí que parece una aficionada asustada. Tan pobres son sus expresiones y su movimiento.
Una dificultad jamás convenientemente resuelta es el entreacto. No lo tenía muy claro Strindberg, salvo en temer la reacción burlona de los espectadores burgueses que se reirían si después del encierro, el criado volvía a escena con el pantalón desabrochado. Tanto Bergman como Puigserver han olvidado tan sabia preocupación y si el primero montaba una débil escena de criados en inocente francachela, el "pas de deux", del segundo, rompe del todo la situación. Ni impone la realista convicción de que la presión de los criados ha hecho caer a Julia en su propia trampa, ni sirve como lírico paralelo de lo que en el cuarto del criado sucede. Incluso su calidad no provoca un entusiasmo indescriptible, aunque los bailarines sean extranjeros...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 11 de marzo de 1986).

«En La señorita Júlia *vemos retratadas, en uno u otro momento, personas que nos son conocidas; incluso nosotros mismos nos encontramos reflejados allí. (...) El espectáculo puede equipararse al momento en que, bajo la lona del circo, el domador enfrenta el tigre con el león. El combate entre el actor y la actriz puede resultar crispado, histérico y puede saltarse todas las limitaciones.*
Aquí es donde podemos ver la labor del Teatre Lliure. El criterio de reparto de papeles en los diez años de la compañía ha situado en un primer plano indiscutible a Anna Lizarán y a Lluís Homar. (...) Tanto uno como otra se encuentran en un momento de su trayectoria en el que les conviene una prueba de esta categoría y de estas características. Fabiá Puigserver, después de colocarlos sobre la escena, ha orquestado las dos fuerzas como en una sinfonía o como en una danza. Y Anna Lizarán ha de conseguir una "señorita Julia" dura y reconcentrada; la ac-

triz fresca y expresiva, toda instinto, ha de interpretar "hacia dentro", nos ha de hacer el personaje que nunca había hecho, con una demostración de fuerza interpretativa interior impresionante (fíjense, por ejemplo, en el extraordinario silencio del largo momento en que reposa la cabeza en la mesa). Y Lluís Homar, que siempre parece cerebral, se ha de arriesgar a una interpretación nacida "en las vísceras", guiada por el instinto, con la emotividad a flor de piel, para hacer el salto, la voltereta espectacular...». (Joaquim Vila i Folch. «Avui». Barcelona. 4 de octubre de 1985).

«... La senyoreta Júlia, *de Fabiá Puigserver, se nos muestra dentro de una desnudez escénica, en un espacio casi vacío. Una pared blanca, como un muro de fría y despiadada lucidez, ocupa el centro del escenario como fondo y poco más: la cocina y la mesa con bancos.*
Los actores también acusan ese vacío, esa frialdad. Su interpretación es austera y prácticamente ausente de matices. "Cristina", la cocinera, queda relegada a un papel secundario y estereotipado. "Juan" es, en este montaje, el personaje dominante, pero hay una cierta blandura en su composición. Lluís Homar es un actor con atractivo y lo ejerce en este caso, más de lo requerido por su papel. "Julia" entra en escena como una mujer muy segura de sí misma, su derrumbamiento en la segunda parte del drama le hace parecer víctima de una violación, más que artífice de la seducción de "Juan", Anna Lizarán deja a su personaje un tanto inanimado.
Estos actores, que en el Goldoni se mostraban perfectamente engarzados en un trabajo de conjunto, aquí no logran las intensidades que el texto de Strindberg posee.
La dirección de Fabiá Puigserver parece haber huido del naturalismo en busca de una Señorita Julia *despojada de cuanto pueda distraer la tragedia real y también simbólica de un personaje, representante de una clase social que camina irremisiblemente a su muerte.*
(...) El "ballet" que introduce para evidenciar la relación sexual de los personajes resulta cuando menos inútil, pero lo malo es que traduce casi en violación lo que es una relación cómplice y asumida por ambos.
Hay muchas lecturas posibles de cada texto. Establecer comparaciones es odioso, pero resultaría absurdo no confesar aquí que la de Bergman nos pareció más rica que la de Puigserver. Y más acertada.
En cualquier caso, el Teatre Lliure ha asumido valientemente un reto al incluir este montaje en el Festival de Teatro, aun a sabiendas del precedente que establecía la compañía sueca». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 11 de marzo de 1986).

«... La senyoreta Júlia *es una obra de extraordinaria sugestión que no la pierde en la escena del Lliure, en buena medida por lo bien que nos suena la versión catalana de Guillem-Jordi Graells. Estrenada en 1888, exprime aquí Strinberg ideas ligadas al conflicto que le acompaña siempre por ser "el hijo de la sirvienta" —título de una autobiografía escrita unos años antes— y las cuestiones recurrentes de la (que entiende como) irreparable doblez del alma femenina, de la amoralidad del humilde, de la malignidad de los sexos... Con tales elementos,* La senyoreta Júlia *es un drama de la incomunicación, gritada y tempestuosa en Strindberg, como atónica y pasmosa resultaría en el naturalismo europeo de años más tarde.*
(...) La senyoreta Júlia *es una obra de actores, y de actores capaces de enfrentarse con unas exigencias de credibilidad sólo posible de entender por profesionales de primera fila. Sin esa condición, la pieza es de las que naufragan sin remedio, circunstancia que no ocurrió en el estreno barcelonés, aunque tampoco asistimos a una navegación tan placentera como la esperada.*
Creo que el espectador habitual del Teatre Lliure ha de sorprenderse gratamente de ese salto hacia arriba, de esa buena zancada con que Lluís Homar sube no pocos peldaños de su carrera interpretando al criado "Jean".
(...) a "Julia", Anna Lizarán, muchos espectadores de anteanoche la vimos, pienso, desigual y oscilante, con una lucha excesiva con su personaje dificilísimo y, evidentemente, excesivo.
(...) Strinberg advierte que estamos ante "un cerebro débil y degenerado", lo que tal vez se haya visto como una puerta franca a un cierto repertorio de licencias histéricas y desalmadas que no acaban de convencer. De todos modos, la pelea de esa gran actriz está ahí y ahí quisieran estar figuras de mayor relumbrón en nuestro panorama teatral.
Puigserver, el director y escenógrafo, ha pecado, en mi opinión, de un racionalismo demasiado elegante en el diseño y ordenación de un espacio donde, además de los pucheros, bullen pasiones tremendas en una siempre tremenda noche de San Juan.
(...) La danza intermedia con que se ilustra el difícil encuentro en una cama en off entre la señorita y el sirviente es, para mi gusto, y aunque "bonito", un episodio a olvidar. No así el trabajo de Lidia Comas en el papel de la criada "Cristina", breve pero sencillamente modélico». (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 4 de octubre de 1985).

LLOREU, EL. Asturias

NOSOTROS, ELLAS ...Y EL DUENDE
De Carlos Llopis. Estreno: diciembre de 1985.

LA MALQUERIDA
De Jacinto Benavente. Dirección: Mari García. Intérpretes: 15 actores. Estreno: 24 de mayo de 1985.

GRUPO LLOTIMAR. Cáceres

DE LO ABSURDO QUE UN ESPANTAPÁJAROS LLORE POR UN GORRIÓN
De Norberto López García. Dirección: Isidro Leyva Galeano. Intérpretes: actores de la compañía. Estreno: Julio de 1986.

LA LLUNA DE TEATRE. Mallorca

LA MANDRÁGORA
De Niccolo Machiavelli. Dirección: Antoni M.ª Thomás. Intérpretes: Guillem Simó, Pere Ll. Caminals, Rafel Ramis, Miguel A. Calafat, Antoni Oliver, Aina Forteza, Montse Cassanyes. Estreno: 13 de agosto de 1986, en el Teatro Romano del Pueblo Español (Barcelona).

«... La Mandrágora, *más que la mítica hierba que crece bajo los ahorcados, es un personaje renacentista que a lo largo de muchos años ha llegado a simbolizar el amor a la vida. La obra fue escrita entre 1510 y 1517 y fue representada por primera vez en 1518. Desde entonces hasta hoy está integrada por las tradiciones de Florencia y no hay año en que no haya sido representada por lo menos una vez. (...)*
Para Antonio Thomás, "la obra expresa la alegría de vivir y aunque no es una historia carnal, es la historia de un amor cuya esencia es la pasión... hay acentos del Decamerón que se sienten en el texto de Maquiavelo". Yo me enfrenté a esta obra tratando de que conservara su tono divertido y de no traicionar a ninguno de sus personajes...». (E.S.R. «Baleares». Palma de Mallorca. 10 de agosto de 1986).

«... La versión catalana, sin embargo y pese a haber introducido una bella escena amorosa, extrañamente contrapunteada musicalmente con el "Canon" de Pachelbel, tiene una hábil y encomiable fidelidad coloquial con el texto y es una muestra más de las adaptaciones que pueden conseguirse.
A partir de esto, La Lluna *ha montado su espectáculo con un aire festivo, desenfrenado y lúcido, iniciando un camino por el que puede muy bien conseguir captar el interés de ese público tan necesario como reacio a aceptar el teatro grande en su propia lengua. Pienso que no me equivoco si digo que éste es el camino y así debió entenderlo la numerosa concurrencia que acudió al estreno, por un precio casi simbólico y en un escenario que, por muchas razones, es necesario recuperar.*
Esta Mandrágora *es como un soplo de aire fresco que uno agradece y aún más cuando le pilla en medio del desierto.»* (Biel Domingo. «La Ultima Hora». Palma de Mallorca. 15 de agosto de 1986).

COMPAÑÍA TEATRAL MAARA MAULEN. Madrid

SUEÑO DE UN ATARDECER DE OTOÑO
De D'Annunzio. Dirección: Juanjo Granda y Elvira Sanz. Escenografía y vestuario: Francisco Nieva. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Angeles Ladrón de Guevara, Juana Cordero, Victoria García, Ana Arana, Izaskun Azurmendi, Blanca Suñén, Miguel Naide. Estreno: 15 de noviembre de 1985.

«Esta es la historia de un amor en los últimos momentos de su existencia. Amor protagonizado por una sola persona, Gradéniga, dogaresa de Venecia que ha perdido el poder al asesinar a su marido el Dux por ese amor del que está "poseída". ¿Amor? Sí, entendido como el más alto sentimiento producido por lo que en realidad somos: materia, cuerpo vivo, animalidad. La belleza y la consciencia del placer, lo que nos caracteriza como humanos, unida a lo anterior, nos da la clave del amor del que trata esta historia; el deseo de placer inacabable, infinito, la gran paradoja de la existencia humana. Por este deseo la protagonista ha sido capaz de matar y lo seguirá haciendo por cualquier modo a

su alcance, si el destino se lo permite...». (Juanjo Granda. Fragmento del programa).

COMPAÑÍA MAGÜI MIRA. Madrid

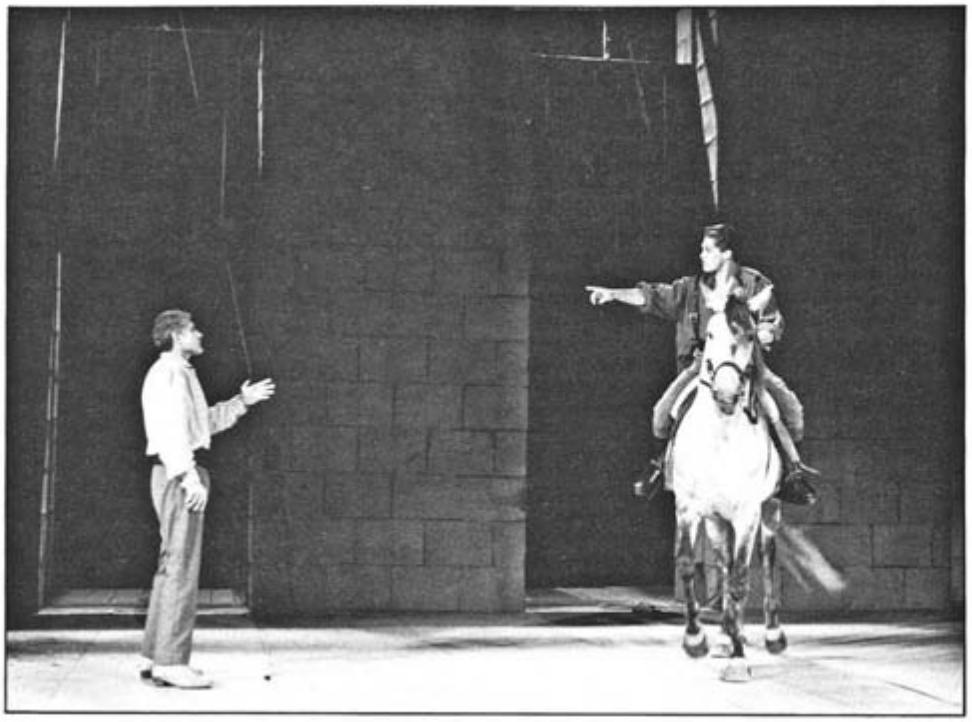
FEDRA, UNA TRAGEDIA ESPAÑOLA

De Emilio Hernández. Dirección: Emilio Hernández. Escenografía: Toni Cortés. Vestuario: Pedro Moreno. Música: Pablo Guerrero. Intérpretes: Magüi Mira, Juan Luis Galiardo, Pedro María Sánchez, Margarita Calahorra, Raúl Fraile. Estreno: julio de 1986.

«"En España hay un gran prejuicio con el teatro clásico, y con el griego más aún. Quizá haya que aclarar que ésta no es una obra clásica. Es una obra contemporánea que habla de España y no de algo de hace muchos años, sino de algo de ahora y de siempre que es el conflicto de una mujer entre dos hombres. Es una función pensada ahora y que forma parte del teatro de ahora." Pedro María Sánchez se refiere a Fedra, una tragedia española, *un espectáculo escrito y dirigido por Emilio Hernández. (...)*
Para Magüi Mira, "se trata de una tragedia española porque lo que se ha querido hacer es una traslación, arrancando a Fedra de la mitología clásica e incluyéndola en la mitología contemporánea, de manera que conecte con el espectador de hoy". (...) Magüi reconoce que "Fedra es un personaje muy deseado por cualquier actriz, porque es una hembra al cien por cien. De todas maneras, yo estoy llegando a la conclusión de que antes de elegir determinados personajes, prefiero elegir qué trabajos y con quiénes los voy a hacer. Si esta Fedra *puede tener algún interés será por el equipo de gente que la ha hecho"...».* (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 2 de octubre de 1986).

«La versión de Emilio Hernández quiere ser, pues, un homenaje a la figura de Unamuno al tiempo que una especie de reflexión indirecta sobre lo que se ha dado en llamar "el problema de España". El problema consiste aquí, propiamente, en que los elementos del mito no acaban de fundirse con la anécdota temporal hilvanada por el autor. El prefascismo de un mayoral salmantino que educa a su manera al hijo de Teseo no siempre se vincula de un modo claro con la pasión de Fedra hacia su hijastro. Son dos discursos diferentes, acaso contrapuestos, pero que rara vez funcionan como contrarios o como complementarios. (...)
Se adivina en la versión de Emilio Hernández una cierta voluntad de perpetuar el mito clásico recurriendo a la presencia escénica del mito ibérico (el macho, la hembra, el caballo, el toro), pero el resultado es, en conjunto, algo grandilocuente y tremendista sin motivo. Eso se deja ver, sobre todo, en una actuación envarada en exceso que recoge el gesto de la tragedia sin que se la vea sobre la escena...». (Julio Máñez. «Levante». Valencia. 22 de octubre de 1986).

«Está la Fedra de Eurípides, la de Séneca, la de Racine, la de Espriu y posiblemente otras de las que no me acuerdo e incluso la de Unamuno, que como autor teatral era un pelmazo, como casi todos los filósofos que se han querido meter a dramaturgos. Ahora, y rindiendo homenaje precisamente al escritor vasco, nos llega otra Fedra más, de Emilio Hernández.







"Fedra, una tragedia española", de Emilio Hernández con la Compañía Magüi Mira. (Fotos: Chicho).

Lo primero que se le ocurre a uno escribir, y más después de haber visto el espectáculo, es que para qué. O sea, para qué otra Fedra. (...)
Si lo que se quería hacer, según parece, era una traslación del mito a los tiempos modernos, creo —y pido perdón por ser tan subjetivo— que cualquiera de las Fedras clásicas hubiera servido. (...)
La cosa tendría justificación si este nuevo texto supusiera una variante lo bastante fuerte del tema, si trajera consigo algún hallazgo sorprendente o, en fin, algo que no se les hubiera ocurrido a Racine o Espriu. Pero no hay nada de eso. Para demostrarnos que esta Fedra es española, se echa mano de un recurso un tanto panderetero convirtiendo a Teseo en torero y a Hipólito en falangista, con la correspondiente carga de moralina adherida.
A partir de ahí, se intenta que el público se introduzca en el problema de Fedra como ser humano, como mujer dividida entre dos amores. Pero es muy difícil creérselo. Estos personajes de Emilio Hernández son de cartón piedra, y su sufrimiento pura apariencia; sus intérpretes se pasan toda la representación gritando como posesos, como si con eso nos demostraran lo mal que lo están pasando...». (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 4 de octubre de 1986).

«Al teatro se llega a veces a través de la literatura. Escritores que vieron en el teatro un canal





"Woyzeck", escena y maqueta del montaje del colectivo Maite Aguirre, de San Sebastián, y, en la página siguiente, "Riego", por el Grupo Margen, de Asturias. (Fotos: Francisco García).

de expresión más abierto. A veces, al revés. Desde lo escénico, desde el sentido de lo teatral, se escribe. Unamuno pudo escribir para el teatro. Brecht, probablemente, escribió desde el teatro con impulsos teatrales y para construir mensajes dramáticos.
Fedra*, de Emilio Hernández, tendría este segundo carácter. Ha nacido como espectáculo más que como texto. Se arma con las imágenes, con las situaciones, con la acción física. Ha nacido para ser visto en el teatro, y el texto es sólo un elemento más, ni siquiera el más importante. Ese teatro, ese espectáculo, es un desgarrado eco de tragedia que recoge el tema clásico con visión española. (...) Fedra volverá a debatirse entre la fidelidad al esposo Teseo y la pasión carnal por su hijo, con muerte final. Pero ahora el maduro Teseo es un torero en retirada; su hijo Hipólito, un joven fascista del 36; el preceptor, un ideólogo de aquella violencia; el ama, una componedora al estilo de las viejas del teatro español...; y los símbolos, el caballo, el espacio que evoca chigueros o castillos, los elementos cristianos, la indumentaria, todo remitirá a una España inmediata. Hay momentos de enorme brillantez. Un sentido global, pictórico o escultórico, de las escenas. Ha habido cuidado musical con las voces, con los parlamentos. (...) Situaciones como la de la lucha entre el preceptor y el pupilo, desnudos, plena de bronca belleza y todas, todas las intervenciones de Magüi Mira, excelente actriz. Con economía de medios, sobrio, apenas con los actores y un poco de luz. Qué buen director de intérpretes es Emilio Hernández en lo íntimo, en la pequeña distancia. Y en cuanto a las concesiones, hasta la entrada del caballo en la segunda parte, con un fragor hueco, de teatro, entre las patas, es difícilmente olvidable.*
¿Qué pasa entonces con Fedra*? Que más de una vez no se sabe de qué está hablando. Que es una explosión de imágenes fuertes que no explican que se ha concebido con el soporte de lo espectacular pero sin el de lo conceptual. Que se utiliza un mito en vano y que las fuerzas en conflicto son casuales, no representativas, y confusas. Prevalece la anécdota original de la Fedra eterna, pero se podía haber prescindido de ella porque su relectura no añade nada al dibujo que se marca por encima. Al contrario, lo enturbia, lo oscurece...».* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 4 de septiembre de 1986).

COLECTIVO MAITE AGUIRRE. San Sebastián

WOYZECK

De Georg Buchner. Dirección: Maite Aguirre. Escenografía: Josu Rekalde y Jorge Oteiza. Intérpretes: Elena Arambarri, Eduardo Alegría, Patxi Uriarte, Susana García, Patxi Lasa, Juan Carlos Yerobi, Miren Orbegozo, Izaskun Arriola y Marta Carlos. Estreno: 25 de abril de 1986, en las Jornadas Teatrales de la Universidad de Eibar.

«Un poliedro circular. Traspapelado. Donde el círculo quiere desalojar el abstracto plano de la nada activa. Razón. Oteiza, relación ingente en el espacio. Sombras de andrajos ascendiendo por una caja metafísica. Nada activa, ocupada del lirismo expresionista. Perdón, no están las siluetas sinuosas del silencio, ¿o sí? El siglo ya se hizo pedazos. Büchner. Sus retazos contrapuestos se asientan en la conclusión de las cajas abiertas hacia el cielo de Oteiza como esperando que el desvarío que arrasa a Occidente asiente sus ojos ante la única paz por alcanzar: el silencio del gesto, o la muerte. Locura del grito. Sus barbas blancas desde Alzuza nos dieron la incómoda consigna. No ser trágicos, ni latinos, sino vascos. Un espacio vacío que se cierra en el tiempo hacia la comunicación imposible ante un público hierático, clavado a sus pupitres o a sus retinas circulares, como cromlech del arcano que se enfrenta al gesto rítmico del hombre, transfiguración en objeto mudo, curvo y sordo. Sombra...» (...) (Atabarri. Programa).

«... La obra de Büchner ha sido una tentación permanente para el teatro, la música, la ópera, la plástica. Woyzeck *en especial.*
Un libro breve, que el autor no llegó a dar por terminado y basado en un hecho real: un soldado miserable, de ese nombre, fue ajusticiado por matar a una mujer. Fuerzas oscuras, dijo, le habían empujado a ello. El soldado Woyzeck, en el teatro, mata a su mujer porque le engaña con el caporal.
Maite Aguirre ha hecho una interpretación expresionista del texto. Desde el espacio hasta el color, pasando por la interpretación de un nutrido grupo de actores. La humillación y las angustias del soldado burlado se estilizan. La tragedia se hace plástica. La desazón es una trama de trallazos de color, la tensión dramática se resuelve con recursos de pintura o de escultura.
La versión es interesante. Quizá amanerada, excesivamente formalista. Falta de una mayor grandeza, en todo caso, si se trata de exigir en la misma línea que han elegido. Se están haciendo Woyzeck con más mordiente. El diálogo con el oficial, como una obscena conversación con truhanes; las visiones del protagonista enloquecido, como formas de presión social (hay un Woyzeck *histórico, de Ligeon-Ligeonnet, en donde esos fantasmas son vídeos obsesivos). Es decir, modos de aproximar la obra para ha-*

cerla caliente y actual. Y añadirle motivos, no diluirlos en el esteticismo.
Algo no acaba de cuajar en el planteamiento ambicioso y bien resuelto en muchos casos. Algo que tiene que ver con los medios. No se puede hacer de las sombras un elemento expresivo clave en alguna situación, si sombras parásitas han estado apareciendo sin querer cien veces a lo largo de una escena mal iluminada. No se debe de hacer del baile un momento clave si no se baila con perfección. Quizá no se deba hacer una pieza con apoyaturas de dicción tan artificiosas si los actores no hacen de su palabra un espectáculo asombroso...» (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 11 de octubre de 1986).

«(...)..., el primer éxito que hay que reconocer al Colectivo que nos ocupa es el de la asunción de un drama de tan ahondados caracteres en una ambientación ideal.
Está también la proyección artística que el Colectivo le ha querido dar a su trabajo desde el despliegue escénico de una escultura de Jorge Oteiza. Una de esas sus "cajas vacías" ha servido para darle un cierto aire de fantasmagoría moderna a la acción. La caja recoge, encierra, tutela a los personajes y a sus proyecciones; la caja, al mismo tiempo, arroja de su seno a los actores, algo como si el mismo espacio escénico fuera cobrando vida, y sobre todo, lo que la caja realiza es una función de resonancia. En la caja, dentro de la caja se mueven los agónicos personajes del drama en esas continuadas secuencias de sombras chinescas reflejadas en el plano inclinado y que elaboran un sentido de proyección simbólica sobre el conjunto...» (Santiago Aizarna. «El Diario Vasco». San Sebastián. 7 de junio de 1986).



ESPECTÁCULOS MANÁ. Zaragoza

ANUNCIO DE UNA TRAICIÓN (drama lunar)
De Eusebio Gay. Dirección: Pedro Rebollo. Escenografía: Ana Benedicto. Intérpretes: Pedro Rebollo, Balbino Lacosta, Eusebio Gay, Eva Gracia y Laura Plano. Estreno: 30 de enero de 1986, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

MARGEN. Asturias

RIEGO
De Francisco Prieto. Escenografía: Chus Quirós. Música: Luis Miguel Ruiz de la Peña. Intérpretes: Arturo Castro, Ceferino Cancio, José Antonio Lobato, Ramón Pérez. Estreno: 9 de mayo de 1986.

«No es éste el único espectáculo posible sobre la figura del general Rafael del Riego. Hemos escogido entre varias opciones, desechando el realizar un espectáculo moral, con un fuerte tono épico que requería muchas personas en escena y mucho dinero. El montaje final muestra los tres últimos años de la vida de Riego, desde el levantamiento de Cabezas de San Juan hasta su ajusticiamiento en la plaza de la Cebada en Madrid. El texto pretende ser objetivo y respetuoso, reconstruyendo el mosaico histórico de la época y renunciando a contar vida y milagros del personaje...» (Declaraciones a Andrés Montes. «La Nueva España». Oviedo. 10 de mayo de 1986.)



«... El primer espectáculo de la Muestra, presentado en la Sala San Pol, ha sido Riego, dramatización de varios momentos cruciales en la vida del ilustre militar liberal y en la historia de España. Concretamente, la victoria de Riego —con la consiguiente aceptación de la Constitución de 1812 por la muy siniestra majestad Fernando VII— y, tras la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis, el restablecimiento del absolutismo y el ajusticiamiento del general. Tema, sin duda,lleno de posibilidades, tanto en función del personaje como de la actitud de un amplio sector de la sociedad española que, primero, celebró la acción liberadora de Riego y, tres años después, recibió al monarca con un "Viva las cadenas" que ha sido parte, durante muchas décadas, de nuestra identidad nacional.
El autor, Francisco Prieto Benito, tenía, pues, en la mano varias preguntas, varios conflictos, con los que asegurarse una verdadera acción dramática. Ha preferido, sin embargo, construir varias estampas, con personajes lineales, en momentos en los que ya está todo decidido y a los personajes no les queda más que un camino. Las consecuencias son obvias. El drama resulta demasiado literal, demasiado explícito, sin ese contrapunto que crea las situaciones dramáticas y nos abre el interior de los personajes. Tal como está, Riego es un breve repaso a la historia antes que un verdadero drama.
En todo caso, es evidente que estamos ante un plausible esfuerzo. Tanto si nos atenemos a la significación histórica del protagonista como al trabajo de los actores, que se multiplican para representar a muchos personajes.» (José Monleón. «Diario 16». 21 de enero de 1987).

TEATRO DE LA MANDRÁGORA. Madrid

UNA JORNADA PARTICULAR
De Ettore Scola. Dirección: Juan Laparra. Intérpretes: Amparo Brisa, Boro Guzmán, Javier Torres, Carmen Rochina, Amparo Salvador, Juan García, Vicente Esteve, Antonio Boluda, Eduardo Sotorres, Carlos Guerrero. Estreno: junio de 1986.

GALILEO GALILEI
De Bertolt Brecht. Música: Hanns Eisler. Dirección: Juan Laparra. Dirección musical: Gabriel Alba. Intérpretes: Carmen Badía, Boro Guzmán, Vicente Esteve, Marta Grandell, Juan Vázquez, Carlos Guerrero, Carmen Rochina, Antonio Boluda, Eduardo Sotorres, Juan García, Javier Torres. Estreno: 22 de febrero de 1986, en la Sala Capitular Castillo de Buñol (Valencia).

COMPANYIA TEATRE DEL MARESME-JAMA KAFO. Mataró (Barcelona)

ELS NEGRES
De Jean Genet. Traducción: Manuel Guerrero. Dirección: Carles Maicas y Feliú Plasencia. Intérpretes: Abdul Azziz Marong, Bakalilu Jaiteh,

Belkis Taveras, David Bah, John Gómez, Kalilu Conteh, Kalilu Makalo, Kara Ablai, Lamin Cham, Kau Sumbunu, Mahamadou Kanuteh, Mulie Jarju, Sam Jeiteh y Seku Jaiteh. Estreno: 21 de diciembre de 1985.

«Si la política de los hechos no devaluara la cotización de los principios estaríamos hablando de nuevo de la función social del teatro, como quince o veinte años atrás, y la progresía del país o, mejor, la izquierda orgánica o independiente le organizaría a Carles Maicas un merecidísimo homenaje. Maicas (...) tiene un repertorio muy amplio de propuestas dramáticas a sus espaldas. La última y tal vez la más panyia Teatral de Maresme-Jama Kafo, la totalidad de cuyos componentes es de raza negra. (...) Fue en noviembre del pasado año que a Carles se le ocurrió abordar esa ímproba y arriesgada aventura teatral. Hay que anotar que, desde entonces, al problema se le han afilado los cuernos. Y no me refiero a la cuestión meramente artística, claro. El lector sabe que la población negra de El Maresme es una población castigada por unas duras condiciones de vida y que cualquier episodio antisocial que puede surgir de su propia marginalidad se magnifica indecorosamente, genera un rechazo por parte del personal indígena y síntomas inequívocos de un peligroso racismo.
(...) Pues bien: que un grupo de negros se suba al escenario para gritar desde allí su ira y su protesta podría parecerse en algún sentido a determinadas manifestaciones de aquel teatro "agit prop" que sobresaltaba el tranquilo discurrir de la decente sociedad.

(...) Pero el lector ya me entiende; el teatro constituye, también aquí, el vehículo para la expresión de un problema vivo y lacerante que afecta al entorno donde se produce el espectáculo.
Este, a mi modo de ver, es el dato realmente destacable de la operación, la cual, sin embargo, desde la perspectiva de los resultados artísticos, ofrecía obstáculos insalvables.
(...) Dos de los más jóvenes hablan un catalán con una fonética muy estimable, otros hacen lo propio con el castellano y el resto vocaliza como puede. Lo digo, no por ningún prurito lingüístico, que aquí sería odioso, sino para recalcar el lastre insuperable que supone la palabra arduamente acarreada por los personajes, a veces ininteligible, y que arruina toda la calidad posible, toda la poética, toda la crueldad y sarcasmo que haya en el texto de Genet. Bastante trabajo tienen los personajes para administrar los precarios recursos de su incipiente amateurismo y moverse sin tropezar por un dispositivo escenográfico que, junto con las máscaras y vestuario, es lo más estimable del montaje, desde el punto de vista de los resultados estrictamente teatrales.
Pero pienso, con toda sinceridad, que este punto de vista debe contar aquí relativamente poco. A partir de la traducción de Manuel Guerrero, habrá que ver cómo se puede acometer un montaje realmente convincente de Els negres
(...) Lo que cuenta, como digo, es ese recurso al teatro como instrumento de reflexión y protesta, como herramienta que tiene por referente un conflicto con el que Carles Maicas se enfrenta sin disimulo, haciendo de su propio trabajo una acción integradora estimable, progresista, merecedora de todos los apoyos posibles...» (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 24 de diciembre de 1985).

GRUPO DE TEATRO MARGOT. Valencia

LA EROTÍSIMA DOÑA INÉS

De Juan A. Gil Albors. Dirección: Boro Aranda. Coreografía: Pilar Ferrer. Intérpretes: Margot y demás componentes de la compañía. Estreno: 24 de abril de 1986.

COMPAÑÍA DE MARÍA PAZ BALLESTEROS. Madrid

HISTORIA CON BERTA

De Donina Romero. Dirección: Sergio Calvo. Escenografía: Sergio Calvo. Intérprete: María Paz Ballesteros. Estreno: 4 de noviembre de 1985, en el Teatro Pérez Galdos de Las Palmas.

«"... He aceptado esta obra, en principio, porque está escrita por una mujer, y todos los problemas de la mujer me interesan enormemente; en segundo lugar, por la interconexión teatral que puede representar el hecho de realizar esta obra aquí también por la posibilidad de trabajar con canarios y, por último, el tema de la obra es un tema que a todos nos atañe" (...). "Creo en el trabajo, no me interesa trabajar solamente como artista. Tenemos que tener muy en cuenta el factor espectador..."» (Soledad Petit. «La Provincia». Las Palmas de Gran Canaria. 31 de octubre de 1985).

CANCIONES SOBRE PALABRAS

Sobre textos de Angel González. Dirección: Pedro Avila. Intérpretes: María Paz Ballesteros y Pedro Avila. Estreno: 23 de enero de 1986, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

TEATRO MARÍA ZAMBRANO. Málaga

MATERIAL-1: ONCE RAZONES PARA DEJAR DE AMAR

De Angel F. Espartero. Dirección: Angel F. Espartero. Música: Rafael Díaz. Intérpretes: Carmen de España, Ana Ortiz, Mariano Ruiz, Marilo Millet, Isabel Aragón, Aida Verdi, José Barranquero, Juan López, Gervasio Trueba, José Gómez, Víctor Ruiz, Antonio Roberto, Andrés Mata. Estreno: 1 de junio de 1986.

LA TASCOCOMEDIA DE PRAXÁGORA

Del Colectivo, basada en «La asamblea de mujeres» de Aristófanes. Dirección: Juan Hurtado. Coreografía: Rosa Sempere. Asesor de Movimiento: Angel Baena. Intérpretes: Ana Ortiz, Juan Ramón López, María José Ruiz, José Antonio Barranquero, Mari Carmen España, Antonio Roberto, Maribel Aragón, Mariló Millet, Andrés Mata, Víctor Ruiz, Rosa Sempere. Estreno: 15 de mayo de 1986.

«... una sátira urbana basada en la comedia de Aristófanes, Asamblea de Mujeres, y que bajo la dirección de Juan Hurtado, desbroza parlamentos y diálogos, sintetiza claves argumentales, incluye bailes y canciones, y actúa sobre el espacio y tiempo con cierto anacronismo...».
(«El Diario de la Costa del Sol». Málaga. 23 de julio de 1986).

TEATRO DE LAS MARISMAS. Huelva

VIVA LA BLANCA PALOMA

De Jesús Domínguez. Dirección: Jesús Domínguez. Escenografía: Alfonso Piera. Intérpretes: María García, José Carlos Gómez y Antonio Rus. Estreno: octubre de 1985.

«Viva la Blanca Paloma *ha sido una de aquellas obras dramáticas en las que los personajes, poco atentos a su propia capacidad humana, se internan en una acción imposible, una historia sin final o, en todo caso, un fin involuntario...*
Tras lo que parecía un argumento festivo o folklórico se había escondido todo un conflicto existencial al estilo de las obras de Buero Vallejo o Antonio Gala. Los personajes de El Tragaluz *luchan por vivir, los de* Samarkanda *intentan amar... En* Viva la Blanca Paloma, *éstos juegan por su felicidad personal en una situación de comunicación obligada: el matrimonio, las relaciones filiales, (...) la amistad.*
(...) Una vez más se pone de manifiesto la miseria del género humano, tan característica de las obras de cariz andaluz. Teatro de las Marismas había realizado un montaje revelador del sentido del espectáculo: fondo luminoso, cerrado y permanente, que abarcaba las situaciones dramáticas acogiendo la progresiva violencia de los personajes.

"Viva la Blanca Paloma", del Teatro de las Marismas de Huelva, en página siguiente, y, bajo estas líneas, "Els negres", de Genet, por la Compañía Jama Kafo de Maresme. (Foto: Toni Cabal).



(...) Viva la Blanca Paloma *supuso poner a prueba la perdurabilidad de los mitos, viéndonos trasladados de este modo a tradiciones arcaicas. Y así, de fondo, el macho, símbolo ibérico por excelencia. Una ciega autoridad, despótica y ancestral que curiosamente se alaba, respeta e incluso se venera por su misma agresividad. Una religión trágica, comprometida y cruel que afirma a unos para hundir a otros.*
(...) En definitiva, una función agradable, sincera y en calma, en algunos momentos cómica, pero siempre reclamante de atención. A pesar de las dificultades de movilidad del Teatro de las Marismas, los actores se dedican profesionalmente a su labor y nos comentan la urgente necesidad ante las instituciones responsables y la Administración, de dar salida a este tipo de espectáculos, escasos en promoción y, por ello, en desventaja con respecto a otras compañías de realce fabricado...» (Antonio Galindo. «El Diario de la Costa del Sol». 9 de agosto de 1986).

MARKELIÑE MIMO TALDEA. Vizcaya

MUDO FANTÁSTICO

Del colectivo. Escenografía: Laka. Vestuario: Begoña Rodríguez. Intérpretes: Joserra Martínez, Javi Renobales, Iñaki Egiluz. Estreno: 8 de abril de 1986.

«... El de Markeliñe es un humor ingenuo y casi absurdo, pero en último término no es más que la cotidianeidad sacada de contexto y con una vuelta de rosca más. El resto lo hace la magia del teatro.
En Mudo Fantástico *no hay más muertos y heridos que los estrictamente necesarios ya que es una historia emparentada con el comic y los dibujos animados donde las flechas clavadas salen fácilmente y las consecuencias de los golpes son simples chichones...»* (Fragmento del programa).

«Mudo Fantástico *es un hilvanado de escenas sueltas, con un sesgo humorístico, argumentales, cercanas a la pantomima. Hacen, sin embargo, mimo tradicional, al aire de Marceau: cara blanca, ropillas ajustadas, color, estilización... Consiguen mejores hallazgos cuando se liberan un poco de la rigidez del canon, cuando se sueltan. Allí, sin perder la compostura, están afortunados. Y el público es feliz. A veces, lo que podría entenderse como insuficiencia técnica es el logro de la frescura, del toque de gracia. (...)*
El mimo ha llegado a componer una retórica muy codificada: la gestualidad de los brazos para comunicar sensaciones, el maquillaje para hacer claras las muecas de la risa o el llanto, el repertorio de trucos para fingir el desplazamiento... Es una escuela, un instrumental expresivo. Luego queda el propio ingenio del actor mudo. Markeliñe tiene ese ingenio. Han hecho un trabajo equilibrado, justo. En el que hay proporción entre las pretensiones y las posibilidades porque hay inteligencia y malicia teatral. Ante tantas ofertas, muchas veces pedantes, y por ello mismo insufribles, se agradecen trabajos como éste...» (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 13 de abril de 1986).



LAS MARUJAS ROSADAS. Madrid

VARIETTÉS VARIADAS DE LAS MARUJAS ROSADAS

Del colectivo. Intérpretes: Aurora Morales, Rafael Morales, Miguel Galiano. Estreno: 2 de agosto de 1986.

«El teatro de Las Marujas Rosadas es un espectáculo de calle inspirado en la tradición de los cómicos ambulantes y de títeres, así como en la del relato cantado de romances populares. Está dirigido a todos los públicos, especialmente el infantil, por su estilo cómico, sencillez de argumentos, y de componente visual.
Las Marujas Rosadas, como fundamento de un teatro actual, toma los elementos esenciales del lenguaje y de la estética del teatro popular, callejero y de títeres, a la vez que recupera los romances populares y tradicional narración ilustrada.» (Fragmento del programa).

MÁS QUE NUNCA TEATRAL. Zaragoza

TABOU A UN GATO

Del Colectivo. Dirección: Olga Gracia. Intérpretes: J. Gómez, E. Fontibre, F. Moreno, O. Gracia, T. Domingo. Estreno: mayo de 1986.

MÁSCARA. Andalucía

UN GRITO LEJANO

De Francisco Domínguez. Dirección: Francisco Domínguez. Intérpretes: 15 actores. Estreno: 24 de junio de 1986.

MÁSCARA 17. Vigo (Pontevedra)

AHL KHARALLO LIGHT

Del Colectivo. Escenografía: Isaac Pérez Vicente. Intérpretes: Ricardo A. Indio, Paco Barreiro, Jero Calero, Luz Fernández, Elías González, Luz Pinto, Margot Teixeiro y Toya Vaz. Estreno: 16 de enero de 1986.

«La puesta en escena de este montaje colectivo de la compañía va arropada por la esquemática, pero completa, escenografía de Isaac P. de Vicente, que sin suponer ninguna novedad en la concepción del espacio escénico, resulta funcional sin distorsionar el trabajo escénico de los actores.
El texto es una elaboración colectiva de la compañía, resultante de la abstracción de las poses y tics estéticos e ideológicos de los personajes que conforman la modernidad, así como las actitudes de meros transeúntes...
(...) La elección del texto, el propio trabajo interpretativo y de dirección de la compañía van encaminados hacia el objetivo más elemental del teatro, que no es sino provocar la imagen del espectador reflejada en el espejo de la escena, tanto física como sicológicamente.
Máscara 17, sin pasar por pretenciosos, cosa difícil en el mundo del teatro gallego, logran, nos guste o no, que todos nos veamos retratados en Ahl Kharallo Light *en algún momento, y verdaderamente resulta muy sano poder reírnos de nosotros mismos...»* (Braulio. «El Correo Gallego». Santiago de Compostela. 20 de febrero de 1986).

«Hay una evidente contradicción en el montaje —tercero de este grupo vigués— de Ahl Kharallo Light. *Por un lado, se pretende mandar a semejante sitio a todo ese tinglado comercial que, con el nombre de "movida" se inventaron los peluqueros —ciertos peluqueros—, los sastres orensanos y los taberneros y, por el otro lado, hay también un intento de reivindicar una determinada estética que casa muy bien con los principios —iba a decir morales— de esa denostada "movida".*
¿Pero qué es para Máscara 17 la "movida" o más exactamente la posmodernidad?, sofisticación, ficción y ausencia de madurez y de componentes éticos, en definitiva una sociedad "light", ligera —en el sentido estricto— de materia gris, infantil y consumista. Por el contrario, la sociedad que, de alguna manera, se reivindica desde las tablas es una sociedad más dialéctica y racional...
Pero paralelamente, decíamos que en el trabajo de Máscara 17 resalta también una preocupación por reivindicar una estética posmoderna en donde el diseño del vestuario, de la escenografía y mismo de la iluminación tienen valor propio. Y aquí hay que decir que caen en el error posmoderno de la gratitud, del decorado sofisticado e injustificado, sin apenas utilización y poco integrado en el decurso del espectáculo. Y es por eso que el mensaje que se nos quiere transmitir falla, por ambiguo y contradictorio.
(...) Un dilema que, es justo señalarlo, va a contribuir notablemente a llevar espectadores de todos los colores a las salas en donde se represente este espectáculo y participar en la polémica, del fin o no de las posmodernidades, que va a hacer más interesantes los próximos años.
Pero con todo, lo más sobresaliente de la propuesta teatral que nos ofrece Máscara 17 reside precisamente en ese interés por la cotidianeidad que rezuma todo el espectáculo. Una preocupación por la realidad más inmediata y urbana que hace que el espectáculo se desarro-



"Ahl Kharallo Light", de Máscara-17. A la derecha, "Noche...", del Teatro del Mediterráneo, y en la página siguiente, "Mozartnu", del Teatro Metropolità de Barcelona. (Foto: A. Leparski.)



lle dentro de esos patrones que definimos conceptualmente como modernos o, más exactamente, actuales...
Una preocupación por la realidad que lleva a más de un espectador a acercarse al espectáculo con criterios localistas y abundantemente esquemáticos. Cierto que Máscara no pretende de fotografiar locales o personajes concretos, cierto que el espectáculo es una recopilación de tipos, sacados de páginas de comics casi todos, pero no es menos cierto que el espectador tiene derecho a aplicar la lectura que crea más oportuna. Porque, al fin y al cabo, lo que se nos muestra desde el escenario no son más que intrascendentes anécdotas de las que cada uno puede sacar sus propias conclusiones...
(...) Lejos de desenmascarar el verdadero rostro de la "posmodernidad", Máscara 17 incide, fundamentalmente, en esos aspectos más risibles o esperpénticos del fenómeno comercial y cultural sin apenas atravesar el pellejo y se queda sólo en una broma superficial que, eso sí, arranca carcajadas de los espectadores, plenamente justificadas por un lado, pero que no llegan a cumplir del todo el fin propuesto.
Formalmente el espectáculo carece de cierta falta de ritmo que hace que, en algunas ocasiones, decaiga el interés, o cuando menos resulte algo premioso. El engarce de las distintas escenas no se hace con la rapidez que sería de desear y produce demasiados tiempos muertos en donde los silencios y los oscuros ocupan un lugar preferente...
(...) Pero, por otro lado, y desde una perspectiva formal, el espectáculo del grupo vigués también tiene aspectos muy destacables. Así es justo señalar esa preocupación, fuera de lo común, por romper con los espacios tradicionales que hace que utilicen todas las posibilidades que ofrece el patio de butacas en un intento de buscar la máxima participación de los espectadores. Hay, también, una preocupación manifiesta por el lenguaje y por explotar sus posibilidades como medio de comunicación contradictorio y, al mismo tiempo, diglósico. (...) En suma, un espectáculo con muchas y variadas aportaciones, moderno y divertido, cuyos aspectos positivos superan y compensan las deficiencias reseñadas...» (Xaime Aguiar. «Faro de Vigo». Pontevedra. 28 de junio de 1986).

MÁSCARA JOVEN. Zaragoza

ASÍ SE ESCRIBE LA HISTORIA
De Serafín Alvarez Quintero. Dirección: María Fillat Salvo. Escenografía: Francisco Laiglesia. Intérpretes: Sonia Mustienes, Lidia de Miguel, Diego José Nicolás, Larien J. Martínez, Jorge Sorrosal, Susana Lamarca, Carolina Aragón, Tere Orce, Eva Anglevie, Piluca Acosta, Ana María Sancho. Estreno: 14 de junio de 1986.

TEATRO DEL MATADERO. Murcia

ROMANCE DE LOBOS
De Valle-Inclán. Dirección: José Antonio Aliaga. Estreno: noviembre de 1985.

GRUPO DE TEATRO MAZORCA. La Coruña

TRES PIEZAS CORTAS (JARSEY, HOLA DONALD, ADIOS!, UNA APERTA, PAPA)
De Galleta del Norte, Mazorca, Amor Martín. Dirección: Gerardo País. Estreno: junio de 1986.

TEATRO MEDIAZUELA. Jerez (Cádiz)

HISTRIONISMO
Del Colectivo. Dirección: Luis M. Fau. Intérpretes: Paco Ureña, Margarita Gerez, Rocío Mateo, Javier Serrano, Pilar Pimentel y Andrés Moreno. Estreno: 30 de enero de 1987.



«La pasión por el teatro ha llevado a Luis Mariano Fau a escribir Histrionismo *(...) "El teatro te infecta, te hace sentir y vivir más allá de lo establecido. Es un no sé qué inexplicable, igual, superior o infinitamente más grande que el placer", afirma su autor.*
... "un virus del teatro que se va apoderando de todas las personas de la sala, empezando por los actores, que al inicio de la obra aparecen entremezclados entre el público, y terminando por el público." (...)
Los actores no hablan y emiten sonidos guturales, parecen entrar en trance. "Son los elegidos". Suben al escenario y visten extraños vestuarios.
Un sadomasoquista despedaza un maniquí.
Otro deambula sin rumbo cierto.
Un ejecutivo dicta una carta mientras una bruja lanza su red.
Todos esos personajes van a ser protagonistas de una multitud de realidades o ficciones.
"Son histriones y están enfermos de un virus, conocido por teatro" (...).
"El teatro es una enfermedad, dejadnos estar

cada vez más enfermos."...» (Luis Rebelles. «Diario de Jerez». 25 de enero de 1987).

TEATRO DEL MEDITERRÁNEO. Málaga

NOCHE...
De Miguel Gallego. Dirección y escenografía: Miguel Gallego. Música: Antonio Meliveo. Intérpretes: Antonio Meliveo, Paco P. de Inestrosa, Miguel Guardiola, Meme Hidalgo, M.ª Carmen Aragonés, Paco Jiménez y Mativel Valladares. Estreno: 10 de noviembre de 1985.

TEATRO DEL MENTIDERO. Granada

TENGO MIEDO, TORERO
De Lola Medina, sobre la idea de Ramón Rivero. Dirección: Miguel Angel Butler. Intérpretes: Ramón Rivero, May Vázquez, José Luis Bocalandro. Estreno: 17 de julio de 1986, en el Teatro Municipal Florida (Algeciras).

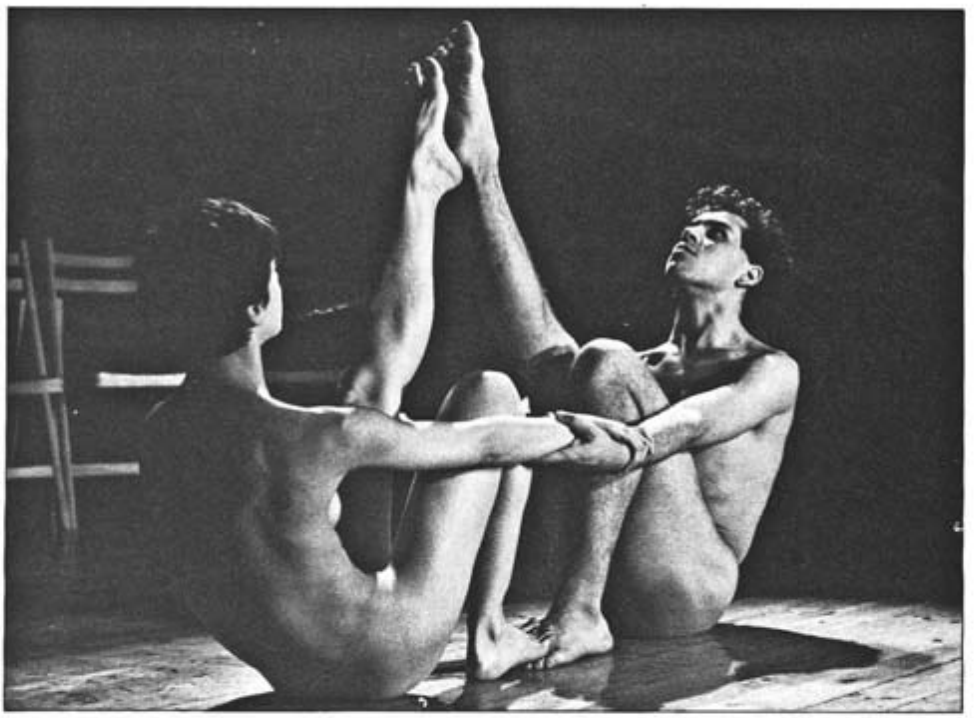
«... "En mil novecientos ochenta y uno, toreando El Cordobés en Albacete, un espontáneo murió degollado. Me impresionó mucho. Yo pensé, entonces, que nadie había escrito nada sobre el toro, en teatro".
(...) "Es la primera vez que sufro con tal intensidad con un personaje. Sé lo que siente un torero antes de salir a la plaza. Yo no era muy aficionado a la fiesta, pero me gustaba su estética. Ahora sé que a ese hombre no lo visten de luces. Lo que hacen es amortajarlo. Hasta el bordado de la castañeta es negro sobre negro. Yo salgo con un dolor en el pecho enorme. Delante de un toro no me pondría. Me enfrento con otro toro que es el público...» (Juan José Téllez. «Diario 16». Andalucía. 17 de julio de 1986).

«... Tengo miedo, torero *ha recibido una alta subvención de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: un despilfarro. El dramón fue estrenado en Algeciras el pasado 17 de julio. Para crear un personaje dramático no basta con soltar durante los parlamentos atormentados pensamientos, desproporcionadas premisas, chistes más o menos vulgares.*
Al sujeto dramático se le marcan unas pautas, se le amortiguan los excesos, se le limitan sus conductas, se le libera. Además se le acompaña de coadyuvantes que ejecuten parecidas acometidas, de adversarios físicos, ficticios... Nunca ha de olvidarse que el teatro es mágico porque se aprovecha del tiempo real —siempre subjetivo, Bergson— para dar a luz un suceso atemporal. Es su eterna paradoja.
Tengo miedo, torero *flaquea en la concepción dramática; en la interpretación, porque a los personajes les falta la consistencia siempre difícil de la tragedia, en el argumento vanal y venial al que se agarra... La insipidez, el lento devenir del proceso son consecuencia también de una dirección anticuada, arrítmica...»* (José A. Bable Fernández. «Diario de Cádiz». Cádiz. 25 de julio de 1985).

TEATRE METROPOLITÀ. Barcelona

MOZARTNU
Dirección: Iago Pericot. Música: W. A. Mozart. Expresión corporal: Andrzej Leparski. Intérpretes: Jordi Cortes, Mireia Romero. Coproducción de: Festival Internacional de Teatro de Sitges, Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, Festival de Teatro de Zaragoza y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Estreno: 25 de abril de 1986 en el XVIII Festival Internacional de Teatro de Sitges.

«La forma de expresión de los cuerpos en Mozartnu *parte a la vez de la música y de los sentimientos que despierta en los dos jóvenes intérpretes. (...) No es ballet, pero mucho menos gimnasia. Se trata de sentirse a sí mismo y al otro en progresión dinámica, haciendo sentir a los que participan idéntica asunción de su propio organismo en el hecho artístico total que supone.*
Mozartnu *obvia la trascendencia. Y ésta puede ser su mejor definición. La armonía del sonido y la imagen desdobla alguna de las tensiones del hombre-actor en el proceso de su descubrimiento. Un hecho más, personal e insustituible, en el mundo del teatro contemporáneo, el más rico y más pobre a la vez en su materialidad significante de toda su historia.* Mozartnu *no es "todo" el teatro, pero sí un proceso creador distinto desde el común camino de la búsqueda de nuestra verdad y nuestra belleza, esa que surge de la capacidad de "ser" para uno y para el otro, en el dar y recibir, esencia de la vida y de su doble subconsciente que es el teatro...»* (Fernando Herrero. Fragmento del programa).



«Cabe preguntarse si Mozartnu *es sencillamente la depuración del acto teatral o la búsqueda de novedad. en cualquier caso es un experimento de laboratorio, difícilmente repetible. (...) Hay una progresión dramática interna, que avanza desde el reconocimiento del propio cuerpo de ambos jóvenes hasta llegar al encuentro del otro, que pasa de la agresividad al amor, con una tensión interiorizada que se expresa en suave armonía, plasticidad artística, buscando la pura belleza del cuerpo portador del espíritu, sin referencias a la pasión carnal.*
En Iago Pericot hay voluntad de crear una obra química y artísticamente muda. Escoge como intérpretes a dos bailarines para que los cuerpos se pliegen a su idea, pero los hace avanzar por las técnicas de la expresión corporal, para eludir cualquier contaminación.
El espectáculo dura treinta minutos. Es el tiempo justo. Podría equipararse a un "haiku" japonés. Es sólo un relámpago de emoción y comunión. La música mozartiana y el entorno, en Madrid el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, son adecuados, pero complementarios, aunque obligadamente bellos.» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 28 de octubre de 1986).

«El resultado es atractivo. Oír tan bella música y contemplar dos cuerpos jóvenes sólo puede disgustar al que posea escasa sensibilidad o fuertes prejuicios.
Sin embargo, el espectáculo plantea varias dudas: no hay palabra, pero tampoco danza, sino expresión corporal. A pesar del indudable encanto que posee, no siento como necesaria la conexión entre esos movimientos y la música, en sus distintos tiempos. Todo queda en una serie de estampas esteticistas. No es poco, pero tampoco alcanzo a ver más...» (Andrés Amorós. «Diario 16». 27 de octubre de 1986).

«...Dos personajes desnudos —"Él" y "Ella"— explican un sinfín de sugestiones provinentes de la audición de la "Misa de la Coronación", de Mozart. Me parece que hay que decirlo así

porque de hecho los actores no "interpretan" la música con sus movimientos; por el contrario entre éstos y aquélla se establece un nexo discontinuo, un vínculo fragmentado que deja en libertad la mente del espectador y que, en los escasos momentos en que se recompone, el gesto constituye una leve interpretación del "argumento" litúrgico y nunca unos pasos de danza ligados a los tiempos de la partitura.
Mozartnu *es una suerte de poema visual con atractivos pasajes, una investigación que transfiere los referentes sacros que movieron la inspiración del compositor a un único referente: la capacidad comunicativa que tiene la expresión corporal, desde el rostro y su constante transfiguración, hasta el infinito vocabulario que componen las extremidades. Hay en* Mozartnu *un muy interesante sentido del ritmo que puede alcanzar el diálogo entre dos cuerpos que se mueven en los tres estadios distintos de un coloquio mudo: la concordia la complementariedad o la coincidencia. Es sugestivo el contraste que se establece, con una alternancia desigual, entre los movimientos simétricos que se ofrecen en el "Kyrie" o el "Sanctus" y la descripción libérrima y autónoma que hacen "Ella" y "El" de los pasajes del "Credo". (...)*
No es, supongo, pedir demasiada audacia a los clérigos que gobiernen templos de reducidas proporciones que aprovechen la posibilidad de programar Mozartnu *para su feligresía. Entre tales recintos debe de haber, qué duda cabe, los más idóneos para la audición de una misa solemne. En Sitges, el estreno de* Mozartnu *tuvo efecto en un antiguo matadero, minúsculo, con una estructura arquitectónica inadecuada y de la única función del espectáculo se beneficiaron muy pocos...»* (Joan-Anton Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 29 de abril de 1986).

LA MILOTXA. Valencia

T.B.O.
Del colectivo. Dirección: Andrés Moreno, Rafael Carrión. Escenografía: Andrés Moreno. Intérpretes: Carmen Navarro, Roberto Bezos, Mariola Ponce, Rafael Ricart, Guadalupe Clemente, Rafael Carrión, Andrés Moreno. Estreno: 22 de septiembre de 1985.

TEATRO MIX. Alicante

DISIMULANDO
De Consuelo Armijo. Dirección: Francisco Illán. Escenografía: Acuarello Butarelli. Música: Tedomina Pop. Intérpretes: Joaquín Ferrándiz, Gustavo Mora, Javier Mora, Trina Fernández, Armando Mora, Pilar Fernández. Estreno: 6 de enero de 1986.

TEATRO MÒBIL. Barcelona

PROUTA COMÈDIA
Del colectivo. Dirección: Jordi Vilà Zapata. Música: Ramón Escalè. Intérpretes: Jordi Giralbal, Marcel Gros, Atilà Puig. Estreno: 10 de abril de 1986 en la Estación de metro de Sant Antoni (Barcelona).



En la página siguiente, el espectáculo de Movimiento, "1966" y, sobre estas líneas, "Mozartnu", del Teatre Metropolità de Barcelona. (Fotos: Chicho y Ros Ribas).

«Tras ver Prouta comèdia, *la impresión inmediata que se tiene es que, a pesar de que se trata de un espectáculo irregular, los tres actores y el director, Jordi Vilà Zapata, de Teatre Mòbil, tienen un gran olfato para el gag, demuestran una notable inteligencia para sacarle una punta cómica a la banalidad.*

Incluso en el caso de alguna de las historias más monótonas que componen Prouta comèdia, *siempre aparecen tres o cuatro gags brillantes, a los que, por otra parte, no se les acaba de sacar todo el partido. (...)*

Lo mejor de Prouta comèdia *es sin duda el comienzo, a pesar de que el ciego presentador avisa de que va a intentar hacerlo peor que los que le siguen para que el espectáculo no decaiga. Esa entrada del ciego, el manco y el cojo, que no paran de burlarse de sus propias desgracias —"que lo vean bien"—, es un buen presagio que luego no se ve del todo confirmado. (...) Evidentemente, el andén de esa estación de metro de Sant Antoni, enmarcado por esas sórdidas vías no nacidas o mejor dicho abortadas, en un ambiente más bien frío y progresivamente molesto, no es ni mucho menos un lugar adecuado para presentar un espectáculo. Sin duda alguna, ese mismo espectáculo en un teatro más normalillo ganaría enormemente. Y esto es justamente lo que haría falta para que* Prouta comèdia *pudiera funcionar; una pequeña temporada en un local decente permitiría contrastar los resultados y, en pocos días, ese humor agarrotado y latente del espectáculo acabaría por estallar...»* (F. Burguet i Ardiaca. «El País». Barcelona. 12 de abril de 1986).

«En el andén de la estación de Metro de Sant Antoni —cerrada al público y que ya en otra ocasión se abrió para una representación teatral— se ha presentado el grupo Teatro Mòbil, de Manresa, con un espectáculo cómico que se sitúa en lo que llamamos teatro gestual, y del que el Tricicle parece su más famoso paladín.
Jordi Girabel, Atilà Puig y Marcel Gros realizan un gag *de entrada al escenario que tiene gracia y que está bien hecho. Luego,* Prouta comèdia *—que vendría a decir ¡corta el rollo!— se mueve en un plano de desigualdades, con gags y sketches muy buenos, otros no tanto y algunos claramente fallados. Pero los tres actores se mueven bien y muestran capacidad para llegar a crear un estilo propio, un lenguaje personal dentro de un tipo de teatro cada vez más explotado.*
Creo que debe señalarse la buena utilización que hacen del espacio que conforman y en el que van depositando diversos elementos que son jugados por los actores. En la sencillez de la propuesta hay pinceladas de ingenio y un buen nivel profesional en los tres actores. Lo inhóspito del lugar llegó a hacerse agradable durante hora y media.» (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 14 de abril de 1986).

LA MOMA. Valencia

EL MONTAPLATOS
De Harold Pinter. Dirección: Carlos Alfaro. Escenografía: Carlos Alfaro. Intérpretes: Edison Valls y Carlos Alfaro. Estreno: 2 de noviembre de 1985.

COMPAÑÍA DE MONTSERRAT SALVADOR. Madrid

FEDRA
De Jean Racine. Dirección: Esteban Polls. Intérpretes: Montserrat Salvador, Ana Frau, Gary Piquer, Miguel Palenzuela, Angeles Gonyalons, María Molero, Olga Quesada, Paco Plaza. Estreno: 1 de agosto de 1986 en el Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

«... "Esta Fedra *—comenta Esteban Polls— ha sido tratada adaptándonos a la época de su autor y a la circunstancia de que el teatro donde la representamos es un teatro de corte. En este sentido hemos huido de situarla en una época clásica. Queda como si fuera una representación cualquiera en la corte de Luis XIV, con vestuario y ambientación muy franceses...»* («El País». Madrid. 1 de agosto de 1986).

MOUCHO CLERC. La Coruña

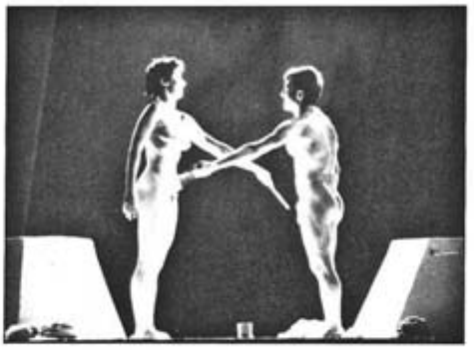
GALI & MATIAS
Helene Parmelin. Dirección: Xan Cejudo Alvaro. Escenografía: Quico Souto. Intérpretes: Xavier R. Lourido, Quico Cadaval. Estreno: febrero de 1986.

"—¿Cuál es la trama de la obra?
—Es la historia de dos payasos, uno joven y el otro más viejo, que acuden a un cabaret a conseguir trabajo, y el viejo enseña al joven la profesión de payaso. En el escenario van desarrollando sus vidas privadas, y al final los echan del cabaret.
—¿Qué finalidad perseguís?
—La finalidad es llegar a todos los lugares y que sea asequible a toda la gente.
—¿Es acaso una obra comercial?
—No es una obra comercial, pero el texto tiene diferentes niveles de lectura. No busca el hacer reír por hacer reír, huimos de la risa fácil.
—¿La obra tiene una continuación en el tiempo o está realizada por "sketch"?
—Está realizada a base de "sketch", pero que se van desarrollando uno tras otro formando un conjunto que tiene una conexión, que le da una coherencia a toda la historia que se desarrolla en el escenario. Hay algunos cambios dentro del escenario que se cubren con una música, pero esos cambios son mínimos...» («La Voz de Galicia». La Coruña. 26 de abril de 1986).



MOVIMIENTO, PRODUCCIÓN Y SERVICIOS TEATRALES. Madrid

1996, EL MUNDO DEL FIN DEL TIEMPO
Dramaturgia: Guillermo Heras. Dirección: Carlos Marquerie. Equipo de dirección: Juan Manuel Álvarez, Paz Sta. Cecilia, Carlos Marquerie. Música: Mercedes Ferrer, Clónicos. Escenografía: Albert Diederik. Vestuario: Acerico. Intérpretes: Margarita Sánchez, Violeta Sánchez, Andrés Hernández, María del Mar Navarro, Marian Jorgenfen, Eloy Martín, José Luis Rodríguez, Vicente Recas, Carlos Segovia, José Luis Ferrer. Coproducción: del Ayuntamiento de Madrid, Centro de Nuevas Tendencias Escénicas y Festival de Granada. Estreno: mayo de 1986.





«"No deseamos hacer futurología, ciencia ficción ni mucho menos un análisis social de la crisis mundial y su posible desenlace".
No es un espectáculo catastrofista ni utópico; es la resolución de un problema visual y crítico en una situación límite, de un conflicto humano configurado plásticamente. Dos niveles narrativos; el primero está compuesto por cuatro escenas que corresponden a las cuatro estaciones del año; la crónica de "1996", una metáfora; la construcción y posterior destrucción del monumento-refugio que supuestamente va a librar a la sociedad del cataclismo esperado. Las tensiones que se van poniendo de manifiesto a lo largo de "1996" exigen un replanteamiento de la necesidad de esa "construcción".
Entre estas escenas se va intercalando un segundo nivel planteado como una reflexión sobre la cultura occidental: la historia del arte y la historia del armamento...» («Navarra Hoy». 12 de agosto de 1986).



«Mientras suena la música de Clónicos, *nueve actores-bailarines componen cuadros plásticos. De vez en cuando se proyectan diapositivas de obras maestras del arte, sin duda para suscitar meditaciones pesimistas. Alternan los ejemplos de expresión corporal con los de baile contemporáneo: ni en unos ni en otros logro advertir especial mérito. (...)*

Podría haber sido éste un interesante espectáculo de danza si los intérpretes tuvieran más técnica. Sería aceptable como fiesta de fin de curso de una escuela de expresión corporal o acompañamiento de la música en una discoteca juvenil. No alcanzo a entenderlo como teatro, coproducido por tan altos patrocinadores. El desconcierto del crítico puede achacarse a su lastre académico. También es posible que el espectáculo no posea la calidad deseable...» (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 1 de agosto de 1986).

Hay que comenzar explicando que el espectador de Pamplona y por primera vez en este montaje, se vio privado de una parte de la representación, exactamente la correspondiente al nivel B, que se proyectaba sobre una pantalla de fondo, en un proceso de reconversión por salvar de la confusión esta propuesta que ahora intenta ir hacia la abstracción a partir de lo que nació articulado a través de un complejo discurso, más que por su deseo de convertirlo en algo matemáticamente estructurado al servicio de un ejercicio teórico. (...)
Compañía Movimiento, en vez de partir de la síntesis, de la sencillez del gesto para desde allí trascenderlo, se partía de un complejo e intelectualizado argumento que a la vista de la capacidad de los actores-bailarines, ha acabado en una caricatura lejana a lo pretendido. (...)
Hay en 1996. El mundo del fin del tiempo *composiciones plásticas construidas con gran sentido del espacio escénico, hay proposiciones dramáticas afortunadas, pero hay también una subordinación al propio texto privado de la palabra que se muestra incapaz de salvar tantos escollos.*
Detrás de los componentes de la compañía Movimiento se rastrean experiencias profesionales estimables pero, visto el grupo actoral en su conjunto, sorprende sobremanera la desconjunción que se da entre los hombres y las mujeres de Movimiento. Salvo un par de excepciones, da la impresión de que ellas y ellos se han juntado más por la casualidad que por la asunción de los mismos objetivos en busca de una investigación del lenguaje escénico. Esa falta de homogeneidad se traduce a la hora de la interpretación en una carga de titubeos que acaban confundiendo aún más si cabe al ya de por sí desprevenido aficionado, que en el caso de Pamplona, incluso osaba intuir el nivel B, cuando éste ya había sido suprimido sin previo aviso, lo que ya es más grave, multiplicando todavía más su confusión.
De 1996. El mundo del fin del tiempo, *queda tan sólo al final de su representación algunos buenos minutos musicales, no todos porque hay mucho de discutible gusto, afortunados pero breves instantes de reconciliación con el grupo y la perplejidad más absoluta por lo que es evidente ha nacido estrellado...»* (Juan Zapater. «Navarra Hoy». 14 de agosto de 1986).

LA MUECA. Ciudad Real

LA COMIDA

Del colectivo. Dirección: Áureo Gómez. Escenografía: Áureo Gómez. Intérpretes: Josefina Arias, José M. Carrascosa, Vicente Izquierdo, Manuel Monge, Llanos Monreal, Miguel Pareja, Cristina Perea, Miguel Romero, Luis F. Sánchez, Miguel Sánchez, Ramón del Valle y Áureo Gómez. Estreno: 26 de enero de 1986.

MUECA, TALLER DE TEATRO, LA. Jaén

LA NOCHE DE LOS ASESINOS

De J. Triana. Intérpretes: Agustín Guerrero, Nani Bonilla, P. M. Bosques. Estreno: abril 1986 en Linares (Jaén).

MUÑECOS, GRUPO DE TEATRO INFANTIL. Madrid

SUPERTODO

De Josep M.ª Benet y J. Puértolas. Intérpretes: Petra Jiménez Ortiz, Miguel Corbacho, José Ramón Argueso, Pilar Hernández, Ana Martínez. Estreno: septiembre de 1985.

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

EL MÉDICO DE SU HONRA

De Calderón de la Barca. Revisión de la obra: Rafael Pérez Sierra y Adolfo Marsillach. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Intérpretes: José Luis Pellicena, Ángel de Andrés López, Vicente Cuesta, Francisco Portes, Antonio Canal, José Caride, Fidel Almansa, José E. Camacho, Modesto Fernández, Carlos Almansa, Daniel Sarasola, Marisa de Leza, M.ª Luisa San José, Yolanda Ríos, Carmen Gran, Ana Hurtado, Estela Alcaraz y Pilar Massa. Estreno: 17 de abril de 1986 en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. Estreno en España: 24 de mayo de 1986 en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla.

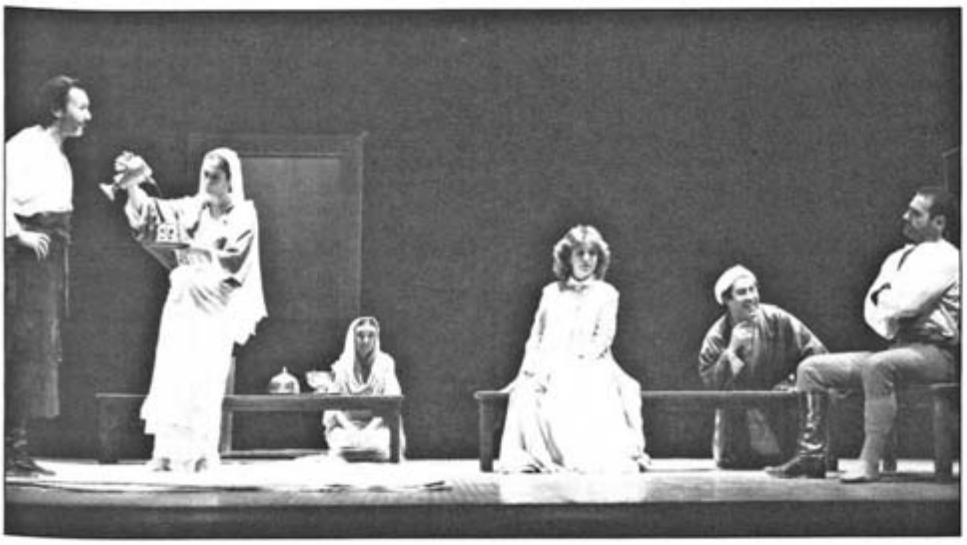
«"...Creo que nos hemos hecho deseables, en un principio, por la propia existencia —dice Marsillach—. El hecho de que exista, no ya la voluntad que a lo largo de nuestra historia la ha habido varias veces, sino la realidad de una Compañía Nacional de Teatro Clásico me parece que es un primer deseo cumplido."
"...Una vez vistos ambos espectáculos —añade el director— podrá comprenderse nuestra intención, que no es otra que la búsqueda de un estilo que todavía no se ha encontrado y que puede seguir un camino acertado o erróneo, pero la voluntad se verá de una forma muy palpable."
"Nosotros no partimos de ningún prejuicio —prosigue—, no nos creemos depositarios de la verdad, no venimos con ningún ánimo exclusivista, no decimos que el verso hay que recitarlo así y que de esta manera se debe afrontar el problema de los clásicos. Hay muchas maneras. Hemos elegido una, y esa línea, si se acepta, sentará las bases de lo que un día, al cabo de los años, será una Compañía Nacional de Teatro Clásico sólida y con cierto prestigio."
"...Si tenemos un mínimo de serenidad todos, esta compañía puede permanecer al margen de cualquier vaivén político. Al menos ésa es mi idea, y yo me siento en la obligación de poner los cimientos lo suficientemente sólidos para que nada derribe ya a esta Compañía."» (Fernando Bejarano. «Diario 16». Madrid. 23 de octubre de 1986).

«...Con extraordinaria habilidad, Marsillach y Rafael Pérez Sierra refrescan el texto y, sin modificarlo en su esencia, lo ponen ante el espectador de hoy en una perspectiva tal —y vestido con tal hermosura— que uno tan sólo atina a reconocer la absoluta contemporaneidad del dramaturgo. Pese al tema, casi de novela gótica, hay vislumbres de Brecht y hasta de Beckett en las extraordinarias situaciones, en el desconcertante final, en los curiosos personajes: particularmente, el celoso y cavilador Don Gutiérre —notable trabajo de José Luis Pellicena— y el inmenso (no sólo por el físico del actor que lo interpreta) rey Pedro el Cruel.
Y no es que la puesta —con sus "japoneserías" a la última moda europea (Ariane Mnouchkine mediante)— influya en ese efluvio de anticipación, sino que los versos mismos, bellísimos y prodigiosos en sus síntesis, formulan de pronto flexiones y aproximaciones que se acostumbra a encontrar en textos mucho más modernos. Debido, inclusive, a que no es ésta una de las obras más frecuentadas de Calderón.
La puesta de Marsillach es, entonces, protagonista casi total del espectáculo: original, audaz y refinada, sutilísima en los detalles, vigorosa en la formidable recopilación del juego teatral, que no decae un instante...» (Ernesto Schóó. «La Razón». Buenos Aires (Argentina). 19 de abril de 1986).

«... Es verdad que el verso calderoniano no tiene la riqueza de elementos ni el ingenio deslumbrante de Lope, pero cuando empiezan a resonar desde un escenario los versos del ilustre autor de La vida es sueño, *con su majestuosa sonoridad y su espléndido rigor conceptual, redescubrimos su encanto poético, su raro hechizo, su solidez teatral.*
De ahí que haya sido un acierto la elección de El médico de su honra *—una de las obras no demasiado frecuentadas de Calderón— como primer trabajo de la flamante Compañía Nacional de Teatro Clásico, creada hace unos pocos meses por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de España, cuyo debut absoluto le ha tocado en suerte juzgar al público de Buenos Aires. Debe considerarse también afortunada la idea de haber puesto al frente de tal empresa artística a un hombre de teatro creativo y sensible como es Adolfo Marsillach. Sólo cabe lamentar que en el orden interpretativo la compañía presente algunos puntos débiles que afectan la calidad del conjunto.*
... Marsillach ha concebido el espectáculo como ejercicio de concentración en temas y conflictos esenciales, para lo cual ha buscado crear un clima denso y riguroso, en el que las sombras y los silencios juegan un papel fundamental y en que se ha cerrado el camino a todo lo que pudiera significar un factor de dispersión emocional o una fractura en la unidad del drama. Al crear ese clima ha logrado atenuar la excesiva sonoridad del texto calderoniano y limar los efectos grandilocuentes de su lenguaje barroco.
... Lamentablemente, el rendimiento de los intérpretes que integran la compañía no es satisfactorio en su conjunto. Los mejores trabajos han estado a cargo de José Luis Pellicena, Vicente Cuesta y Francisco Portes, este último en el papel de Coquín, el personaje tragicómico de la obra. En el resto del elenco se observan debilidades; en algunos casos, un déficit de expre-









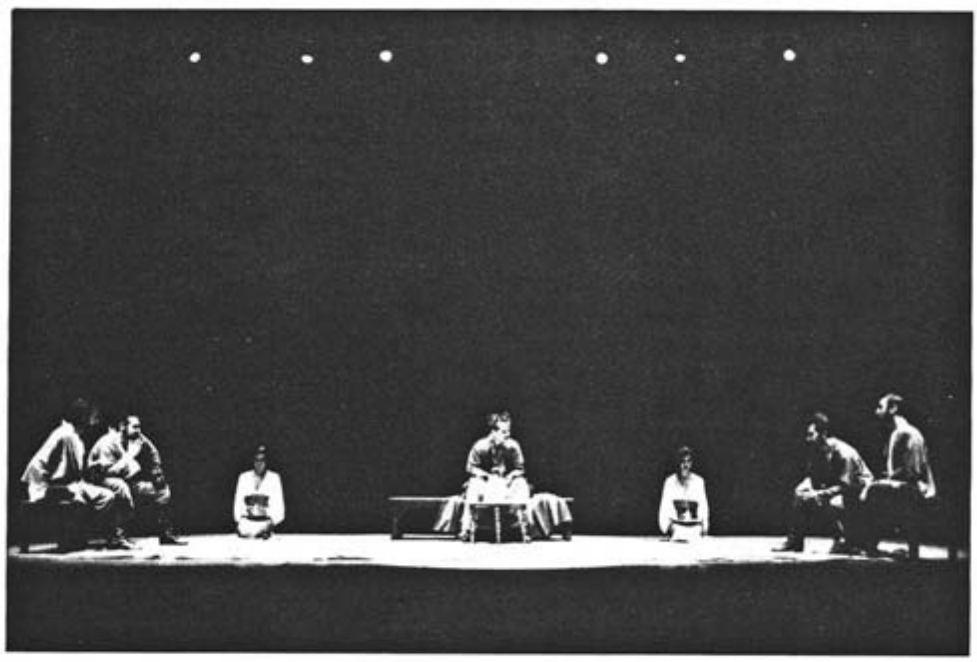


La Compañía Nacional de Teatro Clásico en "El médico de su honra", de Calderón de la Barca. (Fotos: Chicho y Ros Ribas).

sividad; en otros, una tendencia al engolamiento en la entonación de los versos...» (Bartolomé de Vedia. «La Nación». Buenos Aires (Argentina). 20 de abril de 1986).

«... Hay que señalar con satisfacción que en el montaje de la flamante Compañía Nacional no hay asomo de romanticismo, lo cual es un paso adelante para llegar al meollo del barroco. Y en algunos aspectos se ha llegado. Por ejemplo, en la dirección de actores, Marsillach toma por la calle de enmedio en el espinoso problema de hacer llegar al oído del espectador el endiablado texto calderoniano. Con la balanza en el fiel; ni un decir prosaico ni una declaración enfática: la calle de enmedio, que es la que marca la propia sintaxis, porque Calderón, al escribir de tal forma, implícitamente ya indicaba la cadencia y la entonación de cada frase. Es válido decir el verso de esta guisa. En este aspecto, la dirección de actores es acertada. Luego cada intérprete alcanza una cota de calidad diferente, según facultades, talento y sensibilidad.

«... Marsillach ha tendido su mirada, ciertamente irónica, de hombre de finales del siglo XX, de cómico de larga trayectoria, sobre el tremendo drama calderoniano de honor y celos, y nos lo sirve con perspectiva, marcando la distancia para acercarlo a nuestra sensibilidad: qué bárbaro hacer el del marido que, alentado por sospechas de adulterio, desangra a su fiel (aunque casquivana en el pensamiento) esposa, y el de ese rey Don Pedro, tan llamado justiciero como cruel, que amasa la justicia con un refinamiento de cínico y socarrón verdugo.
Parece arrimarse Marsillach a aquellos que dicen que Calderón denunciaba a través de sus dramas y comedias, la inmoralidad de la moralidad reinante. Puede también especularse que Marsillach trata de demostrar que aquellos sucesos son hoy materia viva de las páginas de los periódicos.
... Por algún sitio había que comenzar para marcar pautas y puntos de referencia. Los estudiosos de la manera y forma de tratar a los clásicos, de cómo interpretarlos y de cómo decir el



"El médico de su honra", dirigido por Adolfo Marsillach. (Foto: Ros Ribas).

Aunque hay que dejar constancia de que todos se entregaron plenamente al trabajo con generoso esfuerzo.
... Un texto de Calderón es siempre el máximo reto para un actor. En El médico de su honra *hay papeles que no se los deseo a mi mayor enemigo, tales son sus dificultades. Pellicena y Portes las salvaron todas con envidiable aplomo y espectacular dominio. Igualmente las superaron Marisa de Leza y María Jesús Sirvent, con más brillantez la primera por disfrutar de papel de mayor lucimiento. Angel de Andrés y Vicente Cuesta a punto estuvieron de alcanzar la altura de los citados, pero al primero le faltó un milímetro de mayor serenidad y al segundo una pizca de más ductilidad. Admirable la disciplina de que hacen gala los personajes secundarios y, aún más, los mudos...»* (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 27 de mayo de 1986).

verso no creo que hayan llegado nunca a un acuerdo; de aquí que, si Marsillach ha cogido esta vez el drama calderoniano del honor por donde se desangra, y hace con él clásico tremendismo, no hay razón para hacer sangría de una Compañía Nacional de Teatro Clásico que da sus primeros pasos, ni fustigar su proceder con rotundas condenas.
Así sucede que a unos nos disgusta más que a otros, ese juego de ironías y equívocos con que Marsillach pone en escena el drama de Calderón, como ese vestir de gauchos a españoles del siglo XIV, adornar a las damas con sombrillas japonesas, introducir cuatro figuras masculinas extemporáneas, que aletean por el escenario en funciones de tramoyistas o decorado, con ecos simbólicos de hados y servidores de la fatalidad; una escenografía austera y funcional, de oscuro signo, y una dirección actoral que busca acomodarse a las posibilidades de cada intérprete, muy en contemporáneo.
... La libre opinión, como el libre albedrío del director en su puesta en escena puede encontrar motivos para calificar este espectáculo de impropio, ambiguo y equivocado, y también de audaz pirueta escénica y visión avanzada de un sabido y conocido hombre de teatro...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 26 de octubre de 1986).

«Este es un espectáculo intrigante y feo. Es de una fealdad de esas que a veces pueden ser atractivas. Por la irregularidad de rasgos, por la intriga misma de por qué es así pudiendo ser mejor de cualquier otra manera: por el morbo. Coindice así, quizá casualmente, con la obra misma de Calderón, tan repugnante y atractiva, con su horror frío y su infierno cínico. No hay más coincidencias.
... Calderón, en el teatro español, es el clásico por antonomasia; dentro de él, sus exposiciones y desenlaces sobre el honor bestial de una larguísima época —no del todo extinguida, véanse las páginas de sucesos— son una característica, y El médico de su honra *lo compendia todo. En los últimos años ha habido un cierto pudor, como un deseo de tapar esta cara fea de Calderón...*
No son inocentes de esta ocultación muchos eruditos. Calderón ha pasado por modas en España; desde su exaltación hasta el silencio y los intentos de prohibición por los ilustrados...
Ultimamente se vierten sobre él aceites curiosos. Uno es el de la negación histórica de la España negra; otro, el de la admiración que producen alguno de sus grandes rasgos (...) obligará a medio cerrar los ojos para no ver más que lo que se quiere. Concretamente sobre esta misma obra, una escuela de estudiosos, principalmente anglosajones, trata de ver una ironía, una segunda vuelta, una manera de crítica de las costumbres; incluso una forma depuradora de mostrar los extremos del terror sangriento de la sociedad para atajarlos. Son lecturas piadosas. No parece que se puedan sostener honestamente.
Calderón tomó para su obra una vieja leyenda sevillana sobre la que otros autores habían escrito, precipitó su final hacia un cinismo en el que el rey llamado permanentemente el Justiciero, aunque para el pueblo fuera el Cruel, deja impune el asesinato de una inocente, a sabiendas, porque el honor es una razón de tal peso que no permite ni siquiera ser rozado sin que se cure con sangre: la inocencia no existe en este punto. Sienta jurisprudencia.
... No hay aquí lugar para llegar a más, sino para explicar que es una razón acertada la de reponerla en la integridad de su texto y para presentar a la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Otra cosa es el resultado y la posible digestión ante él de si ésta es "la" o es "una" compañía clásica, si tiene en sus manos la medida y el reloj de la restauración o una capacidad de interpretación con la misma libertad que pudiera tener otra. En su ventaja podremos decir que es una más, y que, por tanto, tiene libérrima capacidad para interpretar como le parezca la obra del clásico y arrojar al público su producto. En él hay una clara diferencia entre el texto en sí,

respetado "literalmente", y el espectáculo que la viste. El respeto literal no entraña respeto formal, y, quiera o no, la forma atañe al texto. Lo hace incomprensible. Habrá ya que dejar a un lado la supuesta incapacidad de los actores para decir el verso o la rotura de una tradición.
... La interpretación actoral de la Compañía Nacional de Teatro Clásico es deleznable, salvo excepciones que no hacen más que confirmar el desastre colectivo...
Son nombres de actores suficientemente probados, elogiados muchas veces. La no correspondencia con esta actualidad hace pensar que han sido dirigidos de manera adversa, o a despecho de las riquezas del texto, o sin ánimo de contar la novela.
... Una forma de entender por qué esto pasa así es sencilla, porque es la más frecuente: el vuelco del director y del escenógrafo hacia el espectáculo y la tentación pocas veces resistida de imponerlo por encima de todo. Si puede suponerse que por esa fatal atracción los actores quedan descuidados, puede verse con claridad que las segundas acciones, los "inventos", el figurinismo, la iluminación, desvían frecuentemente la atención del espectador de lo que se está diciendo, de la clave y el matiz de la frase, hacia otros lugares del escenario...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 25 de octubre de 1986).

TEATRO DE LA NADA. Ávila

EL DESAFÍO DE JUAN RANA
De Pedro Calderón de la Barca. Dirección: Francisco González. Intérpretes: Alfonso de la Rubia, Fernando Hernández, Francisco González, Ángeles Jiménez. Estreno: 29 de marzo de 1986.

EL MISERABLE
De Luis Quiñones de Benavente. Dirección: Francisco González. Intérpretes: Alfonso de la Rubia, Fernando Hernández, Francisco González, Ángeles Jiménez. Estreno: 29 de marzo de 1986.

NARRUZKO ZEZEN. Eibar (Guipúzcoa)

COLÓN
De Alberto Miralles. Dirección: Juan Ortega. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: abril de 1986.

NAU, TEATRO DE LA. Barcelona

EL TRICICLE
De Fernando Arrabal. Dirección: Ever Martin Blanchet. Música: Egberto Gismonti. Escenografía y vestuario: Romá Penadés. Intérpretes: Eles Alavedra, María Clausó, Jordi Corominas, Esteve Font, Eugeni Font, Aníbal Gil. Estreno: 31 de octubre de 1985.

ELS MÚSICS DE BREMEN
De los hermanos Grimm. Traducción: Ever Martin Blanchet y Marc Bergadá. Versión vocal: Marc Bergadá. Versión instrumental: Aníbal Gil. Dirección escénica: Ever Martin Blanchet. Dirección musical: Aníbal Gil. Música: Chico Buarque. Escenografía y vestuario: Romá Penadés. Intérpretes: Eles Alavedra, María Clausó, Daniel Despeyroux, Argentina Sosa, Verónica Blanchet, Mónica Clares, Denise Despeyroux, Dámaris Gelabert, Esperanza Leiva, Cristina Molina, Esteve Rubio, Andreu Balius, Ana Pujol, Montse Ventalló. Músicos: Ramón Barbosa, Rafael Blasco, Joan Collell, Anna Crusat, Enric Illa, Lucía Manassi, Xavi Massaguer. Estreno: 30 de noviembre de 1985.

«Una prueba de la penuria en que se mueve aquí el teatro infantil la tenemos en este dignísimo espectáculo de la compañía Teatre de la Nau. Con escasísimos medios han levantado un musical infantil bien apuntalado, con cerca de 40 actores en escena, con música en directo y con profusión de máscaras y vestidos (...) Ever Martin Blanchet juega honesto y dispone el montaje conociendo sus propias limitaciones. La historia de los músicos de Bremen es contada con extrema sencillez de forma y manera tales que los niños siguen perfectamente las peripecias de los simpáticos animales. Hacer que se cante en directo, y que se entienda lo que se canta es algo que consiguen actores de esta compañía dependiente del Centre de Teatre de Granollers. (...)
Los músicos de Bremen *es una función idónea para que nuestros mandamases culturales tengan mala conciencia de su nula atención al teatro infantil. Salta a la vista la falta de comodidad para el espectador y la poca ayuda que montajes como éste tienen. Pese a todo, este espectáculo está salpicado de bellas escenas y logros imaginativos. Vale la pena que los niños lo vean. Es una hora larga muy bien aprovechada.»* (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 11 de octubre de 1986).

NAUTA. Toledo

NOVIEMBRE Y UN POCO DE YERBA
De Antonio Gala. Dirección: Miguel Álvarez Granja. Escenografía y vestuario: M.ª Carmen García. Música: Juan Velasco. Intérpretes: M.ª Jesús Cudero, Natividad Corral, José Carlos Velasco, Manuel Mota. Estreno: enero de 1986.

COMPAÑÍA DE COMEDIAS NINETTO Y ABSURDINO. Madrid

EL PUENTE DE WATERLOO
Del colectivo sobre textos de K. Kavafis, Jacques Prevert, Carmen Martín Gaite, Franz Listz y Carmen Ruiz. Estreno: febrero de 1986.

CUPIDO Y BACO
Textos de Anacreonte, Meleagro, Alceo, Safo de Lesbos, J. R. Jiménez, R. Alberti y K. Kavafis. Estreno: mayo de 1986.

NOMADAS CLUB. Madrid

ROPA INTERIOR, ROPA ÍNTIMA
Del colectivo. Dirección: José Luis Saiz. Escenografía: Alfonso Barajas. Vestuario: Milagros Valderrama y Cheles Valderrama. Música: Turiste de Luxe. Intérpretes: Tavi, Geles, Irene, Clara Sanchis, Raúl Ottey, Miguel y José Luis Saiz. Estreno: 1 de julio de 1986 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

«Ropa interior, ropa íntima *es definido por Saiz como una "mezcla entre pase de moda, conferencia, recital de música y cabaret" "Y es —agrega apartando un camisón al vuelo— en lo personal, la culminación de un sueño. De hecho, de un tiempo a esta parte, mi estudio se ha ido llenando de sujetadores, ligueros, deshabillés y picardías..."*
—¿Será un experto en lencería fina?
—No le quepa la menor duda. No sólo en lencería, sino en moda en general, esa señora que ha acompañado en sus peripecias a generaciones de mortales, desde la miserabilidad cochambrosa de la caverna (...) Lo cierto es que gracias a este espectáculo he ampliado mi cultura general y hoy puedo asegurar la trascendencia que le cupo a la moda en la historia. La moda vistió a los bolcheviques y a los menches, preparó el último aujar de Mata-Hari en el casino de San Sebastián; eligió los calzoncillos de Nijinsky y Valentino para su mítico tango en Hollywood. (...)
—Escuchándote se tiene la impresión de que este show es el producto de una profunda indagación. Sabemos también que parte del vestuario es original de las décadas de los 30 y 50.
—Le han informado correctamente. El vestuario es Tananaribe, que representa aquí su propuesta en bragas. (...)
—Sin embargo, la gran sorpresa no tendrá lugar...
—No dejaré de asombrarme de la velocidad con que circulan las malas noticias. Es cierto, no podremos llevar a cabo un proyecto largamente acariciado y que ya contaba con el consentimiento de Federico Fellini.
—¿Fellini?
—Tal cual. Federico Fellini había prometido dejarnos su colección de ropa íntima vaticana, pero tuvimos miedo de enfrentar al Ayuntamiento con la Iglesia, y más ahora, que hay que terminar La Almudena...» (Ricardo Lorenzo. «La Tarde». Madrid. 23 de junio de 1986).

EL TEATRO DEL NORTE. Asturias

VALLE-INCLÁN
Sobre textos de Ramón del Valle-Inclán. Dirección Etelvino Vázquez. Intérpretes: Etelvino Vázquez. Estreno: 23 de abril de 1986.

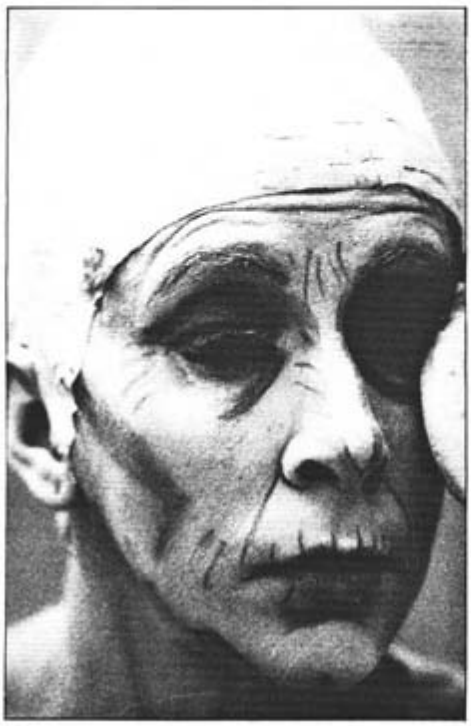
LOS PRINCIPIOS DEL ACTOR
Intérpretes: Etelvino Vázquez. Estreno: octubre de 1985.

NOSOTROS, LABORATORIO DE TEATRO. Barcelona

NEGROS HABRÁ SIEMPRE
De Dardo Gómez y Alfredo Álvarez. Intérpretes: Dardo Gómez y Alfredo Álvarez. Estreno: enero de 1986.

NOU GRUP. Palma de Mallorca

TRES PARES PER A UN INFANT
De Jean de Letraz. Dirección: Miguel A. Llompart. Intérpretes: Rafel Mesquida, Joana M.ª Cunill, Pau Borrás, Margalida Morey, Joana M.ª Rigo, Sebastiá Alberti, Jaume Estarellas, Caty



Nuevo Teatro de Aragón, en "Los cinco mágnificos", de Benito de Ramón.





Bonnin, María Teresa Segura. Estreno: 30 de octubre de 1985.

NUESTRO TEATRO. Madrid

RESUMEN DE CINCO SIGLOS

Adaptaciones de poemas por Heine Mix. Dirección: Heine Mix. Escenografía: Oswaldo López. Música: Daniel Mattar. Intérpretes: Pablo del Casar, Jesús Carmeno, Oswaldo López, Olga Santoro, José Ortega. Estreno: junio de 1986.

NUEVO TEATRO DE ARAGÓN. Zaragoza

LOS CINCO MAGNÍFICOS

De Benito de Ramón. Dirección: Francisco Ortega. Escenografía: Germán Ramírez. Vestuario: Áurea Plou. Intérpretes: Marilés Gil, Enrique Velilla, Nuria Herreros, Joaquín Murillo, Manuel Gutiérrez, Jorge Domenech, María Jesús Castrillo, Juan Antonio Sánchez. Estreno: 9 de agosto de 1986.

«—¿Cómo nació Los cinco magníficos?
—Hubo varias ideas que se fueron unificando poco a poco antes de ofrecérselas a Benito de Ramón para que realizase el texto. Por un lado, un hecho histórico como fue el incendio en el Teatro Principal el día 12 de noviembre de 1778. (...) A este suceso nosotros hemos añadido otra realidad, como es la de que el manicomio de la ciudad estaba muy cerca del teatro y existe la posibilidad de que los internados pudieran pasar hasta allí a través de algún pasadizo secreto.
—¿Y a partir de aquí surge el argumento de la obra?
—Hubo ya una idea general que fue la de unir clandestinidad, locura y realidad y diversión y muerte como elementos que se dan en una misma historia. La compañía empezó a improvisar y a investigar sobre la historia de Zaragoza y de su teatro en aquella época, investigaciones en las que nos han ayudado los profesores Jesús Rubio y Carlos Forcadell...» (Declaraciones a Carmen Puyó. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 9 de agosto de 1986).

«El que suscribe luchó heroicamente por hallarle un sentido a lo que estaba viendo, y sobre todo al hecho increíble de que la Diputación General de Aragón haya puesto a disposición del Nuevo Teatro de Aragón, que dirige Francisco Ortega; la bonita cantidad de tres millones y medio de pesetas, con la saludable intención quizá de contribuir con esta pieza genial a elevar el nivel de la cultura teatral de los vecinos de la plaza de Santo Domingo y de las distintas localidades en que Los cinco magníficos *ha sido representada, y, ¡ay!, se representará en el futuro. Esperemos que los responsables de la cultura, teatral y de otras clases, de nuestra comunidad sigan por tan brillantes caminos para pasmo de propios y extraños: de los aragoneses que acudan a ver esta maravilla sensacional, y de los extraños que puedan comprobar cómo en Aragón tenemos un teatro más moderno que el de París, Londres y Nueva York. Aleluya, aleluya...»* (Joaquín Aranda. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 5 de octubre de 1986).

«Es el clásico huis clos *como laboratorio de las relaciones entre personajes y sus particulares estrategias para encarar una situación límite: la prisión externa como alegoría de la prisión existencial. Con dos rasgos añadidos. Al ser actores, el desarrollo de la obra pretende ser una reflexión sobre el quehacer teatral, sobre el papel de la escena como espejo de la realidad. Además hay un deslizamiento hacia la locura como representación metafísica de la simulación, del engaño que el teatro es, basado en el hecho histórico de que la sala incendiada conectaba a través de un pasillo con el Hospital: los actores encerrados rescatan a un alienado en una de sus primeras excursiones al exterior y al final el loco resulta ser celador del Hospital y los actores los verdaderos locos. Reversión de la identidad y también reversión del tiempo cuyo paso se materializa en el escenario a través de la presencia acumulada de objetos inertes: el loco/celador lamentará lo tarde que le ha llegado el relevo impidiéndole asistir a la representación en la que se produjo el incendio. (...)*
Todo esto se atisba sobre el escenario confusamente. El texto es una papilla que exige mucha atención para encontrar algo sólido. Hay jirones reconocibles de dramaturgias (Weiss, lo-

nesco, Sartre, Valle) que poblaron el teatro de vanguardia de un par de décadas atrás pero aparecen arrebullonadas: abigarramiento de signos cuyo propósito no se transparenta. Ningún placer, ni intelectivo ni sensorial, dispensa lo que acontece en el escenario. Falta, mortalmente, el sentido del humor...» (Manuel Bear. «Diario de Navarra». Pamplona. 17 de noviembre de 1986).

NUMQUAM STUDI. Barcelona

IN SOMNI

De Xavi Kanto y Anna Bonet. Dirección y escenografía: Anna Bonet y Xavi Kanto. Diseños: Silvia San Agustín. Dirección escénica: Xavi Cid. Intérpretes: Jordi Serra, Miguel Ruiz, Javier Moradillo, Paloma Galán, Carlos Giberga, Andrzej Walczar, Roser Jane, Remei Barrio, Pina Gray, Margalida Jover, Pilar Mata, Max Bourges, Pep Casteills, Jean Carlo Renzanigo, X. Amado, Nuria Cano, Evaristo Granado. Bailarines: Mirella Romero, Elena López, Xavier Tur, Sergi Ayno, Yolanda Alonso. Estreno: 24 de septiembre de 1985 en las Cotxeras de Sants.

AQUELLA NIT QUE NO VAREN DORMIR

De Anna Bonet y Xavi Kanto. Dirección y escenografía: Anna Bonet y Xavi Kanto. Intérpretes y bailarines: Carlos Giberga, Evaristo Granado, Arturo Cuesta, Paloma Galán, Mirella Romero, Elena López, X. Amado, Jordi Serra, Pep Casteills, Miguel Ruiz. Estreno: 5 de enero de 1986.

SEQUENCIES

Del colectivo. Dirección: Javier Cid. Escenografía: Anna Benet y Xavi Kanto. Música: Anne Sietsma. Intérpretes y bailarines: Roser Jane, Javier Moradillo, Carlos Vicente, Neus Feixo, Evaristo Granado, Marisa Duaso, Juan Germán Marín, A. Cuesta, Jordi Serra, Héctor Lorente, S. Calleja, M. Crespi, B. González, Miguel Ruiz, P. Guall, C. García, E. Caso, Maya Pou, A. Seu, R. Carreill, E. Rovira, E. Cortada, M. Delclos. Estreno: 26 de junio de 1986.

NURA. Menorca

L'AMO EN XESC DE S'UASTRA

De Ángel Ruiz i Pablo. Adaptación dramática: Frederic Erdozaín. Dirección: Jeroni Marqués. Escenografía: Domènec Enric. Intérpretes: Joan Moll, Paqui Casasnovas, Llorenç Coll, Rosa María Fondestad, Andreu Anglada, Jeroni Marqués, Tino Pons, Miquel Salord, Rufi Lorente, Anna Vilafranca, Anna María Pons, Pilar Anglada, Tolo Carreras y Margui Juanico. Estreno: 26 de enero de 1986 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

«... La novela-ambientada a primeros de siglo —donde se narra el viaje trágico de L'amo de Xesc, *ha tenido la virtud de penetrar hasta el fondo en el alma menorquina. Y es por eso que todos nos sentimos identificados con la obra. Y no porque sea localista; antes bien nos enfrenta a la problemática provincial, frente a una gran ciudad. Y afinando más puede decirse que nos introduce en la misma naturaleza del isleño. (...) La novela era muy difícil de adaptar, porque es eminentemente narrativa. Pero está tan bien trasladada al escenario, que acabas olvidándote de la novela. Y uno de sus hallazgos, precisamente, es la introducción de la versificación (que no existía en la obra original) que se extiende a un texto inamovible, porque no se trata de una adaptación libre, ni mucho menos...»* (Mik Mik. «El Día». Palma de Mallorca. 24 de enero de 1986).

«... La transcripción dramática que Erdozaín hiciera, en clave poética, de la novela de Ruiz i Pablo, está pensada en función de una estructura puramente convencional y no puede soslayar la servidumbre que le viene impuesta por el mismo texto, traducida en forma de abundantes y reiterados relatos. Sin embargo, la profunda carga emocional del argumento y, sobre todo, el gran poder de convicción dramática exhibido por la mayor parte de los actores, consiguen mantener en pie el difícil equilibrio que supone el estar rondando constantemente la línea divisoria entre la comedia y el sainete, sin abandonarse nunca al recurso fácil del tópico manido para extraerle su conocido poder impactante.
El desgarro que supone para un hombre del campo su forzada marcha a la gran ciudad, en busca de la curación imposible de su mujer, abre un inmenso abanico de posibilidades y plantea un mosaico de contrastes. La casi idílica paz de Ruralia, sus ancestrales y patriarcales costumbres, entran en un irresoluble conflicto con las antítesis del servilismo, la actitud paternalista, la incomprensión insolidaria o la dudosa suficiencia de la sociedad urbana...» (Biel Domingo. «La Última Hora». Palma de Mallorca. 31 de enero de 1986).

«La propuesta de montaje que nos presenta este año la Companyia Nura, bajo la dirección de Jeroni Marqués, tiene más de homenaje nostálgico a un autor que es hoy ya un clásico de la escena menorquina, que de función escénica en la línea de habitual seriedad y rigor a que nos tiene acostumbrados en sus sucesivas periódicas visitas a nuestros escenarios. Es imposible hurtarse a la consideración del origen novelesco de la trama, adaptada a la escena hace ya veinticinco años por Frederic Erdozaín, y menos aún a los casi cien de la publicación del original de Ruiz i Pablo. Así, ahora mismo, el texto queda reducido a un repaso casi antropológico de las reacciones que hace cien años podía suscitar la gran ciudad en la forma de ser de un payés del campo menorquín, abobado con un trasfondo de dramón lacrimógeno muy del gusto de la época.
Jeroni Marqués aborda el montaje con un fervor y un respeto total, consciente de que el material que tiene entre manos no puede ser en absoluto modificado al haber entrado a formar parte ya de la cultura tradicional de su isla, y a partir de esta premisa intenta salvar la función con la mayor dignidad posible, con una magnífica dirección de actores, que con su trabajo suplen las deficiencias de un texto absolutamente "demodé"...» (Xisco Rul·lán. «Baleares». Palma de Mallorca. 27 de enero de 1986).

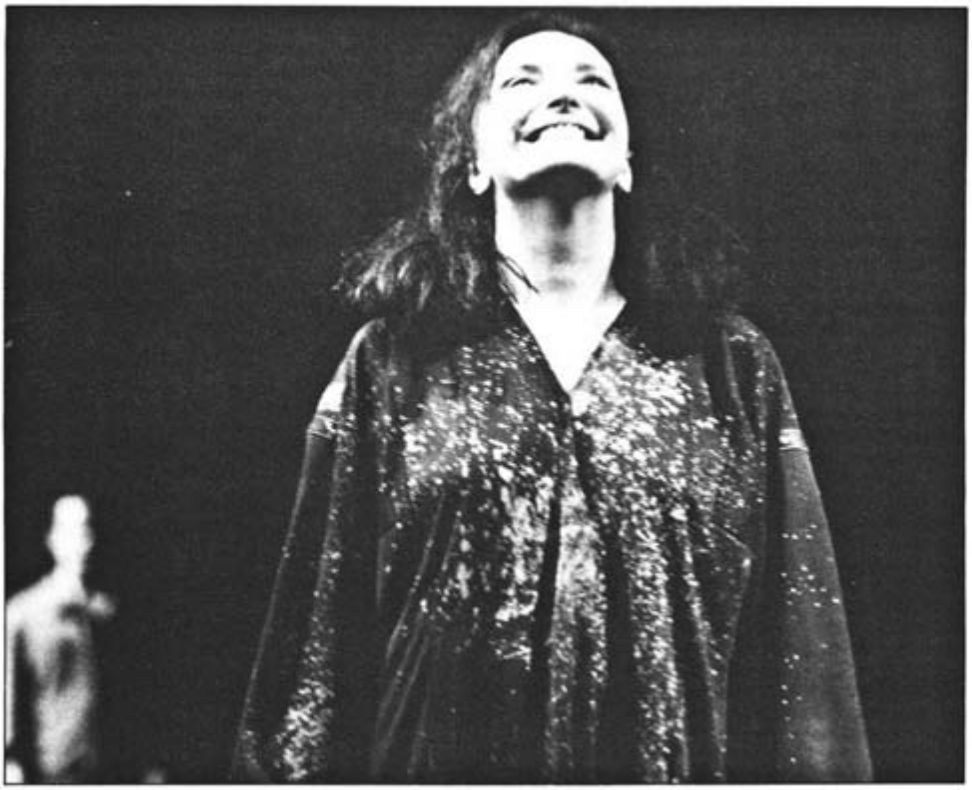
COMPAÑÍA DE NURIA ESPERT. Barcelona

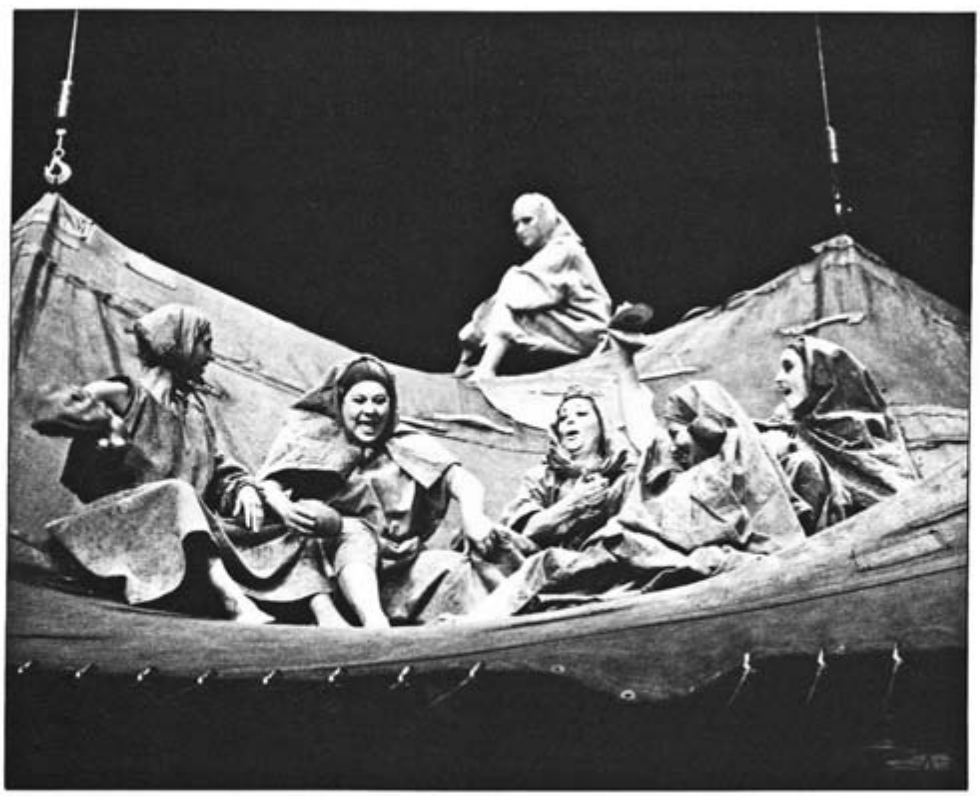
YERMA

De Federico García Lorca. Dirección: Víctor García. Escenografía: Víctor García y Fabiá Puigserver. Intérpretes: Nuria Espert, Joan Miralles, Rosa Vicente, Juan Sala, Vicky Lagos, Karmele Aramburu, Cristina Higueras, Ana Frau, Teresa Cortés, Jesús Ruyman, Manuel de Benito, Jorge Moreno, Manuel de Benito, Carlos Cabezas, Carlos Manuel Díaz y Félix Casales. Estreno: Madrid. Teatro de La Comedia, 30 de noviembre de 1971. Reposición: 7 de febrero de 1986 en el Teatro de La Comedia de Madrid. Espectáculo producido con la colaboración del Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

«... "Fui ayudante de Víctor y en todo el tiempo que duraron las representaciones, durante el cual él no siempre estaba con nosotros, me ocupaba que el espectáculo estuviese siempre a punto. Una noche, mientras recibíamos los aplausos tras la presentación en un nuevo sitio, noté, más que vi, porque soy miope, que alguien se unía a la compañía y me sobresalté, hasta que me di cuenta de que era Víctor que había llegado corriendo de un viaje. Ahora he preparado el montaje por si Víctor venía al reestreno"...
... "Entonces, debido a nuestro atraso histórico, Yerma *causó en España estupor, admiración, asombro, pero yo echaba de menos las lágrimas y las sonrisas que el espectáculo debía provocar. Ahora he percibido que la gente no está catatónica, que disfruta además de pensar en lo que ve. Están fascinados, pero no pasmados...»* (Declaraciones de Nuria Espert a Fernando Bejarano. «Diario 16». Madrid. 9 de febrero de 1986).

«... Repetir la crítica sobre el texto de Yerma, *ya hecha "ex abundantia cordis" en 1934 y, aparte otras ocasiones, en 1971, para no ser redundancia inútil requeriría un largo ensayo. Preguntarse por la validez, quince años después, del "invento" digamos vanguardista de Víctor García sería más interesante, pero el crítico debe confesar que ni hace quince años ni ahora, tras su muerte, estimó ni aprobó las invenciones del argentino a costa de García Lorca o Valle-Inclán. En 1971, un sereno crítico, Adolfo Prego, escribió que "Víctor García dejó en vía muerta el texto. No nos importaba nada el texto. Lo que nos importaba —decía su crítica en ABC— era aquella cama elástica, artificio de circo, sobre la cual saltan y caen los acróbatas... Lo que éstos decían sonaba a música celestial. ¿Recreación? No. Adulteración". Y García Espina, fino y literario crítico ya desaparecido, juzgaba: "Víctor García ahogó entre hierros, cables y lonas la música de las palabras".*
Ahora, tantos años después, la gritería del cuadro de las lavanderas, y, sobre todo, el cuadro final de la romería, nos suenan a animales en celo.
En la hiperbolización brutal de lo instintivo, las dos solas interpretaciones con medida, despegadas del contexto victorgarciano, la de Rosa Vicente en María, la madre feliz, y Víctor, el pastor, sueño sexual de Yerma, recuperan momentáneamente el sentido lorquiano, meten un aura de naturalidad, de verdad, en el "invento".
Nuria Espert, magnífica y ambiciosa actriz, repite el personaje, según su concepto, del viejo montaje. Demasiada entrega a su "manera" supone el oficio a la emoción y, claro, no alcanza la verdad poética, reduce a la protagonista...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 9 de febrero de 1986).





«... La belleza visual y la belleza del texto. En los momentos en que coinciden el clima teatral es máximo. No coindicen siempre y a veces el texto se perjudica: por el jadeo de los actores en el esfuerzo físico y la dificultad de estar; a veces, por la forma de decirlo. Sin embargo, Yerma *es una cumbre. Oída otra vez ahora, aun reconstruyendo en la imaginación o el recuerdo lo que no llega del escenario, muestra cómo el paso del tiempo ha sobredorado la espléndida palabra. Hay otro* entonces, *más allá del de 1971; hay el de 1934, donde había otra ruptura del teatro y de la vida aciaga de tanto tiempo anterior. Se ve aquí, otra vez, que Lorca no era sólo una espléndida belleza de la música de la palabra, de la imagen nueva y rara, del arte de horadar en el idioma, sino que era un escritor útil. En este poema dramático en torno a la esterilidad, apretado a lo que parece un tema único, el de la pareja humana y el hijo, hay toda una utilidad de aportación a las nuevas maneras de ver la vida, el hombre y la mujer, el medio español; una corriente de pensamiento que fue una sublevación. Otra ansiedad, otra expectativa, otra tensión, otro empuje, que iba a ser asesinado dos años después; como el propio Lorca...»* (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 9 de febrero de 1986).

«... En cualquier caso, y a pesar de que entonces aún no se había inventado el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, esta Yerma *dirigida por Víctor García y protagonizada por Nuria Espert es ahora, al cabo de quince años, uno de los espectáculos más innovadores, bellos y completos que hay en la cartelera madrileña. Bueno es verlo por segunda vez y necesario para quien ame el teatro y no lo haya visto antes.*

Tengo que confesar que me ha gustado e impresionado más que hace quince años, pero puede que sea sólo apreciación personal o que Nuria, con más experiencia en su haber —quince años no pasan en balde—, consiga esta vez con su personaje una creación realmente magistral. La Yerma *de Nuria está cargada de pasión por vivir, de rebeldía y de ansias de libertad, convirtiendo así su estéril maternidad en todo un símbolo, trascendiendo la anécdota y evidenciando el pensamiento lorquiano...»* (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 13 de febrero de 1986).

COMPAÑÍA DE NURIA TORRAY. Madrid

AGRESIÓN

De William Mastrosimone. Versión: J. B. Alique y Juan Guerrero Zamora. Dirección: Juan Guerrero Zamora. Intérpretes: Nuria Torray, Ángel de Andrés-López, Amparo Pamplona y Concha Rosales. Estreno: 10 de septiembre de 1985 en el Teatro Alcázar de Madrid.

«La pieza que estoy ensayando es la respuesta de la sociedad a los problemas que tiene planteados hoy tanto por la inseguridad física como por la inseguridad moral que estamos padeciendo. Quien así se expresa es Juan Guerrero Zamora...

(...) Es un drama sobrio, del que el espectador no sale deprimido. Si logramos transmitir al público la filosofía de la obra, nos daremos por sa-

tisfechos. Un sujeto medio punk medio pasota, obseso sexual, un enfermo, intenta violar a una mujer. No lo consigue, pero el individuo intenta sacar partido de la situación...» (José G. Pastor. «Ya». Madrid. 23 de agosto de 1985).

«Agresión, *cuyo título original,* Extremities, *refiere al espectador a un gran apuro, a una medida extrema, es un melodrama sobre la violación. Si en algún momento parece un feroz alegato contra el violador, finalmente la situación se tornasola hasta convertirse en la ambigua descripción del momento en que el violador y la víctima, que se ha defendido con extremada violencia, se reconocen semejantes, y en una especie de «síndrome de Copenhague» se confían, se necesitan, íntimamente se absuelven o se condenan al absolver o al condenar al otro.*
... Mastrosimone abusa en todo momento. Descarga la primera escena describiéndola con exceso de pormenores. Quizá no le quede otro remedio si ha de darle el sorprendente giro, minuciosamente preparado con el que desemboca en el final del considerado como primer acto. El segundo acumula sadismo, agota las actividades y racionamientos hasta desembocar en una solución demasiado teatral de la que se ha abusado mucho en el cine policíaco y de terror. Es Mastrosimone autor de melodramas abusivo, excesivo y en cierto modo eficaz.
Realismo a toda costa. Lenguaje duro que curiosamente en el delincuente no es el de un hombre de ínfima condición social. Argumenta como un abogado. Cosa que, por cierto, también hace M. Marjorie, sin duda contagiada, cuando le llega su turno.
Nuria Torray hace una espléndida labor interpretativa. (...) Pocas veces hemos visto a tan alto nivel a la excelente actriz. Ángel de Andrés es un actor muy marcado por los estilos modernos dimanantes de un popolano y satírico a lo Darío Fo. Su violador neurópata gradúa con elocuencia sus variaciones...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 11 de septiembre de 1985).

«Siempre se ha dicho —y ésa no es una razón para que sea necesariamente falso— que el teatro necesita de un conflicto de la tensión que produce en un personaje la existencia de una opción entre soluciones distintas, incompatibles y parcialmente satisfactorias. El que un maleante entre en una casa, sorprenda a su única habitante e intente violarla, es un hecho desgraciado, punible, tremendo, pero en absoluto dramático.
Si luego —como sucede en Agresión—, *la muchacha, valiéndose de un spray, destruye los ojos del individuo y consigue atarlo y reducirlo, seguimos sin que exista la menor acción dramática. No importa que los dos personajes hayan escenificado ante nosotros su agresividad y su pánico.*
Anécdota, terrible, pero ajena todavía a lo que hace de este tipo de teatro una expresión capaz de interesarnos. Hemos de llegar al momento en que la muchacha se plantea el conflicto entre asesinar a su agresor, convirtiéndose en una criminal, o llamar a la Policía, correr el riesgo de no probar la agresión de que fue objeto y vivir con el temor de que el hombre, tras pasar unos días en la cárcel, reaparezca y renueve el intento.
Sólo en este punto podría decirse que la obra de Mastrosimone existe como tal, conecta con muchas de las reflexiones frente a la crisis de la "seguridad ciudadana"...» (J. M. «Diario 16». Madrid. 21 de septiembre de 1985).

«... La falta de coherencia y de lógica de las actitudes, comportamientos y situaciones es evidente. Las escabrosidades, excesivas y fuera de tono. Si se quiere hacer una denuncia de la indefensión de la mujer ante la ley en cuestiones de violación, se puede hacer y está muy bien, e incluso llegar al clímax de una situación violenta y desagradable se puede conseguir sin morbo ni recreamientos en lo más soez y grosero del tema.
El montaje deja muy en primer plano la agresiva violencia de la obra, pero falla en la creación de un clima que conmueva al público y le comunique la angustia y los sentimientos de los personajes. Estos personajes, al no estar bien trazados, resultan de difícil interpretación. Nuria Torray se defiende con una sobreactuación en exceso gesticular. (...) Ángel de Andrés-López, a quien hemos visto en otros eficaces y muy bien servidos cometidos, se pierde aquí entre sus gracias de actor cómico y la violencia de un ser patológico y dramático.
Creo sinceramente que la sensibilidad y el buen gusto del espectador medio resulta agredido por el exceso de esta Agresión. *Y no, por lo desagradable del tema tratado sino, precisamente, por su tratamiento, donde el director de la puesta en escena y adaptador del texto en castellano se le ha ido la mano.»* (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 12 de septiembre de 1985).

O.Z.-TEATRO. Madrid

MARAT-SADE

De Peter Weiss. Dirección: Francisco Caballero Garrido. Intérpretes: Luis A. Antón, Nuria Reguera, Nuria Antón, M.ª José Blanco, Mercedes Nieto, M.ª del Mar Moreno, Flor de Lis Marcos, Luis Ferrero, Ana I. Moreno, Javier de Pablo Martín. Estreno: finales de junio de 1986.



"Agresión", de W. Mastrosimone, espectáculo de la Compañía de Nuria Torray. (Foto: Fernando Suárez) y, en la página precedente, "Yerma", de García Lorca, reposición del espectáculo de Víctor García en la Compañía de Nuria Espert. (Fotos: Chicho).

TEATRE DE L'OCAS. Barcelona

LES LLUNASTRONAUTES (AIXÒ NO ÈS PER NENES !!!!)

De Stefan Reisner. Traducción: Lluís Ferraz y Dagmar Lüderitz. Dirección: Miquel Casamayor y Teresa Vilardell. Escenografía y vestuario: César Oliva. Música: Birger Heiman. Arreglos musicales: Pep Mira y Jep Nuix. Textos de las canciones: Volker Ludwing. Intérpretes: Rosa Renom, Lluisa Mallol, Anna Güell, Lluís Ferraz, Jordi Estivill, Dagmar Lüderitz. Estreno: octubre de 1985.

L'OM TEATRE COOPERATIVA VALENCIANA. Valencia

NOCHE DE COPAS

De L'Om Teatre y Berti Tobías. Dirección: Berti Tobías. Escenografía: Salvador Vicent. Vestuario: Pedro Ferrer y Salvador Vicent. Máscaras: Nazaño González. Música: Vicent Alonso, Pep Llopis, Carles Gramaje y Jorge Gavalda. Intérpretes: María José Collada, Carles Gramaje, Andrés Navarro, Xema Palanca, María José Peris, Xus Romero, Pilar Silla y Paco Vila. Estreno: 19 de abril de 1986.

ORAIN. San Sebastián

KONTAKTOS KABARET

Del colectivo. Dirección: Maribel Belastegui. Música: Domi Delgado. Coreografía: Iñaki Landa. Intérpretes: Kike Díaz de Rada, Iñaki Irastorza, Joseba Apaolaza, Miren Gurrutxaga, Eloy Beato y José Antonio de Miguel. Estreno: 30 de enero de 1986.

«... El género donde podríamos encajar este espectáculo —o llamémosle "función", al viejo estilo es el de la "comedia crítica". No sin humor y a base de unos cuantos cuadros costumbristas, este grupo que, como colectivo es responsable hasta la autoría de los textos, pasa revista a una serie de fenómenos, tics o hasta problemas de la vida diaria...
Es un teatro para ver más que para sentir o pensar. Como la obra en su totalidad ha sido concebida y creada por el grupo colectivamente, a ellos hay que referirse a la hora de repartirse los méritos y deméritos y en este segundo apartado digamos que el texto es lo suficientemente ligero y banal como para que los pequeños acentos críticos resbalen muy fácilmente hacia el olvido, debiendo significar, en cambio, el mérito de una bonita conjugación plástica en los números musicales, una aportación notable y plausible del léxico pasota y una pormenorizada atención y subrayado a detalles de la vida diaria.
Con esta obra, el grupo Orain y su directora, Maribel Belastegui, suman un triunfo más a la ya de antes excelente carrera teatral que les distingue, ahora, en un registro distinto al serio y dramático en que en muchos momentos han

presentado. Su capacidad de evolución desde ese teatro serio y de pensamiento al frívolo o ligeramente crítico de ahora, les conceptúa en una alta calificación de versatilidad y de adaptación que es característica de los buenos grupos.» (Santiago Aizarna. «El Diario Vasco». San Sebastián. 1 de febrero de 1986).

ORIS. Asturias

TODO ERAN GRANDES VOCES
Sobre un texto de Arrabal. Intérpretes: Carmen Gloria García Suárez y Roberto Corte Martínez. Estreno: 8 de noviembre de 1985.

ORTINI. Barcelona

EQUILICUA
De Rafael Ortiz Collado. Dirección e interpretación: Rafael Ortiz Collado. Estreno: 9 de mayo de 1986.

L'OU NOU, TEATRE. Barcelona

EL RETAULE DEL FLAUTISTA
De Jordi Teixidor. Dirección: Joan Bas. Escenografía: Montserrat Benet. Música: Xavier Torms. Intérpretes: Roser Batalla, Eusebi Yagüe, Carme Abril, Alba Casals, Concepció Castells, Carme Escorza, Lolita Ibáñez, Silvia Sacasas, Bartolomeu Castells, Raimon Cera, Eduard Colomer, Carles Pairet, Jordi Rebater, Josep M.ª Vidal, Pere Sánchez, Jordi Banacolocha, Juli Pérez, Ricard Rebellón, Miquel Ángel Mateu, Jordi Begueria, Jaume Banacolocha, Francesc Forés, Miquel Marqués, Jaume Codinachs, Jordi Rebellón, Joe Forga, Gemma Ulied, Imma Planas, Xavier Rise. Estreno: septiembre de 1985.

ES AIXÍ, SI US HO SEMBLA
De Luigi Pirandello. Dirección: Joan Bas, Josep Forga. Escenografía: Xavier Gómez, Lluis Grácia. Vestuario: Rosa Ferrer. Intérpretes: Jordi Banacolocha, Carme Abril, Ricard Rebellón, Carme Escorza, Jaume Banacolocha, María Rosa Soler, Roser Batalla, Imma Planas, Juli Pérez, Jordi Rebellón, Francesc Fóres, Lolita Ibáñez, Núria Cambra, Eduard Colomer. Estreno: noviembre de 1985.

«El hombre común es agitado por el tormento de la "verdad" o, lo que es lo mismo, por el problema del conocimiento, pero para el "personaje fuera de la clave", el pirandelliano, se trata de un inútil tormento, de un falso problema. A él no le interesa la verdad, no cree en ella o, mejor dicho, no cree que pueda existir. Le supera la penosa búsqueda de la verdad, que le exalta más todavía, porque sabe que es vana. Y, a pesar de todo, no sabría existir sin esta estimulante e inquietante sed de conocer, ni se deja envilecer por el pensamiento de la derrota puntual que está dispuesta a someterle hasta el punto de pensar que ha llegado al fin.
Al personaje pirandelliano le interesa, pues, el problema y no la solución. La solución falta y con ésta no hay conclusión, porque así es la vida. La vida con una conclusión no sería vida. La vida que concluye es la muerte.» (Enzo Lauretta. Programa).

EL OTOÑO. Madrid

HACIA LA LUZ (VIDA Y OBRA DE ISADORA DUNCAN)
Del colectivo. Escenografía: Chary González. Intérpretes: Gregorio Carpintero Bielsa, Chary González Manchado. Estreno: 15 de noviembre de 1985.

LA OTXOA. Bilbao

SANTA OTXOA QUE ESTÁS EN LOS CIELOS
De Amílcar Bufano. Intérpretes: José Antonio Nielfa. Estreno: 14 de mayo de 1986.

GRUPO ÓXIDO-TEATRO DE LA IMAGEN. Vitoria

OXSIDA
Del colectivo. Música: Víctor García de la Torre. Intérpretes: Antón Muñoz, Inma Hierro, Fernando López de Heredia, Karlos Campo. Estreno: 17 de enero de 1986.

RUIDO EN LA ESQUINA
Del colectivo. Intérpretes: Inma Hierro, Fernando López de Heredia, Antón Muñoz, Karlos Campo. Estreno: 21 de abril de 1986.

P.R.O.T.E.A. Málaga

¿QUIÉN MATÓ A LA DEMO?
De Manuel Gómez. Dirección: Manuel España. Escenografía: Paco Reyes. Música: Antonio Casas. Intérpretes: José M.ª Rodríguez, Esperanza Molina, María España, Pedro Ruiz y Cristóbal Tirado. Estreno: 21 de mayo de 1986.

P.T.V. PEQUEÑO TEATRO DE VALENCIA. Valencia

BALAZO TRAIDOR
De Amando Beltrán y Eduardo Zamanillo. Dirección: Amando Beltrán y Eduardo Zamanillo. Escenografía: Francesc Alegre y Ricardo Chilet. Intérpretes: Francesc Alegre, Amando Beltrán, Joaquín Climent, Rafael Contreras, Amparo Mayor, Rosalía Zamanillo y Eduardo Zamanillo. Reposición: febrero de 1986.

«Uno de los propósitos del recién creado Centre Dramàtic de la Generalitat consiste en rescatar algunos espectáculos de grupos valencianos que tuvieron en su día una deficiente distribución. Es el caso del montaje del veterano PTV, donde al hilo de una distorsionada crónica de "gangsters" se reflexiona, con mucho humor, sobre alguno de los mecanismos sociales que rigen el funcionamiento de nuestra sociedad. (...)
El humor, también de estirpe marxista, aunque de la otra, es decir, el Groucho, está presente en todo el espectáculo, incluso el famoso humorista recibe más de un homenaje que resulta, en mi opinión, demasiado directo. Lo que la crónica de "gangsters" debe, para el espectador, al mundo del cine americano está aquí presente tanto en la estructura narrativa como mediante al apoyo fílmico de diapositivas. Las breves secuencias que hacen avanzar la historia son puntuadas por las proyecciones, logrando una eficaz trabazón argumental que permite también diversas oscilaciones en el juego del humor...» (Julio A. Máñez. «Levante». Valencia. 18 de marzo de 1986).

COMPAÑÍA DE PACO MORÁN. Barcelona

SIN CHAPA Y SIN COLLAR
De Carles Valls. Dirección: Paco Morán. Escenografía: Enrique Sola. Intérpretes: Paco Morán, Flora Soler, Antonio Sarra, Victoria Vivas y Josefina Güell. Estreno: junio de 1986.

«En la selva de asfalto en la que estamos censados, los hechos que acontecen en esta obra, raramente aparecen en la prensa, y si llegan a publicarse asoman en recuadros de pago o en la microscópica columna de pérdidas; porque hay pesadillas colectivas que por cotidianas, por repetidas, dejan de ser noticia.
El abandono, la desaparición provocada del ente caduco para el cual no existe asilo ni perrera protectora, es la razón de estos dos actos-reportaje. Una especie de exvoto con aparición providencial incluida, afortunadamente, justificando el milagro. Porque como selvático-chapuceros que somos, nos limitamos simplemente a poner un contenedor en cada esquina para deshacernos de todo estorbo; desde el catre roto al perro viejo sin chapa y sin collar...» (Carles Valls. Programa).

« Sin chapa ni collar *es una historia tierna, bonita, casi autocomplaciente, montada con habilidad por el propio Paco Morán, y cuyo principal defecto, aunque no el único, radica precisamente en el hecho de que el propio Morán interprete simultáneamente dos personajes. Por una parte, porque pese a ser dos personajes muy diferentes según el texto, acaban por parecerse demasiado, quizás esto pueda achacarse a lo reciente del estreno y a la falta de rodaje por otra, el tiempo que Morán desaparece de escena para los necesarios cambios de vestuario, durante los cuales sigue hablando, acaban por romper el ritmo por mucho que se esfuerce Flora Soler que compone su papel admirablemente. (...) Con todo,* Sin chapa ni collar, *esta tierna historia de amor entre dos viejecitos abandonados por su familia al partir de vacaciones, compone una función atractiva, eficaz y que se ve con agrado».* (Xisco Rul.lan. «Baleares». Palma de Mallorca. 29 de marzo de 1986).

«Descorazona, de entrada, la pobreza del escenario, quizá batiendo récord de poca gracia y menos imaginación. Aunque evidentemente eso carece de importancia, siempre y cuando texto e interpretación acopien méritos cualitativos suficientes para hacernos olvidar la parquedad de la escenografía. Tampoco es fulgurante el inicio de la obra, reiteraciones, chistes verdecillos, insinuantes, juego de palabras, también faltos de imaginación, con lo que la maquinaria comienza a flaquear por donde debía mantenerse, en los diálogos.

La cosa va a mayores cuando aparece Morán interpretando dos roles, padre e hijo. Ello debe calificarse de pedantería histriónica, "tour de force" gratuito ya que la duplicidad de papeles no obedece a ninguna razón literaria.
El intento de mostrar inmensas cualidades, entonces, debe arroparse a través del texto, pues éste debe hacer que las apariciones de uno y otro vengan condicionadas por unas circunstancias lógicas, o lo que es lo mismo, el travestismo debe obedecer a una función dramática concreta. Algo que no sucede en Sin chapa y sin collar, *pues el cambio de terno se produce sin más de forma burda, tras los negros cortinajes que abordan el escenario...»* (P. M. R. «Diario de Mallorca». Palma de Mallorca. 30 de marzo de 1986).

«... Desde su feudo del Paral.lel, Morán representa la resistencia numantina de un tipo de teatro que no resulta exactamente anacrónico sino más bien comprensiblemente moribundo. Como fenómeno barcelonés, quiero decir. No como género. Si bien las mejores carteleras de Europa han visto modificados sus menús de modo sustancial en los últimos veinte años —con el musical desplazando al vodevil, por ejemplo— lo cierto es que la comedia ligera, evanescente, que no estimula en el espectador la funesta manía de pensar sino que consume a sí misma en el acto inmediato de la risa profiláctica, ocupa todavía un puesto de cierta dignidad en las ofertas teatrales urbanas tradicionalmente potentes. (...) Basta muy poca información; basta haber visto "Soap" (Enredo) en TV o "Noises off" (Pel davant i pel darrera) en el Condal, para que, en cualquir caso, los espectadores indígenas abandonemos todo esquema maniqueista caduco. No hablemos ya de las sutilezas de Coward o de Simon. Hablamos de Susan Harris y de Michael Frayn. (...) Ya apunto, sin embargo, que la última aventura de Paco Morán no va por ahí al sustentarse en una discreta comedia de Carles Valls titulada Sin chapa y sin collar, *un texto que cuenta con algún gracioso diálogo, con algún chispazo de ingenio, pero que sirve, sobre todo, para que el actor se monte a su aire tres o cuatro momentos estelares con la inteligencia, los trucos y la habilidad que tan buenos resultados le proporcionan. Premeditadamente o no, la escritura cumple con esa función tributaria puesto que, globalmente, la comedia es la lata apreciable y prolija, un pretexto de dos horas largas que pudo haberse abreviado sensiblemente. (...)* Sin chapa y sin collar *es Paco Morán y unos elementos meramente circunstanciales. Esa orteguiana manera de hacer teatro —como hizo Martínez Soria, como ha hecho Capri— no permite hablar de género porque sin el yo del actor la circunstancia se viene abajo. La comedia, o mejor, la ocasión, permite adivinar que tras la hilarante imitación de una punkie, desbordante de comicidad, hay un actor capaz de ofrecernos pasado mañana, como nos anuncia un Calígula convincente...»* (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 7 de junio de 1986).

COMPAÑÍA PACO DE OSCA. Madrid

UN SASTRE A LA MEDIDA

De Julio Mathías. Dirección: Julio Mathías. Intérpretes: Paco de Osca, Javier Redondo, Rosa Morán, Montse Calvo, Carlos Marcet y Emi Alcalá. Estreno: 29 de julio de 1986.

«Julio Mathías, director y empresario de Fígaro, *pone en escena una tragicomedia original cuya acción discurre en una modesta sastrería de la madrileña calle de Toledo. Y en esta sastrería nos encontramos con que aparte de la melancolía de su maestro, que nos recibe con la cinta de medir al cuello y el jaboncillo en la mano, en esta sastrería, tan perdida por los grandes almacenes, ocurren sin embargo escenas llenas de ternura, envueltas en los acentos más preocupantes en torno a la familia. Una tragicomedia muy actual. Pues si la sastrería está desgraciadamente al margen de la vida moderna, en cambio lo que ocurre dentro de la familia del sastre no puede ser de mayor actualidad. (...) El espectador, pues, pasa de la risa a la sonrisa, y de la sonrisa al apunte, tal vez, de alguna lagrimita. Nos recuerda la manera arnichesca en su manera de resolver la tragicomedia, llegando a un venturoso final, salvado por lo único que puede salvar a la descompuesta sociedad de este tiempo: el amor. (...)*
Nos encontramos, pues, con un espectáculo grato, resuelto con ironía y gracejo, donde a pesar de todos los pesares, todavía queda la tertulia de los fieles amigos que sirven para alegrar la vida entre ligeras copitas y buenos consejos. Es otro acierto de Julio Mathías la calidad del diálogo al margen de procacidades. Por eso, de una menera sencilla, nos atrae y no nos divierte. Un subgénero, un perfecto logro. Una excelente tragicomedia castiza.
Y aquí la estupenda interpretación del castizo sastre realizada por el popular actor cómico Paco de Osca, en una exacta creación. Y con esta primera figura, en la mejor disciplina escénica, Javier Redondo, Rosa Morán, Montse Calvo, Carlos Marcet y Emi Alcalá...» (M. Díez-Crespo. «El Alcázar». 2 de agosto de 1986).







"Balazo traidor", por el P.T.V., "La llamada de Lauren", de Paloma Pedrero y "El pequeño navegante" de la Pajarita de Papel. (Fotos: Fernando Máñez, Chicho y Fernando Suárez.)

LA PAJARITA DE PAPEL. Madrid

EL PEQUEÑO NAVEGANTE

De Ilo Krugli. Dirección: Rodolfo Cortizo. Intérpretes: Toni Puerta, Irene Monnittola y Miguel Vignolo. Estreno: marzo de 1986.

COMPAÑÍA DE PALOMA PEDRERO Y JESÚS RUYMÁN. Madrid

LA LLAMADA DE LAUREN

De Paloma Pedrero. Dirección: Alberto Wainer. Escenografía: Javi Ulacia. Intérpretes: Jesús Ruymán y Paloma Pedrero. Estreno: 5 de noviembre de 1985 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

«Toda mi vida he considerado el erotismo como el centro motor, el núcleo magnético sobre el cual giran nuestras vidas. Es una fuente de energía misteriosa y, por tanto, nunca definible. Entre los peores vicios que padecemos, el principal, y no otros mucho más cerebrales, es el acostumbrarnos a esquematizarlo todo, implantando límites y fronteras a la conducta por la que nos debemos regir. Es un hábito frente al cual, más tarde o más temprano, la realidad visceral de la naturaleza humana se rebela...

Por eso, siempre es refrescante el que desde un texto teatral nos sacudan la modorra inerte que nos hace aceptar sin rechistar el papel que nos asignan. Cuando se abre el telón, se descorre el velo que encierra la oscuridad en que seguimos sumidos.» (Luis García Berlanga. Fragmentos del programa).

«Ahora que están de moda las comedias de dos personajes —Buenas noches, madre, Hay que deshacer la casa—, *o dos y medio —como las dos importaciones de Sam Shepard—, una escritora doblada de actriz, de la que el crítico reconoce desconocer o haber olvidado empresas anteriores, estrena la suya para dos voces, titulada* La llamada de Lauren...
Tampoco sabe el crítico quién es esa Lauren que llama tan poderosamente a un marido, dedicado a su oficina y sus clases particulares, al travestismo matrimonial y al desmadre un día de carnaval. Lo que describe Paloma Pedrero es una noche en un matrimonio en el que todo se derrumba al desmandarse los demonios secretos del marido.
El marido es un marica reprimido como la copa de un pino. La mujer una inocentona que no ha oído hablar de esas cosas y aunque dispuesta a jugar eróticos juegos complicados para seguir gustando al marido, no entiende a éste cuando, fracasado un juego excesivo, mostrado en escena con querida obscenidad, está dispuesto a confesarse, a lo que renuncia, en una decisiva rebeldía, vista la escasa perspicacia de la mujer. Problema real, descrito con violencia insuficiente de expresividades complicadas, llevado a lo directo, a lo obvio, en una pieza de situación única que empieza con una larga ceremonia de travestismo del marido y se cierra con un epílogo de indecisiones que deja abierto, dudoso, triste, el porvenir de la pareja...
Ruymán hace el marido intensificando sus expresiones, con aplomo y cierta brutalidad tornasolada. Paloma da irremediablemente una niña tontita, débil, complaciente y asustada. Como ella es la autora, es de suponer que su personaje sea así. Dirección en busca de evidencias físicas que consigue...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 9 de noviembre de 1985).

«En una sala pensada para conferencias, mucho antes que para el teatro, Paloma Pedrero, autora y actriz, lleva adelante una breve temporada. La obra se titula La llamada de Lauren... *—referencia a Lauren Bacall, pareja de Bogart— y es una curiosa mezcla de audacia e ingenuidades. Las primeras están referidas no tanto al tema —la rebelión de un homosexual, tras largos años de fingida normalidad—, como a la manera teatral de abordarlo, a las imágenes y a la situación que nos propone. Las ingenuidades proceden de la superpuesta extrañeza del personaje femenino, interpretado por la propia autora, ante lo que resulta obvio por el comportamiento de su marido, el homosexual en cuestión.*
Es posible que el director, Alberto Wainer, tenga mucho que ver con esta dualidad. Pero la verdad es que la obra anda dividida entre cierta puerilidad textual, el empeño en explicar lo que sucede, y, de otra parte, aquello que van revelando las imágenes y los comportamientos. Lo que en un plano es brusco, violento, inapelable, en el otro está lleno de preguntas que han sido ya totalmente contestadas por los actos. En última instancia, el problema de la obra es que no consigue superar lo anecdótico. El conflicto es posible y perfectamente creíble. Pero el teatro debe profundizar en las situaciones, incluir en ellas materiales tácitos que las ensanchen y les den significación que rompa sus límites. (...)
No sé si las carencias de La llamada de Lauren... *se deben a la pobreza de su literatura dramática; quizá el problema esté antes de la palabra, en el pensamiento dramático, en la simplificación de los personajes dentro de un juego —y ésa es la paradoja— que reclama implicaciones mucho más profundas y complejas...»* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 23 de noviembre de 1985).

COLECTIVO DE TEATRO PAPAOSO. Ciudad Real

CARAJILLO
Del colectivo. Dirección: Juan Ignacio Vilar García. Estreno: febrero de 1986.

TEATRO DE PAPEL. Murcia

PETICIÓN DE MANO
De Antón Chejov. Dirección: Manuel Navarro. Escenografía: Fernando G. Ros. Intérpretes: Chelo Yepes, Manuel Ponce y Manuel Navarro. Estreno: septiembre de 1985.

PARFET AMUR COL.LECTIU DE TEATRE. Tarragona

LA PAU (RETORNA A ATENES)
De Aristófanes. Versión: Rodolf Sirera. Música: Quim Miracle. Intérpretes: Oriol Grau, Mercé Anglés, Encarna González, Josep M.ª Fort, Nuria Grau, Xavier Pagés, Victoria Gras y Carme Colom. Estreno: 15 de febrero de 1986.

«... Dentro de la vertiente de teatro de entretenimiento, cabe señalar, en primer lugar, que Parfet amur acertó el escoger una obra divertida y que da pie para un montaje sin demasiadas complicaciones. El público se lo pasó bien, que es, en definitiva, de lo que se trata. No obstante, el montaje de La pau *registra como obra primeriza, virtudes y defectos.*
Como virtudes habría que destacar el vestuario y la escenografía en los que se notó la suficiente imaginación como para suplir con creces un presupuesto que se supone limitado. (...) El trabajo de algunos actores, como Oriol Grau, Mercé Anglés y Josep María Fort, fue la nota más destacada en cuanto a la representación. El lado negativo de la obra habría que achacárselo a la falta de dirección, que es lo que ocasiona —suponemos— el irregular tratamiento de los personajes. La poca depuración en el gesto, en el tratamiento de la voz, en las coreografías y en el ritmo de las escenas son defectos que se corrigen cuando hay una cabeza directriz que desde fuera del escenario moldea los personajes y lima estridencias. En este sentido, los nexos entre las escenas son de vital importancia para el ritmo general de la obra y por ahí hace aguas mayores La pau...
Con todo, parte por simpatía —los componentes de Parfet amur son más conocidos en Tarragona—, parte porque la obra da para realizar una "coña" divertida que mantiene al público entretenido todo el rato, y parte porque se presume un trabajo serio detrás, La Pau *dejó buen sabor de boca en la mayoría de los asistentes a la función del jueves, que no perdieron de vista que se trataba de la primera obra de un grupo recién constituido...»* (G. H. «Diario Español». Tarragona. 5 de abril de 1986).

PARTIQUI, EL. Barcelona

ES AIXÍ, SI US HO SEMBLA
De Luigi Pirandello. Dirección: Ferrán Rovira. Escenografía: Jordi Mame y Aureli Ledesma. Intérpretes: Alfons Pares, Domenec Anguera, Roser Cases, Eduart Planells, Marta Rovira, Elvira García, Lola Vidal, Josep M.ª Sánchez, Asumpta Marín, Miquel Ángel Pellicena y Jesús Concernau. Estreno: 4 de octubre de 1985.

GRUP TEATRAL DES PATRONAT. Palma de Mallorca

LA VIUDETA ES VOL CASAR
De Joan Vila. Dirección: Jaume Gomila. Intérpretes: Jaume Gomila, Conxa Rosselló, Margalida Ginard, Miquel Segura, Miquel Obrador, Lluis Abrines, Joana Segui y Baltasar Cortés. Estreno: 25 de octubre de 1985.

PAVLOVSKY. Barcelona

ESTE ES MI LUGAR
De Ángel Pavlovsky. Dirección: Ángel Pavlovsky. Dirección musical: Amílcar Bufano. Vestuario: Andrés Andreu y Ángel Pavlovsky. Coreografía: Alicia Pavlovsky. Intérpretes: Ángel Pavlovsky, Alicia Pavlovsky, Martina Burlet, Carlos Duer, Humberto Barragán, Roberto Pechenik, Manuel Pérez García, Pili Serrat, Pilar Buxeda y Ciro Guidobono. Piano: Amílcar Bufano. Estreno: 30 de junio de 1986 en el Teatro Condal (Barcelona).

«Me gusta que el público se sienta como en casa. Aunque hay gente que en algunas ocasiones se lo toma a mal y abandona el espectáculo, el público casi siempre responde bien. Me gusta que la gente que venga a verme no sepa de qué va el asunto, qué es lo que se va a encontrar. Lo que busco, realmente, es la naturalidad. (...) Me muestro en el escenario tal y como soy, y lo mismo me gusta hacer con el escenario. En este caso, sin adorno, tal cual es. No hay por qué tapar la realidad y pienso que también se puede sacar partido de la fealdad del escenario" (...) No sabría definir lo que hago en escena o en qué consiste mi espectáculo, pero creo que si se lo preguntara a cualquiera que lo haya visto tampoco lo sabría...» («El Ideal Gallego». La Coruña. 21 de diciembre de 1985).

«... Este es mi lugar, dice Ángel Pavlovsky, y lleva razón. Criatura de escenario, tierna criatura, patito feo, y como todos los patitos feos, sensible —e inteligente—; cisne/a de un mundo de luces, de faralá, de Titanics de chocolate y el Señor Sarmiento, con su aire de persona respeta-

ble, perdido allá, lejos, en las páginas del Billiken, Angel Pavlovsky es un artista de los pies a la cabeza. Su lugar es esa isla iluminada, la caverna, "l'ilusión comique", los espejos de Orson y Rita en Lady from Shangai, en los que pierde un Hans Christian Andersen disfrazado de cucurucho de maní o de violetas imperiales (y horteras). Este, cierto, es tu lugar, Angel, angelito/angelote Pavlovsky. Pero, dime: ¿es ése lugar el Condal?

Pavlovsky llena el Condal, llena el escenario, la platea... y lo que le echen. Pero su espectáculo no. A su espectáculo el Condal le viene grande. Y el artista, que lo sabe, intenta llenarlo subiendo el público al escenario o bajando él, demasiado, a la platea. Y el equilibrio se rompe o, para ser más preciso, no se crea. O sobra participación o falta Pavlovsky. O falta Pavlovsky o sobra fiesta, juerga, concurso, lotería, eso tan viejo de ver al público reírse de uno mismo. La catarsis, quoi. Para mí falta Pavlovsky —tengo hambre de Pavlovsky— y sobre ese Un, dos, tres, inteligente, con el guiño en el ojo, pero, a la postre, con la sensación de que todo esto está ahí para que la estrella se cambie de vestido. (...) Y Pavlovsky llena el Condal, pero me queda muy lejos —a pesar de estar yo tan cerca—, y me sabe a poco, perdido entre tanta participación, tanta lotería, tantos tutús. Mi patito feo sigue perdido en las páginas amarillas del Billiken, cantando una milonga imposible, encaramado en la cubierta de un Titanic no menos imposible, que jamás llegó al Condal.» (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 4 de julio de 1986).

«... Este es mi lugar *llega tras cinco años de* Orquesta de señoritas *—un show que ha ido cambiando—, su anterior espectáculo.*

Pavlovsky juega aquí algunas cartas muy concretas para tratar de distanciarse —sin conseguirlo— del anterior trabajo. Juega unas luces bien puestas, vistosas y llenas de efectos, juega un vestuario espectacular y diverso y juega, finalmente, la presencia en el espectáculo de su hermana Alicia y de una serie de acompañantes que, por lo general, navegan en el terreno de nadie. Esta mezcla determina la fuerte irregularidad del espectáculo, que ofrece zonas del mismo totalmente perdidas. Suerte, digo yo, de que cuando la cosa puede ir a males insalvables, vuelve a escena Pavlovsky, y el invento remonta el vuelo.

En todo caso, este esperado estreno sirve para constatar un hecho: el gran showman que es Pavlovsky, su facilidad por contar historias, por enrollarse con el personal, su dominio personal del escenario, su entrega y su profesionalidad. Pero el teatro Condal no es el teatro adecuado, aunque sí una dura prueba que él resuelve bien. Pavlovsky es el único personaje central y el único que aguanta el espectáculo durante dos horas; lo demás es de una gran pobreza imaginativa y de una calidad malísima...» (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 3 de julio de 1986).

«... Canta paródicamente, baila sin ton ni son, tiene un libro monocorde y facilón, y no se sospecha que de allí salga alguna vez algo a derechas. Y, sin embargo, llenó el teatro/cine Consa, de Santurtzi con una asistencia por encima de cualquiera de los demás espectáculos del Festival. "¡Soy ahora una artista del cine! ¿ven?"







Angel Pavlovsky en "Este es mi lugar". (Fotos: Barceló).

¿Qué tiene pues Pavlovsky?
Tiene precisamente eso, los preparativos, el preámbulo de cada una de las acciones imposibles que dice que va a iniciar. Las canciones inauditas, los juegos disparatados, el picante, los leves desplantes de ingenio, y el amago mismo de una personalidad que promete, anuncia, avisa, amenaza, dice que se entrega... y no necesita llegar a ninguna parte porque su mérito está en el recorrido, en el loco itinerario hacia un final que ni se sospecha. Promete el beso cósmico, y hace que el público pase el ósculo al ignoto vecino de al lado: Es un azar lleno de riesgo, hagan la prueba. En ese afán irrisorio, en esa conquista ruinosa cada uno sacará su propio placer. El orgasmo colectivo, el gran ballet clásico de los tímidos de la fila, las confesiones del monstruo, la coral, flor en mano, de quienes no supieron negarse a salir a escena. Tiene el espectáculo una ingenuidad fundamental, todo espectáculo. Es la exhibición y el deseo de mostrarse a los otros. También la situación misma del espectador, pasivo, dominador de un territorio de poder: La butaca. Un tópico. Una expectativa desmesurada y contra natura se abre cuando el actor muestra su arte y lo reviste de la importancia de lo irrepetible. Cuando el intérprete anuncia el "más difícil todavía". Y cuando quien pagó su entrada decide juzgar si aquello tiene o no ese precio y si es realmente difícil. Pavlovsky ni siquiera parece querer ser, siéndolo, un actor. No llega a proponerse pasar de ahí, ni hacer lo nunca visto. Sólo reventar el pacto inicial, la condición misma del espectador y el intérprete. Torpedear. Es un terrorista cultural...» (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 9 de diciembre de 1986).

COMPAÑÍA DE TEATRO PAYASÍN. Madrid

PAYASINADAS
Del colectivo. Intérpretes: José Luis Morán, Federico Nuez y Susana Mendo. Estreno: 5 de abril de 1986.

PEPPE LUI. Sevilla

CRISÁLIDA
De José Luis Castaño. Dirección: José Luis Castaño. Vestuario: Isabel Amade. Intérpretes: José Luis Castaño. Estreno: marzo de 1986.

«La obra que hoy nos presenta Peppe Lui es el fruto de años de laboriosa investigación en el mundo del lenguaje escénico sin palabras. Crisálida constituye su último trabajo en solitario y es, ante todo, un espectáculo donde la comicidad y el misterio se entremezclan ironizando nuestras vidas; porque lo que Peppe Lui narra humorísticamente es la cotidianeidad de un hombre, el Hombre, en su permanente y continua metamorfosis...» (Fragmento del programa).

PEQUEÑO TEATRO DE GRANADA. Granada

COMO SI NO TE DIERAS CUENTA
De Marcela Ballester. Dirección: Ilda Fava. Música: Agustín Sanchís Pelufo. Intérpretes: Faustina Elena Camacho Pérez, M.ª del Consuelo Franco Martínez, M.ª del Carmen Toro Morales, Francisca Balaguer Valdivia y Chemi Camera Orella. Estreno: 26 de junio de 1986.

PERCHA, COLECTIVO TEATRAL. Barcelona

LISISTRATA
De Aristófanes. Dirección: Carlos Ortiz. Escenografía: Jordi Liñan. Música: Joana de Wit y Alfre Mas. Intérpretes: Mónica Lleó, Ana Rocha, Maribel Tabuenca, Marta Jiménez, Ángel Sanahuja, Pepe Ojeda, Santi Jiménez y Jorge Picorelli. Estreno: 31 de enero de 1986.

PERIGALLO. Alicante

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA
De Manuel Puig. Dirección: Rafael H. Melenchón. Vestuario: Ana María Giménez. Intérpretes: Oscar Martín, Luis Benet, Enriqueta Pí, José Macía y Rafael H. Melenchón. Estreno: 24 de mayo de 1986.

«La tela de araña que va tejiendo Molina en torno a Valentín, le atrapa también a él cuando descubre que el otro, a pesar de su seguridad, también está solo y que la fortaleza que intenta mostrar no es más que un barniz para ocultar su incapacidad de asumir su aislamiento interior.
El beso de la mujer araña *es una obra que habla de amor como renuncia al propio egoísmo, del amor con mayúsculas, del amor que ayuda a encontrarse a sí mismo, que es la fórmula más segura de no volver a estar solo.»* (Fragmentos del programa).

PEROGRULLO. Madrid

AVENTURAS DE X-OT
Del colectivo, adaptación del Quijote. Escenografía: Lola Trives. Música: Santiago Puente. Intérpretes: Salvador García, Lola Trives, Lourdes Novillo, Bárbara Granados, Santiago Puente y Antonio de Juana. Estreno: septiembre de 1985.

TEATRO DE LA PESTE. Madrid

LOS GIRASOLES
De Jesús Riosalido. Dirección: Chatono Contreras. Intérpretes: Chiro Bermejo, Adelardo Ventura, Teresa del Olmo, Isabel Sánchez, Cristina Higueras, José Ramón Argueso, Milena Madridejos y Sergio de Frutos. Estreno: 4 de octubre de 1985.

«Un tanto en la estela lorquiana del Amor de Don Perlimplín *de* La zapatera prodigiosa *y no menos en las libertades con los personajes y el juego de la realidad de Jardiel Poncela en alguna de sus mejores obras, Jesús Riosalido, autor prácticamente novel, pese a disponer en sus carpetas de una veintena de escritas y algunas de ellas premiadas, ha subido por primera vez a un escenario (...), con una comedia ágil, ingeniosa, de fino corte poético, titulada* Los girasoles.
La pieza es una metáfora. Los personajes se rebelan contra su condición de eternos girasoles, mirando, girando, fijos en el suelo el paterno y materno sol familiar, en busca de la libertad en mundos poéticos de ensueño que la tentación les ofrece.
Riosalido maneja esta metáfora básica aplicándole como cabujones otra serie de metáforas complementarias mediante un lenguaje que se caracteriza por las repeticiones, manifestaciones cíclicas como las manecillas del reloj que siempre vuelven a pasar por los mismos puntos. Sus personajes (...) son como marionetas agitadas por las brisas frescas de la ilusión que viene de fuera (...) y que nos arrastrarán ofreciéndoles un tiempo nuevo y verde.
La dirección de Contreras ha extremado la condición lúcida, gozosa del texto, en el que la crueldad egoísta se convierte en aniñada ductilidad a la ilusión, dándole a la pieza un aire de farsa muy elaborado, disparando actitudes y tonos hacia unos niveles de pintoresquismo que enmarca la comedia como un alegre ensayo renovador...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». 12 de noviembre de 1985).

TEATRO DE MIMO PETER ROBERTS. Guipúzcoa

EL APRENDIZ DE BRUJO
De Peter Roberts. Dirección: Peter Roberts. Vestuario: Usoa García. Escenografía: Justin Thyme. Narración: Paco Sagarzazu y Andoni Alemán. Intérpretes: Peter Roberts, Usoa García y José Ramón Martínez. Estreno: 19 de enero de 1986.

LA COMPAÑÍA DE PILAR ENCISO Y LAURO OLMO. Madrid

LA JERGA NACIONAL
De Lauro Olmo. Dirección: Alberto González Vergel. Intérpretes: Pedro Valentín, Eduardo Fajardo, Avelino Cánovas, Paloma Pagés, Carmen Lozano, Carmen Roldán, José Manuel Martí, Ismael Avellán, Ramón Pons, Manuel Brun, Marisol Ayuso y Andrés Mejuto. Estreno: finales de abril de 1986.

«Lauro Olmo se ha movido por dos vías claramente distintas. Me refiero a la creación de un "teatro mayor" y un "teatro menor", de un teatro con el que ha querido llegar al fondo de ciertos conflictos de la sociedad española (...) y a otro más festivo, en el que se ha mezclado Muñoz Seca, Arniches y las formas de juguete cómico. (...) La jerga nacional, *estrenada en el Centro Cultural de la Villa, pertenece de lleno a eso que hemos llamado "teatro menor"...*
Se trata, en realidad, por seguir calificación del autor, de varias "minitragicomedias" que se suceden en un café —el Café Español, para remachar la intención—, separadas por breves ilustraciones musicales y coreográficas, inspiradas en el Cancionaro Popular.
El sueño de las quinielas o de la lotería primitiva, la "liberación sexual", la caricatura de los

nuevos políticos, el machismo hispánico, el comportamiento matrimonial, y algún que otro tema de este tipo van alimentando, con muy diversa fortuna, estos modestos y bien intencionados bocetos de la vida nacional. O, al menos, de cómo la ve y la siente Lauro Olmo, que sigue, aunque sin la actitud ni la mordaza de antaño, aspirando a una vida nacional más racionalizada, menos esperpéntica y más feliz.
Seguramente, los discretos bocetos de Olmo son pequeñas esquinas de un país, hoy definido por calles más anchas y callejones tortuosos. Pero esas esquinas están ahí y el propio Lauro señala, con esa honradez que siempre le ha caracterizado, los límites de su pretensión...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 26 de abril de 1986).

«... Por mucho que he pensado después de ver este espectáculo, no llego a tener muy claro qué es lo que nos quiere decir Lauro, aunque algunas cosas se adivinan. La primera es que en este país y ahora hemos perdido nuestra identidad como ciudadanos. Todos, izquierdas y derechas de antes de la guerra y de la democracia, nos hemos convertido en una masa uniforme, dócil y alienada, todos nos llamamos José García.
El pueblo sigue confiando su suerte a las quinielas (...) Hay una personajillo que viene de provincias (...) Hay un pícaro que se las sabe todas. Hay tres supervivientes de la guerra civil...
También hay mujeres: unas, beatucas, noñas y frígidas, víctimas de su condición, y otras, absolutamente despendoladas y ardorosamente disolutas. No hay término medio.
Lauro Olmo es persona muy querida en el teatro español, aunque no ha prodigado sus estrenos. Esta obra, construida como una serie de sainetillos que se hilvanan con cantes y bailes con letrillas insidiosas, acusa el peso de algunos años; sus referencias apuntan a la época del consenso democrático, y, quizás, por ello sus claves resultan confusas, además que dramáticamente nada se explica, ni se justifica, y la puesta en escena tampoco lo aclara lo suficiente...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 24 de abril de 1986).

PIMPINELLES. Castellón

HISTORIES PER A RIURE

De colectivo. Dirección: Valentí Pinot Duxans. Intérpretes: Teresa Albert Cucala y Valentí Piñot Duxans. Estreno: diciembre de 1985.

GRUPO DE TEATRO PINCELADAS. Cádiz

CORTOS DE LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO

De los hermanos Álvarez Quintero. Dirección: Juan José Pantoja Soriano. Escenografía: Juan José Pantoja Soriano. Intérpretes: María Luisa Peña, Sebastiana Gutiérrez, Rosi Pantoja, Antonio Rodríguez, Toñi Sánchez, J. Naranjo, María del Rosario, Toñi Peña, Carmen García, Guingue, Alfonso Mariscal, María José Moreno y Mari C. Estreno: verano de 1986.

TEATRO DE LA PLAZA. Madrid

BODAS DE SANGRE

De Federico García Lorca. Dirección: José Luis Gómez. Escenografía: Manfred Dittrich. Vestuario: Pepe Rubio. Música: Paco Aguilera. Intérpretes: Gemma Cuervo, Jorge de Juan, Alicia Agut, Montserrat Salvador, Blanca Portillo, Helio Pedregal, María José Chacón, Sonsoles Benedicto, Manuel Torremocha, Kiti Manver, Lala Aguilera, Maite Chacón, Héctor Colomé, Tony Carrasco, Antonio Morales, José Antonio Gallego, Asunción Sánchez y Montserrat Salvador. Estreno: 11 de octubre de 1986 en el Teatro Cervantes de Almería.

«... Creo que no se hace teatro clásico en España y es lamentable en un país que tiene una de las tres grandes dramaturgias occidentales, junto con la griega y la inglesa. El teatro clásico es aquél que la historia ha dejado que perdure, que puede ser cinco obras de Calderón, tres de Tirso, ocho —de mil— de Lope de Vega. Son obras a las que siempre hay que volver.



"La jerga nacional", de Lauro Olmo. (Foto: Fernando Suárez).

La vida es sueño *la hicieron hace cuatro años y es una obra que merece la pena verla cada dos años, como poco. En Inglaterra, cada año se representa un* Hamlet. Bodas de sangre, *de Lorca, hacía veinticinco años que no se representaba. Se me cae la cara de vergüenza de pensarlo».* (Declaraciones de José Luis Gómez a J. M. Plaza. «Diario 16». Madrid. 18 de julio de 1986).

«Hay un punto de partida, una intención, que es el hecho de respetar el texto íntegro, la belleza del verso de Lorca sin trasgredir. El maniqueísmo de remarcar prácticamente todas las acotaciones del autor, excepto las que a escenografía se refieren. La intención de dar un tratamiento coreográfico a la interpretación. El esfuerzo por crear el clímax trágico que los versos de Lorca necesitan. El hacer emerger de la escena esa pasión contenida, esa fuerza vital que emana de la sangre y se confunde con la fuerza del amor y el apego a la tierra, a la vida, a la familia. Pero, desgraciadamente, todo es un intento vano. Esfuerzo baldío para lograr conciliar la expresividad de un texto trágico con la trágica interpretación del actor...
Sólo en algunos momentos en que el canto emerge, se siente, llena el corazón del actor, se hace presente la tragedia lorquiana, cae como una losa el destino (impulso primario de toda tragedia). El resto, con todos mis respetos a la compañía en pleno, es folklorismo, andaluzada que recorre los caminos del tópico permanente: las palmas y el cante.
No comparto las palabras de José Luis Gómez al definir este montaje como "despojado y austero como lo es Lorca". Artificioso, diría yo que es este montaje. Lleno de guiños para atrapar al espectador en las garras del sentimiento fácil, en lugar de ganarlo con la belleza y la fuerza de un relato trágico, que tiene que ser interpretado, más con arrolladora pasión, con visceralidad, que con la sutileza del espíritu...» (Eskilo. «La Voz de Galicia». La Coruña. 18 de mayo de 1986).

«... Basada en un hecho real, Bodas de sangre *lo transustancia en material escénico que no puede plasmarse exclusivamente en la línea naturalista. Las palabras rompen toda posible tentación de "fotografiar" una realidad y partir de ella como signo único.* Bodas de sangre *no es un sainete andaluz, ni un drama social, es, simplemente, una líquida versión de la tragedia griega, mediterránea, igualmente por la luz y el calor que proyectan los sentimientos hasta su total exacerbación.*
El montaje de José Luis Gómez parte de esa dicotomía expresiva. Diría que, huyendo de todo efectismo, esencializa la tragedia, en la que los personajes, al tiempo que lo son, forman parte de un coro omnipresente. Está Andalucía, y la luz, y la escueta funcionalidad de los objetos, sólidos y sencillos: las mesas, las sillas, los manjares, los porrones de vino. (...) Algo enraizado y a la vez universal con la mayor sencillez, pero "teatralizado" y no precisamente por el énfasis declamatorio. Asistimos a un rito de ceremonias sencillas y profundas, que se quiebra cuando lo pulsional surge de la noche mágica, y la luna canta mientras las guadañas levantan chispas en la oscuridad. El "Fatum" está omnipresente, un destino que prescinde de todo aquello que no sea el ritmo funerario de la amarga soledad. (...) ¿Se puede hablar de un mon-









taje perfecto? Tal vez no, aunque no sea cuestión esencial. Afrontar de forma tan cristalina y arriesgada tiene sus riesgos y exige un nivel altísimo en todos los participantes. En general, la esencialidad requerida se alcanzó dentro de una justa y contenida emoción...» (Fernando Herrero. «El Norte de Castilla». Valladolid. 19 de marzo de 1986).

«Bodas de sangre *era una obra difícil cuando se estrenó, en 1933, y lo es ahora en 1985...*
La dificultad se mantiene ahora, porque es un mito, una obra que vive y vive en las páginas de los libros y en los miles de comentarios profesionales, todo un cuadro de museo. Y, además, porque sus temas, aunque aún se sucedan en la vida, están despejados de otra manera.
José Luis Gómez se acerca a esta dificultad, y la sensación del espectador es la de que no ha terminado de resolverla. La emprende de varias maneras, sin consumir ninguna y contradiciéndose. A veces la lleva por el camino de la ópera o por el del oratorio con una pureza de canto popular muy bella, pero despegándola de la acción dramática.
En otras ocasiones busca el fondo del realismo —en los trajes, en los gestos, en los objetos: la espléndida mesa de la boda— para irse seguidamente al superrealismo de la época misma de Lorca —un ejemplo claro es el diálogo de la Luna y la Muerte— y para introducir en medio del expresionismo, además —los leñadores, con la ya difícil soportable cámara lenta.
El resultado es que todo en la obra aparece despedazado, fragmentado, más atento a la plástica que a la narración y la pasión: no liga ni cuaja, no se deja vivir en la caja ambarina del decorado yerto. Puede decirse que lo mismo sucede con la compañía: no llega a trabar. (...) El ritmo de toda la obra es lento. Sea cual sea la visión que uno pueda tener de Federico García Lorca, de su teatro y su poesía, algo en lo que se coincide siempre es en su vitalidad, su militancia —con la sociedad, como el pueblo, con la vida— y su apasionamiento. Oscurecido, transfugado, enfriado por la luz, los decorados y la interpretación, zarandeado por la indecisión, es poca cosa...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 28 de octubre de 1985).

«Pese a ser una obra de texto cerrado son infinitos los montajes que pueden realizarse de Bodas de sangre, *y aún infinitos serían los montajes que sobre ese mismo texto podría crear un director del talento y la sensibilidad de José Luis Gómez. De esa infinitud de posibilidades, el onubense ha tenido que escoger una; una sola desde la singularidad del tono de una palabra hasta la complejísima pluralidad de una puesta en escena, en la que intervienen multitud de factores influyentes en el resultado final.*
No sería justo sopesar si en algún momento no llega o en algún otro se pasa en la plasmación escénica del espíritu lorquiano, porque no hay más unidad de medida que el verbo del autor y todo lo demás son apreciaciones subjetivas, que habría que multiplicarlas por el número de espectadores.
Hay, sin duda, una belleza formal impresionante, una recreación ambiental, realmente pictórica, envuelta en unas bien enraizadas ilustraciones musicales de nuestro Paco Aguilera; una excelente dirección de actores y un sentido del ritmo tal que la representación discurre como un reloj en marcha: precisa, constante, exacta, pese a la complejidad de la maquinaria...» (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 1 de marzo de 1986).

«... Lorca no quiso simplemente contar una historia y hacer un juicio político. Su lenguaje teatral presupone la voluntad de romper la fotografía anecdótica, para adentrarse en una visión más compleja, en la que, sin traicionar nunca los datos sociales de la historia, se incorporan dimensiones surreales, paisaje vuelto, modos de ser de los personajes, poemas, canciones, símbolos y mitos que son, a un tiempo, la más absoluta intimidad y los materiales de una cosmología.
Por eso no importa que la Madre, por ejemplo, apenas iniciada la acción, se exalte y suelte un verdadero poema prosificado a cuenta de la navaja que inocentemente le pide su hijo. De ahí hasta la última palabra del drama, todo se somete a una delirante y ajustada estilización, que quiere conmovernos con el destino de los personajes y también alejarlos (...) de la conmiseración.
En este camino se sitúa la riquísima búsqueda de José Luis Gómez, a ello corresponde una serie de decisiones estéticas, que van desde la escenografía al notable incremento de la parte cantada, a la sustitución del conocido monólogo final de la Madre por una especie de pequeño oratorio.
¡Se podrían escribir tantas cosas de estas representación de Bodas de sangre! *Una representación sólo lastrada por la discreción del reparto (a excepción de Gemma Cuervo, excelente en la Madre), por la disciplina demasiado visible de los actores, por la aparente cordura de una representación que, dentro de su inteligencia y su grandeza, quizá no deja a los intérpretes abrir las prometidas puertas de la libertad».* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 28 de octubre de 1985).



"Bodas de sangre", de García Lorca, en dirección de José Luis Gómez. (Fotos: Fernando Suárez).

PLUJA TEATRE. Valencia

MOMO

Basado en la novela de M. Ende. Versión: Ximo Vidal y Joan Muñoz. Dirección: Ximo Vidal. Escenografía: Toni Durá. Vestuario: Yolanda Lloret. Música: Jordi Reig. Coreografía: Rosa Domínguez. Intérpretes: María Josep Gonga, Carles Alberola, Josep Enric Gonga, Miquel Ribes y Alfred Picó. Estreno: 10 de febrero de 1986.

«La versión que el grupo Pluja hace de Momo *refuerza, evidenciándolos, algunos de los componentes de la novela de Michael Ende: el disfrute del tiempo será usurpado por la productividad que obsesiona a los hombres grises. De esa forma, el personaje de Momo viene a representar algo parecido a esa clase de infancia recuperada que se niega a identificar el tiempo con la utilidad social que de él pueda extraerse. La intención de Pluja, y de la dramaturgia de Ximo Vidal, son, pues claras: cierta noción de progreso lleva a perder la inmediatez de gozo de vivir apaciblemente y resulta preciso rescatar la idea anterior del tiempo personal. Ese mensaje viene servido por una puesta y por una interpretación que acentúa, me parece a mí que deliberadamente, un cierto infantilismo destinado quizá a las personas de menor edad. Para un adulto, tal mensaje llega a ser algo fatigoso. La escenografía de* Momo *es simple, pero imaginativa, sencilla pero efectiva. La luz está muy cuidada, en la interpretación destacan, además de María Josep Conga, el Nino compuesto por Joan Muñoz. La dirección de Ximo Vidal resulta con todo bastante efectiva».* («Levante». Valencia. 29 de marzo de 1986).

COMPAÑÍA DE TEATRO POPULAR DE LA VILLA DE MADRID. Madrid

EL TRAGALUZ

De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Miguel Ligero. Intérpretes: Valeriano Andrés, Queta Claver, Tony Isbert, Adriana Ozores, José Sancho, Gloria Blanco, Fernando Hernández, Paloma Moreo y Carlos Torrente. Estreno: 28 de octubre de 1985.

TRES SOMBREROS DE COPA

De Miguel Mihura. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Miguel Ligero. Intérpretes: Valeriano Andrés, Queta Claver, Tony Isbert, Adriana Ozores, José Sancho, Gloria Blanco,

Cruz Comesaña, César Diéguez, Francisco Hernández, Ana Isabel Hernando, Francisco Lahoz, Paloma Moreno, Ángel Rodríguez, Paloma Terrón, Carlos Torrente, Luisa Fernanda Gaona, Lucio Romero, Francisco Ruiz, Manuel Salguero y Amparo Valle. Estreno: 29 de octubre de 1985.

LA ROSA DE PAPEL - LA ENAMORADA DEL REY
De Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Miguel Ligero. Intérpretes: Valeriano Andrés, Queta Claver, Tony Isbert, Adriana Ozores, José Sancho, Gloria Blanco, Cruz Comesaña, César Diéguez, Francisco Hernández, Ana Isabel Hernando, Francisco Lahoz, Paloma Moreno, Ángel Rodríguez, Paloma Terrón, Carlos Torrente, Luisa Fernando Gaona, Lucio Romero, Francisco Ruiz, Manuel Salguero y Amparo Valle. Estreno: 30 de octubre de 1985.

LA CASA DE LAS CHIVAS
De Jaime Salom. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Miguel Ligero. Intérpretes: Adriana Ozores, José Sancho, César Diéguez, Francisco Lahoz, Ángel Rodríguez, Carlos Torrente, Luisa Fernanda Gaona, Francisco Ruiz y Manuel Salguero. Estreno: 31 de octubre de 1985.

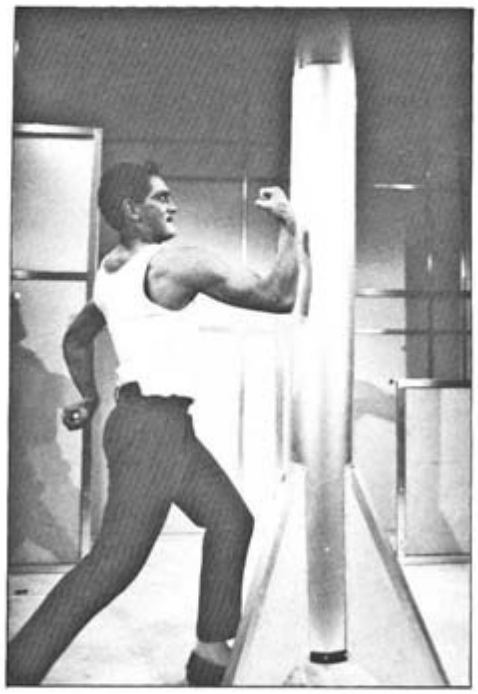
CUATRO CORAZONES CON FRENO Y MARCHA ATRÁS
De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Miguel Ligero. Intérpretes: Valeriano Andrés, Adriana Ozores, José Sancho, Gloria Blanco, César Diéguez, Ana Isabel Hernando, Francisco Lahoz, Paloma Moreno, Ángel Rodríguez, Paloma Terrón, Carlos Terrón, Luisa Fernanda Gaona, Lucio Romero y Francisco Ruiz. Estreno: 1 de noviembre de 1985.

LA DAMA DUENDE
(Versión Zarzuela del Siglo de Oro), de Pedro Calderón de la Barca. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Miguel Ligero. Música: Lola Rodríguez Villar. Dirección musical: José Regidor. Intérpretes: Luis Perezagua, José Luis Alcalde, Mauricio Septiem, Francisco Lahoz, Milagros Martín, Ángeles de las Heras, Amparo Madrigal, Miguel Sacristán, Victoria Sarabia, Francisco Javier García, Amparo Duque e Inmaculada Crespo. Estreno: 12 de marzo de 1986.

PORPOL. (Vitoria Gasteiz)

MILITOSIS
Del colectivo. Dirección: Carmen Ruiz Corral. Escenografía y vestuario: Eurídice y José Ángel Benito. Música: Liquidación por Reformas. Intérpretes: Javier Alcorta, Antonio Auzmendi, Begoña Jiménez y Carmen Ruiz Corral. Estreno: 8 de noviembre de 1985.

«... "Dícese del proceso que afecta a seres humanos originando en ellos comportamientos marcadamente belicistas".
Una parafernalia de máquinas cromadas, computerizadas, teledirigidas y mortales de necesidad, acompañadas de una legión de impersonales, profesionales, asépticos y francamente decididos individuos, rodean omnipresentes nuestras atónitas cabezas...
Hemos topado en este nuestro segundo espectáculo con una apabullante realidad, transformándola, ayudados por el humor, en una historia ejemplar, de ejemplo lúcido y lúdico, no moralizante ni "ejemplificante".» (Fragmento del programa).



"Militosis", de Porpol de Vitoria, y, en la página siguiente, "Ya nadie recuerda a Frederic Chopin", de Primer Estudio, de Madrid. (Foto: Chicho).

«... La pieza, de creación colectiva, se lleva adelante de forma lúcida, sorprendiendo al respetable con efectos de mayor o menor cuantía, siempre plásticamente eficaces.
Un ser humano está afectado por un proceso que origina en él comportamientos marcadamente belicistas. Mejor, el tal ser humano, se deja atrapar por esta sensación, convirtiéndose posteriormente en un cruzado de la causa armamentista, orgulloso y cruel en su ruda ingenuidad de ser homologable. La pareja central, preocupada tan sólo por la cotidianeidad... teminará haciendo del misil, que milagrosamente alcanza, un símbolo y hasta una perspectiva de futuro. Viene luego el juego de los profesionales del terror, los mercachifles del disparo, los tratantes de la paz armada.
Ha querido crear Porpol un ambiente de pesadilla, una reconversión de lo indiferente en lo éticamente malo, apuntando sus baterías al canto descarado por la paz de contraste con los mecanismos que señalen la posibilidad de perderla. El todo es desigual, aunque ilusionado. Prima la intención sobre los resultados, la quimera sobre los logros puramente teatrales.
Efectos, trucajes, cuidado extremo con la plástica, son, a lo mejor, los valores más resaltantes del intento. De otro lado, están la mudez casi total de los que intervienen y una reiterada ingenuidad de las actitudes...» (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 23 de abril de 1986).

POST TEATRE. Tárrega (Lérida)

MÄMÛT
De Joan Minguell. Dirección: Joan Minguell. Intérpretes: Joan Minguell y Jordi Serés. Estreno: septiembre de 1985.

«Mämût *se desarrolla a partir de una amplificación de la teatralidad y la magia de lo cotidiano. No existe una historia o argumento tal como lo entendemos o se nos presenta habitualmente; quiero decir, con ello, que he sacrificado, he prescindido del hilo narrativo convencional, literario, con el fin de situar* Mämût *en un mundo donde los conceptos de tiempo y espacio son abiertos, irreales y, en su totalidad, más sugestivos que concretos y/o cerrados. Asimismo los dos personajes se mueven de acuerdo a su propio código gestual, íntimamente unido al guión. A cada espectador, sin embargo, le corresponde su propia lectura».* (Joan Minguell, Post Teatre).

«Hacia la una de la madrugada en la pequeña plaza de la Palla, actuaron Post Teatre, un grupo de Tárrega que presentaba su espectáculo Mämût. Mämut *y Post Teatre constituye para muchos una sorpresa. Los dos actores, Joan Minguell, sobre todo, y Tonet Pérez, poseen una técnica mímica sutil y tienen también eso que muy poca gente llega a dominar con eficacia: un gusto y un sentido sorprendentemente precisos de la poesía gestual, de esos gags que rehuyen cualquier manifestación espectacular y que discurren lenta y plácidamente por los caminos desconocidos de la sonrisa apenas insinuada: Post Teatre está en el buen camino. Sólo le faltan dos cosas: experiencia y un poco de ayuda. Con eso y con trabajo pueden cazar preciosos mämût...»* (Francesc Burguet. «El País». Barcelona. 8 de septiembre de 1986).

PRIMER ESTUDIO. Madrid

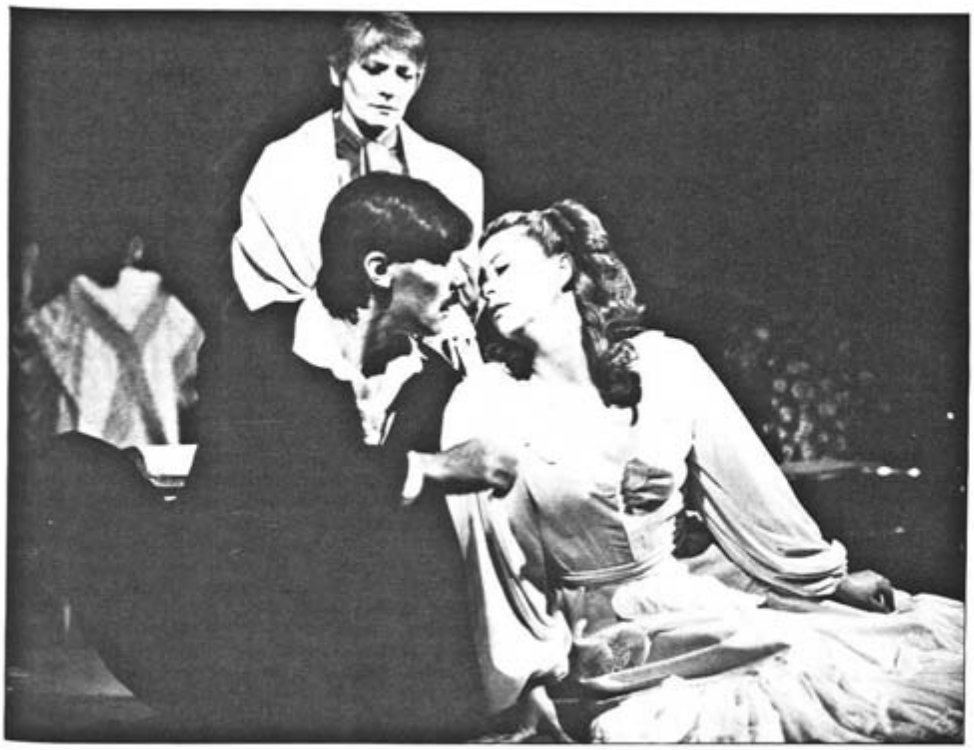
YA NADIE RECUERDA A FREDERIC CHOPIN
De Roberto Cossa. Dirección: Eduardo Sánchez Torel. Escenografía y vestuario: Lidia Gamboa. Montaje musical: Eloísa Mateos. Coreografía: Graciela Luciani. Intérpretes: Hilda Blanco, Michele Bonnefoux, Marcial Díaz Leno, Lidia Gamboa, José Lahoz y Raúl Pazos. Estreno: 16 de abril de 1986 en la Sala Cadarso de Madrid.

«El estreno casi simultáneo de El viejo criado, *en el Martín, y el* Ya nadie recuerda a Frederic Chopin, *en la Sala Cadarso, ha servido para*

que la crítica y el público madrileño descubrieran a Roberto Cossa (...) uno de los mejores autores vivos en lengua castellana.
El hecho de que su obra se halle profundamente vinculada a la accidentada historia política de su país —¿acaso podría ser de otra manera tratándose de un gran autor?— no excluye una serie de planteamientos y de revelaciones que nos pertenecen a todos.
Así, por ejemplo, cuando el examen de violencia política y de frustración colectiva le lleva a expresar el "irrealismo" consolador de los argentinos, la creación de mitos falsamente transfiguradores en los que apoyarse (...) Cossa nos propone, paralelamente, un estudio del "tiempo interior" de los personajes, del papel de la memoria y del proyecto en la conciencia del presente, que, inevitablemente, nos recuerda a los grandes hallazgos de Priestley, Pinter o Wilder.
Ya nadie recuerda a Frederic Chopin *es un drama espléndidamente construido, en el que pasado y presente —que es el futuro no deseado de ese pasado— se conjugan con una precisión técnica milimétrica, sin que ello enturbie lo más mínimo la emoción del conflicto.*
La complejidad formal desaparece bajo un sentimiento de fluidez, de transparencia, de amor a los personajes, de respeto al carácter trágico de la condición humana. Chopin es el nombre y la atmósfera de un proyecto de futuro que la protagonista "revive" desde una realidad inmediata que lo niega...» (J. M. «Diario 16». Madrid. 3 mayo de 1986).

«Cossa habla de sus propias vivencias y de las de su país y expone en su teatro una realidad que le duele, buscando la impresión de unas ideas, que forman un sustento dramático desarrollado en forma de comedia, de un cierto tono farsesco. El teatro de Cossa es consistente y comprometido. Bien escrito y bien construido. Sus obras interesan más allá del contexto en el que se producen...
Ya nadie recuerda a Frederic Chopin *es una comedia de cierto intimismo, aunque la peripecia personal de los personajes vive condicionada a una realidad exterior o, mejor aún, es la realidad exterior la que está condicionada a esos personajes que viven a espaldas de la realidad, aferrados, cuando no a sueños e ilusiones, a nostalgias y utopías, encontramos en ese planteamiento cierta influencia de Chejov.*
La puesta en escena ha marcado un ritmo lento, quizá excesivo, intentando subrayar la literaria teatralidad de los personajes y el juego del tiempo, ya que la obra se desarrolla en el recuerdo de la protagonista, en su mayor parte...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 6 mayo de 1986).

«... Roberto Cossa hace un teatro eminentemente literario. Se decía aquí respecto a su pieza El viejo criado, *base de un extraordinario ejercicio interpretativo de Luis Brandoni y su ejemplar hueste.* Ya nadie recuerda a Frederic Chopin *lo confirma. Incluso lo confirma demasiado. Cossa se imita, se repite. De nuevo pone delante del espectador, en un espacio teatral ambiguo y liberado de toda sujeción a un orden cronológico, a unos personajes que están vivos, son presentes, junto a otros que vivieron y desaparecieron. El resultado es inevitablemente confuso. (...) El sistema produce una serie interminable de reiteraciones. Fatiga la imaginaria trompeta de Frank. Cansa el piano repetidor de música de Chopin. La historia, pese a durar más de esos veinte años de ausencia, es mínima. Irrelevante. Demasiada literatura y exceso de trucaje teatral para tan poca cosa. Este Cossa nos defrauda comparado consigo mismo. Hay poesía y magia en* El viejo criado. *Sólo cierta retórica en lo que Chopin simboliza el fracaso del sueño de renovación y de justicia del viejo Frank, que no la logrado otra cosa que dar tumbos de guerra en guerra para hacerse atropellar por un tren cuando el autor lo quiere. (...) Roberto Cossa está obligado a mayor rigor. La compañía Primer Estudio hace un trabajo entusiasta, un tanto perdidos los personajes en la indeterminación espacial e intemporal del ámbito escénico...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 8 de mayo de 1986).



PRIMERA EMOCIÓN, COMPAÑÍA DE TEATRO. Ávila

AGNUS DEI

De John Pielmeier. Dirección: José Ángel Capelo Jiménez. Escenografía: Javier Martínez. Intérpretes: Rufi Aldudo, Teresa Sánchez y Candelas Pérez. Estreno: 1 de mayo de 1986.

GRUP DE TEATRE PRINCIPAL DE VALLS. Tarragona

EL DÍA DEL PROFETA

De Joan Brossa. Dirección: Antón Cartañà i Benet. Intérpretes: Sergi Miró, Antón Úbeda, Xesco Güell, Jordi Secall, Joan Pàmies, Nitus Figuerola, Xavier Ferré, Magda Hernández, Pere Migo, Joan M.ª Esteve, Ignasi Moncunill, Eva Jubany, Elisabeth Carreras, Magda Fernández y Teresa Reverté.

PRODUCCIONES ÁNGEL GARCÍA MORENO. Madrid

VIENTO DE EUROPA

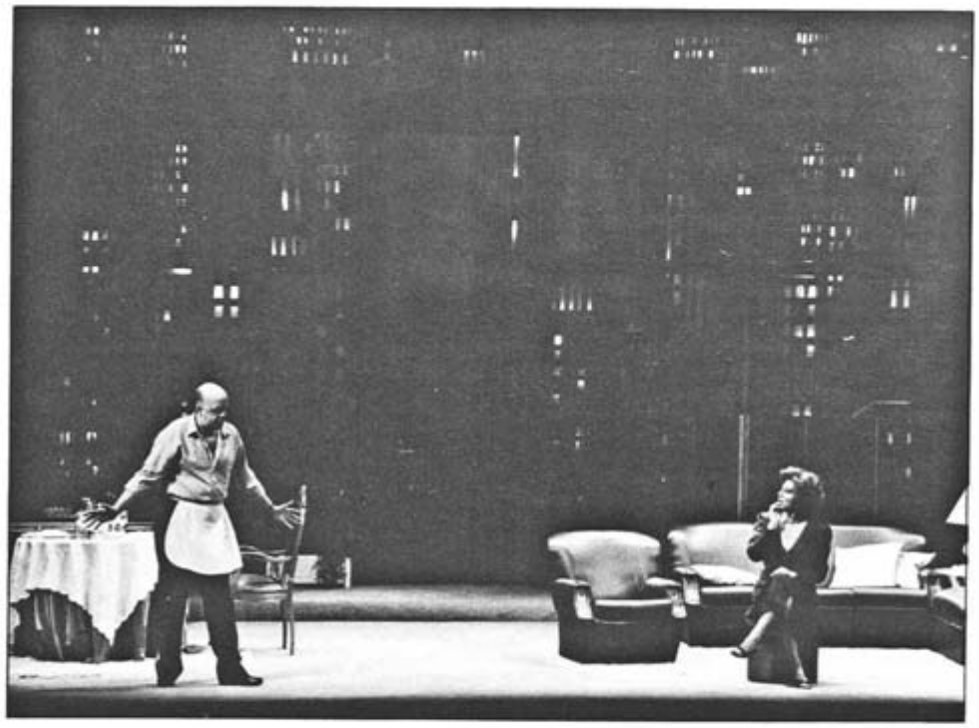
De Francisco Ors. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía y vestuario: Rafael Palmero. Intérpretes: Encarna Paso, Carlos Estrada, José Vivó, Eva García y Fernando Huesca. Estreno: 12 de septiembre 1985 en el Teatro Fígaro de Madrid.

«... Ors: "Creo que es mi obra más profesional en el sentido de que cuenta una historia y no saca consecuencias. No existen los parlamentos con mensaje de autor que se daban en las dos anteriores, aunque no por ello deje de exponer mi visión del mundo, y sobre todo los personajes son más autónomos sin representar arquetipos e ideas". (...) "nunca sé en el momento que me nace la idea para escribir un texto, aunque esta obra se relaciona lejanamente con la historia de una familia en la que el marido cada vez que quería vender un finca propiedad de su mujer la atizaba unas palizas tremendas". (...) "Todo eso me pareció muy sugestivo, y me he documentado sobre la época. La posguerra, terriblemente melancólica, la viví con todo su efecto contrarrestador de las anteriores liberalidades..."» (Fernando Bejarano. «Diario 16». Madrid. 12 de septiembre de 1985).

«Tras su sorprendente Contradanza, *Francisco Ors empezó, con* El día de Gloria, *algo así como un examen de la familia burguesa española, de sus represiones y de sus violencias internas, a*

menudo veladas por una imagen pública de respetabilidad. Era un poco como volver a las viejas tradiciones benaventinas, aunque con una agresividad y un desenlace distintos. (...) Con ese mismo espíritu se ha metido ahora en esta crónica de la sordidez masculina, del espanto matrimonial, tomando partido por la esposa —como en El día de Gloria *y, supongo, que con toda lógica dadas nuestra tradiciones sociales—, quizá a la espera de que el público de las señoras cincuentonas, clave de los éxitos comerciales de pasadas épocas, acudiera solidario y agradecido.*
Ignoro si esto último va a producirse, pero hay que decir claramente que el autor se ha extralimitado y ha propuesto, un modelo clínico de familia en la que muy pocos van a reconocerse.
El teatro debe, lógicamente, desbordar cualquier modelo cotidiano, pero siempre que lo legitime artísticamente, es decir, que lo haga a través de una estibilización congruente. De no ocurrir así, la extralimitación conduce a la banalidad, al artificio, a la acumulación de incidentes, al folletín, y en definitiva, a la gratuidad...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 21 de septiembre de 1985).

«... Con distancia de sólo horas, suben a escenarios madrileños dos piezas que hay que calificar de melodramas. La una Agresión, *escrita por William Mastrosimone. La otra,* Viento de Europa, *original de (...) Francisco Ors. El crítico cree que no es apresurado apuntar el brote de una línea de retorno hacia formas anteriores que tal vez con excesiva ligereza habían sido consideradas como muertas, desaparecidas: la tragedia y el melodrama. Respecto a la tragedia es tópico y viejo declarar que el teatro español ha sido siempre remiso a la tragedia. Acaso los montajes ahora mismo de la* Semiramis, *de Virués y de* El castigo sin venganza *de Lope inviten a un madura rectificación de concepto.*
"Realismo a toda costa. Lenguaje duro", decíamos ayer a propósito del melodrama del Mastrosimone. Realismo y dureza de lenguaje convienen perfectamente al primer planteo de la crítica frente a Viento de Europa. *Francisco Ors, sin vacilar, plantea su obra como un melodrama y le da un tratamiento literario literalmente feroz: lenguaje descarnado, arretórico, incluso aliterario. (...) Está lejos aquí Francisco Ors de su literatura un poco isabelina de* Contradanza, *de su retórica pequeño-burguesa, un punto cínica pero siempre dentro de la convención dramática de* El día de Gloria. *Y aparte ese lenguaje, cuya sinceridad se transmite también, aunque en otros tonos, a Ernestina, la hija rebelde, plantea la pieza como un duelo hombre-mujer, predador-pieza sojuzgada, marido-esposa, en la que se ventilan cuestiones de poder, de dinero, de dominio sexual, en ningún momento generalizadas, traspoladas fuera de la alcoba, por el autor.*
El caso que se presenta, aunque existan muchos de cierta semejanza, es único. Es la crónica negra de un suceso cuyo dramatismo crece con irresistible violencia hasta desembocar en el drama, incluso en la acción granguiñolesca, mucho más allá del sobrecogedor realismo con el que Mastrosimone ordena el otro duelo, violador-víctima de su melodrama. En el fondo de esa pugna sin cuartel están las ideologías. Ors sitúa la acción en el momento en que va a iniciarse nuestra guerra civil y la continúa, cuatro años después, cuando concluido el conflicto interior, un viento de Europa, la guerra mundial, ha comenzado. Flamea el látigo contra los unos y los otros. Estallan frases sin el menor adobo. Escenas que ya no se escribían, aparecen como desembocadura del conflicto. Hay una vuelta atrás innegable. Una inmersión audaz en el folletín, en el melodrama. Es un riesgo enorme que deberá ser lidiado ante el público y exigirá consideraciones mucho menos urgentes de la crítica...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 14 de septiembre de 1985).





"Amantes" y "Viento de Europa", dos producciones de Angel García Moreno. En la página siguiente, "Mañana será jueves", de Producciones Chela. (Fotos: Fernando Suárez).

AMANTES
De Michael Christofer. Versión de Miguel Sierra. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía: Amadeo Sans. Vestuario: Francisco Delgado. Intérpretes: Pablo Sorozábal, Julia Gutiérrez Caba, Antonio Vico, Joaquín Kremel y Francisco Delgado. Estreno: 4 de octubre de 1985 en el Teatro La Comedia de Madrid.

«Un monólogo para actriz ilustrado con diálogos con otros personajes. (...) Todo está medido y calculado; retrato de señora moderna, independiente, que decide su sexualidad, diseñada para conectar con un público de señoras; fantoches masculinos despersonalizados para resaltar el retrato de señora según la nueva moral de la burguesía ascendente; personajes divertidos para reírse. El clarinetista justifica el monólogo, pero está para algo más que eso; para poner leves ilustraciones musicales de alivio del texto, cosa que hace muy bien Pablo Sorozábal.
La realización española, en la versión suelta de lengua de Miguel Sierra y con la dirección con buen ritmo de Ángel García Moreno, funciona bien. Es prácticamente inútil decir cómo se mueve y cómo habla Julia Gutiérrez Caba en

esta clase de teatro: lo domina. Lo penetra de humanidad hasta donde no la hay. (...) Es inútil discutir o analizar la posible tesis de la obra de Michael Christofer desde que se percibe que su ambición es gustar a un público determinado, y su carpintería domina sobre todo. La idea de que la mujer contemporánea elige y es libre con respecto a su sexualidad y sus sentimientos, lo cual puede comportar una punta de soledad o insatisfacción, y la de que el hombre, al perder antiguos atributos sociales, se ha podido desnaturalizar o desorientar, pertenece a otro tipo de debate y otro ámbito. Esta obra está hecha para gustar a su público, para hacer reír con un leve costumbrismo irónico, y lo consigue; por sí misma y por la condición del trabajo realizado con ella.» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». 14 de octubre de 1985).

«Otra comedia de autor estadounidense está en nuestros escenarios. Se llama el dramaturgo Michael Christofer, que, según el programa de mano, es un autor joven con varios premios en su haber, como el Pulitzer, el Tony y la distinción del Círculo de Críticos Dramáticos de Los Ángeles. (...) La protagonista es una ejecutiva mujer de negocios que, insatisfecha de una vida tan insulsa, desea enamorarse; una especie de última romántica, que busca que sentimientos y pasiones sean algo más que un producto de supermercado.
Es comedia para una actriz que domine con gracia y sabiduría los escenarios y el género. Y esa actriz es Julia Gutiérrez Caba, que, no podía ser de otra forma, hace una magnífica creación de su personaje. Ella es la que da el tono y es secundada por tres oponentes masculinos (...) que no le van a la zaga. Hay un quinto personaje, interpretado por el joven Pablo Sorozábal, que con un clarinete es el interlocutor de la protagonista, quien va contando su vida a ese mudo, pero sonoro testigo...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 27 de octubre de 1985).

PRODUCCIONES FILA 13. Madrid

PRISMÁTICA

De Samuel R. Delany. Escenografía: Rafael Garzón y Paloma de Papel. Música: Elías Laorden. Intérpretes: Paloma de Papel, Inma Kulata, Victoria Final y Elías Laorden. Estreno: 13 de diciembre de 1985.

PRODUCCIONES CHELA. Madrid

MAÑANA SERÁ JUEVES

De Rafael Mendizábal. Dirección: Víctor Andrés Catena. Escenografía: Mariano López. Intérpretes: Queta Claver, Gracita Morales, Valeriano Andrés, José Vivó, Aurora Redondo y Concha Tejada. Estreno: abril de 1986.

«Durante años las cartas semanales de un hombre a quien no ha visto nunca, alegran la vida de una señora que, finalmente, recibe la visita de aquél con su propuesta de matrimonio.
La señora es cuestión es la dueña de una pensión, habitada por varios personajes curiosos y una redicha criada, lo que permite alimentar la historia de esa fantasmal correspondencia.
Yo no sé hasta dónde se puede escribir una buena comedia con estos materiales. Lo que resulta obvio, una vez más, es que el teatro no es sólo una historia sino, sobre todo, el modo de estructurarla, de dialogarla y de interpretarla. Si se elimina toda idea de conflicto para que las cosas sucedan con arreglo a la voluntad del autor, si los personajes en vez de hablar por sí mismos dicen exactamente lo que conviene a la anécdota, si el diálogo es plano y está lleno de lugares comunes y finalmente, los actores y el director se empeñan únicamente en hacer reír al público, sale una obra concreta que, quizá, tenga poco que ver con determinadas intenciones iniciales.
El juguete cómico tiene reglas más matemáticas que cordiales, es un juego de equívocos antes que una relación de personajes vivos. Y es obvio que una historieta como la que quiere contarnos Rafael Mendizábal se ajusta mal al estilo que él y Catena le han impuesto.
El artificio de juguete cómico y la pretendida humanidad de los personajes casan mal y acaban produciendo un espectáculo que divierte poco y no emociona nunca...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 10 de mayo de 1986).



«Tema mínimo: una soltera y un casado que se cartean durante veinte años, en los cuales ni han intentado conocerse directamente. (...) La soltera, fondona y sentimental, tiene un pretendiente solterón, mimoso y nada sentimental; una muchacha que quiere ser torero, una huéspeda ochentona que pasa el verano por las capeas y los ruedos y otra inquilina jovenzuela que quiere ser actriz. Tipos de relleno para estirar a la longitud de dos actos del hético asunto del carteo amatorio sentimental. No importa nada lo que pase, porque pasará lo que el autor quiera, ya que ningún personaje es, en rigor, un ser vivo y auténtico. La obrita discurre mediante una serie de falsas situaciones chistosas. Se las califica de falsas porque ninguna tiene tensión dramática, ninguna impulsa o modifica la acción fundamental. (...) Que el respetable señor Mendizábal quiera llevar a un escenario cosas, así que obtenga los medios para hacerlo, y hasta que, la popularidad de algunos de los actores que utiliza produzca cosas parecidas a éxitos populares, es rigurosamente lícito. Tomar en serio este teatro, carente de sentido de la realidad y sin músculo para subir a la irrealidad por la poesía, ya es otra cosa.

Da pena ver a Aurora Redondo, tan querida del público, sirviendo a un engendro inútil; interés, contemplar la fidelidad del público al tipo de comicidad por contraste que caracteriza a Gracia Morales; desconsuelo admirar a dos actores de primera fila como Queta Claver y José Vivó, gastando su talento en dar apariencia humana a sus figuritas carentes de personalidad y descanso aplaudir a Valeriano Andrés en uno de esos tipos sin gracia a los que aporta la suya muy particular...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 10 de mayo de 1986).

PRODUCCIONES JUSTO ALONSO. Madrid

LAS AMARGAS LÁGRIMAS DE PETRA VON KANT

De R. W. Fassbinder. Versión: Sebastián Junyent. Dirección: Manuel Collado. Escenografía: Ramón Sánchez Prats. Intérpretes: Lola Herrera, Margot Cottens, Amelia de la Torre, Natalia Dicenta, Nuria Carresi y Victoria Vera. Estreno: 10 de septiembre de 1985 en el Teatro Reina Victoria de Madrid.



"Las amargas lágrimas de Petra von Kant", de Fassbinder. (Foto: M. Otero). En la página contigua, "La taberna fantástica", de Alfonso Sastre. (Fotos: Fernando Suárez). Dos producciones de Justo Alonso.

«"Vivimos en un sistema que impide a las personas la posibilidad de comunicarse. La actuación que han ido recibiendo las diferentes generaciones, hace más difícil esa comunicación; lograrla, realmente, sería revolucionario..." Estas palabras del propio Fassbinder, son a mi juicio las que expresan mejor el conflicto de Las amargas lágrimas de Petra Von Kant. (...)
Únicamente cuando las tensiones estallan, cuando las relaciones son histéricas, podemos ver una verdadera comunicación entre todas ellas, a pesar de ellas y con miedo a ellas. Miedo a lo desconocido a querer explorar lo que hay tras los límites. Un personaje, Marlene, es el testigo mudo de todo el drama, es el personaje dominado, el único que conoce perfectamente dónde están los límites y quién los ha puesto. Tampoco ella puede comunicarse, no sabría hacerlo. Su clase, su condición, se lo han impedido siempre. Ni siquiera puede hacerlo cuando se le brinda la única oportunidad; es demasiado tarde...» (Sebastián Junyent, programa).

«... La sociedad insoportable ha lanzado a Petra en los brazos de una muchacha de clase social y educación inferior, pero espléndida belleza y desaprensiva, oportunista. (...) El problema referido a un creador de moda sería absolutamente vulgar. Transformado el sexo del enamorado, la situación se acerca un tanto a la de Muerte en Venecia, *de Mann. Petra, como el profesor Anschenbach, se siente esclavizada por la atracción efébica sensual de un ser del mismo sexo. Amor y sentimiento de culpabilidad, luego de rebeldía frente al entorno juzgador. Petra rompe con ese contorno.*
Drama que se empequeñece al pasar de la espléndida planificación del filme a la reducción forzosa del escenario. Pero inteligente, bien dialogado, tal vez demasiado rápido, falto de gradaciones en las etapas contacto-seducción-celos-abandono-desengaño que requerían las organizaciones del filme en cinco actos bien marcados.
Lo mejor de esta versión es el decorado de Ramón Sánchez Prats, muy atenido a una estética netamente germana, con dos planos transparentes —alto y bajo— que sobredimensionan el espacio escénico y organizan un juego de acción-observación. El diálogo español es válido, hasta llegar a su faceta más dura sin que en ningún momento las expresiones violentas aparezcan como no legítimas en la situación dramática. Excelente trabajo de Sebastián Junyent...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 17 de septiembre de 1985).

«...El drama tiene un núcleo central: el personaje de la diseñadora de alta costura Petra von Kant, una mujer dura, volcada en su trabajo e insatisfecha con su vida personal y afectiva. (...) Petra es víctima y verdugo de sí misma. Alrededor de ella, su madre, su hija, su mejor amiga, su secretaria y su ser amado, una chica que ella convierte en modelo de éxito, establecen unas relaciones interindividuales de incomunicación. Estas relaciones entre cada una de ellas y la protagonista se ajustan a los distintos tipos de personalidad de cada personaje....
... En Petra se concentra así la soledad del poderoso con el que todos establecen relaciones en su propio interés y dado el grado de egoísmo de cada uno; porque, en definitiva, cada cual aceptará ser dominada según su propia conveniencia. La puesta en escena subraya la incapacidad de una sociedad que prepara y educa para todo, menos para la comunicación y el efecto o el amor, debido a lo cual los propios egoísmos y mezquindades se interponen siempre en todo tipo de relación interindividual.
Versión, escenografía, director e interpretación guardan una total coherencia que se traduce en un trabajo sólido y teatralmente eficaz...
... Manolo Collado ha creado un mundo dramático propio bien organizado y ha hecho una buena labor de dirección de actrices...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 15 de septiembre de 1985).

«... En la obra original de Rainer W. Fassbinder —que aquí se pudo ver en película de cine, con igual título, Las amargas lágrimas de Petra Von Kant— *había una gran densidad: un sentido de la alienación, una sucesión de distanciamiento de Brecht, una denuncia de la perfidia de lo cotidiano y, concretamente, de unas situaciones femeninas.*
El adaptador Sebastián Junyent y el director Manuel Collado lo trivializan. Lo dejan en la historia de amor. Sucede que la acción está aplastada por el decorado y los trajes, de un considerable esnobismo. (...)
El decorado monumental no facilita tampoco las acciones, sino que las subordina y obliga los movimientos, a veces tan agobiadores como los del original testigo mudo, en el que Fassbinder puso el valor del silencio, que ahora es una especie de robot que sube y baja escaleras retorcidas, transportador de objetos y asestador de miradas de soslayo. La interpretación de las seis actrices sufre con todo ello, e igualmente se trivializa.
Sobre todo en el largo primer acto, donde las cosas no suceden, sino que se cuentan largamente: las tragedias humanas se convierten en relatillos sin demasiada fuerza. No es culpa de ella: su veterania donde la hay, su juventud en otros casos, tratan de trascender, pero se quedan en el recitado...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 14 de septiembre de 1985).

«... Si la obra de Fassbinder constituye una decepción no se debe, en absoluto, al tema, sino a su simplificación, a la sorprendente reducción de una historia más o menos límite —que es donde se pone a prueba el mecanismo pasional— a la más convencional y trivial de las anécdotas.
El latazo, en vez de dárnoslo el marido celoso y la esposa frívola de tanta comedia mediocre, nos lo da esta vez una señora que hace de marido y otra señora que hace de esposa; pero, es curioso, reproduciendo todos los tópicos, sin introducir esa especie de pánico que sí estaba en la versión cinematográfica que hizo el propio Fassbinder de esta historia.
Ignoro hasta dónde Sebastián Junyent es responsable de la explicación verbal, de la fraseología sentenciosa, de una literalidad, en fin, que explica la acción dramática y reduce el proceso interno de los personajes; parece claro que la dirección de Manuel Collado no ha intentado bucear en esa interioridad y se ha limitado a contar una historia más o menos escandalosa entre dos señoras; es obvio, también, que las actrices, en especial Lola Herrera y Victoria Vera, hacen un meritorio esfuerzo para dar vida a sus estereotipos». (José Monléon. «Diario 16». Madrid. 14 de septiembre de 1985).



LA TABERNA FANTÁSTICA
De Alfonso Sastre. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Rafael Palmero. Vestuario: Peris Hermanos. Intérpretes: Leo Vilar, Miguel Nieto, Mauro Muñiz, Félix Fernández, Rafael Álvarez El Brujo, José Correa, Fulgencio Saturno, Francis García, Arturo Querejeta, Ramón Durán, Avelino Cánovas, Concha Rabal y Fernando Ransanz. Estreno: 23 de septiembre de 1985.

"... Me complace este estreno (...) porque no alberga esa intención que hubo hace unos años con respecto a algunos autores de exhumar el teatro que en décadas pasadas no pudo mostrarse. Sé que Gerardo Malla ha estado tiempo interesado en montar este texto. Eso elimina cualquier tentación compensatoria hacia mi persona...
... Es un retrato de un mundo desolado por el hecho de la marginación. Lo que yo llamo una tragedia compleja que provocará en el curso de la obra la risa. Realmente cumple los presupuestos expresados por Aristóteles en su Poética *de lo que debería de ser la tragedia, excepto por el lenguaje, que es arrastrado y no de altura. Pero sí hay piedad por los personajes y horror por la circunstancia...*
... Me atraía la belleza del lenguaje y la iluminación alcohólica que hacía brotar un léxico que no empleaban esas gentes con los payos. Por otra parte, sentía un repeluzno por la tradición costumbrista del sainete madrileño. Mi interés



tenía que ver con la reivindicación de una minoría marginada, con la llamada de atención sobre una realidad desconocida por existente». (Declaraciones de Alfonso Sastre a Fernando Bejarano. «Diario 16». Madrid. 20 de septiembre de 1985).

«La producción dramática de Alfonso Sastre discurre estrechamente vinculada a la realidad político-social de nuestro país. (...) Pero al margen del escritor político, de la identidad conceptual, se encuentra el hombre de teatro, el dramaturgo de oficio conocedor de la martingala escénica, el diseñador de personajes tamizados por la controversia humana. La taberna fantástica *es un magnífico ejemplo, nítido, realista y un tanto esperpéntico de ese abigarrado mundo de los desposeídos de la fortuna, del lumpen oculto entre los materiales de derribo, entre los detritus de una gran ciudad de la que sólo advertimos su deslumbrante y espectacular fachada...*

... Sastre compone un excelente retablo de la marginación reunida en el único Ateneo donde estos seres se relacionan —con un extraño sentido de la solidaridad y la cohesión— y se liberan, trago a trago, de sus miembros y sus miserias: la taberna. Fuera del Gato Negro queda la zozobra, la hostilidad de la razón superior que amedranta y culpabiliza sin más criterio que su condición de desclasados...

... El lenguaje apunta a la recuperación del argot propio de estos grupos marginados —el caló, el "cheli" y el carcelario— en un juego de contraste que generan una variada gama de situaciones humorísticas muy bien conducidas por todos y cada uno de los intérpretes, es especial por ese mago de la improvisación que es Rafael Álvarez "El Brujo", excelente actor aún casi por descubrir, y que resume el desgarro y el ambiente descrito por Sastre...» (Juan C. Avilés. «Guía del Ocio». Madrid. 22-28 de septiembre de 1985).

«... Constatar el valor dramático de la obra y el éxito de su estreno es para mí un motivo de alegría, porque Sastre, al margen de los acuerdos y descuerdos que hayan podido tener o se tenga con él, es uno de esos españoles que han andado siempre con sus opiniones por delante, con los riesgos y trajines consiguientes, y en este clima ha contribuido su extensa obra dramática.

De La taberna fantástica *podrán decirse muchísimas cosas, que no caben en esta nota orientadora. Podrían seguirse el camino de lo que Sastre llama la "tragedia compleja", de la risibilidad de una situación trágica que —ya Meyerhold hablaba de eso— utiliza lo grotesco como una forma de distancia o extrañamiento...*

... Sería igualmente lógico destacar la interés lingüístico del texto, cargado de términos que mezclan el "romanó" gitano con un argot lleno de fuerza y fraguado en el medio marginal, a la vez que plantearse si, en varios momentos, en especial en la segunda parte, no existe un regusto en el autor por el manejo de ese idioma en sensible perjucio de la economía dramática. Podríamos adentrarnos en la excelente dirección de Gerardo Malla y en unas interpretaciones —con la nota sobresaliente de Rafael Álvarez, él mismo un actor "marginal", que ha dado muestras de fuerza, de su imaginación transgresora y de su talento—, que alcanza, a través de la minuciosidad naturalista, el más terrible de los "absurdos"...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 6 de octubre de 1985).

«... Viva y dura estampa de un realismo social tal vez un poco pasado de fecha, más próximo a novelas de los cincuenta, como Los bravos, *de Fernández Santos, y a un cierto rescoldo de* La colmena, *de Cela, que a las referencias de Sastre a Gorki —más sombrío— y a Valle-Inclán —más esteticista—. Está el espectador ante un vibrante, duro, amargo "morceau de vie", que dicen los franceses. Parece como una transposición directísima de la realidad del arte. Un gran trabajo literario y teatral.*

La interpretación en un tono de brutalidad, gritón, de áspera coloquialidad es brillante y descubre la enérgica mano directora de Gerardo Malla. Rafael Álvarez hace una creación llena de alma, de códigos morales extraños y siniestros que, sin embargo, descubren un cierto sentido de caballerosidad y de noción, peculiar, del deber y la dignidad. Espléndido, justamente histriónico en una suerte de naturalidad del exceso; logradísimo personaje...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 25 de septiembre de 1985).

«... Tragicomedia muy española, dentro de una tradición de viene de nuestros clásicos, como Fernando Rojas, y pasa por Valle-Inclán, hay un protagonismo en el texto, en el lenguaje recreado por Sastre sobre el léxico propio y autónomo de esos marginados y que es parte fundamental de la obra. Lenguaje, fruto de un estudio e investigación, convertido en teatro en cuanto sirve a unos personajes trazados con muy segura mano, dentro de un realismo, que hace de esta obra una crónica testimonial de un mundo existente en nuestra sociedad, siguiendo las pautas de la dramaturgia de Sastre...





"La gran pirueta", de Alonso de Santos, en dirección de José Luis Alonso. (Fotos: Chicho).

... El espectáculo es uno de los trabajos más sólidos y profesionales de este comienzo de temporada. Aunque quizá le sobre el prólogo y el epílogo final con la figura del autor, encarnado por Eduardo McGregor, que en un claro afán de didactismo por parte de Alfonso Sastre y de hacer verosímil su historia al espectador, redunda en lo que queda muy claro en el cuerpo central de la tragicomedia, adecuadamente entendida por todos sus intérpretes: actores, escenógrafo y director». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 29 de septiembre de 1985).

«La taberna fantástica *es una obra de hace veinte años; ha tenido ediciones, pero no se ha estrenado hasta ahora. (...) Corresponde a una profunda atención que por esa época prestaba Alfonso Sastre, en libros y ensayos, a lo que se llamaba el* lumpen *—recorte de término marxista—; por su marginación, sus oficios, sus costumbres y sus lenguajes. En esta representación la obra resulta ser una tragicomedia que, por la interpretación que se le da, se vence del lado de lo cómico.*
Aparece como una obra de figurón, *según la nomenclatura clásica española, por las excelencias interpretativas del actor Rafael Álvarez "El Brujo", que empalidece lo que debería de ser la galería de personajes tabernarios.*
El naturalismo mágico de la lectura toma, al ponerse en pie de esta forma, una dimensión teatralera. Los lenguajes mezclados, el hallazgo de las palabras observadas y reproducidas con



sentido irónico y culto de autor, se falsifican por la prosodia, que no corresponde, da la mejor versión El Brujo, y le sigue en aproximación Vicente Cuesta...
... El mundo que tan entrañable le es al autor de La taberna fantástica *queda más bien parodiado, y el toque de sainete blanco y moralista a lo Carlos Arniches aparece al final, cuando los dos personajes más marginados de dentro de la marginación, ateridos y borrachos, contemplan las luces de los rascacielos donde está la supuesta felicidad y atribuyen su exclusión a no haber sido alfabetizados a tiempo...»* (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 25 de septiembre de 1985).

EL CHALET DE LOS CHALAOS
De José Manuel Iglesias Ortega. Dirección: José Sazatornil. Escenografía: Alberto Valencia. Intérpretes: Margarita Torino, Amparo Medina, José Sazatornil Saza, Tony Valento, Montserrat Calvo, Pablo Isasi y Carlos Criado. Estreno: 31 de diciembre de 1985 en el Teatro Avenida de Soria.

«Me viene a la memoria el viejo chascarrillo del autor novel que, con su manuscrito teatral bajo el brazo, acude a recabar consejo del viejo maestro. Este se lee la obra, la devuelve al impaciente autor y le dice: "Muy bien, muy bien. Su obra tiene cosas nuevas y cosas buenas; lo que ocurre es que las nuevas no son buenas y las buenas no son nuevas".
Poco más o menos esto pasa con este pretendido vodevil de Iglesias Ortega que cae en todos los lugares comunes del género, con unos diálogos deslucidos, unas situaciones más que vistas y unos equívocos de tercera o cuarta mano, como si el material empleado lo hubiera comprado el autor en un baratillo. (...) Puestas así las cosas, no queda otro recurso que cargar todo el peso de intentar distraer al personal, con el trabajo de los actores, último recurso para que el invento cumpla su cometido de divertir. Y en este capítulo es veterano "Saza" quien pecha con todo el peso, haciendo recaer sobre él y sobre sus sobradas y acreditadas dotes de actor el compromiso de arrancar la risa. Le ayudan, a bastante distancia, Monse Calvo y Carlos Criados aunque sin pasarse de la raya...» (Biel Domingo. «La Última Hora». Palma de Mallorca. 15 de marzo de 1986).

«El chalet de los chalados, *comedia en dos partes original de José Manuel Iglesias Ortega es una típica obra, menor por autonomasia, que le va al dedillo a ese tipo de actores prestigiosos y univalentes, los cuales necesitan únicamente de unas frases, más o menos graciosas, más o menos poco serias, para despertar en el espectador las más sonoras carcajadas, plagadas de tópicos para obtenerlas con toda seguridad, siempre y cuando el encargado de vocearlos sea uno de los muchos dioses de la mueca, como es "Saza", un actor que con sólo salir al escenario provoca hilaridades.*
El truco, pues, no es demasiado original, ni dificultoso en su concepción prístina. El carisma del protagonista principal, por no decir absoluto, juega una baza fundamental, sin el cual el original literario no tiene el más mínimo sentido, ni tan siquiera en el caso de El chalet de los chalados, *donde el texto se basa en los dobles sentidos de las frases, en un vano intento de que la confusión sea dueña y señora de la función...»* (P. M. R. «Diario de Ibiza». Ibiza. 14 de marzo de 1986).

LA GRAN PIRUETA
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía y vestuario: Simón Suarez. Intérpretes: Manuel Galiana, Carlos Mendy, Aitana Sánchez-Gijón, Joaquín Molina, Víctor Rubio, Juan Meseguer, Héctor Colomer, Tomás Sáez y Chari Moreno». Estreno: (1 de julio de 1986 en el Teatro Monumetal de Madrid. Dentro de la programación de Los Veranos de la Villa.

«Existir es la gran pirueta...
«... "Elegí el ambiente del circo (...) porque siempre me pareció algo anacrónico, bello, infantil, primitivo, en el que la gente se sacrifica para conseguir dar media voltereta que realmente no sirve para nada. Me interesó ese componente ritual que a lo largo de los años se mantiene con su pureza". (...)
Con su correspondiente historia de amor. Las grandes historias de amor nacen en las épocas de crisis, tal vez porque lo que más les cuesta a los seres humanos es acoplarse a la crisis. (...) No es un texto pesimista. En todo caso, optimistamente pesimista. Su sentido es "el más difícil de cada uno", la respuesta poética y humorística a los grandes enigmas de la existencia, realizado con una estética de film en blanco y negro que puede recordar a Charlot o La Strada de Fellini...» (Declaraciones de J. L. Alonso de Santos a Fernando Bejarano. «Diario 16». Madrid. 28 de junio de 1986).

«... Tiene muchos precedentes el teatro de tema circense. (...) Alonso de Santos ni elude esos antecedentes ni trata de esquivarlos. Sitúa la mínima sustancia de su comedia, eso sí, graciosamente elaborada, en la ilusión de lo circense, una realidad paralela a la realidad de lo cotidiano, con lo que el suceso teatral está en los confines de la parábola, del apólogo...
... Así, su circo es un reducto de la ilusión. Un reducto asediado por los recaudadores de Hacienda. Un pequeño mundo fantástico, en el que hay una bella e ingenua alambrista ciega; un aprendiz de payaso que juega a hacerse ahorcar y llora la desaparición de su canario "Jacinto" con la misma pena que el director de circo llora la de su esposa y madre de la alambrista, Violeta; un forzudo enamorado, un domador prendado de la dignidad en el oficio, un enano soñador y otros personajes de la misma guardarropía literaria de lo circense...
... El mayor hallazgo está en la primera escena de los dos recaudadores, un gran número teatral, aguda sátira, composición plena de dinamismo y crítica social, que en las sucesivas repeticiones se diluyen y pasa a ser instrumental y rebuscado artificio para producir continuación de una acción declinante. Con todo, la pieza proporciona motivos a la espectacularidad, digamos al superficial decorativismo escénico, y constituye un juego teatral alegre, irónico y levemente poético, sin alcanzar en momento alguno la calidad de charivari, de mínima tragedia amorosa que brillan en aquella vieja pieza maestra de Marcel Archard, ya sesenta años,

¡ay!, precedente, que fue Voulez-vous jouer avec moi?, *dispositivo de "entrada" de payaso que componían un sutil ensayo sobre los males del amor.*
Alonso de Santos, una vez más, nos propone la diferencia de la realidad, según sea "vista" por ojos ciegos o por ojos videntes, cosa ya anticipada también por uno de los personajes de La sirena varada, *de Casona. Estamos ante una pieza menor, habilidosa, rica en toques poéticos y satíricos, bien defendida por el montaje, la escenografía vistosa, los arreos circenses, en los que se incluye la presencia ennoblecedora de un hermoso caballo blanco...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 3 de julio de 1986).

... La obra recuerda, inevitablemente, a tantas otras; desde Quiere usted jugar con mí *a* Tres sombreros de copa. *Aunque está escrita correctamente y tiene buenos toques de humor, es teatro sobre teatro. Echamos de menos la frescura de Alonso de Santos cuando miraba más directamente lo que pasaba en la calle sin tanta mediación literaria.*
El circo que vemos, como el teatro, es una reliquia, un lujo inútil, una metáfora de la vida: cada personaje vive refugiado en su mundo y la joven ciega, al recuperar simbólicamente la vista, abandona el circo, afronta la realidad.
A pesar de la excesiva duración del texto, en el espectáculo se advierte la muy sabia mano de José Luis Alonso Máñez, especialmente en el buen tono general de los actores, con mención especial para Manuel Galiana y la debutante Aitana Sánchez-Gijón». (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 5 julio de 1986).

«Lo que sucede en la Gran pirueta *es un pequeño melodrama, con mucho de sentimentalismo y bastante tópico, para acabar con una moralidad un tanto simple. La construcción dramática se limita a hilvanar unas cuantas escenas, en las que las palabras se imponen a la acción, y los personajes se convierten en narradores. Hay recursos teatrales como la pareja de inspectores, en clave de parodia, para dar a la obra un tono de modernidad, a lo Kantor, a los que se añaden aquellos propios del circo, como el simpático enano, el simple forzudo o el terrible domador domado por su oronda mujer.*
Alonso de Santos evidencia un oficio y una pluma fácil, pero esta pirueta ha quedado en un pequeño volatín...
... Había en la noche del estreno una cierta expectación, y el espectáculo defraudó en su conjunto, como la nube de verano que no acaba de convertirse en esperada y refrescante lluvia». (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 3 de julio de 1986).

«La idea literaria de circo se desarrolla entre fines del siglo pasado y la primera mitad de éste: (...) Alonso de Santos acude tardíamente a esa cita literaria, a esa especie de ingenuidad y de infantilización, y aún a la filosofía doméstica de la vida como una pista. Tiene buena y elegante prosa para integrar el lenguaje característico de la ternura, la poesía y el humor bondadoso. Y la humildad suficiente como para trabajar dentro del esquema sentimental: (...). Cualquier meditación sobre el contraste de ilusión y realidad, sobre la condición de payasos que podemos tener todos y sobre el circo de la vida será tan posible como inútil: no conduce a nada.
La comedia no conduce a nada. No tiene consistencia. (...) La agonía comienza al empezar la obra y dura hasta el final. Vagos y pálidos ecos de Mihura, de Marcel Achard, de Chapín, de Gómez de la Serna e incluso de Alonso de Santos van apareciendo continuamente dichos; no levantan el espectáculo.
Los actores están penetrados de esa nada. No lo hacen mal, pero hay poco que hacer...
... La obra fue bien acogida y bien despedida; hay un cariño por ese autor, por ese director y por esos actores, como lo hay por la leyenda del circo agotado.» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 4 de julio de 1986.

DOBLES PAREJAS
De David Wiltse. Adaptación: Germán Álvarez Blanco. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Ramón Sánchez Prat. Intérpretes: Yolanda Robles, Vicente Parra, Luis Perezagua, José Sancho, Jaime Blanch y José Luis Alonso. Estreno: 6 de agosto de 1986 en el Teatro Fuencarral de Madrid.

«En pleno agosto se anticipa el primer estreno comercial, en todos los sentidos, de la temporada. Una comedia triunfadora en Broadway, para la que se han buscado unos actores populares y un director que ha triunfado en tareas muy distintas.
El resultado no pasa de discreto. Probablemente el texto poseía sutileza lingüística y pedía un refinamiento de interpretación y dirección que aquí no se da. (...)
Datos positivos: la observación costumbrista, cierta habilidad técnica y algunos efectos de humor agridulce. Negativos: los tópicos, el melodramatico y la típica filosofía barata del «best-seller». A ratos, a uno le parece oír fragmentos de «Selecciones del Reader's Digest» o aquel inefable libro práctica de nuestra infancia, "Cómo ganar amigos", de Dale Carnegie...» (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 8 de agosto de 1986).

«... Teatralmente, la obra está construida en dos planos: lo que sucede en el vestuario entre ellos y la historia de cada uno, narrada en apartes, haciendo una mezcla agridulce de humor y trascendencia a la americana, tal y como si fuese una hamburguesa.
El punto de vista es absolutamente masculino. Los hombres se nos muestran como unos buenos chicos, que no pueden vivir sin las mujeres, aunque éstas son las causantes de sus males. El entendimiento con ellas no parece posible, mientras que la amistad entre varones es lo mejor del mundo. Las mujeres son estúpidas, dominantes y frívolas. (...)
La comedia funciona, gracias en gran parte al juego de trucos y recursos de la puesta en escena, y puede ser aceptada por un público que no le pide al teatro más que pasar un rato entretenido, sin poner en cuestión la calidad de sus condimentos.» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 10 de agosto de 1986).

«En Dobles parejas *hay dos obras. Una de ellas es la que se representó en Nueva York* —off Broadway—*; un sainete americano entre dulce y amargo, una autocrítica de un estilo de vida, una referencia continua a una zona de sociedad de clase media acomodada, con sus problemas de trabajo, matrimonio, inserción, grupo. Algo familiar para el espectador de cine o de televisión. La otra comedia, la que se estrena en Madrid, busca algunas cosas más generales, otra comercialidad distinta: los diálogos de hombres solos en la intimidad del vestuario del club de tenis; algo tópico de la condición masculina, algo de chistes, algo de provocación en el lenguaje y en el desnudo fugaz pero repetido de los cuatro personajes masculinos; una sombra de la camaradería...*
... Las dos comedias que hay en esta representación no terminan nunca por independizarse la una de la otra y se arrojan sus sombras mutuamente.
Lo mismo ocurre con la dirección-interpretación: la búsqueda de un ritmo rápido en la dicción, en los continuos cambios de vestuario, en la velocidad de los movimientos, resultan en una imitación de la comedia americana, pero con los valores de prosodia y movimiento de los actores españoles.
Lo que hay, lo visible, el hecho escénico, es el de una obra comercial que se acoge con gritos femeninos de falso y grato escándalo, con bastantes carcajadas, con agrado general...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 9 de agosto de 1986).

«... El aséptico vestuario de un club de tenis (...) sirve de marco a la terapia grupal de cuatro amigos cuarentones que, una vez por semana, encuentran en ese rincón una esclusa por la que derramar la cenagosa corriente cotidiana de insatisfacciones conyugales, tensiones profesionales y necesidad de afecto sin contrapartidas. (...)
En ese ambiente de toallas y bolsas de deporte, sonido de las duchas abiertas y olor a lociones y linimentos, un puente entre la calle y la pista de tenis, un lugar de paso con la noción de prisa y fugacidad que ello implica, los cuatro personajes charlan, discuten, apuntan sus problemas y encuentran en esa relación un sentimiento de gratificante desahogo que seguramente no les brindaría el diván de un psicoanalista...
... El desarrollo de la pieza viene servido por una sucesión de diálogos chispeantes y situaciones divertidas, en el más puro estilo de comedia norteamericana. Neil Simon asoma su mano por una esquina de la función. Los personajes juegan su partido de tenis verbal sobre el escenario, alternando tensiones y risas, destilando el agridulce jugo de la vida. Al final, triunfa la amistad y la camaradería, como era de esperar y el espectador abandona el teatro con una agradable sensación de haber visto una obra bien construida.
Gerardo Malla, que aborda por primera vez una comedia norteamericana, vuelve a demostrar, como lo hizo en la pasada temporada con La taberna fantástica *y* Bajarse al moro, *su sabio pulso en la dirección de actores...»* (Juan I. García-Garzón. «ABC». Madrid. 7 de agosto de 1986).

LA ÚLTIMA LUNA MENGUANTE
De William M. Hoffman. Adaptación: Antonio Larreta. Dirección: Manuel Collado. Escenografía: Alfonso Barajas. Intérpretes: José Pedro Carrión, Juan Gea, Amparo Valle, Salomé Guerrero, Mauro Muñiz, Paco Plaza, Luis Merlo y Manuel de Blas. Estreno: 22 de agosto de 1986 en el Teatro Pavón de Madrid.

«... Carrión: "Más que un mensaje moral, la propuesta final de La última luna menguante *es una filosofía, un punto de vista vital con el que se descubre que aunque estés a punto de morir, estás muy vivo. Además es un trabajo inteligente y bien escrito por Hoffman, un judío que ha sufrido en su vida este problema" (...)*
—Juan Gea: "Lo que más temía cuando acepté el papel era el riesgo de encasillarme y repetir mi anterior personaje homosexual en la obra de Gala, Samarkanda *" (...)*
—Manuel Collado: "Me cautivó la idea desde el primer momento y no quise verla más veces para no influenciarme. El resultado es que esta versión española no tiene nada que ver con la original. Mejor o peor, es una obra de creación, un espectáculo en el que el público es más participativo" (...)
—Antonio Larreta: "Es una visión brutal y nada idealizada del mundo homosexual, a pesar del fondo de piedad y ternura que presenta. Si hubiera que buscar un mensaje, yo creo que éste sería el de la solidaridad de los disminuidos..."» (Edurne Mendiluce. «Diario 16». 22 de agosto de 1986).

«... La construcción del drama tiene una forma frecuente en el teatro norteamericano del último medio siglo: en torno a la acción central, a la historia de la pareja a lo largo del tiempo (...) hay una multitud de personajes que se adelantan desde los laterales y relatan; a veces, el documento del SIDA (...) a veces, la reacción de la sociedad (...) a veces, el ambiente de la promiscuidad (...) Son como pequeñas ilustraciones.

En síntesis, este gran amor homosexual no aparece de manera distinta a lo que podría ser una historia de hombre y mujer en un ambiente parecido y en relación con lo que fueron las enfermedades venéreas. Su romanticismo de más allá del miedo a la muerte no excede del romanticismo en sentido estricto del siglo pasado: de Manon Lescaut, de Dumas o de Murger, pero tampoco se rebaja.

Este es uno de los valores éticos de la obra: amor, enfermedad, muerte, compraventa de sexo, explotación, rechazo social, aparecen con toda igualdad en situaciones parecidas: no hay clases sexuales, no hay mejores ni peores, ni distinción en lo sublime.

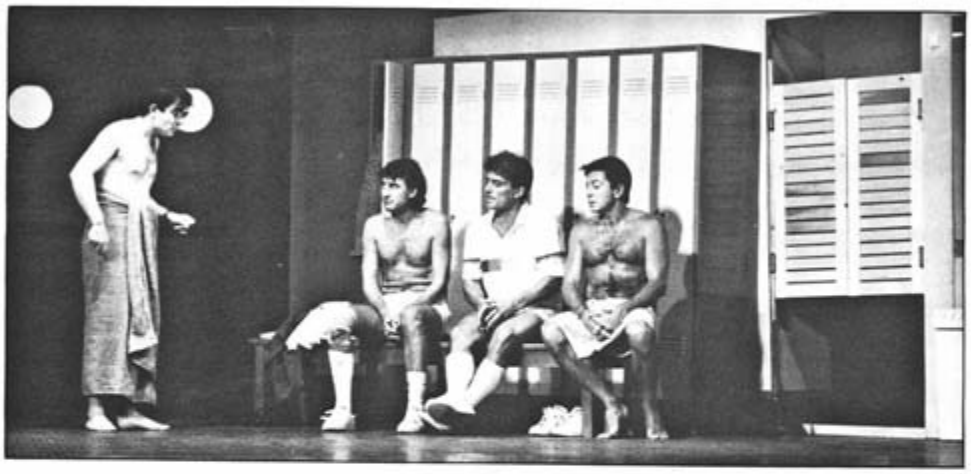
Es cierto que muchos amores homosexuales en las épocas de restricción, o en situaciones de segregación social han tenido que refugiarse en una clandestinidad y han sido víctimas de un hampa; pero también la literatura está repleta de situaciones heterosexuales clandestinas sometidas a la misma victimización.

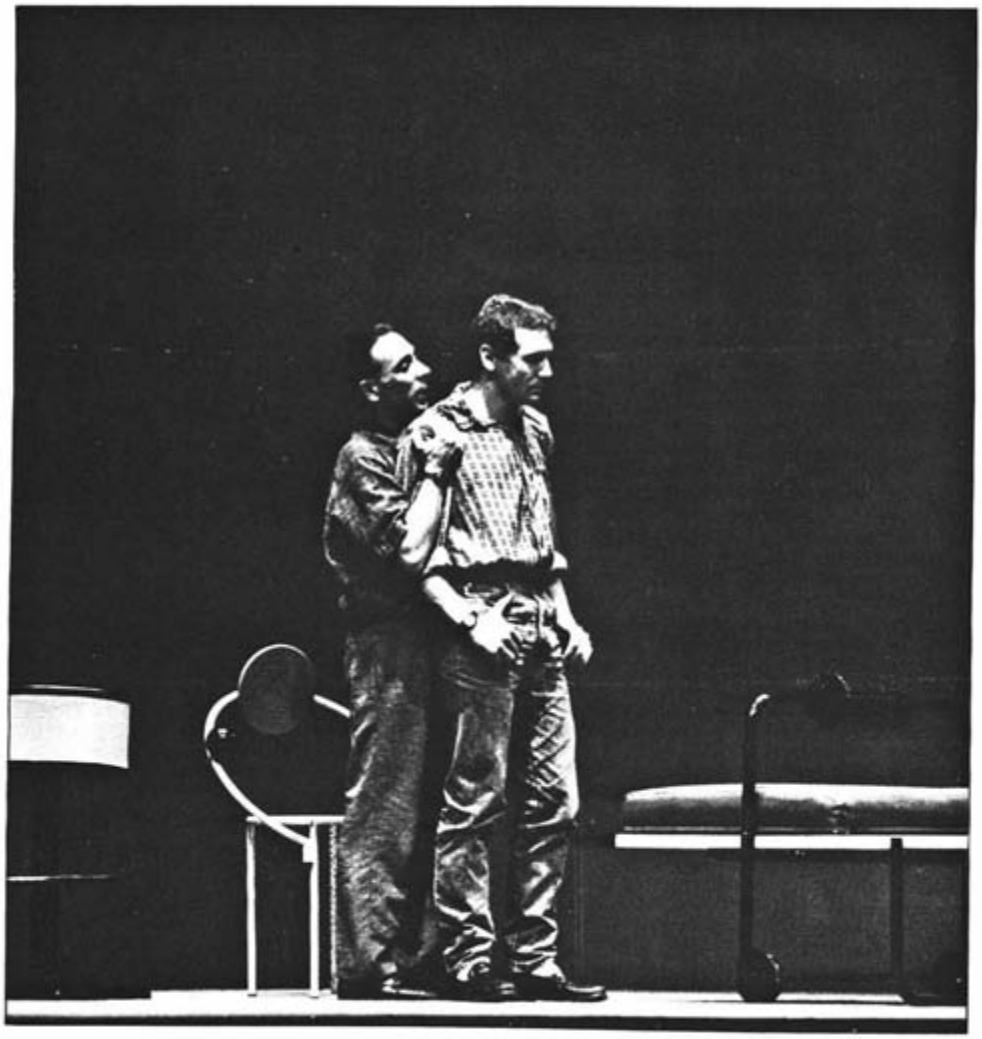
Sea o no ésta la tesis buscada por Hoffman o por su adaptador, está latente en la obra y es válida. (...)

Carrión, manteniendo un difícil equilibrio en el que los rasgos de la homosexualidad no pierden nunca la dignidad; Juan Gea, en un tipo en el que la homosexualidad no tiene señas físicas, pero que informa todos los actos de su vida.

Interesa menos, quizá por demasiado sabido por toda la abundancia de información que se ha producido en los últimos tiempos, la documentación sobre el SIDA.

La brevedad de las escenas las hace muchas veces esquemáticas y hasta de efecto contrario, como la supuesta comicidad de los consul-



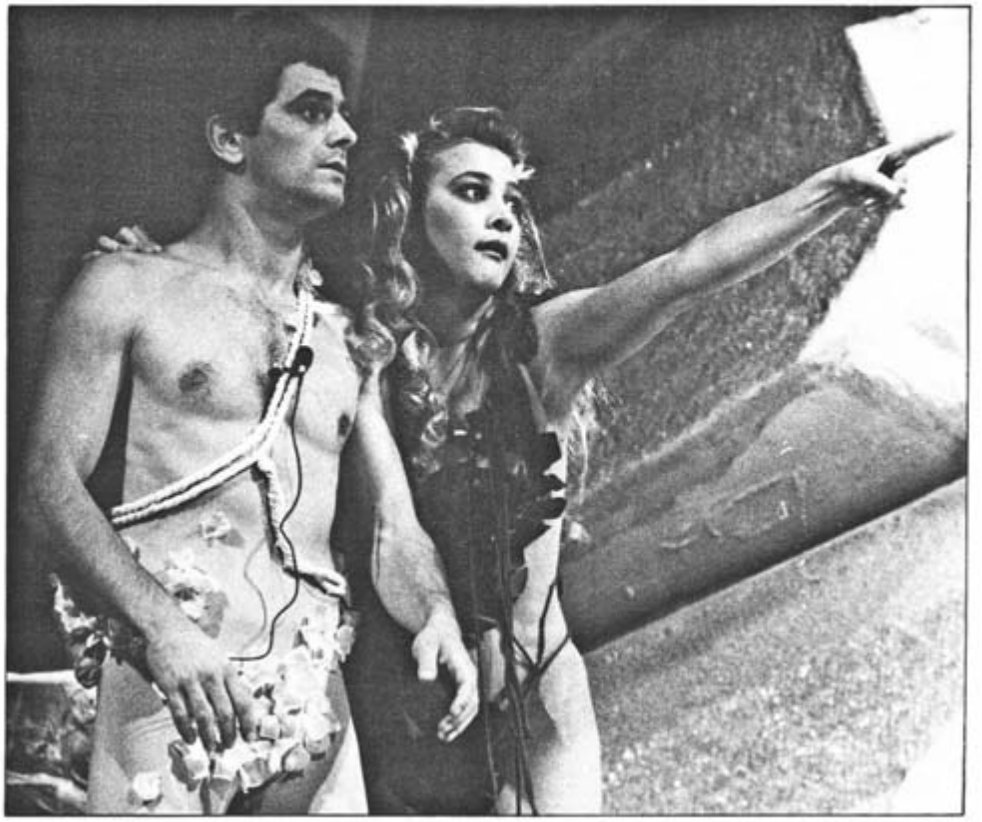


"Dobles parejas", de D. Wilse, y "La última luna menguante", de Hoffman. (Fotos: Miguel Zavala y Chicho).

tores del teléfono rojo, verdaderas locas: culpa del autor o del director de escena español —no se sabe—, porque los mismos actores —Manuel de Blas o Mauro Muñiz— cumplen otros papeles con seriedad.
... La ambientación es fea. Los muebles detestables, las luces de neón que aparecen en algunas escenas, la busca de lo fantasmagórico en un contexto naturalista, la acentuación lírica de la imagen, se producen contra el texto, bien escrito y bien construido por su autor original, Hoffman, y bien dado en castellano por Antonio Larreta.
... La naturalización del amor homosexual, la llamada de atención sobre un grupo social que sufre una situación de miedo, la repulsa de las personas que aprovechan esta enfermedad para regresar a su actitud segregatoria, son valores muy apreciables que fueran bien recibidos.» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 25 de agosto de 1986).

«La última luna menguante, *del norteamericano William M. Hoffman, es un deslumbrante ejemplo de oportunismo teatral. Supongo que nadie antes que este autor ha puesto sobre un escenario el tema del SIDA, ese síndrome aniquilador que para unos es un castigo del cielo a la promiscuidad sexual y para otros una epidemia nueva utilizada de modo bastardo por ciertos moralistas. Hoffman da primero para dar dos veces.*
(...) El resultado es un relato entrecortado, como con hipo, de una acción cerrada en sí misma, el conflicto de Saúl y Rich, y de otras, que componen ese "background" o trasfondo mediante una galería de homosexuales, lesbianas, testigos inquietos o atormentados que, en mayoría, no intervienen en el problema de la pareja en ruptura, sino tangencial, ambientalmente.
Ambiente sórdido, recargado por algunas escenas de obscenidad absolutamente innecesarias en que se describen actos físicos homosexuales, expresado en un lenguaje directo, en algunos momentos más prostibulario que en otros, especialmente en boca de Rich, que aletea hacia la cultura literaria y la poesía. La traducción de Larreta está hecha con vigor, buen idioma y ningún escrúpulo.
... El dispositivo escénico, creo que extraordinariamente fiel al original americano, lo firma Barajas. Bien iluminado y bien movido, orienta poderosamente la multiespaciedad querida para su conflicto por el autor.
No se entra a discutir nada de lo que se dice en el texto. Ese no es el problema del crítico. El cómo se dice, es eficaz. Collado ha utilizado con energía y precisión su modelo neoyorquino.» (Lorenzo López Sancho. «ABC». 24 de agosto de 1986).

«A medida que el mundo ha ido dejando atrás los mensajes apocalípticos clásicos, otros nuevos aparecen como verdaderos correlatos de la periclitada idea del fin del mundo. Entre estos últimos se encuentra la guerra nuclear, también el SIDA. La última luna menguante *habla del temido síndrome desde un supuesto dramático centrado en uno de los denominados grupos de riesgo: los homosexuales.*
El hecho de que tanto la obra como el estreno puedan ser tachados de oportunistas no ensombrece la calidad de una propuesta como la de



Hoffman, siempre rozando peligrosamente andurriales de amaneramiento melodramático, pero saliendo airoso las más de las veces.
Que nadie crea que esta obra es un panegírico de la homosexualidad. Lo es del amor, o mejor, de la vida. Es un aleluya escrito con palabras gruesas, duros lexemas como los que se dedican esos dos hombre amantes en la intimidad de su placer. Eligen vivir en el mundo, pero con el demonio y con la carne; no le ponen soda al güisqui y cruzar la mar. (...) Lástima que una dramaturgia (entiéndase en el "nuevo" sentido del término) imperfecta permita cierto decaimiento en el último tercio de la función, con un final cuyo desenlace, adivina el público con más rapidez que el texto.
Si una obra presenta altibajos, si a veces se hace plana o redundante, sólo cabe esperar que los actores acudan al quite para hacer verosímil hasta lo imposible. Esto sucede en La última luna menguante. *Primero Amparo Valle y luego Manuel de Blas apoyan con firmeza el trabajo de altísimo nivel realizado por José Pedro Carrión y Juan Egea. Este último, aunque en algún momento (puede que un par de veces) se deje llevar por el fraseo pegadizo del teatro clásico, consigue un personaje lleno de verdad, potente, casi completamente bueno.*
José Pedro Carrión derrocha trabajo y calidad. Su personaje, discreta y creíblemente amanerado, es de una enorme profundidad. Para ambos se trata de un trabajo difícil. Es arriesgado, por lo menos, hacer estos personajes y hacerlos bien. Lo consiguen y crean las condiciones necesarias para que el espectador comprenda y participe, aun cuando la tensión dramática no esté perfectamente lograda por el autor...» (Juanjo Guerenabarrena. «Ya». Madrid. 24 de agosto de 1986).

PRODUCCIONES LUIS CIFUENTES. Madrid

LA BELLEZA DEL DIABLO

De Miguel Sierra. Dirección: Jaime Azpilicueta. Escenografía y vestuario: José Ramón Aguirre. Coreografía: Goyo Montero. Intérpretes: María Asquerino, Amparo Larrañaga, Iñaki Miramón, Miguel Ortiz, Juan Pedro del Rosario, Paco Maestre, José Palao. Estreno: 6 de agosto de 1986 (San Sebastián).

«... Miguel Sierra, ha escrito la siguiente antecrítica:
La belleza del diablo *es una comedia optimista. He procurado que lo sea tanto en el fondo como en la forma. Por eso acudí a la colaboración de la música, que Eddy Guerín la ha compuesto siendo fiel al optimismo que baña todo el espectáculo.*
Es una obra para que los tristes olviden su tristeza, para que los irreflexivos piensen un poco. Es una obra que no tiene mensajes porque, disimuladamente, tiene muchos. O al menos a mí me lo parece. Pero siempre, para un autor, resulta difícil explicar de qué trata su obra: tal vez porque no alcancemos a expresar con exactitud lo que hemos sentido al escribirla, o porque lo que expresamos sea interpretado torcida-



La obra de Miguel Sierra, "La belleza del diablo", de Producciones Cifuentes. (Fotos: Luis A. García).

mente, o porque lo que decimos se vuelva contra nosotros...» («ABC». Madrid. 11 de septiembre de 1986).

«Así que tomó de su fruto y comió, se lo dio también a su marido, que estaba junto a ella, y él también comió. Adán y Eva descubrieron que estaban desnudos, y ya se sabe lo que tal descubrimiento viene a traer. En este caso, a Caín y Abel. La serpiente, culpable, fue condenada a arrastrarse, actitud que hoy se ha generalizado en muchos negocios, entre ellos los políticos, y a la enemistad con la mujer, su cómplice y víctima. Pero ¿y si las cosas no hubieran ocurrido exactamente así? Eso es lo que se pregunta y a lo mejor que contesta con divertida heterodoxia Miguel Sierra en su nueva comedia, esta vez musical, La belleza del diablo.
Sierra no se atreve a darle una vuelta considerable. Eva no induce a Adán. Los dos son cómplices a parte entera. La serpiente se queda en casa, quizá para ver algún episodio de "Dinastía", y una diablesa llamada Lucy, con aspecto de cantante de rock o de pop a modo de nuestra Alaska, es la seductora enviada por Dios para hacerles caer en la tentación. (...) La lectura del Génesis se desarrolla en un alegre juego de ironías. Lucy es una diabla bastante buena persona y consciente de sus deberes. Adán y Eva unos preguntones, que por mucho preguntar, como siempre ocurre, se dan de bruces con el amor y aprenden aquello tan viejo que dice: "Niña Isabel, ten cuidado/donde hay amor hay pecado". (...) Bien. Todo esto con un entendimiento del musical muy de este tiempo, con riqueza de percusión, luminotecnia, cantables y bailables a veces muy graciosos, dentro de dos escenarios de plástica muy del día. Texto ingenioso, deliberadamente frívolo, burlón, declinador de mayores trascendencias, que sirve de vehículo para las situaciones líricas y los números musicales. (...) Al servicio de esta comedia ligera, desenfadada y un tanto herética, sin acudir a la provocación, que ha escrito Miquel Sierra, María Asquerino hace, a lo Alaska, como ya se ha dicho, una diablesa graciosa, que canta sorprendentemente bien y domina la escena con sus buenas maneras cuando está presente. Amparo Larrañaga, que es un bombón, luce su talle y algo más, con desenvoltura, naturalidad y gracia. Miramón es un Adán despistado, buen chico y padrazo con excelente vis cómica. (...) Los músicos Fierro, Pire, Vázquez, Carratalá y Sanjurjo envuelven los acontecimientos con una música moderna, de grato sonido, mientras el todo, muy complicado, está regido por la informática y la electrónica concertadas por el buen gusto de Azpilicueta. Resultado: moderno, moderno. Un musical a la hora nueva, meridiano de Greenwich». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 12 de septiembre de 1986).

«Un espectáculo impresentable. Duele ver que personas estimadas y solventes en su profesión —Miguel Sierra, María Asquerino, Azpilicueta... todos, claro— se vean envueltos en algo así. (...) Lo extraño es que personas por las que pasa el manuscrito —empresa, director, colaboradores, incluso el Ministerio de Cultura, cuya ayuda a la producción se proclama— no adviertan que lo que tienen entre las manos es inviable y comprometan sus nombres y su trabajo en ello.
Se sabe que en el teatro hay muchas obras misteriosas, con una primera perplejidad, envueltas en incertidumbres, de las que no se sabe gran cosa hasta que se ponen de pie ante el público; pero hay otras —y ésta es una de ellas— en las que la imposibilidad da gritos, en la que el fracaso se ve venir al galope; no es ni siquiera una cuestión profesional, sino un mero y simple problema de sentido común, de percepción al alcance de todos. (...) Una inquietud trasciende más allá de la obra, de su mezquindad: la de que el teatro esté perdiendo velozmente su rumbro; la de que por haber bulto en la cartelera o por defender algunos puestos de trabajo se esté dañando irremediablemente un arte de forma que no se disminuyen sus riesgos, sino que se aumentan. Hay una reflexión obligatoria que hacer sobre este tema por quienes deben hacerlo. En fin, no hay nada tan ínfimo que no deje algo a la mirada o al oído. Algún gris y rosa en los decorados de José Ramón Aguirre, la defensa de su personaje por María Asquerino, el encanto del cuerpo de Amparo Larrañaga —¡si estuviese calladita!— pese al horror de las mallas, algún juego de voz de Paco Maestre, los relámpagos de vis cómica de Iñaki Miramón, lo pegadizo de algún fragmento de la música. Briznas, residuos; restos de naufragio...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 14 de septiembre de 1986).

«A veces, los regalos vienen envueltos en un papel de gran calidad; tanta que ennoblece el contenido. Otras veces, el continente más que bello es bullicioso, y el contenido, de tan adornado, no llega a distinguirse.
En La belleza del diablo *sucede algo parecido. La música, tocada en directo —algo siempre deseable y poco frecuente— trata en vano de envolver las carencias de texto. No es que la música sea especialmente buena. Es normalita, pegadiza, amable, de esa que se deja oír sin necesidad de prestarle demasiada atención. Lo malo es que está íntimamente ligada al texto, con lo que la tranquilidad de su escucha se ve distorsianada por la necesidad de atender a las palabras que contiene.*
Lo que se pretende explicar en la obra, el motivo de la broma, es una versión "light" de la historia de "nuestros primeros padres", Adán y Eva, con un demonio —que en esta ocasión se llama Luci, de Luci(fer)— volcado en favor de los humanos. Luci enseña, Luci entretiene, Luci asevera y juzga... educa. La frivolización llega a tal extremo que ni siquiera merecen mencionarse las evidentes conclusiones reaccionarias que el comportamiento de este buen diablo manifiesta. Las picardías que salpican el devenir solitario del pecado original no alcanzan la calificación de sandeces de grado medio.
De vez en cuando, cuando al autor le parece que la gracia está pasando de castaño oscuro, se descuelga con cándidas reflexiones acerca de la felicidad, el amor, la sexualidad o el futuro de la humanidad, claramente marcado, según se desprende de la obra, por esos inciertos comienzos de los primeros amantes y familia. El resultado es sencillamente pobre, más propio de una velada familiar que para enseñarlo en un escenario. La moraleja es tontorrona; el tópico, la base de esta dramaturgia menor...» (Juanjo Guerenabarrrena. «Ya». Madrid. 15 de septiembre de 1986).

PRODUCCIONES MARGINALES. Madrid

EL AMOR ENAMORADO

De Lope de Vega. Dirección: Ernesto Caballero. Intérpretes: Rosa Savoini, Valentín Hidalgo, Ascensión Ferreras, Nancho Novo, Marisol Rolandi, Montse G. Romeu, Susana Hernández, Pedro Ocaña y Blanca Suñen. Estreno: 21 de marzo de 1986.

«(...) Los miembros de Producciones Marginales han realizado su trabajo sobre la obra de Lope en una doble línea: "sobre el propio texto y sobre las actitudes físicas del actor sobre su personaje", según explican. (...) Cada actor indagó en sus capacidades expresivas para sintetizar a su personaje, para romper la cotidianeidad: esos gestos que el actor contemporáneo ha de dejar en el umbral de la sala de ensayos para incorporar el gesto de un personaje que es otro sin dejar de ser él mismo. Pero la pretensión no era un intento arqueológico, sino la manera más radical y fundada de resaltar el texto, de no ensuciarlo con gestos superfluos, el texto, como argumento básico del montaje, tenía que ser encontrado por la voz de cada actor, hasta lograr un ritmo necesario, la contención. Fue, sobre todo, un proceso de estilización. (...)» (S. E. «ABC». Madrid. 21 de marzo de 1986).

«(...) Curiosamente, puesto que se trata de un grupo independiente, con los límites técnicos y económicos correspondientes, los de Producciones Marginales se atreven a abordar, por se-

gunda vez, un texto de Lope. Y la verdad que lo hacen con una mezcla de respeto y desenfado que, unida a una más que aceptable dirección del verso, resuelve decorosamente la difícil papeleta.
... El enredo de los dioses convertidos en pastores, con la consabida intervención de factores mágicos, esta vez encarnados en Cupido, hace de la victoria de Febo sobre la serpiente Pitón, del complejo símbolo del triunfo solar sobre la tierra, una historia teatralmente emparentable con varias comedias de Shakespeare.
El bosque se vuelve ámbito de lo extraordinario, un mundo decididamente liberado de las cargas de las sociedades urbanas, un reino lleno de sorpresas, en el cual, a través de diversas interpretacione según las épocas, se ha cobijado la fantasía y la libertad.
Obviamente, una sala como la Cadarso no es, por sus características técnicas, la más adecuada para un espectáculo férico. Pero Ernesto Caballero y sus actores afrontan el obstáculo con seriedad». (J. M. «Diario 16». Madrid. 22 de marzo de 1986).

«Ernesto Caballero (...) es un director imaginativo, capaz de crear metáforas escénicas bonitas y realizar hallazgos de dramaturgia; muestra en El amor enamorado, *de Lope de Vega, un pequeño talento, porque sus medios son pequeños, y se desea esperar que tuviera un talento mayor si sus medios crecieran. La obra de Lope de Vega es menor y no olvidada, probablemente con justicia. (...)*
Ernesto Caballero deja perder la mayor parte de esas palabras: entre los medios que faltan están los de los intérpretes. Una compañía joven y muy desigual de aspecto y de dición destroza los versos de Lope de Vega con las faltas más habituales: las acentuaciones donde no corresponden; el subrayado de las palabras que les asombran, pero que no tienen significado especial; el corte de las emisiones de voz de forma que se pierdan al mismo tiempo el sonido y la sonoridad poética.
(...) Queda, sin embargo, una fresca sensación escolar, un aura de ingenuidad, que se añade al aire general de la dirección de escena: un aire de pequeña broma simpática, un buen juego de salón. Hay algo que atrae por encima de los defectos: el de situar la dramaturgia y la creación de efectos por encima de lo que se está desarrollando. (...)» (E. H. T. «El País». Madrid. 30 de marzo de 1986).

«... Tras su entrada en la liza teatral con montajes instalables en esa intención a la que ahora, con terminología nueva y superficial de la movida, se califica de posmoderna... Producciones Marginales hace ahora una magnífica diana.
Extraordinario acierto es, en primer lugar, entrar en la selva dramática de Lope de Vega, tan poco explorada por nuestra gente de teatro, una pieza tan delicada, tan inventiva, tan llena de poesía como es El amor enamorado. *Pieza de la que no recuerdo citas de trabajos y trabajos dedicados al Fénix. Comedia mitológica, fino enredo de dioses y personas más bello que* El sueño de una noche de verano, *de Shakespeare, cuya evocación sugiere.*
Ernesto Caballero ha movido esas preciosas aventuras desde la buscada simplicidad ambiental, mediante una escenografía sumaria y



graciosa —y ahí está el gran acierto— de la resonancia del verso. Los personajes han sido definidos mediante una distribución o equivalencia sonora de sus papeles...
(...) Puede mejorarse, creo, todavía ese acierto inicial, de planteo. Sólo necesitan estos valientes de Producciones Marginales tiempo, para perfeccionar su trabajo, y medios para abrillantarlo. Hay que darles los dos». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 24 de marzo de 1986).

«El grupo teatral madrileño Producciones Marginales (PPMM), que se formó en 1983 con jóvenes profesionales provenientes de la Escuela de Arte Dramático y que desde entonces ha realizado cinco montajes, se ve obligado a desaparecer al habérsele denegado la subvención que se le otorga a este tipo de grupos por parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música... (...)». (R. T. «El País». Madrid. 25 de septiembre de 1986).

PRODUCCIONES MARIANO TORRALBA. Madrid

TRATAMIENTO DE CHOQUE

De Juan José Alonso Millán. Dirección: Juan José Alonso Millán. Escenografía: Tony Cortés. Intérpretes: Luisa María Payán, Monica Cano, Paco Cecilio, Alberto Closas, María José Bódalo, Juanjo Menéndez y Elva Palacios. Estreno: 21 de agosto de 1986 en el teatro Príncipe (Madrid).

«... La situación única es la del odio cómico entre los dos hombres, en parte por los celos, en parte por colocarle al otro la odiosa señora, y en parte también por la caricatura social: Diego es un empresario rico y despiadado; Alfredo, su empleado pobre.
La comedia es corta, se basa en el humor negro característico de su autor —más moderado que otras veces, menos dado a la dislocación de las situaciones— en su desparpajo crítico de todo, y está dirigido a la doble interpretación masculina. Alcanza sus mejores efectos sobre el público en el par de escenas bufas de Juanjo Menéndez, que tiene por ello largos recursos. Cuando los dos actores aprendan mejor sus papeles, algunas de las frases de autor no se perderán, como sucede ahora.
En general tiene poca consistencia, incluso dentro de su género. Busca la risa por sí misma, mediante mecanismos traumáticos conocidos, y en muchas ocasiones la obtuvo en la representación del viernes por la tarde —algo menos de medio teatro; principalmente, señoras—, en la que se aplaudieron algunas escenas y el final de la obra». (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 26 de agosto de 1986).

«En teatro no hay géneros superiores: un buen sainete es indudablemente superior a una mala tragedia; gran parte de nuestro teatro clásico está en los entremeses. Conviene recordarlo en un país como el nuestro, que suele desdeñar injustamente lo cómico. Al buen aficionado le gustan todos los géneros. Hay un tipo de comedia comercial, sin pretensiones, basada en la observación de la realidad y el lenguaje ingenioso, que sigue triunfando en todas partes, si posee los intérpretes adecuados. Entre nosotros, Alonso Millán es, quizá, su único representante actual. (...)
Hay en la obra muchas frases chispeantes, un ritmo vivo y no faltan los alfilerazos a la actualidad. Cumple la finalidad para la que fue escrita.

Con más rigor en la escritura suprimiendo momentos planos y preocupándose más por la humanidad de los personajes podría haber sido una excelente comedia: algo así como las que escribe Neil Simon para la formidable pareja de Jack Lemmon y Walter Mathau.
Una obra así tiene sentido por y para el lucimiento de dos actores, Alberto Closas y Juanjo Menéndez garantizan el éxito. Fueron recibidos con especial afecto porque esta obra suponía para los dos un cierto regreso: de Buenos Aires, el primero; de la difícil aventura de Divinas Palabras, *el segundo. Juanjo Menéndez, sobre todo, compone una caricatura de gran fuerza cómica y logra uno de sus mayores éxitos. Eficaz y elegante la escenografía de Tony Cortés, dentro de las dificultades de este escenario...»* (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 23 de agosto de 1986).

«... No pasará nada hasta que no aparezcan dos actores llamados Alberto Closas y Juanjo Menéndez. Ellos son el espectáculo. Todo lo demás tiende a quedar en un discreto segundo plano, eclipsado por la capacidad de estos dos actores para adentrarse en los recovecos humorísticos de la frase más insustancial. No cabe duda de que hacen muy bien estos papeles en este tipo de teatro. ¿Que cuál es este tipo de teatro? Pues el teatro de humor urgente, el que sale de la observación superficial de los problemas cotidianos y se atreve con una crítica amable de los problemas de sobremesa común. Se diría que Alonso Millán acierta a retratar lo que dos amigos de ironía fácil pueden dialogar en la barra de un bar antes de su retirada. (...)
Poco importa que el montaje sea de los de toda la vida; es de toda la vida. Nadie va a encontrar un intento de renovación ni nada especialmente sorpresivo. Poco importa también que el texto contenga, que contiene, irregularidades lingüísticas. Acierta en la fotografía, un "pelín" distorsionada, de algunas situaciones medio ridículas que vivimos a diario. El público reconoce fácilmente los distintos fragmentos de la trama. Poco importa, en definitva, qué se nos está contando. Lo verdaderamente importante es cómo está contado. Ahí es donde aparecen los dos actores de choque.
Al final de cada momento, en el medio, antes incluso, la risa aparece, pero no es una risa sinsorga, sino la risa propia que provoca el reconocerse en algo; la sonrisa de la caricatura. La mímesis, en líneas generales, está bien realizada y Menéndez y Closas se encargan de pasar la batería. Lo demás es peor». (Juanjo Guerenabarrena. «Ya». Madrid. 31 de agosto de 1986).

«... Tratamiento de choque *es una comedia tratada en clave de farsa que Alonso Millán ha montado un poco en la clave de Darío Fo de mecanizar en lo grotesco, exagerándolos, ciertos comportamientos humanos para que, paradojicamente, al deshumanizarse mediante la automatización, suban a la condición crítica de prototipos y expulsen a la anécdota del campo de lo real, trasladándola a un nuevo espacio transreal, que categoriza en lo risible los sucesos. Todo lo que ocurre en la lujosa clínica especializada en cirugía estética está hiperestesiado hacia la carcajada por medio de la aceleración del movimiento y el ritmo verbal dirigido a producir en catarata expresiones chistosas, satíricas, contradictorias. (...)*
El diálogo es de una funcionalidad explosiva y, sobre todo, de una actualidad terminológica y de frase, obtenidas directísimamente de la calle, la discoteca, la tertulia. El chisporroteo de los chistes, los modismos actuales convertidos en explosivos, las alusiones a situaciones, personajes y criterios de hoy mismo, incesante y golpeante como una "mascletá". Las carcajadas producidas por una truculencia verbal anulan el efecto de la siguiente. Por eso, cuando el público está agotado de reír, ha dejado de reír el 50 por 100 de lo que debería haber reído.
Interpretación agitada, superficial, aderezada a producir los efectos apuntados. Closas y Menéndez forman una pareja de gran contraste, tanto por sus respectivas técnicas como por la bien entendida diferenciación de los personajes. Encadenan números que son como «entradas» de payasos de circo. Algunos efectos, como la persecución de los cochecitos de inválidos, el final del primer acto, no sólo son irresistibles: continúan viejos y logrados efectos de drama negro, ya utilizados en la primera época del autor. (...)
Tratamiento de choque *entra al galope en la cartelera madrileña. Todo indica que el nuevo jaco de Alonso Millán ha venido al mundo con aliento largo.* (Lorenzo López-Sancho. «ABC». Madrid. 23 de agosto de 1986).

"Tratamiento de choque", de Alonso Millán. (Fotos: Miguel Zavala). En la página precedente, "El amor enamorado", de Producciones Marginales. (Foto: Fernando Suárez).

PRODUCCIONES MATIAS COLSADA. Barcelona

LA CHICA DEL 17
Libreto: Jiménez y García. Música: Alfonso Santistebán. Dirección: Colsada. Vestuario: Boli y Allepuz. Bocetos figurines Nadiuska: Zupella. Coreografía: Maestro Masulli. Intérpretes: Nadiuska, Luis Cuenca, Luis Oar, Ricardo Arroyo, Ventura Oller, Leo Martín, Silvia Güel, Pura de Alba, Mayte Morales e Iony Sela. Ballet: Super Magic 86. Estreno: 2 de agosto de 1986 en el teatro Ideal de Calahorra (Logroño).

«Se dijo hace unos diez años que Nadiuska no se atrevía a salir de la mágica dimensión ilusionista del cine y presentarse en carne y hueso ante el público como vedette; se especuló sobre si cantaría partituras como la de Las Leandras. *Se publicaron las razones de su ruptura con Luis Sanz y ella misma insistió que el teatro podría perjudicar su carrera. Pero diez años después hemos podido comprobar lo que había de falso y de verdad en aquellas presunciones. Nadiuska ha resultado ser una vedette de cuerpo entero; entre otras razones porque es poseedora de un entero cuerpo con la armonía de líneas idónea para, estática, irradiar su belleza a señoras y caballeros y, dinámica, alegrar las pajaritas al personal. (...)*





La excepcional y bien probada vis escénica de Colsada le ha hecho rematar el cóctel con la aceituna cómica del patriarca de la revista, el insustituible Luis Cuenca, y la guinda atractiva y apetitosa de Nadiuska. Colsada, maestro indiscutible de la revista española durante más de treinta años, derrocha variopinto y plumífero vestuario, llena de colores de música alegre y sugestiva de Santisteban, mientras el elenco actuante desgrana la mazorca de la comicidad con sus diálogos empedrados de chistes...». (Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 7 de octubre de 1986).

PRODUCCIONES RA. Madrid

LA REINA DEL NILO

De Moncho Alpuente. Dirección: Ángel Facio y Jesús Cracio. Escenografía: Christian Boyer. Vestuario: Mamen Escobar. Coreografía: Arnold Tarabourelli. Música: Alberto Gambino. Intérpretes: Carmen Maura, Santiago Ramos, Agata Lys, Guillermo Montesinos, Félix Rotaeta, Alfonso Vallejo, Pilar Barrera, Fernando Martín, Ricardo Solfa, El Gran Wyoming, Juan Carlo Lavid, Esperanza Hervás, Gloria Blanco, Pedro Luis Lavilla, Paco Torres, Julia Gil, Jerónimo Martínez, Natalia Millán, Charo Calvo, Olga Mesa, Nati Aguilar, Oscar Millares, Anselmo Gervolés, Roger Álvarez, Gustavo Masolli, Maite Yerro, Rosa Ávila, Paco Díaz y Álvaro Celaya. Músicos: Toni M. R. Pascual, Alvaro Peire, Luis Gutiérrez, Marcelo Fuentes, Antonio Vázquez y Emilio Molina. Estreno: 21 de marzo de 1986 en el Teatro Albéniz de Madrid.

«Ya se han subsanado algunos fallos debidos a la prisa con que se hicieron los ensayos, y la obra, que duraba tres, se ha reducido a dos horas y media.
En el Ateneo la obra funcionó y todo el mundo se reía mucho. En el estreno fue terrible. Se dijo el primer chiste y nadie se rió; el segundo, y lo mismo. Los actores se fueron poniendo nerviosos y creo que eso perjudicó todo el espectáculo. No lo comprendo. Puede que yo sea o no sea un gran autor teatral, pero llevo muchos años cultivando el humor y la sátira y sé cuándo las cosas tienen gracia.
Hubo un conocido que me dijo al salir: "Muy mal, tío. Tenías mucha más gracia en los setenta, cuando lo de Castañuela". Yo le dije que seguramente el que tenía más gracia era él. No es que yo entonces tuviera más mordiente, es que entonces nos metíamos con la dictadura y ahora nos metemos con los rojos, nos metemos con nosotros mismos. Y parece que eso molesta.
A Alpuente se le ha llamado estos días Peter Pan, se le ha acusado de pertenecer a una generación que se niega a madurar. El se defiende: "No es una negativa a hacerme adulto, es una negativa a entrar por el aro en todo caso. Y valga el chiste. Y es una negativa por parte de los críticos. A jubilarse. Hay otros versos de la obra que vienen muy bien al caso: "Como soy materialista y en estas cosas no creo, cierro muy fuerte los ojos para ver si así no las veo". Bueno, pues eso es lo que les ha pasado. Que fueron el teatro, cerraron los ojos y se negaron a ver la obra». (Silvia Llopis. «Diario 16». Madrid. 30 de marzo de 1986).

«El teatro necesita que lleguen a él las últimas actitudes, los últimos modos de entender la vida







Producciones RA: "La reina del Nilo", de Moncho Alpuente. (Fotos: Chicho).

social, los lenguajes que corresponden al continuo cambio de los comportamientos, y nada más terrible que esa permanente condena de lo nuevo en nombre de lo ya establecido y culturalmente sacralizado; sin libertad para imaginar el teatro se vuelve un museo o una sala de justicia.
Y crear nuevas formas de expresión conlleva siempre un riesgo, sobre todo en este país donde el curso de la historia ha favorecido el cultivo de los dogmas, los principios, los axiomas, las creencias, las condenaciones y todo cuanto se opone a una comprensión racional y equilibrada del continuo cambio.
Digo esto porque soy de los que acudieron al Albéniz con la esperanza de ver un espectáculo musical distinto de los habituales, confiando en que la novedad conseguiría imponerse estéticamente, legitimar teatralmente su particularidad. Durante ¡tres horas y media!, con decreciente ánimo, intenté mantener esta disposición. Y triste es decir que todo el esfuerzo, y sin duda la ilusión, puestos en* La reina del Nilo, *se despeñaron inexorablemente por falta de un mínimo sentido teatral. Por encima de cualquier actitud vital, el teatro es un espacio y un tiempo, y en él, dentro de su materialidad, debe hacerse no importa qué revolución.*
El espectáculo de Moncho Alpuente es como una ocurrencia, enrevesada e inacabable, quizá divertida para contar en una tertulia, pero que nunca llegó a encarar la progresión, el lenguaje, la atmósfera, la malicia, la especificidad, propias de un escenario. (...)». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 23 de marzo de 1986).

«La reina del Nilo *es un interminable fastidio. Despierta una sola admiración: la de que, sin ninguna ocurrencia por parte del autor y del músico ni una chispa de los actores o una aportación del director, la hagan durar más de tres horas y media, incluyendo los dos descansos, en los que prosigue el romance en el vestíbulo del teatro. (...)*
El teatro produce a veces estos misterios: un grupo de nombres de toda solvencia produce algo que no cuaja. En el fondo de La reina del Nilo *se ve la voluntad de estilo de estar dentro de la movida, de la modernidad o de la posmodernidad, o como quiera que se llame todo ello. Está la parte de Peter Pan, del niño que no quiso nunca crecer: la negación de los miembros de unas generaciones a hacerse adultos; el subconsciente de una mitología infantil —de lecturas y cine—, la iconografía del "cómic". El legionario perdido, la misteriosa belleza del desierto, el collar robado, los buenos y los malos... La despreocupación por códigos y el intento de sustituirlos por el desenfado.*
*Y una cierta afición por lo "kitsch" que resulta, sobre todo, del emparentamiento con los pastiches orientalistas del viejo musical español —*El asombro de Damasco, La corte del faraón*— y del verso parodístico de autores menores como Ramón de Castro o Pedro Muñoz Seca. Pero aquéllos asentaban en su época, dentro de la cual eran adultos y ofrecían lo que entonces podía llamarse picardía, o doble sentido, y una riqueza melódica y orquestal adecuadas. No corrían detrás de su época ni pretendían hacerla ni definirla: formaban parte vengativa de ella y, además eran conscientes —y si no lo eran ya se lo decían los demás— de que lo que hacían estaba en los estratos más bajos de la literatura dramática.*
(...) La voluntad de estilo está lograda en la parte plástica, quizá porque esas generaciones tienen por ahora más fijación en lo visual, en la imagen: los decorados de Christian Boyer y el vestuario de Mamen Escobar tiene buena calidad; unas veces, con cierta evocación del modernismo; otras, con la traducción del cómic. La creación de muñecos, los gigantones o los seres viscosos de la gruta del segundo acto conectan bien con lo que parece buscarse. No es, claro, suficiente. La música es pobre, y pobres y sin ocurrencias son los versos de Moncho Alpuente. (...)» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 24 de marzo de 1986).

«(...) Moncho Alpuente acredita que tiene imaginación y desenfado para ese género, muchas veces posescolar, que es la parodia. La reina del Nilo, *en efecto, es una triple parodia: de las novelas de London, Conrad y, ya más abajo, de Salgari, que entusiasmaron la adolescencia del crítico y, muchos años después, la del novel y desenfadado libretista; de las películas heroicas y fantásticas y, finalmente, de la comedia musical de acción.*
Lo que cuenta Alpuente, en un chorro incontenible de versos de arte menor, decasílabos de vivo ritmo y hasta tanguillos cuando le peta, es la aventura de un teniente degradado, Morley, que tiene un pálido parecido con aquel teniente Saint Avi, de Pierre de Benoit, que pasó tan malos ratos en el Hoggar por culpa de una semidiosa llamada Antinea. Morley se lanza a recuperar el collar de la inmortalidad que pertenece a la reina del Nilo y al que aspira también su perversa hermana Metadona. El cafetín árabe con bayadera inasequible al desaliento y gresca al arma blanca, el desierto, la misteriosa ciudadela de Saban, los avernos, lejanamente evocadores de los de la cueva de Montesinos quijotesca.
Incansable, Alpuente enhebra coplas, versos, ripios, no casuales sino buscados. Ese tipo de ripio suele tener fuerza hilarante. Los de Alpuente son a veces muy graciosos. Aciertos, hallazgos. Pero muchas más veces no lo son. Hay un momento en que la fatiga se apodera del espectador. Aunque ya se lo temían los organizadores, no pocos espectadores aprovechan los entreactos para darse a la fuga disimulada.
(...) La reina del Nilo *es un ejercicio de fin de curso para estudiantes listillos de literatura. No obstante chispean en desenfado y la gracia del periodista que en ningún momento se pone importante, que juega la parodia. Hay que pedirle más a la «movida» madrileña, sobre todo en vista de lo pendientes que están de Madrid —Leguina dixit— en Berlín y en París. Para que aprendan.»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 23 de marzo de 1986).

PRODUCCIONES SALVADOR COLLADO. Madrid

VAMOS A CONTAR MENTIRAS

De Alfondo Paso. Dirección: Victor Andrés Catena. Escenografía: Alfonso López Barajas. Intérpretes: Conchita Goyanes, Julia Truijillo, Paco Cecilio, Jaime Blanch, José Antonio Ceinos, Cesáreo Estébanez, Concha del Val, Tomás Sáez, Aurora Cervera y Aurora Fernández. Estreno: 11 de septiembre de 1985 en el Teatro Lara de Madrid.

«... El director explica que "tras la propuesta de Salvador Collado para estrenar Vamos a contar mentiras, *releí la función y me maravilló eso que en nuestro* argot *llamamos* carpintería teatral, *es decir, el cómo jugar con los elementos de que dispone para conseguir mantener la atención del espectador divirtiéndole durante casi dos horas sin darle respiro y manteniéndole en una gozosa tensión"».* (M. Díez Crespo. «El Alcázar». Madrid. 13 de septiembre de 1985).

«... Vamos a contar mentiras *es una curiosa especie de vodevil policíaco: puertas que se abren y se cierran por las que sale y se oculta el atracador, el falso cura, el marido, el amigo, sofá bajo el que yace un cadáver que hay que poner y quitar, vecinos inoportunos, policías ingeniosos, monjitas sospechosas que reabren la situación anunciando una nueva desventura. La trama es un formidable cañamazo de enredos que se enriquecen incesantemente. Las frases chispeantes brotan como las luces de magnesio de esas "bombas japonesas" que a veces causan muertos. Sólo que aquí son muertos de risa. Plenos como "la vida es como el bolero de Ravel, siempre lo mismo", "ponen la cara como asesinos o señores que han firmado una letra". Chistes de situación, más que chisporroteos verbales, sorpresas obedientes a una lógica impecable. Alfonso Paso derrochaba en sólo una pieza como ésta el ingenio fabulador del que otros autores sacaban penosamente diez comedias.*
Teatro para divertir, que divierte. Psicologismo desenfadado que enseña a caracajadas ciertos comportamientos humanos. Todo embutido en un bonito decorado realista de Alfonso Barajas y servida por una ágil interpretación de Julia Trujillo, cuya facilidad para pasar en sólo semanas de la piel atormentada y trágica de Clitemnestra, de Esquilo, a la también atormentada, pero cuán moderna y graciosamente, de la Julia de Paso, es admirable...» (L. L. S. «ABC». Madrid. 21 de septiembre de 1985).

«... Amante del chiste fácil y demagógico, del golpe de efecto y del enredo, Alfonso Paso está considerado en la actualidad como un ecléctico. En sus antecedentes más inmediatos se encuentran el realismo mágico-policíaco de su suegro, Jardiel Poncela, y el surrealismo absurdo y ocurrente de Mihura. Paso fue un autor coyuntural, oportunista y poco o nada comprometido, aunque habría que preguntarse muy en profundidad acerca del valor del compromiso en el teatro, que, aunque artístico, es negocio al fin.
En mi opinión, Vamos a contar mentiras *es junto a* Los probrecitos, La corbata *y* Usted puede ser un asesino, *una de las comedias del escritor Alfonso Paso más resistentes al paso del tiempo. Fueron obras en las que se notó un mayor esfuerzo por parte del prolífico autor.*
La vuelta a los escenarios de Paso, un escritor al que se olvidó demasiado pronto, antes incluso de su temprana muerte, demuestra que no fue bazofia todo lo que produjo su ágil pluma y que merecería ser tenido en cuenta por los repertoristas, ahora que los autores nuevos salen con cuentagotas. Vamos a contar mentiras *es un rosario magistral de "gags" que provocan necesariamente la carcajada. En un juego escénico magistral de golpes de efecto, sobreentendido y enredos, que se aderezan con el in-*

tríngulis policíaco del argumento...» (Javier Parra. «Ya». Madrid. 30 de septiembre de 1985).

«En la extensa obra de Paso —alrededor de ciento cincuenta títulos— se reiteran dos o tres modelos, cada uno alimentado por influencias concretas y complementado por la propia personalidad teatral del autor y por su "estado ideológico"...
Entre los citados modelos, hay uno que procede claramente de Jardiel Poncela, a quien nuestro autor (...) conocía muy bien. A este filón pertenece Vamos a contar mentiras, *cuyo "jardielismo" no sólo se acusa en la inverosimilitud del enredo, en el tono macabro de algunas escenas, en la manipulación desenfadada de las relaciones sentimentales, en el privilegio absoluto de de la palabra para tejer y destejer lo que el autor imagina, sino, incluso, en el desarrollo de un truco que Jardiel había explotado ampliamente en sus* Cuatro corazones con freno y marcha atrás.
Sólo que si, en la comedia de Jardiel, la razón de que, al ya muerto y reencarnado marido únicamente le viera la esposa, era más o menos sobrenatural, Paso se esfuerza para que el mismo juego escénico se produzca con aparente lógica. (...) Decir que en la comedia hay una defensa de la imaginación frente a la estúpida ceguera del único personaje que intenta ser lógico, y acaba por no ver nada, es querer darle valor a lo que sobrevive como un juego ingenioso e inscrito —y eso vuelve a recordarnos a Jardiel— en el que, atosigado por la realidad, a veces, "no queríamos saber nada" y alzaba alguna de sus obras en un relajante mundo inexistente». (J. M. «Diario 16». Madrid. 12 de octubre de 1985).

PRODUCCIONES SEOANE. Madrid

LOS LADRONES SOMOS GENTE HONRADA

De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Ángel F. Montesinos. Escenografía y figurines: Alfonso Barajas. Intérpretes: Antonio Garisa, Vicente Parra, María Garralón, Charo Soriano, Enrique Ciurana, Mari Begoña, Gracita Morales, José Cerro, José Luis Saiz y Julián Navarro. Estreno: 19 de septiembre de 1985 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

«... Un teatro de difícil definición que se aparta de los esquemas tradicionales y en el que el humor es el resultado de negar las relaciones convencionales, sustituyéndolos por algo que está muy cerca de lo absurdo, para que al final recobren su primacía las relaciones convencionales.
Jardiel Poncela dijo de Los ladrones somos gente honrada, *pieza ejemplar de lo que es el teatro de este singularísimo ingenio, que "era una obra para gustar, que gustaba, gusta y gustará, mientras que el teatro sea teatro y el público sea público".*
... Jardiel Poncela ha escrito un obra que por su mecanismo teatral, por la singularidad de sus personajes, que como en todo el teatro de este autor son simpáticos, y bondadosos, satisfará al público y le arrastrará hacia el humor paradójico que siempre encierra alguna coherencia. En resumen, una obra de cuya reaparición en el teatro después de cuarenta años, deberemos alegrarnos todos». (Enrique Tierno Galván. «Programa». Madrid. 19 de septiembre de 1986).

«... Casi medio siglo, ha embarnecido la pieza que en su momento tuvo un gran éxito que corrigió el fracaso, quizá injusto, de El amor sólo dura 2.000 metros. *La condición de muñecos de los personajes, la infantilidad de muchos recursos de la trama, el exceso de longitud de muchos párrafos que condena el actor que escucha o la inmutabilidad pasiva de Parra, o la gesticulación excesiva —no se sabe cuál es peor—, se perciben irremediablemente. (...) Es demasiado largo el escenario. Y poco profundo. Es más un auditorio para actos musicales que un escenario para comedia. En la enorme y refulgente sala de los dos actos, los personajes hacen largos recorridos. Quieren llenar y deambulan, hablan o deben de escuchar con detrimento de lá dinámica que requiere la situación cómica o dramática. (...) Eso hace que los ladrones griten, como si la casa no estuviese llena de invitados, que los apartes suenen como cañonazos haciendo increíble la confidencialidad teatral, que es el signo convencional de situaciones en las que los que hablan con naturalidad no son oídos por sus cercanos.*
Caído en esa trampa, Montesinos tampoco se ha permitido modificar parrafadas hoy insoportables y ha somedito a Parra, actor cortísimo, siempre preocupado por su propia presencia escénica, al tormento de asistir impávido, brazos cruzados o mano en el bolsillo, a las situaciones más sorprendentes o violentas. La nota es extensiva, aunque en menor medida, a otros actores. Por respeto que se tenga al autor, hoy requiere "peinado", modernización. Suena a antiguo...» (L. L. S. «ABC». Madrid. 21 de septiembre de 1985).

«Enrique Jardiel Poncela fue un autor difícil. Tenía brillantísimas intuiciones, un sentido de ruptura del teatro de rutina y una noción del absurdo que apenas había apuntado todavía en el mundo; (...) Tenía también, una obsesión técnica y de perfeccionismo que se lo fue comiendo vivo:...
En Los ladrones somos gente horada *(1941) hay alguna de esas intuiciones, como la de los personajes toscos que contemplan toda la acción, representando en parte a los espectadores; o la forma de los relatos de antecedentes con un verbo entonces nuevo; (...) Jardiel reiteraba hasta lo infinito las señales —dialogadas o de situación— para que un público acostumbrado al teatro entendiese el enigma, lo fuera siguiendo paso a paso y hallase una satisfacción en que no había un cabo suelto. Hoy todo esto no hace falta, y tira en el sentido inverso —hacia atrás, continuamente hacia el comienzo, más que hacia un deselace— de la obra...*
Podía haber sido suplido todo ello quizá por una amorosa y cuidada mano que lo evitase y lo acelerase (...) No ha sucedido así. Jardiel dirigía él mismo sus obras —y ayudaba a desentrañarlas, y daba el apremio necesario—. Montesinos, que dirige esta versión, está dominado por la letra del texto, por el afán de la reconstrucción y por la dificultad de mover dieciocho personajes, ejercicio éste para el que ya hay poca costumbre porque el teatro, por razones económicas (...), se ha reducido y se ha simplificado». (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 24 de septiembre de 1985).

«... Es imprescindible un enorme respeto a los matices a la hora de pensar en montar cualquier texto de Poncela. Montesinos, como director, fracasa, a nuestro juicio, en toda línea. Su montaje carece por completo de ritmo intrínseco a este tipo de obras y, para más inri, los actores, absolutamente sueltos, apenas son capaces de componer poco más que el estereotipo a que nos tienen acostumbrados. Contra lo que pueda pensarse, a nuestro juicio, los textos de Jardiel están concebidos para actores, en ningún caso para simples caricaturas recargadas de tics, de lo contrario, y esto es lo que ocurre en este caso, la función acaba por convertirse en una recopilación de gags más o menos ingeniosos que se apartan en general del sentido global de la obra...» (Xisco Rul.lán. «Baleares». Palma de Mallorca. 8 de marzo de 1986).

«... Es obvio que el teatro de Jardiel tiene una limitación clara: su vocación de artificio, su confianza absoluta en el ingenio, la idea de que el autor debe de crear y, en el último acto, explicar una apariencia inverosímil. La palabra, en lugar de emerger de un personaje y de una situación, es, en realidad, la que va construyendo la comedia, con la libertad que procura la falta de sujeción a una coherencia dramática interna.
(...) El montaje del Centro Cultural está hecho con encomiable respecto a la época y la sustancia teatral de Jardiel. Es un reparto de actores veteranos y seguros, que saben muy bien cómo llevar el juego y extraer la comicidad de un divertido y, quizá (...), desesperado texto. (...) Dirección, producción, actuación, escenografía y gran público, todo se ha juntado en el Centro de la Villa para festejar a Jardiel». (J. M. «Diario 16». Madrid. 28 de septiembre de 1985).

PRODUCCIONES VELÁZQUEZ, S. A. Madrid

SAMARKANDA

De Antonio Gala. Dirección: María Ruiz. Escenografía: Andrea D'Odorico. Intérpretes: Juan Gea, Joan Miralles, Alicia Sánchez y el perro Fausto. Estreno: 6 de septiembre de 1985 en el Teatro Príncipe Gran Vía de Madrid.
Espectáculo producido en colaboración con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

«... — ¿Qué es Samarkanda?
— Samarkanda es como un puente desde esa palabra fascinante, que existe en todas las infancias, por lo menos en la mía, en que Samarkanda es como un talismán contra todo lo malo, hasta el final. Es decir, desde el pasado hasta el futuro, entendiendo ya a Samarkanda como ese lugar donde el amor se realizará, donde la belleza tendrá lugar y todo será amable y bondadoso. Quizá la muerte sea la última Samarkanda. Todos tenemos una oscilación entre lo que nos proteje y lo que nos espera. Y yo en, mi infancia estaba completamente ilusionado por la palabra Samarkanda, y cuando conocí de verdad Samarkanda, cuando me iba a bajar por

la escalerilla del avión, tuve un reproche gravísimo que hacerme, me dije: ¡Eres un imbécil, vas a perder una de las pocas ilusiones que te quedan en la vida! E intenté regresar al avión, pero los soviéticos me habían lanzado esos ciento cincuenta niños que lanzan con flores y azúcar. Y no me decepcionó». (Declaraciones de Antonio Gala a Joaquín Arnaiz. «Diario 16». Madrid. 2 de septiembre de 1985).

«Dice Gala que "por primera vez al escribir Samarkanda *no ha sido mi intención escribir una pieza de teatro, sino una verdad". Lo que el autor propone, en realidad, y de ahí sus palabras, es una confesión, el poema de sus más profundas soledades, con la esperanza de ganarnos como amigos y confidentes antes de como espectadores.*

Samarkanda *es el nombre que da Gala al mundo imaginario creado por la soledad erótica. Lo de menos quizá sea el contenido concreto de la Samarkanda de los personajes de su drama: una relación en la que se transgreden todos los principios de la moral establecida.*

Lo demás, trascendiendo cualquier interpretación escandalosa de la anécdota, es la defensa de un mundo afectivo, de un potencial erótico, de un apetito de vida, generalmente sacrificados en nombre de la moral, de la prudencia y la buena imagen social...

... No es nuevo, desde luego, este recurso radical a la relación erótica —pensemos en Williams o Bertolucci, por ejemplo— como respuesta frente a la frialdad, la dureza, la hipocresía y la retórica de las líneas rectoras de la vida social y de la historia. El amor deja de ser el viejo milagro de los poetas líricos o de la novela rosa para convertirse en la única y deseperada respuesta en el hecho tangible, inmediato, que da a los individuos conciencia de su libertad y de su existencia.

El terrible problema está en que esa Samarkanda es tierra de exilio, lugar a donde se llega mediante una dolorosa mutilación de nuestra condición social y solidaria. La inhabitalidad del mundo nos lleva a un refugio que, a la postre, resulta igualmente inhabitable. Samarkanda no es un sitio para vivir, sino la consolación insostenible, el camino de una nueva soledad o de la muerte...

... Es posible que la obra parezca a veces un tanto ingenua. Son los riesgos de toda confesión hecha sin cautela, de querer, por volver al principio, decir la verdad en lugar de hacer teatro...» (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 8 de septiembre de 1985).

«... Convengamos en que nos hemos encontrado con texto vitalmente escabroso, difícil en su arquitectura escénica y con mucha niebla en su curso de soledades, encuentros, frustraciones y "amores oscuros". Y digo esto porque la tesis de Gala es perfectamente aceptable: "Una sociedad construida sobre escándalos radicales, hambres, genocidios, amenazas y prostituciones, ¿cómo se escandalizaría de una historia de amor, por singular que sea? Así nos ofrece el mundo este drama. Pero ¿cómo podrá —digo yo— elevarse una sociedad con reflexiones y sacrificios individuales?

Dialécticamente lenta, ante la que "reflexionamos" buscando la comprensión entre la niebla y aún más "iluminaciones" para el espectador. De todas formas, interesante. ¿Así es la vida? Desgraciadamente, así. Y no se tome a tópico, lo de que todos somos responsables. Y en fin,





Dos escenas de "Samarkanda", de Antonio Gala, en dirección de María Ruiz. (Fotos: Fernando Suárez).

una buena representación de Juan Gea, Joan Miralles, Alicia Sánchez y Fausto, un hermoso perro dócil y asombrado, que ve el mundo a la manera de Schopenhauer: el mundo como voluntad y como representación. Hermoso perro; su silencio es la mejor dialéctica...» (M. Díez Crespo. «El Alcázar». Madrid. 11 de septiembre de 1985).

«... No sabe el crítico si ha entendido bien el florido, el conceptuoso, el ingenioso texto de Gala y si el mensaje que éste emite es que si la sociedad en que vivimos se sostiene sobre escándalos radicales, hambres, genocidios, amenazas y prostituciones, ¿con qué derecho se rasgarán las vestiduras morales ante el amor homosexual de dos hombres que, para llevar el conflicto a situaciones de calidad casi bíblica, son hermanos, luego afectados del viejo anatema que Levi Strauss consideraba un primigenio hecho cultural del incesto?

La vida, según le parece entender a la obtusa mente del crítico, engloba con toda naturalidad, como un hecho más, el amor entre hermanos y es lógico que cuando la Humanidad nos amenaza con destrucciones nucleares los hombres respondamos aniquilando atómicamente a milenarios tabúes del texto. Si el autor no nos dice nada así, es que no entendemos nada. Si nos

lo dice, responderemos con apacible naturalidad que no se pretende hacer una crítica de moral, sino de teatro. Lo que se nos cuenta o cómo se nos cuenta en Samarkanda *es lo que constituye objeto de la crítica. Lo otro, maestros tendrá la moral que lo sabrán responder.*
En su estructura, la comedia se organiza en una desproporción entre el planteo, excesivamente larga descripción de los personajes y la fase de verdadero dinamismo dramático y resolutiva que se inicia con la aparición de Sally, la putita feliz que va a obligar a los dos hermanos, los celos del menor como estimulante, a aceptar la auténtica atracción que siempre ha existido entre los dos. La obra está concebida como un sólo acto convencionalmente separado por dos actos desiguales, uno de cinco escenas y otro de tres, en el que se precipitan las consecuencias del triple encuentro.
Gala maneja con su evidente calidad literaria una gran parte de los tópicos habituales de su literatura periodística. Los diálogos y las actitudes progresivas que llevan a los personajes hacia su clímax constituyen una argumentación encaminada a un fin lo que hace la pieza un poco viejo teatro de tesis con personajes más modernos en su apariencia que en su realidad. Un buen texto con carga retórica e ideológica para un personaje femenino tierno, gracioso y convencional y una pareja contrastada, el reprimido y el corruptor, no menos convencionales. El esfuerzo temático se impone a la personalidad de los personajes y a su peripecia...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 7 de septiembre de 1985).

PAPA BORGIA

De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Luis Iturri. Escenografía: Enrique López. Vestuario: Cornejo. Intérpretes: Francisco Piquer, María Silva, Emma Suárez, Antonio Canal, Fernando Guillén Cuervo, Alberto Magallanes, Juan Polanco, Nacho Herrera y Saturnino García. Estreno: 17 de diciembre de 1985 en el Teatro Príncipe Gran Vía de Madrid.

«El Renacimiento es como un huracán que de pronto aventa al trasatlántico de la historia a un mar de profundas inquietudes y olas despiadadas que pone patas arriba todo lo que encuentra a su paso, para remansarse en la Contrarreforma de la Reforma. La iglesia católica es la protagonista de esta película que dirige el gran realizador hispanoeuropeo Carlos de Habsburgo que, por necesidades de reparto, coprotagoniza la superproducción. En el ojo de ese huracán desaforado del Renacimiento está un español llamado Rodrigo Borja, natural de Xátiva, que habla y siente en valenciano, sobrino del Papa Calixto III (el tío Alfonso Borja) que un día se baja a los sótanos tenebrosos de la Iglesia y se hace dueño del cotarro durante treinta y cinco años en que es su vicecanciller. La leyenda, que no es la verdadera historia, ha dicho de esta singular criatura de todo, pero pocos han sido los que se han acercado con buenas intenciones para reflexionar sobre un hombre y no sobre un mito. El ser humano no ha interesado jamás.
A nosotros, por el contrario, lo único que nos interesa es su perfil humano. Estamos ante un personaje absolutamente deslumbrante, de una in-



teligencia sin par, amante de los placeres terrenales, padre amoroso y un poco pendón transgresor de su propia figura...» (Manuel Martínez Mediero. «ABC». Madrid. 17 de diciembre de 1985).

«Una constante de la obra, constante y en buena parte estrenada, del extremeño Martínez Mediero, ha sido la distorsión grotesca. Se trata, sin duda, de un camino harto frecuentado por los autores españoles, quizá porque nuestra realidad histórica ha justificado sobradamente ese modo de percibir la vida social. El arco es amplio y sería absurdo meter todos los autores en el mismo saco, puestos a presumir, la poética del cabreo, la conciencia del carácter cómico de muchos comportamientos supuestamente respetables, es cosecha varia y abundante en nuestras tradiciones literarias y teatrales...
... El sentido crítico del exabrupto, la mezcla grotesca de vodevil y vida vaticana, las referencias a la corrupción y consecuente hipocresía de los eclesiásticos de la época, la risibilidad de localismo valenciano instalado en el corazón de una religión ecuménica, etcétera, van trazando un mosaico de escenas cómicas, que quizá encuentren su primera limitación en el hecho de que el autor no ha podido sintetizar ninguna acción dramática, entregándose a la caricatura de una serie de situaciones profusas, sólo homogeneizadas por la presencia de unos personajes —el Papa y su familia—, cuya potencialidad teatral se agota tan pronto nos hacen sentir su mezquindaz y su incongruencia.
En ese choque —como ocurría en Teledeum, *de Els Joglars— entre la intimidad y el gesto social de los protagonistas radica y se agota esta obra de Martínez Mediero, cuya audaz concepción —en estos tiempos de la "teología de la cruz" resulta casi de inmediato frenada por la ausencia de un pensamiento dramático que vaya más allá de la distorsión cómica.»* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 21 de diciembre de 1985).

«... No cabe duda que Mediero se ha documentado previamente y eso lo refleja sobre todo en una abundancia de fechas que se dicen en el texto, como si se tratara de una de esas lecciones escolares con las que se abruman a los chavales. Pero quien ignore qué significó ese príncipe de la Iglesia, el Renacimiento italiano y esa página de la historia tampoco se va a enterar demasiado.
Lo único que puede quedar claro es que en esa época el carácter del papado y su realidad histórica concreta eran distintas a las de hoy. El tema está tratado con humor burdo, aunque amable, pero bastante soso y aburrido. En el escenario, pasar no pasa nada. Unos fantoches estatuarios aparecen con bastante frecuencia para narrar la historia, de la que sólo se representan unas cuantas anécdotas presuntamente graciosas, con más palabrería que acción dramática, apoyadas en unos personajes un tanto caricaturizados.
La escenografía es bella, sobre todo teniendo en cuenta el poquísimo fondo del escenario del Príncipe. La dirección es anodina y debería haber utilizado la tijera para dar a la farsa un ritmo más ágil...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 19 de diciembre de 1985).

«La obra pretende ser una crónica familiar y deslenguada de Alejandro VI; el mismo juego verbal del título, Papá Borgia *por Papa, indica cuáles con sus recursos, o en qué se basa la supuesta gracia...*
... También está la historia. Hay una doble cara: por una parte, se trata de conseguir un relato fidedigno, e incluso hay una abrumadora cantidad documental meramente inventariada, bien





En la página anterior, "Papá Borgia", de Martínez Mediero. (Foto: Fernando Suárez). Junto a estas líneas, "Ni pobre ni rico...", de Tono y Mihura. (Fotos: Chicho).

por los protagonistas, bien por una especie de coros de fantoche que hacen su representación al estilo de las marionetas: informan y comentan. Por otra parte, de dar una versión personal de seres y sucesos que no corresponden a la realidad. Es muy aceptable la frase del autor de decir que el Renacimiento fue como un barrio chino de la historia, pero conviene saber que uno de los grandes navajeros fue Alejandro VI: probablemente, el peor Papa de la cristiandad. El autor se pone de su parte, probablemente con la idea de dibujar un personaje que, pecador hasta el fondo con el delito de la carne, podría salvarse por el amor y la fe.
Todo esto sería una cuestión menor si hubiera una calidad teatral, o literaria, en Papá Borgia. *No sucede así. Los chistes dan poca risa, el retrato familiar conmueve poco y el desarrollo de argumentos no interesa. El arranque tiene un cierto brío que se va perdiendo gradualmente. Al final, se suceden las secuencias, y el trajín de maquinistas, entre oscuro y oscuro, como para rellenar el tiempo y la historia. Se quieren contar más cosas, se quiere —o eso parece— cumplir el tiempo de representación...».* (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 21 de diciembre de 1985).

NI POBRE NI RICO SINO TODO LO CONTRARIO

De Tono y Mihura. Dirección: José Osuna. Escenografía y figurines: Antonio Mingote. Intérpretes: José Manuel Martí, Rafael Castejón, Tomás Sáez, José María Resel, Manuel Galiana, Julia Trujillo, Silvia Marsó, Miguel Ángel Sánchez, José María Escuer, Félix Navarro, Francisco Racionero, Carmen Cervera, Maruja Recio, Elisenda Ribas y Lola Manzano. Estreno: 26 de agosto de 1986 en el Teatro Maravillas de Madrid.

«...»"España puede ser un país de mediocres —afirma Galiana—, pero es un país que da genios. Lo que pasa es que no siempre lo sabemos, porque Mihura, un avanzado de su tiempo, creó el teatro del absurdo diecisiete años antes de que se hablara de Ionesco".
(...) Desde la perspectiva del director, José Osuna. "Son pocos los que pueden hacer un papel de humor. En esta ocasión, tengo el reparto que necesitaba, pero lo frecuente es que pienses en alguien y te tengas que conformar con otro actor porque el primero ya está ocupado".
Félix Navarro, el más veterano del reparto, "El humor —afirma— ha cambiado mucho en este país en estos cuarenta años. Ahora se lleva el cheli, *pero no se dice nada. A la burla burlando, el humor de antes se metía con todo sin que la censura lo notara".»* (Edurne Mendiluce. «Diario 16». Madrid. 26 de agosto de 1986).

«... Estamos ante un teatro de situaciones. Situaciones muy originales, fuertemente críticas y graciosas, manejadas por carácteres tópicos. Mecanizados los seres humanos, su condición de marionetas es la esencia de una comicidad corrosivamente crítica que en 1943 puede perforar las murallas de acero de la censura dictatorial. Hoy se entiende mal que en determinados momentos Margarita puede sentirse atraída, frente a la situación amorosa, por la dádiva de café o de aceite. En su momento, aquellas dudas femeninas eran dardos contra el racionamiento y la situación española.
Bien, el cúmulo de notaciones y connotaciones del texto, imposible de elucidar un corto espacio, ha sido movilizado con soltura por José Osuna en una interpretación directa y fiel al espíritu de la obra. Galiana, gran actor, entiende tipos como el de Abelardo, que le van de maravilla, del modo más eficaz y natural dentro de la necesaria efectación. (...) Julia Trujillo está perfecta en una Baronesa afectada, teatral, muy graciosa, que domina todas sus escenas y refleja fielmente las ironías de Mihura.
(...) Mingote le va a la comedia como la brillantina al pelo. Su peculiar manera es hermana de Mihura y de Tono, grandes amigos suyos. Su decorado es, por tanto, delicioso, como una ilustración de «La Codorniz». Sus figurines, especialmente en el de la tía de Margarita, salen directamente de su sentido del humor. Exacto, por lo tanto.
Una fina, aguda interpretación, una función, como decía Tono, inolvidable amigo, perfecta. Debe repetir, agrandando por la comprensión el éxito del año cuarenta y tres, llegando al fondo.» (Lorenzo López Sancho. «ABC». 28 de agosto de 1986).

«... Apareció la comedia en el María Guerrero, de la mano de su director, Luis Escobar. El joven protagonista fue Guillermo Marín y el pobre Gurripato, José Luis Ozores. Según cuenta Luis Escobar, la había tenido antes Isabel Garcés, que no se atrevió a estrenarla. No es de extrañar. En la cartelera madrileña estaban Pemán, los Quintero, Echegaray. En el humor, La venganza de don Mendo, *a la vez en dos teatros, y —lo único cercano a esto—* Cuatro corazones con freno y marcha atrás. *En lo frívolo, la opereta* Tabu, La montería *y, por razones obvias, la compañía de revistas del Scala de Berlín.*

«La crítica del ABC fue muy reticente con este humor, que "se desorbita hasta lo increíble". Los defendió Alfredo Marquerie, entonces "vanguardista", comparándola con Jardiel, los hermanos Marx, Bontempelli, Shaw y Cocteau. En 1983, al reponerse en esa ciudad, "La Tribune

de Genève" dijo que su segundo acto se anticipaba a Esperando a Godot *(...) Todo esto es historia: entrañable, pero historia. Cuarenta y tres años después, ¿conserva vigencia escénica para el espectador de hoy? No lo sé. No posee esta obra la garra de* Tres sombreros de copa, *por ejemplo. Parece advertirse la mano de Tono en el ingenio verbal y los inventos abracadabrantes; la de Mihura, en la crítica de convencionalismos y el suave lirismo anarquizante. Hay en la obra más chistes que construcción teatral. Todo tiene un aire de encantadora ingenuidad.*
Ese es el tono que ha buscado el director, Osuna, solucionando pasablemente las dificultades de un amplio reparto y encargando un decorado muy tradicional a Mingote, feliz continuador de este humor bondadoso...» (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 31 de agosto de 1986).

«... Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario, *de Tono y Mihura, no llega a ser teatro de humor, sino teatro de la risa, con el chiste como único rey. Lo malo es que quizá por un intento de imitar alguna ley de Jardiel Poncela, el chiste se repite, se explica hasta la saciedad y llega a desaparecer.*
Vaya una muestra: cerca del desenlace, la acción principal deja escuchar una acción secundaria que consiste en diferentes observaciones de un personaje acerca del parecido entre una máquina de escribir y un piano. Dice el personaje, al ver la máquina: "Que piano más pequeño" (carcajadas del público). A los pocos segundos: "¡Que raro que no tenga un florero!" (risas del respetable). Poco después: "¡Como me gustaría saber tocar!" (Menos risas). Y por último: ¡"Huy, que desafinado está!" (el público casi ni lo oyó). Y es que Jardiel no era imitable; hacía teatro del humor, y aquí se echa de menos al Mihura de Tres sombreros de copa.
La puesta en escena es de la especialidad "paralelo al proscenio y cara público", pase lo que pase, para colocar bien la frase y que salga el sol por Antequera. Los actores, por el contrario, resuelven con brillantez su trabajo. Julia Trujillo y Manuel Galiana llevan más que correctamente el peso de la función, muy bien cubiertos por Rafael Castejón y José María Escuer. Los decorados de Mingote permiten una fácil entrada en la farsa, y la luz plana, permite ver la función...» (Juanjo Guerenabarrena. «Ya». Madrid. 24 de agosto de 1986).

«... Ni pobre ni rico... *no era una obra agresiva, no estaba hecha de dinamita; pero era disolvente con respecto a lo establecido. Su lenguaje era una continua derivación al absurdo del tópico cotidiano: espejeaba sobre lo que se decía. Y sus situaciones: revelaban la tontería, la falsedad, el sinsentido sobre los cuales una sociedad pacata se relacionaba y creía vivir.*
(...) El mal público de 1943 no aceptó la obra y la envolvió con uno de los grandes dicterios españoles: dijo que era una tontería. Que no tenía gracia, que estaba vacía. En una realidad más profunda, ni siquiera confesada, había sentido que iba contra él.
(...) Se llegó a asumir, y le fue pasando que, a despecho de su rebeldía y de su novedad, se fue instalando él mismo como tópico. El propio título de Ni pobre ni rico sino todo lo contrario *(lo habían tomado de algo que oyeron a un tendero ante una compradora: "Esta tela ni encoge ni da de sí, sino todo lo contrario") se convirtió en frase hecha.*
Vista ahora la obra, a los cuarenta y tres años de su estreno, este desgaste se advierte: la sociedad que la inspiraba apenas existe, o se ha dejado convertir, el lenguaje que distorsionaba ya no se utiliza, los elementos de desencanto o de desesperación tranquila se han asentado y se han encontrado otras soluciones. Queda siempre la simpatía profunda por los padres de una manera nueva, por los precursores de otra forma de escribir y de hacer teatro; está el reconocimiento de los albores españoles del teatro del absurso, del superrealismo humorista, de la demolición de la burguesía que se había convertido en cartón piedra. Y el malestar de pensar en cómo podía haber evolucionado el teatro en España si aquellas chispas hubieran hecho hoguera. Una nostalgia...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 29 de agosto de 1986).

PRODUCCIONES VICTOR SALMADOR. Madrid

LA CORONELA DE SALAMANCA

De Víctor Salmador. Dirección: Víctor Andrés Catena. Escenografía: Mariano López. Vestuario: Peris. Intérpretes: Ricardo Merino, Mercedes Alonso, Valeriano Andrés, Luisa Fernanda Gaona, Perla Cristal, Paco Prada, Helda Berlín, Fok-Kam-Wah y Montse Zárate. Estreno: 25 de enero de 1986 en el Teatro Príncipe de Madrid.

«"No tengo reparos en manifestar que he escrito La coronela de Salamanca *ateniéndome a lo que se halla dentro de las coordenadas de preferencias establecidas espontáneamente por la sociedad madrileña actual, tratando, eso sí, de conciliarlas con mi estilo y con mi convencimiento personal de que el buen decir y el buen hacer no llevan aparejados necesariamente ningún distanciamiento del gusto popular; o, dicho de otra manera: que no creo que haya necesidad de "achabacanarse" ni de "herir la sensibilidad del espectador" para conectar con esa gran masa de público que conforma las mayorías.*
... No me he propuesto hacer ninguna revolución teatral, ni ningún tipo de trascendencia, ni entrar en profundidades, ni sentar cátedra, ni pasar a las antologías, ni lanzar mensajes. Si acaso, sólo captar para el proscenio ciertas facetas de la condición humana que muestran la colisión entre un sentido poético que ya no se estila y una codicia que se ha adueñado de la sociedad contemporánea...» (Víctor Salmador. «ABC». Madrid 29 de enero de 1986).

En efecto, esta obra, como bien ha declarado su autor Víctor Salmador, es una pieza ligera, un divertimento que sólo pretende alejar al espectador de las muy graves preocupaciones de estos años, sin caer en la desvergüenza y el mal gusto. Nos encontramos asimismo con algo que burla burlando, puede ser la "tesis" o el "mensaje", o la velada intención de hacernos ver la desmedida ambición económica de nuestra sociedad, "capaz de comerse con arroz la paloma de la paz, como decía cierto epigrama dedicado a cierta familia política", o dentro del desarrollo escénico de esta obra, capaz de beberse lo que sea con tal de adquirir riquezas materiales, ya que no espirituales.
Y aquí venimos a desembocar en una fantasía que pudo haber estado dentro del repertorio de don Pedro Muñoz Seca (...) Una fantasía que parte de la guerra de Cuba, para llegar de la manera más divertida a la busca de un tesoro difícil de encontrar. Y aquí la terrible ansia de los considerados como posibles herederos, viviendo una farsa que roza el esperpento: un carnaval en busca del tesoro, cuyo general, ha llegado a tal graduación ensoñada, gracias al heroísmo que supone beberse un extracto de cantárida. Un coleóptero de la familia de los melodios, del que se extrae la cataridina, licor altamente venenoso del que, al parecer, se vive en la más alta tensión todos los placeres y todos los recuerdos. (Ay, mi feliz bachiller, con su Historia Natural).
¿Y qué viene a suceder con todo esto? Pues no pienso desvelar el secreto del maravilloso y esperpéntico tesoro...» (M. Díez Crespo. «El Alcázar». 31 de enero de 1986).

«No deja de tener un cierto ingenio la trama de juguete cómico La coronela de Salamanca, *debido al escritor y periodista Víctor Salmador, que intenta, creo que por primera vez, subirse al teatro (...) El texto se resuelve en sosería, los personajes son endebles y tópicos, las situaciones no llegan a estar bien construidas y el humor que se fuerza de forma poco afortunada con alusiones a la actualidad en la que vivimos los espectadores.*
La dirección de la puesta en escena ha tratado de sacar partido forzando, a su vez, lo tópico y grotesco con un cierto aire revisteril y farsesco. Pero a poco se podía hacer para que la pieza saliera airosa. Los actores están en el escena-

Al lado, "El hotelito", de Antonio Gala. (Foto: Chicho). Bajo estas líneas, Profetas de Mueble Bar, en "Las últimas Alba". (Foto: A. Solana).



rio, cada uno con personal gracia y gentileza, como es el caso de Valeriano Andrés, Luis Fernanda Gaona, Perla Cristal y Mercedes Alonso, pero el texto los puede. Montse Zárate debuta con esta obra en el teatro, y lo único que puede hacer es mostrar su buena figura y un cierto desparpajo. Es un intento fallido.» (Julia Arroyo. «Ya». 1 de febrero de 1986).

Desdes sus orígenes, el teatro cuenta con la tragedia y con la comedia, y en los dos campos existen obras maestras y obras deleznables. Digo esto porque en los planteamientos de La coronela de Salamanca, *en la nota del programa y en las palabras que pronunció el autor al término de la representación, se insiste en la idea de que es bueno y saludable escribir comedias entretenidas, donde la ausencia de otra ambición vendría a legitimar su mediocridad.*
Ya digo que éste es un error de la gente grave, del cual se aprovechan, de buen grado, quienes no tienen nada que decir (...)
En el caso de la comedia de Víctor Salmador, quizá no esté de más esta disgresión, porque el autor, llevado del buen deseo de divertir al público, de congraciarse con él, se entrega a toda clase de efectos, de chistes y de ocurrencias sin el menor control estilístico. (...) La comedia se queda en un híbrido extraño, ni creíble ni fantástica, ni naturalista ni imaginaria, ni rosa ni verde, en un vacío donde se mueven los actores y el director con una feroz voluntad de sostener lo insostenible, de cumplir la pretensión autoral de "sólo" divertir al público.
Pero lo demás, un mínimo análisis de los personajes nos sumiría en contradicciones sin cuento, tanto en el área de sus comportamientos, como en el de la crítica política que salpica, desordenadamente, toda la acción dramática.
Ante espectáculos como éste, montados aprisa, con la esperanza de salvar un bache, con el riesgo y el dinero de una serie de personas, el crítico siente la angustia de tener que escribir que ese es un viejo y agotado camino del trabajo». (José Monleón. «Diario 16». 1 de febrero de 1986).

PROFETAS DE MUEBLE BAR. Las Palmas de Gran Canaria

LAS ÚLTIMAS ALBA

De Juan de la Cruz. Dirección: Juan Ramón Pérez. Intérpretes: Tiva Corujo, Juan Ramón Pérez y Juan de la Cruz. Estreno: 17 de abril de 1986.

«... Tres mujeres constituyen una atmósfera opresora y desgastada, dentro de la represión y el oscurantismo de los años treinta en España. Los personajes son Sagrario —que interpreta Juan de la Cruz, una mujer de cuarenta y tres años religiosa y reprimida— Paloma —que incorpora Juan Ramón Pérez, con ganas de vivir y ser amada— y por último Dolores, que protagoniza la joven Tiva Corujo y que es una criatura llena de enfermedades y de miedos. En síntesis: un folletín novelesco y siniestro, que en el último trabajo de Profetas antes de intentar dar el salto a Madrid en los meses próximos...» («La Provincia». Las Palmas de Gran Canaria. 13 de junio de 1986).

PROGESA. Madrid

EL HOTELITO

De Antonio Gala. Dirección: Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero. Escenografía y vestuario: Francisco Nieva. Música: Gregorio García Segura. Intérpretes: Beatriz Carvajal, María José Alfonso, Julia Martínez, Josele Román y Pilar Bardem. Estreno: 12 de diciembre de 1985 en el Teatro Maravillas de Madrid.
Espectáculo producido en colaboración con el Instituto de las Artes Escénicas y de la Música.

«Lo que intenta contar El hotelito *no es la Historia de España; eso es incontable. Recoge, sí, una de las consecuencias. Y, desde luego, una historia española.*
Con sus desvaríos, sus contradicciones, sus tópicos, sus maniqueísmos, sus miserias y sus deslumbramientos. Con sus fervores y sus rechazos por cuanto es exterior a sus fronteras: pero ¿a cuáles fronteras?
Porque ésta es una historia en la que cada uno se echa de menos a sí mismo sin preguntarse el último porqué.
Trata, por tanto, un asunto de familia. Bien o mal avenida, según las circunstancias, igual que otra cualquiera. Y repasa, con amor disfrazado de humor, un álbum de recuerdos en desorden.
En este Hotelito *—donde todos, por delegación, habitamos— todos tendremos la ocasión de reconocernos. Y de reírnos de nuestra sombra, buena o mala, y de la sombra ajena. Y de reflexionar. Porque, entre todos, podremos conseguir que la Historia continúe, y la familia continúe también. Si es que esta vez depende de nosotros, lo cual no estoy muy seguro.»* (Antonio Gala, programa).

«... Desde el punto de vista formal, la obra es una monótona y a veces ridícula repetición de los estereotipos más negativos sobre las personalidades colectivas antes citadas, sin ningún orden ni concierto, faltando un mínimo desarrollo de la obra que la haga digerible...
... ¿Qué decir del mensaje de la obra? En las personalidades colectivas, como en las individuales, hay de todo, por lo que nunca será del todo falso cuanto se diga de ellas. Pero hacer argumento central de las autonomías, el vender el solar común al extranjero, e irse cada cual por su lado, es compartir la concepción de que toda reivindicación de personalidad propia se hace contra los demás, es separatista. Concepción antidemocrática, que no es sino la otra cara de la moneda del centralismo (...) Ambas concepciones niegan la posibilidad real de una unión libre, en convivencia normal y duradera; es decir, de un régimen democrático.
El hotelito *manifiesta su espíritu separatista, antidemocrático en la intensidad, sinceridad y profundidad que pone en describir las peleas entre las mujeres-autonomías, por motivos económicos, ideológicos o morales, y la superficialidad o incluso vaciedad y ridiculez que pretende comunicar a los factores que dice que las unen: aparte de un pasado y solar comunes (...), un tener todas un mantón de Manila, una misma superstición... y temor a los ratones. Es asombrosa (aunque no exclusiva del autor) su incapacidad para comprender la historia, el que —como en otros países— aunque ya no sean las mismas expresiones de los valores las que puedan unirnos, no por eso la unión antigua fue del todo falsa, exterior y forzada, ni la de hoy resulta imposible.*
El hotelito *desarrolla también su mensaje disgregador mediante las preferencias y fobias del autor ante cada una de las autonomías. Así, pone como "buena" protagonista contra las de-*



más (...) a la que, casualmente, es su región de origen, Andalucía. Maltrata a Cataluña y Centro (...), desprecia y se ensaña con Galicia y, sobre todo, con Euskadi. Lo hace de un modo tan refinado, injusto y lamentable, que muestra la incapacidad de Gala, no sólo como ciudadano, sino como autor dramático, para ponerse mínimamente en la posición, en la piel, en la personalidad de esos personajes, que resultan así menos peleles; algo lamentablemente desde el punto de vista literario, y muy negativo desde el social y el político...» (Martín Sagrera. «Alerta». Santander. 8 de enero de 1986).

«... Gala ha ido por el camino de la farsa, pero sin entrar en muchas honduras, sino por la vía fácil y epidérmica del chascarrillo, del tópico, el chiste fácil, algún que otro taco para forzar el contraste con un cierto lenguaje poético, romances y coplillas populares. Todo ello trabado con cierto astuto ingenio y algunas pizcas homiléticas, para acabar con la moraleja en forma de bomba, que se oye tras la caída del telón.
No es El hotelito *el mejor Gala, no por texto, ni por fábula dramática; sólo queda en él un leve chisporroteo de sus leves graciosas ocurrencias. Como obra de teatro no llega a estar constituida como tal. Y hay algo peor. Bien que todos nos riamos de nosotros mismos y de esa tópica España de ayer y de hoy, pero hay hechos muy dramáticos, donde los muertos hacen que la risa se te hiele en un rictus amargo y donde tiene difícil cabida la broma: es el caso del País Vasco que no puede resolverse en esta metáfora escénica propuesta por Gala...»* (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 15 de diciembre de 1985).

«... Ciertamente, en la concepción de las autonomías y la relación con Europa —las dos grandes novedades de nuestra actual realidad política— abundan los localismos de zarzuela o, en el segundo tema, la gestualidad retórica, el palabreo contradicho por la triste y cultivada distancia. Pero categorizar tanta mandanga equivale a vaciar un discurso bastante más complejo, y en el que quizá esté la única vía para que este hotelito deje de ser un nido de mediocridades.
Está claro que la intención última de Gala coincide con mis afirmaciones. Pero su traducción dramática es equívoca, por lo que tiene de sustitución del difícil discurso verdadero por la presencia única de la más estúpida y castiza de sus lecturas. Falta que alguien mande a paseo a las cinco cretinas del drama y defienda el sentido de todo lo que ellas no consiguen nunca representar.
Hablar de El hotelito *en términos dramáticos quizá esté de más. Se trata, sobre todo, de una reflexión política, en la que los personajes son sólo portadores de ideas, en este caso, de un modo de entender las autonomías y Europa, tan folklórico, tan banal, tan caricaturesco, que elude la verdadera cuestión: nuestra capacidad o incapacidad para dar un contenido real a un importante proyecto político...»* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 14 de diciembre de 1985).

«... Bien. Todo este texto escasamente teatral, básicamente literario, ha sido puesto en pie por Pérez Puig y Mara Recatero tan ingeniosamente que parece que estamos ante algo vivo; que hace creer al espectador que existe una sustancia dramática en la que la historia, el conflicto político de disgregación, de destrucción del edificio construido hace cinco siglos por los Reyes Católicos a los que el autor se complace en dedicar sus habituales pullas, circulan por las venas de unas mujeres reales engrandecidas con una representación simbólica. La acción, llena de invenciones, de bromas, de ternurinas y de sátiras divierte y hace olvidar la mínima consistencia del pensamiento, lo fluctuable de las actitudes frente a un problema nacional que hace años atacó con mayor teatralidad Muñoz Seca en otra pieza que satirizaba las aspiraciones autonómicas que agitaron los breves años de la República...
... La fiesta hace reír y produce graduadas explosiones en las frases de latiguillo colocadas de cuando en cuando por lo que El hotelito, *si no va a ser vendido por incoparecencia de la extranjera que se espera, podrá ser alquilado por plazas sueltas durante muchas representaciones gracias a la enorme habilidad de Mara Recatero y Gustavo Pérez Puig».* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 13 de diciembre de 1985).

«... Es una obra insólita. La construcción es nula; la trama, elemental, y la intención, oscura. Está suficientemente fuera de cualquier compromiso que no sea más que recordar que esta familia española tiene que vivir junta frente al extranjero, como lo ha hecho siempre. Aunque eso quizá la lleve a la destrucción final. Alguno de los espectadores trata de ver si alguna de las regiones está bien tratada y alguna menospreciada, y cada uno proyecta lo que quiere, aunque se coincide que Andalucía está más entrañada con el autor.
Obra de cháchara, Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero, directores, la montan a gritos y desplantes, como en un escenario de variedades, como en el circo —la zaragata— y como parece requerir el texto. Las cinco actrices se desgañitan, generalmente en fila frente al público. No es justo destacar a una sobre otra, ni en lo bueno ni en lo malo. Están apayasadas por el texto y la dirección (que probablemente no podría ser de otra manera). La escenografía de Francisco Nieva recuerda su especialidad en decadencia y decrepitud sugerente: es bella, mejor ideada que realizada. Los figurines no pasan de lo obvio...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 14 de diciembre de 1985).





"Cip/Braslip", de la Compañía Ínfima La Puça, y "El hombre de rojo", con Quique Camoiras, en la página contigua (Foto: Chicho).

COMPAÑÍA ÍNFIMA LA PUÇA. Barcelona

CIP/BRASLIP

Del colectivo. Escenografía: Anne Morin y Roser Cartix. Intérpretes: Joan Busquets, Pep Salvar y Oscar Rodríguez. Estreno: 16 de marzo de 1986.

«... Joan Busquets, Pep Salvar y Oscar Rodríguez son los tres actores, que, junto con el músico Jep Nuix, ocupan el escenario. Los tres actores buscan crear un estilo propio de humor, con incursiones en diferentes estilos y hasta técnicas y no acabando —en este espectáculo— de definir uno claro. Cip/Braslip *pasa por el simple* sketch, *por el número de pantomima, por la acción del clown y por chistes a lo Eugenio. Pasa, pienso, por demasiados paisajes. De pronto surge el hallazgo o el clima, y el invento*

funciona; pero también de pronto la cosa se hace excesivamente simple o excesivamente poco trabajada. La Puça —personalmente descubrí el grupo hace años, en una actuación de barrio— demuestra poseer una buena capacidad de ingenio, armando un atractivo escenario, rompiendo con gracia, y de pronto, la acción, y moviéndose bien en el terreno del humor surrealista. Por ahí arrancan la risa del espectador.
El espectáculo del Regina tiene, entre otros puntos de interés, el de evidenciar algunas de las pistas por las que hoy discurre el teatro catalán, y sobre todo un tipo de teatro cómico catalán. Unos grupos y actores parecen ser el norte de otros muchos actores y grupos. Viendo, por ejemplo, este irregular Cip/Braslip *uno se da cuenta de la necesidad que tienen algunos montajes de estar más trabajados, acabados y definidos...»* (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periodico». Barcelona. 29 de noviembre de 1986).

COLECTIVO PUNTO CERO. Almendralejo (Badajoz)

YERMA
De Federico García Lorca. Dirección: Miguel Rodríguez. Intérpretes: Rosa Rodríguez, Isabel Martínez, Puri Santos, Pedro Sánchez, Fermín Nuñez, Paqui Velardier, Ana Blasco, Piedad Peña, M.ª José Santos, Isidro Vázquez y Cata Díaz. Estreno: marzo de 1986.

PUTREPLÁSTIC. Valencia

OLI-ZETAS
De Neus Sanchís. Dirección: Sergio Claramunt y Neus Sanchís. Intérpretes: Neus Sanchís, M.ª Ángeles Ballesteros, Lole Iriarte, Sergio Claramunt y Paco Ventura. Estreno: 2 de noviembre de 1985.

LA QUEBRADA. Madrid

LA INCREÍBLE HISTORIA DE UNA REINA, SU ESPEJO Y BLANCANIEVES
De Julio Amabile. Dirección: José Páez. Intérpretes: Ana Kasuna, Elena Kusina, Mario Vespa y Javier Agra. Estreno: 26 de abril de 1986.

«Con frecuencia se han intentado lecturas diferentes de los cuentos tradicionales. En general se reduce a trastocar situaciones y personajes caricaturizándolos sin sentido alguno. Julio Amabile traspasa con largueza esa insulsa frontera y se adentra en una indagación onírica, en la que se entremezclan mitos tan viejos como el de Blancanieves con el más cercano de Alicia de Carroll.
La hijastra de la pérfida reina huye a través del espejo, que se constituye en protagonista y narrador de la nueva propuesta. Se produce en ella un deliberado juego laberíntico en el que las personalidades se confunden hasta el punto de que perseguidora y perseguida, madrastra y Blancanieves, se convierten en un ente desdoblado.
El intento resulta arriesgado y atractivo, pero no es fácil adivinar qué es lo que finalmente recibe el espectador infantil. El cuento mágico tradicional posee unas claves intrínsecas, asimilables, que aquí se distorsionan y retuercen en un ceremonia de confusión.
En esa cuidada suntuosidad enigmática se introduce un elemento pretendidamente cómico —el príncipe salvador— que hace chirriar con fuerza la estructura narrativa.
El experimento se desmarca con valentía de la ramplonería habitual que suele presidir las adaptaciones en teatro para niños. Merece por ello la consideración y el aplauso de un público mal acostumbrado al juego fácil y ramplón.» (Miguel A. Almodóvar. «Ya». Madrid. 2 de mayo de 1986).

LA QUINTERÍA. (Villacañas) Toledo

LA MUCHACHA SIN RETORNO
De Santiago Moncada. Dirección: Bautista Serra. Intérpretes: Francis Amador, Luisa Almonacid, Pilar Ramos, Rosa Aranda y Bautista Serra. Estreno: 4 de enero de 1986.

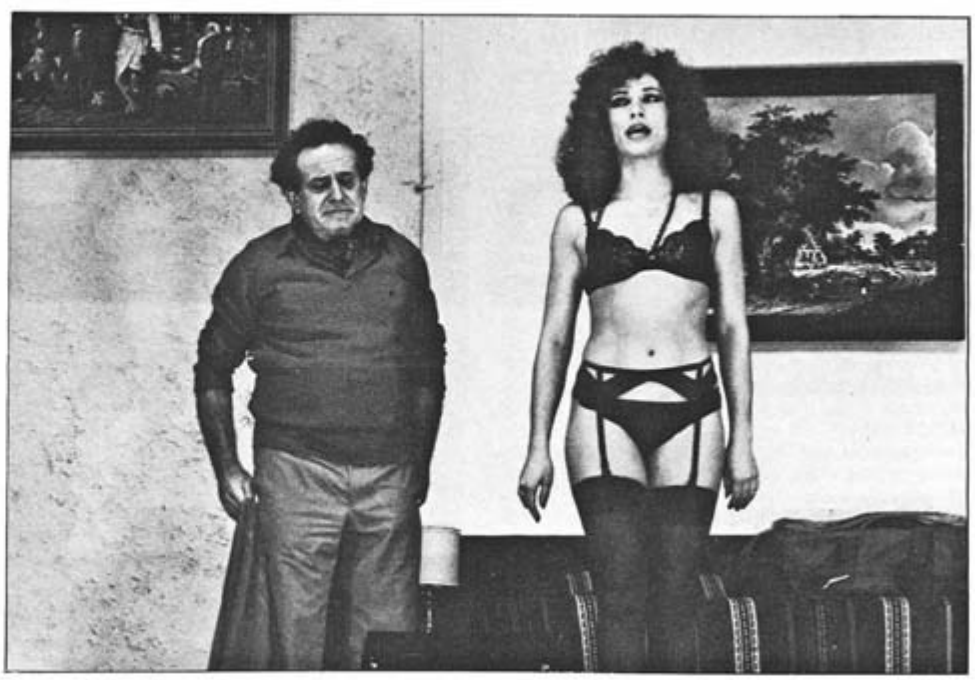
BAJARSE AL MORO
De J. L. Alonso de Santos. Dirección: Bautista Serra. Intérpretes: José Luis Gruza, J. L. Ortiz, Luisa Almonacid, Rosa Aranda, Francis Amador, Bautista Serra y Pedro A. Mero. Estreno: 13 de mayo de 1986.

COMPAÑÍA DE COMEDIAS DE QUIQUE CAMOIRAS. Madrid

EL HOMBRE DE ROJO
De Adrián Ortega. Dirección: Quique Camoiras. Intérpretes: Manuel Troncoso, Mara Ruano, Eva Sola, Quique Camoiras, Alberto Sola, Carmen Grey, Mayte Pardo, Jesús Molina y Enrique Menéndez. Estreno: 30 de octubre de 1985 en el Teatro Cómico de Madrid.

«Adrián Ortega es un veterano del género, en el que domina todos los recursos que el oficio requiere para dominar tipos y situaciones que pueden ir desde el sainete costumbrista al humor negro. La originalidad por paradoja —un parador al que no va nadie, a cuyo propietario le molesta que lleguen huéspedes, una ladrona casquivana y sentimental, un escritor inocentón miedoso y atrevido, una curiosa banda de ladrones más o menos internacionales y el curioso escondite de unos diamantes robados— alcanza fácilmente las tensiones exigidas por la intriga, la comicidad y la carcajada. Camoiras se mueve en la escena con la abundancia de recursos caricaturescos que le han hecho una figura sobresaliente del género revisteril.
El hombre de rojo *es una comedia de género menor. Aspira a entretener y hacer reír y ambos objetivos los alcanza a juzgar por las carcajadas del público esa tarde cualquiera en la que el crítico acudió sin avisar...»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 21 de noviembre de 1985).

«Se elige una tarde cualquiera no importa de qué día de la semana, se toma una copita, dos a lo sumo, se coge una máquina de escribir y un puñado de folios blancos y empieza a teclear. Con ese sucinto material se imagina un personaje, se le viste de rojo y se le pone en su boca características series muy sobadas, parlamentos a la medida del actor que previsiblemente va a interpretarlo, y ya tenemos la espina dorsal de la comedia. Después, a medida que se va escribiendo, va "saliendo" la trama,



el argumento. Al personaje colorado se le adosan siete u ocho, como apoyos diagonales, y puede ser que con un poco de suerte y paciencia al caer la noche ya esté la "comedia" terminada.
... No se puede —no se debe— dar salida a un libreto, titularlo comedia y presentarlo al público, al menos a nuestro público de Málaga, con tales pretensiones... No se puede, tampoco, estrujar los recursos "dramáticos", genialmente cómicos, de Quique Camoiras, hasta hacerle caer en la clicheada vulgar, en el gesto fácil o en la situación pazguata...
... Aunque sus poses habituales son hartamente conocidas con él sucede lo que con otros cómicos españoles: que gustan. El enredo pretencioso de la comedia (que no se consigue), el diálogo casero (que sí se consigue), y otros pecados veniales para él son algo más que veniales, en buena parte, para el resto de la compañía. Pero no es la culpa de los actores. Ni siquiera de la dirección, que han hecho lo que pueden hacer. La culpa es del libro. La culpa es de la situación dada, y ciegamente maniatada, de nuestro actual teatro español...» (Enrique del Pino. «El Diario de la Costa del Sol». Málaga. 11 de octubre de 1986).

R.H.P.O. Asturias

SOMBRAS Y FANTASMAS DE ANA OZORES

De Francisco Prieto. Dirección: Francisco Prieto. Escenografía: Teresa Sánchez. Intérpretes: Concha Soto, Armando Mata, María Antonia Sendino, Cecilio Laguna, María Luz Blázquez, Marta Zapico, Jesús Vázquez, Antonio Puente y Chema Díaz. Estreno: 8 de mayo de 1986.

RAFAEL PONCE. Madrid

LOS EXPERIMENTOS Y LA TERAPIA DEL DOCTOR RASFOOTING

De Rafael Ponce. Dirección, escenografía, música e intérprete: Rafael Ponce. Estreno: noviembre de 1985.

LA RAPSODA. Madrid

BENDITO SEAS, MACHADO

Sobre textos de Antonio Machado. Adaptación: I. Reboredo y E. Paredes. Dirección: I. Reboredo. Intérprete: E. Paredes. Músicos: Francisco Duque y F. Javier Arribas. Estreno: 11 de octubre de 1985.

RASPEIG. Alicante

MOCTADIR

De Luis Jiménez Marhuenda y Ramón Fuentes Pastor. Dirección: Carlos Fernández. Escenografía: Ángel Nicolás. Intérpretes: Pacual Baraza, Marco A. Mirón, Ernesto Torregrosa, Jaime Escoda, Miguel Fuentes, Salvador Pascual, Francisco J. Simón, Francisco Bazara, Alicia Fuentes, M.ª Mar Domínguez, Rosario Cuerda, Encarna Zapater, M.ª José Larrosa, Ángel Nicolás, Lourdes Rada, Margarita Fuentes, Carlos Fernández Torres y Manuel Valero. Estreno: octubre de 1985.





Rafael Ponce (arriba) y "Tot educant Rita" en el Teatre Regina de Barcelona (Foto: Barceló). En la página siguiente, "Oh, Penélope", de Torrente Ballester, por la Compañía Teatral Retablo.

LOS HABITANTES DE LA CASA DESHABITADA

De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Carlos Fernández. Escenografía: Ángel Nicolás. Vestuario: Emilia Rodríguez. Intérpretes: Francisco Simón, Alfonso Denia, Pascual Baraza, Miguel Fuentes, Francisco Baraza, Manuel Hurtado, Manuel Valero, Olga Andreu, Alicia Fuentes, M.ª José Larrosa, Charo Cuerda y M.ª Mar Domínguez. Estreno: marzo de 1986.

«Respecto a Los habitantes de la casa deshabitada *les podría hasta desvelar un secreto: La casa no está deshabitada. Lo que no imaginan es quiénes son los habitantes.*
Viéndola temblará después de haber reído y reirá después de haber temblado durante dos horas...
Es una sátira de la literatura de terror. En escena no muere nadie, en el patio de butacas puede morir cualquiera de risa.
Estamos seguros que no habrán visto sobre un escenario lo que en esta obra sus ojos contemplarán. Todo disparatado pero todo resulta que puede ser real. (...) ¡Ah! Un consejo: No nos den la espalda, pues como diría Jardiel: "Realmente sus espaldas no nos servirán de nada"». (Carlos Fernández. Fragmentos del programa).

RAUL TORRENT. Barcelona

SUEÑA O REVIENTA

Adaptación de dos cuentos de Onello Jorge Cardoso. Versión y dirección: Al Víctor. Escenografía: Raúl Torrent. Intérpretes: Raúl Torrent. Estreno: junio de 1986.

«Una forma desusada del monólogo: el "bululú" de los tiempos de Torres Naharro y Juan del Enzina traído a las nuevas maneras, más complicadas, de la expresión teatral. Raúl Torrent, que pese a su apellido se reclama como madrileño, viajero, experimentador del peripecias varias dentro del teatro, cofundador del grupo Universal Comics, escenógrafo figurinista, actor de las promociones que han encontrado en la manera irruptiva de Darío Fo su propia manera, presenta ahora una experiencia realmente difícil: convertir dos cuentos muy líricos, muy poéticos de Cardoso, escritor poco conocido entre nosotros, en vibrante acción dramática y, para rizar el rizo de la dificultad, asumir todos los personajes en lugar de formularse un reparto. (...) Torrent, solo, con una utillería inventada por él, de múltiples usos, creadores de sugestiones escénicas más que escenarios, emprende la creación ante el espectador de un mundo casi mágico de pescadores de langosta, de viejos marinos intransigentes, de piratas, mujeres ensoñadas, aventuras, mares azules cuando la realidad está encerrada en los angostos límites de una celda carcelaria. Realidad y poesía se entremezclan casi inextricablemente. Torrent, con renuncia a los disfraces, a las señales vestimentarias definidoras, en la mayor y voluntaria pobreza de signos individualizadores, es Lucio, el recluso, Machin Sakurashima, y su litera presidiaria, tribuna, barco pirata, nave pescadora.
Trabajo muy duro, agotador, que Torret trata con un derroche de facultades, dice, canta, grita, susurra, cambia de aspecto, de actitud, es éste y el otro, siempre dentro de un recinto al-

terado por la fantasía. Torrent es muy buen actor. Su gesta, interesante, arriesgada, solitaria. Le bastan unos elementos transformadores y un juego de iluminación inteligente, que supera la escasez de medios de la sala, para construir su mundo personal y orzar en el mar de la fantasía...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 15 de noviembre de 1986).

TEATRO REGINA. Barcelona

TOT EDUCANT RITA

De Willy Rousell. Traducción: Marta Pessarrodona. Dirección: Francesc Nel.lo Escenografía: Carmen Hernández Cros. Intérpretes: Teresa Soler y Alfred Lucchetti. Estreno: 17 de septiembre de 1985 en el Teatro Regina (Barcelona).

«... La obra, o la presente puesta en escena, muestra muy pronto, ¿demasiado?, los rasgos de cada uno de los personajes. La primera acción de Frank será servirse un vaso de whisky —problemas con la bebida—, la segunda, una llamada por teléfono, mostrará sus problemas personales y el primer encuentro con Rita desvelará su inmensa soledad, su gran carencia afectiva. Todo ello apenas en los primeros minutos. La obra es algo larga y a Frank, que ya no puede mostrar casi nada de sí mismo, sólo se le brinda la oportunidad de reiterarse. El personaje de Rita es más dúctil, será porque quiere aprender. La peluquera lamenta profundamente su ignorancia y lo que va aprendiendo en el curso de la obra se incorpora progresivamente al personaje, y lo modifica.
El gran acierto de la comedia está en los diálogos, que consiguen provocar la risas a base de un cierto ingenio, y en la contraposición constante de las dos posturas de los personajes ante la vida. Alfred Lucchetti actúa muy seguro aunque, a nuestro parecer, alardea excesivamente de su probada experiencia escénica. Teresa Soler, en su primer papel protagonista, crea un personaje que nos resulta cercano, resuelve bien los matices de la interpretación, pero en ocasiones exagera por exceso de celo...» (Santiago Fondevilla. «La Vanguardia». Barcelona. 19 de septiembre de 1985).

«"Creimos que ésta era una obra ideal para ponerse en escena en un teatro como el Regina y a principios de temporada, y esta certidumbre le da coherencia al proyecto. Tot educant Rita *es una pieza que, bajo su apariencia de teatro de bulevar, recoge la tradición del teatro social inglés partiendo de los "jóvenes airados" de los años cincuenta, sin llegar al panfleto, pero ofreciendo una visión de la problemática social", explicó Francesc Nel.lo, director de la obra...»* («El País». Barcelona. 6 de septiembre de 1985).

«La idea no es nada del otro jueves, pero, como es harto sabido, son precisamente esas ideas las que funcionan en el teatro. Educando a Rita *es ni más ni menos que* Pygmalion, *pero al revés: Rita es la que educa a Frank.*
Como que Willy Russel tiene talento y ha visto y leído mucho teatro, y se conoce al público, su público, a conciencia, no es de extrañar que su Rita y su Frank posean una sólida consistencia dramática, apoyada casi exclusivamente en un diálogo brillante, muy inglés, es decir, en el que se dicen muchas cosas sin que apenas se note, sin necesidad de subrayarlas, que es lo que hacen los autores de bulevar franceses, los saineteros madrileños y los improvisados autores de la TV-3.
Nos quedan los dos intérpretes y el director. Rita es Teresa Soler, una chica a la que vimos en La desaparición de Wendy, *que prácticamente empieza, y Frank es Alfred Lucchetti, un actor con muchas horas de vuelo, que domina toda clase de recursos y, claro, a veces los padece y nos los hace padecer.*
Señor Nel.lo: en Tot educant Rita *hay un escenario único por donde han de moverse dos únicos personajes durante más de dos horas. Su Rita es simpática, entra bien, pero a los veinte minutos de obra se vuelve aburrida, es repetitiva, tan sólo la salva el diálogo, que ella hace llegar con las deficiencias propias de su todavía escasa experiencia, pero lo que es usted, señor director, no la ayuda nada, no le busca movimientos, situaciones, motivos en los que apoyarse,* llenar *esa aplastante biblioteca. A Lucchetti le ocurre otro tanto, sólo que, como decía, tiene más recursos. Pero tampoco está dirigido,* Tot educant Rita *es un texto que exige dos grandes intérpretes y, por encima de todo, una extraordinaria dirección de actores, y usted, señor Nel.lo, no es ni de lejos ese director que pedía la obra.*



Nada, que no estamos de suerte. Cuando damos con un buen texto (yo lo acortaría una media hora), con una buena traducción y con unos intérpretes la mar de decentes, van y nos colocan un director inexistente. Otra vez será». (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 19 de septiembre de 1985).

TEATRO REPERTORIO DE ARTE DE MADRID. Madrid

BENT

De Martin Sherman. Versión: Federico Castillo. Dirección y escenografía: Miguel Ponce. Vestuario: Teresa Dorfa. Intérpretes: Federico Castillo, Claudio Sierra, Carlos Quiroga, Toño del Olmo, Héctor Roskin, Juan Jiménez e Ismael F. Corroto. Estreno: marzo de 1986.

RETABLO COMPAÑÍA TEATRAL. Madrid

¡OH PENÉLOPE!

De Gonzalo Torrente Ballester. Dirección: José Díez. Escenografía: Rodolfo Imas. Vestuario: Francis Montesinos. Música: Ángel Botia. Coreografía: Elvira Sanz. Intérpretes: Carmen de la Maza, Juan Carlos Naya, Lorenzo Valverde, Emma Ozores, Enrique Cerro, Maruchi Fresno, Fernando Hernández, Ángel González, Francisco Olmo, José María Tasso, Leandro Dago, Mar Cruz, Marta Méndez, Miguel Naide, Enrique Escudero, Manfred Díez, Agustín Navarro Jr. y Pilar Ruiz. Estreno: 22 de julio de 1986.

«Mi Ulises —explica Torrente Ballester— es el encuentro de un hombre con su propio mito, un tema que tiene precedentes en mi literatura, pero no fuera de ella. En "Los gozos y las sombras" se mitifica a un personaje que va a llegar. Es el choque del hombre con su mito, con la fama o Ulises con su retrato.
En la veintena de años de ausencia de Ulises se crea una "mitificación del personaje y esta figura se plasma en el tapiz que Penélope teje. Cuando regresa, Ulises es un hombre zarandeado por el destino, envejecido, cansado, que vuelve a casa, su último refugio». (J. Parra. «Ya». Madrid. 25 de junio de 1986).

«Yo creo que ya está bien de aprovecharse de que para ir de aquí a Madrid, hay que pasar por Teruel; "Oh, Penélope", con todos los respetos para la capacidad insuperable como novelista de Torrente Ballester, no pasa de ser un entretenimiento; no vale la disculpa del Festival cuando dice: "Se trata de mostrar el tratamiento que algunos escritores contemporáneos han hecho de los mitos clásicos". A no ser que lo de tratamiento se tome en el sentido de nombrar a una persona al dirigirse a ella y entonces cuela perfectamente el "oye, tú, Penélope" que parece desprenderse del montaje de esta obra, escrita y publicada en 1946 y que sólo fue puesta en escena en una función de estudiantes de la Universidad Pontificia.
Afortunada o desgraciadamente, estas cosas nunca se sabrán; el texto ha sufrido unos retoques y a instancias de su director, José Díez, se han introducido escenas en verso y cantadas en semioff, con la pretensión de acentuar el carácter humorístico de la pieza y quitarle gravedad. Y así, se ha conseguido en algunos

momentos un revival de "Siete novias para siete hermanos" que no llega a más por la dureza de la escenografía: Esa dureza escénica atenta contra las reglas más elementales de utilidad, eficacia y funcionalidad; el espacio escénico debe ser un instrumento antes que un ornamento y no pasa de ser una idea esbozada; perdonable eso sí, ya que no nos oculta el marco incomparable.
La interpretación fue aceptable, para lo que se ha visto este año; a mí siempre me agradó Carmen de la Maza, desde aquellas insufribles novelas de la tele. Le da cierta candidez al personaje y huye del histrionismo fácil, que su papel le permite; sus oponentes Carlos Naya como Telémaco y Lorenzo Valverde como Ulises, están más rígidos y a veces, hasta contradictorios, no sé si por los altibajos de la psicología de su personajes o por las gracias del director con esos incisos musicales, que crean unos desniveles en la obra, más insalvables que las zanjas de la escenografía». (Miguel Romero. «Hoy». Badajoz. 2 de agosto de 1986).

«Seguramente, porque el escritor humaniza, trae un aire de ligereza a los auditorios, intimidados a menudo ante la gravedad clásica. El empeño posee una ambición elevada. Se trata de alterar sutilmente los conceptos básicos que fijara Homero, variarlos de forma que se encuadren mejor en el proceder actual. Las dificultades aparecen enseguida, pues aun cuando ni Torrente ni la propia Carmen de la Maza abandonen su carácter relevante, el primer acto no deja el efecto de la consecución total, más bien parece un tanteo, un esfuerzo inseguro en la búsqueda del tono adecuado. Autor y actriz lo hallan luego. Se adueña del escenario un tipo especial de parodia. No la violenta, la grotesca, la que deforma exageradamente, sino la de burlona finura. Torrente Ballester sepulta la fama concedida a los tutores, ya que el joven Telémaco dice al Mentor que todas sus enseñanzas significan bien poco al lado de cuanto ha aparecido en las experiencias directas.
Y si uno de los simples pormenores recibe esta punzada satírica, sobre los puntos clave de "La Odisea", la ausencia de Ulises y la fidelidad de Penélope esperando su regreso, oscila constantemente una suave ironía. Es la distancia, bien en el espacio o en el tiempo, la que agranda las virtudes, quien les da un tinte de leyenda y así ha crecido la aureola de Ulises, cuyo tapiz, tejido por Penélope, al querer idealizarlo tanto la esposa, nunca reflejará exactamente sus facciones.
La dirección de José Díez infundió la teatralidad y la animación precisas a las figuras de la obra, formando la ayuda conveniente al texto, que dispuso también de un notable apoyo en el cuadro de intérpretes, donde, junto a Emma Ozores, Juan Carlos Naya y Lorenzo Valverde, destacó especialmente la labor de Carmen de la Maza, por saber agregar, vencida la etapa inicial, a su distinción acostumbrada el delicado fingimiento de su personaje». (José Ferrándiz Casares. «Información». Alicante. 29 de noviembre de 1986).

TEATRO DE LA RIBERA. Zaragoza

TIERRA DE VOCES

Sobre textos de poesía aragonesa contemporánea. Dirección: Mariano Anós. Escenografía: Mariano Anós. Vestuario: Pilar Laveaga. Intérpretes: Elena Gómez, Pilar Laveaga, Mariano Anós y Javier Anós. Estreno: diciembre de 1985.

«"La selección de los poemas —comenta Mariano Anós— fue bastante difícil porque Aragón es una tierra que, desde siempre, ha dado muchos y grandes poetas aunque han sido muy pocos los que han alcanzado renombre fuera de aquí. Precisamente, por la cantidad de autores con que nos encontramos, fue por lo que decidimos darle al montaje el título de Tierra de voces*, y, también, porque con nuestro trabajo hemos pretendido dar a conocer fuera de Aragón nuestra cultura y la obra de nuestros artistas, en este caso, de nuestros poetas de cuatro décadas".»* (Carmen Puyó. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 19 de marzo de 1986).

«El curioso espectador se dará cuenta de que esta tierra nuestra es "tierra de voces" y que esas voces son muy considerables.
Las de veinticinco poetas ha juntado el Teatro de la Ribera y, por lo que hace a mi opinión, he de declarar que no oí un solo verso que no me interesara y sí muchos poemas dignos de la mayor atención. A juzgar por esta antología teatral tenemos en Aragón un estupendo grupo de poetas de todas las edades, clases y tendencias.



"Electra", por el Teatro de la Ribera de Zaragoza.

(...) Me imagino que el lector aficionado al teatro se retraerá un tantico al oír hablar de un espectáculo a base de poesías. Hará mal, porque el Teatro de la Ribera ha hecho un hermoso trabajo de pura creación teatral a partir de unos textos que podrían haberse limitado a organizar en un recital al uso.
No ha sido ése, por fortuna, el criterio de Mariano Anós, responsable de la escenografía y la dirección. Al contrario, ha estudiado a fondo los poemas, desentrañando la esencia dramática de los mismos y ordenándolos en un texto hecho de muchos textos, pero con una suerte de íntima unidad.
La puesta en escena se sirve de ese texto, de una sugerente escenografía y de las voces de los actores (el propio Mariano Anós, Elena Gómez, Pilar Laveaga y Javier Anós) con auténtica brillantez. Uno no sólo no se cansa de oír y, aunque parezca extraño, de "ver" esos poemas que parecen encarnarse sobre la escena, sino todo lo contrario: Tierra de voces *es un espectáculo que sabe a poco».* (Joaquín Aranda. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 22 de marzo de 1986).

ELECTRA

De Sófocles. Versión: Mariano Anós. Dirección: Mariano Anós. Escenografía: Mariano Anós. Vestuario: Pilar Laveaga. Música: Javier Navarrete. Coreografía: Gilberto Ruiz-Lang. Video: Antón Reixa. Intérpretes: Javier Anós, Mariano

Anós, Pilar Delgado, Elena Gómez, Pilar Laveaga, Eva Balaguer, Pilar Juberías, Teresa Larraga, María López, Carmen Marín y Cristina Yáñez. Estreno: mayo de 1986.

«"Es interesante, manteniendo el texto original, ensamblarlo en una estética de nuestros tiempos, que no tiene nada que ver con él. Son temas que quedan lejanos, y esto ayuda a la hora de actualizar. Claro que la concepción de la escenografía y el vestuario está pensada para chocar. Es una cosa deliberada, porque en teatro y en arte es obligación presentar cosas nuevas, que sorprendan" (...) "no se trata de ilustrar únicamente sino de confrontar imágenes distintas. Nuestra imaginación está ligada a lo que ofrece la televisión, así que introdujimos una en la representación para concretar el vínculo entre la obra y la forma de imaginar de ahora".» (Carmen Martínez Alonso. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 30 de junio de 1986).

«Lo más peculiar de la Electra *del Teatro de la Ribera de Zaragoza, es la ironía. Dan texto, ese texto que hace sufrir "sin escapatoria a los mortales", en su versión más castigadora. Ayer sin cuento, trémolos lamentosos, lutos interminables. Y al lado, el humor pagano, la broma (...) El Teatro de la Ribera se ha caracterizado por su rigor; por el grado de exigencia que impone a sus productos. Ha tomado un tema clásico. Es infrecuente en ellos que han trabajado más bien temas de autor contemporáneo. La modernidad viene ahora por el camino de las imágenes, de la puesta en escena: figuras actuales, vídeos, una música poco convencional, materiales anacrónicos, un colorismo fuera de la norma... Es un concepto teatral que aleja a los espectadores, que los extraña, de acuerdo con una fórmula muy de hoy: el brechtismo, la distanciación, el teatro como provocación intelectual y no afectiva (...)* Electra *es, en las manos del Teatro de Cámara, un juego. Una ensalada de estilos, un modelo para armar en el que se mezclan peligrosamente códigos expresivos de muchas fuentes (...) El teatro de Sófocles fue un teatro ejemplar, con pocas concesiones humanas, en el que los hombres eran un boceto de imitación de las leyes eternas. Pareciendo ya las leyes menos eternas, se muestra aquel invento al lado de estos lodos. Y es, ya se ha dicho, la ironía, el juego. La distancia. Y en ello está el mayor mérito y el mayor peligro de* Electra. *Una versión arriesgada y muy poco convencional, que lucha en dos frentes: con el público tradicional y con el público nuevo —convencido del lenguaje rompedor— que no tiene demasiada afición al aparatoso lenguaje clásico.*
Un excelente vídeo va a ser la contrahistoria de Electra, *hinchando los datos, ironizando con ellos, rompiendo la redondez de las situaciones. Y el grupo de actrices-bailarines-coro. La interpretación —de los hermanos Anós, de Pilar Laveaga, grandiosos y domésticos— y la música y el espacio. Todo en la órbita...»* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 29 de mayo de 1986).

TEATRO DE RIDERSI. Murcia

EL PAÍS DE IRÁS Y NO VOLVERÁS

Del colectivo. Dirección: Pepe Ferrer. Escenografía: Geles Peñalver. Música: Domingo Lázaro. Intérpretes: Ángel Espin, Geles Peñalver, Domingo Lázaro, Carmen Navarro, Julia Esther Marín, M.ª Jesús Oltra y Pepe Ferrer. Estreno: enero de 1986.

RÚA VIVA. Orense

O SACO DAS NOCES

De A. M. Pires Cabral. Dirección: Manoel Vidal. Escenografía: Anxo Méndez. Intérpretes: Teresa Villar, Vicente Salgado, Sonia Montes, Lois A. Vázquez, Conchi Rodríguez, Anxo Méndez, Raúl Gómez y Manoel Vidal. Estreno: 6 de enero de 1986 en Outomoro (Orense).

GRUPO DE TEATRO LA RUEDA. Zaragoza

CUANDO EL VIENTO SOPLA

De Raymand Briggs. Versión: Rosa Montero. Dirección: Ricardo Joven. Máscaras: José Peinado. Música: Paco Aguarod y Luis Fatás. Intérpretes: Luis Bitria, María Jesús Domeque y María Sánchez. Estreno: 1 de mayo de 1986 en el Teatro del Mercado (Zaragoza).

«... Nos pusimos en contacto con Ricardo Joven para que dirigiera y él nos propuso llevar al teatro un comic de Raymond Briggs. Esto suponía un reto para nosotros porque no son muchos los cómics que se han llevado a la escena, pero lo aceptamos y ahí está la obra. (...) La acción se sitúa en la campiña donde vive un matrimonio bastante mayor. En la primera parte del montaje esta pareja se prepara para sobrevivir a la explosión de una bomba atómica; y en la segunda, la bomba ya ha estallado y la pareja vive recluida en su refugio nuclear hasta que se plantea la necesidad de salir al exterior para comprobar qué ha ocurrido, cuáles son las consecuencias de la catástrofe...» («Heraldo de Aragón». 1 de mayo de 1986).

«... La obra expone muy hábilmente no sólo la indefensión en que vivimos, sino la alineación que nos induce a someternos sin rebeldía a las mentiras de la propaganda y al confusionismo reinante. Hay algo que a mi modo de ver lo resume todo: si se produjera un conflicto nuclear, "echaríamos de menos" las buenas guerras de antaño, incluida la II Guerra Mundial.
Ricardo Joven, el director de la Rueda Teatro, que representa la obra de Briggs en el Teatro del Mercado, se acoge muy hábilmente a la estética del cómic. Todo es aparentemente sencillo excepto el estruendoso anuncio sonoro de la guerra y ese personaje misterioso, la "Amenaza" (María Sánchez), que cruza la escena de tiempo en tiempo. Pero el ir y venir cotidiano, vulgar, del matrimonio que componen Hilda (María Jesús Domeque) y James (Luis Britria) resulta a pesar de ello, o quizás a causa de ello, absolutamente enternecedor. En esa ternura radica el mérito principal, y la fuerza, de este interesante experimento teatral. Esos seres que se presentan como arquetípicos, con las máscaras que ocultan el rostro de los actores (estupendos en sus parlamentos, en sus ademanes, en su caracterización), se nos graban indeleblemente en el recuerdo por su subyugante humanidad». (Joaquín Aranda. «Heraldo de Aragón». 3 de mayo de 1986).

EL RUSC, S. L. Barcelona

MENEGO, DIÁLEG MOLT FACECIÓS I REDÍCUL (Diálogo muy chistoso y ridículo)

De Angelo Beolco (Ruzante). Traducción: Feliu Formosa. Dirección: Dolors Collell. Intérpretes: Josep Colomer, Pep Barcons, Tines, Cacu, Pere Riera y Dolors Collell. Estreno: 23 de noviembre de 1985.

EL PUPIL VOL SER TUTOR

De Peter Handke. Dirección: Josep Colomer i Gaja. Escenografía: Joan Isern-El Rusc. Intérpretes: Lluís Prat y Josep Martínez. Estreno: 17 de mayo de 1986.

TEATRE DE SAC. Barcelona

PAPIROFLEXIA DINÁMICA

De José M.ª Gómez y F. Xavier Lafita. Dirección: José M.ª Gómez y F. Xavier Lafita. Intérpretes: José M.ª Gómez y F. Xavier Lafita. Estreno: septiembre de 1985.

GRUP DE TEATRE SAC DE TRONS. Barcelona

PUPUTS

De Climent Sensada. Dirección: Rosa Postigo y Climent Sensada. Escenografía: Jordi Perarnau. Vestuario: M.ª Carmen Guixe. Música: Fina Sorribas. Intérpretes: José Luis Sola, Pilar Pardal, May Flores, Rosa Postigo y Climent Sensada. Estreno: abril de 1986.

PA AMB TOMAQUET I DINASTÍA

De Climent Sensada. Dirección: Climent Sensada. Intérpretes: Fina Sensada, Sesi, Rosa Postigo y Climent Sensada. Estreno: julio de 1986.

SALDUBA TEATRO. Málaga

TEATRO PARA TODOS

De Juan Caracuel. Intérpretes: Juana Pérez, José Antonio Nieto y Juan Caracuel. Estreno: mayo de 1986.

GRUPO INFANTIL DE TEATRO SAMANIEGO. Vitoria

AVENTURAS EN EL ESPACIO

De Fernando Herrero. Dirección: Enrike Ruiz de Gordoa Alda. Escenografía: Oskar Ruiz de Luzuriaga. Intérpretes: Compañía. Estreno: 1 de mayo de 1986 en el Teatro Principal (Vitoria).

SAMBHU MIMO. Navarra

HISTORIA DE UN BUFÓN

De Juan Antonio San José Munárriz. Dirección, escenografía e intérprete: Juan Antonio San José Munárriz. Estreno: 27 de marzo de 1986.

EL SAMBORI. Valencia

LA VIDA ES JUEGO
Sobre textos de Pedro Calderón de la Barca. Dirección: José Manuel Gil Baquero. Música: Gonzalo Sempere, Juan J. García y Alberto Pérez. Intérpretes: Toni Aparisi, Nacho Belarte y J. M. Gil. Estreno: noviembre de 1985.

SAMBOROMBÓN TEATRO. (La Laguna) Tenerife

TRISTEZA SOBRE UN CABALLO BLANCO
De Alfonso García Ramos. Adaptación: Pascual Arroyo. Dirección: Pascual Arroyo. Escenografía: Gonzalo González. Música: Alberto Delgado Prieto. Intérpretes: Pascual Arroyo, Félix Domínguez, José L. García, Manuel Rodríguez, José M. Padrón, Francis del Rosario, Magui Puerta, Verité Hernández, Charo Puerta y Pedro L. Brito. Estreno: 31 de octubre de 1985.

«... Tristeza sobre un caballo blanco, *consituye un conglomerado de historia que intenta definir el acontecimiento cotidiano. El material narrativo de esta obra es una polifonía que conforma el análisis de la realidad como feria de la vida; un retrato descrito desde la memoria, presentado con imágenes seriadas, polvorientas y decoloradas; así la realidad se agiganta y el tiempo se comprime, haciéndose simultáneo, en un intento de construir un mundo armónico.*
La tristeza, la melancolía, el desencanto desencadena el drama; la vida en la Isla; vida que, en realidad, es el duelo contra la mutilación y muerte, utilizando el espíritu crítico, creando un ambiente denso y barroco...» («La Jornada». Santa Cruz de Tenerife. 29 de septiembre de 1986).

SARABELA. Orense

EL TRICICLO
De Fernando Arrabal. Dirección: Ángeles Cuña. Escenografía: Ignacio Basallo. Intérpretes: Ramón J. Sevilla, Alfonso Ruiz, Sabela González, Elena Seijo, César C. Cordero, Fernando Flores y Emiliano Mourenza. Estreno: mayo de 1985.

«*... Según el programa,* El Triciclo *cuenta la historia de un asesinato cometido por unos individuos marginados en la persona de un ciudadano para robarle y el proceso de su detención. (...) Esto es a grandes trozos, la historia, el suceso, a partir del que Arrabal hace su obra. Recojo aquí la sinopsis argumental que el propio grupo proporciona, aderezada con una síntesis más que pintoresca, aunque disiento enteramente de semejante resumen: no me parece que Arrabal constituya su obra a partir de un suceso, sino que utiliza el leve pretexto de un robo y un asesinato para proporcionar un hilo conductor y más o menos narrativo de lo absurdo, el sin sentido desconcertante que sugiere el galimatías que nos rodea y que llamamos orden social por llamarle algo. Por lo demás, ningún reparo. Sarabela es un grupo aficionado en el que se nota el esfuerzo, la voluntad de hacer teatro. Y a mí lo que hacen los grupos aficionados casi por principio, me parece bien.*
Eso no quiere decir que la puesta sea particularmente brillante (...) ni que la interpretación supere su condición de simple ilustración del texto en muchos pasajes. Es justo anotar que en la segunda parte la representación se hace más viva y más acertada en su ritmo. En conjunto, se salva el descaro y la seguridad de los cuatro actores principales.» (Xosé Cermeño. «El Correo Gallego». Santiago de Compostela. 7 de noviembre de 1985).







De arriba abajo, "Largo recorrido", de Selección Natural. (Foto: F. Suárez); "La mitja lluna", de Spill, Barcelona. (Foto: Chicho), y el Grupo Suripanta, con "Aquí no paga nadie", de Darío Fo.

SE LA BI. Madrid

SE LA BI
De Pedro González Garrido. Dirección: Pedro González Garrido. Intérpretes: Pedro González Garrido y M.ª Jesús Solas. Estreno: 1 de marzo de 1986.

SELECCIÓN NATURAL. Madrid

LARGO RECORRIDO
De Rosana Manrique y Rafael Rivas. Dirección: Carlos Sarrio. Escenografía: José Luis Prieto. Intérpretes: Rosana Manrique y Rafael Rivas. Estreno: 11 de abril de 1986 en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes (Madrid).

SERGIO MIMO. Valencia

SOLILOQUIOS TRASNOCHADOS
De Vicente Tiburcio. Dirección: Víctor Rotelli. Escenografía: Vicente Tiburcio. Intérprete: Sergio Claramunt. Estreno: julio de 1986.

TEATRE SET. Barcelona

LES PRECIOSES RIDÍCULES
De Molière. Dirección: Ferrán Audí y Josep Fargas. Escenografía: Teresa Salvadó. Intérpretes: Ferrán Audí, Anna Güell, Josep Fargas, Mercè Lleixà, Jordi Massó, Rosa Renom y Jordi Tarrida. Estreno: 29 de julio de 1986.

LA COMPAÑÍA SGRATTA. Barcelona

LAS GALAS DEL DIFUNTO
De Valle-Inclán. Dirección: José Corbacho. Escenografía: José Corbacho. Intérpretes: Pilar Arcas, Esther Bleda, Jordi Ballart, Pedro G. Reina, Elisenda Castellón y Quim Fernández. Estreno: 1 de noviembre de 1985.

SKALIBUR. Valencia

TIEMPO DE ESCENA-TEMS D'ESCENA
De José Francisco Martín. Dirección: Juan Antonio Aparisi. Escenografía: José Francisco Martín. Estreno: 5 de diciembre de 1985.

TEATRO DEL SOL. Madrid

EL MANDAMÁS MÁS MÁS... Y SUS MÁQUINAS PITIPITRONCAS
De Fernando Almena. Dirección: José Gómez. Intérpretes: M.ª Estela Domínguez, Isabel Alta-

ble, Javier Caballero y José Gómez. Estreno: enero de 1986.

SOL Y SOMBRA. Granada

EL SILENCIO
De Francisco Prados. Dirección: Francisco Prados. Escenografía: Gabriel Palomar. Música: Isabel Padilla. Intérpretes: Luisa Villegas, Marti Baz, Monserrat Jiménez, M.ª José Rodríguez, Ángel Alonso, M. Ángel Cobos, Encarni Montilla, Pili García, Isabel Padilla, Juan Baños, Eduardo Ortega y Agustín Ramírez. Estreno: 18 de abril de 1986.

SPILL, GRUP D'ACTORS. Barcelona

LA MITJA LLUNA
Del grupo. Dirección: Marta Catalá. Escenografía: Manuel Soto. Intérpretes: Josep Manuel Arévalo, Julia Lora, August Duch, Isabel Masoliver, Susagna Navó, Elvira Cañero y Xavier Bertrán. Estreno: julio de 1986.
Espectáculo seleccionado por el Ministerio de Cultura (Instituto de la Juventud), dentro de la Muestra de Nuevo Teatro Español (Cabuñes-86).

COMPAÑÍA STUDIUM. Murcia

UN TEMA DE AMOR EN CUATRO ESCENAS
De José Antonio Parra Albarracín. Dirección: José Antonio Parra Albarracín. Intérpretes: Juan Carlos de Ibarra, M.ª Carmen G. Treviño, Juan Vicente P. Garrigós, Mercedes Guardiola, Rafael Lozano, Nef Martínez Gracia y Ángeles Tendero. Estreno: 20 de diciembre de 1985.

TEATRO DEL SUR. Granada

EL TESTIGO
De Fernando Quiñones. Dirección: Javier G. Castaños. Intérpretes: Mariano S. Pantoja y José Monleón. Músicos: Javier Montenegro y Miguel Ángel Cortés. Estreno: 31 de julio de 1986.

«... Tres claves de lenguaje configuran el trabajo de Teatro del Sur: una, visual, definida por el propio escenario —sobria y ensolerada taberna antigua, viejos carteles de toros, azulejos, anaqueles, venerable mostrador— y proyección sobre una pantalla de diapositivas de los primordiales del jondo, junto con secuencias flamencas de ayer y de hoy; otra auditiva, el cante, el toque, el compás, por soleá, por siguiriyas, por martinetes, por malagueñas, por bulerías, a cargo del joven cantaor granadino Javier Montenegro y del guitarrista, también granadino y también novísima figura, Miguel Ángel Cortés, Ambas ilustran y realizan la remembranza del veterano cantaor Juan —Mariano S. Pantoja—, que va contando al Camarero —José Monleón— las experiencias y vicisitudes de Miguel Pantalón, de las que él fue testigo de excepción...» (Miguel Ángel González. «Ideal». Granada. 28 de julio de 1986).

SURIPANTA. Badajoz

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Dirección: Etelvino Vázquez. Escenografía: Sardiña y Piriz. Máscaras: Pedro Rodríguez. Música: Nino Rota. Intérpretes: Pedro Antonio Penco, Yolanda Criado, Mercedes Tabares, Pedro Rodríguez, Jesús Martín, José Tomás Penco y Javier Leoni. Estreno: 15 de julio de 1986.

«Podría decirse que el ciclo de teatro organizado por la Cámara de Comercio finalizó con el rotundo éxito del grupo Suripanta, de Badajoz, que divirtió enormemente a un público que abarrotaba el Teatro López de Ayala, interrumpiendo en múltiples ocasiones la actuación con sus carcajadas y aplausos, que al final se hicieron clamorosos.
Aquí no paga nadie *es una obra original de Darío Fo, un autor italiano que ha conseguido el equilibrio entre la risa y sátira política. Suripanta ha adaptado el texto a nuestra realidad, cambiando al PCI por el PSOE, y a un carabinieri por un guardia civil. Detrás de lo cómico, se esconde una crítica social a la autoridad y al poder, sobre todo al final de la obra, donde la risa se cambia por la meditación del espectador. Hay que destacar el gran papel que realizan los actores, donde Pedro Rodríguez da vida a cuatro personajes a la vez, entre ellos el de inspector, enormemente sarcástico. Memé Tabares y Yolanda Criado, en sus respectivos papeles de Antonia y Margarita, interpretan a la perfección sus personajes, junto con Jesús Martín —Luis— y Pedro Antonio Penco —Juan—, este último como sindicalista desengañado.*
El clímax de humor de la obra se alcanza cuando los actores abandonan el escenario y actúan entre el público, por pasillos y plateas, en medio de un sonido de carcajadas...» (Máximo Durán. «Extremadura». 20 de octubre de 1986).

T.B.O. (TEATRO DE BARRIO OBRERO. Madrid

LA MUÑECA DE DESTROZONA
Del colectivo. Intérpretes: Componentes del colectivo. Estreno: 29 de noviembre de 1985.

TABANQUE-IMAGEN 3. Zaragoza

LA LUNA EN UN CHARCO
Del colectivo. Dramaturgia: Joan Casas. Dirección: Antonio Malonda. Música: Javier Armisen. Intérpretes: Javier Cruz, Dionisia García, Sergio Plou, Antonio Buil, Ana Tabuenca, Carmen Campos, Ángel Monteagudo, José Peinado y Lydia Andaluz. Estreno: septiembre de 1985.
En coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y El Centro Dramático de Aragón.

«... Lo que nos proponemos es enjuiciar una parte de nuestra sociedad debido a los problemas a los que cotidianamente deben enfrentarse los jóvenes. (...) "Los actores propusimos una serie de temas que nos interesaba llevar a un escenario. Los perfilamos y fuimos introduciendo situaciones con el tema de la juventud como punto central. Se hizo un gran boceto y a partir de ahí, más o menos, aunque el proceso fue bastante laborioso, se dieron unas pinceladas y se fueron creando los personajes" (...) "al otro lado del espejo, como Alicia en el país de las maravillas. Llamamos la atención sobre algunos pequeños problemas del aquí y el de ahora, pero desde un punto de vista divertido que desvela nuestra vida cotidiana, libre y feliz, pero también amarga".» (Carmen Puyo. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 4 de febrero de 1986).

«... Tabanque ha creado La luna en un charco, *de Joan Casas, con el amparo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y la Diputación General de Aragón. Es un texto juvenil, sobre la problemática de un grupo de muchachos de barrio. (...)* La luna en un charco *es un libro fresco, sin cuajar. Probablemente fruto del trabajo de todos, además del autor. Mezcla, combina ruidosamente las cosas, para tratar de llegar a un retablo final de un grupo de jóvenes de hoy en una ciudad cualquiera. Se compone con rabia, con desparpajo, dándoles voz con la música y el lenguaje joven. Y se sigue con agrado. Hay muy poco teatro juvenil en el mercado. Teatro salido de los propios jóvenes, que están haciendo obras de repertorio, o textos que no les afectan.* La luna... *es una buena aportación que podía ser recogida por otros.*
Si el resultado teatral es discutible, el interés social es grande. Y tiene trascendencia que los altos patrocinadores que se indican más arriba hayan dedicado parte de sus apoyos a una parcela del teatro tan desatendida. Que las nuevas tendencias escénicas van a salir de estos nuevos grupos es innegable...» (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 20 de mayo de 1986).

«... La obra de Joan Casas La luna en el charco. *(...) Está planteada con una técnica plenamente realista: nada de símbolos, ni espacios irreales, ni personajes herméticos; no hay que someterse a ninguna tarea interpretativa, hay, sencillamente, que estar, que ver, que seguir las peripecias de una pandilla de jóvenes de ahora, que presentan problemas de ahora y nos sitúan en plena movida. Los temas de la marginación juvenil, la opresión de la burocracia institucional, la falta de horizonte vital, la tentación escapista de la droga, etcétera, se entrelazan con una trama en la que se mezcla la ficción del ensayo de una obra teatral, con la problemática real y vital de jóvenes que integran el grupo. El texto adolece de algunas ingenuidades, pero tiene buen ritmo, variedad y es, en general, divertido. Por lo que se refiere a la interpretación, a mí me pareció observar una cierta disparidad de estilos en los distintos componentes del grupo, lo que hace sospechar algo de falta de eficacia en la dirección. (...) Pero, en cambio, me gustaron mucho las secuencias del montaje de Alicia en el país de las maravillas, parodia que en la ficción teatral está preparando el grupo, cuyas principales virtudes son la vivacidad, la imaginación y la plasticidad.*
En fin, una función entretenida y actual.» (F. P. «El Ideal Gallego». La Coruña. 26 de febrero de 1986).

«... Cada personaje responde a un tipo de joven actual, sin caer en simples tópicos y con un buen diseño: el líder, el pasota, el homosexual, la chica que se viste de punky a espaldas de su familia, etcétera.



El desarrollo dramático conjuga con habilidad los dos planos: la realidad que viven los personajes y la obra que ensayan, donde sitúa un discurso paralelo y metafórico.
El espacio escénico está bien aprovechado, las máscaras y elementos escenográficos del cuento de Alicia tienen calidad, y la música de Javier Armisen, interpretada en directo por los actores, completan un espectáculo que tiene rigor y consigue unos niveles de coherencia y profesionalidad bastante altos, dentro de los espectáculos que presentan los grupos juveniles.»

«... La función intenta plantear sobre la escena una reflexión sobre el mundo de los jóvenes hoy, llevada a cabo, además, por jóvenes. Y en este sentido adquiere un nuevo valor: el de testimonio directo.
El resultado del voluntarioso trabajo de este grupo de actores jóvenes y técnicos teatrales, que ya dieron una prueba de sus notables capacidades en Antigona, *es en esta ocasión un tanto irregular. La multiplicación de conflictos, que se presentan paralelamente en la escena, crea cierto confusionismo y sobre todo unas dificultades de interpretación muy grandes. Son demasiados los momentos en los que hay que recurrir cuando el gran grupo se escinde en otros menores a convencionalismos artificiosos, como puede ser el que mientras unos actúan a volumen normal de voz, pongo por caso, otros —en plano paralelo o más alejado— no tengan sino recursos gestuales. Este exceso de simultaneidad da a algunas escenas un estatismo peligroso.*
Ocasiones hay también, sin embargo, y es uno de los aspectos más interesantes de la función, en que se consigue una teatralidad valiosa, par-



"La luna en un charco", de Tabanque-Imagen 3, de Zaragoza. (Foto: Gerardo Morer), y "Un día de libertad" de La Taguara, también de Zaragoza. En la página contigua, el Taller Central de Madrid con "A. G. / V. W. Calidoscopios y faros de hoy" de Sergio Bellbel. (Foto: Chicho).

tiendo precisamente de esos mismos planteamientos. Es el caso del ensayo de un arreglo teatral de Alicia en el país de las maravillas de excelente factura interpretativa, usando bellas máscaras concebidas a partir de la conocida iconología de las instituciones del libro desde su primera edición...» (Jesús Rubio Jiménez. «El Día». Zaragoza. 7 de febrero de 1986).

TEATRO TABLADILLO. Burgos

LA CABEZA DEL DRAGÓN
De Ramón del Valle-Inclán. Actores: M.ª Ángeles González, L. Miguel González, Pachi Delgado, Mariví Ramos, Ankar Busto, Cristina Peña, L. Alberto Martínez, L. Alberto Cotillas. Estreno: 1 de marzo de 1986.

TAEDRA. Madrid

LA NOCHE DE LOS CUENTOS FANTÁSTICOS
De Juan Cervera. Dirección: Víctor Ruiz. Escenografía: Terre Tejedor e Isabel H. Pennetier. Música: Ignacio Bergareche. Intérpretes: Ignacio Soret, Adrián Piera, Isabel H. Pennetier, Ana Herrero, Loly Otero, Ángel Cañas, Francisco Aguilera y Antonio L. Estreno: 8 de noviembre de 1985.

LA TAGUARA. Zaragoza

UN DÍA DE LIBERTAD
De Pedro Mario Herrero. Dirección: Pilar Delgado. Escenografía y música: La Taguara. Intérpretes: Pilar Delgado, Agustín Miguel, Gloria Olledo, Rosa Martín, Rufino Ródenas, Gabriel Latorre, Carlos Martín, Miguel Galve, Asunción Navarro y Raquel Pérez. Estreno: enero de 1986.

MILAGRO EN EL MERCADO VIEJO
De Osvaldo Dragún. Dirección, escenografía y música: La Taguara. Intérpretes: Pilar Delgado, José M.ª Carrillo, Agustín Miguel, Rufino Ródenas, Raquel Pérez, Gloria Ollero, Gabriel Latorre, Miguel Galve, Rosa Martín y Asunción Navarro. Estreno: mayo de 1985.

«... En Un día de libertad *el autor dibuja la situación por un riguroso sistema de confesiones sucesivas, muy propio de la situación de enclaustramiento. Vidas pequeñas, historias agitadas y crueles de hipocresía, de resignación, de frustraciones humanas... La progresión va tensando las cuerdas del espectador, aliviada de vez en cuando por instantes de hiriente comicidad...»* («Heraldo de Aragón». Zaragoza. 17 de abril de 1986).

«En Un día de libertad *se nos presenta a una comunidad en la clásica situación límite: la guerra ha pasado por un pueblecito fronterizo y los supervivientes se ven obligados a permanecer encerrados, prisioneros, en sus casas. (...) El texto de Pedro Mario Herrero es interesante, más quizá en su desarrollo que por sus planteamientos. El recurso al estado de sitio parece un tanto forzado, en contraste con la viveza, la picardía y la gracia con que a pesar de las siniestras*

circunstancias se pinta a los personajes, reconstruyendo a través de ellos la pequeña historia de la colectividad.
Una colectividad, o más bien su núcleo más representativo, donde seres de muy distinta condición, cada cual con su frustración, sus dolores y sus humanas alegrías a cuestas, pelean entre sí, se acercan y se distancian, y donde sobresalen de entre la mezquindad general dos estupendos tipos, la mujer comerciante, antigua pecadora oficial del pueblo, y el bohemio, un tipo llegado de no se sabe dónde que predica, y practica, un desenfadado evangelio panerótico, o algo así. (...)
La Taguara hace una bella creación de Un día de libertad, *bajo la dirección de Pilar Delgado. Los personajes revelan su humanidad más entrañable a lo largo de una acción teatral en la que irrumpen de tiempo en tiempo el fragor de la guerra, la brutalidad de la violencia. En un ámbito cerrado, cercado por vallas insalvables, los actores logran que los personajes trasciendan su condición de criaturas literarias para transformarse en hombres y mujeres de carne y hueso...»* (Joaquín Aranda. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 19 de abril de 1986).

TALIA. Lérida

LA CAPUTXETA I EL LLOP

De Josep Vallverdú. Dirección: Jaume Cornadó. Intérpretes: Mireia Petanás, M.ª Pilar Ibars, Filo Cornadó, Jaume Cornadó, Carles Molins, Héctor Beberide y Josefina Moncasi. Estreno: 6 de abril de 1986 en la Sala de Actos de Sta. Tereseta.

«Dice Bruno Bettelheim que "no hay forma de angustia que en cualquier cuento de hadas no se materialice bajo una apariencia dramática; *por otro lado, estos cuentos nos prometen que acabaremos por liberarnos de nuestros miedos y veremos compensados los sufrimientos a que nos han sometido". (...)*
En su adaptación del cuanto de Ch. Perrault, Josep Vallverdú parece escoger el camino falsamente tierno de aligerar de angustia una historia que no tiene sentido, precisamente, sin este componente de tensión dramática (aquello de lo que hablaba Bettelheim). Valverdú pone agua al vino del cuento de posesiones físicas y de antropofagias, del instinto que sobrepasa la razón, o si se quiere, de la naturaleza en contra de una civilización de cazadores. La propuesta dramática de Valverdú resulta "fofa", rebajada de la emoción del peligro que encarna, entre atracción y repulsión, un lobo sediento de carne. (...) ("Como ejemplo") Vaya que sólo hace falta la solución final de aquella escena del lobo y caperucita (las famosas preguntas), que no ha hecho Vallverdú para comprobar el malbaratamiento de una situación dramática que, si se evita como ha hecho Vallverdú, acredita que no se ha entendido en absoluto el sentido emocional de este cuento.
El Círculo Dramático Talía ha ilustrado el teatro con una puesta en escena desprovista de intencionalidad teatral. Queremos decir que junto a escenas que recuerdan, peligrosamente, la ramplonería tradicional de Els Pastorets, encontramos otras con deformaciones de discoteca, así como fallos tan garrafales como similar una tempestad con el uso del sonido, olvidando la luz, ¡precisamente!...» (Marcel.lí Borrell. «La Mañana». Lérida. 16 de abril de 1986).

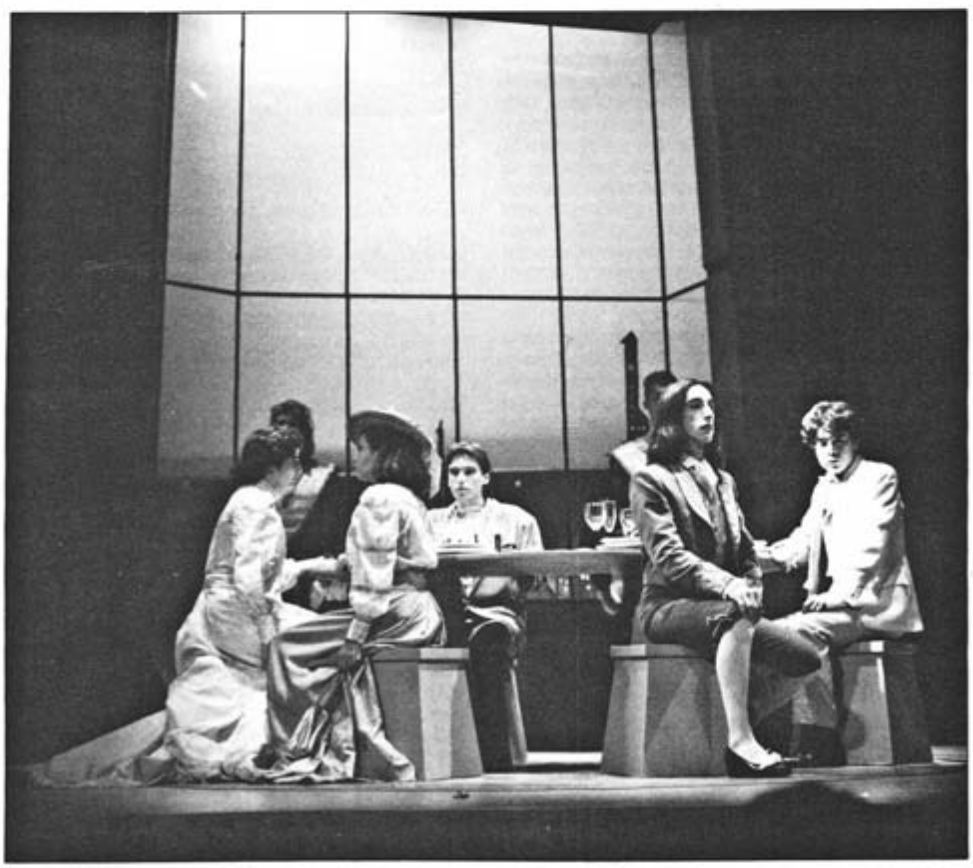
TALLER CENTRAL. Madrid

A. G./V. W., CALIDOSCOPIO Y FAROS DE HOY

De Sergio Bellbel. Dirección: Juanjo Granda. Escenografía: Manuel Gijón. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Intérpretes: Alicia Viejo, Gloria Fernández, Marta Baró, Harold Zúñiga, Carlos Iglesias, Jesús Aitor Tejada, Amparo Vega y Roberto Javier Cabezas. Voces en off: Jorge Algara, Leandro Dago, Dolores Gil, Javier González, Ione Irazábal, Ángeles Ladrón de Guevara y Marina Martínez. Estreno: 18 de junio de 1986.

«... A. G/V. W. Calidoscopios y faros de hoy, *pura pieza de investigación, fue comenzada a escribir por Bellbel hace dos años. "Primero hice un texto breve, a base de retazos de la vida de André Gide. Resultaba muy difícil insuflar a la biografía un mínimo de teatralidad, por eso recopilé frases interesantes o anécdotas de su infancia, adolescencia y madurez."*
Bellbel retomó más tarde la idea y se planteó desarrollar un obra de carácter mayor, en la que no sólo cupiera Gide, sino también el mundo de la pareja y retazos biográficos de una mujer literata, coetánea del escritor francés y de una sensibilidad paralela, pero de otra cultura para que la exposición contrastara. Se inclinó Bellbel por Virginia Wolf, a la que dedicó el segundo acto...» (Javier Parra. «Ya». Madrid. 20 de septiembre de 1986).

«Sergio Bellbel tene veintidós años y su obra obtuvo el primer premio del concurso de textos Marqués de Bradomín, del Instituto de la Juventud y el Centro de Nuevas Tendencias. (...) La representación no es la misma acotada y diseñada en el texto original; habrá que atribuir los cambios al propio autor, y más probablemente a las colaboraciones de veteranos: la escenografía de Manuel Gijón, los trajes de Cidrón y, sobre todo, del director, Juanjo Granda.
Es una cena de espectros, vagamente invocados por unos sacerdotes-servidores. (...) Es una interpretación libre: la obra no apura sus consecuencias y es confusa entre las propias fases del autor, las citas literarias y la superposición de símbolos o de dramaturgia de los colaboradores.
El dato que podríamos llamar de modernidad, aparte de conocidos tópicos de la vanguardia (el ceremonial, la deshumanización de algunos movimientos, la lentitud de los pasos), consiste en que todas las voces están grabadas: una cinta retransmite lo que puede ser pensamiento, recuerdos, relación de personajes, mientras los actores accionan en escena. (...) El texto, enteramente grabado, no tiene que ver con la modernidad o la antigüedad, sino con un peligroso mal uso de la técnica. La grabación, aparte de las privaciones de matices vocales que siempre



conlleva, da una rigidez, una imposibilidad de flexibilizar el texto; niega la espontaneidad que los actores, antiguos o modernos, suelen defender como privilegio del teatro.
Imaginamos un paso más: que en lugar de estar allí los actores se les proyectase como se proyectan sus voces, y el teatro, en su condición específica, habría desaparecido totalmente. Quizá sea ése el último paso de la contemporaneidad: el paso de literatura dramática conocida por teatro a la reproducción mecánica y su desaparición artesana. (...) El juicio sobre los actores o sus posibles calidades se pierde con la mecanización de sus voces grabadas. (...) Los jóvenes intérpretes de la Escuela de Arte Dramático dan buena impresión y colaboran al ambiente de misterio y espiritismo creado por Juanjo Granda y sus colaboradores plásticos. El autor muestra capacidad de idiomas, a veces de diálogo, y tiene consigo todas las posibilidades de la esperanza...» (Eduardo Haro Tecglen. «El País». Madrid. 22 de septiembre de 1986).

TALLER DE ARTES INTERPRETATIVAS. Madrid

SEMBRANDO EN LOS SURCOS DEL IDIOMA
De Ofelia Angélica. Dirección: Ángel Buezas. Música: Ricardo Lapichino Menasa. Intérpretes: Ofelia Angélica y Aida Angélica. Estreno: septiembre de 1985.

«Tal como se recitaba en uno de los textos, "carta a Sor Filotea de la Cruz y otros" de Sor Juana Inés de la Cruz, "si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito". Con esta concepción de las fuentes de la escritura no sorprende la unidad de tono reflejada en el conjunto de los textos. Cuando ya parece pasada la discusión sobre capacidades intelectuales entre hombres y mujeres, mejor será juzgar los escritos al hilo de una sola razón humana. Tanto Ofelia como Aida basan la interpretación de cada texto recreándola con una escena de diálogo cotidiano en su autora. Así Sta. Teresa puede aparecer paseando por un jardín, Sor Juana Inés escribiendo una carta, Alfonsina Storni de visita con Juana de Ibarborou o Rosa Montero haciendo gimnasia. Si bien la ambientación es también secundaria, tenía en sí algo de tópico. Pero ya digo que todo lo soportaba el texto.
Por eso cabe decir que los dos aciertos mayores de Sembrando en los surcos del idioma *sean por selección de textos y por difusión de los mismos. Es agradecido una lectura de poemas de Ibarborou o Gabriela Mistral, no tanto por ser mujeres cuando por lo preciso de su lenguaje. Y en cuanto a la difusión, tiene su importancia —sólo eso— acompañarlos de una imagen, de un personaje de carne y hueso disfrazado».* (H. Franco. «El Diario de León». León. 3 de mayo de 1986).

TALLER DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL. León

ALGO ME VINO ANUNCIANDO EL VIENTO
De colectivo. Intérpretes: Teresa Hidalgo, Esther Frías, Basilio Pardo y Antonio López. Estreno: septiembre de 1985.

«"Con nuestra labor queremos unirnos al recuerdo y homenaje al gran poeta y dramaturgo Federico García Lorca en el cincuenta aniversario de su muerte". La voz del poeta resuena acusadora:
Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho
¡Cómo temblaba el farol, madre!
¡Cómo temblaba el farolillo de la calle!
Entender en un primer plano la obra de Kike sobre la muerte de García Lorca no es un ejercicio cotidiano, ni mantiene los esquemas tradicionales del teatro en cuanto a argumento, escenografía o ritmo de los diálogos. (...) Si hubiera que tomar la muestra del trabajo adecuada a un mismo pensamiento podría también verse el insinuoso modo que el autor utiliza para esclarecer una idea más o menos construida: el teatro puede decir todo. Y a partir de este punto se pueden comentar las limitaciones. (...) Por el texto sobre la muerte de García Lorca se implican, además de un compromiso con el teatro, otro mayor y no correspondido con su época. Por la actuación de ayer, segunda de este grupo con esta obra, se podían apreciar las prácticas con trabajo de expresión y escenografía, aunque en niveles aún de andar por casa. Pero también se insinúan otras posibilidades que, a lo mejor, sólo las da la otra experiencia: la del tiempo. Por todo ello, unos inicios teatrales, desiguales en sus componentes, con fantasma incluido: ¿no será todo recurrente, teatro sobre teatro, espectáculo por espectáculo? Esto es, al menos, la variedad que deja ver esta muestra o ciclo, aunque de independiente, como de la imparcialidad, nada». (H. Franco. «El Diario del León». León. 1 de mayo de 1986).

TALLER DE MIM I TEATRE CONTEMPORANI. Barcelona

LOS CLÁSICOS NOS DIVIERTEN
De Miguel Pacheco sobre textos de Calderón. Dirección: Martín Gómez Curletto. Escenografía y vestuario: M.ª Rosa Ramón. Música: Montse Manso. Intérpretes: componentes del grupo. Estreno: 27 de febrero de 1986.

TALLER DE TEATRE. Gerona

QUATRE SABORS DEL VERI
Piezas cortas de varios autores. Dirección: Alfons Gumbau. Escenografía: Salvador Torres. Vestuario: Dolors Olivet. Intérpretes: Margarida Vidal, José M.ª Cortada, Narcís Rispau, Alfons Gumbay, Montserrat Segura, Guillem Góngora, Salvador Torres, Josep Antoni Tudela y Pilar Domínguez. Estreno: 10 de mayo de 1986.

«Con la preparación de Los cuatro sabores del veneno, *formado por cuatro obras cortas de tres autores diferentes, y que presentaremos en la II Semana de Teatro, intentamos hacer una evolución hacia obras más serias. (...) Eran unas obras humorísticas y unos espectáculos atractivos, pero sin caer en las tarjetas que pueden verse en los escenarios (...) ahora intentamos conseguir una obra mixta, cómica pero seria, y con unas buenas interpretaciones y montaje».* («Los Sitios». Gerona. 26 de abril de 1986).

TALLER DE TEATRO ALGAZARA. Lepe (Huelva)

AROMA DE YERTRA
De Francisco Ramírez López. Dirección: Francisco Ramírez López. Escenografía: Juan F. Ramírez López. Intérpretes: María J. Oria, José M. Pérez, José M. Pandolfo, María J. Pérez, Manuela Oria, Reme Oria, Mari Carmen Revuelta, M.ª Carmen Castañeda, Bella Oria, Paco Ramírez, Bella Gómez y Manuel Gómez. Estreno: 28 de mayo de 1986.

TALLER DE TEATRO ALMAZARA. Sevilla

PIC-NIC
De Fernando Arrabal. Dirección: Isidoro Albarreal (Isis). Escenografía: José Luis Mendoza. Intérpretes: José M.ª Mármol, Miguel Guardado, Dolores Arias, Paco Arroyo, Isidoro Albarreal y Francisco Porras. Estreno: 7 de marzo de 1986.

«Taller de Teatro Almazara estrenó en nuestra ciudad el pasado día 7 la obra de Fernando Arrabal Picnic, *con buen montaje e interpretación, siendo despedida con un prolongado aplauso, manifestación del agrado y sintonía transmitida a los espectadores.*
La obra, una farsa antibelicista, narra las peripecias de dos soldados enemigos que con los padres de uno de ellos realizan un picnic en el campo de batalla, introduciéndonos de manera irónica en la sinrazón del militarismo...» («El correo de Andalucía». Sevilla. 15 de marzo de 1986).

TALLER DE TEATRO ANTEA. Santa Cruz de Tenerife.

EL ESCAPARATE (Una carrera en la media)
De Alberto Omar. Dirección: Alberto Omar. Escenografía: Vicente Pérez Fernández. Intérpretes: Antonio Cifo, Soledad de Castro, María Gámez, Antonia Hernández, Marimá Muiño y Antonia Tornay. Estreno: 11 de junio de 1986 en el Teatro Guimerá de La Laguna (Tenerife).

«... Alberto Omar, novelista y dramaturgo canario, es un nombre que no se puede obviar al hablar de la literatura canaria. Omar ha sido galardonado con varios premios, los más recientes concedidos por los Ayuntamientos de Santa Cruz de Tenerife y de La Laguna el pasado año. Además Omar fue el impulsor del taller de teatro en la Casa de Andalucía, taller del que posteriormente nació el grupo Antea.
El escaparate *quiere ser el reflejo de la vida ciudadana, de las aspiraciones y frustraciones de los caminantes de a pie. Para ello, el autor da vida a los maniquíes de un escaparate que mantendrán una curiosa conversación con un borracho que está "de paso", forjándose entre ellos una tierna relación...»* («Jornada». Santa Cruz de Tenerife. 24 de julio de 1986).

TALLER DE TEATRO CORAL. Madrid

POEMAS DE AMOR Y LIBERTAD
Del colectivo. Dirección: Carmen González. Escenografía: C. Rivas. Música: Puerto. Coreografía: P. Algaba. Intérpretes: Elisa Matesanz, Carmen González y Pilar Pardo. Estreno: 12 de abril de 1986.

«Queridos padres, me voy.
Os quiero, pero me voy, no tendréis más hijo esta noche.
Que escapo porque vuelo; comprended bien, vuelo (sin fumar, sin alcohol)
pero vuelo... VUELO... (...)
Ayer, en la mesa creí que mi madre sabía algo: me preguntó si estaba enfermo, por qué estaba tan pálido.
Yo dije: ¡estoy bien! (...)
¡Ay! Si todos los pasos se pudieran deshacer. Un poco más lejos está la estación; después de la estación el Atlántico y, después del Atlántico... LA VIDA...» (Fragmento del programa).

TALLER DE TEATRO DE ALHAURIN DE LA TORRE. Málaga

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Dirección: Ángel F. Espartero. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 10 de abril de 1986.

TALLER DE TEATRO GADITANO. Cádiz

ESTADO DE SITIO
De Albert Camus. Dirección: Andrés Alcántara. Música: José Luis López. Vestuario: Ramón Muñoz. Máscaras: Álvaro. Intérpretes: Beluki Daza, Lola Garrido, Charo Sabio, Chano Rosety, Juan José López, Manuel Morillo, Pedro Roca, Eduardo Valiente y Manuel Ruiz. Cantante: Charo Gómez. Estreno: 9 de julio de 1986.

TALLER DE TEATRO JUFRA. Ávila

DON ARMANDO GRESCA
De Adrián Ortega. Dirección: José L. Alfayate. Intérpretes: José L. Alfayate, Fidel Sáez, Rafi García, Antonio Burgos, Lourdes Sánchez, Juan José Severo, Juan Jesús Martín, Candelas Pérez y Javier Zorzona. Estreno: marzo de 1986.

LOS PIERROTS
Del colectivo. Dirección: Juan José Severo. Intérpretes: Juan José Severo, Juan Jesús Martín, Teresa Sánchez y Javier Galán. Estreno: marzo de 1986.

TALLER DE TEATRO PARAÍSO DE TLALOC. Badajoz

VIVIR EN LAS NUBES
Del colectivo. Música: Enrique G. López Viña. Intérpretes: Ángela Santos Galán, Manuela Moliner, Claudio Martín, José G. Mena, Lalo López y Francisco Mateos. Estreno: 3 de marzo de 1986.

«... Vivir en las nubes *llevaba al espectador de sorpresa en sorpresa, con una concepción de lo teatral muy otra, muy novedosa dentro de lo que se ve por Extremadura. Y novedosa en todos los aspectos, y no por novedosa carente de calidad y buen hacer que el público admiró, y decimos bien admiró, por las frases entrecortadas del público expresaban congruentemente esa admiración ante lo espectacular. (...) En este espectáculo juega un papel esencial el ludismo con la luz, con la iluminación y con los colores. La música, que estuvo a cargo de un componente del grupo vestido de blanca novia, se arrancaba de un piano en directo, no muy usual en los grupos de teatro de la tierra. (...) La temática abordada por* Vivir en las nubes *se le vuelve a uno inasible, como las nubes. Especie de análisis de determinados personajes que huyen a los tejados, a los altos, a las nubes, a las torres y atalayas, en donde se constata amargamente que ya no se puede ni vivir, no se puede ni vivit en las nubes, a donde se va para dar el salto hacia arriba. Pero Paraíso de Tlaloc practica una suerte de agradable y lúcido antiteatro en esta obra. Y el humor rompe en una atmósfera atosigante, donde los personajes y los actores se ríen de su sombra...»* (Agustín Romero Barroso. «Extremadura». Cáceres. 12 de marzo de 1986).

TALLER DE TEATRO TRANSFORMADOR. Málaga

LOS AMORES DE DON PERLIMPLIM CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Dirección: Manuel Bocanegra Espinosa. Escenografía: José M.ª Luque García y Rosario Codes. Música: Antonio Baca Ruiz. Intérpretes: Francisco M.ª Bocanegra Espinosa, Margarita Codes, Lola Lara, Rosa González, Jesús Ramírez y Juan Espinosa. Estreno: 16 de agosto de 1986.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE PARLA. Madrid

DANZANDO BAJO LA HORCA
De Alfredo Mañas. Dirección: Hillyer Schürjin. Intérpretes: actores del taller. Estreno: 22 de mayo de 1986 en la Casa de la Cultura de Parla.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE SEGOVIA. Segovia

LAS VIEJAS DIFÍCILES
De Carlos Muñiz. Dirección: Teresa Hernangómez. Escenografía: Juan Pablo Sánchez. Intérpretes: Antonio Tanarro, Elena Calvo, Miguel Lunar, Ana M.ª Dies, Ofelia Gómez, Ana Monroy, Rosa M.ª Mayo, Javier Contreras, Félix Escudero, Jorge Benavent, Ofelia Arévalo, Antonia Huertas, Paloma González y Emiliano Mediero. Estreno: segunda quincena de junio de 1986.

«Las viejas difíciles *es la historia de la represión del más fuerte en nombre de una moral hipócrita y trasnochada que encorseta a sus seguidores y proscribe a quien dibuja un mínimo gesto de oposición. Hay que tener en cuenta que la obra está escrita a principios de la década de los sesenta con una clara intencionalidad de crítica social que le valió la censura y el olvido.*
Los catorce miembros del grupo consiguieron con su representación hacer olvidar la flojedad del texto y que el público estuviera pendiente de su evolución. Subrayando aquello que todavía puede tener actualidad, sacando partido a lo que aún la sostiene: el esperpento; jugando a la tragicomedia con enorme simpatía, demostraron poder enfrentarse a situaciones bien distintas. Los gestos, el movimiento escénico, la exageración como nota dominante eran elementos pensados y diseñados concienzudamente...» (A. T. «El Adelantado de Segovia». Segovia. 7 de julio de 1986).

TALLERET DE SALT. Salt (Gerona)

EL METGE PER FORÇA
De Molière. Dirección: X. Masó. Intérpretes: J. Colomer, J. Carbonell, C. Cerviá. J. Domènech, M. Mas, P. Prats y J. Sánchez. Estreno: 19 de abril de 1986.

«... Si en su anterior Molière, El Talleret buscó una recreación de corte realista, reconstruyendo el ambiente en que se desenvuelve la farsa, en esta ocasión ha abandonado esa voluntad de credibilidad escenográfica y, más allá de los propios personajes y de sus vestuarios (en general, muy bien logrados), ha optado por realizar un ejercicio estrictamente teatral, de narración dramática, en el que los diálogos y el juego dramático que suscitan descansa de manera absoluta en el actor que, al mismo tiempo, deviene personaje y sinécdoque, y aun elipsis, escenográfica. (...) A partir de aquí, todo el trabajo de dirección y de interpretación, o representación, está al servicio de un desarrollo fluido, fácil, ligero, de la farsa, a base de realzar el nervio dramático del diálogo y la disparatada y cómica peripecia del texto. El resultado es de una muy notable claridad expositiva, de una acertada fluidez teatral, con un ritmo por lo general muy bien sostenido, a pesar de que durante el segundo acto decae un poco y se adormece. Y quizá también le sobre al espectáculo una excesiva dosis de ingenuidad cómica, producto probablemente de la sumisión alimentaria de la compañía, obligada como ésta a subsistir mediante unos bolos que con mucha frecuencia se dirigen al público infantil...» (F. Burguet i Ardiaca. «El País». Barcelona. 30 de mayo de 1986).

«... El Talleret de Salt, con un equipo muy joven, ha sabido dar consistencia y gracias a esas máscaras insinuadas por los personajes de la obra de Molière. Sin caer en el histrionismo y en la caricatura, los actores y actrices del Talleret conjugan con solidez y esperanzadora calidad sus personajes, sacando siempre un buen partido a la voluntad farsesca y a las intenciones irrisorias...
Quizá se aprecia una cierta decantación del espectáculo hacia un tipo de teatro infantil, y esto, sin lugar a dudas, es fruto de la obligada dedi-

cación de la compañía a este tipo de público por razones de necesidad y supervivencia. (...) El Talleret de Salt ha logrado una puesta en escena sin grietas, con un buen ritmo dramático, con unas bien resueltas entradas y salidas, destaquemos, aparte de la eficacia de Scarpin de Josep Domènech, un Scarpin que parece lo que ha de parecer, astuto, intrigante, inteligente, pero en absoluto malicioso, el comedido y ajustado trabajo de Janot Carbonell en el papel del viejo y preocupado Argant y la gran facilidad teatral de Artur Trias para sacar a su personaje Geront toda su arrogancia aristocrática y toda su presencia engreída, pero miedosa y algo obtusa...» (Francesc Burget i Ardiaca. «El País». Barcelona. 26 de abril de 1986).

COLECTIVO TEATRAL TANTAGUGU. Murcia

LA PUERTA DE LA ALCANTARILLA
Del colectivo. Dirección: Antonio Jornet Sancho. Música: Carlos Pérez Saura. Intérpretes: Antonio Jornet Sancho, Lola Bou Mañá, Isabel Meroño Zapata, Julia Meroño Zapata, Carlos Pérez Saura, Eduardo Mora Amaro. M.ª José Andreu Guirao y Lola Martínez. Estreno: 14 de mayo de 1986.

TÁNTALO TEATRO. Zaragoza

FARSA DE LA CABEZA DEL DRAGÓN
De Ramón M.ª del Valle-Inclán. Dirección: D. Nieto de Losada. Estreno: enero de 1986.

«... "La resolución dramática del texto de Valle-Inclán —según Danilo Nieto— se tradujo en una concepción de cuento rosa con los matices agridulces de la farsa, respetando, de alguna manera, el planteamiento inicial del autor". (...) "El espacio escénico es solamente abierto, con el que el espectador —según Nieto— va a tener la sensación de un mundo vital, sin fronteras, en el que los personajes van a moverse como flotando, sin el envaramiento de los espacios reducidos, y sin sentirse pegados *o* clavados *en un ciclorama o en una cámara negra..."»* (Luis Muñoz. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 27 de noviembre de 1986).

«... Tántalo ha vuelto a la escena zaragozana después de una desaparición que ha durado varias temporadas. El jueves por la noche estrenó, en el teatro del Mercado, La farsa de la cabeza del dragón, *de Valle-Inclán, autor del que se cumplen en 1986 los cincuenta años de su muerte. Después de ver este estreno, después de contemplar el montaje, uno no puede por menos que sentir que, en estos momentos, Tántalo ha pasado ha engrosar las filas del teatro aficionado, muy respetable, insisto, pero aficionado. Numerosos cambios de escenografía, lujo de máscaras y dragones y derroche de vestuario no sirven para ocultar una deficiente interpretación. Una cosa es actuar en clave de farsa y otra muy distinta, chillar, y dar taconazos sobre el escenario. Con tanto ruido lo único que consiguen es ocultar a Valle-Inclán y poner al descubierto sus todavía escasas dotes actorales. Otra vez será».* (C. P. «Heraldo de Aragón». Zaragoza. 29 de noviembre de 1986).

TAORMINA. Getafe (Madrid)

P. D. ¡TU GATO HA MUERTO!
De James Kirkwood. Dirección: José Palacios. Escenografía: José A. González. Intérpretes: Mari Carmen Machi, Antonio Orozco, Juan José Martínez y José Palacios. Estreno: mayo de 1986.

TAPARRATA COLECTIVO DE TEATRO INFANTIL. Orense

¿QUERES VIAXAR AO MUNDO DA NOITE?
Del colectivo. Estreno: 25 de mayo de 1986.

TEATRO TARIMA. Basauri (Vizcaya)

LOS FÍSICOS
De F. Dürrenmatt. Dirección: Fernando García y Luis Olmos. Escenografía: P. Pérez, A. Cabezas, J. Morales, M. Aramburuzabala y J. Torcal. Intérpretes: Francisco Hernando, Marta Beaskoetxea, Francisco J. Molinero, Cari Calavia y Fernando García. Estreno: 25 de abril de 1986.

«... Tarima define su última obra, Los físicos; *como un "espectáculo agridulce, donde lo cómico y lo trágico se entremezclan para hacer visual una idea que baila en la mente de todos nosotros. Lo bueno y lo malo, lo ético y lo antiético, pero traspasado al mundo de la ciencia. (...) De alguna manera nos preguntamos qué pasaría si los físicos no hubieran enseñado la fusión nuclear y todas sus fórmulas a los gobiernos, se analiza con el público qué hubiera pasado de no haberse dado esos descubrimientos notables. Es todo teoría, teatro en definitiva, para reivindicar unos problemas..."»* (Javier Corral. «La Gaceta del Norte». Bilbao. 15 de octubre de 1986).

«... Los físicos, *ese texto de Dürrenmatt que es un canto de la desesperanza en el fondo, ha sido bien tratado por el cuadro que dirige Fernando García...*
... Los físicos *es también un alegato contra la utilización de la inteligencia por parte de los bloques para fines bastardos. Cada cual engaña a cada cual para conseguir su fin, pero en la impericia de su propio despiste humano, el físico, que es paradigma de la inteligencia creadora, saldrá perdiendo. (...) Dürrenmatt aparece como un descreído, un escéptico. Es natural que los elementos conjugados, tanto teatrales como éticos, distancien un poco. Los espectadores siguen los acontecimientos en pasiva, sin intervenir, apenas reflexionando.*
Es bueno el trabajo de los intérpretes, aunque se detecten ligerísimos errores, propios de la presentación. Quizá los personajes se dibujan en exceso, preocupada la dirección por perfilar los caracteres para establecer quién es quién en el juego...» (Carlos Bacigalupe. «El Correo Español». Bilbao. 28 de junio de 1986).

«... Heredero de Brecht, y formado más en los nuevos autores —Wilder y los vanguardistas— que en los clásicos, se da en Dürrenmatt la filtración formal que ha caracterizado el arte dramático contemporáneo. Dürrenmatt escribió guiones para radio y TV e incluye la música como elemento sintáctico, el relato sincopado de los medios de comunicación de masas, las roturas de situación, la yuxtaposición y las libertades de espacio y tiempo que no serían concebibles sin haber existido antes la radio o el cine.
Los físicos *es una comedia ambientada en un sanatorio psiquiátrico. Tres locos, que se dicen Einstein, Newton y el rey Salomón, en manos de una excéntrica doctora. Uno de ellos guarda el secreto capaz de destruir el mundo. Los otros son espías. Todos, finalmente, serán víctimas de lo que saben...*
El grupo Tarima de Basauri hace una reelaboración de Los físicos. *Más ligera, más desmesurada, con un sesgo creciente de relato de ciencia ficción. Quizá más banal. Han tomado, probablemente, la versión que hizo Juan José Arteche en 1965, para dársela a Ibáñez Menta, Ramón Corroto y Rosario García Ortega. Y han recortado escenas. Queda un texto final esquematizado, caricaturesco, forzando las situaciones humorísticas que ya fueron forzadas en la adaptación española. Los actores recogen pues un quintaesencia del libro. Se da el punto final de las situaciones, pero falta el trámite que llevó a ellas. Se plantea el momento definitivo pero hay un ritmico entre ese momento y el anterior. Ahí, los intérpretes sufren, tienen que hacer una constante hiperactuación, un juego de exageraciones incesantes que no siempre se soportan. A veces, el troceado de un original no aumenta la viveza de un espectáculo, sino que la destruye, porque la historia se hace demasiado vertiginosa, sin transiciones, sin momentos de descanso o de reflexión. Y se oscurece...»* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 9 de junio de 1986).

TAULA RODONA. Palma de Mallorca

QUATRE ANYS... QUATRE HISTORIES
Compuesto de cuatro obras cortas: «La grulla crepuscular» de Junji Konoshita; «La més forta» de August Strindberg; «L'ocell fénix a Catalunya» de Josep María Benet i Jornet; «Aniversari» de Jaume Vidal Alcover. Dirección: Adolfo Díez. Vestuario: Bernat Pujol. Intérpretes: María Ángels González, Adolfo Díez, Amelia Toledo, María Antonia Bosch, Kika Aguló, Rosa González, María Arana, Toñi González, Joan Bover, Miquel Casasayas, Aina Salom, Lourdes Erroz y Bernat Pujol. Estreno: junio de 1986.

LAS TROYANAS
De Eurípides. Versión de Jean Paul Sartre. Dirección: Adolfo Díez. Escenografía: Grupo Gárgola. Vestuario: Bernat Pujol. Música: Hans van Rosmalen. Intérpretes: Pep Baños, Joan Bonet, Joan Berga, Aina Salom, Bernat Pujol, etcétera. Estreno: 23 de agosto de 1986 en el Teatro Romano de Alcudia (Baleares).

«Queríamos hacer una especie de resumen de lo que hemos hecho en estos cuatro años que llevamos trabajado. Y, sobre todo, probar a algunos actores jóvenes de cara a futuros espec-

táculos. Eso ya empezamos a hacerlo en Nuredduna y lo hacemos más concretamente ahora. (...) Quatre anys... quatre histories *"puede ser algo más accesible al público, incluso cuenta con alguna parte cómica. Eso no quita para que se haya trabajado sobre textos de gran calidad literaria..."»* (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 7 de junio de 1986).

«"La guerra es, desde luego, uno de los temas más importantes de Les troianes. *Pero así como los griegos justifican la guerra por sus intereses y las mujeres troyanas la consideran justa como defensa, los dioses, a través del prólogo y del epílogo, vienen a decir que es absurda. Durante toda la obra se intenta justificar la guerra, pero los dioses no la justifican".*
"Más curioso aún que la guerra es el hecho de que Eurípides, que es un griego, deje mal parado al ejército griego y casi tome partido en favor de Troya. Los personajes femeninos, que son troyanos, son más fuertes que los masculinos. A los hombres casi se les ridiculiza". (...)
"Para mí, este nuevo montaje es ya de oficio, en el buen sentido. Su nivel de calidad es bastante completo. A nivel de interpretación, el problema surge por los diferentes niveles que se encuentran, pero en cuanto a plasmar la obra y diseñar el espacio en que se va a desarrollar, la relación entre la inversión económica y el resultado me parece elevada" (...) "ésta es una tragedia muy ágil, lo es como obra de teatro. Es una tragedia, se supone que se van a ver personajes hieráticos, rígidos. Nosotros no es que rompamos con eso, pero vamos más allá de poner a la gente de pie y diciendo el texto..."» (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 20 de agosto de 1986).

«El Teatro Romano, además les otorgaba a las gentes de Taula Rodona una base idónea sobre la que sostener la atractiva ambientación que han creado para este último espectáculo y que, sin recurrir a grandes aparatosidades, sirve perfectamente para otorgarle un punto de referencia al espectador. Las grandes máscaras elaboradas por Gárgola le hablan al respetable de un mundo antiguo pero estrictamente mediterráneo, y esa sensación se ve luego acrecentada por los sucesivos efectos de la luz, la música y el vestuario.
Aquí Taula Rodona vuelve a demostrar sus habilidades para todo lo que abarca el aspecto externo y fundamentalmente visual de función, que ha sido nota característica y especialmente cuidada de casi todos sus montajes. Por otra parte, se producen bastantes fallos —también de nuevo— en el terreno estrictamente interpretativo, en el que algunos de los participantes en la ceremonia parecen estar insuficientemente preparados en materia de vocalización.
Aun así, Les troianes *de Taula Rodona es un espectáculo bastante decente, porque hay que reconocer que el reto se las traía. La obra de Eurípides, revisada por Sartre, no es sólo una tragedia, sino una tragedia con grandes dosis de intimidad. Situada en la derrota de Troya después de una guerra de diez años, en ella se mezclan tantos sentimientos y actitudes que su misma riqueza puede convertirse en una trampa para quien decida montarla.*
Partiendo de ahí, me parece a mí que el trabajo de Taula Rodona es bastante meritorio, quizás incluso el mejor de cuantos han realizado hasta ahora. Si es verdad que los aspectos exteriores a la actuación propiamente dicha se han desarrollado de una forma interesante, no lo es menos que en algunos momentos la obra alcanza un nivel sumamente digno». (D. R. «El Día». Palma de Mallorca. 21 de septiembre de 1986).

TEATRACCIÓN. Burgos

COLOMBINA, PANTALEÓN Y NOVIOS A MOGOLLÓN
Del colectivo. Intérpretes: Carmen Revuelta, Asunción Montejo, Juan Carlos San José, Lina Gordejuela, Rosa Marín y José Luis Rubio. Estreno: junio de 1986.

TEATRAL DOS. Madrid

SÁBADO NOCHE
De Santiago Álvarez. Dirección: Pedro Valdés. Intérpretes: tres actores y una actriz. Estreno: marzo de 1986.





"Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita", de Lorca, por Teatro para un Instante, de Granada.

TEATREL-LO. Valencia

SUPERTOT
De Josep M. Benet i Jornet. Dirección: Santiago Sánchez. Escenografía: Juan L. Monrabal. Música: Ángel Estelles. Intérpretes: Ramón Moreno, Teresa Sánchez, Fernando Catalá, Josep V. Albert y Rosa Navarro. Estreno: diciembre de 1985.

TEATRO PARA UN INSTANTE. Álava

FICTI-FICTI
Del colectivo. Intérpretes: Marta Díaz Marcos y Celes Duarte. Estreno: septiembre de 1985.

FEU
Sobre poemas de Charles Baudelaire. Dirección: Celes Duarte. Intérpretes: Marta Díaz Marcos y Juan Carlos Escobar Nieto. Estreno: 30 de julio de 1986.

TEATRO PARA UN INSTANTE. Granada

LA TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y LA SEÑÁ ROSITA
De Federico García Lorca. Dirección: Julio Castronuovo. Escenografía: Colectivo Instante. Vestuario: Antonio Mira. Intérpretes: Miguel Serrano, Lola Parras, Rosario Pardo, Juan Maldonado, Chus Cutillas, Antonio López, Antonio Mira y Antonio Osorio. Estreno: 4 de agosto de 1986 en Granada.

«— ¿Cómo fue gestándose la idea de representar esta obra?
— Es una vieja aspiración de los componentes del grupo. Partimos de nuestro amor al texto teatral, pero con la necesaria adaptación a una época y a un público determinados lo que, por otra parte supone el toque característico que ese conjunto de actores añade a la obra de arte. La metodología Instante busca, además, nuevas formas de comunicación en el interior del teatro, aprovechando los recursos accesibles como danza, mimo, caretas, guiñol, etcétera. Todo esto es fácil conjugarlo en esta obra de Lorca...
— ¿Qué matiz destacáis en la obra del poeta de Fuente Vaqueros?
— Hemos interpretado la tragicomedia como un ejemplo de la típica farsa mediterránea, haciendo coincidir lo que de universal tiene este bufo con las peculiaridades estereotipadas de lo andaluz. En otras palabras, hemos utilizado los elementos seculares de la comedia del arte, en su sentido más amplio, para relatar una historia inequívocamente localizada en nuestra región...» (Ideal. «Diario Regional de Andalucía». 6 de noviembre de 1986).

«En el corto camino teatral recorrido por el grupo granadino Teatro para un Instante (...) ha conseguido algo tan difícil como es tener personalidad propia, entender el teatro de una forma particular, propia y ofrecer, así, al espectador su manera de entender el espectáculo teatral. A una obra como el Don Cristóbal y la Señá Rosita *de Lorca, han conseguido sacarle toda la teatralidad que la obra encierra, ensamblando perfectamente, en esta tragicomedia, el mundo*

festivo del "Cristobica", del teatro de títeres, con la peripecia de unos personajes de la farsa que hacen llegar al espectador toda la dimensión que Federico quiso dar a su obra en ese "idilio salvaje de Don Cristóbal y la Señá Rosita".
Hay que destacar la línea musical que atraviesa toda la obra, llena de frescura y gracia, con unos números muy acertados, así como la sabia elección de los intrumentos.
Los decorados, la escenografía, perfectamente ideada y llevada a cabo, permiten agilizar la obra para el espectador, evitando rupturas o silencios. (...)
Acaso deberían plantearse el olvido de algunas formas de hacer algo pasadas, o fruto de un instante, a no ser que pretendan que ello forme parte de su propia idiosincrasia. El trabajo de cuatro meses del grupo ha cristalizado en la buena interpretación que todos los actores, sin excepción, hacen sobre el escenario». (Salvador Alonso. «El Día». Granada. 6 de noviembre de 1986).

«... La dirección de este montaje de Teatro para un Instante viene firmada por Julio Castronuovo, incansable hombre de teatro, que aparece con montajes por todos los puntos de la península. En este montaje se le nota el estilo. Hombre formado en el teatro del silencio, gran mimo y gran profesor de esta especialidad, ha intentado con una compañía muy joven trabajar los personajes tragicómicos lorquianos en clave de máscara, opción casi obligada por la propia propuesta, pero que obliga en un sentido muy caricaturesco a la interpretación. (...) El espectáculo se resiste por un ritmo demasiado medroso. Existen demasiadas "explicaciones" a unas acciones que pueden tener valor propio, que no necesitan de ningún subrayado. También, la "infantilización" de la mayoría de los personajes hace que pierda intensidad el conjunto. Los actores, forzados a la multiplicación de personajes, a la caricatura enmascarada, se van diluyendo en la propia propuesta. El espacio escénico y los elementos simbólicos que utilizan adquieren en ciertos momentos, ayudados por una iluminación "objetivada", categoría de signos de gran valor. Este se desvanece por la mala utilización de los mismos, por las excesivas búsquedas de redondeo de un gag, de una acción, que ya quedaba plenamente definida en la formulación propia de la situación.
El trabajo tiene la suficiente dignidad. Los errores de concepción, los fallos de ritmo se pueden ajustar. La bisoñez del colectivo juega en su contra, pero a su favor está la entrega de la ilusión así como algunos momentos de recitado sobradamente aceptable...» (Carlos Gil. «Egin». 23 de noviembre de 1986).

TEATROPÓLITAN. San Sebastián

NEKRASSOV

De Jean-Paul Sartre. Dirección: Carlos Lillo y Jorge Vera. Escenografía: Manuel Carlos Lillo. Intérpretes: Agustín Arrazola, Pilar Rodríguez, Patxi Santamaría, Eneko Olasagasti, Xabier Aguirre, Carlos Zabala, Patxi Barco, Jorge Vera, Klara Badiola, Juan Luis Mendiaraz, Carmen Gallo, Manuel Carlos Lillo y Ramón Aguirre. Estreno: 6 de septiembre de 1985.

«...Hay que ensalzar y agradecer el mérito y el ofrecimiento de una obra que, lógicamente, ha necesitado de un trabajo concienzudo de reelaboración a partir del texto original sartriano para su adecuación y actualización. Eso sin contar, el otro esfuerzo singular que supone la traducción de la obra al euskera, con lo que ello significa para un enriquecimiento de los textos teatrales en euskera.
Aunque sería cuestión de plantearse el caso de si la obra es lo suficientemente cautivadora para el espectador de nuestro tiempo y con problemas que debaten una situación de conciencia marxista ante los acosos de la libertad, expresado en vertientes en donde concurren tanto la sátira como la farsa en una clave de comedia convincente, lo que sí ofrece es, sin duda alguna, unas enormes posibilidades de lucimiento tanto al director como a los intérpretes de la obra, posibilidades que no han sido olvidadas ni desdeñadas y menos aún, desatendidas por el grupo Teatropólitan (...) revelan estar en posesión de una ágil concepción teatral y, al margen de unos mínimos reparos que se pudieran hacer en cuanto a la vocalización de los textos, su trabajo agrada, divierte e interesa...» (Santiago Aizarna. «El Diario Vasco». 8 de septiembre de 1985).

GRUPO DE TEATRO TEATROTES. Tenerife

LIGEROS DE EQUIPAJE

De Jorge Díaz. Dirección: Ángel Cánovas Moya. Intérpretes: Delia Vivó y Ángel Cánovas. Estreno: marzo de 1986.

«El 13 de marzo, tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, la actuación del Grupo Teatrotes que dirige Ángel Cánovas Moya, presentando a su gran actriz Delia Vivó, en un papel, ¡qué ni hecho a su medida! Mara, de la obra del autor argentino-chileno, Jorge Díaz, Ligeros de equipaje, *dejando constancia de su saber hacer y estar, en un difícil, pero apasionante personaje, donde su ductilidad le permiten interpretar una Mara, infantil, adolescente mujer, que transpira en sus carnes el drama de los exiliados en su desesperada lucha contra el "sistema". (...) Si magnífica fue la interpretación de Delia Vivó, lo mejor que la hayamos visto, hasta la fecha; hemos de sumar el gran acierto de la realización y montaje, sencillo pero sobrio, con un alarde de luminotecnia, sonido y grabaciones, perfectamente ensambladas, que dieron réplica en todo momento, a la vibrante interpretación de Mara, tanto en los momentos, en que encarnaba a la madre, a la niña o a ella misma, con instantes estelares; "tortura", con un Ángel Cánovas en la penumbra e iluminada la silueta, que resulta brillante y que dieran pie a que Delia Vivó, se mostrara como una de esas artistas excepcionales que jamás repiten los mismos gestos: sus pies caminan lentamente; sus manos son en el accionar, pausadas y sobrias; los grandes movimientos generales del cuerpo son apacibles y sencillos, de tal suerte que, como observaba Rafael Calvo, "la ficción no es tal ficción, sino la verdad misma..."»* (Dr. Alfonso Morales y Morales. «Jornada». Santa Cruz de Tenerife. 22 de marzo de 1986).

GRUPO TEJA. Cádiz

LA VOZ DE SU AMO

De Pedro Muñoz Seca. Dirección: Francisco Teja. Intérpretes: Juan M.ª Andrade, M.ª del Carmen Bueno, Mariló Granado, David Reyes, Juan García, José Manuel Pecho, Francisco Crespo, Antonio Paloma, Juan José Macías, José M.ª González, Juan Luis López, M.ª del Carmen Cerrato, Vicente Caamaño, M.ª del Mar Iglesias, José María Rueda, Caty Ruiz, Nuria Gómez, Marina Rodríguez. Mariola Ruiz, Juan Fernández y Enrique Atalaya. Estreno: diciembre de 1985.

TELÓN DE FONDO. Asturias

LA CONFESIÓN

De Bernardo Santareno, traducido al bable por Carlos Rubiera. Dirección: Rosabel Berrocal. Intérpretes: Xuan Coll, Rosabel Berrocal, Lluís Antón González y Anxel González. Estreno: 7 de mayo de 1986.

«El montaje ha sido dificultoso, empezando por es espacio escénico, que en la obra es un confesionario tradicional y que tuvimos que modificar, sin que perdiera ese aire íntimo que era imprescindible. El segundo reto fue enfrentarse con el texto. Son cuatro personajes, llenos de complejidades y terriblemente habituales en nuestra sociedad. (...) Que Santareno era un buen conocedor de la sociedad, hombre de izquierdas y profundamente religioso es algo que está implícito en esta obra. La contradicción y la complejidad de la que no nos podemos abstraer, pues la vivimos todos los días...» («Hoja del Lunes». Gijón. 12 de mayo de 1986).

«La confesión, *adaptación al asturiano de un texto del portugués Bernardo Santareno, autor desconocido en los medios teatrales (...) es por derecho propio un intento serio de normalización del teatro en asturiano y un paso necesario para dignificar a niveles dramatúrgicos la actividad teatral en esta lengua*
Pero La confesión *que nos ofrecen Telón de Fondo y Carlos Rubiera es, por encima de todo, una recomendable e interesante obra dramática, un ejercicio lúcido, donde sin muchos aspavientos ni malabarismos artificiosos, se tratan temas actuales, que la sociedad en que vivimos no resolvió mínimamente y con los que el teatro tiene una deuda permanente.*
En el terreno de la interpretación, el actor Lluís Antón González, lleva su creación de "Françoise" por el camino de la dignidad y el respeto hacia el mundo del travestí, apelando a la ternura y comprensión sin concesiones simplistas, donde a través de un estudio serio y laborioso del personaje, proporciona el lirismo y calor necesarios. Apuntamos los defectos de voz, vocalización y prosodia, así como una excesiva rigidez física, propios, seguramente, de los nervios del estreno y fáciles de superar cuando este buen actor alcance la soltura que da un mayor número de representaciones. (...) Es preciso señalar la puesta en escena y la dirección de actores, aspectos que juegan un papel cimero en la construcción del ambiente y la atmósfera dramática que define, matiza y encuadra las situaciones teatrales, a lo que contribuye en gran

medida la preciosa música del "Ave María" de Bach Grounod para acentuar con dulzura momentos importantes y la escenografía, limpia e ingeniosa, que obliga a los actores en su evolución por el escenario, alcanzando por momentos auténticos valores plásticos.
En resumen, para quienes asistimos normalmente al teatro fuera de nuestras redes regionales, podemos afirmar que este trabajo de Telón de Fondo no tiene nada que envidiar a muchos espetáculos que en esta temporada vienen representando con éxito de crítica y público.» (Alonso Fernández Velasco. «El Comercio». Gijón. 10 de junio de 1986).

«La confesión *plantea el choque entre un sacerdote tradicional y la realidad de sus penitentes.*
La esposa sometida a la sexualidad heterodoxa de un marido y el travestí creyente son los dos personajes encargados de descubrir los límites del razonamiento moral del confesor, cuanto hay en él de impotencia para satisfacer a dos personajes que buscan la paz en el confesonario.
El hecho de que el sexo esté en el centro del conflicto no es casual, pues, en los tiempos recientes de Santareno, en Portugal o en España, ha sido campo estelar de batallas ideológicas, tema ecuménico y debate social antes que historias de dos. Lo cual, si en otra épocas torturó a muchos mortales, es hoy, desde la perspectiva de la mayor parte de la gente joven, una imagen risible y anacrónica.
El cura de esta "confesión" de Santareno es un ser horrorizado por las depravaciones del mundo y, a su vez, un personaje risible para el público e inaccesible para sus atormentados penitentes. La compañía asturiana ha encarado el texto con una plausible dignidad formal. Se sostienen los personajes, el ritmo y las situaciones, y el público no se aburre nunca. Aunque uno sospeche que el humor de Santareno, su "malvada" sonrisa y su piedad hacia los personajes, se sustituyan por una comicidad que, desde luego, no elimina la intención satírica del dramaturgo». (J. M. «Diario 16». Madrid. 28 de febrero de 1987).

COMPAÑÍA TEATRAL TEMUDA. Murcia

BARNUM

De Manuel Ponce Sánchez. Dirección: Manuel Ponce Sánchez. Intérpretes: Manuel Ponce, Mariló Sánchez, Genoveva García, Javier Saura, Alberto Ruiz. Ballet: Celi Dieste, J. Antonio Hernández, Alfonso Roca, M.ª José Quijada, M.ª José Pérez, Alfonso Pérez, M.ª del Mar Martínez, Asun Conesa y M.ª Ángeles Rubio. Estreno: 7 de marzo de 1986.

COMPAÑÍA DE TEATRO TESPIS. Murcia

EL TRAPECIO

De Lorenzo Piriz-Carbonell. Escenografía: Antonio Llamas. Intérpretes: Sebastián Ruiz, Juan J. López, Antonio Liza, Antonio Llamas, Paco García Vicente y Juan Garrigós. Estreno: 24 de abril de 1986.



"La confesión", de Santareno, por Telón de Fondo de Asturias.

TEATRO TESTIMONIO. Madrid

EL ARCO IRIS

De Teófilo Calle. Dirección: Joaquín Vidal. Intérpretes: Antonio Medina y Víctor Valverde. Estreno: 24 de julio de 1986 en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

«"Esta pieza puede ser la obra política del momento. Es una crítica de la sociedad en que vivimos, directa, trascendente, que se inicia como una comedia y deriva en un drama hondo" (...) "El arco iris *es un título hermoso que quiere expresar esa utopía, ese ideal que todos intentamos conseguir en la vida y que a veces la humanidad deja a un lado, sin darse cuenta que sólo el intento supone una victoria..."»* (Marta Fernández Vallejo. «El Correo Español». Bilbao. 30 de agosto de 1986).

«... Sin dar respiro al personal se ha presentado El arco iris, *del novel Teófilo Calle, interpretada por dos actores de postín, Antonio Medina y Víctor Valverde, que con su sola presencia hacen apetecible el montaje en cuestión. Sencillez en la puesta en escena complementada por una eficacia dramática muy meritoria, pues, además, sobresale el trabajo de los dos actores. Sobrios, sin sobreactuaciones y dominando el texto. Son las ventajas de la experiencia sobre el entarimado. (...) La hipotética conversación entre el presidente de una no menos hipotética república, que lógicamente, podría ser España, y su fiel y eficaz ujier en un momento de distensión se hace a todas luces increíble. El poder y el pueblo enfrentados en un sibilino diálogo, que podría muy bien acabar en tablas, pero se ve sorprendido por un incidente que provoca el que estos dos hombres vivan una situación límite. Comienza el segundo acto. (...) El drama deviene en fábula y sólo la profesionalidad de los dos actores nos hace olvidar la alegoría que nos están narrando. El discurso es demasiado evidente, aun cuando los diálogos siguen en la línea marcada, y con mucha dificultad se puede identificar al pueblo con el despotismo, mientras que el poder se mantiene incorrupto y fiel a sus principios...»* (P. M. R. «Diario de Mallorca». Palma de Mallorca. 8 de septiembre de 1986).

«... El arco iris *es un largo diálogo de tensión irregular, que apunta en algún momento a mejores metas, pero que se despeña sin más conforme avanza la representación, hasta el tedio. Juega con elementos que han sido teatrales; el poderoso en zapatillas, la relación señor-criado, el secreto que se desvela en una situación límite... Cada uno de esos párrafos dramáticos con posibilidades de acción, pero en conjunto, un zurcido inconexo que no va a ninguna parte. La imagen poética del "arco iris" o el ideal no alcanzado, es un pegote más, un pegote, como todo, pretencioso y excesivo (...) Hay algo de formación de espíritu nacional en este título. Eso está muy bien, la democracia, el imperio de la razón, la igualdad de los derechos. Perfecto. De todos modos, pierde mérito el mensaje si el presidente ejemplarizador sabe que la pistola que le amenaza en el trance está descargada. Y pierde eficacia cualquier cosa que se diga, porque está hecho desde un ingenuo teatro. Tanto mejor servirá a la democracia cuanto mayor calidad se ponga en ello. Juan Antonio Hormigón, que prologa el programa, le hace al autor un trabajo de amigo. O no ha visto el espectáculo.»* (Pedro Barea. «Deia». Bilbao. 31 de agosto de 1986).

TEVA. Valencia

HERACLES TROBA TREBALL

Del colectivo. Escenografía: Albert Esteve de Quesada. Intérpretes: Mariana Domínguez, Máxim Sayago, Ángel Madrid, Albert Esteve, Manuel Rodrigo, Isabel Domínguez y Andreu Carpena. Estreno: mayo de 1986.

TEATRO TIMBAR. Madrid

LA LECCIÓN

De Eugene Ionesco. Dirección: Héctor Roskin. Escenografía y vestuario: Carlos Rodeiro. Intérpretes: Héctor Roskin, Montserrat Rodríguez y Dolores Nieto. Estreno: noviembre de 1985.

EL FETICHISTA

De Michel Tournier. Traducción: Carla Matteini. Versión teatral: Héctor Roskin. Dirección: Héctor Roskin. Escenografía y vestuario: Carlos Rodeiro. Intérpretes: Héctor Roskin, Carlos Rodeiro y Rafael Muñoz. Estreno: diciembre de 1985.

TINAJA-7. Sevilla

AYER, HOY...

Del colectivo. Dirección: Antonio Pérez. Intérpretes: Antonio Pérez, Mari Carmen Díaz y Rosa de Paz. Estreno: agosto de 1986.

TINGLADO, TALLER DE TEATRO, EL. Las Palmas de Gran Canaria

LA ESTANQUERA DE VALLECAS
De José Luis Alonso de Santos. Música: Domingo Martín. Intérpretes: Ángeles Rodríguez, Carmen José Conesa, Francisco Martín, Luis R. Concepción y Salvador Pérez. Estreno: 28 de noviembre de 1985.

COMPAÑÍA TIRSO DE MOLINA. Madrid

YO ME BAJO EN LA PRÓXIMA, ¿Y USTED?
De Adolfo Marsillach. Dirección: Carlos Pereira. Intérpretes: África Pratt, Pedro Valentín y Julio Monje. Estreno: mayo de 1986.

«...Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?, *es una comedia que refleja las costumbres de la sociedad española de postguerra, cuestionando temas como la virginidad, el matrimonio y las relaciones de pareja.*
El hecho de que la obra fuera estrenada en Madrid por actores más conocidos y populares como José Sacristán y Concha Velasco, no ha mermado el éxito que la compañía Tirso de Molina, procedente del teatro Espronceda está teniendo por toda Castilla-La Mancha."(...)
Pedro Valentín brilló por sus actuaciones a lo largo de la obra, interpretando distintos personajes que pasaban desde un niño hasta un anciano, con una facilidad asombrosa y una agilidad y gracia que hacía despertar la carcajada del público. Público que según el actor Pedro Valentín "parece un gran entendido para el teatro, no creas que esta obra ha sido entendida por todos los públicos donde hemos estado, eso que seas un personaje y de pronto vuelvas retrospectivamente a ser niño amante, etcétera, el público se hace un lío muchas veces pero aquí parece que el público lo ha entendido bien..."» (Carmen Tapia. «Lanza». Ciudad Real. 7 de septiembre de 1986).

GRUPO DE TEATRO TIRULEQUE. Orense

OS VELLOS NON DEBEN DE NAMORARSE
De Alfonso Castelao. Dirección: Eulogio Alonso Rivera. Intérpretes: veintiún actores de la compañía. Estreno: febrero de 1986.

TITIRITEROS DE SEBASTOPOL. San Sebastián

DANTZA'S SHOW
De Josu Garai. Dirección: Carmen Urretavizcaia. Escenografía: Mikel Alonso. Música: Navarro. Intérpretes: J. Navarro, Elena Bazanilla, Iñaki Navarro, Xabi Auzmendi, Antton Etxeberría, Elene Sustatxa y Jabi García. Estreno: julio de 1986.

TITRAC TEATRE. Barcelona

QUOTIDIANS
Del colectivo. Dirección: Marta Catalá. Escenografía: Octavi Intente. Intérpretes: Jordi Casayas, Oscar Intente y Pilar Pla. Estreno: marzo de 1986.





Tramoya y Trasgo con "Minotauro a la cazuela" y "Apolonio, rey de Tiro", respectivamente. En la página siguiente, "Slastic", de Tricicle. (Fotos: F. Suárez y Chicho).

THYMELE. Granada

EL SEÑOR DE MIAU
Basada en la obra de Benito Pérez Galdós, Miau. Adaptación: José M.ª Martín Penela. Dirección: José M.ª Martín Penela. Intérpretes: Rafael Guerrero, José M.ª Penela, M.ª del Carmen Abián, Begonia Díaz y Victoria Sánchez. Estreno: 16 de abril de 1986.

«Ante la presencia de tres enormes gatos que asisten, como testigos mudos, al espectáculo, el grupo de teatro Thymele ha demostrado que el drama social decimonónico sigue teniendo vigencia en la década de los ochenta y que las situaciones descritas por Galdós hace un ciento de años podrían muy bien repetirse en la sociedad actual. (...) Martín Penela, director del grupo y actor, ha sido también el encargado de adaptar el texto galdosiano. Y lo ha hecho muy bien, proporcionando a la obra distensión y frescura en su mayor parte, con diálogos chispeantes y llenos de humor en muchos momentos...» (María José Úbeda. «Ideal». Granada. 26 de abril de 1986).

TOGUAL. Granada

TELA-METAMORFOSIS
Del colectivo. Estreno: febrero de 1986.

TONI COTS. Barcelona

THE GAME PLAYER
Del colectivo. Dirección: Toni Cots. Intérpretes: Actores de la compañía. Estreno: 22 de mayo de 1986 en el Centre Civic D'Hostafrancs (Barcelona).

TEATRO TOPO. Guipúzcoa

INFRATONOS
De Alfonso Vallejo. Dirección: Ángel Galindo. Escenografía: Víctor Rubio. Intérpretes: Teresa Calo, Iosu Galarraga, Isabel Villanueva y Ángel Galindo. Estreno: 1 de junio de 1986.

TORNAVOZ, EL. Asturias

HISTORIA DE UN NÚMERO
De Josefina Plá. Dirección: Pedro Luis Menéndez. Intérpretes: Alumnos del Colegio de la Inmaculada. Estreno: 9 de mayo de 1986.

TORRES NAHARRO DEL CENTRO DRAMÁTICO DE BADAJOZ. Badajoz

EL CANDIDATO
De Miguel Murillo. Dirección: José Manuel Villafaina. Música: Enrique Elías. Intérpretes: José

Manuel Villafaina, José Manuel Sito y Juan M. López. Estreno: mayo de 1986.

TRACAMUNDANA. Barcelona

UBUMOVIL
Del colectivo. Intérpretes: Toni Arteaga, Rafael Durán, Joan Roig, Jordi Loza, Jodi Tarrida, Ignasi Rovira, Tati Muñoz, Joan Mulero, Lluís Vallés. Estreno: 5 de enero de 1986.

TRAMOYA. Asturias

MINOTAURO A LA CAZUELA
De José Alegre Cudos. Dirección: Javier El Moreno. Escenografía: Andrés Carballido. Música: Grupo Quasar. Intérpretes: Remedios Fernández Blanco, Xuacu Carballido. Estreno: mayo de 1986.

«... "es un texto con múltiples lecturas. En escena aparecen dos personajes haciendo teatro en el teatro, con el pretexto de hablar de la vida diaria. La obra tiene una base calderoniana, tomando como punto de partida la gran comedia del mundo y enfrentándonos a ese proceso de despersonalización que todos vivimos a diario" ...» (Andrés Montes. «La Nueva España». Oviedo. 20 de mayo de 1986).

TRAPU ZAHARRA. TEATRO TRAPERO. Virgala (Alava)

TRAPU KURSAAL SHOW
Del colectivo. Escenografía: Mikel Alonso. Vestuario: Ramoní Celorrio y Aurori Quintanilla. Intérpretes: Txema Ocio y Santi Ugalde. Músicos: Txema Aristimuño. Josetxo Silguero, Javier Juanco, Reinhard Valeruz y Rafa Zaragueta. Estreno: febrero de 1986.

TRASGO. Madrid

APOLONIO REY DE TIRO
Basada en el Libro de Apolonio. Dramaturgia: Carlos Fabretti. Dirección: Carlos Creus. Escenografía y vestuario: Pedro Moreno. Máscaras y pelucas: Toni Agustí y Gerardo Menéndez. Intérpretes: Miguel Zúñiga, Juan Carlos Montalbán, María Graciani, Marián Delgado y Amelia Gurucharri. Estreno: 28 de febrero de 1986 en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

«Considerado como la primera novela de lengua castellana y uno de sus grandes clásicos, el Libro de Apolonio, *anónimo del siglo XIII, es, sin embargo, una obra incomprensiblemente olvidada en la actualidad. Esto unido al rico potencial dramático de la obra, nos ha inducido a llevar a cabo un montaje a partir de sus temas y conflictos básicos.*
La obra narra las peripecias de Apolonio, mítico Rey de Tiro, y se sitúa en un tiempo y espacio semilegendarios, aunque claramente conectados con la realidad histórica y geográfica de la época...» (Programa).

TREBEJO. (TALLER MUNICIPAL DE TEATRO). Salamanca

M-13 CASTI-LEONIA
De Albert Boadella. Dirección: María G. Monedero. Intérpretes: Javier Marcos, José Carlos Martín, Charo Coca, Luis Oliver, Alejandro Lucas, Maribel Iglesias, Miguel Martín y Pilar Castellano. Estreno: 25 de julio de 1986.

«M-13 Casti-Leonia *es un espectáculo basado en las costumbres, las tradiciones y el folklore de Castilla y León, partiendo de la adaptación del texto original de autor y director catalán, que fue estrenado por la compañía Els Joglars en 1977. La versión de Trebejo aborda, desde una perspectiva futurista, diversos aspectos de la cultura de Castilla y León, desde las relaciones familiares a las sociales, pasando por la religión, los tabúes o las fiestas populares. Junto a todos estos aspectos* M-13 Casti-Leonia *supone una crítica directa al desenfrenado proceso de mecanización y deshumanización en que*



se encuentra inmersa la sociedad. Al igual que en M-7 Catalonia *el punto de partida es el denominado Informe Wallace Müller, que viene a recomendar "a los responsables administrativos a quienes corresponda, la recuperación de ciertas culturas del pasado, con unos ingredientes importantes de irracionalidad, tabúes, gusto por lo truculento, supersticiones y conversaciones inútiles.* M-13 Casti-Leonia *es el quinto montaje del Taller Municipal de Teatro de la Vega-Trebejo desde su creación en 1982...»* («El Adelanto». Salamanca. 26 de julio de 1986).

TRIBUTEATRO - COLECTIVO TRES. Valencia

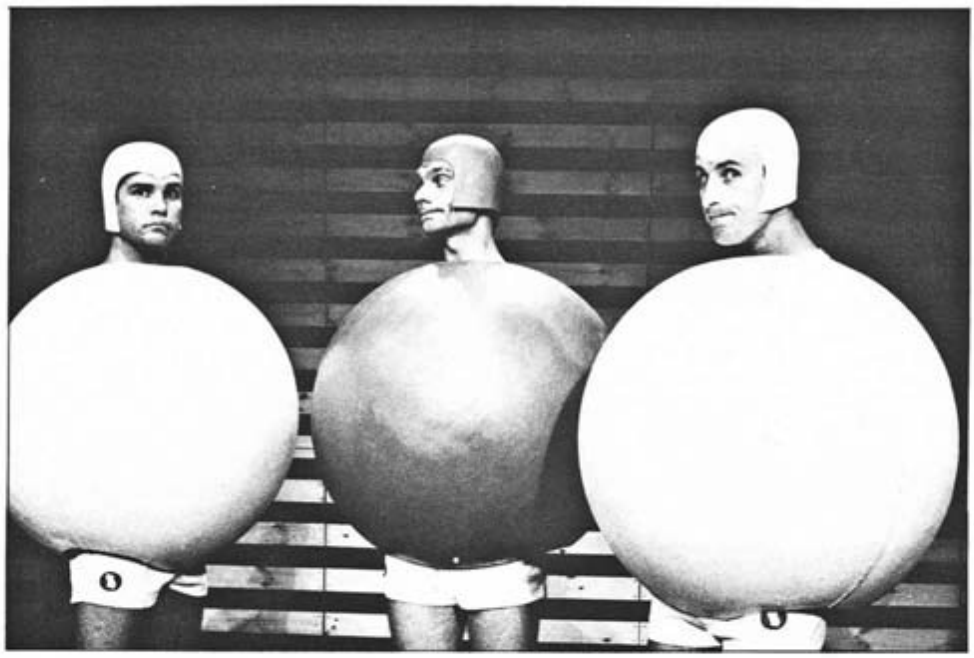
LOS COMICOS SIN LENGUA
Del colectivo. Dirección: Juan Mandli. Escenografía y vestuario: Nilda Varela. Intérprete: Carles Castillo. Estreno: 13 de marzo de 1986.

TRICICLE. Barcelona

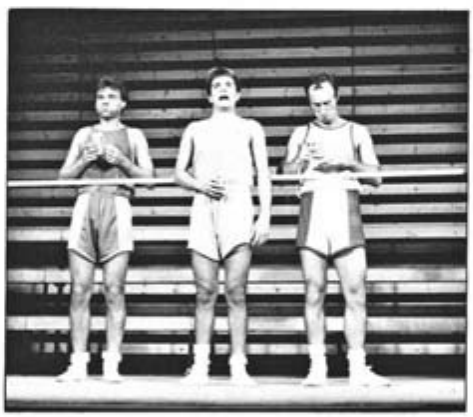
SLASTIC
Del colectivo. Música: Josep Pons. Intérpretes: Joan Gracia, Paco Mir y Carle Sans. Estreno: junio de 1986 en Alicante.

«... "No vamos a denunciar la corrupción del mundo deportivo, ni la violencia que se engendra en los campos de fútbol. No hemos planteado un espectáculo crítico. Lo único que queremos es hacer reír reflejando todo lo que rodea al mundo deportivo. Queremos ser meros observadores de una realidad que nos envuelve. El público sacará sus propias conclusiones después de haber visto la obra". (...)
"Queríamos un espectáculo diferente a lo que hemos hecho hasta ahora. La idea, que durará una hora aproximadamente, está formada por medio de sketches, *con cuñas publicitarias para separar unas de otras. Para ello lanzaremos la marca Slastic como un producto publicitario empresarial, en la que tendrán cabida toda clase de elementos deportivos inventados por nosotros"...».* (Susa Dasca. «Diario 16». Madrid. 3 de mayo de 1986).

«El público acudió en masa a ver el nuevo espectáculo de El Tricicle, Slastic. *Quizá tenga menor pureza mímica que los anteriores, por el uso de la palabra como banda sonora de fondo, pero para el público tiene los mismos efectos hilarantes que los anteriores, a juzgar por las abundantes y sanas carcajadas y por la capacidad de los espectadores para soportar un ambiente sofocante.*
El que fue establo de las terneras en el viejo matadero de Legazpi se inauguraba con este estreno, y todavía no tiene las condiciones suficientes. Hay que señalar que se está haciendo











Tricicle en "Slastic". (Fotos: Chicho). En la página contigua, "L'home i les armes", del Teatre U de Cuc, de Barcelona.

un importante esfuerzo cultural y social en los distritos madrileños, una labor de recuperación de espacios perdidos. El complejo del centro cultural de la Arganzuela, en torno a la clásica Casa del Reloj, es uno de estos nuevos lugares que surten ya su efecto pero que lo verán ampliado a largo plazo.

La Lonja de las Terneras, habilitado para teatro —sin muchas complejidades técnicas—, se ha rehabilitado con buen gusto y sencillez, pero necesita algunas reformas. Con el sol pegando sobre su tejado de uralita durante todo el día, se convierte en una sauna —su decorado en maderas las recuerda un poco— donde se cuecen los espectadores. Habrá que hacer funcionar rápidamente una refrigeración enérgica —y una calefacción para el invierno, en el que no debe permanecer inactivo— y algunas medidas de seguridad que permitan una evacuación rápida en caso de necesidad. Pasos que pueden ser inmediatos y que valorarán debidamente el esfuerzo realizado. La colaboración del público está asegurada: las condiciones en que soportó la noche de la inauguración este primer espectáculo demuestran su adhesión y su participación.» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 27 de julio de 1986).

«Sin duda El Tricicle ha conseguido crear un lenguaje propio, cargado, como es lógico, de gloriosos antecedentes pero en definitiva, totalmente identificado por el público como específico del grupo catalán.

Eso explica ese fenómeno sociológico que consiste en la predisposición incondicional de un público que sabe lo que espera y que se ríe y aplaude desde el principio de la representación. Obviamente, lo mejor de El Tricicle es su sentido del humor, una especie de comentario subyacente, desde el cual se ordenan sus gags. Unos gags que se basan en la frustración de los personajes, en el carácter ridículo de sus gestos, en ese antiheroismo que hizo inolvidables —desde Buster Keaton hasta Chaplin— a los cómicos del cine norteamericano.

Técnicamente, incluso se renuncia a apurar el desarrollo de las situaciones, hay una deliberada disolución de la anécdota, una interrupción de la acción, que son parte esencial de la poética del grupo, de su sentido último de la tragicomedia.

La condición antiheroica del personaje se subraya, a menudo, con su propia impotencia para representarse; la frustración se convierte en un principio capaz de generar una forma estética propia y congruente, quizá gracias al sentido del humor, a ese gesto inolvidable de Chaplin o de Keaton, con el que encubrían y revelaban finalmente sus fracasos.

Quizá uno sienta, a veces que las observaciones de El Tricicle sean demasiado banales. Que no consigan aunar su inteligente ausencia de pedantería, su hermosa humildad, con la atención a dimensiones más profundas de la condición humana. Ese fue, sin duda, el secreto de los grandes cómicos que hemos citado.

Es Slastic, *el último trabajo de El Tricicle, las observaciones tienden a centrarse en lo epidérmico, en el chiste, sin aprovechar casi nunca la capacidad tragicómica de un lenguaje pantomímico que, en manos de este grupo, posee una extraordinaria fuerza potencial...»* (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 8 de noviembre de 1986).

GRUP TRIPIJOC. Girona

ALI... ¿QUÉ?
Basado en un texto de Joles Senell. Dirección: Jaume Girona. Escenografía: Doménec Fita. Música: Joan Figueras i Jaume Arnella. Intérpretes: Jaume Angelats, Martí Lamping y Món Bover, etc. Estreno: 19 de abril de 1986.

«... "Espectáculos y también teatro en la calle, que no es lo mismo que coger una pieza teatral e interpretarla sobre un escenario montado al aire libre" (...) Un espectáculo en la calle no tiene por qué ser sólo plástica, ruido y animación —comenta— sino también teatro. Representar una obra en la calle no es subirse a un escenario al aire libre. Es otra forma de interpretar, donde los elementos son mayores y la animación imprescindible".
Ali... ¿qué?, *cuenta la historia de un animal que sólo existe en la imaginación humana y que para viajar necesita de ella. "Es un animal muy viejo —explica Lidon— que quiere llegar a una determinada ciudad antes de morir, pero no para verla, sino para que la gente de allí lo vea, porque es el último de su especie"...»* (Xavier Martí. «El Periódico». Barcelona. 17 de agosto de 1986).

TRISTITIA. Palma de Mallorca

ELEMENTAL, HOLMES, ELEMENTAL
De Coco Meneses. Intérpretes: Carlos Molinet, Juan Carlos Bellviure, Toni Picó, Rafael Vives. Estreno: enero de 1986.

«... "Es un intento de burla de lo establecido, de lo organizado. En este caso, del clásico detective apuesto, de gran olfato, seguro de sí, ante el que todos se inclinan, hasta los gangsters. Se trata un poco de borrar esa imagen. No con falsos antihéroes, sino con lo que pueda ser lo más próximo al verdadero antihéroe pero trabajado como un cómic, un cómic disparatado, necesariamente caricaturesco..."» (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 7 de enero de 1986).

TTANTTAKA. San Sebastián

ONDOLOIN
Del colectivo sobre guión original de Mikel Antza. Dirección: Fernando Bernués. Intérpretes: Koldo Losada, Garbi Losada, Alberto Arízaga, Mila Espiga, Carlos Odriozola. Estreno: 19 de enero de 1986.

TU-TU DROGUERIA. Valencia

SAFARI TOTAL
Del colectivo. Intérpretes: Ángel Burgos, Vicente Jarque, Salva Bolta, Pilar Navarro, Cruz Zanón, Concha Bermesel.la. Estreno: febrero de 1986.

TYL TYL TEATRO. Madrid

ÑAMANDU
Del colectivo. Escenografía, vestuario y máscaras: Walter Canevaro. Música: Daniel Lovecchio. Dirección: Daniel Lovecchio. Intérpretes: Puri Estalayo, Juan Manuel Recover, Concha Roales-Nieto y Richard Vázquez Castaño. Estreno: marzo de 1986. En el Centro Cultural de la Villa de Móstoles.

GRUPO DE TEATRO TXINGURRITEGI. Pamplona

PIERUTXINO Y EL MUNDO
Del colectivo. Música: Koldo Azkona. Intérpretes: Javier Sáez, Kati Leatxe, Carlos Ibarra y Belén Álvarez. Estreno: 2 de mayo de 1986.

U DE CUC TEATRE. Barcelona

L'HOME I LES ARMES
De G. B. Shaw. Traducción: Jaume Melendres. Dirección: Francesc Alborch. Escenografía y vestuario: Ramón Ivars, Pep Oliver. Música: Ramón Muntaner. Intérpretes: Gemma Reguant, Carme Capdet, Pilar García, Emili Palma, Ramón Peris, Víctor F. Suañez, Jaume Grau y Jordi Pahisa. Estreno: 18 de enero de 1986.

MEDITERRÁNEA, MEDITERRÁNEA
De Lluís Coquard y Francesc Alborch. Dirección: Francesc Alborch y Julio Álvarez. Escenografía: Ramón Ivars y Pepe Oliver. Vestuario: Josep M. Ávila. Máscaras: Lluís Traveria. Música: Ramón Muntaner. Intérpretes: Julio Álvarez, Mercé Gascón, Laia Gimó, Jordi Pahisa, Gemma Reguant y Víctor F. Suañez. Estreno: octubre de 1985.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. Málaga

MADE IN SPAIN
Dirección: Ángel Baena. Intérpretes: Antonio Ramírez, Ana Carmena, Chema Solís, Juanjo Regio, Juan Carlos Vila, Ildefonso Narváez, Marta Ponce, Paúl Moreno, Begoña López-Herrero, Belén Pina, Lourdes Ortiz y M.ª José Muñoz. Estreno: segunda quincena de julio.



TEATRO UROC. Madrid

LA ESPADA DEL SOLO DESEO
De Luis Matilla. Dirección: Juan Margallo. Escenografía y vestuario: La Banda de Maravillas. Intérpretes: José L. Santos, Félix Casales, Jesús Chacón, Fernando de Juan, Eva del Palacio, Emilio del Valle, Gloria Martín, Josu Ormaeche, Marcelino Salamanca, Marino Simomet, Miguel A. Suárez y César de Varona. Estreno: 21 de julio de 1986 en el Parque del Retiro de Madrid, dentro de Los Veranos de la Villa.

«La espada del solo deseo *de Luis Matilla, dirigida por Juan Margallo, será el plato fuerte que el Ayuntamiento de Madrid ofrecerá a través de Los Veranos de la Villa para lo espectadores más jóvenes. (...)*
Luis Matilla, uno de los pocos autores que no sólo no ha ignorado a este importante público sino que lo ha cuidado y respetado con el mismo o mayor rigor que cuando escribe para adultos, ha realizado una nueva versión de La fiesta de los dragones, *que estrenara junto con Margallo en 1982, con las experiencias y aportaciones recogidas durante las representaciones en España y Venezuela, donde acudió al Festival de Caracas, en el que obtuvo el premio de la crítica a la mejor obra para niños de la temporada.*
La acción de la obra se desarrolla en diferentes espacios, tanto interiores como exteriores. Los niños pueden acudir a las 10.30, y durante toda la mañana se encontrarán en un espacio cerrado para ellos al que no tienen acceso los adultos». (R. T.«El País». Madrid. 18 de agosto de 1986).

«En un rincón del Retiro, y como ya es tradicional en estas fechas, se ha montado un país fantástico, donde todas las mañanas, excepto días festivos, los niños pueden vivir emocionantes aventuras junto a personajes imaginarios, dragones dormidos, valientes caballeros, brujos malvados, magos benéficos, genios de tres cabezas, bufones, arlequines y damas esforzadas. (...)
En la noche del jueves se brindó la ocasión a los adultos de participar en el juego-espectáculo. Y unos cuantos centenares lo hicieron a conciencia con un sentido lúdico e infantil, ejemplar. (...)
La espada del solo deseo *sigue el esquema de los espectáculos precedentes, habidos en el Retiro, un juego colectivo, animado por actores. Lo mejor es la ambientación y la escenografía, que permite a los espectadores-actores creerse la aventura en la que participan. El guión está bien construido para los fines propuestos. Quizá, texto y juegos incidan más de lo requerido en una didáctica escolar, no tan propia del tiempo de vacaciones en el que estamos, y que se remata con un mensaje moralizante de tono pacifista. Los actores-animales cumplen con entusiasmo su cometido.*
La pena es que todo este artilugio sólo dure un mes. Lo ideal sería mantener este tipo de actividad y espectáculo todo el año, en lugar abierto o cerrado, según las condiciones climatológicas. Sería más rentable el trabajo de estos profesionales y la inversión económica realizada...» (Julia Arroyo. «Ya». Madrid. 26 de julio de 1986).

VALHONDO. Salamanca

LA ROSA DE PAPEL
De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: Agustín Martín. Escenografía: María Monedero. Intérpretes: Rosa Gómez, Francisco Maide, Mercedes Iglesias, Concha Pérez, Auxi Gómez, Esther García, Bruno Merino, Soraya Iglesias, Rosa Sánchez, José M. Mercháez y Julia Mateos. Estreno: 7 de junio de 1986.

VEREA. Granada

LA PERRERA
De José de Jesús Martínez. Dirección: Eusebio Salinas Espinar. Intérpretes: Josefina Viñas, Rocio González, Mercedes Martínez, Francisco Rubio, Alfonso Álvarez y Eusebio Salinas. Estreno: octubre de 1985.

TEATRO DEL VIAJE. Murcia

CONFERENCIA EN LA CUMBRE
De Robert D. MacDonald. Traducción: Inés López Crespo. Dirección: Paco Aguinaga. Escenografía: Antonio Ballester. Intérpretes: Federico Valenciano, Pepa Arróniz y Teresa Pardo. Estreno: 7 de marzo de 1986.

«Conferencia en la cumbre, *obra en dos actos original del británico Robert Macdonald, no es un discurso de política-ficción, tampoco una lección histórica, ni siquiera una reflexión sobre el exterminio del humano por el humano. Se trata, sencillamente, de una inteligente comedia en la que se da cuenta de una apacible reunión en torno a unas tacitas de té de Clara Petacci y Eva Braun, mientras que sus respectivos amantes sostienen una conferencia al más alto nivel, en la Chancillería berlinesa, justo antes de que los EE.UU. intervengan en la contienda mundial, en agosto de 1941.*
La dos damas tendrán ocasión, entre sorbito de té y pastita, de tratar de sus actores y sus músicas predilectas, sus trapitos y, por qué no, también dejarán caer algún jugoso comentario acerca de sus "amigos..."» (Paco Aguinaga, programa).

«... Inicialmente, nos hacemos ilusiones: hay un texto, unos personajes, un diálogo ingenioso. No duran mucho, por desgracia. La humanidad y el humor ceden paso a un didactismo humano y político —el autor dice ser discípulo de Piscator— verdaderamente aburrido. En ese sentido, el discurso final del soldado resulta difícil de soportar.
Asistimos después a la consabidas ceremonias a la crueldad, la atracción repulsión y la degradación por el erotismo de un joven soldado que, para más inri, resulta ser judío... Son escenas que hemos visto cien veces en el cine. Presentar ahora una orgía nazi con los medios forzosamente limitados de un grupo independiente parece temerario.





"Sangre de toro", de Rodríguez Méndez, por la Compañía de Vicky Lagos; en página siguiente y, junto a estas líneas, "Conferencia en la cumbre", del Teatro del Viaje, de Murcia. (Fotos: Chicho)

... Se nota demasiado que los personajes se han convertido en meros portavoces de la teoría política que el autor quiere darnos. Y el recurso de la borrachera aumenta la facilidad del efectismo dramático.
Dentro del nivel entusiasta de toda la representación, destaca la mayor profesionalidad y excelente voz de Teresa Pardo...» (A. A. «Diario 16». Madrid. 31 de agosto de 1986).

«Eva Braun recibe a Clara Petacci en su boudoir de la cancillería de Berlín... El escritor Robert D. MacDonald las convierte en dos chicas de gangster, soeces, lascivas, deslenguadas... Para disparatar la situación, beben y beben. Sin embargo, están repletas de información, y la colocan implacablemente: las razones para entrar en la guerra, las batallas, los errores, las perspectivas de futuro...

... Hay golpes de sexualidad y ardor, incluyendo el lesbianismo; pero como el absurdo envuelve la situación, lo que es explícito es, al mismo tiempo, ambiguo. No es fácil deslindar lo que pertenece al texto y lo que es de la dirección: las desgracias nunca vienen solas.
El exceso de documentalismo escrito, la ambientación verbal de la época con referencias a músicas, canciones y modas, aburre; la mezcla con el disparate transformista irrita. La orgía molesta, y el estilo de interpretación de las dos actrices abruma: el acento alemán y el italiano se convierten en tonillo, y el erotismo en obscenidad. Al final de la obra el parlamento dramático a cargo del judío está a destiempo y no ofrece contrapunto real a la acción, aunque Federico Valenciano lo diga con entereza...» (E. Haro Tecglen. «El País». Madrid. 31 de agosto de 1986).

«... En un espacio escénico que ni es realista, ni impresionista, que tan sólo es feo, de mal gusto, Paca Arróriz como Eva y Teresa Pardo como Clara desarrollan un juego atrozmente equivocado lleno de sonsonetes insoportables en la entonación, de gesticulaciones excesivas que empiezan en la caricatura para desembocar en la provocación sexual. Probablemente, ambas actrices son excelentes. Solamente su trabajo parece mal orientado. Ninguna de la dos debería hablar como habla. Ni la una ni la otra obtienen parecido alguno con las dos mujeres que conocemos a través de la historia. (...) Probablemente, el texto no merecería ser traducido y representado. No aporta nada valioso. Pero la dirección está gravemente desviada, esas pobres actrices han sido inducidas a una falta de naturalidad, una falsedad tan acentuada y presuntuosa que no pueden dejar de estrellarse, aunque haya que respetar su considerable esfuerzo. Pueden hacer, mejor dirigidas,

mejores cosas.» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 29 de agosto de 1986).

COMPAÑÍA DE VICKY LAGOS. Madrid

SANGRE DE TORO

De José María Rodríguez Méndez. Dirección: Enrique Belloch. Intérpretes: Vicky Lagos, Javier Loyola, Natalia Duarte, Carlos Kaniowski, Emilio Siegtist y Elvira Pascual. Estreno: 28 de noviembre de 1985.

«... Para José María Rodríguez Méndez, Sangre de toro *es la historia del sacrificio ritual y constante del toro de España. Una historia, por lo demás, ligera, sin demasiadas complicaciones. La anécdota de un conjunto de cante y baile flamencos que se adelanta a alternar con el llamado "arte universal" programado con computadoras microelectrónicas, para provecho económico de unos pocos, de los que rigen los órdenes de la economía mundial...»* (A. U. «El Correo Español». Bilbao. 28 de noviembre de 1985).

«... Es el naturalismo acusador, la copia exacta del suceso que envuelve a un grupo para destacar el daño inferido, la característica dominante en el teatro propuesto por Rodríguez Méndez, quien ahora, con Sangre de toro, *expone los azares entre pintorescos y desgarrados de un conjunto de arte flamenco. Ante una próxima actuación, sus miembros sienten la ilusión de la considerable compensación económica ofrecida y piensan igualmente en su éxito personal; probando después los resultados una franca disconformidad con lo supuesto.*
Pero si los trazos definen el ambiente, la descripción de la aventura (...) Nada de cuanto ocurre despide un sello original y a los encuentros verdaderamente emotivos los reemplazan lances que, pese a su lógica, dejan la impresión de un intento frustrado. La realidad, por un concepto estricto, según puede apreciarse en la misma solución final, ha cortado las alas a lo imaginativo, con el sacrificio de ese precioso interés que para la animación escénica suelen crear los rasgos distintos.
En el marco decorativo del yate que conduce a los componentes del cuadro a la embarcación donde van a intervenir, la dirección desempeñada por Enrique Belloch mantuvo la nota de verismo acorde, con el apoyo de la flexible interpretación de Vicky Lagos. Natalia Duarte y Javier Loyola rindieron a los papeles principales.» (José Ferrándiz Casares. «Información». Alicante. 9 de diciembre de 1985).

COMPAÑÍA DE VICTOR SALMADOR. Madrid

FELIPE, FRAGA Y «LA OTRA»

De Víctor Salmador. Dirección: Víctor A. Catena. Intérpretes: Gloria Osuna, Manolo Andrés, Paco Prada, Montse Zárate, Sergio Raúl, Manuel Pereiro, Encarna Albez, Cristina de las Heras, Begoña Baeza e Ignacio de Paúl. Estreno: 29 de mayo de 1986 en el Teatro Progreso de Madrid.

«... "Esta obra no es ningún divertimento. Trato con ella de inquietar, de acusar; pese a la idea de farsa que sugiere la primera parte del título, que es una licencia para resaltar el entronque del argumento con la actualidad. Porque la acción se desarrolla en esta España de ahora mismo, precisamente en la etapa electoral que estamos viviendo; y los personajes y situaciones de ficción no es que sean "pura coincidencia", sino que en algunos casos configuran el espejo de realidades identificables.
He querido hacer una crítica de las miserias morales y de la falta de grandeza e ideales de gentes instaladas en las sociedad política española. A la vez incito a una reflexión: ¿Habremos echado en olvido que la acción política, para que sea fecunda y eficaz, ha de estar transida de inquietudes e ilusiones puras y nobles, de patriotismo y aun de mística?...» (Víctor Salvador. «ABC». Madrid. 29 de mayo de 1986).

«... Felipe, Fraga y "la otra", *es un discurso político en el que el autor dice mucho de lo que piensa por la boca de uno de sus personajes: Carmenchu, la esposa de un almirante, a la que un grupo de oportunistas de la política ha descubierto mediante el retrato-robot diseñado por un ordenador.*
Salmador dispensa sus motivos críticos, sus reconvenciones a los partidos y a los políticos en una serie de breves cuadros separados entre sí por proyecciones o teloncillos, que puntualizan el mensaje doctrinal al precio de romper la unidad dramática.
Lo más importante es que el autor produce con esas dos secuencias finales de acto una ambigüedad no sabemos si intencionada o casual. ¿A qué conclusión llegará Carmenchu, viuda de un almirante a causa de un asesinato terrorista, al ver asesinado también a su hijo, oficial de la Marina? Repudia la violencia. Rechaza la sugestión porque desea que la democracia encuentre libremente su camino, pero el atentado contra su hijo, decidido a la violencia que supone un levantamiento de la Armada, la enfrenta con otro aspecto de esa violencia que recusa. Ahora bien, ¿a quién se acusa de esa violencia que asesina al joven oficial en el momento en que va a incorporarse a un movimiento armado? Le falta a Salmador la malicia necesaria para introducir otros elementos en la inocente sucesión de los hechos que presenta. Es cuestión de carpintería teatral. El diálogo es limpio, correcto, modestamente funcional sin brillanteces ni frases de esas que pasan de boca en boca...» (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 11 de junio de 1986).

«... Víctor Salmador nos ofrece no una crítica más o menos satírica, sino un reflejo de lo que pasa en nuestro mundillo político-social al margen de los camelos teóricos. Se trata de dar al espectador lo que está en la mano o en los ojos de los ciudadanos de esta España caótica y cada día más envilecida por la politiquería, el egoísmo y la incompetencia.
El espectador tiene a la vista, de una manera directa y sin ánimo de comicidades, la farsa y licencia de nuestros más desvergonzados políticos. Y, sobre todo, en esta hora de las "benditas" elecciones que se hacen de "cara" al pueblo para ofrecerle lo que ellos saben muy bien que no les van a dar. La política viene a enfocarla el autor con una pureza que, incluso como él mismo ha declarado, pudiera entrar en el terreno místico...» (M. D. C. «El Alcázar». Madrid. 1 de junio de 1986).

VICTORIA PANIAGUA. Madrid

ACCIONES Y PARTICIPACIONES

De Víctor Zalbidea. Escenografía: Mario Lacoma. Música: Luis Paniagua. Intérpretes: Víctor Zalbidea y Victoria Paniagua. Estreno: 4 de marzo de 1986.



LA VIOLETA EN EL ESPEJO. Córdoba

LAS CRIADAS
De Jean Genet. Dirección: Andrés José Cruz. Intérpretes: Toñi Zurera, Mercedes Corpas y Concha Martín. Estreno: junio de 1986.

LA VITXETA COL. LECTIU DE TEATRE. Reus (Tarragona)

L'HOSTAL DE L'AMOR
De Ferrán Soldevila. Dirección: Dolors Juanpere. Intérpretes: Dolors Juanpere, Montse Auqué, Josep M. Puig, Dolors Esquerda, Mercé Navarro, David Bagés, Montse Candini, Sara Domínguez, Jordi Balsells, Gloria Cot y Dolors Quintana. Estreno: 10 de noviembre de 1985.

«Proponemos El Hostal... *como una especie de ópera bufa, sin música, claro, pero con fuertes alusiones musicales. Acentuamos todo lo posible la ironía y buscamos una total complicidad con el espectador. Todo esto subrayado por una constante que podíamos denominar "seducción". En este hostal del amor todos seducen a todos, pero no a la manera del oscurantista "castigador" español, sino a la del vital, refinado y elegante amador veneciano...»* («Diario Español de Tarragona». Tarragona. 7 de mayo de 1986).

ANTÍGONA
De Salvador Espriu. Dirección: Juanpere. Vestuario: Gloria Cot. Intérpretes: Mercé Navarro, Dolors Esquerda, Montse Candini, Dolors Quintana, Montse Auqué, Jordi Bertrán, Josep M. Puig, Tino Vallhonrat, David Bagés, Joan Baptista Bové, Jordi Balsells y Dolors Juanpere. Estreno: 28 de mayo de 1986.

COMPAÑÍA VOCACIONAL DEL REAL COLISEO. San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

ASI QUE PASEN CINCO AÑOS
De Federico García Lorca. Dirección: Álvaro Custodio. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 26 de diciembre de 1985 en el Real Coliseo de Carlos III. (San Lorenzo de El Escorial. Madrid).

LA MANZANA
De León Felipe. Dirección: Álvaro Custodio. Intérpretes: Componentes de la compañía. Estreno: 8 de mayo de 1986 en el Real Coliseo de Carlos III. (San Lorenzo de El Escorial. Madrid).

GRUPO DE TEATRO WOYZECK. Soria

P.D. TU GATO HA MUERTO
De James Kirkwood. Intérpretes: César Pérez Negredo, Consuelo García Largo, Alfonso Carazo Abajo y José Manuel García Sanz. Estreno: agosto de 1986.

«"Hay determinadas situaciones en la vida que te pueden forzar a encontrarte en una situación solitaria y depresiva, entonces, alguien puede llamar a tu puerta y ofrecerte una oportunidad, aunque esto no esté de acuerdo con la idea generalizada que la gente tiene de lo que es la moral" (...) "La amistad por encima de todo y que existen otras formas de entender el amor. Esta obra te enseña que debes tener la suficiente valentía para afrontar lo nuevo y que lo que realmente merece la pena es tener compañía y tener apoyo"». («Campo Soriano». Soria. 5 de agosto de 1986).

XARXA TEATRE. Valencia

NIT MÁGICA
Del colectivo. Dirección: Manuel V. Vilanova. Intérpretes: Maite Gil, Mireia Marqués, Martí Pich, Begoña Sánchez, Leandre Escamilla, Joan Igual, Pascual Juan, Ximo Franch, Joan Raga, J. M. Mir, Ramón Paüs y Mario. Estreno: julio de 1986.

XAUXA TEATRE. Valencia

EL SOMNI DE BAGDAD
De Josep M.ª Benet i Jornet. Dirección: Guillém Catalá. Escenografía y vestuario: Xauxa y Gemma. Coreografía: Irene Mira. Intérpretes: Josep Baquero, Rafael Colomer, María Pradas, Gloria Saez, Jaume Monjo, Mila Benlloch, Marius Miguel Rodríguez, Marius Asensi y M.ª Ángeles Ballesteros. Estreno: 10 de septiembre de 1985.

COMPAÑIA DE XESC FORTEZA. Palma de Mallorca

TRUMFOS OROS
De Xesc Forteza. Dirección: Xesc Forteza. Escenografía: Toni Díaz. Intérpretes: Paquita Bover, Esperanza Font, Esmeralda Massa, Joan Bibiloni, Andreu Amer y Xesc Forteza. Estreno: 24 de abril de 1986 en el Salón Rialto de Palma de Mallorca.

«... la función que presentó anoche en el Salón Rialto, y que será con la que recorrerá toda la isla a lo largo del verano, es, pese a estar fechada a principios de los setenta, la más lograda de las que conozco de este actor/autor mallorquín. A partir de un esquema simple y una historia que despierta de inmediato la ternura y la complicidad del público, Xesc hilvana una serie de gags resueltos con sorprendente eficacia y a los que, cosa insólita en el teatro de nuestro país, da la duración justa sin forzarlos, consiguiendo que la acción, mínima, transcurra a un ritmo trepidante sólo contrapuntado por las constantes carcajadas del público.
Por otra parte, la función se presenta muy bien vestida, con todos los elementos necesarios sobre la escena, y con un reparto que encuentra en esta obra la horma de su zapato. Magníficas las actrices, incluso la debutante Esperanza Font, un auténtico descubrimiento, y los actores Andreu Amer y el habitual Joan Bibiloni, a quien quizás le ha tocado el papel más ingrato de la obra...» (Xisco Rul.lan. «Baleares». Palma de Mallorca. 26 de abril de 1986).

«... Trumfos, oros *es un espectáculo que cuenta con los mismos encantos que yo he visto en las más recientes presentaciones de Xesc, tales como una ambientación atractiva —que en este caso firma, en la parte escenográfica, Antoni Díaz—, un reparto excelente o buen resultado en cuanto a la diversión perseguida como objetivo, casi garantizada por la veteranía y corrección de quienes se ocupan del invento.*
Con estos triunfos en la mano, Xesc recupera después de un buen montón de años la historia de un viejecito tremendo que conserva intactas tanto sus habilidades físicas como sus ganas de juerga. Esa idea da pie a una comedia que, sin ser lo mejor que yo he visto al veterano cómico, combina la ternura y la picardía con tanto acierto que la visión de Trumfos, oros *se hace forzosamente agradable. (...)*
Es importante resaltar la actuación de quienes acompañan a Xesc en su más reciente salida al escenario, empezando por los habituales y estupendos Joan Bibilioni, Paquita Bover y Andreu Amer —y quizás éste último en especial— y terminando, pero no porque su labor sea menos concienzuda, por Esperança Font, que puede llegar a ser una actriz como la copa de un pino, y la eficaz Esmeralda Massa. Su contribución al éxito me parece especialmente relevante en esta cita.» (Francisco Rotger. «El Día». Palma de Mallorca. 26 de abril de 1986).

«En el punto medio entre la risotada estentórea y la conformista sonrisa de puro compromiso está la risa higiénica, la risa divertida y relajante, la risa espontánea que desintoxica. Y esta risa es lo que pretende y consigue Xesc con Trumfos, oros, *una comedia que no vi cuando se estrenó y que ahora, dieciséis años después, no vacilo en calificar como una de las más logradas en la extensa producción del veterano cómico mallorquín. (...)*
Se nos dice, en el programa, que nada se ha modificado de aquel ya lejano texto inicial. Si es así el resultado es doblemente gratificante, por cuanto demuestra bien a las claras la vigencia de una obra que, sin tener que recurrir a las fáciles coyunturas oportunistas ni a las deleznables moralejas con fondo de mensaje, es capaz de comunicar al espectador toda la intencionada intrascendencia de un espectáculo que no pretende otra cosa que divertirle.
Pero si el texto no es nada más que un puro juguete, no ocurre así con la interpretación y —sobre todo— con la dirección de actores, extremo éste en el que Forteza demuestra, una vez más, un conocimiento tan amplio como profundo.
El ritmo de la fundación es el justo y necesario para que el tinglado de la farsa no decaiga ni un solo instante ni tenga para recurrir a estridentes distorsiones para sacudir a quienes se sientan en las butacas. Nada se precipita y nada se detiene, una vez que se ha salvado el momento inicial de las presentaciones de los personajes que, y esta es otra, se adaptan como

un guante a sus particulares cometidos...» (B. D. «La Ultima Hora». Palma de Mallorca. 29 de abril de 1986).

LA XULA. Valencia

BAIXAR AL MORO

De José Luis Alonso de Santos. Intérpretes: Carlos Pons, Cesca Salazar, Maite Bernal, Miguel Angel Prades, Carmen Belles y Alfons Barreda. Estreno: 31 de mayo de 1986.

«... Esta obra es una adaptación, idiomática y ambiental, al valencià, de la obra de J. L. Alonso de Santos Bajarse al moro. *Con una duración aproximada a las dos horas,* Baixar al moro *es una crónica trágico-cómica de una historia sencilla y actual que puede haber tenido lugar en cualquier ciudad y en cualquier momento. Los personajes de la historia son populares, corrientes y cotidianos, "pero no bobos".»* (Jesús López. «Mediterráneo». Castellón. 6 de junio de 1986).

ZANOGUERA-ALFARO. Palma de Mallorca

TOT VA COM UNA SEDA

De Joan Mas. Dirección: Joan Mas. Intérpretes: Maruja Alfaro, Joan Bonet, Margarida Ferra, Lina Gayá, Joan M.ª Melis, Manel Tubert y Susana M.ª Zanoguera. Estreno: 10 de noviembre de 1985.

«Tot va com una seda, *obra escénica del conocido e inspirado autor mallorquín, Joan Mas, desarrolla con gracia cómica, realista y sugestiva una crítica a la sociedad consumista, hipócrita e inhumana, que, al no poder ofrecer valores dignificantes de la persona, determina, en éstas, actitudes sin sentido, que conducen a un final trágico. (...)*
Joan Mas, en su tragicomedia Tot va com una seda, *se muestra conocedor perspicaz de la realidad ambiental de un gran sector de familias mallorquinas, que, ante la crisis planteada por su nueva situación, se han desintegrado o están muy amenazadas por una sociedad que, después de haber desmontado con crítica demoledora un modelo anterior, no sabe ofrecer contraprestaciones humanizantes. El afan de mayores ingresos económicos, la evasión de la propia responsabilidad y la incapacidad de afrontar las consecuencias, la falta de ética en la adquisición de riqueza, son algunos de los aspectos del mensaje que su obra puede comunicar a los espectadores... (...)»* (Vicente Macián. Mahón. 3 de marzo de 1986).

SES TRES LLUCIFERES

De Joan Mas. Dirección: Joan Mas. Intérpretes: Manel Tubert, Maruja Alfaro, Joan M. Melis, Susanna M. Zanaguera, Marita Rubí, Manel Barceló, Margalida Ferrá y Manel Amengual. Estreno: 10 de abril de 1986 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

«Siempre hemos mantenido que Joan Mas es un hombre de grandes virtudes teatrales. Rigor en la utilización del lenguaje, un buen dominio de la construcción dramática y un algo desmesurado afan masajístico. En Ses tres llucíferes *no hacen aparición las dos virtudes primeras. En lo que se refiere al léxico, las concesiones que hace a los "castellanismos" es excesiva, pues es un arma de doble filo al ser utilizada con fin humorístico y sin consistencia o razón de ser, lo que lo convierten en "boomerang" contra el autor. Lo mismo sucede con las múltiples alusiones al cine, que no cejan en ningún momento como si Joan Mas quisiera recordarnos los orígenes de la obra —con una vez hubiera sido suficiente y más juicioso—, además de hacer acopio de un exceso de cinefilia que no casa en el contexto.*
También se le han desmadrado los personajes. No por quienes deben de estarlo, como Manuel Tubert y Margarida Ferrá, que sin lugar a dudas son los más conseguidos, sino por los restantes, que no dan a estas comedias de suspense ninguna consistencia...» (P. M. R. «Diario de Mallorca». Palma de Mallorca. 12 de abril de 1986).

«Posiblemente sea sólo una coincidencia. Porque, de lo contrario, no tendría excusa que el veterano Joan Mas hubiera hecho esta última obra con una pretendida trama de intriga, un cierto surrealismo en los personajes que les lleva —incluso— a echar mano de disfraces y un más que discutible sentido del humor, elementos que, al parecer, están dando un aceptable juego con las últimas reposiciones de Jardiel. Digo que será una coincidencia porque los resultados conseguidos están en las antípodas.
Dejando de lado la intrascendencia de un argumento que no llega, al parecer, a conectar con el público, el «enganche» se busca por los caminos de una innecesaria estridencia en los actores y en el uso y abuso del lenguaje demasiadas veces procaz y de muy dudoso gusto, lo cual no deja de sorprender en un autor que, como Mas, ha demostrado suficientemente no necesitar, en absoluto, el apoyo de estas muletas, demasiado baratas.
Los actores (...) se abandonan a sus particulares modos interpretativos y repiten, sin venir a cuento, experiencias anteriores (...) o distorsionan su trabajo de forma totalmente gratuita. (...) Nunca me entusiasmó en exceso el llamado "teatro regional" de Mas pero prefiero cualquiera de sus obras a estas Llucíferes *que parecen creadas con excesiva prisa por estrenar y que yo, por deficiencias exclusivamente mías, he visto dos veces».* (Biel Domingo. «La Ultima Hora». Palma de Mallorca. 15 de abril de 1986).

ZARANGOLLO. Murcia

SOPA DE GANSO

De Manolo Zapata, versión teatral de la película «Sopa de ganso». Dirección: Manolo Zapata. Escenografía: Manolo Zapata. Intérpretes: Manolo Zapata, Roberto Nogera, Miguel Litrain, Merche Llorca, Antonio Zaragoza, Paco Maumol, Chon Paredes, Antonio Iniesta, Paco Sánchez. Estreno: noviembre de 1985.

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

De Federico García Lorca. Dirección: Manolo Zapata. Estreno: mayo de 1986.

ZASCANDIL. Madrid

LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

De Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Carlos Vides. Escenografía y vestuario: Luis G. Carreño. Intérpretes: Chema Adeva, Charo Valle, Marisol López, Andrés Lima, Lola Fernández, Antonio Pozuelo, Rafa Ruiz y Margarita Brel. Estreno: 27 de mayo de 1986 en la Sala Olimpia de Madrid.

«... El militar español que tiene la mala suerte de que su mujer "le salga rana" es también en potencia un personaje cómico y ridículo. Valle-Inclán, a través de toda esta obra, camina sobre la cuerda floja entre lo auténticamente trágico y lo radicalmente ridículo. El resultado nos congela en una situación que equidista de la compasión y de la carcajada. (...) Zascandil, intentando continuar con la coherencia de su línea de trabajo, vuelve a colocarse en la delicada cuerda del equilibrio apostando esta vez por Valle-Inclán. De más están las apostillas y frases hechas sobre el compromiso artístico-social tratándose de este autor y de su obra.
Entre lo sainetesco-festivo y lo trágico-grotesco hemos optado por lo segundo sin renunciar al sainete ya que el autor lo utiliza deliberadamente...» (Zascandil. Programa).

«Actores y actrices del Grupo Zascandil hacen en la Sala Olimpia Los cuernos de don Friolera. *Fue antes un trabajo de taller en la Escuela de Arte Dramático y allí se vio, y se vuelve a ver ahora, un buen fondo de preparación. (...) Toda la idea rectora con que se interpreta esta obra áspera, grotesca, crítica de Valle-Inclán tiende a resaltar estos valores: las medias máscaras, que obligan a reforzar el movimiento corporal por la carencia de gesto, y que se integran en las siluetas o contraluces como en algunos de los dibujos o de las caricaturas de la época (Sileno); la exageración de los perfiles cómicos y la disonancia de las voces.*
Todo esto, que es bueno por sí mismo y demostrativo de un estudio aprovechado, perjudica la representación pública de la obra. Es un malentendido. El tonillo o la cacofonía estorba, hace muchas veces ininteligible el texto socarrón y agudo, sofoca en una sola unidad de interpretación el carácter de cada personaje, se lleva por delante la crítica social. Valle-Inclán no era infantil, y este montaje le infantiliza. Se tiene la sensación de que todo lo aprendido por estos actores deberá pasar por un proceso de integración y de digestión...» (E. Haro Tecglen. «El País». 30 de mayo de 1986).

«Uno de los graves problemas del teatro de Valle ha solido ser la distancia entre lo que promete sobre el papel y lo que luego se hace con él en el escenario. (...) Lo primero que uno agradece al grupo Zascandil es que se haya planteado con seriedad estos problemas formales. Que haya entendido que «hacer a Valle» no es decir su texto en medio de una escenografía más o menos barroca; ni salpicar el naturalismo de referencias folklóricas o fáciles tremendismos.
El teatro de don Ramón es una encrucijada de aportaciones populares y refinamientos aristo-







cráticos, en la que la más llena es, a menudo, la más compleja de las propuestas.
De ahí el valor de estos Cuernos de don Friolera, *que incorporan un ritmo, un movimiento, una composición, una iconografía; es decir, un estilo, trabajosamente buscando como respuesta a las características singulares de la obra.*
Acaso los límites del trabajo estén, de un lado, en el carácter paródico, con todo lo que ello encierra de simplificación, que a veces adquiere la obra y, de otro, en cierta monotonía de la dicción, en una justificada huida del coloquialismo que, sin embargo, desemboca negativamente en una igualación mecánica de las voces en perjuicio de la riqueza y el sentido de los textos. Y es que los personajes de Valle no son simplemente los muñecos de un guiñol ni, por tanto, sus ricos textos pueden someterse a la rudeza simplificadora de los héroes de cachiporra...». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 3 de junio de 1986).

ZINTZILIC KOMPAINIA. San Sebastián.

ASPIRINA PARA DOS
De Woody Allen. Versión: Juan José de Arteche. Dirección: Jokin Cueto. Escenografía: Nestor Basterrechea. Intérpretes: Ramón Aguirre, Elena Irureta, Isidro Fernández, Mikel Garmendía, Juan M.ª Segués, Aitzpea Goenaga, Kontxu Odriozola y Antxón Bastarrica. Estreno: 28 de agosto de 1986.

ZITZANIA TEATRE. Barcelona

DAMUNT L'HERBA
De Guillem Jordi Graells. Dirección: Pere Planella. Escenografía: Andreu Rabal. Música: Carlos Puértolas. Intérpretes: Muntsa Alcañiz, Isidor Barcelona, Carmen Callol, Pep Ferrer, Francesc Lucchetti, Pep Munné, Pep-Antón Muñoz y Rosana Pastor. Estreno: 8 de abril de 1986 en el Teatro Regina de Barcelona.

«"Está escrita desde el punto de vista duro e hipercrítico. (...) No hay moraleja ni mensaje; queda todo tan explicitado y el proceso que se narra está tan próximo en el tiempo que el corolario resulta elemental...;
"Damunt l'herba *está creada a partir de la experiencia de un sector de nuestra generación. Debe de quedar claro que no queríamos mostrar la evolución de toda una generación, sino un sector representativo, ese que hoy ocupa lugares clave del poder político, económico y cultural. El público de una determinada franja de edad se sentirá directamente implicado en la obra..."»* (J. A. «El País». Barcelona. 5 de abril de 1986).

... Damunt l'herba *es la crónica de la decepción. No es la historia épica del país ni pone en cuestión el proceso político-social.*
Es la decepción de unas evoluciones personales difíciles de soportar y que hay que nombrar, de una u otra manera. Graells, Pere Planella y el grupo Zitzania Teatre se preguntan públicamente qué se ha hecho de aquella necesidad social de romper de los años sesenta; dónde están y qué hacen aquellos jóvenes de hace quince años, de la lucha clandestina, de todas aquellas ilusiones y proyectos, de toda aquella nueva fuerza naciente. (...)
Sin embargo, la obra, tal como la hemos visto en el Teatre Regina, tiene dos caras. La obra funciona mientras el protagonismo radica en el juego nostálgico, en el descubrimiento que el público hace de cada personaje, en el mismo descubrimiento de los personajes entre sí. (...)
Cuando la obra, por su misma inercia, se decanta hacia la anécdota —alguna cosa u otra ha de pasar— y ha de fabricar situaciones que soporten el peso del discurso en cuando Damut l'herba *no termina de encontrar su dimensión y se diluye en una especie de juego teatral más preocupado por los recursos que por las ideas...»* (Joaquín Vilá i Folch. «Avui». Barcelona. 10 de abril de 1987).

«... Damunt l'herba *quiere ser un retrato generacional de quienes hoy conocen la frustración, el desencanto famoso o el pacto más o menos fraudulento con un sistema que —doce, quince, veinte años atrás— soñaron cambiar de raíz. (...) Graells no se arredró ante asunto de tal envergadura, que incluso complicó con referencias históricas al "mayo del 68", las cuales andan del brazo de una evocación de la dictadura, pasando por alto que los colectivos políticos más activos de entonces en ningún momento asumieron los planteamientos de la agitada primavera de París. Es superfluo decir que ni Gorz, ni Marcuse, ni siquiera "Dany, el pelirrojo" circulan por un texto que a causa de su propia ambición es inevitablemente esquemático, elemental, salpicado a lo sumo de unas cuantas frases lapidarias y con muy escasas pretensiones discursivas. (...)*
El carácter arquetípico de los personajes, su trazo unívoco, contribuye a acentuar la condición necesariamente epidérmica de un texto que, de forma tal vez premeditada, encierra muchos dramas en potencia. (...) es evidente que Da-

munt l'herba *contiene una adecuada confrontación entre un reciente pasado fervoroso y un presente impío y pragmático. Los despojos que deja tras sí la cabalgada socialdemócrata, el exdeclasamiento de los cuadros profesionales, el sindicalismo acomodaticio y una clase obrera distante —de la que las hordas universitarias de izquierda apenas hablan—, son materias que implícitamente se hallan contenidas en una pieza que posiblemente sea menos apreciada por aquellos espectadores carrozones que vivieron situaciones próximas a la que nos cuenta el autor, que por las jóvenes generaciones que se interrogan, entre asombradas y divertidas, por la desazón que viven sus predecesores. (...)*
Más allá de las anécdotas que se cruzan entre los personajes reunidos en un "week-end" por el triunfador del grupo, Damunt l'herba *tiene una estructura teatral enormemente ágil y, una vez sabemos quién es quién, los diálogos cobran una estimable vivacidad que consigue mantener la atención del espectador hasta el final. (...) El oficio de Planella como director de actores se pone esta vez de manifiesto, obteniendo el rendimiento óptimo de un grupo de profesionales que si bien acusa una preparación un tanto desigual, no presenta ninguna nota discordante. Una interpretación que tiene un destacado relieve es, a mi modo de ver, la de Pep Munné, que en el papel de anfitrión de la reunión campestre, dibuja con eficacia el arquetipo de una joven clase empresarial, campechana, arrolladora y sin complejos. (...)*
Por encima de todo, sin embargo, Damunt l'herba *es una obra de autor y como tal creo merece ser valorada. La observación pierde su obviedad si nos atenemos a un contexto desde el oficio de "escribir comedias" se ha hecho cada vez más raro y problemático...»* (Joan-Antón Benach. «La Vanguardia». Barcelona. 10 de abril de 1986).

«Seguimos en el desencanto. "Cataluña funcionaba, antes de la democracia, porque unos diez mil ciudadanos le daban cuerda en los terrenos de la cultura, la ética y la política. Gratis et amore. La mayoría relativa de esos personajes respiraba aires de izquierda. Y los multiplicaban a su alrededor. ¿Pero dónde están hoy los dinamizadores culturales y políticos de la Cataluña antifranquista? ¿Dónde están? La mitad ocupa cargos o carguitos públicos, la otra mitad se ha refugiado, "desde la desilusión o el escepticismo, en la madriguera de su privacidad más agobiante", como dice Lorés, y los seis restantes están Damunt l'herba, *en el escenario del Regina. (...)*
Personajes esquemáticos, con situciones y conflictos muy manidos, así es Damunt l'herba. *Hemos pasado de los inocentes de la Moncloa a los rebeldes fracasados del fin de semana en la masía del Empordá. Estamos, sí, en un teatro, pero no muy lejos de* Anillos de oro *o de* Asignatura pendiente. *Y estamos muy lejos, lejísimos, de Pinter, de Fassbinder, de Albee... hasta el punto de que uno se pregunta qué tiene que ver* Damunt l'herba *con el tan cacareado "teatro de autor".*
Lo que sí hay en Damunt l'herba, *además del esquematismo de los personajes y la pobreza del discurso ideológico, es una buena capintería, unos buenos actores y un notable trabajo de dirección. (...) Con otro equipo, mucho me temo que la respuesta del público, a pesar de lo fácil que se lo ponen, no hubiese sido la misma...»* (Joan de Sagarra. «El País». Barcelona. 13 de abril de 1986).

ZOOTROP-TEATRE. Gerona

AYNULATAC

Del colectivo. Dirección: Xavier Ruscalleda. Escenografía: Xavier Bulbena. Intérpretes: Pep Mora, Ramón Grabulosa, Jordi Periáñez, Anna María Costa, Ana Rodríguez, Pep Fargas, Teresa Corchete y Toni Mora. Estreno: 26 de octubre de 1985.

COMPAÑÍA DE ZORI Y SANTOS. Madrid

MARIDOS EN PARO

Libro de Juan José Alonso Millán. Música: Maestro García Morcillo. Dirección: J. J. Alonso Millán. Intérpretes: Fernando Santos, Tomás Zori, Roxana Nieto, Loreto Valverde, Victoria Oliver y el ballet «Light Dance». Estreno: junio de 1986.

«Tras una década alejados de la revista, los populares Zori y Santos han vuelto al género que les consagró en el que pronto cumplirán sus bodas de oro. En efecto, la más veterana pareja de cómicos, con récord mundial de estabilidad, viene a nuestra ciudad todos los otoños, al igual que las castañas, desde los años de la postguerra, con una sola excepción de fecha, la de 1964 en que recaló en abril, y, hace dos años, por enfermedad. (...)

Zascandil en "Los cuernos de Don Friolera", de Valle-Inclán. Abajo, "Damunt l'herba", de Graells, con Zitzania Teatre, de Barcelona.
(Fotos: Ros Ribas y Chicho)









"Maridos en paro", por la Compañía de Zori y Santos. (Fotos: Miguel Raposo).

En la actualidad, mover una compañía de revistas por la piel de toro no deja de ser un acto heroico; es necesario poseer la baza del éxito para arriesgarse. Y se ha conseguido póker con la carta del libreto, que no es otro que el texto, bien adaptado al género revisteril, de la comedia Hombre rico... ¡pobre hombre!, *que esta misma pareja nos ofreció en 1980, con lo que su autor, Alonso Millán confirma su olfato financiero, no en balde es timonel de la Sociedad de Autores y conocedor de los recursos eficaces para complacer al público.*

Buena carta también es la de la partitura del acreditado maestro García Morcillo, muy variada, muy amena y como muy suya, también muy eficaz y muy pegadiza, tan pegadiza que algún número nos pareció recordarlo. Excelente carta, la del mujerío, tanto en los miembros integrantes del ballet como en las vedettes-actrices, entre las que forzosamente hay que destacar a una jovencita, nueva en esta plaza, llamada Loreto Valverde, que merece atención porque posee germen de estrella, por la excepcional esbeltez de su figura y por la cadenciosa modulación de su voz. Le auguramos futuros triunfos, ya que, permitiéndonos un símil de carpintero, podemos afirmar que aunque no tiene "tablas", posee "madera" de gran vedette.

Pero, sin duda, la carta con la que se hace póker es la de Zori-Santos, que mantienen a su fidelísimo público en hilaridad continua...» (Julio Martínez Velasco. «ABC». Sevilla. 31 de octubre de 1986).

TEATRO DEL ZUMBIDO. Vitoria

DETRÁS DE MI ROSTRO

Del colectivo sobre textos de Karl Valentin, Witold Gombrovich, Augusto Roa Bastos, Félix Grande y de componentes del grupo. Escenografía: Alfredo Fermín Cemillán. Música: Xabier Machain. Intérpretes: Juan Cruz Rico, Iñaki Ortubai y Rafael Martín. Estreno: 18 de septiembre de 1985 en el Teatro Principal (Vitoria).

«... "la obra es como un puente de piedras tendido a la desesperada entre las arenas movedizas que separan nuestros aconteceres y nuestros deseos. Cada una de estas piedras existe con independencia de las demás" Las dos primeras escenas están basadas en textos del cómico alemán de cabaret Karl Valentín. La tercera es la dramatización de una divertida narración de Witold Gombrowicz. La cuarta y la quinta la elaboraron los mismos actores a base de improvisaciones. El ambiente de las mismas resulta cercano al espectador. (...) "Al final de la escasa hora y media que dura la representación, el espectador se da cuenta de que todo el desarrollo de la obra ha convergido hacia la última escena con un ritmo vertiginoso" (...) "La obra es un constante bombardeo al espectador, aunque el choque no se consigue a través del efectismo, porque el espectador tiene tiempo para reaccionar..."» (Gema Agúndez. «Deia». 12 de septiembre de 1986).

Teatro de marionetas



"Hibernia" de El Gato Negro, de Madrid. (Foto: Chicho).

GRUPO DE TÍTERES ABRACADABRA. Toledo

ADIVINA, ADIVINANZA
Del colectivo. Manipuladores: Luis Martínez, Fernando Pelayo, Vicente Redondo y Enrique «El pitufo». Estreno: diciembre de 1985.

TEATRO DE TÍTERES ARBOLÉ. Zaragoza

ALICIA EN EL PAÍS DE LOS MUÑECOS
De Iñaqui Juárez. Dirección: Iñaqui Juárez. Escenografía: Marcelo Bernal. Música: Mauricio Aznar y L. Mozart. Manipulación: Carmen Sallén e Iñaqui Juárez. Estreno: 8 de junio de 1986.

TEATRO BAGATELA. Castellón

LA PRIMERA PIEDRA
De Jorge Varela y Jesús Pérez. Dirección: Jorge Varela y Amparo Ruiz. Intérpretes: Amparo Ruiz, Jorge Varela, Mónica Camahort y Fina Francisco. Estreno: 6 de marzo de 1986.

«Es un espectáculo nuevo en toda su dimensión, porque hasta ahora nosotros habíamos utilizado los títeres manejados con varillas, y ahora vamos a utilizar mediante una técnica japonesa llamada Babraku, poco conocida, milenaria y que utiliza para realizar todas las epopeyas a las que están tan acostumbrados los japoneses. (...) Pretendemos introducir al público en una faceta más humana de algunos personajes históricos, como es el caso de Napoleón, Hitler o Cleopatra, por ejemplo. También dejamos entrever, los motivos distintos que pueden provocar un conflicto bélico y sus consecuencias...» (J. L. S. «Castellón Diario». Castellón. 13 de mayo de 1986).

TÍTERES DE BALDUFA. Barcelona

L'ILLA DE L'ESTIU ETERN
Estreno: 4 de junio de 1986.

EN SET HOMES I EN SET GEPS
Cuento tradicional. Estreno: 5 de febrero de 1986.

UN ARBRE DE NADAL
De Antonio Sánchez y José M.ª Viaplana. Dirección: Antonio Sánchez. Intérpretes: Antonio Sánchez, José M.ª Viaplana y Evaristo Granados. Estreno: diciembre de 1985.

BAMBALINA TÍTERES. Valencia

LA COVA DEL GRAN BANÚS
De Vicent Vila. Manipuladores: Jaume Policarpo, Josep Policarpo y Vicent Vila. Estreno: mayo de 1986.

HISTORIES D'ENLLOC
De Vicent Vila Berenguer. Dirección: Josep Policarpo. Escenografía: Jaume Policarpo. Manipulación: Vicent Vila, Jaume Policarpo y Josep Policarpo. Estreno: noviembre de 1985.







«... ¿A quién le contarías que has viajado por el espacio abrazado a un Unicornio? ¿Que has visto a Dimdi, el Espíritu de la Tierra, o que has hablado con los árboles del bosque? ¿Te atreverías a explicar quién es el Gran Banús? ¿O cómo es el Agua que ni moja ni ahoga?
En este mundo extraordinario todo es y no es nada, todo puede suceder sin que nada suceda. Probablemente estarías soñando, ¿verdad? ¿O tal vez ha caído en La cueva del gran Banús?» (Fragmento de programa).

TALLER DE TÍTERES DE BICICLETA. Murcia

VIAJE A TANGALONGO
Del colectivo. Estreno: 31 de julio de 1986.

EL RETABLILLO DE DON CRISTOBAL
De Federico García Lorca. Estreno: 7 de marzo de 1986.

«... "Se trata —nos dice Aniceto— de una obra que va dirigida a todos los públicos. (...) Fue un trabajo que nos encargó la Universidad y al que el Ayuntamiento de Murcia se sumó. (...) Queríamos hacer algo innovador aprovechando el texto pero luego nos dimos cuenta de que la obra era para hacer algo clásico. Y a raíz de ahí hemos preparado el típico y clásico espectáculo de guiñol, con teatrillo de madera como antiguamente"... » («La verdad». Murcia. 8 de marzo de 1986).

TÍTERES CALDERILLA. Benimaclet (Valencia)

CUENTOS DE BRUJAS
De J. Luis Serrano. Intérpretes: Ana Escáplez y José Luis Serrano. Estreno: 18 de mayo de 1986.

LOS TÍTERES DE LA CARRETERA. Asturias

EL CABALLERO DE LA MANO DE FUEGO CUENTA NUEVAS HISTORIAS
Adaptación del colectivo de cuentos de diversos autores. Estreno: septiembre de 1985.

CASCABEL, TALLER DE TÍTERES. Sevilla

ZAPAFIESTA
Del colectivo. Música: Taller de sonido Visueño. Intérpretes: Rodrigo Martín, Eugenio Martín y José Luis Yuste. Estreno: 22 de diciembre de 1985.

MARIONETAS DE HILO DE CÉSAR LINARI. Granada

«En el repertorio de la temporada 85-86 lleva las siguientes producciones: La cenicienta, de







Perrault. La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, de Federico García Lorca. Un niño llamado Cristobal Colón, de César Linari. La zapatera prodigiosa, de Federico García Lorca. El sueño de una noche de verano, de William Shakespeare. Pedro y el lobo..., entre otros títulos».

«Con genial encanto y belleza, César Linari presentó la obra «Platero y yo», adaptada de la del mismo título del Premio Nobel de Literatura onubense, Juan Ramón Jiménez, con música de fondo del maestro Joaquín Rodrigo. La segunda obra representada fue "Frederick", una bella fábula de ratones, obra del propio César Linari, con propia escenografía, y música de Robert Schumann, que fue muy del agrado de todos los espectadores.
César Linari es uno de los mejores marionetistas del mundo, y a lo largo de más de un cuarto de siglo, él primero y luego con sus hijos, ha tenido más de seis mil representaciones en todo el mundo, habiendo conseguido numerosos galardones internacionales en diversos festivales...» (José Sánchez Enríquez, «Idea». Andalucía. 8 de febrero de 1985).

LOS CURRITOS. Madrid

HISTORIAS DE MINITÍTERES
De Jaime Usano. Dirección y manipulación: Jaime Usano. Estreno: diciembre de 1985.

DELICIOSA ROYALA, LA. Madrid

LOS TRABAJOS DE HÉRCULES
Del colectivo. Diseños: Emilio Zaldívar. Música: Miguel Nava. Intérpretes y manipuladores: Manuel Román, Lourdes Sánchez, Malena Gutiérrez, José Antonio Navarro y Santiago Sánchez. Estreno: 4 de abril en la Sala Mirador de Madrid.

DIÁBOLO, TÍTERES Y MARIONETAS. Granada

ABÚ ALÍ EL GENIO
De Fernando Alonso. Intérpretes: Inmaculada Viñolo, Antonio Pastor y Francisco Macías. Estreno: 1 de marzo de 1986.

DON PATACÓN TEATRO DE TÍTERES. Valencia

LA HISTORIA DE UNA ROSA
De César García Juliá. Dirección: César García Juliá. Intérpretes manipuladores: Mirta L. Crespo Martínez y César O. García Juliá. Estreno: 1 de octubre de 1985.

UN PERRO QUE ES UN TESORO
De César García Juliá. Dirección: César García Juliá. Intérpretes manipuladores: Mirta L. Crespo Martínez y César García Juliá. Estreno: mayo de 1986.

ENTAULAT-LOS DUENDES. Valencia

TIRANT LO BLANC
De Joanot Martorell. Versión: Enric Cerdá. Dramaturgia: Manel Cubedo. Dirección: Albert Cebreiro y Manel Cubedo. Manipuladores: Sise Fabra, Alberto Cebreiro, Rosa M.ª Gómez, Eduard Borja, José Beltrán, Teresa Sánchez y Manel Cubedo. Estreno: 15 de abril de 1986 en la Sala Escalante de Valencia.
Producido por los Teatros de la Diputación de Valencia y realizado en conjunto por los grupos Entaulat y Los Duendes.

«Una de las grandes ilusiones de todo titiritero es realizar un montaje de muchos títeres, lleno de fantasía e intriga caballeresca. Ese deseo aumenta cuando, siendo valencianos, contamos en nuestra literatura con una novela de tanto interés como Tirant lo blanc *de Joanot Martorell.*
..., la mejor novela de caballería según Cervantes en el mismo Quijote. *Trata de cuando Tirant es nombrado caballero después de ganar las justas de Inglaterra, de su combate con la feroz*

En la página anterior, de arriba abajo, Abracadabra de Toledo, Bagatela de Castellón y Bambalina de Valencia. Arriba, La Bicicleta de Murcia, Los Currítos de Madrid y La Deliciosa Royala, también de Madrid. Bajo estas líneas, "Tirant lo Blanc", en la versión de Entaulat-Los Duendes, de Valencia. (Foto: Ikono).



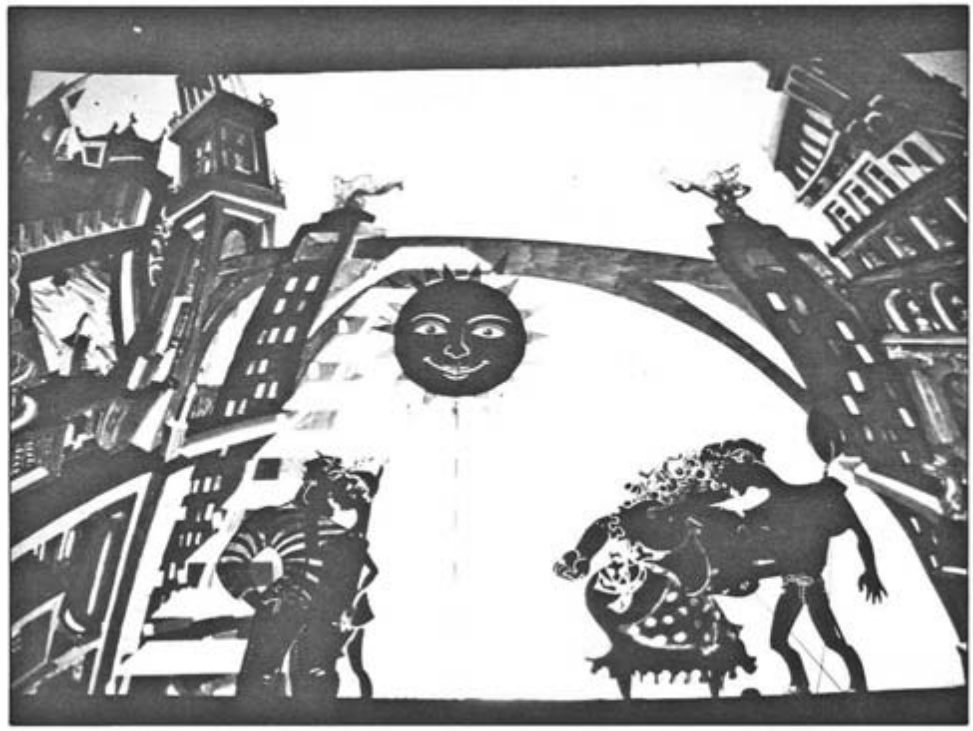
bestia alana; del duelo singular con el gigante Tomás de Muntalbá; de la liberación del sitio de Rodas; las ingeniosas estratagemas para conseguir que el príncipe Felipe encuentre una princesa con quien casarse; las guerras contra los turcos en Constantinopla, donde además debe liberarse de las continuas trampas que le tiende el traicionero duque de Macedonia». (L'Entaulant-Los Duendes).

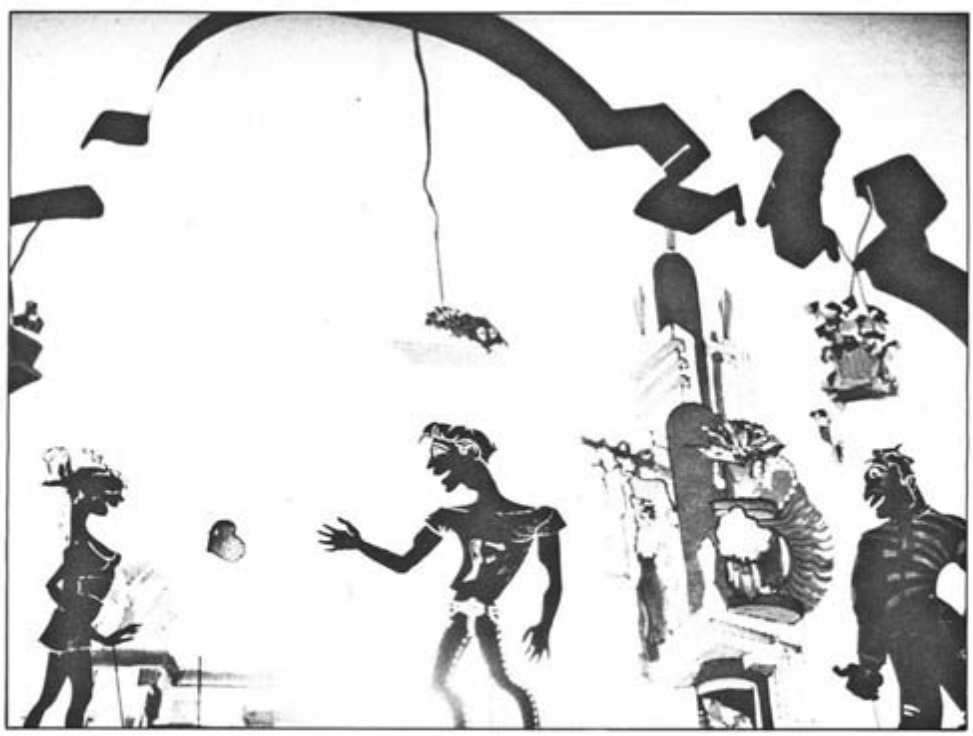
«... Martorell es caballero, con temperamento pendenciero que le conduce a diversos desafíos, y por uno de ellos marcha a Inglaterra, para pedir al rey Enrique VI que consienta en ser juez de combate que pretendía librar con su primo Joan de Monpalau, a quien acusaba de haber dado promesa de matrimonio y deshonrado a su hermana, Damiana Martorell.
En Tirant lo Blanc *concurre así una mezcla. Está la impronta inglesa, pues Martorell pasó varios años en aquella corte sin que su enemigo acudiese al reto; y la expedición a Grecia de los catalanes, valencianos y mallorquines mandados por Roger de Flor le presta su tono épico. El hilo argumental de justas, servicios de armas y encuentros galantes lo ha captado hábilmente Enric Cerdá desenvolviendo una ingenua fábula, mientras la expresión hablada se reviste de medida y agudeza...*
El intento artístico todavía ha adquirido mayor singularidad, al confiarse la representación a los títeres cuyas varillas mueven los miembros de las compañías L'Entaulat y Los Duendes, que han unido acertadamente sus esfuerzos en este delicado menester bajo la experta dirección de Manuel Cubedo y Alberto Cebreiro. Las escenas asumen ese especial relieve impresionista que sólo puede rendir el teatro de marionetas, y en otra ocasión, de manera más convincente aún por la propiedad y el buen gusto del vestuario y los aderezos, y la difícil y lograda coordinación que existió siempre entre la voz y el gesto». (José Ferrándiz Casares. «Información». Alicante. 12 de septiembre de 1986).

TÍTERES ETCÉTERA. Granada

SYPNOSIS
De Fabiola Garrido y Enrique Lanz. Dirección y escenografía: Fabiola Garrido y Enrique Lanz. Manipuladores: Fabiola Garrido y Enrique Lanz. Estreno: 12 de diciembre de 1985.

«... la puesta en escena de Synopsis *está marcada por compases de tiempo y adaptada a un ritmo lento con el que de antemano se determina la intención de la obra, así como su estructura, los responsables del grupo granadino creen, asimismo, que el teatro de títeres no tiene por qué estar dirigido sólo a los niños, y hacen hincapié en que, además, Granada no es precisamente una ciudad propicia para este tipo de manifestaciones teatrales (...) El grupo Etcétera que en estos momento prepara otro montaje sobre tema lorquiano: La doncella, el marinero y el estudiante, está decidido a transformar la poesía en imágenes visuales, partiendo siempre de la metáfora y los elementos con que se cuenta en una puesta en escena de marionetas...»* («Diario de Granada». Granada. 12 de febrero de 1986).





Dos escenas de "Hibernia", el espectáculo de sombras y transparencias de El Gato Negro de Madrid. (Fotos: Chicho). En página siguiente, Etcétera de Granada y dos marionetas del grupo La Gaviota de Madrid.

TÍTERES FÁBULA. Murcia

LOS BIRIMBOYAS
De Mercé Company. Adaptación: Juan Pedro Romera. Dirección: Juan Pedro Romera. Música: Pedro Santiago. Manipuladores: Juan Pedro Romera y Pedro Santiago. Estreno: junio de 1986.

EL TREN
Del colectivo. Dirección: Juan Manuel Quiñonero y Juan Pedro Romera. Escenografía: José Luis y Pedro Santiago. Muñecos: Juan Manuel Quiñonero y Juan Pedro Romera. Intérpretes: José Manuel, Vicenta Hellín, Juan Pedro Romera y Juan Manuel Quiñonero. Estreno: 28 de noviembre de 1985.

EL GATO NEGRO. TEATRO DE SOMBRAS Y TRANSPARENCIAS. Madrid

HIBERNIA
De Laszlo Varvasovszky. Dirección: Nicolás Mayo. Escenografía: Rodrigo y Alfredo. Manipuladores: la compañía. Voces: Francisco Portes, Modesto Fernández, Carmen Gran, Mercedes Lezcano, Nicolás Mayo y José E. Camacho. Estreno: 10 de mayo de 1986.

«... Hibernia *es la historia de dos pícaros en busca de aventuras hasta que llegan a Hibernia, un lugar donde el invierno es perpetuo debido a las desavenencias de los monarcas.*
La diversidad de los personajes que los cuatro componentes crean con sus manos son numerosos, más de cuarenta muñecos diseñados por Kulla en colores y negro, de distintos tamaños. Los decorados, originales de Rodrigo, premio Icaro 1985, están constituidos por diapositivas y para su pase son necesarios cuatro proyectores programados por ordenador. (...) La representación no se centra sólo en la proyección de las diapositivas sino que se entremezcla con los diálogos de los manipuladores y el público en una duración aproximada de sesenta minutos. Esta es la primera vez que una obra de estas características se presenta a nuestra ciudad. Según su director, son pocos los profesionales que existen en España y que se dedican a la representación de este tipo de espectáculos saliéndose un poco de las marionetas para convertir a los personajes en meras formas pero que adquieren una personalidad propia y que son capaces de llegar al público infantil con sus movimientos y acciones dentro del contexto general de la historia...» («La Gaceta Regional». Salamanca. 30 de diciembre de 1986).

«Un trozo de cartón recortado y una vela son los elementos más sencillos para iniciarse en el teatro de sombras, esa especie de juego teatral que consiste en proyectar en una pantalla la sombra de un objeto. La posibilidad que cualquier chico tiene de realizar su propia obra, con ayuda de tijeras, cartulina y una lámpara, no resta ni un ápice de magia a este espectáculo. Pero no todo es sencillez en el teatro de sombras; hay ocasiones en las que el espectáculo, al incorporar la técnica, se convierte en algo más complejo. Hibernia, *una obra de Lazlo Varvasovszky, presentada por Nicolás Mayo, puede ser una buena muestra. Aquí los personajes han cambiado el cartón por el plástico y la vela o el proyector se ha sustituido por audiovisuales montados con ayuda de un ordenador. El resultado es una mezcla de agilidad y color, aunque la sombra y el color parezcan un contrasentido...»* («El País». Suplemento dominical. 14 de septiembre de 1986).

LA GAVIOTA. Madrid

EL HOMBRE DIBUJADO
De A. Cardone y L. Ghiringhelli. Dirección: Luis Ghiringhelli. Intérpretes: Adriana Cardone y Luis Ghiringhelli. Estreno: 25 de enero de 1986 en la Sala Mirador de Madrid.

«... Luis es un mimo de espléndida expresividad facial. (...) Adriana, delicada figura sonriente, domina la expresión corporal sin necesidad de alardes o extremosidades. Juntos se adueñan prontamente de la atención del público en pantomimas como El hombre y la estatua *o en solos como el de Luis en el mago, donde la idea busca la comunicación de una segunda dimensión, la de la irrealidad en un juego, el mago teatral y su descarnado estaribel, no precisamente nueva, pero tratado con sencilla eficacia.*
Las marionetas son pequeñas máscaras, poco más que rostros, que pueden ir desde el muy dramático de la "presentadora" a los quitaesenciados del hombre y la mujer que buscan sus respectivas identidades en distintas máscaras. Muy buen trabajo, finas referencias literarias, brevedad en cada número, dan por resultada un programa leve, insinuante, placentero, que merece un justo aplauso y un mayor concurso». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 30 de enero de 1986).

«..., el teatro de títeres no parece despertar excesivo entusiasmo entre el público habitual de los espectáculos dramáticos, aun existiendo, como en este caso, interesantes trabajos destinados específicamente a los adultos. Sin embargo, gozan de un especial atractivo, a pesar de la simplicidad de su tratamiento, por el grado de dificultad que implica el hecho de que un actor invisible sea capaz de transmitir su sensibilidad a unos muñecos inanimados que, no obstante, nos hacen olvidar su artificialidad. (...) A través de ocho pequeñas historias, La Gaviota hace un repaso de las actitudes y sentimentos más consustanciales a la criatura humana: el amor, la muerte, la soledad, la frustración, inclinándolas una veces hacia el humor y otras hacia la reflexión, o incluso al morbo, siempre combinados con la sorpresa y el efecto cómico. En ese desarrollo alternativo, entre lo que hace pensar y lo que hace reír, también hay concesiones a lo meramente conceptual y simbólico, como el caso del Hombre dibujado *—que da título al espectáculo— y* La manzana...
El resultado es una gratificadora, divertida y sugerente noche con el mundo del títere, una es-







pecialidad que la Sala Mirador lleva reivindicando desde hace más de un año de indiscutible buen criterio». (Juan C. Avilés. «Guía del Ocio». Madrid. 9 de febrero de 1986).

TEATRO DE TÍTERES LA GRANJA. Sevilla

LA OVEJA QUE QUERÍA SER ARTISTA
De Leonor M.ª Galindo. Dirección: M.ª Paz Galindo. Escenografía: César San Juan. Música: Antonio Galindo. Intérpretes: M.ª Paz Galindo, Antonio Galindo y César San Juan. Estreno: marzo de 1986.

LOS TÍTERES DE HORACIO. Madrid

LA OCASIÓN HACE AL RATÓN
De Horacio H. Koncke. Dirección: Horacio Casals. Manipulacidores: Horacio Casals y Horacio H. Koncke. Estreno: 12 de octubre de 1985.

LOS MUÑECOS DE IRENE. Granada

LA FLAUTA MÁGICA
De E. Shikaneder. Adaptación, dirección y escenografía: Irena Melfi. Manipuladores: Federico, Marcela, Mauricio e Irene Melfi. Estreno: noviembre de 1985.

KÓNIC. Barcelona

LLIGAMS
De Rosa Sánchez. Dirección y escenografía: el colectivo. Música: Miguel Morales Pérez. Manipuladores: Ángel Brito Évora, Montserrat Mestre Laporta y Rosa Sánchez Cachaza. Estreno: 14 de noviembre de 1985.

«... Lligams *representa el nacimiento de un ser humano, el solitario, que emprende una lenta marcha hacia el descubrimiento de la vida, de su propio movimiento, de sus sentimientos y de su entorno caracterizado por la contradicción entre verdad y ficción, sueño y realidad, y posible e imposible. Este ser blanco se ve acorralado por sus propios fantasmas que lo persiguen y acosan en el oscuro y hostil mundo que le rodea. (...)*
Las bases para este espectáculo están tomadas de la técnica japonesa tradicional como es el Bunraku, pero aplicando una serie de innovaciones como constituyen el tamaño natural de las marionetas y el movimiento de éstas por una sola persona en lugar de tres como sería habitual...» (Carlos Punzón. «La Voz de Galicia». Vigo. 13 de julio de 1986).

«... Pero lo que atrae en Lligams *es comprobar cómo la evolución de la gran marioneta adquiere unas tonalidades poéticas, un sentido de vida que llega a ser singular. (...) El espectáculo tiene una belleza formal evidente, y bien apuntalada con unas máscaras y una banda sonora en la misma línea de inquietante interés. Experiencias de este tipo no son sólo buenas sino necesarias...»* (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 18 de febrero de 1986).

MALETA DE MARIANO, LA. Santander

EL MONSTRUO PELUDO
De H. Bichonnier. Dirección: José Miguel Castro. Escenografía: Amparo Coterillo. Intérpretes: Begoña Mantecón, Mariano García. Estreno: 21 de febrero de 1986.

MARDUIX. Barcelona

DE CÓMO SAN FRANCISCO AMANSÓ AL LOBO
De Jordi Pujol i Cortes y Joana Clusellas, basado en el libro «Las florecillas de San Francisco». Dirección: Jordi Pujol i Cortes y Joana Clusellas. Estreno: octubre de 1985.

MATARILE, TALLER TEATRO DE MARIONETAS. La Coruña

EL CUMPLEAÑOS DE LA INFANTA
Basada en un cuento de Óscar Wilde. Traducción: Santiago Vidal López. Dirección y escenografía: Baltasar y Ana Vallés. Música: Carlos Fontenla. Intérpretes: Antonio Fontenla, Ana Vallés y Baltasar. Estreno: julio de 1986.

«O cumpreanos da infanta *es una adaptación de un cuento de* Oscar Wilde *ambientada en la corte española del XVII o, mejor en la España velazqueña de las meninas y los bufones. Como es justo que ocurra en una obra interpretada por muñecos, destaca en primer lugar la originalidad de éstos y el primor de su construcción: se trata de muñecos grandes realizados con mimo extraordinario y en los que sus constructores (Ana Vallés y Baltasar) vertieron a caño abierto su enorme habilidad para esta tarea. (...) Seguramente el esfuerzo por hacer unos titeres sorprendentes y cuidadísimos no está todo lo bien acompañado que debiera por los valores dramáticos de texto. La adaptación del cuento de Wilde no se despega de su condición de cuento literario relatado por una narradora: la obra se convierte por esta razón en un cuento magníficamente ilustrado, pero no en verdadero teatro, a pesar de que no faltan buenas cualidades en la voz de la narradora...»* («El Correo Gallego».Santiago de Compostela. 15 de julio de 1986).

TEATRO DE MONICREQUES CACHIRULO. La Coruña

FALABARATO
De Kukas. Vestuario: Sabela Rei. Música: Carlos Devesa. Intérpretes: Jorge Rey y Kukas. Estreno: 10 de enero de 1986.

O CARBALLO 29
De Kukas. Dirección: Kukas y Jorge Rey. Vestuario: Sabela Rei. Música: Carlos Devesa. Intérpretes: Jorge Rey, Sabela Rei y Kukas. Estreno: 3 de mayo de 1986.











Al lado, Los Títeres de Horacio, de Madrid, Konic de Barcelona y Marduix de Barcelona. Sobre estas líneas, un cartel de Paparruchas, de Asturias, y una escena del Teatro Popular de Muñecos de Madrid.

COUSAS DE CASTELAO
Dramaturgia: Jorge Rey. Música: Carlos Devesa. Intérpretes: Kukas y Jorge Rey. Estreno: 23 de mayo de 1986.

TÍTERES NAIP. Barcelona

SINTONITZEU LES QUATRE ESTACIONS
De Jordi Ricart. Manipuladores: Manel Ricart y Jordi Ricart. Estreno: noviembre de 1985.

ELS TRES TAMBORS
De Manel Ricart. Dirección y escenografía: Titelles Naip. Música: Coral infantil «Cor Cabirol». Manipuladores: Manel Ricart, Dolors Viladomat, Jordi Ricart, Nani Altimires, Ramón Ricart y Petra Martín. Estreno: 22 de junio de 1986.

TÍTERES DE LAS NUBES. Asturias

FERDINANDO EL TORO
De Munro Leaf. Manipuladores: Luis Miguel González y Joaquín Hernández. Estreno: 24 de julio de 1986.

OKARINO TRAPISONDA COMPAÑÍA DE TÍTERES. Madrid

VAMOS TODOS A BELÉN
De Joaquín Amaro Bellido. Manipuladores: Alicia Galián Úbeda, Joaquín Amaro Bellido y Jesús Amaro Bellido. Estreno: diciembre de 1985.

LA LARGA NOCHE DE MADIAN
De Joaquín Amaro Bellido. Manipuladores: Alicia Galián Úbeda y Joaquín Amaro Bellido. Estreno: 20 de agosto de 1986.

GRUPO DE TEATRO LA PANTUFLA. Elche (Alicante)

PATACOJA
Del colectivo. Manipuladores: Present Guerrero, Juan C. García y José L. González. Estreno: 9 de enero de 1986.

PAPARRUCHAS. Asturias

CREACIÓN
Del colectivo, a base de textos del Antiguo Testamento, el libro de la Biblia y composicines literarias de Asimov, Borges y Dante Alighieri. Dirección: Fran Diazfaes Saavedra. Escenografía, coreografía y manipulación: Yolanda Junquera y Carlos Briansó. Estreno: julio de 1986.

SUEÑOS TRAS JUEGOS
Del colectivo. Dirección: Fran Diazfaes Saavedra. Coreografía, escenografía, manipulación: Pilar Pérez Argüelles, Yolanda Junquera y Carlos Briansó. Estreno: diciembre de 1985.

EL PALADÍN DE LA LUNA
Del colectivo. Dirección: Fran Diazfaes Saavedra. Escenografía, coreografía, manipulación: Pilar Pérez Argüelles, Yolanda Junquera y Carlos Briansó. Estreno: noviembre de 1985.

PARRALA, LA. Almería

AZUL, BLEU, BLUE
De Carlos Góngora Sánchez. Dirección: Carlos Góngora Sánchez. Producción: Axioma. Escenografía, marionetas: Taller Axioma. Máscaras, vestuario: Taller Axioma. Intérpretes, manipuladores: Ángeles Galvez, Rosario Alarcón, Francisco Nicasio y Gloria Zapata. Estreno: agosto de 1986.

COMPANYIA PENGIM-PENJAM TITELLES. Barcelona

EL FOLLET GEPERUT
De la compañía. Dirección: Manu Aizpuru. Manipuladores: Rosa Rubio Giner y Pepus Serrat i Comerma. Estreno: junio de 1986.

PIRILPANDO TÍTERES. Santander

MIL CUENTOS
Del colectivo. Estreno: 25 de junio de 1986.

EL PAÍS DE SIEMPRE P'ATRÁS
Del colectivo. Estreno: julio de 1986.

TEATRO POPULAR DE MUÑECOS. Madrid

A BELÉN PASTORES
De Alejandro Casona. Manipulación: Servando Carvallar y Carmen Heymann. Estreno: 17 de diciembre de 1985 en la Sala El Mirador de Madrid.

«Dejando a un lado posmodernos y ridículos pudores, Servando Carvallar y Carmen Heymann (almas y cuerpos del Teatro Popular de Muñecos y Máscaras) se han decidido a montar un clásico de estas fiestas. A Belén pastores *posee todos los elementos distintivos del teatro de Casona. A ellos se les han añadido muñecos y máscaras con sello de casa. (...) Toda la función tiene el aire de fiesta popular, que adorna los montajes habituales del grupo. La combinación de actores y muñecos resulta efectiva, aunque obliga a un escenario de proporciones excesivas para éstos.*
En la línea más deliberadamente clásica (referentes a la "Tía Nórica" de Cádiz; al "Bubulú" gallego, o al "Cristóbal" lorquiano), su construcción y manipulación obedecen a criterios de honda raíz popular. Sólo algún pícaro guiño (como que el portal de Belén tenga una estructura arquitectónica idéntica a la del anagrama de la sala El Mirador) enmarca la representación en estos días.

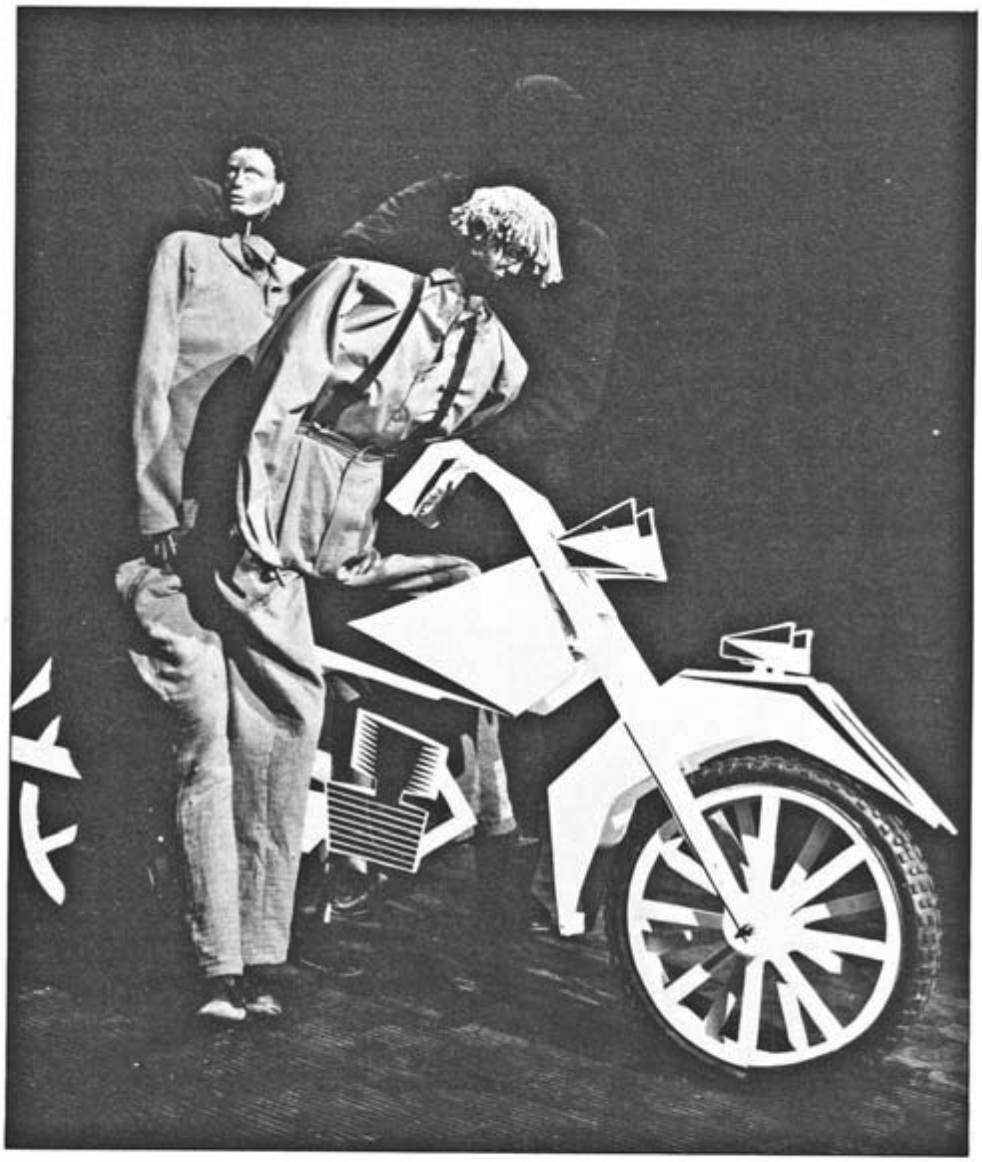
Una función con aroma de hogaza caliente (como le gustaría a Casona) impecable y... navideña, ¿por qué no?» (Miguel Ángel Almodóvar. «Ya». Madrid. 24 de diciembre de 1985).

TEATRO LA PUPA. Sevilla

MACBETH
De William Shakespeare. Dirección y escenografía: José M.ª Roca. Marionetas: Gema López. Manipulación: Gema López, Rafael Vallecillo y José M.ª Roca. Estreno: 18 de diciembre de 1985.

«... No queríamos hacer una obra de títeres, queríamos hacer Macbeth en pequeñito, a escala reducida; queríamos crear unos personajes que dejaran entrever que no son totalmente libres, que necesitan las manos de un ser superior para hacerlos vivir.
Nosotros manipuladores somos el destino, ellos son los hombres.
¿Por qué Macbeth?
Creemos que Macbeth es humano, no es definitivamente cruel y ambicioso; su imaginación lo desborda, desde el momento que oye la predicción de las brujas comienza en él una transformación, siente que puede llegar a ser rey...» (Fragmentos del programa).

«... La idea de convertir en muñecos a los personajes de la sangrienta tragedia reduplica el significado del destino. (...) Son muchos más caracteres que personajes. La significación de la tragedia se desnuda así de las veleidades del vivo y mutable rostro humano. El texto se recita desde la sombra, como trasfondo de la realidad, o sea, como una sobrerrealidad que busca esencias significativas.
El ensayo es atrevido. Apunta a una meta casi inalcanzable. Pero estos excelentes actores de La Pupa se prenden en el juego y ponen vibración en el movimiento de los muñecos, pasión en las voces, voluntad en las aportaciones de la luz y la sombra, del ruido y de la música. Se suelen utilizar las marionetas para aniñar a los espectadores operando una reducción de lo humano. Parece que la intención de este grupo consiste en lo contrario: en llevar al espectador a la situación absurda de entender que la tragedia es una cosa de muñecos. En efecto, el drama y la comedia son cosa menor, cosa de hombres. En cambio, el hombre como muñeco del destino, como juguete inerte de la tragedia, es una verdad teatral en la que no se había, tal vez, caído.
La feliz idea de La Pupa y su meritoria puesta en práctica merecen una palabra de estímulo. También la demanda de que les sea otorgada nueva ocasión con toques de llamada más apremiante. Estas marionetas tienen una voluntad de trascendencia que no ha vacilado en ponerse en pie sobre uno de los textos más conocidos, más admirados, más inagotables, de Shakespeare». (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 2 de julio de 1986).



SOL Y TIERRA, TEATRO DE TÍTERES. Valdapiélagos (Madrid)

EL UNICORNIO
De Víctor Torres. Música: Marisa Manchado. Manipuladores: María José de la Rosa y Víctor Torre. Estreno: 8 de marzo de 1986 en la Sala Mirador de Madrid.

«... "Nuestra obra —explica Víctor Torre— tiene diferentes lecturas, y disfrutan desde los chavales de cuatro años hasta los de doce.
Es un espectáculo de tipo familiar, y tampoco se aburren los padres, ya que se cuidan con esmero las etapas de producción, ensayos y, en definitiva, todos los detalles. Queremos llamar la atención sobre la relación entre padres e hijos, que debe ser más profunda, y también deseamos dar a conocer el riquísimo mundo interior que los niños tienen. (...) Es difícil encontrar un texto adecuado a esta época, y por eso creamos nuestro propio texto. El de ahora es novedoso y sorprendente. Estamos en contra de la violencia en los títeres, y no nos gusta resolver las situaciones a "porrazos"...» (Isabel Campo. «Ya». Madrid. 23 de marzo de 1986).

ELS ROCAMORA. Barcelona

NEGRE SOBRE NEGRE
De Carles Cañellas y Jaume Vilalta. Dirección: Carles Cañellas. Intérpretes: Carles Cañellas, Yolanda Fontamillas, Jaume Vilalta y Pelichus «Iván Hernández». Estreno: enero de 1986.

TANXARINA. Redondela (Pontevedra)

UN, DOUS, CATRO... 24, MARIQUIÑA TEN UN GATO
Del colectivo. Manipuladores: Esther Cabacés, Eduardo Rodríguez, Miguel Borines y Xoan X

Rafael. Estreno: 23 de julio de 1985 en la I Mostra de Titelles Vall d'Albaida.

«... El grupo gallego Tanxarina, obradoiro de títeres y marionetas, presentó 1, 2, 4,... 24; Mariquiña ten un gato, *una miscelánea de historias breves dirigidas a un público de corta edad. Unas historias muy sencillas, cuya trama argumental se estiliza a veces en demasía. Aún en esos casos queda el tirón de unos muñecos elegantes y bellísimos que evolucionan sobre un escenario de amplio fondo, lo que permite un atractivo juego de planos poco frencuente en los espectáculos de títeres.*
Detrás del montaje de Tanxarina se adivina un concienzudo y amoroso trabajo de taller, en el que se han cuidado los más insignificantes detalles: muñecos de guante, rígidos o de varilla, cumplen a la perfección los menesteres para los que fueron creados...» (Miguel Ángel Almodóvar. «Ya». Madrid. 22 de julio de 1986).

PUM KATAPLOF CHAS
Del colectivo. Manipuladores y actores: Esther Cabacés Alomás, Eduardo Rodríguez Cunha, Xoan X, Rafael Vilas y Miguel Borines Fernández.

LA TARTANA, TEATRO. Madrid

ES PELIGROSO ASOMARSE
De J. Andrés Rojo. Dirección: Juan Muñoz. Música: Javier Benet, Lourdes García, Vicente de Vera. Intérpretes: Esteban Ortego, Jesús Rodríguez, Carlos Segovia y Ramón Remesal. Estreno: junio de 1986.

«...Lo que deseamos es investigar un determinado lenguaje, expresando al máximo con el mínimo de gestos, evitar la redundancia, la exageración y los movimientos superfluos. El espectáculo fue concebido otorgando a lo visual un papel estelar, utilizando formas del cine mudo, melodrama y música, que consigue que el movimiento tenga su ritmo y crea atmósferas que sirven de apoyatura a las diversas situaciones». (S. E. «ABC». Madrid. 30 de septiembre de 1986).

TÍTERES TENDERETE. Salamanca

LA TÍA LUCRECIA
Adaptación para marionetas del colectivo de cuentos populares salmantinos. Manipuladores: Carlos Martín Aresti, Adolfo Sagredo Fernández, Inés Martín Almaraz y Jaime Santos Mateos. Estreno: abril de 1986.
«En un pequeño escenario cuatro salmantinos movían los títeres con gracia y técnica, representando un cuento popular de su tierra que estaba lleno de jocosidad y entretenimiento. (...) Los muñecos, creados artesanalmente por los propios componentes del grupo, provocan la risa nada más verlos, dada su experpéntica fisonomía. La pequeña gran espectación que siempre depiertan los títeres obtuvo su respuesta en un público que aplaudió con profusión. Un ciego, canta contando cada acto de la historia, lo que permite los cambios de decorados y de personajes, sin que se rompa el ritmo en el escenario.







En la página precedente, "Es peligroso asomarse", de La Tartana de Madrid. En esta columna, el "Macbeth", de La Pupa de Sevilla; "Odexis", de Sol y Tierra y Tanxarina de Redondela.

Teatro de Títeres Tenderete tiene vida desde hace dos años y medio, y la edad media de sus componentes es de ventidós años. Con La Tía Lucrecia *llevan un año de trabajo y contaron a "Lanza" que les gustaría mucho ir por los pueblos representando como era costumbre desde antiguo...»* (Juan Alcázar. «Lanza». Ciudad Real. 4 de julio de 1986).

TEATRO TÍTERES TINA FRANCIS. Madrid

HISTORIA DE UN SOLDADO
De Sergei Strawinsky. Dirección: Francisco Porras. Manipuladores: Tina Francis, F. Porras, Luna Lirio, etcétera. Estreno: 25 de julio de 1986.

TITIRIMUNDO. Madrid

MI AMIGO EL DRAGÓN
De Sara Bonet, adaptación de un cuento chino. Estreno: 5 de enero de 1986.

TRAPO - TAPO TEATRO DE TÍTERES. Madrid

EL MAGO
De Sebastián Sánchez. Dirección: Juan Carlos Serrano. Escenografía: Ignacio Sánchez. Música: José Márquez. Intérpretes: Sebastián Sánchez, José Márquez e Ignacio Sánchez. Estreno: 10 de mayo de 1986.

TRECOLA, TEATRO DE MARIONETAS. La Coruña

ERRO AND SURPRISE
De colectivo sobre una idea de Rafael Vázquez. Escenografía: Seara. Música: Antón Vilacova. Manipuladores: Fernanda Cabrera Varela, Rafael Vázquez Núñez, Arturo Pérez Cabral y Luis Vázquez Núñez. Músico: Antón Vilacova Paz. Estreno: 21 de abril de 1986.

N.º 8 DA RUA DOS CONTOS
Del colectivo. Estreno: mayo de 1986.

TXOTXONGILLO. San Sebastián

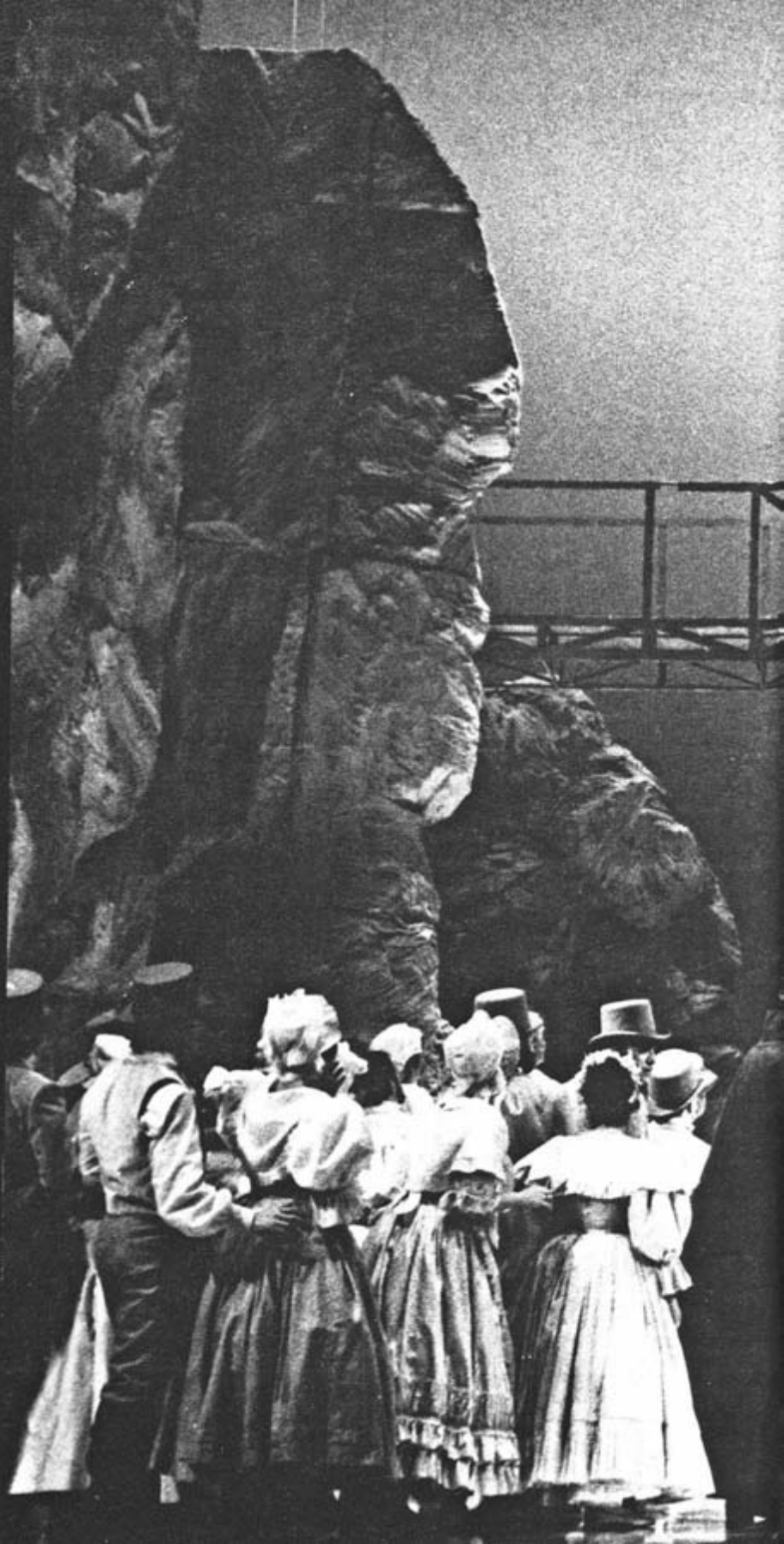
IPURTARGIA
Del colectivo. Manipuladores: Enkarni Genua y Manolo Gómez. Estreno: 16 de febrero de 1986 en el Teatro Principal de San Sebastián.

XAREU TÍTERES. Asturias

CALEYANDO
De Xulio López. Dirección: Xulio López. Música: Noega. Intérpretes: Xulio López, Ángel Gutiérrez. Tres músicos. Estreno: diciembre de 1985.

ÑUBERU Y EL SO MAXIN
De Miguel Solís Santos. Dirección: Xulio López. Música: Noega. Intérpretes: Ángel Gutiérrez, Xulio López. Cuatro músicos. Estreno: 6 de mayo de 1986.

Teatro lírico



"La sonámbula", de Bellini. Dirección escénica de José Luis Alonso, musical de Robert Paternostro y escenografía de Simón Suárez, en la producción del Teatro de la Zarzuela. (Foto: Antonio de Benito).



COMPAÑÍA LÍRICA TEATRO APOLO DE KARPAS. Madrid

MIL NOVECIENTOS

De Julio Pascual y Manuel Carcedo. Dirección: Julio Pascual. Escenografía y vestuario: Manuel María Grimaldi. Música: Compositores españoles de principios de siglo. Intérpretes: Pilar Abarca, M.ª José Fiandor, Enrique del Portal, Luis Villarejo, Concha España, Isabel de Coria, Carmen García Serrano, Tomás Moreno y Manuel Carcedo. Estreno: mayo de 1986.

«La compañía lírica Teatro Apolo ha puesto en escena un divertido y evocador espectáculo cuyo texto original de Manuel Carcedo y Julio Pascual, con música de Chueca, Valverde, Barbieri, Jiménez, Luna, Bretón, Alonso, Chapí, Torroba, Padilla, Quiroga, Gardey, Casanova... Músicos de los primeros años del siglo que con sus cuplés y números musicales de zarzuela y revistas llegan hoy con verdadero encanto al público nostálgico de "aquellos tiempos" e incluso a los jóvenes que advierten la belleza de aquellas creaciones tan pimpantes e ingeniosas. Hoy, la verdad, no se le ocurre a nadie nada digno de ser escuchado con encanto y gracejo popular. (...)
Aquí tenemos ejemplos del llamado "género chico", del charlestón, de los cuplés sentimentales de Raquel Meller, de la moderna tonadilla, del "fox", de los cafés románticos, de las verbenas, todo ese mundo-mundillo que siempre nos suena tan grandemente y que los reproducen con primor los componentes de este grupo. (...)
En fin, que Carcedo y Pascual han ideado en buena hora un divertido y auténtico espectáculo musical de "otros tiempos" que para los espectadores de hoy es mucho más actual que las mil bobadas que se representan en la mayoría de nuestros teatros.» (M. Díez-Crespo. «El Alcázar. Madrid. 10 de julio de 1986).

«Mínimo utillaje, gratos figurines en apoyo de los castizos equipos de chuletas madrileños y chulapas madrileñas del tiempo de "La verbena de la paloma" en un montaje sencillo, conducido por la palabra. Un recital lírico, a veces versificado, "puzzle" de fragmentos depositados por el tiempo que pasa una banda sonora solamente discreta, alternando con otros números graciosamente introducidos y bien interpretados al piano por Lydia Guercerof, se distribuye en dos partes organizadas con cierto anacronismo porque la evocación no pretende ser crónica cronológica, sino exaltación romántica o humorística de tiempos idos, gratos a los sesentones y sorprendentes para las promociones últimas, desviadas tontamente hacia los estruendosos placeres del "rock" duro y sus burdas imitaciones indígenas. (...)
De las dos partes, la primera es la que está más elaborada; la segunda zarzuelera más encajada en modos tópicos. Merece aplauso, asistencia, simpatía este grupo de jóvenes actores que empiezan con buena escuela, dicen, cantan, bailan. De entre ellos saldrán, no tardando, nuevas y buenas figuras. Su Mil novecientos *es ya bastante más que un ejercicio de fin de curso, un trabajo considerable, grato y prometedor.»* (Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 22 de julio de 1986).



GRUPO DE TEATRO ARLEQUÍN. Ibiza

LOS GAVILANES

De Jacinto Guerrero. Dirección: Ramón Taboada. Estreno: 10 de julio de 1986 en el Teatro España (Ibiza).

«... Ramón Taboada, director de Arlequín señalaba que la preparación de Los Gavilanes *encerraba más dificultades que* Jesucristo Superstar *ya que "tiene una parte hablada y otra musical". (...)*
Los Gavilanes *es una zarzuela de unas dos horas de duración, representada en tres actos y numerosos cuadros, con la estructura clásica de este género: el drama compaginado con partes cómicas y un final feliz. (...)*
En cuanto a la aceptación que tendrá la zarzuela en Santa Eulalia, el director de Arlequín comentaba: "No, no sabemos la aceptación que tendrá, pero anecdóticamente puedo contar que Los Gavilanes *—que es un clásico del género— era elegido por las compañías cuando estaban de capa caída porque traía mucho público. Además, la música es totalmente aprovechable, no tiene desperdicio"...»* («Diario de Ibiza». Ibiza. 11 de junio de 1986).

ASOCIACIÓN CULTURAL FACETAS DEL ARTE. Zaragoza

ESENCIAS, RASGOS Y SOMBRAS

Del colectivo. Dirección: José Castelltort Juliá. Escenografía: Rosa Mesa Rosales. Actores: Patricio Castelltort Mesa, Alicia Montón, Rosa Valenzuela, Pilar Fortes y Carlos Gimeno. Bailarines: Menchu Navarrete, Fina Enrique, Carmen Navas, Loli Serrano, Rubén López y Paco Navas. Músicos y cantaores: Juanjo Gracia, Eduardo Navarrete, Antonio Navas, Antonio Nuez, Ángel Redolar y Carmen Abadía. Estreno: 5 de julio de 1986.

COMPAÑIA JOSÉ OSUNA. Madrid

AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE

Libro de Ramos Carrión y música de Chueca y Valverde. Dirección: José Osuna. Dirección musical: José Antonio Torres. Coreografía: Alberto Portillo. Reparto: Milagros Martín, Mari Isbert, Manolo Andrés, Maruja Díaz, Rafael Castejon, Fernando Huesca, Miguel Ayones, Nati Mistral, Maruja Recio, coros y figurantes. Estreno: 18 de julio de 1986 en La Corrala, Madrid, dentro de los Veranos de la Villa.

«... La Corrala —dice José Osuna— renació como espectáculo de nostalgia, de la nostalgia de los merenderos y las verbenas de otro tiempo. Yo los recordaba de mi infancia y me llevé una gran desilusión al volver años más tarde a la verbena de San Isidro y ver que todo aquello había desaparecido. Fue entonces cuando se nos ocurrió hacer un espectáculo de verbena como aquellos que a mí me gustaban tanto, lo puramente madrileño. (...) Para Nati Mistral: "Los músicos como Chueca se cuidaban poco de las voces. Y ésta es una obra en la que tanto las voces líricas como las populares tienen dificultades. Las líricas porque colocan la voz para cantar y luego los diálogos salen engolados, con una imposición de voz muy poco chulesca, y las populares porque aunque resultamos más naturales en el diálogo tenemos problemas a la hora de colocar la voz para cantar". "Creo que tanto Nati como yo —dice Marujita— vamos a aportar un aire nuevo a la zarzuela, que es un género que lo reúne todo, el más bonito que tenemos los españoles. Nosotras somos actrices, somos más a la pata la llana"». (Silvia Llopis. «Diario 16». Madrid. 19 de julio de 1986).



En la página anterior, "Mil novecientos", de Pascual y Carcedo, en la puesta en escena de Apolo de Karpas. Arriba, Nati Mistral en la Corrala con "Agua, azucarillos y aguardiente", de Carrión, Chueca y Valverde.

«... Por el lado artístico, y después de que se consigue resolver el problema técnico del sonido que tiene múltiples problemas de audición, estuvo en una digna presentación que puede mejorarse. Dos estrellas de la categoría de Nati Mistral y Maruja Díaz, son mucho peso artístico, claro —y la dirección de José Osuna debería intervenir para moderar los entusiasmos y poner orden.
Un ejemplo, en el momento de la famosa pelea, riña o "cuestión" en la que se ven metidas Pepa (Maruja Díaz) y Manuela (Nati Mistral), las dos aguaderas de la famosa zarzuela, en un excesivo entusiasmo, las dos "distribuidoras del líquido elemento" salieron por los aires tropezando con una mesa y cayendo fuera del escenario, haciendo temer por su integridad física a los espectadores (...)
Otro hecho a resolver. La abundancia de micrófonos en el escenario produce ruidos, como ocurrió el día del estreno, por el aire que hacía esa noche, que es difícil de solucionar. Pero pese a que esto pueda resolverse, lo que no es posible encontrar lógico es la abundante conversación que sale al aire, de Maruja Díaz, al estar fuera de la acción y seguir hablando con algunos de sus compañeros sin darse cuenta que los micros transmiten todo lo que se habla.
En fin, salvo estos pequeños problemas, que sin duda alguna tendrán solución, la obra tuvo entre otros aciertos el realismo y la buena adaptación a un marco auténtico, con La Corrala luciendo de manera especial...» (Faustino Castilla. «La Tarde». Madrid. 21 de julio de 1986).

«El llamado "género chico" es nuestro verdadero "género grande". (...) Este es el género que conviene a La Corrala y no, como el año pasado, Bohemios. *Es un acierto volver a utilizar como decorado básico esta fachada, llena de personalidad. Aquí, como dice Antonio Valencia, el género chico está en su sitio, conserva todo su sentido. (...) La representación se ajusta a lo esperable en este marco: se acoplan los altavoces, se pierden muchos detalles, el ballet es pobre, se exageran los rasgos cómicos. No importa. El público popular lo pasa en grande, mojando porras en el chocolate hirviendo, para contrarrestar el frío de las noches madrileñas. José Osuna pone el oficio; Nati Mistral y Maruja Díaz, el gancho popular; Rafael Castejón, su buen hacer dentro de las normas del género...»* (Andrés Amorós. «Diario 16». Madrid. 20 de julio de 1986).

«... El montaje escénico, además del escenario propiamente dicho, en el que un templete fin de siglo acoge la orquesta, utiliza buena parte de la fachada de la Corrala, e invade el espacio destinado a los espectadores, que se sienten implicados en la simpática representación-verbena.
La vieja página adquiere aquí un nuevo sentido, más brillante, revisteril y, al propio tiempo, prójimo y entrañado. Ello puede disculpar la tan necesaria como desagradable amplificación de voces e instrumentos y explica la exageración casi caricaturesca de la riña de "La Pepa" y "La Manuela", encarnadas muy a lo vivo por Marujita Díaz y Nati Mistral, rivales en gracia y desgarro. Lo que pudiera perder en belleza musical su dúo famoso lo gana en la convencional autenticidad requerida por la ocasión, con el castizo contrapunto del diálogo de "sus hombres", Castejón y Ayones.
En el otro extremo, el delicioso, cursilísimo vals del dúo de amor antre Asia y Serafín sonó equilibrado y comedido, como en una vieja descolorida postal. Y haciendo a unas y otros un fondo sonoro cálido, ampliado con otros fragmentos del mismo Chueca, el coro generoso, los apuntes del "ballet", dispuestos por Portillo, disciplinados y con el suficiente ajuste posible.» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 21 de julio de 1986).

COMPAÑÍA DE JOSÉ TAMAYO. Madrid

ANTOLOGÍA DE LA ZARZUELA

De varios autores. Dirección: José Tamayo. Dirección musical: Manuel Moreno Buendía y Rafael de Felipe. Coreografía: Alberto Lorca. Ballet Español Antología de María del Sol y Mario Laveaga. Principales solistas: Pedro Lavirgen, Mary Carmen Ramírez, Josefina Arregui, Carmen González, Antonio Ramallo y Jesús Castejón. Reposición: 17 de octubre de 1985 en el Teatro Monumental de Madrid.

«Esta antología es algo así como una síntesis sustancial de la personalidad de José Tamayo. Asombra, por lo pronto, que una empresa privada —aun contando con el apoyo del Ministerio de Cultura— se meta en una aventura económica de tal envergadura. Andar por medio mundo con el cuadro de cantantes, de bailarines, el coro, la orquesta, el equipo técnico y el abigarrado y brillante vestuario del espectáculo es, tal y como andan las cuentas del teatro, incluso difícil de imaginar.
Y no lo digo a título anecdótico, sino que se corresponde con una trayectoria profesional —compañía Lope de Vega, construcción del Bellas Artes, montajes en la Zarzuela, presentación en España de una serie de autores problemáticos e importantes— que es parte del moderno teatro español. Tamayo es uno de esos hombres de teatro siempre metidos en "grandes" aventuras, y si sobrevive como empresario es porque, además de moverse en la línea del éxito, tiene una fe en sí mismo impermeable a cualquier escepticismo.
Por lo demás, la antología está hecha y pensada a partir de la pasión espectacular de José Tamayo. No es que los cantantes no sean buenos —que lo son, con la nota relevante de Pedro Lavirgen—, ni que los coros, la coreografía o la música no estén cuidados, sino que todo está sometido a un presión especial, a un ritmo apabullante, detrás de lo cual uno siente la presencia de un director que quiere mantener, de principio a fin, sin dar respiro, la atención del espectador.
En realidad, si consideramos que la zarzuela tiene sus libretos —en la mayoría de los casos, desde luego, muy primarios— y que existen una serie de tradiciones en su seno, la antología de Tamayo no es exactamente una antología de la zarzuela. Estamos ante la selección de fragmentos líricos hecha y presentada en función de un criterio estrictamente espectacular. Con lo cual, obviamente, no queremos decir en absoluto que entre teatro y espectáculo existe un antagonismo, sino que Tamayo, el incansable luchador, es más sensible a la imaginería, a la sensorialidad rítmica, a la brillantez, que a la posible coherencia interna del espectáculo.
Es interesante, en todo caso, oyendo las aclamaciones del público hasta dónde la zarzuela "grande" —cuyo espíritu quizá difiera del que tuvo el género chico— resumió, y resume toda-



vía, el pensamiento de un sector de la sociedad española. Durante toda la noche se respiró un sentimiento de afirmación muy cercano a lo que se suele entender por patriotismo. Pero ése es otro tema que escapa a los límites de cualquier comentario». (José Monleón. «Diario 16». Madrid. 21 de octubre de 1985).

«... La zarzuela, tan interesante como la opereta, pero mucho más desconocida que la música menor vienesa, ha dado un paso de gigante con el albor de promoción del inquieto director granadino. Tamayo, que lleva veinte años montando zarzuela, es tan capaz de enfrentarse con un espectáculo grandioso como con un texto dramático convencional. Lo demostró la pasada temporada con La muerte de un viajante. *Los Festivales de España del anterior régimen le convirtieron en director principal de montajes al aire libre o en recintos no convencionales, en los que no escatimaron recursos técnicos o humanos, aunque en ocasiones la grandiosidad de la puesta en escena fuera en detrimento de la calidad actoral. (...)*

Es la Antología de la Zarzuela *un espectáculo básico para iniciar a los espectadores en el género. El segundo paso ideal consistiría en que esos mismos espectadores contemplaran las zarzuelas completas, de las cuales sólo se nos ofrece aquí los números más populares y vistosos. Tamayo engrana muy bien los cuadros de baile, algunos con una coreografía un tanto pasada, con dúos, romanzas, coros, comparsería y mutaciones de luz y color. El resultado del gran esfuerzo que se despliega para poner en pie el recorrido por nuestro género chico es bastante digno. De ahí que la "antología" haya tenido tan larga vida y que aún le esperen contratos en distintas partes del mundo.*

Si algún reparo hay que poner a este espectáculo se refiere al vestuario, algo añejo y algo descuidado en algunos cuadros, herencia también, aunque negativa, de los Festivales de España...» (Javier Parra. «Ya». Madrid. 21 de octubre de 1985).

GRAN TEATRE DEL LICEU. Barcelona

MOSES UND ARON

De A. Schönberg. Dirección escénica: Hans Neugebauer. Dirección musical: Uwe Mund. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Producción: Hans Neugebauer. Escenografía y vestuario: Achim Freyer. Coreografía: Assumpta Aguadé. Intérpretes: Franz Mazura, Wolfang Neumann, Suzanne Calabro, Czeslava Slania, Ewald Aichberger, Wolker Horn, Alfred Werner, Michael Davidson, Hans Chistian, Noel Ramírez, Alfred Werner, Dierter Weller, Suzanne Calabro, Donna Robin, Axel Gall, Claudia Rüggeberg, Sixto Lerin, Jordi Figueras, Antonio Bernal, Ubaldo García Larrosa, Julio Berdasagar, Ferran Altimis, Javier Planas, Joan B. Gabarró, Pere Coll, Ángel Molero, Rafael Campos, Francisco Quiles, Joan B. Rocher e Ignacio Campá. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 2 de noviembre de 1985 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«Estoy convencido de no exagerar en lo más mínimo afirmando que Moses und Aron *es la ópera más trascendente del siglo XX y una de las más singulares de toda la historia del arte lírico. (...)*

Nos hallamos ante la auténtica síntesis de las óperas precedentes, en las que Schönberg no sólo supera etapas de su conciencia de creador musical, sino que, además, va ultimando el continuo desarrollo de la música dramática, desde Monteverdi a Debussy, sin que Moses und Aron *sea el fin de la tradición operística. (...)*

En lugar de la veleidad arcaizante, Schönberg da el paso más decisivo para la renovación total de la ópera, consiguiendo por una parte la interdependencia de la acción dramática y de la construcción sinfónica y, por otra, la solución al gran problema que la ópera, desde sus inicios, tuvo planteado con el recitativo, que halla por fin, en la genialidad dramática de Schönberg, la última expresión de un proceso evolutivo que se significa mayormente desde Mozart hasta el "Sprechgesang" creado por el músico vienés.

La renovación que aporta Moses und Aron *no puede ser atribuida solamente al lenguaje musical. (...)*

... porque es evidente asimismo en el excepcional interés de la escena, cuya arquitectura es radicalmente nueva aun partiendo de unos principios heredados de la tradicional ópera de conjuntos. La técnica de la estructuración de los diversos componentes musicales y dramáticos es una innovación de Schönberg. Drama y música se expresan en Moses und Aron *con una intensidad emotiva dificilmente explicable, quizá sin paralelismo en el teatro lírico. (...)*

Creer que la producción de Hans Neugebauer, realizada por Bühner der Stadt Köln, con la que el Gran Teatre del Liceu ha estrenado esta ópera en España, hubiera complacido al compositor es halagador y seguramente nada gratuito, particularmente si consideramos que la decoración y el vestuario de Achim Freyer se integran en el clima dramático, muchas veces angustioso de la composición literario-musical, a la que la utilización del color amarillo-ocre como dominante de la escena presta un clima caliginoso y denso como el propio desierto en el que sucede la acción bíblica. La escueta escenografía, de un impacto directo, se complementa con admirable medida de los efectos lumínicos sugeridores de imágenes y de hechos. (...)

A la importancia de este montaje escénico debe sumarse la categoría impresionante de la interpretación del coro del Liceu, prácticamente protagonista de la obra en una misión terriblemente difícil por las exigencias de musicalidad, de acción y de sentido dramático que nada tienen en común con la ópera que habitualmente interpreta la centuria de voces que tan formidablemente han preparado Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. (...)

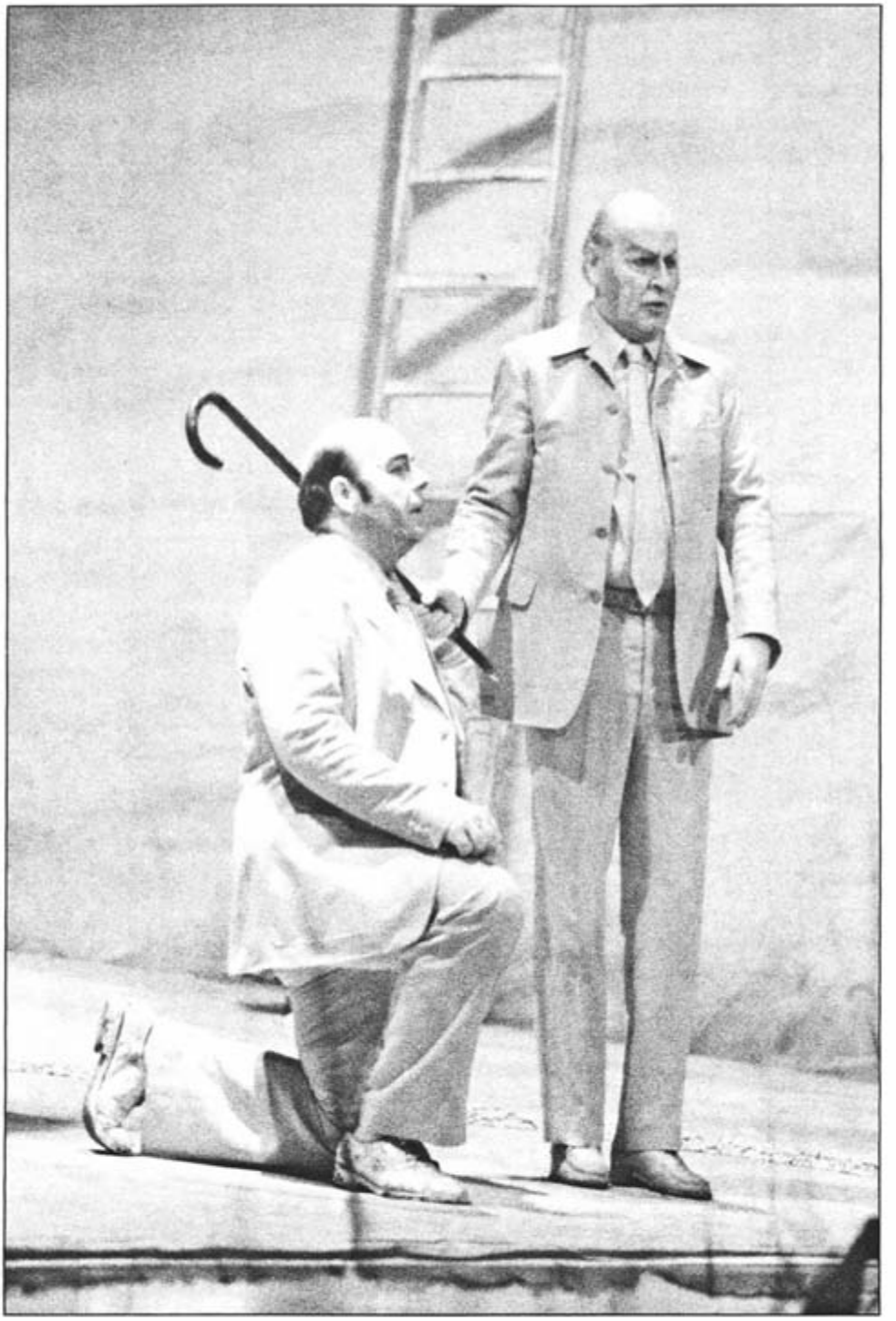
El "Sprechgesang", o canto hablado, en el que se expresa Moisés, tuvo en la voz de Franz Mazura la personalidad, la flexibilidad de matices, la profundidad dramática y la jerarquía escénica de un artista con clase y sensibilidad musical, cualidades que también deben elogiarse en el tenor Wolfgang Neumann, un Aron de fuerte impulso dramático en el estilo vocal del "Heldentenor" por la intensidad lírica que exige el papel.

Larguísimo el reparto, considérese trazado para todos los cantantes el elogio más entusiasta en méritos a una actuación eficaz que permitió, junto con el cuerpo de baile dirigido por Assumpta Aguadé, mantener la unidad de calidad que ha presidido el estreno liceísta de Moses und Aron». (Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 4 de noviembre de 1985).

ANDREA CHÉNIER
De Luigi Illica. Música: Umberto Giordano. Dirección musical: Romano Gandolfi. Dirección escénica: Hugo de Ana. Dirección del coro: Vittorio Sicuri. Producción: Teatro de la Zarzuela de Madrid. Coreografía: Assumpta Aguadé. Intérpretes: Lando Bartolini, Vicenç Sardinero, Eva Marton, Rosa M.ª Ysás, Cecilia Fondevila, Montserrat Aparici, Alfonso Echeverría, Vicenç Esteve, Giancarlo Tosi, Piero de Palma, Alfredo Heilbron y Jesús Castillón. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 22 de noviembre de 1985 en el Gran Teatro del Liceu.

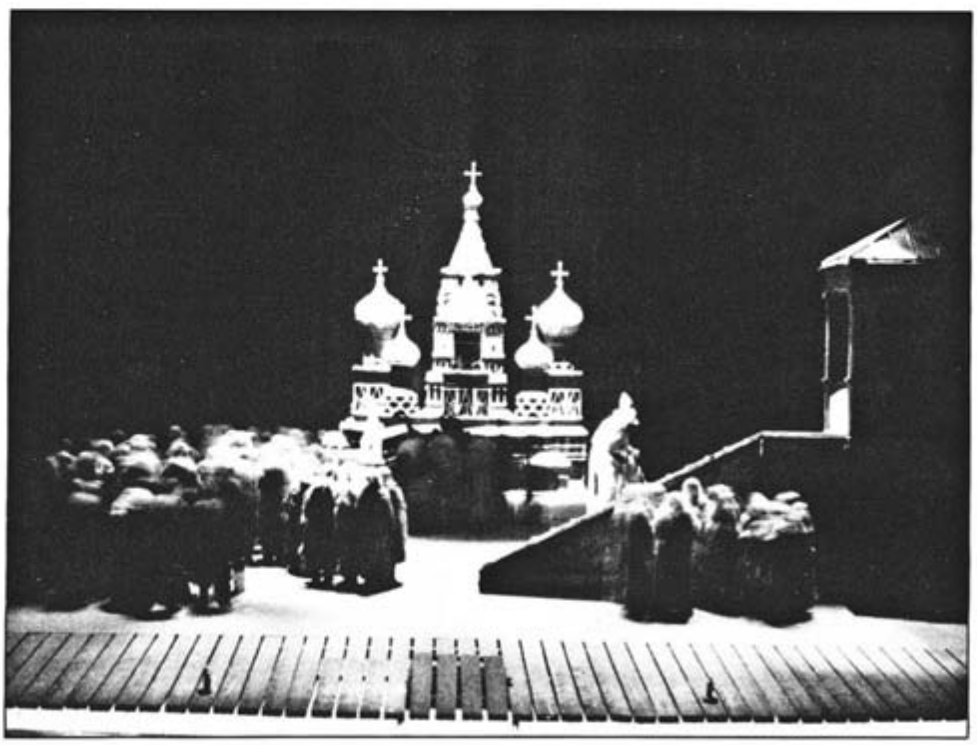
«Andrea Chénier *forma parte de aquellas óperas ante las que la crítica debería callar por simple pudor histórico, pasando la batuta —¡y el peso!— de la valoración al público. Fue éste, en efecto, quien en su día —un 28 de marzo de 1896, para la exactitud— decidió que la obra de Umberto Giordano tenía derecho a la inmortalidad, pese al juicio de los expertos. (...)*
Aún hoy pueden leerse en prestigiosas enciclopedias musicales juicios negativos que sitúan a Andrea Chénier *entre las obras menores del llamado* verismo. *Sin embargo, ahí está la ópera, temporada tras temporada, en los mejores teatros del mundo: el público ha sido y sigue siendo el mejor juez.*
Pues bien, el público recibió con cierta frialdad la versión del Liceo. Es posible que influyera en él algún tipo de resaca, tras el memorable y exitoso estreno del Moses und Aron *que abrió la temporada de este año. Resaca apreciable también en la orquesta y en el coro, que no estuvieron ciertamente al nivel de su primera actuación. Con todo, sería injusto no destacar los numerosos aciertos, que también los hubo.*
Eva Marton convenció en el papel de Maddalena de Coigny por ese chorro de voz que consigue sobreponerse a cualquier adversidad y que es siempre su más eficaz —aunque no su más matizada— tarjeta de visita. La recordábamos mejor en la Tosca *que ofreció la temporada pasada, a las órdenes del mismo director, Romano Gandolfi, y acompañada en las dos últimas representaciones que se dieron de la obra por el mismo tenor, Lando Bartolini. A éste el duelo con la Marton le resulta a todas luces perjudicial. Tiene un bonito fraseo y se mueve bien en la escena, pero se oye poco. (...)*
Nos gustó Vicenç Sardinero en el papel del infame redimido Carlo Gérard: si su bella voz en algunos momentos quedó eclipsada por las sonoridades procedentes del foso, ello no quitó que se mostrara convincente a lo largo de la velada...» (Agustí Fancelli. «El País». Barcelona. 24 de noviembre de 1985).

BORIS GODUNOV
Libro y música: M. P. Musorgski. Basado en la novela de A. S. Pushkin. Dirección escénica: Piero Faggioni. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: La Fenice, Venecia. Vestuario: Opera de Zurich y ENO de Londres. Coreografía: Assumpta Aguadé. Intérpretes: Matti Salminen, Marijke Hendriks, Jeanette Favaro, Rosa M.ª Ysás, Sven Olof Eliasson, Walton Groenroos, Paul Plishka, Peter Lindroos, Ruza Baldani, Ivan Konsulov, Dimiter Petkov, Josep Ruiz, Adrianna Stamenova, Kimmo Lappalainen, Alfonso Echevarría, Jesús Castellón y Antoni Lluch. Coro de niños de



Sobre estás líneas, "Moses und Aron", la ópera de A. Schönberg, que abrió la temporada del Gran Teatre del Liceu. (Foto: Bofill). En la página anterior, "Antología de la Zarzuela", una selección de las escenas más populares del género, bajo la dirección de José Tamayo.





"Andrea Chénier", con la dirección de Hugo de Ana, y "Boris Godunov", de Musorgski, en la puesta en escena de Piero Faggioni. En la página siguiente, la versión concierto de "Semiramide" (Fotos: Bofill).

la Escuela Pía Balmes. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 7 de diciembre de 1985 en el Gran Teatre del Liceu.

«(...) a pesar de la ausencia del fondo, siempre negro, a manera de pizarra sobre la que se dibujaba la acción, los elementos decorativos, netos y adecuados, con la clara firma de Pizzi, fueron más que suficientes para dar ambiente a todas las escenas del drama. (...)
El conjunto, decorativo y sugerente, suministró el marco para que Faggioni, puede que discutido, pero evidentemente genial, demostrara su sabiduría como director escénico, con perfecto movimiento de personajes y coro. Y, sobre todo, como creador de climas.
Además, la clara, fluida y autoritaria dirección musical de Woldemar Nelsson consiguió hacer sonar la orquesta como nunca y galvanizó un coro tan bien dirigido como de costumbre por Gandolfi y Sicuri. La bondad de los cuerpos estables del teatro ya permite hacer cosas de alta calidad (...) Nati Salminen puede que no sea un Boris antológico, de la legendaria talla de un Chaliapín, pero sí tiene suficiente categoría para salir airoso, y con un triunfo memorable. Sus cualidades más sobresalientes fueran la claridad de emisión, la potencia vocal, un registro medio de una limpieza envidiable y un movimiento escénico equilibrado sin esos excesos inoportunos que hacen fracasar a más de una figura importante en el personaje. Los otros dos papeles de bajo, ambos importantes, estuvieron a cargo de Paul Plishka (Pimen) y de Dimiter Petkov (Varlaam) con toda dignidad. En el capítulo de tenores, distinguiremos el "Shuiski" de Sven Olof Eliasson, de penetrante voz, y el "Idiota" de Kimmo Lappalainen, perfecto de intención, pero que se queda un poco por debajo de la prestación de Peter Lindroos (Dimitri), algo renqueante y forzado. Muy bien Ruza Baldani, una Marina clásica, un poco antigua de movimiento escénico pero totalmente efectiva. (...)
Ya hemos hablado de la perfección del coro, un gran protagonista de esta obra, pero diremos que fue discreta la actuación del ballet, que proporcionó el sostén necesario a una situación provisional, que sólo puede terminar con la creación del cuerpo estable que el Liceo demanda y necesita». (J. García Pérez. «Avui». Barcelona. 10 de diciembre de 1985).

«El Boris Godunov *estrenado el sábado en el Liceo merece pasar al cuadro de honor de este teatro por muchas y muy variadas razones. Pero permítasenos señalar de buenas a primeras la que consideramos principal, antes de entrar en detalles: el conjunto funciona sin fisuras a lo largo de casi cuatro horas de espectáculo. Puede decirse que el Liceo cabalga de nuevo. (...)*
... la orquesta del teatro dio una vez más sólidos argumentos para hablar de ella en los mejores términos. Al frente tuvo una apasionada y, no obstante, siempre inteligente y equilibrada batuta en el soviético Woldemar Nelsson que ya este verano recogía elogios de la crítica internacional como director del Holandés *de Bayreuth.*
Nelsson afrontó la dureza *de la partitura con rigor encomiable: supo ser desinhibido en el* acto polaco *(El tercero), que exige una perspicaz ironía mixta de seducción frente a la música culta*

europea; y fue ruso hasta la médula moviéndose entre el infantilismo de determinados pasajes, como el inicio del segundo acto (con las canciones del mosquito y del papagayo y el juego del kliost) y el dramatismo de toda la historia que tan bien resume la última intervención del Inocente, lamentándose de los muchos males que aquejan a su pueblo y de las pocas soluciones a mano.
Desde las tablas de Nelsson y la orquesta tuvieron una respuesta extraordinaria. Situemos de nuevo el elemento colectivo en primer lugar y digamos que el coro, una noche más, estuvo brillante, superando la dificultad de un texto que sonaba a ruso *para sus intérpretes. (...)*
El Boris del finlandés Natti Salminen dio la grandeza del papel con decidido aplomo: es un bajo de auténtico armario torácico, con un fiato de extraordinaria potencia que en el registro medio da lo mejor de sí.
A destacar la actuación de la mezzo *yugoslava Ruza Baldani, inteligente intérprete de las ambiciones de la bella Marina Mniszeck de Sandomir. (...)*
La producción y dirección escénica llevan el sello inconfundible de Piero Faggioni, de quien, la pasada temporada, pudimos admirar el Otello *de Plácido Domingo. Conviene aquí hacer un punto y aparte y meterse a reflexionar, puesto que la escena fue máxima responsable de ese carácter unitario que elogiábamos al principio de la crónica...»* (Agustí Fancelli. «El País». Barcelona. 9 de diciembre de 1985).

SEMIRAMIDE

De Gaetano Rossi. Música: Gioacchino Rossini. Dirección musical: Alessandro Siciliani. Dirección del coro: Vittorio Sicuri. Intérpretes: Montserrat Caballé, Lucía Valentini-Terrani, John-Paul Bogart, Eduard Giménez, Alfonso Echeverría, Rosa M.ª Ysás y Josep Ruiz. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 26 de diciembre de 1985.

«... Al no escenificarse la Semiramide *que se ofrece en el Liceu ha quedado sin relieve algunos de los aspectos que hacen de esta ópera un momento histórico en el proceso creador de Rossini, con la consiguiente magnificación del cariz virtuosista de la vocalidad. Este virtuosismo, sin embargo, no es un mero ejercicio acrobático para hacer correr riesgos a la voz, puesto que, si bien la práctica es difícil, no es nunca incómoda para la emisión del sonido. Rossini fue —me atrevería a decirlo— más vocalista que constructor de óperas, y su línea de canto, por instintiva, desdeña el cálculo. Jamás utiliza la voz en el registro agudo cuando escribe un pasaje de fuerza, sino que éste lo sitúa en la zona central. Cuando eleva el sonido al límite agudo lo hace gradualmente y sin que nunca le anteceda una frase en la zona de paso de un registro al otro, a fin de evitar la tensión vocal. Cantar Rossini, y en especial "Semiramide", es simplemente poner en práctica el principio belcantista de la ligereza de la emisión para una perfecta interpretación.*
Bien claro lo demostró Monteserrat Caballé en una de sus más amirables lecciones de técnica vocal, de la que nadie puede tener dudas, pero que conviene asociar a una pureza de estilo irreprochable y a la intencionalidad expresiva dentro de los inacabables arabescos de la melodía rossiniana. (...)
No es menos comprometido, difícil y sano vocalmente el papel de Arsace, interpretado por la mezzo Lucía Valentini-Terrani. Muy bella la voz, con graves sorprendentes, su servicio a Rossini no puede ser más respetuoso: musical, matizador, con la agilidad fácil y una clase indudable en la dicción. Los dúos con Montserrat Caballé resultan antológicos...» (Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 28 de diciembre de 1985).

«... La ópera es un género-espectáculo, que necesita, para producir todo su efecto, la representación escénica. No es, pues, tolerable que en un teatro que dispone de instalaciones para escenificar, se dé de esta manera. Valga nuestra repulsa, de entrada: en el Palau, sí; en el Liceo, no. Se debería haber evitado de alguna manera.
Además, la única justificación que puede tener una versión así es su perfección musical, que no llega a muchos aspectos. Semiramide *es una obra compleja, de un Rossini maduro y trascendente, iluminado por la ópera bufa tradicional en él, llena de detalles, dificultades, filigranas que se deben resaltar. Por eso hace falta un maestro de prestigio y unos cantantes de primera fila.*
Alessandro Siciliani no es un maestro en el auténtico sentido de la palabra, no dirige, porque no manda, no impone, no lleva a la orquesta. Se mostró impotente por imponer un gesto impropio, con curiosos pasos de danza y con movimientos de manos totalmente ineficaces. (...)
Montserrat está muy bien. Le podremos reprochar, como siempre el vicio de buscar efectos "bonics" sacando provecho de sus condiciones, que todavía son extraordinarias, de modificar "tempi" y matices que buscan el aplauso de su público. (...)
Junto a ella Eduard Giménez está espléndido en uno de esos papeles ingratos que escribía Rossini para los tenores; y también Josep Ruiz muy entonado, y el ya habitual Alfonso Echeverría, con alguna vacilación, pero sacando partido de su bello color de voz. Rosa M.ª Ysás cumple, en una breve parte sin ocasión para el lucimiento.» (J. García Pérez. «Avui». Barcelona. 28 de diciembre de 1985).

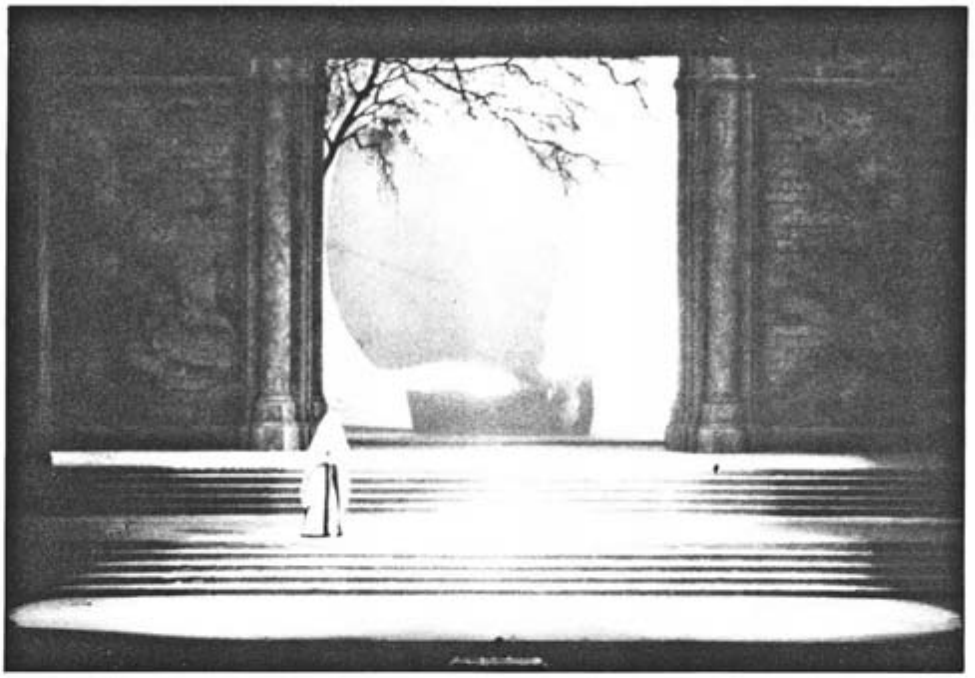


«Demasiadas cosas les han sido regateadas al público liceísta como para que esta Semiramide *merezca figurar con plenos derechos en una programación que hasta ahora había dado apreciabilísimos frutos.*
Vayamos por la primera obviedad: la falta de decorados, de vestuario, de iluminación, de movimientos escénicos, de gestualidad teatral, de trucos ex machina. *Naturalmente que en una versión de concierto sobrevive la parte musical, pero ¿hasta qué punto somos capaces de otorgarle la primacía, por encima de todos los demás elementos que configuran el espectáculo operístico? La pregunta, mantenida a lo largo de las tres horas y media de música nos creó una desazón, por otro lado interesante por lo que supone de valoración crítica de nuestra propia capacidad de fruición.*
¿Vimos y escuchamos la ópera la otra noche? La innata tendencia simplista tendería a contestar negativamente el primer interrogante y afirmativamente el segundo. (...)
... aquello no fue ópera, como no lo es cuando recostados en el sillón casero, nos aprestamos a escuchar el Freischütz *en la versión de Carlos Kleiber ¿Qué fue entonces?*
Fue no ya una versión de concierto de una ópera —eufemismo inexistente—, sino un concierto, cuyo contenido fue la música de la ópera Semiramide. *El problema estriba en que dicha música no sirve para un concierto. Este debe observar su propio código retórico, si quiere* funcionar *en tanto que espectáculo. Y en dicho código no entran los recitativos de una ópera como* Semiramide, *de complejo argumento, cuyo desarrollo les queda plenamente confiado. Insistimos; recitativos sin acción dramática es como un café con leche sin café o sin leche. Dicho lo cual, añadamos que musicalmente (sic) la obra valió la pena, extraordinaria Caballé en sus* ornamenti belcantísticos *grande la* mezzo *Valentini-Terrani, que superó en el registro medio y agudo las dificultades que en el grave planteaba su papel; pulcro e inteligente el Idreno de Giménez y seguro Echeverría en su doble papel; falló el norteamericano Bogart, que debutaba en Barcelona...»* (A. F. «El País». Barcelona. 28 de diciembre de 1985).

SIMÓN BOCCANEGRA
Libro: Francesco María Piave y Arrigo Boito. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Roberto Abbàdo. Dirección escénica: Lamberto Pugelli. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Ezio Frigerio. Vestuario: Casa d'Arte Iore (Milán). Attrezzo: Rancati (Milán). Producción: según idea original de Giorgio Strehler realizada por el Teatro de la Scala (Milán). Intérpretes: Joan Pons, Nicolai Ghiaurov, Ferruccio Furlanetto, Carlos Chausson, Vicenç Esteve, Mirella Freni, Josep Carreras, Antoni Comas y Rosa M.ª Juncosa. Estreno: 30 de diciembre de 1985 en el Gran Teatre del Liceu.

«El Liceo no ha esperado el día 1 de enero para integrase en esa Europa a la que, según parece, vocacionalmente tanto pertenecemos. (...) Y no lo decimos por mero recurso literario sino por varios datos significativos.
Primero de ellos: entre el público, abundante presencia de extranjeros que han sabido combinar bien su afición a la ópera con el hecho de tener unos cuantos días libres para viajar. (...) Segundo dato: una producción de la Scala de aquellas que han hecho época, basada en una idea original de Giorgio Strehler. (...) Strehler opta por una puesta en escena dura, *en la que la soledad y el drama de los personajes contrasta con la insensibilidad del mundo que los rodea, al fondo el mar, signo perenne, como la luna de* Salomé, *de aquello que las pasiones humanas no pueden modificar. (...)*
Al director Roberto Abbado, sobrino de quien en su día dirigiera el Simón *escalífero, los planteamientos de Strehler le son a todas luces familiares: supo transformar en bellísimas sonoridades esa soledad de los personajes de que les hablábamos e incluso la del mismo Verdi ante su propio esplandoroso futuro, el de* Otello. *Toda la tensión de la intuición verdiana subió brillantemente desde el foso y envolvió magistralmente a los personajes. Ante la María Boccanegra-Amelia Grimaldi de Mirella Freni no cabe más que sacarse el sombrero o, caso de no llevarlo, que es lo más normal, lo que sea. Carreras está en la plenitud de sus facultades: la vida artística le sonríe y él, a su vez, sonríe a los papeles que interpreta, bordándolos con el mejor hilo. Del veterano Nicolai Ghiaurov que, según nos informaron, visitaba por primera vez la casa de las Ramblas, sorprende, por encima de todo, esa capacidad de decir el texto con absoluta claridad. (...) Una última consideración europea: bien por haber programado esta obra que en el Liceo se había presentado sólo un total de doce veces (una en 1962 y las demás a partir de 1959, según la excelente memoria y mejor documentación del profesor Roger Alier). Es síntoma de europeísmo no mantenerse en lo trillado y buscar constantemente la novedad.»* (Agustín Fancelli. «El País». Barcelona. 2 de enero de 1986).

«Todos los elementos se confabulan para dar a este Simón Boccanegra *un carácter apoteósico. La firme y tensa dirección musical de Roberto Abbado, un tanto exagerada en la sonoridad, pero, en general, sobria y efectiva, hizo posible llegar a altas cimas expresivas durante toda la representación, sin dejar de tener en cuenta a los cantantes, todos sin excepción, que vienen a probar sus grandes cualidades. (...) Demasiada oscuridad en el escenario en muchas ocasiones, demasiada informalidad en el fondo, con unas arbitrarias alusiones marineras por el origen corsario del protagonista y, además, el movimiento de los personajes, a cargo de Lamberto Pugelli, resulta a veces primario y anticuado, sin embargo, en conjunto, y con la ayuda del buen vestuario de Fiore, la escena da una idea de la ambientación en la Génova de los Dux.*
Joan Pons, barítono, ha perdido parte del torrente de voz que exhibía cuando cantaba de bajo, pero ha ganado tanto en calidad, que bien vale la pena. (...)
... Nicolás Ghiaurov fue un magnífico Fiesco, alcanzando, sobre todo, una perfecta línea de canto. Mirella Freni se destaca hoy como una de las voces más señoras de la lírica, cosa que no es nueva, ya que cada vez que tenemos la suerte de oírla obtenemos la misma impresión de distinción y elegancia. José Carreras era Gabriele Adorno y fue como siempre: es curioso que más que Don José, o Chenier o Romeo o Adoreno, es Carreras. Siempre la misma dedicación, el mismo apasionamiento servido por unos medios vocales que demuestran que está en un buen momento de su extensa e importante carrera.» (J. García Pérez. «Avui». Barcelona. 3 de enero de 1986).







Arriba, "Simón Bocanegra", una producción del Teatro de la Scala de Milán sobre una idea de Giorgio Strehler. Sobre estas líneas, "Manón", de Massenet, y "Lohengrin", de Wagner. Dos producciones italianas y una propia sobre el escenario del Liceu. (Fotos: Bofill).

MANON
De Henri Meilhac y Philippe Gille. Música: Jules Massenet. Dirección escénica: Pier-Luigi Samaritani. Dirección musical: Jean Perisson. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Producción: Teatre de l'Opera de Roma. Escenografía y vestuario: Pier-Luigi Samaritani. Coreografía: Assumpta Aguadé. Intérpretes: Ana M.ª González, María Uriz, Cecilia Fondevila, Rosa M.ª Ysás, M.ª Ángeles Sarraca, Alfredo Kraus, Enric Serra, Joszef Dene, Didac Monjo, Vicenç Esteve, Jesús Castillón, Antonio Comas y Antoni Lluch. Orquestra Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 18 de enero de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«... De no ser por los grandes intérpretes que han acometido los papeles de Manon *difícilmente la partitura massenetiana hubiera sobrevivido con el vigor con que lo ha hecho hasta nuestros días. El escabroso comportamiento de Manon tiene hoy en las costumbres públicas y privadas el mismo impacto que el comportamiento de Mary Poppins, por poner un ejemplo. Y es que hoy nos ponen por la primera cadena a Sada de* El imperio de los sentidos, *lo cual deja bastante sentado que las historias de amor y muerte actuales poco tienen que ver con joyas, juegos de azar, conventos, deportaciones y demás trifulcas entre las que ama y muere Manon. Así pues, en esta obra es especialmente la música donde hay que buscar las razones de una supervivencia: música afable, amable, pegadiza, no de larga inspiración pero sí de bien trabajados efectos. Y, por encima de todo, un extraordinario conocimiento de las posibilidades canoras del ser humano: árias como la* Rêde de Manon *o dúos como el que cierra la escena de San Suplicio, inducen sin condiciones a la indulgencia, perdonando baches dramáticos como el francesísimo cuadro que abre el tercer acto, y es que no podía faltar, en la tradición de* ópera-comique, *un número coreográfico, aunque tuviera que entrar con calzador. (...)*
Ante tales presupuetos, no caben demasiadas opciones para una sensata puesta en escena. Conviene sin duda optar por lo tradicional: realismo a ultranza y, a partir de ahí, a ver qué más se puede hacer. Pues la verdad es que la producción llegada de la Ópera de Roma, firmada Pier-Luigi Samaritani, hace bastante más, en nuestra opinión: juega con unos decorados exquisitos, en los que el trompe-l'oeil, *piedra de toque de la imaginería dieciochesca, y los elementos corpóreos sabiamente construidos se combinan con acertado* buen gusto.
Única excepción a lo dicho es el último acto, que no pega ni con cola: por más que nos lo propusimos, no conseguimos en él un guiño ossiánico del escenógrafo, dedicado a una obra estrenada años después de que otra historia de amor y muerte, Tristan e Isolda, *cautivara las conciencias europeas.*
La estrella de la noche, cometa Halley *de la actualidad operística, fue, como no, Alfredo Kraus. Los comentarios escuchados en el sentido de que muchos cantantes pagarían por estar a pleno rendimiento como cuando él está indispuesto llevan la razón, salvando, obviamente, cuanto de incondicionalismo contiene tal afirmación. En Kraus se verifica el extraño fenómeno de que no deja de ser un profesional ni siquiera cuando se pone enfermo, cosa que no es demasiado frecuente en los tiempos que corren. Y valgan las últimas dos notas de su* En fermant les yeux *del segundo acto como indiscutible tarjeta de visita.*
Ana María González, que el año pasado escuchamos también junto a Kraus en Romeo y Julieta, *tiene una preciosa voz, capaz de tejer filigranas de notable calidad. Acaso no sea el papel de Manon el que mejor le permita lucir sus artes: la coloratura, ahí, puede entorpecer el fraseo, en detrimento de la comprensión del texto. ¿Y la orquesta? ¿Qué tendrá la orquesta? Sin levantar de la silla a nadie, nos pareció que el director Jean Perisson puso toda la carne en el asador y, sin embargo, no obtuvo la respuesta esperada. Tal vez ha habido excesos de trabajo que ahora se pagan a modo de resaca posnavideña».* (Agustín Fancelli. «El País». Barcelona. 20 de enero de 1986).

LOHENGRIN
Libro y música: Richard Wagner. Dirección musical: Christof Perick. Dirección escénica: Friedemann Steiner. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Gran Teatre del Liceu. Vestuario: Württenbergische Staatstheater Stuttgart. Intérpretes: Erich Knodt, Siegfried Jerusalem, András Molnár, Pilar Lorengar, Franz Ferdinand Nentwig, Eva Randová, Franz Josef Kapellmann, Antoni Comas, Antoni Lluch, Vicenç Esteve y Stefano Palacchi. Orquestra Sinfónica y Coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 3 de febrero de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«... Algunos conocedores de la materia afirman que en Wagner el personaje está visto más que como tal, como idea dramática, así en el caso concreto de Lohengrin, *el compositor escoge la voz de tenor como símbolo de idealización del héroe. Esta elección tiene el precedente de Rienzi y tendrá continuidad en otras óperas, configurándose la imagen del* Heldentenor, *es decir, el tenor wagneriano más auténtico.* Lohengrin, *sin embargo, no es propiamente un* Heldentenor, *cuyas características de fuerza se anuncian en* Tannhauser, *y en lo que podríamos llamar un retroceso, la personalidad vocal del caballero del cisne se sitúa en el plano del tenor lírico. (...) Con una fidelidad absoluta a estas características de lírico, Siegfred Jerusalem es un Lohengrin encantador. Su primer acto anteanoche en el Liceu fue una delicia no sólo porque la voz es bonita, suave y penetrante, sino también porque cantó con una línea admirable, con un estilo poético y romántico que cuadra exactamente al personaje. (...)*
Entre los tipos de soprano que psicológicamente diferencia Wagner, el de Elsa corresponde al de signo angelical, redentor y dulce heredado de Weber. Es la "lyrischer sopran" que con el tiempo se convertirá en la "hochdramatischer sopran" de los grandes dramas musicales wagnerianos, la lírica por excelencia que también cobrará personalidad en las óperas de Massenet, y ahí encaja Pilar Lorengar con un color cálido y un timbre brillante que con su buena dicción de la frase le permitieron conseguir el éxito en su debut en el Liceu. (...) En una consideración de tipo general, puede decirse que vimos y oímos un "Lohengrin" correcto, sin más, a cuya corrección colaboraron Erich Knodt, Franz Josef Kapellmann (buenos rey y heraldo), Antoni Comas, Antoni Lluch, Vicenç Esteve, Stefano Palacchi y el coro, quizá menos seguro que otras veces.
El maestro Christof Perick plantea la interpretación desde una encomiable óptica romántica que vitaliza desigualmente en cuanto a fuerza expresiva, pero que persigue siempre el contraste del color...» (Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 5 de febrero de 1986).

«Merecía ser más brillante el debut liceísta de la aragonesa Pilar Lorengar. Ocurre, sin embargo, que, pese a los muchos pesares, la ópera sigue siendo ópera, esto es, expresión profundamente humana. Si la industria discográfica, con todos sus incuestionables méritos, a menudo nos hace olvidar este extremo, funciones como la del lunes vienen patética y puntualmente a recordárnoslo: la voz está ahí, sola en el ruedo ante millares de oídos. (...) Siegfried Jerusalem, consagrado como una de las escasas voces wagnerianas de la actualidad no estuvo durante el primer y segundo acto del Lohengrin *de la otra noche al pleno de sus facultades. Pero nada permitía prever el clamoroso final: durante el* racconto *del tercer acto, pieza que acumula la tensión de toda la ópera pues en ella se desvela la secreta identidad del Caballero del Graal, su bella aunque no potente voz tenoril se vino abajo. Acabó en escena como un valiente profesional, pero sufrió e hizo sufrir.*
Los que asistimos a la función vivimos una auténtica catarsis operística frente al perfeccionismo tecnológico, lo cual, siempre que se produzca lo menos a menudo posible, también vale la pena. (...) Pilar Lorenza García —así se llama la soprano lejos de la escena— estuvo radiante a la hora de dar a Elsa ese carácter de "consciencia inconsciente" previsto por Wagner. Pocos papeles femeninos hay en ópera tan emotivos como el de Elsa: en ella se produce una tensión sin precedentes entre lo divino y lo humano, entre el amor que purifica y aquel otro que destruye. (...) La exquisita ponderación lírica de la Lorengar supo alcanzar "la expresión necesaria y pura de lo involuntario", utilizando de nuevo palabras del propio Wagner. (...)
División de opiniones por lo que se refiere a la dirección orquestal del también debutante en la plaza barcelonesa Christof Perick. Se hace ciertamente ardua la valoración de su labor: si de un lado se excedió en algún momento con tempi *demasiado lanzados, por otro dio pruebas de conocer en profundidad la obra, templando arrebatos injustificados. Lo grave fue que ante él tuvo a una orquesta muy por debajo de lo que hasta ahora llevamos escuchando. (...) En cuanto a la puesta en escena de Friedemann Steiner se mantiene en la línea del "Nuevo Bayreuth", que inaugura Wieland Wagner allá por el 1951. (...) Steiner que opta abiertamente por recrear aquella famosa idea de que* Lohengrin *se desenvuelve en "una sociedad integrada por gente que cree en los milagros" y para ello se sirve de un escenario desnudo en el que los cambios de luz, mensajes de lo divino, han de hacerlo prácticamente todo...»* (Agustín Fancelli. «El País». Barcelona. 5 de febrero de 1986).

DAS RHEINGOLD. EL ORO DEL RIN
De Richard Wagner. Dirección escénica: Rudolf Sauser. Dirección musical: Matthias Kuntzsch. Producción: Ópera de San Carlos de Nápoles. Vestuario: Inge Justin. Intérpretes: Bent Norup, Heinz-Jürgen Demitz, Christer Blandin, Wolf-







"El oro del Rin", de Wagner, producción de la Ópera de San Carlos de Nápoles; "Manon Lescaut", en la versión de Puccini, dirigida por Pier Luigi Samaritani y "La mujer sin sombra", de Hofmannsthal y Strauss, espectáculo de la ópera de Hamburgo. (Fotos: Botill)

gang Neumann, Wicus Slabbert, Graham Clark, Hans Tschammer, Bengt Rundgren, Marga Schiml, Cheryl Studer, Cornelia Wulkopf, Rachel Joselson y Chistel Borchers. Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 17 de febrero de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«Hoy no nos interesa casi nada la filosofía y el posible sentido político de las obras wagnerianas. En primer lugar porque las ideas del artista evolucionaron y cambiaron a lo largo de su vida, al final de la cual apenas si coinciden algunas con las de juventud. Por otra parte, las ideas filosóficas de Wagner no son un aspecto sustancial de su personalidad, mayormente admirada actualmente por la grandeza del músico que hay en ella. (...) Como en otras óperas wagnerianas la historia que se nos cuenta en "Das Rheingold" tiene menos importancia, aunque bien es verdad que ofrece mucho que ver en la escena, poblada de seres fantásticos que le confieren un no sé qué de relato mágico. (...)
"El oro del Rin" es una obra problemática que no siempre se ha resuelto lejos del montaje de cuento de hadas. La producción de la Ópera de San Carlo de Nápoles no es que haya resuelto del todo la dificultad del primer cuadro, pero el efecto es bonito dentro de una visión candorosa del Rin. Están mucho mejor solucionados los cuadros siguientes a base de un plano inclinado con ciclorama al fondo y excelente, imaginativa utilización de las luces para insinuar figuras y símbolos. (...)
Para dar una idea lo más aproximada posible a lo que es este Oro del Rin, *en cuanto a sus intérpretes, debe hablarse de un estimable valor de conjunto, con un nivel de calidad alto, en cuyo vértice podríamos situar al barítono Wicus Slabbert, que canta y hace un Alberich con personalidad. El Wotan de Bent Norup, dada la importancia del personaje, quizá queda un punto discreto en lo vocal mientras los gigantes de Hans Tschammer y Bengt Rundgren adquieren una rotundidad impresionante. (...)*
Puede que la dirección musical del maestro Matthias Kuntzsch no alcance el punto máximo de tensión, pero su criterio es válido en tanto el curso de la obra mantiene interés y el planteamiento sinfónico se hace desde un concepto claro, notablemente romántico y sin ampulosidades». (Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 19 de febrero de 1986).

«La obra, representada al estilo de Bayreuth y siguiendo las indicaciones del compositor, es decir, sin interrupción, está realmente inspirada y mantiene el interés musical sin fluctuaciones importantes. En este sentido constituye verdaderamente un prólogo a las restantes obras de la Tetralogía, en particular a Las Walkirias, *que presenta situaciones y personajes que constituyen el comienzo del drama que, posteriormente se desenvolverá; y en el plano musical, es ya un mosaico de motivos que describen personajes, situaciones, estados de ánimo y caracteres abstractos. (...)*
La orquesta es la auténtica protagonista de la acción. Esta acción, la escénica, es, como de costumbre, bastante estática, aunque los buenos actores saben sacarle provecho. En este sentido, fue modélica la interpretación de Wolfgang Neumann (Loge) y de Wicus Slabbert (Alberich) y notable la de Cheryl Studer (Freia), mientras que otros protagonista acentuaban excesivamente este estatismo de la acción a que nos referimos antes. (...)
Es necesario remarcar que El oro del Rin *es una ópera sin segundos papeles; todos los participantes son verdaderos protagonistas, lo que va a permitir a los cantantes demostrar sobradamente sus cualidades más importantes. Se esperaba con curiosidad la actuación de Cheryl Studer, que está empezando a hacer una gran carrera internacional, y hace falta decir que, tanto por sus recursos vocales como por su timbre, justifica su fama. (...)*
Sobre un decorado bien resuelto funcionalmente, pero tan desolado como se suelen hacer ahora, la acción fue correctamente desarrollada.
Genial el maestro Kuntsch, dirigiendo una orquesta dúctil y potente, en una de sus mejores prestaciones.» (J. García Pérez. «Avui». Barcelona. 19 de febrero de 1986).

MANON LESCAUT

Libreto de diversos autores inspirado en la novela del Abbé Prévost. Dirección musical: Maurizio Arena. Dirección escénica: Pier-Luigi Samaritani. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Producción: Pier Luigi Samaritani del Teatro Comunale-Firenze. Intérpretes: Raina Kabaivanska, Antonio Blancas, Jesús Pinto, Carlo del Bosco, Piero de Palma, Jesús Castillón, Alfredo Heilbron, Rosa M.ª Ysás, Vicenç Esteve, Antoni Comas y Stefano Palatchi. Orquesta Sinfónica y coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 3 de marzo de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«... Esta Manon Lescaut, *musicalmente funciona: el director Maurizio Arena, siciliano como el gran padre literario del verismo Giovanni Verga, se mueve a todas luces en terreno seguro con este repertorio del que debe haber mamado las esencias desde pequeño por las calles de su Messina natal. (...)*
El resultado es un flujo orquestal omnipresente, categórico, autoritario en muchos momentos, que no admite más respuesta desde la escena que la contundencia vocal. Ahí, las cosas ya no fueron tan bien.
El papel del caballero Des Grieux es endiablado, muy especialmente en los dos primeros actos. La pérdida de conciencia de sí y el abandono total a las veleidades de esa "pecadora sin malicia, ligera e impúdica" (Prévost) que es Manon llevan a Puccini a escribir una parte vocal nerviosa, con entradas intempestivas y agudos mantenidos en sus arrebatos pasionales. (...) El joven navarro Jesús Pinto, que debutaba como solista en el Liceo con todo lo que ello supone, se lanzó (¿o le lanzaron?) al vacío como el esquiador que por primera vez se desliza por un trampolín para realizar un vuelo de más de 80 metros. No es difícil imaginar su terror que se tradujo en algunas imprecisiones en las entradas y varios desajustes en la emisión de la voz, la cual, sin embargo, es bonita y se coloca en la región aguda sin ningún esfuerzo. (...) Muy esperada la intervención de la búlgara Raina Kabaivanska en el papel de Manon: una voz, la suya, rica en matices y capaz de emitr un pianísimo de alta graduación. (...)
En cuanto a la producción, nuevamente un precioso ejemplo de lo bien que se trabaja fuera y de lo poco o nada que estamos haciendo aquí, hasta que al final se nos olvide a todos que un día hubo en Cataluña una tradición escenográ-

fica importante. Pier Luigi Samaritani, quien ya firmó esta misma temporada la puesta en escena de la otra Manon, la de Massenet, se ha apuntado un nuevo tanto, especialmente en el tercer acto. El único problema es que cada cambio de cuatro precisa no menos de 30 minutos, por lo que una ópera de dos horas de música se transforma en un espectáculo de casi cuatro. Por muy brillante que sea el resultado, los trámites se hacen francamente insoportables.» (Agustí Fancelli. «El País». Barcelona. 5 de marzo de 1986).

«Los ávidos de comparaciones podrán gozar después de haber visto en escena, en el Liceo, dos versiones del mismo texto: a finales de enero, Manon, del francés Jules Massenet; esta semana, Manon Lescaut, del italiano Giacomo Puccini.
Las diferencias entre ambas concepciones son evidentes: en Massenet, academicismo, suave epitafio romántico en tránsito hacia nuevos horizontes estilíticos y Manon (La chica) como protagonista. En Puccini, dieciseis años más joven, más abocado a la innovación, menos concesiones al bel canto, y un protagonismo menos femenino para cederlo sobre todo al caballero Des Grieux.
Ambas versiones tienen en común el alejamiento de los parámetros expresados por el Abate Prévost en la novela que les sirvió de base, puesto que, mientras en ella el hecho moral se plantea muy relativamente y el eje de la acción se sitúa especialmente sobre Des Grieux, en las dos versiones operísticas hay una consciente valoración moral y una traslación más o menos acusada del protagonismo hacia el personaje femenino.
A destacar especialmente, en la representación del lunes, la orquesta del Gran Teatro del Liceo, que sonó muy bien, dirigida de un modo muy efectivo por el italiano Maurizio Arena. También, aunque con reservas, la pareja protagonista, compuesta por Raina Kabaivanska (Manon) y Jesús Prieto (Des Grieux). Ella, por su magnífico trabajo de actriz y por sus cualidades vocales que si bien mermaban en los fortes del registro agudo, se manifestaron muy buenas en los niveles de mezzo y en los pianos que sostuvo con extraordinaria intensidad.
El cuando a Jesús Prieto, fue tomando confianza a medida que avanzaba la función, tras un primer acto realmente flojo.» (Leo Codina. «El Periódico». Barcelona. 7 de marzo de 1986).

DIE FRAU OHNE SCHATTEN. LA MUJER SIN SOMBRA

De Hugo Hofmannsthal. Música: Richard Strauss. Dirección escénica: Ulrich Wenk. Dirección musical: Christof Perick. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Producción, vestuario y escenografía: Hanna Jordan, Hamburgische Staatsoper. Intérpretes: Klaus Koening, Katryn Montgomery-Meissner, Ute Trekel-Burckhardt, Peter Wimberger, Bente Marcussen, Antoni Comas, Julie Griffeth, Rosa M.ª Ysás, Anthony Raffell, Ute Vinzing, Wolfram Bach, Alfred Kainz, Wildried Plate, Isabel Aragón, Cecilia Fondevila, M.ª A. Martín Regueiro, Eulalia Salbanya, M.ª Angels Sacorra, Jesús Castillón, Vicenç Esteve y Antoni Lluch. Orquesta sinfónica y coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 16 de marzo de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«Quedarse en el nivel argumental sin ir más allá es siempre una falacia en el género lírico: la mayoría de argumentos suelen ser de una banalidad angustiante. No es ciertamente éste el caso del libreto de Hugo von Hofmannsthal, quien concibió para la ocasión un relato mítico en el que una emperatriz, hija de dioses, se las verá y apañará para hacerse con algo tan esencial como la propia sombra, identificada con su capacidad procreativa.
Hoy, sin embargo, lo críptico no parece desanimar al personal, visto que a menudo se encuentra zambullido en él en situaciones aparentemente tan normales como puede ser depositar un voto en una urna. Y efectivamente la reacción del público que ayer acudió al teatro de las Ramblas fue sumamente calurosa. Había motivos para ello. Esta Mujer sin sombra asombra agradablemente por muchos motivos, empezando por una dirección musical exquisita: Christopf Perick, que repite esta temporada (su anterior intervención, que no nos convenció, fue en Lohengrin), ha sacado el máximo partido de la orquesta, poniendo de relieve esa fantástica variedad de colores —muchos han hablado, a propósito de Strauss, de paleta orquestal— de la partitura. Único motivo de asombro, pero esta vez en sentido negativo, es el empleo de fragmentos pregrabados o amplificados (no sabemos muy bien) que no acababan de amalgamarse con el conjunto.
Asombroso también, y de nuevo en sentido positivo, el reparto de voces, desde el emperador de Klaus Koenig hasta la nodriza de Ute Trekel-Burckhardt, pasando por el Barak de Anthony Raffell y la consorte de éste interpretada por Ute Vinzig, de quien el sistema de megafonía anunció antes de empezar la obra una ligera afección que, sin embargo, no ensombreció su actuación. Algo más sombría estuvo, en cambio, Kathryn Montgomery-Meissner en su peliagudo papel de emperatriz: en el último acto, donde tiene su gran intervención, hizo padecer demasiado y el público no se lo perdonó. Aguantó, eso sí, el chaparrón de abucheos con una profesionalidad a prueba de bomba.
Vale la pena reservar la columna final para hacer algunas consideraciones a propósito de la producción llegada de la ópera de Hamburgo y que firma Hanna Jordan.
La producción de Jordan supera escollos uno tras otro con una sencillez de decorados ejemplar, donde unos inteligentes juegos de luces (no siempre bien realizados, pero eso ya es otro cantar) se encargan de añadir cuanto faltaría en principio. Pero donde juega a nuestro juicio su mejor baza es en el vestuario: impresionante la danza constante de halcones, esos pájaros mensajeros de los dioses que una y otra vez comunican el fatal destino: "La mujer no tiene sombra, el emperador debe convertirse en una estatua". Lo realmente asombroso del caso —y esta vez no hacemos juegos de palabras— es que cuando por fin la emperatriz, por graciosa intercesión, recupera su fertilidad no aparece su proyección por ningún lado, y sí, en cambio, un único haz de luz en solitario.» (Agustí Fancelli. «El País». Barcelona. 17 de marzo de 1986).

«... Han hecho historia las magníficas versiones de París, 1972, con decorados y escenas de Jorg Zimmermann y Nikolaus Lehnhoff, bajo la batuta de Karl Böhm, que asimismo fue el gran triunfador de las representaciones de Salzburgo 1974/75, con escenografía de Gunther Schneider-Siemsson y Gunther Rennert, Dortmund, 1975, con dirección de Marek Janowski y escena de Hans Schavernoch y Paul Hager, y San Francisco, 1959, en la que este último con Jean Pierre Pontelle, montaron espectacularmente una versión que dirigió el también aplaudido en el Liceu, Leopold Ludwiq. (...)
Los criterios interpretativos que han servido para algunos de estos montajes se situan en la concepción barroca de la ópera, pero aunque esta posición pueda ser válida en tanto en cuanto priva en Die Frau ohne Schatten un cierto sentido oriental de la fábula y una mezcla de cosas terrestres y sobrenaturales, con efectos de magia para situaciones inexplicables, la verdad es que La mujer sin sombra no es asimilable a otras óperas de filiación barroca compuestas por Strauss. Más bien habría de considerarse como la única ópera romántica del tándem Hofmannsthal-Strauss. Irreal, fantasmagórica, verdadero canto a la maternidad, simbólicamente representada por la sombra de la mujer fértil, la obra se desarrolla en tres planos de acción: el mundo terrestre y sus hábitos, el universo de los espíritus y la altiva vivencia del emperador. Hacer comprensible toda esta extraña, misteriosa esfera de símbolos —las analogías con La flauta mágica están anunciadas por el libretista en su oferta del texto al compositor—, es un compromiso difícil que el Liceu ha solucionado, por lo menos en lo que puede explicar la escena, con la producción, vestuario y decoraciones de Hanna Jordan, de la Hamburgische Staatsoper, que el director de escena Ulrich Wenk ha dispuesto sin apartarse demasiado de los conceptos del teatro barroco. (...)
Quiza los enormes problemas que comporta situar a la emperatriz en los puntos donde no produzca sombra, sin estar en la oscuridad, no han quedado solventados del todo, pero en cambio es una encomiable decisión, a nivel de los teatros que mejores montajes han hecho, la de situar a la soprano que canta el papel de "halcón" en el foso de la orquesta, en tanto que su imagen aletea en la escena. El espectáculo, insito, es de gran categoría, y lo sería mayormente si todas las intervenciones sonoras que se hacen a través de altavoces tuvieran la calidad técnica que exige la alta fidelidad. Que este medio acústico sea o no recomendable es un tema que nos llevaría a largas disquisiciones para, al final, coincidir en mi personal concepto con Rudolf Hartmann, que en sus experiencias con esta ópera no lo cree oportuno. Las voces invisibles, ciertamente, pueden surgir al natural desde distintos puntos de la sala. (...)
Strauss, lírico, canta casi siempre en su orquesta admirable, y lo hace con amplias melodías que no ignoran a Puccini —canto del Emperador— sin abdicar del espíritu de Mozart. Nada de esto ha negligido el maestro Christof Prieck, cuya dirección tiene la tensión lírica, el nervio sinfónico y la fuerza expresiva más elocuentes, trasmitidas a la orquesta en buen trabajo de ésta. (Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 18 de marzo de 1986).

DON GIOVANNI. DON JUAN
De Lorenzo Da Ponte. Música; Wolfgang A. Mozart. Dirección escénica: Vittorio Patane. Dirección musical: Gustav Kuhn. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Producción, escenografía y vestuario: Attilio Colonello. Teatro San Carlos (Nápoles). Intérpretes: Renato Bruson, Anna Pusar, Gösta Winbergh, Konstantin Sfiris, Verónica Kincses, Stafford Dean, M.ª Ángeles Peters y Enric Serra. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 7 de abril de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«Hablando en términos absolutos, podríamos decir que Don Giovanni *merece algo más que lo que se vio anteayer en el Liceu. Sin embargo, vale la pena relativizar, puesto que hubo aspectos realmente positivos, empezando por el director, Gustav Kuhn, que condujo la música con gran acierto, y la orquesta, que consiguió un muy buen resultado sonoro y expresivo.*
En cuanto a los solistas, cabe destacar a Renato Bruson, que representaba a Don Juan. Es éste el papel central de la ópera de Mozart, a cuyo alrededor giran todos los demás, y Bruson lo llevó con dignidad, seguridad, buen hacer escénico y buena voz.
Su contrapunto fue Stafford Dean, un estupendo criado Laporello que dio el toque giocoso *(divertido) frente al carácter dramático de la figura de Don Juan. Junto a ellos, el resto de solistas tuvo una actuación eficaz, dentro de la discreción, destacando el catalán Enric Serra quien, con una buena voz, aunque algo rígido en los movimientos, dio vida al campesino Masetto.*
La idea de los decorados de módulos móviles, interesante entrada, resultó repetitiva puesto que la falta de variación desdibujó la ambientación de algunas escenas.
En resumen: sin tratarse de una versión de primera línea, el resultado final fue correcto, bastante aceptable y hasta muy interesante en algunos momentos. Y es que la música de Mozart, con su aparente sencillez, es de las que presenta mayores dificultades.» (Leo Codina. «El Periódico». Barcelona. 9 de abril de 1986).

«Don Juan *es una ópera muy difícil de representar bien por dos razones: una, la necesidad de reunir un octeto de excelentes cantantes, ya que todos tienen partes muy comprometidas; la otra, la complicación del argumento, que requiere unos cambios de acción y de escena difíciles de conseguir sobre el escenario de un teatro (...)*
La producción del San Carlos, importada para la ocasión, era mixta: compuesta de elementos móviles y fijos, los laterales restaban sitio durante toda la representación, lo que producía escenas tan extrañas como aquella en que se ven dos casas, a un lado y otro del comendador (...)
El mérito mayor de la dirección musical de Gustav Kuhn estriba en el detallismo con que va a atender el apartado instrumental, creando frecuentemente ricas texturas internas; pero, en general, peca de lenta y, en ocasiones, tapa las voces, como si el maestro se preocupase más de la orquesta que de la escena.
El elenco, en conjunto, es bastante homogéneo y de calidad. Se puede destacar especialmente la actuación de Renato Bruson i Gosta Winbergh, los únicos que interpretan como se debe los recitativos y que se lucen en la dicción y el perfecto fraseo. La voz de Bruson es noble de timbre, tiene una línea de canto perfecta, y la tesitura de bajo barítono adecuada para dar al papel la entidad necesaria. En cuanto al tenor nórdico, luce bello color de voz y dice con elegancia y dominio del "fiato" las dos arias. (...) Correcto el Comendador de Konstantin Sfiris, con alguna tendencia a desafinar en las notas sostenidas. (...) Nos queda hablar de los tres papeles femeninos difíciles, tres auténticas pruebas de fuego para las cantantes, que estuvieron bien resueltas. La mejor, Annar Pusar, con voz igual en todos los registros, potente y bien timbrada, que interpreta con sabiduría su última aria, incluso de buena coloratura. Verónika Kincses tiene dificultades de "fiato" y una voz un poco estridente, con demasiada vibración, pero la seguridad en el registro le hizó llevar a buen puerto su bien ingrata "particella". María Ángeles Peters acusó la responsabilidad de actuar en el Liceo en un papel tan comprometido como el de Zerlina, pero no porque estuviese nerviosa; al contrario, su deseo de quedar bien se reflejó en una regularidad y una cuadratura máximas.» (J. García-Pérez. «AVUI». Barcelona. 9 de abril de 1986).

NORMA
De Felice Romani. Música de Vincenzo Bellini. Dirección escénica: Flavio Colusso. Dirección musical: Richard Bonynge. Dirección del coro: Romano Gandolfi, Vittorio Sicuri. Escenografía: Ferrucio Villagrossi. Vestuario: Pier Luciano Cavallotti. Intérpretes: Jesús Pinto, Giorgio Surjan, Joan Sutherland, Doris Soffel, Cecilia Fondevilla y Antoni Comas. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 21 de abril de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«Moses und Aron *inauguró,* Norma *cierra. Nadie podrá decir a la vista —a la escucha— de estos dos títulos que no se haya perseguido el equilibrio entre novedad y tradición. La de Bellini sigue siendo "una gran bonita ópera", por emplear las palabras que el cáustico defensor de la poética schönbergiana Theodor W. Adorno pondría en boca del tópico aficionado al género. (...)*
La mejor baza de Bellini es indudablemente la desvinculación de su música del texto literario. La historicidad de la representación, el hic et nunc *dramático, configura tan sólo un tenue telón de fondo a respetar mínimamente durante los recitativos, pero a olvidar definitivamente en las arias, regiones oníricas en las que ni siquiera el sentimiento tiene acceso. (...)*
Cómo conciliar tales presupuestos con los que animaron el autor de Ópera y drama *es cosa que, por incapacidad confesada, dejamos en manos del lector. Por nuestra parte, nos conformaremos con demostrar lo obvio, es decir que Richard Bonynge desde el foso y su mujer Joan Sutherland desde las tablas sirven al planteamiento belliniano con la exquisitez propia de quienes, desde hace varios lustros, se cuentan entre las primerísimas figuras en este repertorio. (...)*
No es, sin embargo, por consideraciones históricas que no entendemos los siseos al director que llegaron desde algún sector de los pisos altos, sino por lo que sinceramente pudimos escuchar. La sagrada horizontalidad de la música







"Don Juan", "Norma" y "Don Pascuale": Mozart, Bellini y Donizetti en la cartelera del Liceu. En la página siguiente, una escena de "Edip i Jocasta" del compositor catalán Josep Soler. Un estreno mundial bajo la dirección de Ricard Salvat. (Fotos: Bofill).

de Bellini, siempre reacia al acorde vertical en aras de una melodía que tiende al infinito, se nos apareció toda, el lunes, gracias al buen hacer del maestro y de los profesores a sus órdenes. (...)
En cuanto a Dame *—tal es el título que ostenta la soprano, concedido por Su Graciosa Majestad la reina Isabel II— Joan Sutherland, apuntar que su* legato *es en directo más fascinante de lo que los discos nos habían contado. Y si algún agudo, a sesenta años, queda ligeramente entrecortado nos importa un comino: una capacidad similar de perseguir la melodía hasta sus últimas consecuencias es difícilmente igualable.*
Bravo la Adalgisa de Doris Soffel. (...)
Por lo que se refiere a Jesús Pinto como Pollione, decir que estuvo algo mejor que en la Manon Lescaut *de esta misma temporada, pero que tiene que encontrar necesariamente a alguien que le enseñe a modular la emisión: materia hay, pero falta formación...»* (Agustí Fancelli. «El País». Barcelona. 23 de abril de 1986).

«Bellini hizo de Norma uno de los más difíciles y temibles personajes de toda la ópera del siglo XIX, sin que quepa otra justificación que la muy frecuente en la historia del teatro lírico de la escritura pensada para las características de la primera intérprete. Giudita Past, admirada como contralto rossiniana, es decir, de agilidad, se transformó en soprano cuando empezó a cantar óperas románticas, y aun cuando no perdió los agudos le quedó un registro central de notable densidad. El compositor utilizó las dos posibilidades vocales de esta cantante y creó un papel de inmisericordes dificultades que sustancialmente es clasificable como de "soprano sfogato", según la terminología de la época, pero que a la vez se enmarca en el cuadro de las sopranos centrales con incursiones al registro de la mezzo.
A estos problemas exclusivos de vocalidad hay que sumar los escollos de carácter expresivo y que, si se superan, nos darán la Norma elegíaca agresiva, altiva, vehemente, trágica, afectuosa, cambiante en un sinfín de claroscuros que configuran el personaje. En este sentido no cabía suponer que Joan Sutherland, en su reaparición liceísta, fuera a darnos la gran sorpresa de una versión psicológicamente profunda, entre otras motivaciones porque nunca ha sido su manera de interpretar.
La voz en esta artista es, por encima de todo, instrumento, y ni aun en los momentos de máximo esplendor pudo ser receptáculo de emociones humanas transmitidas luego en línea de sentimiento. Diríase que la voz de Joan Sutherland se ha movido siempre en zonas de abstracción e irrealidad en las que el canto no necesita de la palabra para situarse en el éxtasis lírico. Y así, otra vez, la cantante australiana nos dejó admirados en la resolución de los problemas técnicos de Norma, a los que hoy, con tanta experiencia, se enfrenta con inteligencia y magisterio asombrosos, y también con una voz que conserva timbre, agilidad, agudos y buen volumen. Que ahora respire en frase que antes era ligada, que la acrobacia vocal y el ataque al registro alto se hagan con mayor cautela son signos de una madurez también técnica, porque en definitiva es utilizar con talento todo lo que todavía —y es mucho— queda entero en un instrumento capaz de tantas maravillas en el legato, en el portamento, en la dinámica, en la emisión poco menos que absolutamente pulcra. Y en este sentido la Norma de Joan Sutherland fue una impagable lección. (Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 23 de abril de 1986).

DON PASCUALE
De G. Donizetti. Dirección escénica, decoración y vestuarios: Pier Luigi Samaritani. Dirección musical: Roberto Abbado. Dirección de coros: Romano Gandolfi-Vittorio Sicuri. Producción: Gian Carlo Menotti. Intérpretes: Giuseppe Taddei, Angelo Romero, Dalmau González, Ruth Welting, Didac Monjo. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 6 de mayo de 1986.
«Esta ópera permite como mínimo dos planteamientos diferentes. Desde el punto de vista histórico cabe concebirla como el canto del cisne del género bufo en Europa. (...)
Así pues, desde este punto de vista, la ópera en cuestión podría concebirse como un eslabón más de una cadena de sonrisas que unirían a Cimarosa con Lubitsch.
Tal es el sentido que a nuestro entender pretendieron dar los intérpretes de la velada: Don Pasquale, viejo roñoso, ridículo, insoportable, pero buena persona al fin, sigue ahí para que el Doctor Malatesta y Norina le tomen el pelo a sus anchas, mientras su cándido sobrino Ernesto se deshace en trasnochados lamentos. Cada uno asumió su papel hasta el fondo: Giuseppe Taddei, que empieza a tener realmente la edad de Don Pasquale, se mostró vocalmente ahorrador como su personaje a la hora de los lucimientos, pero se impuso por una dicción clarísima y unos movimientos escénicos que dieron buena cuenta de sus muchas tablas; Ruth Welting se dio toda, tanto escénica como vocalmente, y estuvo graciosísima, como también Angelo Romero, seguro en su papel de nuevo arlequín. Por su parte, Dalmau González encuentra en el repertorio bufo los papeles que convienen a su, aunque no potente, bonita voz de tenore di grazia.



En cuanto a la producción, llegada del Festival dei Due Mondi de Spoleto, está claro que no ha habido demasiado tiempo para adaptarla al escenario del Liceo. A los decorados les faltan varios palmos para llenar la boca, mientras que el vestuario parece ir algo ancho a más de uno...» (Agustí Fancelli «El País». Barcelona. 8 de mayo de 1986).

EDIP I JOCASTA
De L. A. Séneca. Música: Josep Soler. Dirección escénica: Ricardo Salvat. Dirección musical: Enrique Ricci. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuarios: Josep M. Espada. Producción: Gran Teatre del Liceu. Intérpretes: Jerzy Artysz, Enriqueta Tarrés, Enric Serra, Antonio Blancas, Luisa Gavasa, Pawel Rouba, Gemma Beltran, Carles García, Pep Mora. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 22 de mayo de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«El estreno mundial de la ópera Edip i Jocasta *del compositor catalán Josep Soler, que tuvo lugar en el Liceu el pasado jueves, atrajo al público por la lógica curiosidad que corresponde a una primicia (...)*
Ni que decir tiene que el reto que se planteó Josep Soler era de cuidado, máxime si se tiene en cuenta la dominante tendencia musicalmente conservadora que caracteriza al público liceísta.
Con dos horas de duración, el resultado final de Edip i Jocasta *no pudo ser mejor: demostró que Josep Soler es un gran compositor tanto por la envergadura de sus propuestas como por la textura compositiva de la obra.*
Es cierto que a la orquesta le faltaron ensayos, que se olió el nerviosismo del estreno y que quizás el final resulte algo alargado. Pero no es menos cierto que Enrique Ricci no sólo supo estar siempre a la altura de las circunstancias, sino que se reveló como un gran conductor, con una dirección clara y concisa que le permitió en todo momento dominar la difícil partitura con total autoridad.
Edip i Jocasta *es una ópera densa y su desarrollo estático y muy lineal, de acuerdo con la estética dodecafónica en la que se basa, y en la que el* sprechgesang *es combinado muy sabiamente con los fragmentos cantados.*
Los cuatro solistas estuvieron realmente perfectos, con una especial mención para Jerzy Artisz, genial como Edipo, y para Enriqueta Tarrés, a pesar de que su personaje, Jocasta, reclamara un cariz dramático mayor.
Mención aparte para la producción, totalmente a cargo del Liceo. A partir de ahora nuestro teatro operístico ya no tiene excusa, puesto que quien realiza algo tan soberbio puede y debe aspirar, por lo menos, a emularlo. Ricard Salvat, felizmente responsable de la dirección escénica, dio un recital de estética jugando con las evoluciones de una masa que en todo momento expresaba el estado de ánimo de los protagonistas.» (Leo Codina. «El Periódico». Barcelona. 24 de mayo de 1986).

LOS CUENTOS DE HOFFMANN
De J. Barbier i Michel Carré. Música: J. Offenbach. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Dirección musical: Enrique Ricci. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri.





Sobre estas líneas "La Traviata", de Verdi, dirigida por Karlheinz Drobesch, con escenografía de Joerg Kossdorf. A la izquierda, Enedina Lloris interpreta a Olympia en "Los cuentos de Hoffmann", de Offenbach. Dos producciones propias en el final de la temporada del Liceu. (Fotos: Bofill).

Producción: Gran Teatre del Liceu. Escenografía: Ferruccio Villagrosei. Vestuario: Pier Luciano Cavallotti. Intérpretes: Enedina Lloris, Viorica Cortez, Lucy Peacock, Isolda Vilaresau, Hedwing Fassbender, Alfredo Kraus, Jean-Chistophe Benoit, Alfredo Heilbron, Philippe Bohée, Vicenç Esteve, Riccardo Cassinelli, Michael Devlin, Jesús Castillón. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 4 de junio de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).

«... La producción del Liceu, con decorados de Ferruccio Villagrosei y vestuario de Pier-Luciano Cavallotti, puede considerarse un acierto al que, como casi siempre en nuestro teatro, le falta luz, pero que tiene mucha gracia, imaginación y fantasía en el acto de Olympia, excelente ambientación en el prólogo, apropiado clima escénico en el acto de Antonia y quizá menos atractivo en el de Giulietta. En conjunto, sin embargo, es de muy buen efecto y, vale la pena repetirlo, no se ha regateado la imaginación. Giuseppe de Tomasi ha diferenciado bien las escenas y mueve con soltura los grupos, consiguiendo un espectáculo ágil e interesante.

Soy de los que creen que las tres mujeres que ama Hoffmann deben ser interpretadas por la misma intérprete, y no pocos precedentes avalan este criterio desde el estreno de la ópera. No es óbice, con todo, para que reconozca que el Liceu ha encargado los tres papeles a otras tantas artistas con categoría vocal, suficiencia de medios, buen estilo, musicalidad y viveza interpretativa. Enedina Lloris (Olympia), Viorica Cortez (Giulietta) y Lucy Peacock (Antonia) son excelentes protagonistas que obtuvieron triunfos sin reservas.

No sé si la figura de Hoffmann puede tener hoy un doble tan idóneo como Alfredo Kraus. Me refiero especialmente a su presencia en la escena —con movilidad de buen tono, desenvoltura y una imagen muy en propiedad— porque en lo concerniente a su interpretación vocal no cabe duda que debe ser actualmente insuperable por la maestría de su canto, la finura del fraseo, la calidad de la línea y todas esas cosas que configuran el arte emocionante de Alfredo Kraus y del que tantas y tantas veces he confesado mi admiración. (...)

A Enrique Ricci, que tuvimos ocasión de elogiar en su dirección de la ópera de Josep Soler, debe nuevamente dedicarse un aplauso por su dominada concertación, su buen criterio en los "tempi" y un saber llevar con agilidad y sin frivolidades el curso musical de estos cuentos de Hoffmann que más que entretener, deleitan.»
(Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 6 de junio de 1986).

«... Offenbach con fino olfato, no ya trató, sino que consiguió de lleno anticiparse a los deseos del público del II Imperio, estableciendo un formulario perfectamente adaptado a las exigencias del mercado y que le permitió una producción en serie de best sellers *de primer orden:* Orfeo en los infiernos. La bella Helena *o* La gran duquesa de Gérolstein.

Pero nadie se conforma con lo que es, y Offenbach, hacia el final de su vida (murió en París, en 1880), sintió vivos deseos de apostar por la primera opción de Eco, es decir, por la de crear un oyente nuevo de su obra que le asegurara un lugar en la posteridad. Y nacieron Los cuentos de Hoffmann, opéra-comique *en un prólogo, tres actos y un epílogo que el Liceo ha tenido el buen acierto de programar ahora. (...)*

Los cuentos de Hoffmann *se hicieron rápidamente populares: el mismo año del estreno llegaron al centenar de representaciones y hoy figuran en el repertorio lírico con todos los honores. ¿Derrota de un compositor obsesionado por apartarse del* best-seller *y condenado a per-*

manecer en él? No precisamente: Offenbach había construido su propio público, al que la obra ya no podía no gustarle. Y no podía hacerlo sencillamente por su efecto poético, es decir por la "capacidad de generar lecturas siempre distintas, sin agotarse jamás del todo». Puede efectivamente el oyente más holgazán dejarse mecer suavemente y sin otra preocupación por las delicuescencias de la barcarola del segundo acto, la canción de Kleinzach del prólogo, el aria de Antonia del tercer acto y tantos y tantos otros pasajes de profunda seducción: la obra funcionará para él sin fisuras, como un dilatado de cautivadoras sonoridades. Pero también el oyente que busque algo más que una mera distracción auditivovisual encontrará en la obra pan para sus dientes. El planteamiento del libreto es sumamente hábil: tres historias de amor narradas en flash-back y enmarcadas en una cuarta. (...)
Tres niveles narrativos hábilmente concertados: lo que ocurre en la escena, lo que ocurre fuera de ella (pero que está igualmente presente, al no ser Hoffmann más que un claudicante reflejo del seductor mozartiano) y lo que ocurrió hace tiempo.
Es precisamente esta notable oferta de recorridos de sentido lo que, a nuestro juicio, ha dado popularidad a Los cuentos. Si a todo ello añadimos la popularidad, ganada a pulso, de Alfredo Kraus (siempre extraordinario, pero más cuando de repertorio francés se trata) tenemos la fórmula para llenar un teatro. (...)
Mención especial nuevamente para el coro, en una nueva esplendorosa velada y para el director de la orquesta Enrique Ricci.» (Agustí Fancelli. «El País». Barcelona. 6 de junio de 1986).

LA TRAVIATA
De Francesco María Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Karlheinz Drobesch realizada por Didad Monjo. Dirección musical: Friedrich Haider. Dirección de coros: Romano Galdolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Joerg Kossdorf. Coreografía: Assumpta Aguadé. Intérpretes: Edita Gruberova, María Uriz, Cecilia Fondevilla, Dennis O'Neill, Alfredo Karus, Wolfgang Brendel, Leo Nucci, Antoni Comas, Vicenç Esteve, Jesús Castillón, Stefano Palatchi, Antoni Lluch, Rafael Campos. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 16 de junio de 1986 en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona).
«A pesar de su proximidad con Il trovatore (1853) y Rigoletto (1851), La Traviata (1851) constituye dentro de la producción verdiana un momento singular. Ciertamente la humanización de los personajes que intervienen en el drama, así como la continuidad que Verdi confiere al desarrollo musical y a la acción escénica, argumentan la teoría de los cuatro estilos que conforman la trayectoria operística, ya que la trilogía de obras citadas difiere sustancialmente del carácter y contenido de aquellas óperas históricas compuestas en la etapa juvenil y a la vez se distingue claramente de toda la producción posterior, donde el fondo humano y social de la obra está tratado con conceptos auténticamente musicales. (...)
Ciertamente, la singularidad de La Traviata no proviene sólo de la belleza e imaginación de sus famosas arias, donde los recursos y artificios de la voz son expuestos en su más brillante capacidad, sino que asimismo este discurso lírico, aun dando margen a los intérpretes para su personal lucimiento, se transforma en un extraordinario vehículo de emociones que capta al auditor para transportarlo a un mundo donde ficción y realidad se relacionan íntimamente. Sin duda la razón del éxito de La Traviata reside en esta cualidad que, por el innegable fondo psicológico, obliga al espectador a participar en el drama, y es por este extraordinario potencial emotivo por el que la obra se ha puesto frecuentemente en escena desde su estreno en el teatro de la Fenice en el año 1853. (...)
Sin entrar en comparaciones ni atenerse a recuerdos de anteriores reposiciones, puede afirmarse que el actual montaje de La Traviata de Verdi en el Liceo no ha evidenciado relieves de particular trascendencia y quizá en términos globales la representación pueda considerarse como un montaje en el que ha privado la profesionalidad y la experiencia de todos los participantes...» (F. Taverna-Bech. «El País». Barcelona. 18 de junio de 1986).

«Ser amada amando es una nueva alegría que siente «la traviata» Violeta cuando conoce a Alfredo en el primer acto de la bellísima ópera de Verdi. Y, naturalmente, el compositor quiere que el descubrimiento de los afectos sinceros conmueva a la hasta entonces frívola mujer y exprese sus sentimientos con líneas de vocalidad que se definen como de lírico-ligera en el cuadro primero, de lírico puro en el segundo y tercer actos y de soprano dramática en el cuarto. Lo que quizá no es tan conocido es el deseo de Verdi de que aun en el caso del primer acto, donde la técnica de canto ha de triunfar necesariamente, la súbita humanización del personaje por amor ha de trascender y hacerse comunicativa con tanta intensidad, aunque con distinto signo, como luego, en el andar del drama, ha de expresarse toda la tristeza y la angustia de la protagonista.
Así debiera ser y por eso también el papel es tan difícil. Creer que La Traviata se hace sólo con virtuosismo vocal es limitar la dimensión humana de Violeta, incluso en el primer acto, el más arriesgado en este sentido. Que este riesgo lo superara Edita Gruberova con brillantez de agilidad y musicalidad irreprochable no es sino la confirmación de lo que todos los aficionados saben, es decir, que nos hallamos ante una voz preciosa, ágil, con calidad indiscutible del centro para arriba, que tiene además un recorrido fácil y redondez admirable, pero que una vez salidos del asombro virtuosísimo nos deja deseosos de un mayor grado de emoción en el fraseo, por otra parte delicioso por la belleza de los pianísimos, la seguridad de la "sfumatura" y el dominio del sonido en las mejores zonas de su voz. La técnica le sirve fabulosamente bien en esas regiones y de ahí que la versión de Edita Gruberova resultase encantadora en muchos momentos, aunque menos humana de lo que a mí, particularmente, me gusta. Su "amami Alfredo", dicho con más pasión, pudiera ser escalofriante.
Es muy bonita la voz del tenor Denis O'Neil, valorada por el color cálido y limpio, al mismo tiempo que por el timbre fúlgido y grato. (...)
Llamándose Wolfgang es muy fácil suponer que el barítono Brendel tiene una técnica de fonación y una práctica de canto característicamente alemanas, pero es que es verdad, o al menos lo parece en la manera de colocar algunos sonidos. Y no lo digo como defecto, aunque esos sonidos le resten ductilidad a la voz en un momento determinado en el que el fraseo es precisamente mórbido. Detallismos aparte, lo cierto es que Wolfgang Brendel tiene una voz magnífica, auténticamente baritonal, con tintas suavemente oscuras que la hacen absolutamente noble, cálida, a veces esponjosa, siempre de una belleza y proyección convincentes. (...).
La producción de esta "Traviata" es del Gran Teatre del Liceu, y es justo reconocer que se trata de una de las más bonitas escenificaciones que hemos visto en muchos años, con decorados de Joerg Kossdorf en los que la suntuosidad inicial o el drama final están perfectamente ambientados. (...)
Y como referencia final la desconcertante, para mí, dirección musical de Friedrich Haider, en la que los "tempi" resultaron muy incómodos, generalmente por la rapidez. El lirismo de la música de Verdi quedó diluido entre rigideces y contundencias orquestales más propias de Berlioz y, en fin, un concepto de la óperas falto de poesía.» (Joan Arnau. «La Vanguardia». Barcelona. 18 de junio de 1986).

TEATRO DE LA ZARZUELA. Madrid

LA CENICIENTA (LA CENERENTOLA)
De Gioacchino Rossini. Libro: Jacopo Ferreiti. Dirección musical: Alberto Zedda. Dirección escénica: Emilio Sagi sobre la producción de John Cox. Dirección del Coro: José Perera. Escenografía y figurines: Allen Charles Klein. Figurines de Agnes Baltsa: Pepe Rubio. Intérpretes: Douglas Alhstedt, Bruno Pola, Enzo Dara, Giorgio Tadeo, Graciela de Glyndenfelt, Gertrude Jahn, Agnes Baltsa y Simone Alaimo. Orqueta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro titular del Teatro Lírico Nacional de Zarzuela. Estreno: 3 de febrero de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«Solamente la dirección musical ya hubiera valido la pena. Confiada a Alberto Zedda, autor de la versión crítica de la partitura, este maestro la llevó con conocimiento profundo, nervio, vivacidad y verdad rossiniana, obteniendo óptimos resultados de la Orquesta Sinfónica de Madrid y del Coro de la Zarzuela. También la escena estuvo resuelta con acierto por Emilio Sagi sobre la producción de John Cox para el Festival de Glyndebourne. Llena de detalles de buen gusto y soluciones prácticas, sin más pega quizá que la prolongación de la escena del laberinto que se usa también en la aparición de la Cenicienta, con lo que se resta a ésta espectacularidad y se introduce cierta confusión.
Y hubo, además, una protagonista excepcional: la griega Agnes Baltsa, dotada de una voz superpotente, refinada, cálida y agilísima, que estuvo imrpesionante durante toda la representación. Fue la protagonista ideal y una verdadera estrella, llevándose los más cálidos aplausos de la noche.
Quizá por eso mismo, el resto del reparto, que era muy digno, pareció un poco apagado, aunque fue buena la labor de Bruno Pola y Simone Alaimo, y también de calidad la de Enzo Dar, Graciela de Glyndenfelt, Gertrude Jahn y Douglas Alhstedt. El éxito fue, de todas formas, grande y caluroso para todos, aunque el públi-

co destacara especialmente al maestro Zedda y enloqueciera literalmente con Agnes Baltsa, una de las más grandes voces de la actualidad mundial, y una Cenicienta que se recordará durante mucho tiempo entre los espectadores madrileños.» (Tomás Marco. «Diario 16». Madrid. 9 de febrero de 1986).

«Tal como queda en la agradable ópera es una comedia fina, lírica y con gracia ligera, con gran veracidad en la descripción musical de los caracteres, sobre todo en los aspectos cómicos, para los que el irónico Rossini emplea todos sus recursos.
Heredera del teatro musical italinao, el "bel canto" está presente, sobre todo en la voz de la protagonista. (...) La protagonista ha de ser una gran diva con una gran extensión en su voz, y, además, consumada actriz.
En Agnes Baltsa se dan todas estas cualidades. Su voz tiene timbre denso, con su cuerpo; su tesitura es muy grande y mantiene el color y la afinación en todos los registros y tiene facilidad para las agilidades. Quizá, como actriz, resulte algo sosa y convencional. (...)
De los demás, lo mejor que puede decirse es que forman un equipo equilibrado. (...) Unos suntuosos decorados de Klein, autor también de los figurines, muy cuento infantil, con eficaces módulos cambiantes y en colores ocres básicamente, fueron la base sobre la que Emilio Sagi movió a los intérpretes con premiosidad y escasa agudeza para sugerir las situaciones tendiendo a un estatismo frontal que en obra de este carácter le hace perder gran parte de su comicidad y de la eficacia de la exposición de los sentimientos.
El coro, muy bien preparado por Perera, respondió perfectamente a las exigencias de la partitura, que, revisada por Alberto Zeda, tuvo a este mismo maestro al frente de la orquesta en una versión musical desajustada, no poco desvaída y lenta, escasa de tensiones y de la gracia chiseante rossiniana.» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». 5 de febrero de 1986).

XERXES (JERJES)
Libro: Nicolò Minato. Traducido al alemán y revisado para la escena: Horst Gurgel, Joachim Herz y Eginhard Röhlig. Música: Georg Friedrich Haendel. Dirección musical: Charles Farncombe. Dirección escénica: Uwe Wand. Dirección del coro: Hans-Joachim Gallus. Escenografía: Heinz Balthes. Vestuario: Ute Frühling. Intérpretes: James Wagner, Robin Martin Oliver, Anne Wilkens, Pamela Hamblin, Tiny Peters, Heikki Toivannen y Gunter von Kannen. Estreno: 25 de octubre de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«La serenidad, que debe anidar siempre en el ánimo del crítico, obliga al que esto escribe a poner en regla el ímpetu entusiasta que le invade tras el auténtico ensueño de una noche de otoño que constituyó el Xerxes *de Haendel, presentado en el teatro de la Zarzuela por la Ópera de Karlsruhe (Alemania Federal).*
La máxima gloria y el mérito inmenso de este espectáculo sin par radica en su total empeño teatral. La simbiosis música-escena, que constituye la sustancia de la ópera llega en esta ocasión hasta el trance. (...) El libreto de Nicoló Minato (revisado por Gurgel, Herz y Roehlig) se encarga de ello, pero el espectador de 1985 necesita algo más. Y aquí llega Uwe Wand con su versión impresionante, en una relectura donde el anacronismo, la extrapolación y hasta el "Deux ex machina" exacerban y retuercen la exacerbada y retorcida ingenuidad del alma caprichosa de un Jerjes cuya estampa, por cierto, está también exacerbada y retorcida por un libreto que se permite elevar la anécdota a categoría. ¿Qué tiene que ver le vencedor de las Termópilas, el incendiario de Atenas y arrasador de templos babilónicos con un veleidoso y vanidoso rey pizpireto? ¡Cosas de la vitalista y pimpante imaginación del teatro barroco. (...)



Imposible ir tan lejos sin intérpretes de tomo y lomo. Los que hemos oído se llevan a Xerxes *a la calle. A su categoría musical unen una suprema clase como actores. Actuaron tan bien que se les hubiera perdonado que hubieran cantado mal, y cantaron tan bien que habría sido imposible que actuaran mal. ¡Que melancólico dolor sabía traslucir el contratenor Martin Oliver! ¡Qué escena "ad unguem" la de Atlanta y Romilda! ¡Qué comicidad tan augusta la de Gunter von Kannen y que grandiosa mueca compone Heikki Toivannen! ¡Qué agilidad de pensamiento teatral derrocha Anne Wilkens! Y llenando la escena, no como un tenor, sino como una fuerza de la naturaleza, James Wagner, un Jerjes de color y de calor que tiene a todos en un puño, mientras se toma el pelo a sí mismo: tanta es la compenetración con su papel. (...)*

La orquesta nos brindó una interpretación límpida de una partitura que a simple vista parece cómoda, pero que encierra perfiles sin cuento y sutiles contrastes (...) Su estilo, concentración sonora y serena vivacidad son espejo de lo que ha de ser una orquesta de ópera.
¡Y cómo no iban a ir así de bien las cosas si estaban en manos de un haendeliano tan puro y serio como el gran "kapelmeister". Charles Francombe!...» (J. L. Legaza. «Ya». Madrid. 30 de octubre de 1985).

«El espectáculo fue de gran belleza: no sólo por la base musical y "cantabile" que a lo largo de tres actos, trece cuadros, cuarenta y una escenas y cincuenta números ofrece ocasión de escuchar las voces de un buen plantel de cantantes, sino por la vistosa escenografía, combinando elementos de diversas y distantes épocas, pues no hay rigor histórico en esta obra fabulosa sobre Jerjes, rey de Persia. Y en esa transposición de tiempo y lugar, con un libreto de Nicoló Minato, trasladado al alemán, lo que juega es una comedia de enredo, donde el amor es la constante y la música una bellísima sucesión de arias y dúos con interpolación de recitativos. (...)
A este valioso y meritísimo homenaje a Haendel han contribuido los componentes del Badisches Saatstheater Karlsruhe (Ópera de Karlsruhe, Baden-Württemberg, República Federal de Alemania) que bajo la dirección musical de Charles Farncombe, ofrecieron una magistral versión de la obra del que Beethoven consideraba "el músico de todos los tiempos". El tenor James Wagner, el contratenor Robin Martin Oliver, las sopranos Anne Wilkens, Pamela Hamblin y Tini Peters, así como los bajos Heikki-Toivanen y Günter von Kannen cosecharon con sus espléndidas voces y su expresividad personal —la obra exige dinamismo— un éxito particular y colectivo que el público premió con encendidos e insistentes aplausos extensibles,



"La Cenicienta", de Rossini, dirección de Emilio Sagi sobre la producción de John Cox. "La bohème", el clásico de Puccini, en la puesta en escena de Horacio Rodríguez Aragón. (Fotos: Antonio de Benito).

por supuesto, al director del coro. Hans Joaquim Gallus; Ute Frühling, por sus figurines: Heinz Balthes, por sus decorados, y Uwe Wand, por su dirección escénica. Sin olvidar a los músicos bajo esa atinadísima batuta de Farncombe». (Pedro Rodrigo. «El Alcázar». Madrid. 27 de octubre de 1985).

LA BOHÈME

De Giacomo Puccini. Libro: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Dirección musical: L. A. García Navarro. Dirección escénica: Horacio Rodríguez Aragón. Escenografía y figurines: Hugo de Ana. Dirección del coro: José Perera. Dirección de la escolanía: César Sánchez. Intérpretes: Plácido Domingo, Vicente Sardinero, Carlos Chausson, Agostino Ferrin, Alfredo Mariotti, Gabriela Beñackova, Nelly Miricioiu, Enedina Lloris, Julio Pardo, Martín Grijalba, Fernando Balboa y Ángel Gonzalo. Estreno: 15 de julio de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«Además de título favorito —quizá el que más junto a Rigoleto— La Bohème *abunda en dificultades de todo género, muy especialmente en el campo de la concertación. Conseguir claridad en la primera mitad del acto inicial o buen orden en el segundo es bastante raro, más aún en coliseos como la Zarzuela, limitados de posibilidades en diversos órdenes.*
Con todo, justo es destacar lo ya reconocido a lo largo de la temporada: hemos asistido al mejor ciclo desde que los Amigos de la Ópera y el Ministerio de Cultura —o su antecesor— hicieron del teatro de la calle de Jovellanos no paño de lágrimas, sino remedio de las carencias operísticas que aquejan a Madrid.
Plácido Domingo lució su voz hermosa, su dominio de todos los registros, su mordente irresistible, aun cuando por esas secretas y atractivas motivaciones que se dan en la ópera como en los toros, no alcanzó sus máximos niveles sino en el acto tercero y en el final, verdaderamente emocionante.
Aun siendo de maestro al "Che gelida manina", le faltó algo o adoleció de desequilibrio, pues la parte más íntimamente lírica perdió fuerza frente a la gallardía del "Talor del mio forziere". Redondo en todo —salvo en la intervención coral— el acto del "fielato", ese trozo absolutamente maestro de Puccini, poético, sensible y moderno.
Rodolfo/Plácido tuvo por compañera a Mimí/Beñackova, cuya voz —preciosa— excede quizá la lírica temperatura de su personaje. Otra pareja, la de Musetta y Marcello, nos encantó por la agilidad, la vida y el buen accionar dramático de Enedina Lloris y el bien impostado señorío vocal y dramatúrgico de Vicente Sardinero.
Agostino Ferrin acertó en su Colline y nos dio una "Vecchia zimarra" que habría lucido más con un acompañamiento más exacto y pulcro. Chausson (Schaunard), Mariotti (Benoit y Alcindoro) y el resto del reparto fueron brillantes. El director García Navarro, más temperamental que clarificador, hizo una labor muy estimable, y el éxito, no "indescriptible", fue de consideración por encima de algunas protestas que redoblaron las ovaciones de los "adictos"». (Enrique Franco. «El País». Madrid. 17 de julio de 1986).

«En un clina de enorme expectación se estrenó anoche en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, un nuevo montaje de La Bohème, *de Puccini en el que el mayor atractivo era la presencia de Plácido Domingo, cuya actuación quedó, sin embargo, por debajo de lo esperado.*
En esta ocasión, Plácido Domingo no consiguió el éxito espectacular que suele producirse en cada una de sus actuaciones madrileñas. Ello hay que achacarlo fundamentalmente a que el papel protagonista de La Bohème *requiere una voz más ligera y aguda que la del célebre tenor. (...) Plácido Domingo interpretó los dos primeros actos con una gran frialdad y sin lograr emocionar al público ni siquiera en la célebre aria "che gelida manina". Sólo a partir del tercer acto el tenor encajó el personaje, en su faceta más dramática, pero sin despertar excesivo entusiasmo.*
Tampoco el personaje de Mimí tuvo en Gabriela Beñackova la intérprete adecuada. Esta soprano checa, de voz dura y potente, está evidentemente muy lejos de lo que pide un personaje tan dulce y desvalido como el creado por Puccini.
Más encajada en su papel de Mussetta estuvo Enedina Lloris, la soprano española que ha iniciado lo que puede ser una fulgurante carrera. (...) La representación, que se preveía como un gran éxito, finalizó con numerosos aplausos de un grupo de público mientras que el resto abandonaba la sala...» (Concha Gil. «Diario 16». Madrid. 16 de junio de 1986).

«Con una honorable Bohème, *el Teatro de la Zarzuela cierra la que ha sido sin duda la mejor temporada de ópera de su historia. La gran ópera de Puccini contó con una escenografía muy bella de Hugo de Ana, aunque con el defecto grave, de no tener en cuenta el pequeño escenario disponible y empequeñecerlo aún más.*
Tal vez por eso, el director de escena, Horacio Rodríguez Aragón, no acertó a mover bien la obra, especialmente con un acto segundo lleno de barullo y con soluciones tan aberrantes como que un regimiento desfile en medio de un café abarrotado.
El director musical, Luis Antonio García Navarro, apostó por la seguridad antes que por la flexibilidad o el refinamiento. La seguridad no siempre funcionó, como algunos problemas de concertación en el mismo segundo acto, pero en cambio fue rígido y la Orquesta Sinfónica de Madrid sonó bastante tosca (...) Lo mejor, sin duda, el reparto de cantantes encabezado por el gran divo Plácido Domingo que, naturalmente, arrolló. Junto a él, tuvo una buena actuación Gabriela Beñackova, a la que dio adecuada réplica Enedina Lloris, la revelación de esta temporada. (...)
El público, que estuvo algo remiso durante la representación, ovacionó sin reparos al final a los cantantes, especialmente a Plácido Domingo, a quien otorgó un gran triunfo, y se dividió ostensiblemente en cuanto al director musical y al escénico...» (Tomás Marco. «Diario 16». Madrid. 17 de julio de 1986).

IDA Y VUELTA (HIN UND ZURÜCK)

De Paul Hindimith. Libro: Marcellus Schiffer. Versión española: Roberto Pla. Dirección musical: José Ramón Encinar. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Simón Suárez. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbos). Intérpretes: Ascensión González, Tomás Cabrera, Pablo Caneda, Miguel López Galindo, José Ruiz, Carmen Martínez Sierra y Aurora Po-







"Ida y Vuelta", de Hindimith, "El teléfono" y "La médium", de Menotti, tres obras cortas con dirección escénica de José Luis Alonso en la apertura de la temporada del Teatro de la Zarzuela. En la página siguiente, dos escenas de "Doña Francisquita", también bajo la dirección de Alonso. (Fotos: Antonio de Benito).

blación. Estreno: 16 de enero de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

EL TELÉFONO (THE TELEPHONE OR L'AMOUR À TROIS)
Libro y música: Gian Carlo Menotti. Versión española: Lola Rodríguez Aragón. Dirección musical: José Ramón Encinar. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Simón Suárez. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbos). Intérpretes: Enedina Lloris y Luis Álvarez. Estreno: 16 de enero de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

LA MÉDIUM (THE MEDIUM)
Libro y música: Gian Carlo Menotti. Versión española: Noemí Souza y Marta Duarte. Dirección musical: José Ramón Encinar. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Adolfo Cofiño. Intérpretes: Carmen González, Leonel Campos, Mabel Perelstein, Pablo Caneda, M.ª Dolores Arenas y María Aragón. Estreno: 16 de enero de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«Con tres breves obras fuera de abono se ha inaugurado la temporada de ópera del Teatro de la Zarzuela. Su característica más sobresaliente es la de ser las tres creadas en nuestro siglo, si bien sus intenciones estéticas varían profundamente. La primera, de Paul Hindemith (1815-1963), es un divertido paréntesis en la densa, variadísima y profunda producción de su autor. Escrita a modo de un ligero "sketch" para el cabaret intelectual germano, tan ajeno al nuestro, muestra un ingenio sarcástico e irónico que banaliza, quitándole importancia, un drama (...) Hindemith, con su sabiduría contrapuntística, sigue puntualmente, en una forma cerrada, el leve argumento, servido con una música directa, que huye del expresionismo en uso en los años veinte de su estreno (...) También un "divertimento" es "El teléfono", de Menotti (n. 1911), aunque lo que en Hindemith es sólida forma, aquí resulta ser endeble ordenación del conjunto escena-música. En ambas piezas hay que resaltar su teatralidad. Esto en Menotti es fundamental y única causa para el elogio. Los pentagramas tienen una estricta misión funcional; son enormemente eficaces: parece como si el pragmatismo americano hubiera orientado al autor, cara al éxito inmediato, que escribe una música "naïf", de espaldas a toda la evolución de este arte y cuya personalidad está precisamente en su falta, con un cómodo eclecticismo, que recurre a todos los más fáciles y mostrencos recursos. En "El teléfono" y en "La médium" es a veces simple ilustración; en ocasiones, fondo cuasi cinemetográfico; incluso en algún momento, protagonista, aunque siempre al servicio de una unidad superior. (...) En resumen encontramos que esta obra está planteada desde el punto de vista teatral, pero que su música, aunque carece de un estilo definido, obedece a modos y formulillas tópicos y lugares comunes, al alcance de todos y felizmente rebasados. De ahí su cómoda acogida. Y recordemos que, en contra de lo que ligeramente se ha afirmado estos días, las dos obras menottianas se habían dado ya en Madrid: "El teléfono" en 1958 y "La médium" en 1959 y 1983. Con todo lo dicho se comprende que su puesta en escena, con tan leve apoyo musical, ha de ser esencialmente teatral. De ahí que el principal y afortunadísimo protagonista fuera José Luis Alonso, atento a cada una de las tres ocasiones a encontrar el ambiente preciso, el de los años veinte, con unas deliciosas y simples escenografías de Suárez, y a mover a los actores-cantantes con irónico realismo. Para Hindemith lo fueron perfectamente adecuados en gestos, actitudes y acción, Ascensión González y Tomás Cabrera, si bien sus voces quedarán, al principio, demasiado dominadas por la orquesta...» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 18 de enero de 1986).

«Es de resaltar que sean las tres óperas una producción española y que hayan sido cantadas en castellano. Esto último tiene mayor trascendencia de lo que parece, pues abre una vía para lograr un mayor acercamiento del español al género operístico. Por ella hay que proseguir, con todos los riesgos que implica. En la ópera aún no se han aplicado los subtítulos y es obvio que el correcto seguimiento de los textos puede revelar aspectos musicales insuficientemente comprendidos si el texto es oscuro.
Fue una noche de éxito, iniciada con una deliciosa representación de "Hind und Zurück", obra maestra de Hindemith juvenil, lleno de fresca savia vanguardia de 1927. (...)
El clima de ópera de cámara iniciado por la primera representación se acentuó con "El teléfono" de Giancarlo Menotti, obra un poco más extensa (veintidós minutos) y de muy distinto carácter.
Orquestada para cuerdas, cuarteto de maderas, trompa, trompeta, percusión y piano, "El teléfono" o "L'amour a trois" mantiene la gracia y la ironía que dieron a su autor un memorable triunfo en Nueva York cuando la estrenó en 1947. Obra de dos personajes, fue ciertamente bordada por Enedina Lloris y Luis Álvarez. Mayor ambición tiene La Médium, *ópera de seis personajes cuya idea nació de una experiencia de Menotti. Hizo pareja muchas veces con* El teléfono *esta pieza, y obtuvo, pese a su tema radicalmente opuesto (La médium es una tragedia psicológica muy hábil en el tratamiento dramático, algo más avanzada en ciertos efectos musicales y, a la vez, más próxima a la estética verista), un triunfo clamoroso.*
Al buen éxito de la representación del jueves contribuyeron eficazmente las direcciones musical y escénica, pero también la excepcional actuación de Mabel Perelstein, que dio plena verosimilitud desde el canto y el gesto al personaje más complejo e inquietante de la noche.
Los restantes papeles, sobre todo el de Mónica, que hizo Carmen González, tuvieron también cuerpo en un cuidadoso trabajo interpretativo de José Luis Alonso, cuyo sello luminoso y alegre brilló en toda la primera parte del espectáculo...» (Andrés Ruiz Tarazona. «El País». Madrid. 21 de enero de 1986).

DOÑA FRANCISQUITA
De Romero y Fernández Shaw. Música: Amadeo Vives. Dirección escénica: José Luis Alonso. Dirección musical: Miguel Ros. Intérpretes: Enedina Lloris, Carmen González, María Rus, Antonio Ordóñez, Tomás Álvarez, Enrique del Portal y Mario Ferrer. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro titular del Teatro de la Zarzuela. Estreno: 24 de septiembre de 1985 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.





«No creo que me equivoque mucho si afirmo que la comedia lírica en tres actos estrenada en el Apolo madrileño el 17 de octubre de 1923, va a ser en Gante, con sesenta y dos años recién cumplidos, una representación en la Europalia 85 de éxito espectacular. (...) Espectacularidad de buena ley. Es decir: no desorbitada, no recargada, no vociferadora. Sí, en cambio, llena de detalles de gusto y aciertos en lo escénico —salvada una casi inexistente luminotecnia, léase decorados, vestuario, actores que los son, estudio minucioso del movimiento individual y colectivo—, de calidad grande en lo vocal y de solvencia concertadora en el trabajo de foso.

Son numerosos, en efecto, los aciertos de José Luis Alonso como director de escena. Desde el propio logro de una coherente continuidad de clima, hasta la modelación de las caracterologías singulares (...) pasando por el muy lógico reparto del espacio escénico en los pasajes que demandan distribuciones estáticas. (...)

Como excepciones menos felices a lo dicho, quizá pueda anotarse cierta confusión en el baile que abre el segundo acto, todo lo contrario de lo que sucede en el aplaudidísimo ballet del segundo cuadro del acto tercero; la angostura a la que la, por lo demás, bella, bien pensada y bien resuelta escenografía, somete a las parejas del coro inicial del mismo acto; la máscara gigante, de presencia antiestética y creo que forzada, que abraza a los novios; o la decisión, me parece que errónea, de que éstos abandonen la escena en el carro del leñador.

En cuanto a lo musical, fue sobresaliente la presentación del cuadro completo de cantantes. Había expectación por comprobar lo mucho bueno que últimamente se había dicho de la valenciana Enedina Lloris, que con esta representación madrileña hacía sus primeras armas en el género. Pues bien, la impresión inicial es excelente. Voz con cuerpo, igual y clara, como lo es la emisión, estupenda vocalización, afinación exacta, seguridad en agilidades y agudos, dotes plausibles de actriz, creo que con un fraseo un punto más rico en matices expresivos e inflexiones, alguna menor rigidez, acabará por redondear una ya magnífica Francisquita (...)

Excelente prestación también la del coro que dirige José Perera y buena en lo material, aunque susceptible de algún mayor pulimiento sonoro, así como de un poco más de virtuosismo y de atención a las dinámicas, la orquesta. En lo interpretativo, Miguel Roa fue rector serio, atento, seguro y sumamente eficaz en sus misiones concertadoras; que su línea se hubiera beneficiado con el aligeramiento y mayor vivacidad de algunos "tempi", no veda el calificativo de muy conseguido para su trabajo; ni el de plenamente satisfactoria para la feliz reposición...» (Leopoldo Hontañon. «ABC». Madrid. 16 de septiembre de 1986).

«La Zarzuela ha abierto su temporada con Doña Francisquita, *una obra que desde 1923 se mantiene con éxito, pues, aunque su libreto es convencional y en sí es no cursi, funciona en escena y refuerza con una buena partitura de Vives. José Luis Alonso la ha montado con pulcritud, recreando un Madrid solanesco de carnaval (aunque mucho más limpio) y moviéndola bien, dentro de un tono también convencional.*

Miguel Roa asumió la dirección musical con amplios conocimientos del género y un buen criterio general que se realzó con la buena actuación del coro que prepara Perea y la Orquesta Sinfónica de Madrid, quizá algo falta de matices, pero la escena y la batuta funcionaron, y eso fue clave en la buena marcha de la representación.

Clave es también el que haya buenas voces, y esta vez las hubo. Una auténtica revelación fue la de Enedina Lloris, una magnífica soprano ligera, que para mí fue un descubrimiento.

Junto a ella, el tenor Antonio Ordóñez volvió a lucir su gran voz, que ya se ha refinado bastante (...)

Esta Francisquita *no puede ser un acontecimiento por lo conocido de la obra y el buen tono general, aunque no excepcional, de la mayoría de sus elementos. Sin embargo, es un espectáculo que merece verse y que debe tener éxito».* (Tomás Marco. «Diario 16». Madrid. 26 de septiembre de 1985).

«El trabajo de un director de escena en la ópera es difícil: en la zarzuela lo es más. Ocurre que los personajes hablan, y a veces en verso —como en Doña Francisquita— *y que puede ocurrir que espléndidas voces no correspondan a buenos actores y que su impostación les haga perder naturalidad; si es que cabe naturalidad en los clásicos libretos de zarzuela, escritos generalmente para servir al compositor.*

Quizá no sea una casualidad que esta Enedina Lloris, que aparece como figura nueva y joven, y que no había pisado nunca un escenario, sea capaz de traer una naturalidad de hoy en el verso —aparte de su condición de voz—; una figura y un denguillo gracioso al hacer el odioso papel de pizpireta, tramposa, traidora y engañosa que entonces —1923— parecía el máximo hallazgo de la femineidad, probablemente porque las muchachitas no tienen otra salida para las horribles trampas que la autoridad familiar tendía bajo sus pies.

Tan terrible era la situación de los libretistas ante músicos y cantantes, que a veces tenían que servirse, como en esta obra, de un doble: el tenor lírico está siempre apoyado por el cómico para que diga lo que él es incapaz de decir. (...)

Al director de escena le pasa igual que a los libretistas. La antigua astucia de José Luis Alonso le sirve para despejar el escenario, de forma que pueda llenarse con el decorado vivo de los trajes, brillante y a veces llamativos, con las máscaras, con las segundas acciones minúsculas con las que aumentar la teatralidad de lo que no lo tiene; lo demás es dejar sonar libremente y que lleguen las voces a los espectadores.

Se piensa siempre en otra zona para la zarzuela, pero pasa el tiempo y se va haciendo imposible. Se piensa que de verdad sea un teatro musical en el que ninguno de sus dos valores se pierdan, y se potencien el uno al otro. Pero esto no es posible con el repertorio, que va tomando cada vez más un valor de museo, y al que se está acudiendo con una predisposición de ánimo conservadora y tradicional, lo cual es malo si no bloquea las otras salidas que pueda tener la continuación del género...» (E. H. T. «El País». Madrid. 26 de septiembre de 1985).

«Hace casi treinta años, la reposición de Doña Francisquita *en el renovado teatro de la Zarzue-*

la, dirigido por Tamayo, supuso, entre otros valores, la aparición o confirmación de un gran cantante: Alfredo Kraus. La obra de Federico Romero, Guillermo Fernández Shaw y Amadeo Vives cumple medio siglo y vuelve a la escena para inaugurar la temporada y la etapa Campos Borrego, sobreintendente actual del teatro. Otra voz aparece en el horizonte de la lírica: la de Enedina Lloris. (...)

La nueva estrella posee una voz preciosa de timbre, incluso en los sobreagudos, y la gobierna con excelente técnica e impactante inteligencia. En la gran tradición de las ligeras españolas, Enedina Lloris, a los veintiocho años, combina la agilidad y elevación propias de su registro con una coloración lírica que añade emocionalidad muy intensa. Dijo magistralmente la escena del primer acto, lució su virtuosismo siempre musical en la romanza del ruiseñor y dio expresiva naturalidad a su dúo con Fernando, quizá la página más bella de la obra. Saludemos en Enedina Lloris a un seguro valor. (...)

La atención a la nueva figura me dispensa de dedicar mayor espacio a la muy buena labor del conocido y prestigiado tenor Antonio Ordóñez, uno de esos cantantes con el que nos sentimos seguros en todo momento además de seguir el aliento emocional de su expresividad (...) Coros, orquesta y ballet se produjeron en buena tónica, aunque al competente Miguel Roa, director musical, haya que exigirle, por sus propios méritos, mayor matización. Se han cumplido hace una semana los veinte años de la muerte de Fernández Shaw y se cumplirá el próximo año el centenario del nacimiento del otro autor del libro de Doña Francisquita, *de Federico Romero.»* (Enrique Franco. «El País». Madrid. 26 de septiembre de 1985).

PAGLIACCI

Libro y música de Ruggero Leoncavallo. Dirección musical: José Collado. Dirección escénica: Emilio Sagi. Dirección del coro: José Perera. Escenografía: Llorenç Corbella. Figurines: Pepe Rubio. Intérpretes: Ilona Tokody, José Carreras, Carlos Chausson, José Ruiz, Vicente Sardinero y Leo Nucci. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro titular del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Estreno: 4 de junio de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

LA CAMPANILLA (IL CAMPANELLO)

Libro y música: Gaetano Donizetti. Dirección musical: José Collado. Dirección escénica: Emilio Sagi. Dirección del coro: José Perera. Escenografía: Llorenç Corbella y Pepe Rubio. Intérpretes: Carlos Chausson, Paloma Pérez-Iñigo, Ifigenia Sánchez, Enric Serra, José Ruiz, Pablo Cano y Rafael Benedito. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Coro Titular del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Estreno: 4 de junio de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«El programa doble operístico del Teatro de la Zarzuela se abría con "Il campanello", un título poco conocido de Donizetti, que tampoco consiguió calar esta vez en el público. Pese a la graciosa puesta en escena de Emilio Sagi, jugando con el teatro dentro del teatro, a la excelente dirección musical de José Collado y al buen quehacer vocal de Carlos Chausson y Paloma Pérez Iñigo, y discretito de los demás, el público se mostró gélido. (...)







Sobre estas líneas, José Carreras en dos momentos de "Los payasos", de Leoncavallo. A la izquierda, "La campanilla", de Donizzetti, su complemento en el programa de la Zarzuela. En la página siguiente, "Salomé", de Strauss, con dirección de Schneidman. (Fotos: Antonio de Benito).

El programa cambió notablemente en la segunda parte. El título era mucho más conocido, Payasos, *de Leoncavallo, que de todas formas no es obra fácil y tiende a salir deslavazada. Al menos en Madrid no se había visto verdaderamente bien casi nunca. Esta vez sí, y gracias a dos pilares fundamentales.*
El primero, la sensacional dirección de José Collado, llena de unidad, brío, flexibilidad y gran musicalidad, pese a tener una grave lesión en un brazo (...) El otro pilar fue José Carreras, el gran tenor español que triunfó rotundamente en este título. Y es que Carreras puede que carezca de otras virtudes que tengan otros tenores, pero tiene la voz más bella de todos y además la empleó con extraordinaria musicalidad.
Su actuación fue toda la noche perfecta y el público se rindió sin condiciones. A su lado tuvo a una cantante muy considerable como es Ilona Tokody y el resto del reparto estuvo también muy bien, tanto Vicente Sardinero como Carlos Chausson y José Ruiz.» (Tomás Marco. «Diario 16». Madrid. 6 de junio de 1986).

«El interés de esta velada recaía en José Carreras, que asumía el papel de Canio, por primera vez en un escenario. El tenor catalán salía con deseos de triunfar y con no pocos nervios, al principio. Paradójicamente, diríamos que su voz es demasiado bella para la fortísima expresividad necesaria. Su "¡Recitar!"... "Vesti la guiba"..., al final del primer acto, fue dicha y cantada con la máxima emoción, como las escenas últimas en que da muerte a Medda y Silvio; sin embargo, pienso que es deseable, dentro de las exigencias del estilo, un mayor vigor y dramatismo. Quedan, la perfección técnica y la belleza de timbre.
Ilona Tokody compuso una Nedda sensual, coqueta y de suma eficacia como actriz, con su voz grande, de precioso color y estupenda técnica. Carlos Chausson, Vicente Sardinero y José Ruiz compusieron un trío de primer orden por sus voces y por su presencia escénica.
Emilio Sagi supo mover a los protagonistas y al coro, ante el sencillo y el eficaz decorado de Corbella. Collado, al frente de la cada vez mejor Orquesta Sinfónica Arbós, fue el segundo guía de todos, instrumentistas y cantantes.» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 6 de junio de 1986).

«Quizá no sea el papel de Canio el más adecuado a las características del tenor José Carreras, pero la presencia de éste en el escenario era el principal motivo de interés en la reposición de Los payasos *de Leoncavallo. Carreras nunca decepciona, pues hace arte grande y puro en cualquier caso dentro del lirismo que mejor le va o internado en el dramatismo casi tremendista de pasiones, celos, vida, muerte y representación que condensó Leoncavallo en su única ópera perdurable (...)*
En aquel año de 1892 no sólo se estrenó Los payasos *en Milán, Berlín, Viena y Madrid, sino también dos grandes títulos rusos —Mlada, de Rimski, y Yolanda, de Chaikovski—, otros dos italianos —La Willy, de Catalini y el Colón de Franchetti—, uno francés —Werther, de Massenet, que vio la luz en Viena— y otro español —Garin, de Tomás Bretón—. El triunfo de* Los payasos *fue decisivo y la nueva ópera ingresó en el repertorio, generalmente formando mellizaje con Cavalleria rusticana, de Mascagni, quizá por coincidencia de estética, conveniencia de duración e identidad de "navajeo".*
El juego teatral de esta "crónica negra" consiste en un tradicional "el teatro dentro del teatro" en los "actores como hombres" y en el tan cultivado sentimentalismo del payaso con su alma en su almario y su drama en su "dramario" (...) Zarandeó la "sensibilidad del espectador" y como el espectador no asiste al teatro para practicar el dontancredismo de la impasibilidad, desde Shakespeare a Sautier Casaseca, el triunfo fue total y todavía permanece. Basta echar una ojeada a la discografía, para medir la popularidad de la ópera de Leoncavallo a través de una treintena de registros efectuados entre 1908, con el dirigido por el compositor, hasta 1984, fecha del protagonizado por Placido Domingo.
No estuvo sólo Carreras en su triunfo, pues la doblemente atractiva húngara Ilona Todoky, una belleza como mujer y una fascinación como voz estilo de canto, hizo una Nedda de primera categoría, en tanto Carlos Chausson lució su gran clase en el malvado Tonio y Vicente Sardinero volvió a mostrar la nobleza de su condición artístico-musical en Silvio. Bien los coros, y si no perfecta sí convincente y plena sonoridad de orquesta, llevada con voluntariosa expresividad por José Collado, actual director general de la Ópera de Karlsruhe...» (Enrique Franco. «El País». Madrid. 6 de junio de 1986).

SALOMÉ
De Richard Strauss. Libro: Hedwig Lachmann. Según la obra teatral de Oscar Wilde. Dirección musical: Antoni Ros-Marbá. Dirección escénica: Seth Schneidman. Escenografía y diseño de luces: Seth Schneidman y Hubert Monloup. Intérpretes: Horst Hiestermann, Barbro Ericson, Hildegard Behrens, Donald McIntyre, Franz Waechter, M.ª Dolores Arenas, José Ruiz, Santiago Sánchez Gericó, Ricardo Muñoz, Pedro Gilabert, Alfonso Echeverría, Pedro Liendo, Rafael Martínez Lledó, Luis Álvarez, Pablo Caneda y Luis Villarejo. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Estreno: 28 de febrero de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«Hildegard Behrens (Friburgo, 1937) ha ingresado desde hace algún tiempo, especialmente desde 1977, cuando actuó con Karajan en Salzburgo, en el elenco de las Salomés históricas. Lo posee todo: belleza, arte escénico, una excelente voz con magníficos agudos, un talento interpretativo fuera de la común y un poder de atracción que le otorga singularidad. Duro papel el de esta princesa cruel, desvivida entre un amor que es casi hipnosis y, en definitiva, instrumento ciego del impulso de Herodías.
Con la Behrens y antes de citar ningún otro nombre, hay que referirse a la espléndida labor del director Antonio Ros Marbá, un talento especialmente dotado para el teatro porque frente al foso no dimite de su largo repertorio de exigencias puramente musicales. (...)
Todo el mundo conoce el viejo tópico: "Salomé es sólo una obra sinfónica con voces humanas incorporadas a la orquesta". Lo hacen suyo Brockway y Weinstock en su historia de la ópera, tan divulgada en España. Afirmación, por cierto, bastante poco inteligente y, además falsa. Parte de un modelo operístico de otros disidentes con la más encastillada tradición. (...)
Gran parte de la teatralidad de la pieza straussiana reside en su espléndido aparato sinfónico, de tan rica y lujuriosa plasticidad que, ante su fuerza, palidece cualquier solución escénica. En esta ocasión ocurrió que, al haberse cubierto casi por completo el foso, el sonido orquestal llegó a la sala con menos presencia de la deseable.







Arriba, Ruggero Raimondi en un momento de "Boris Godunov", de Mussorgski, con dirección de Piero Faggioni. Sobre estas líneas, "La sonámbula", de Bellini, una producción del Teatro de la Zarzuela con José Luis Alonso en la dirección escénica. (Fotos: Antonio de Benito).

Salomé *necesita, instrumentalmente, lo que se conoce en el argot por sonido-Karajan, quien eleva el brillo de la orquesta muchos grados, incluso cuando dirige Lucía de Lamermoor.*
La orquesta sumisa, a la manera de un decorado que no moleste demasiado el canto de los personajes, hace tiempo que fue superada. Así lo entiende Ros Marbá en su magnífica labor contra la cual se alzó un tanto el tejado, abierto en semicírculo por la parte central, que se colocó sobre el foso (...)
Asistimos a una representación de categoría y gozamos del arte alto de Ros Marbá y de la fascinante encarnación de la heroína por parte de Hildegard Behrens: poética, osada, tan actriz y mejor cantante que las Lindholm, Jones o Sulja, por citar algunas otras Salomés contemporáneas incorporadas a la historia». (Enrique Franco. «El País». Madrid. 2 de marzo de 1986).

«Una auténtica obra maestra, tensa, llena de violencia y erotismo, pero de enorme calidad. Y pocas veces se habrá oído con medios musicales tan altos como los de esta producción del Teatro de la Zarzuela.
Lástima que la puesta en escena de Seth Schneidman fuera de mucho menos fuste. Lo peor no es que fuera de un naturalismo cutre, como la película de romanos baratita, sino que además tenía una iluminación errática, caprichosa y vacilante capaz de estropear el mejor efecto escénico y que nunca conseguía crear el clima de violencia requerido ni tampoco, pese a no escatimar desnudos, el de erotismo.
Incluso contando con una soprano buena actriz, con buen físico y gancho erótico, la «Danza de los siete velos» tenía momentos que bordeaban el ridículo. Hasta se cargó el efecto de la escena final porque aquí a Salomé *ni siquiera la matan, se muere, por lo visto, de un parrús.*
Todo lo contrario la parte musical. Hildegard Behrens es sensacional y apabullante. Una cantante perfecta, de gran voz y de enorme capacidad de expresión. Lástima que esté mal dirigida, pero cantar, cantó insuperablemente. (...)
Y todo ello brilló aún más con la magistral dirección musical de Ros Marbá. Ya sabíamos que era una gran música, pero es imposible hacer una Salomé *con más perfección, seguridad, conocimiento y profundidad. (...)*
El y la Behrens fueron los dos colosos de una noche en la que musicalmente todos estuvieron insuperables. Una Salomé *que musicalmente será muy difícil de superar e imposible de olvidar. Aunque a ratos fuera mejor escucharla con los ojos cerrados».* (Tomás Marco. «Diario 16». Madrid. 1 de marzo de 1986).

BORIS GODUNOV

Libro y música: Modest Mussorgski. Sobre la obra de Alexander Pushkin. Dirección musical: Emil Tchakarov. Dirección escénica: Piero Faggioni. Escenografía: Teatro La Fenica, de Venecia. Vestuario: Gorg Zimmermann y David Collis. Coreografía: Alberto Lorca. Intérpretes: Ruggero Raimondi, Paula Patterson, Lotte Leitner, Marta Szirmay, Vahan Mirakian, Ivan Konsulov, Sergei Koptchak, Vladimir Atlantov, Stefanía Tozyska, Ivan Konsulov, Günter von Kannen, José Ruiz, Mabel Perelstein, Suso Mariàtegui, Alfonso Echeverría, Julio Catania, Pedro Gilabert y Pablo Caneda. Escolanía de la Sagrada Familia, Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós), Coro Titular del Teatro Lírico

Nacional de la Zarzuela. Estreno: 24 de marzo de 1986 en el Teatro de La Zarzuela de Madrid.

«*Estrenada en 1874, habiendo tenido que luchar con los prejuicios de la sociedad rusa de su tiempo, inclinada, como toda Europa, al imperante estilo italiano o, en todo caso, al polémico wagnerismo, aporta una serie de novedades melódicas, armónicas y rítmicas derivadas de su inspiración en las dos principales fuentes musicales históricas de su país: la popular y el canto de la Iglesia ortodoxa. Si a esto se añade el peculiar realismo del autor, que somete sus pentagramas a un riguroso, ceñido servicio de los textos; procurando un tipo de recitativo de acuerdo con la fonética rusa, se comprende la extrañeza con que fue recibida y el tiempo que habría de transcurrir hasta su total comprensión. Y ello hasta el punto de que Rimsky-Korsakov, amigo de Mussorgski, se creyó obligado a hacer dos revisiones de la partitura, la segunda de las cuales es la habitualmente ofrecida, para "suavizar" las rudezas de una música de la que Debussy diría que "parecía el arte de un salvaje que descubriera la música a cada paso". (...)*
La enorme dificultad que supone montar esta obra hizo que cada vez que venía a Madrid fuera traída por teatros del Este europeo —Sofía, Leningrado, Varna...— que, con sus equipos estables, la tienen en su repertorio. De ahí se deriva un primer elogio al teatro de la Zarzuela, que, encomendando el montaje escénico a la larga experiencia de Faggioni, ha preparado la suya propia. El director de escena italiano dispuso una espectacular ordenación del movimiento de los personajes, y muy eficazmente el del coro y los figurantes, a los que impone actitudes de fuerte expresividad, ayudado por una sencilla escenografía y un juego luminotécnico que subraya adecuadamente las situaciones. Sobre este fondo actúa el gran protagonista, un atormentado Boris encarnado por Ruggero Raimondi, bajo-barítono de voz de gran volumen, regulado, como el color, siempre en minuciosa función del sentido de cada palabra: quiere esto decir que es cantante en tanto que actor, uniendo escrupulosamente ambos aspectos de su magistral trabajo. Y queda aún otro artífice del gran éxito, Emil Tchakarov, sensible a las bien compensadas sonoridades y fiel conductor de la Orquesta Arbós y del canto escénico...» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 26 de marzo de 1986).

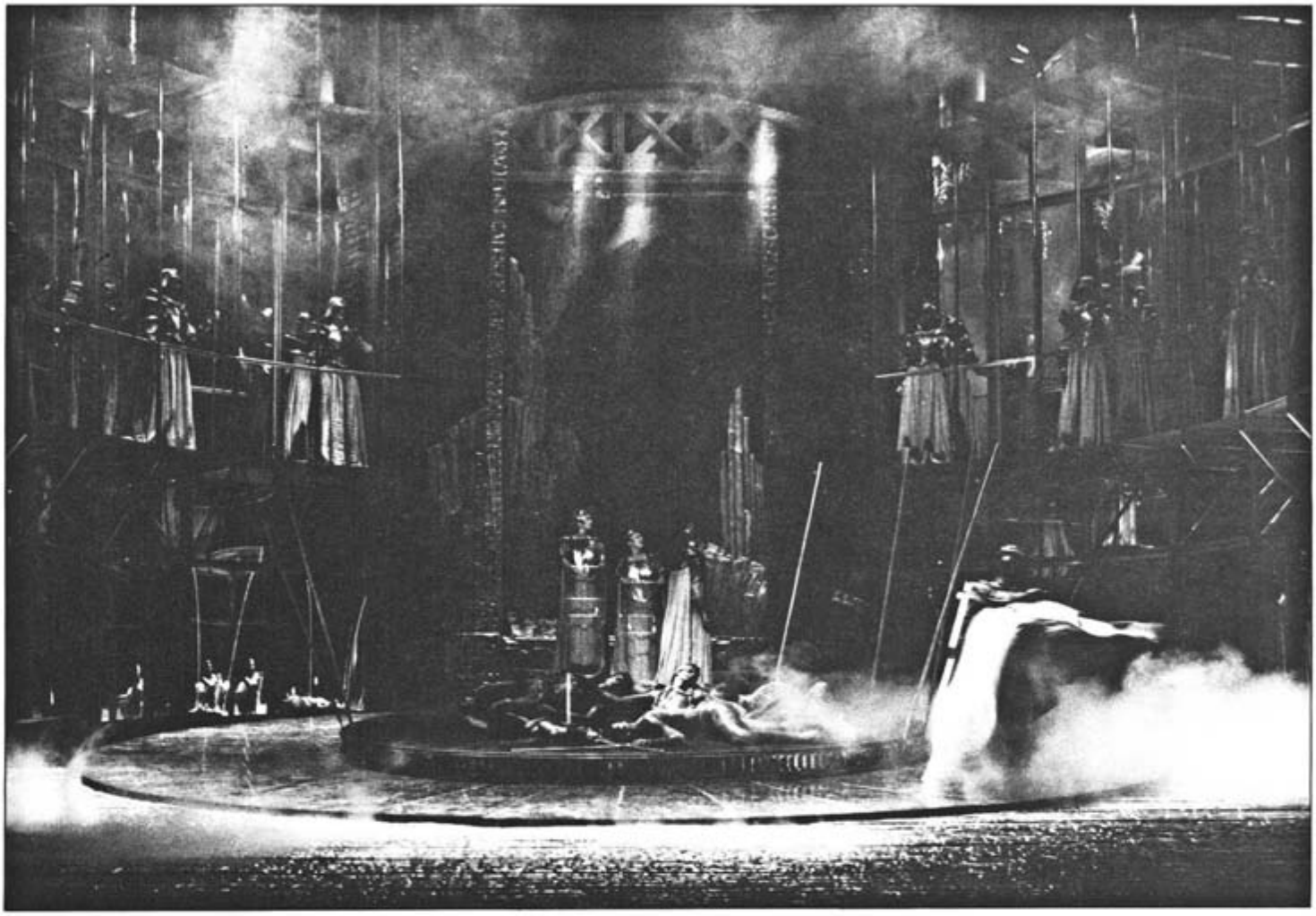
«*Mussorgski, el compositor ruso más genial y uno de los artistas universales de voz más personal, consigue una cima lírica en su* Boris Godunov, *al margen de un bagaje técnico menos sólido que el de otros compatriotas (...) Era lógica la tentación de enriquecer* Boris *con una instrumentación más seductora y nadie mejor que Rimsky-Korsakov, admirador, amigo y orquestador magistral. ¿Preferible, por auténtica, la rusticidad original o el colorido, la brillantez, el ropaje de Rimsky, censurado por los puritanos? Imposible detenerse ahora en el tema. En la versión de la Zarzuela se adoptó la atrayente paleta del colaborador pero se renunció al, sin duda, mayor efecto teatral al concluir con la muerte de "Boris" para que sea el "Inocente", representación del pueblo mismo quien clausure (...) Un caudal inspirador ilumina y enriquece el curso de la obra: apoteosis de la coronación, popularismo descriptivista de la posada, grave relato con esos pretéritos de "Pinen", tensa escena de las alucinaciones, lirismo a la italiana del dúo de amor, tan fuera de ambiente como bello de frase, conmovedora despedida y muerte de "Boris", "ritornellos" melancólicos y orientalistas en las quejas del "Inocente" (...)*
Algún "divo" eslavo, entre tantos colosos enfrentados con esta responsabilidad, pudo emocionarnos en alguna inflexión o detalle concreto, pero creo que ninguno supera la torrencial materia, la extensión, igualdad, plenitud de facultades y hasta la envergadura y el dramatismo final de Ruggero Riamondi, volcado y triunfador en la prueba (...)
El Coro de la Zarzuela, creo que muy aumentado —aparte niños, comparsería y miniballet—, tuvo momentos felices, al margen de la exigencia, conveniente en la obra de rotundos graves peculiares en los orientales.
En la distribución de solistas y conjuntos, la iluminación, el criterio rector, la utilización inteligente del espacio se advirtió la clase directorial de Piero Faggioni, muy lejos de una labor conformista y de practicón. El maestro Emil Tchakarov hizo sonar con dinamismo, calidad y brillantez, lirismo y expresividad a la Sinfónica de Madrid, esa Orquesta Sinfónica de Madrid, esa Orquesta Arbós de tan buen rendimiento en el foso de la Zarzuela. Creo que se está ganando a pulso la titularidad del Teatro Real en un mañana esperemos que cada vez menos lejano. Que un clarinete se adelante en el tercer cuadro es pura anécdota. Que un platillero toque con tan escasa contundencia, fácilmente remediable. Convendría mejorar un poco la calidad del metal, a veces inferior al resto...» (Antonio Fernández-Cid. «ABC». Madrid. 26 de febrero de 1986).

LA SONNAMBULA (LA SONÁMBULA)
De Vincenzo Bellini. Libro: Felice Romani. Dirección musical: Robert Paternostro. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Simón Suárez. Figurines: Pedro Moreno. Dirección del Coro: José Perera. Coreografía: Alberto Lorca. Intérpretes: Laszlo Polgar, Mabel Perelstein, Cecilia Gasdia, Dalmacio González, Paloma Pérez-Iñido, Alfonso Echeverría y Julio Pardo. Estreno: 18 de abril de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«La sonámbula *fue la primera gran obra de Bellini, en la que logra fijar su personal estilo, que más tarde afirmaría en "Norma" y "Los puritanos". La conjunción en esta partitura de la tradición barroca y neoclásica, que procura los moldes formales y de la cálida inspiración romántica, en la que los públicos —los de la naciente burguesía— "proyectaban" sus sentimientos, dibujan el modelo de lo que la ópera romántica italiana llevó por toda Europa.*
Ante la ineludible necesidad de contar con grandes voces para esta obra, en este bien pensado montaje del teatro de la Zarzuela se ha presentado con un equilibrado equipo en torno a la revolución de una jovencísima cantante italiana, que a solo sus veinticinco años ha saltado a una justa primera celebridad: Cecilia Gasdia. De grácil figura y de una desenvuelta aptitud como actriz, muestra una voz de amplia tesitura —prácticamente es una "mezzo"—, gran homogeneidad en el color de sus registros, timbre limpio y una asombrosa facilidad en la coloratura (...)
La muy digna respuesta la tuvo Dalmacio González, conocido en Madrid por sus actuaciones en pasadas temporadas, de grato timbre que en los agudos se estrecha y no muy grande volumen. (...)
El coro titular, preparado por Perera, cantó con disciplina y buen gusto, particularmente en los fragmentos "mezzo forte". Discretos los leves apuntes de ballet dispuestos por Lorca, todos se movieron con soltura en una escenografía de Suárez sin demasiada imaginación, según ordenación escénica de José Luis Alonso, que no quiso prescindir de las convenciones tan presentes en esta obra...» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». 20 de abril de 1986).

«*Llegamos a la base del éxito, porque es la base misma que justifica la continuidad de* La sonámbula. *Dos únicas, pero poderosísimas razones, la defienden: la milagrosa inspiración de Bellini, pura encarnación de lo que fue, siempre será, el "bel canto" y la posibilidad de contar con una protagonista digna de la hermosísima y tan difícil "particella". Ya desde la época del estreno —jornadas de apoteosis de la Pasta, de la Malibrán— se dispuso de esta baza. La hubo, decisiva, en el teatro de la Zarzuela. Esta vez no se han dormido los responsables de la organización española y nuestros aficionados han gustado en la plenitud de su arte a una soprano de veinticinco años, Cecilia Gasdia, triunfadora por el mundo y perfecta para encarnar el personaje de Amina y dotarlo de la voz ideal. Leve, delicada por la estampa, armoniosa en el movimiento, la voz es dulce, sin alardes en el volumen, extensa, igual, perfecta en la afinación, gratísima de timbre, con un mecanismo irreprochable, una técnica de primer orden y una musicalidad sin tacha.*
Así como lo canta ella y como no lo dirigió el maestro Robert Paternostro, es Bellini. Porque sus melodías mágicas piden una sonoridad etérea en la orquesta y no gorduras, contundencias. ¿Cómo se puede apoyar el curso mágico del "Ah, non credea mirarti" con cañonazos por "pizzicatos"? Y no es que hubiese tropiezos de ejecución, pero es que el coro, bien preparado por José Perera y a la orquesta, que tantas muestras brinda este año de eficiencia, se les hizo actuar de forma rutinaria y sin fineza. Y así perdimos gran parte del encanto melódico de la prodigiosa página citada, el concertante final del primer acto, la escena de soprano y tenor en el segundo (...)
Quiero insistir en que no hubo en la dirección orquestal del joven Paternostro fallos, ni desajustes graves. Pero su labor más parecía de veterano maestro practicón que de joven artista preso por el hechizo que posee el caudal melódico de Bellini, o por el contagio de la forma de cantarlo de Cecilia Gasdia...» (Antonio Fernández Cid. «ABC». Madrid. 20 de abril de 1986).

«*Por más elogio que merezca la melodía bellísima, que salvo excepciones no alcanza en* Sonámbulos *los niveles de calidad chopiniana que "Norma", su interés ha decaído con el paso del tiempo. Ya decía Wagner que en lo que Bellini tiene de inferior "cualquier maestro de aldea puede superarle". Nada nos atrae la parte orquestal, limitada al más elemental sostenimiento de las voces. Y en cuanto a la pieza teatral, es difícil para un director escénico hacer algo que merezca la pena con tan pobres materiales (...)*



Estamos ante un romanticismo enfermizo, con olor y color de vieja y amarillenta estampa alpina, que se sostiene únicamente gracias a su majestad la melodía: entronicémosla pues.
Lo primero que el imperio melódico exige son grandes voces y grandes cantantes, y en esto la Amina, de Bellini, hace historia. (...) Ahora la joven y atractiva Cecilia Gasdia, (Verona, 1960), se suma a la gran relación. Es una artista auténtica, aunque todavía diste de estar madura para un papel como el interpretado ahora. Por otra parte no le hacen ningún favor a la Gasdia quienes en sus comentarios o en su propaganda la señalan como una nueva Callas, pues no existe, en ningún orden, la menor relación entre la legendaria y divina María Callas y la humanísima y limitada Cecilia Gasdia. Hay que tener cuidado y no abusar de los mitos, cuya recordación suele vengarse con los que invocan...» (Enrique Franco. «El País». Madrid. 22 de abril de 1986).

LA WALKIRIA (DIE WALKÜRE)
Libro y música: Richard Wagner. Dirección musical: Gustav Kuhn. Dirección escénica: Hugo de Ana. Escenografía y vestuario: Hugo de Ana. Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós). Intérpretes: Siegfried Jerusalem, Hans Tschammer, Aage Haugland, Kurt Moll, Hans Sotin, Montserrat Caballé, Johanna Meier, Helga Dernesch, Brigitte Fassbaender, Elena Dumitrescu, Rebecca Blankenship, Bianca Zambelly, Gabriele Lechner, Uta Palzar, Heide Rabal, Erika Detmer y Brigitta Wutscher. Estreno: 12 de mayo de 1986 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

«No puede haber temporada de ópera sin Wagner. Y cualquiera de sus obras constituye siempre la culminación del espectáculo lírico. En este caso, más, por cuanto que La Walkiria o La Valquiria *no es de las frecuentadas por las compañías operísticas y, para colmo, teníamos la "novedad" de nuestra impar y gran señora del arte Montserrat Caballé incorporada a un wagnerianismo que no es de su ámbito (...)*
No es el cometido de ese personaje de la historia wagneriana el más dilatado y arriesgado, pero sí uno de los más bellos, y, pues, con él discurren los momentos más idílicos y melodiosos de La Walkiria, *era bonita ocasión para que la diva mostrase sus sorprendentes calidades vocales y su fino estilo, a la par que una maestría y dominio técnicos que le hace salvar la inadecuación y la exigencia del drama wagneriano. La ilustre soprano española supo asumir con todo esplendor el personaje y recrearnos, una vez más, con su voz. Un triunfo memorable para añadir a su rico historial. (...)*

Y Wagner no podría haber hallado mejores intérpretes de Sigmundo Jerusalem, un tenor alemán que con bella, entonada y bien timbrada voz, recreó pasajes de dramatismo junto a los líricos (...) o el de Hunding, al que el bajo alemán Jans Tschammer prestó una bronca voz que es contrapeso y definición del antagonista; o de Wotan, que tuvo en el bajo alemán Hans Stoin la más exhaustiva dedicación, o de Brunilda, que revivió espléndidamente en la voz de la soprano norteamericana Johanna Meier, o el de Fricka, a la mexoprano vienesa Helga Desnech prestó su másimo valor (...)

En suma, un triunfo para todos, que en los dos intermedios se comprobó con el aplauso y los "bravos" del público que llenaba la sala. Beneplácito extensible a la Orquesta Sinfónica de







En la página anterior, la escenografía que Hugo de Ana creada para "La Walkiria". Arriba, Monserrat Caballé en el papel de Siglinda. A la derecha, otros dos momentos de la obra de Wagner bajo la dirección de Hugo de Ana. (Fotos: Antonio de Benito)

Madrid, ya que si hay algo importante en una ópera wagneriana es el sonido instrumental, que exige entrega de los profesores y una experta dirección, circunstancias que se dieron cumplidamente bajo la batuta de Gustav Kuhn, un austríaco que ha hecho una inmejorable representación en Madrid. En cuanto a la dirección escénica y escenográfica, hay una cierta originalidad y alarde, con excelentes logros plásticos y luminotécnicos, aunque yo hubiera preferido en ocasiones una mayor aproximación a la idealización wagneriana primigenia y salvaje...» (Pedro Rodrigo. «El Alcázar». 14 de mayo de 1986).

«Reparto de lujo, incluso con reemplazos de alguna voz en futuras representaciones con artistas —Brigitte Fassbaender, Kurt Moll— que garantizan un "banquillo suplente" en ningún caso de calidad menor y hasta un cuadro notable de voces para el bloque de hermanas de Brunilda. Lujo, asimismo, al incorporar a un foso abarrotado, trombón y trompeta, bajos y tubas wagnerianas importados. Trabajo hecho a conciencia, con ensayos generosos y el detalle digno de subrayar de Montserrat Caballé, diva tantas noches en el repertorio "bel cantista" que se une al equipo y representa por primera vez el personaje de Siglinda, "particella" que ya había cantado, con Birgitt Milsson de Brunilda, en memorable versión de concierto en el Palau barcelonés.

Producción propia del Teatro de la Zarzuela en la que también derrochó esfuerzos y personalidad Hugo de Ana. Reconocerlo es del todo compatible con mi clara inclinación hacia el inolvidable concepto de Wielan Wagner en los que yo considero años cumbres de Bayreuth, hecho de espacios desnudos enormes cicloramas, tacto y pureza iluminadora y vestuario que acercaba los personajes al mundo clásico de la escultura griega (...)

Hugo de Ana, muy lejos de ese ascetismo, lo está más, por ventura, de innovaciones y experiencias posteriores que lindan con la falta de respeto a Wagner, el único dios verdadero en el mundo de sus dramas líricos. De su visión no me gusta nada el perturbador semicírculo de espejos, que hace perder intimidad e incluso es ruidoso el ascender o descender, ni esos cadáveres sanguinolentos que ocupan la plataforma central, convertida en enorme boca de pozo durante la "Cabalgata". Estupendo el árbol que encierra la espada; de realismo impresionista las flores de la primavera; ordenadas las evoluciones de las "walkyrias" y bien logrado el momento cumbre del abrazo de Wotam y Brunilda. (...)

Montserrat Caballé cantó una Siglinda insuperable, disciplinada con una batuta que la mimó en todo momento. Su última intervención al recibir la espada en el tercer acto, escalofriante. En las ovaciones a ella dedicadas hubo entusiasmo y cariño.

La salida al foso antes del tercer acto del maestro Gustav Kuhn fue saludada con ¡bravos! merecidísimos, en pie de la orquesta. Director exigente, incluso incapaz de disimularlo en los poquísimos "lapsus" de algún instrumentista, puede estar satisfecho de su éxito personal. Tuvo a todos en sus manos y ofreció una versión vibrante, cuidada, lírica, excelente por línea y detalles...» (Antonio Fernández-Cid. «ABC». Madrid. 13 de mayo de 1986).

«Quizá pueda medirse la juventud de un artista en su capacidad para sorprender. Entonces, Monserrat Caballé es, más que joven, jovencísima (...)

Vaya, pues, el primero y grande aplauso de La walkiria *para nuestra Montserrat, sus dones, su talento, su voluntad emprendedora y a la belleza —esta vez, sí, verdaderamente insólita— de su arte. Difícil resulta encarnar los personajes wagnerianos, pues si el autor del Anillo hizo milagros como músico, anduvo a ras de tierra como dramaturgo.*

Montserrat Caballé asumió los extraordinarios pentagramas wagnerianos como si les hubiera insuflado el calor teatral de sus heroínas de Verdi. Dio a Wagner esa latinidad que le fascinaba y que le llevó no sólo a sus capítulos biográficos italianos, sino también a tratar de desentrañar el "Diálogo de la lengua", de Juan de Valdés, por no hablar de su conocida devoción por Calderón, tan generalizada entre los románticos alemanes. (...)

Wagner como expresión natural, podría titularse el comentario a cuanto hicieron Siegfried Jerusalem (Siegmund), Hans Sotin (Wotan), Helga Dernesch (Fricka), Hans Tschammer (Hunding) y la americana Johanna Meier (Brünnhilde). Naturalidad en el concepto y en el comportamiento, propios de quienes tienen el hábito de Wagner. (...)

Con ese magnífico reparto todo debía marchar como sobre ruedas. Pero eran necesarios, todavía, dos elementos, un piquete de walkirias cohesionado y valioso, individual y colectivamente, y el trabajo de un director. Conocíamos a Gustav Kuhn por su actuación en Barcelona, no en Wagner sino en Mozart. Ahora ha confirmado la excelente impresión: se trata de un gran maestro operístico y de un excelente trabajador de la orquesta.

La Sinfónica de Madrid, titular del Teatro de la Zarzuela, ha alcanzado en La Walkiria *su cota máxima: la de actuar con dignidad y eficacia, a veces con inusitada brillantez, al lado de un plantel de primera figuras. La dialéctica expresiva de Kuhn responde al gusto de nuestro tiempo: incisiva, emocional, bien articulada, pero renuente en cualquier caso...»* (Enrique Franco. «El País». Madrid. 14 de mayo de 1986).

Danza-Ballet



"V-36/9. Crónica civil", de Edison Valls, el espectáculo que Ananda Dansa, en coproducción con el Centre Dramatic de la Generalitat Valenciana. (Foto: Fernando Suárez)



AM. TEATRO DANZA. Valladolid

PERFORMANCE ESCAPARATE
Del colectivo. Intérpretes: Carmen y Mar. Estreno: febrero de 1986.

«... Carmen y Mar Rodríguez, únicas integrantes del Grupo AM recrearon, desde el escenario de la Sala Cervantes, una obra sin texto, que permita al espectador trabajar con la imaginación, manteniéndolo atento a cada movimiento plástico, acompañado de luz negra, que realizan sus protagonistas cargados de sugestión, emoción y misterio. (...) "Amnesia" fue presentada en Francia en la Facultad de Letras y Lenguas de la Universidad de Poitiers. Participa en las Jornadas Culturales en junio de 1985, organizadas por la Casa de España de París, y participó en el Festival 85 organizado por la Junta de Castilla y León.» («Noticias del mundo». Nueva York. 26 de mayo de 1986).

ANANDA DANSA. Valencia

V-36/9 CRÓNICA CIVIL
De Edison Valls. Dirección: Edison Valls. Escenografía: Carlos Montesinos y Edison Valls. Vestuario: Francis Montesinos. Música: Pep Llopis y Vicent Alonso. Intérpretes: Carlos Alfaro, Rafael Calatayud, Rafael Rodríguez, Gerardo Esteve, Amparo Fernández, Alicia Gómez, Irene Mira, Rosángeles Valls. Estreno: 14 de abril de 1986. Espectáculo coproducido por el Centre Dramatic de la Generalitat Valenciana.

«... Es algo así como una abstracción moderna de una época que enmarca las bases más inmediatas de nuestra actualidad. Por ello iconográficamente, el espectáculo se basa en las pequeñas vivencias que nos han contado nuestros mayores, y, entre ellas, en la forma y color de las de uno de nuestros más importantes pintores, Eusebio Sempere. (...) Se trata —dice Jorge Lara— de jugar irrespetuosamente con las ideas, las imágenes, los cuerpos y las historias. Un juego disciplinado y serio, eso sí, con esa luminosidad alegre del Mediterráneo...» (J. C. «Levante». Valencia. 24 de abril de 1986).

«La compañía, se dice, es una de las revelaciones del teatro renovador valenciano de los años 80. O el elogio es excesivo o el panorama teatral valenciano muy malo, pues nada de novedoso se encuentra en el trabajo de Ananda Dansa al menos en este espectáculo de casi enigmático e informativo título, que no obstante se aclara con los programas de mano, naturalmente en valenciano aunque con un encarte español. (...) Valencia de 1936 a 1939, que es como se lee el enigmático título V-36/9 (¡a que cosas llegamos!) es una crónica civil de la vida en esta ciudad durante la pasada contienda, una crónica de retaguardia dado que no llegó especialmente la contienda a aquella ciudad, o así se presenta. (...) Acaso diga una necedad, pero me arriesgaré. No veo por ninguna parte la depurada técnica de los actores-bailarines, más bien algo anodino, vulgarote, aunque esto de la "preparación emocional de los bailarines, haciendo de la técnica una esclava de la sensibilidad personal de cada uno para llegar a la completa receptividad de todo cuanto les rodea", resulta a priori además de promesa de un trabajo novedoso, una especie de invitación casi misteriosa. Después, decepción. No es función que esté a la altura del festival...» (J. Rubio Jiménez. «El Día». Zaragoza. 23 de mayo de 1986).

«El título del espectáculo podría hacer pensar que se trata de una dramatización más o menos anecdótica o puntual de nuestra guerra civil. No es así, sin embargo. Por lo pronto, la inspiración anda a caballo de un poema de José Ballester, del año 47, y los recuerdos que el propio Edison Valls, director del espectáculo, guarda de aquel precioso período de su infancia. Estamos, pues, ante un mundo subjetivo, en el que la realidad aparece siempre transfigurada, desordenada e incierta, como en las obsesiones o las pesadillas. Importa la atmósfera, la tensión que crean ciertas imágenes o la dinámica de las líneas coreográficas, la luz, el color, la música —deliberadamente repetitiva, cerrada—, elementos perfectamente integrados al lenguaje de Ananda Dansa, para mi gusto una de las aventuras experimentales más serias, con menos concesiones, entre las que hoy se realizan sobre nuestros escenarios. Ciertamente, como ocurre a menudo en este teatro poemático, sin argumento ni personajes precisos, la relación entre el espectador y el espectáculo es insegura, con momento de aproximación y otros de lejanía, ausente como está esa conducción intelectual, argumental o ideológica que permite cubrir los vacíos poéticos. No es éste el caso de Crónica civil, *en la que todo tiene el hermetismo de la poesía lírica, y exige la interpretación individual de cada espectador. Una condición sustancial de Ananda Dansa es el sentido de la belleza, la conciencia de que la forma artística es bastante más que un lenguaje funcional, que posee códigos indescifrables y, sin embargo, con una significación para nuestro subconsciente y nuestra sensorialidad...»* (J. M. «Diario 16». Madrid. 1 de noviembre de 1986).

BALLET DEL ATLÁNTICO. Sta. Cruz de Tenerife

PASIÓN
Coreografía: Anatol Yanowsky. Música: J. S. Bach. Escenografía: Hamid Blell. Intérpretes: Carmen Robles, Aida Lustres, Begoña Zabala, Patricia Villamandos, Laura Valenzuela, Delia Mateo, Antonio Calero, Carmelo Méndez, José Santiago. Estreno: 20 de marzo de 1986 en el II Festival Internacional de Teatro Ciudad de La Laguna (Sta. Cruz de Tenerife).

... Pasión, *un homenaje al poeta y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, es un ballet contemporáneo exento de énfasis, pero colmado de poesía en su austeridad escénica. Yanowsky prefiere la intensidad a la extensión.*

La muerte, Pasolini, el ángel exterminador, la madre, la bacanal y la acusación son algunos elementos de Pasión, *aunque todos ellos enmarcados en una totalidad que los asume sin negar la autonomía de cada una de estas unidades dramáticas...* (Sefre. Lérida. 21 de febrero de 1987).

COMPAÑÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA AVELINA ARGÜELLES. Barcelona

PROGRAMA PARA LA TEMPORADA 85-86









Cuatro escenas de "V-36/9. Crónica civil", el espectáculo de Ananda Dansa de Valencia. (Fotos: Fernando Suárez).

Presentan los siguientes espectáculos: *Vaivénes:* consta de cuatro coreografías basadas en «Las olas» de Virginia Woolf. *Premios coreográficos:* Consta de tres coreografías premiadas. Coreografías de Avelina Argüelles. Dirección: Avelina Argüelles. Intérpretes: Avelina Argüelles, Joaquín Sabaté, Llorenç Balasch, Toni Gomez, Olga Zamora, Jordi Cortés.

GRUPO DE BALLET BIRLOCHA. Murcia

AIRE ESPAÑOL
Del colectivo. Estreno: octubre de 1985.

MOVIMIENTO
Del colectivo. Estreno: 17 de abril de 1986.

COMPAÑÍA DE DANZA BOCANADA. Madrid

COREOGRAFÍAS DE LA TEMPORADA 85-86
Despedida: Coreografía: Blanca Calvo. Música: The Style Council. *Carita de Ángel:* Coreografía: María José Ribot: Música: Bonet de San Pedro. *Bocanada:* Coreografía: María José Ribot y Blanca Calvo. Música: Javier López de Guereña. Dirección: Félix Cabez, Blanca Calvo, María José Ribot. Bailarines: Iñaki Azpillaga, Charo Calvo, Blanca Calvo, Isabel Manzarbeitia, Oscar Millares, Olga Mesa, Teresa Nieto, Raúl Regalado, María José Ribot.

«... De una duración de casi tres cuartos de hora, cuenta con la música estrictamente funcional, muy unida a la ordenación dancista, compuesta por Javier López de Guereña. (...) Con frecuentes y superficiales referencias al jazz y utilizando recursos electroacústicos, resulta inconexa y de híbrido sentido estético, exactamente igual que le ocurre a la coreografía pantomímica, oscuramente teatral, con más pretensiones de "mensaje" que validez en sus imágenes plásticas, reiterativas y de un simbolismo críptico escasamente comunicativo. Las obras presentadas adolecían de similares características, agravadas por la falta de calidad de las músicas, que se aproximan al jazz, falsificándolo, y muy lejanas a este interesantísimo estilo norteamericano. Con su indefinidad intención no acierta a crear la probablemente querida síntesis entre la danza, la pantomima, la música gestual y el teatro musical, y tampoco crean un nuevo tipo válido de espectáculo. No obstante, el breve grupo escuchó muchos aplausos.» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 21 de junio de 1986).

COMPAÑÍA CARMEN SANSA. Barcelona

ELS SET PECATS CAPITALS (LOS SIETE PECADOS CAPITALES)
De Bertolt Brecht y Kurt Weill. Traducción: Carmen Serralonga. Dirección: Carmen Sansa. Dirección musical: Miquel Gaspa. Escenografía: Josep María Espada. Intérpretes: Carmen Sansa y Avelina Argüelles. Bailarines: Rosa Dachs, Toni Gómez, Anna María Maduala, Rigoberto Polop, Teresa Prastitis, Jordi Puidefábregas, Joaquim Sabaté, Miquel Vázquez. Cantantes: Alfonso Alegre, Joan Crosas, Francesc Xavier Ribera, Manuel Valdivieso. Músicos: Joan Plaja, Pere Bardagí, Sara Bolaños, Francesc Borrull, Enric Ponsa, Montserrat Vallvé, Jordi Ventura. Estreno: 27 de julio de 1986 en la Casa de la Caritat durante el Grec 86 (Barcelona).

«La resurrección de esta pieza, que ya cuenta con más de cincuenta años, fue justificada por Carmen Sansa por "el interés permanente de la obra de Brecht y en especial por el carácter insólito de ésta en concreto, que es muy poco conocida y ha sido representada en muy pocas ocasiones, ninguna de ellas en España". "Els set pecats capitals dels petits burgesos" intenta dibujar, con gran simplicidad de lenguaje, una visión de la decadencia de la condición humana a través del choque experimentado por los impulsos opuestos de la hija de una familia aburguesada, que se debate entre la tentación de sucumbir a los siete pecados capitales, tentación fuertemente reprimida por la Iglesia católica y por su familia, o bien superarlos con integridad moral, al margen de los beneficios materiales que pierde con ello.» (Jaume Giró. «La Vanguardia». Barcelona. 25 de julio de 1986).

«"Els set pecats capitals" surge en 1933 de la colaboración entre Weill y Brecht, ambos exiliados en París. La obra es un ballet que paralelamente plantea un tema propicio a la preocupación de dos exiliados cual es el de cómo afirmar su obra, un trabajo artístico, en un medio hostil y desconocido. Las dificultades que comporta ser alguien y los caminos que hay que seguir para conseguirlo. En la obra, ambientada en la mítica América, el personaje doble Anna —Carmen Sansà/Avelina Argüelles—, vivirá toda una iniciación social que le enfrentará a las distintas situaciones que habrá de vencer para conseguir su propósito y que le sitúa frente a cada uno de los siete pecados capitales. La vertiente crítica oscial en una constante confrontación entre el sentido ético —Carmen Sansà/conciencia— y el sentido pragmático —Avelina Argüelles-personaje— con el éxito final de este último, que terminará convirtiéndose en la cariátide-columna de toda su familia, participe interesada del beneficio económico, pero salvando todas las costumbres y apariencias sociales. La sencillez del discurso temático de "Els sets pecats capitals" contrasta con su complejidad formal, que se sustenta en un cuerpo de baile, en un coro familiar, en un trabajo de actriz y en una interpretación de la música de Weil. En la combinación y articulación de todas esas dificultades, de enorme complejidad cada una de ellas, es donde en parte naufraga el resultado final de "Els set pecats capitals", que adquiere sólo el tono medio de un resultado discreto. Un resultado que permite entrever aquello que se podría haber conseguido, pero que por el punto alcanzado no motiva, desgraciadamente, el entusiasmo del público. Lástima, porque el esfuerzo económico y dramático lo merecía.» (Alex Broch. «La Vanguardia». Barcelona. 29 de julio de 1986).

«Tengo la impresión de que Carmen Sansa, que por primera vez firma la dirección de un espectáculo, ha concebido esta dirección demasiado desde sí y le han faltado puntos de referencia que le habrían dado una visión más amplia. Parece que el espectáculo se vaya construyendo como un juego débil, sin suficiente convicción y sin una concepción global definida con fuerza a priori. Posiblemente, una de las bases más discutibles es el tipo de coreografía que Avelina Argüelles ha realizado para el espectáculo y que responde, en líneas generales, a un criterio de ilustración, de "mímica danzada", en lugar de la danza estricta que habla un lenguaje propio y genuino. Avelina Argüelles ha ilustrado los diversos momentos de acuerdo con el carácter de cada pecado capital y sobre los elementos argumentales que el texto dibuja; y lo ha hecho de una forma muy lisa, trabajando más los elementos pantomímicos y no llegando a la creación de una coreografía de composición global, protagonista del montaje. Con todo, si dejamos de lado esto que yo califico de error y que para otros puede ser una virtud, el montaje se presenta con una dignidad más que aceptable, que se irá afirmando cada vez más.» (Joaquim Vila i Folch. «Avui». Barcelona. 30 de julio de 1986).

CARMEN SENRA DANZA CONTEMPORÁNEA. Madrid

COREOGRAFÍAS DE LA TEMPORADA 85-86
Formas y líneas: Coreografía: Diola Maristany. *A mi manera:* Coreografía: Carl Paris. *Ego alter ego:* Coreografía: Carmen Senra. Dirección: Carmen Senra. Vestuario: María Fernández del Castillo. Intérpretes: Susana Casenave, Tony Escartín, María Fernández del Castillo, Luis Fuentes, Gloria García, Laura López, Mónica Lores, Eduardo Ruiz, Mónica R. Runde y Eduardo Torroja. Estreno: 10 de junio de 1986 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dentro de la Muestra de Danza de Madrid.

«Amable y delicado, el espectáculo presentado por Carmen Senra en el Festival de Otoño otorga a España un dignísimo puesto en la danza contemporánea e incluso apunta cierta "forma española". Carmen Senra ha compuesto un programa inteligentemente combinado... y ha sacado a colación un sorprendente grupo de artistas que hay que seguir porque irá a más. Los bailarines y bailarinas de Carmen Senra brindan con claridad sus individualidades, en algunos se adivina el beso del hada que puede un día hacer de ellos estrellas o en todos suspira ese "animus saltandi" que, aunque es un don, cuando se disciplina y se refina, como en ellos, saca adelante la personalidad. (...) La coreografía de Diola Maristany, "Formas y líneas", gana más en las segundas: trazado aéreo, constante creación de corteses grafismos y ese aire inocente y campestre —a lo Paul Taylor— de bailar a Vivaldi. Por su parte, Carl Paris ha ingeniado una "estampa" de difícil ejecución, sin dar la sensación de tal; brillante, aguda, comercial y un poco "americana" en su manera de mezclar las tintas. Pero tiene rango, belleza general y momentos rotundos como un clavo. El plato fuerte estuvo en "Ego, alter ego" de la propia Carmen Senra. Apartándose de cierta manía generalizada entre los "contemporáneos" de hacer calceta con lo truculento y con lo atormentado, Carmen, pese a la pesadilla que describe, opta por despertar el interés más que el

temblor. "Ego, alter ego" es una creación impresionante. (...) Y un toquecillo español muy primoroso en su aire pasional. Y una idea magnánima del gesto. Y un uso muy poético de los pasos. Y un rutilante y grávido final...» (J. L. Legaza. «Ya». 31 de octubre de 1986).

«Durante tres noches, la danza en Madrid se ha llamado Carmen Senra. Su grupo de "ballet" contemporáneo ha domado pentagramas sobre el escenario (...) y ha confluido estilos en torno a una forma muy personal de ver el baile. Sus componentes destilan juventud desde que, convertidas en estatuas, y bañadas por el melancólico canto del violonchelo de Pau Casals, invaden la oscuridad. Comienzan entonces a surgir el óleo coreográfico; las bailarinas trazan sobre el aire las líneas, luego las formas. (...) Tres cuerpos femeninos, convertidos más tarde en cinco, inventan los colores de la danza en cada movimiento, en cada paso. "A mi manera" toma tonos claros y abre una ventana a la alegría... una figura, la de Gloria Díaz, menuda y vivaz, desenvuelta, va cubriendo todos los rincones con la suavidad de una acuarela. el cuadro se torna entonces brillante, blanco, en ocasiones, sereno, azul, en otras, pero hay siempre en él un deseo de claridad. (...) Surge después, como escapado en el tiempo, el nuevo estilo. Saltan siglos sobre el escenario, sin recorrer un solo minuto y una nueva estética, la del ordenador, sustituye al pincel. En "Ego et alter ego", coreografía de la propia Carmen Senra, emergen figuras confundidas en su negrura con el fondo, mientras las fluorescencias de los colores imponen su presencia, al tiempo que surcan caminos imaginarios. Es el fantasmagórico sueño de una noche de insomnio, a veces mecánico, a veces irreal, pero siempre atrayente, siempre palpitante; y sobre la bruma, la música amenaza temporal.» (Julio Bravo. «ABC». 14 de junio de 1986).

COMPANYIA DE DANSA DE CESC GELABERT Y LYDIA AZZOPARDI.
Barcelona

DESFIGURAT
De Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Dirección: Josep Ramón Renovell. Escenografía: Lluís Nicolau con la colaboración de Jaime Rada y Pedro Hernández. Vestuario: Lydia Azzopardi. Coreografía: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Intérpretes: Lydia Azzopardi, Juan Carlos García, Cesc Gelabert, Mónica Goday, Vicente Saez y Ana Xena. Estreno: 7 de marzo de 1986 en el Teatre Lliure de Barcelona.

«Nos interesa aquello que sucede en el interior de la persona a partir de la acumulación y superposición de signos. Asimilación, adaptación, máscara. Disimular, mentir... el juego está en buscar el punto de la desfiguración que no borre los trazos esenciales. La mirada atrás se detiene en el momento en que el Imperio Romano se sumerge en el mundo del Románico. El espectáculo incluye una referencia del arte catalán de los siglos X, XI, XII, en concreto del monasterio de Sant Pere de Roda y de las iluminaciones del Apocalipsis del Beat de Girona.» (Cesc Gelabert/Lydia Azzopardi. Fragmento del programa).

«Uno de los factores que determinan las características esenciales del arte románico es la búsqueda de la sencillez, el intimismo y el repliege espiritual en un mundo que teme, que tiene miedo. Figuras estilizadas reproducen la difícil asunción por el hombre de su dimensión temporal. Desfigurat, *coreografía de Cesc Gelabert y de Lidya Azzopardi, basada en las iluminaciones del Apocalipsis del beato de Gerona pretende poner de relieve la impotencia del hombre frente al tiempo. Movimientos concretos crean unos modelos reales de un pasado cuyas inquietudes no están superadas. La transformación de figura de la diversidad de caracteres y actitudes de los bailarines reproducen la agresividad y el aliento orgánico de la realidad aportada de sus ideales. Figuración y transformación. Las metamorfosis de imágenes y ese ambiente sombrío y misterioso escenificado por Lluís Nicolau acogen a figuras, de cuyas bocas abiertas manan sórdidos alaridos. Los siete truenos que retumban en la partitura de Santos aportan una idea que gesta vida, porque* Desfigurat *es una coreografía que presenta en última instancia la lucha contra la muerte. (...) El miedo es también una idea que une a los actores, pero que a base de juntarse se desunen.* Desfigurat *es una obra que evoluciona mediante los contrastes reales de la vida que vienen impugnados por la inercia de la existencia humana. La obra está llena de figuras mágicas salidas de los capiteles, impregnadas de movimiento. Las escenas surgen con vigor y el movimiento se articula lineal y arquitectónicamente en la escena del infierno. En los cuadros, que se suceden rápidamente, aparecen los seres mágicos del medievo...»* (Carlos Murias. «El País». Barcelona. 9 de marzo de 1986).

«Hay espectáculos en donde la necesidad de una introducción descriptiva resulta muy evidente, porque en el lenguaje de la danza no siempre es fácil descubrir la intención de los creadores. (...) El Desfigurat *de Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi pertenece a esta categoría de espectáculos. En su trabajo los autores filosofan sobre el fenómeno de la superposición de las diversas culturas que se pueden descubrir en la Cataluña medieval. (...) El fenómeno, en nuestros días, se hace más complejo aún gracias al añadido de nuevas influencias. En la cultura occidental, de la cual participamos, ya resultan casi imposibles de reconocer los rasgos culturales propios y menos aún cuando observamos al individuo. No obstante, Gelabert y Azzopardi consiguen su propósito de conservar a través del proceso de desfiguración, sus trazos esenciales. En* Desfigurat *el individuo triunfa sobre la masificación. Traducido en términos de danza o movimiento, ello se explica mediante pequeños y sutiles movimientos que nos pueden explicar más que la fuerza que emana de los grupos compactos. (...) La construcción coreográfica se va desarrollando mediante solos, pasos a dos y a tres y grupos en movimiento continuo, todo ello con la presencia de tres ambientes musicados diferenciados. (...) Cabía advertir una ligera falta de rodaje en los movimientos del grupo, pero también que estábamos ante un grupo de intérpretes con talento. La escenografía, la iluminación y el vestuario logran la adecuada ambientación, si bien es ésta secundaria con relación a la intriga coreográfica. (...) Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi han logrado dar a su obra un carácter muy identificado con lo mediterráneo, muy nuestro, y ellos sin menoscabo de alcanzar un nivel internacional indiscutible. Con ella se consolidan en su posición de primeros creadores coreográficos de este país. En este sentido,* Desfigurat *podría interpretarse también como un canto al individuo que triunfa sobre la mediocridad.»* (Marjolijn Van Der Meer. «La Vanguardia». Barcelona. 9 de marzo de 1986).



«La danza contemporánea no está haciendo aguas, porque eso es impensable, pero sí está haciendo crisis. De tanto insistir en la misma temática, ese cajón de sastre que es el psiquismo humano, la aventura humana, el hombre por dentro y similares, se está agotando; esto es, envejeciendo. (...) Hay, pues, a la vista un quehacer nuevo: nuevos caminos, nuevos criterios, nuevas modalidades expresivas. Desfigurat, *pese a conservar aún aquellos tópicos, desde algún modo apunta ya estas inquietudes con su aire de retablo, su intensa teatralidad y su tensión dialéctica entre el mensaje conceptual fogoso y trágico y el paisaje gestual alada y sedosamente mórbido, donde un delicuescente juego de brazos y manos se lleva la palma. La novedad mayor de este espectáculo hay que admirarla en el extraño y sugestivo poder con que somete al público a un suave ensueño en el que la inteligencia de la obra se reencarna más en su pasión que en su comprensión.* Desfigurat *es una creación que pide ser vista más de una vez para poder llegar a ella y saber bien por qué llega a nosotros. Lo que está claro es que se trata de una obra inmensamente trabajada. Un montaje de una estilística consumada. (...) Los diferenciadísimos intérpretes —seis individualidades como seis copas de seis pinos— reparten dominio, depuración técnica, tablas, sapiencia escénica y una misteriosa elocuencia personal...»* (J. L. Legaza. «Ya». 29 de septiembre de 1986).

BALLET CLÁSICO DE MADRID. Madrid

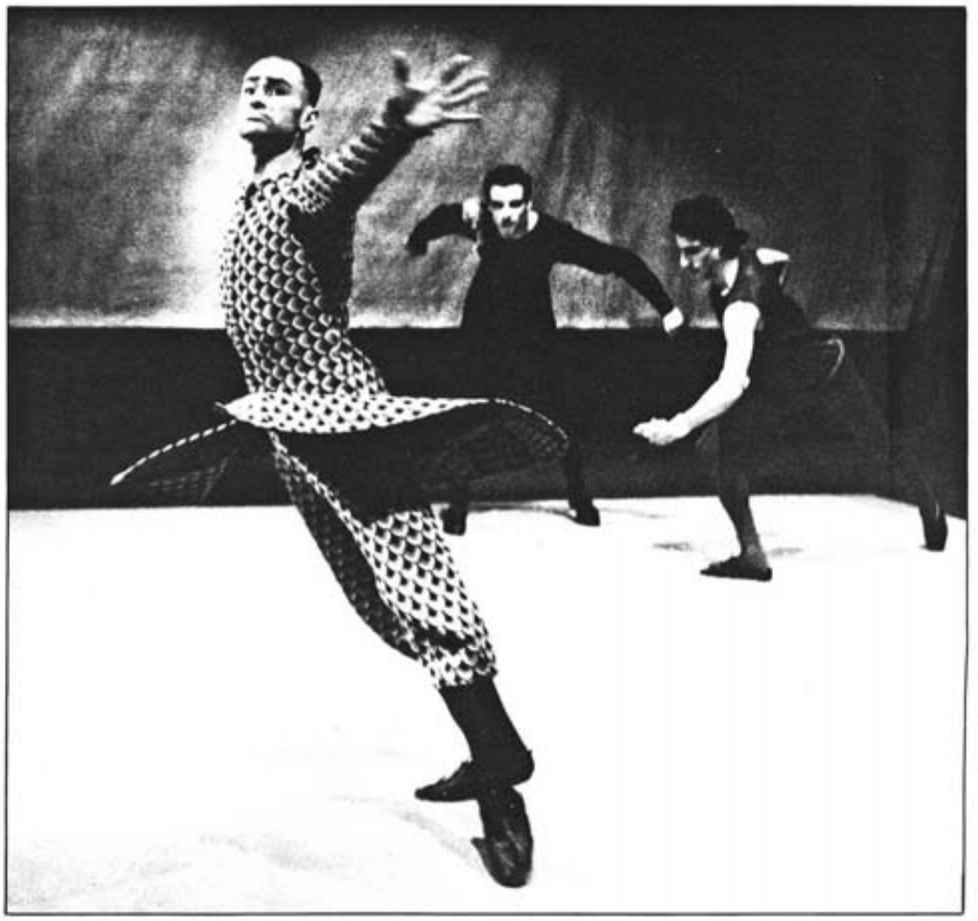
COREOGRAFÍAS PRESENTADAS EN LA TEMPORADA 85-86

Confidencias: Música: Minkus. *Pas de trois:* Música: Chaikovski. Coreografía: Leif Omber. *La noche:* Música: Rubinstein. Coreografía: Pavlova. *Festival de Genzano:* Helsted Paulli. coreografía: Bournonville. *Corpus Christi:* Música: Albéniz. *La sonámbula:* Música: Bellini. *La vals:* Música: Ravel. Dirección y coreografía: Adolfo León. Estreno: junio de 1986.

«... El programa está previsto musicológicamente para entendidos y profesionales, pero además hay un nivel de iniciación a la danza que hace que guste a toda clase de público, además de estar preparado para llevarlo por toda España...» (Mercedes Holgueras. «El Correo de Zamora». 12 de septiembre de 1986).

«Ni siquiera como fiesta de fin de curso era admisible la representación de esta agrupación, que no ha conservado el mínimo nivel de exigencia en lo técnico y en lo artístico. Lo dramático es que sobre la escena había un montón de chicos con la intención de hacer ballet *y agradar, e incluso en algunos se podían adivinar buenas condiciones para la danza. El resultado fue entre bochornoso y patético, por momentos de verdadera vergüenza ajena, con una serie de camelos como la supuesta coreografía atribuida a Ana Pavlova, donde maneras, pasos, vestuario y accesorios nada tienen que ver con un original a todas luces perdido en el tiempo. (...) Debían recapacitar sobre si no es mejor trabajar primero de puertas adentro del estudio hasta conseguir algo digno, y en cualquier caso, ser objetivos y críticos conmigo mismos. Pero no es fácil exigir esto a los componentes —todos muy jóvenes— y sí hay que reclamarlo de los directores, donde al menos los años debían pesar, ya que de fructífera experiencia no se puede hablar en este caso...»* (Roger Salas. «El País». Madrid. 8 de junio de 1986).

«... El programa presentado era muy ecléctico y con fuertes raíces románticas en la mayoría de las obras. No se trata, como en las compañías que hasta ahora han pasado por esta muestra de danza en Madrid, de arte estrictamente contemporáneo, sino académico o, si se quiere, escolástico. Esto puede suponer para las componentes del grupo la posibilidad de una sólida formación ballerística para el futuro, aún muy lejos, en la actualidad de haberse conseguido. Su presentación en este ciclo es prematura, si bien la extremada juventud de las componentes de la compañía, en cuyo conjunto sobran algunos kilos, abre las puertas a la mejor esperanza. En esta simpática línea, casi como un festival de fin de curso, hay que entender la realización, lujosamente vestida, de las obras programadas; páginas de Minkus-León, Tschaikowsky-Omberg, Rubinstein-Pavlova, Paulli-Bournonville y Albéniz, Bellini y Ravel, coreografiados los tres en la línea heredera de lo romántico, ya señalada, por Adolfo León.» (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 8 de junio de 1986).







"Desfigurat", espectàculo de la Companyia de Danza de Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi con escenografía de Lluís Nicolau. (Fotos: Ros Ribas). En la página precedente, coreografía de Carmen Senra Danza Contemporánea. (Foto: Carlos Paz).

BALLET CLÁSICO DE ZARAGOZA. Zaragoza

PROGRAMA PARA LA TEMPORADA 85-86
Las Silfides: Música: Chopin. Coreografía: Michel Foquin. Versión: Lynn Seymour. *El amor brujo:* Música: Falla. Coreografía: Cristina Miñana. *Symphony in D:* Música: Haydn. Coreografía: Jiri Kylian. Dirección: Cristina Miñana. Bailarines: Marta R. Estrampes, Michel Wallerand, Mar Olmos, Elena Lorenzo, Federico Bosch, Ramón Taulé, Marina Faccin, Beatriz Santaolaya, Ana Karin Karlsson, Patricia Almarcegui, María Lagula, Carina Coldevin, Luis Sánchez, Marco Müller, Isaías Jáuregui, Abimael Aguilar y Ángel Martínez. Estreno: 7 de mayo de 1986 en el Teatro Fleta de Zaragoza.

«—El espectáculo estará dividido en tres partes. ¿Cuál será la primera?
—En primer lugar ofreceremos "Las Silfides", de Chopin, con la coreografía tradicional de Michel Foquin pero en versión producida por Lynn Seymour. Es una versión muy bonita que no pierde en ningún momento la tradición de la coreografía original. (...)
—¿En la segunda parte estrenaréis "El amor brujo"?
—Sí, la coreografía es mía y se la dedico, como un pequeño homenaje, a Ramón Sáinz de Varanda. He realizado una versión de este ballet totalmente clásica y, por lo tanto, muy diferente de las versiones que todos conocemos. (...)
—¿Y en la tercera parte?
—En la parte final estrenaremos "Symphony in D", de Haydn, en la versión de uno de los mejores coreógrafos europeos, Jiri Kylian. Es éste un ballet cómico, que se ríe un poco de los ballets de toda la vida, de los ballets clásicos. Posiblemente es, también, el ballet que más ha vendido este coreógrafo...» (Carmen Puyo. «Heraldo de Aragón». 2 de mayo de 1986).

«En ese espacio particular de la creación artística, donde tantas veces priva un presuntuoso amateurismo, Cristina Miñana, directora, más aún, creadora del ballet, ha sabido imprimirle el sello del rigor, de la universalidad, de la profesionalidad, como fundamento y garantía imprescindibles de la obra bien hecha. Buena prueba de ello la constituye su último programa, presentado el miércoles en el Fleta y que continuará en cartel hasta el próximo domingo: una ocasión, de las que hay pocas, para que los zaragozanos puedan disfrutar de la danza clásica. En "Las silfides" pudimos contemplar una recreación personalísima de la coreografía de Michel Fokin realizada por Lynn Seymour, con unas anotaciones que acentuaban el aire nostálgico, evocador, del ballet. Una apertura clásica, que sitúa al espectador ante los aspectos clásicos de la danza clásica, y valga la redundancia. Apertura o introducción que dejaba paso a la estupenda versión de "El amor brujo" de Cristina Miñana, quien ha tomado la obra de Falla y Martínez Sierra como punto de partida para una recreación inteligentísima. Los elementos folcróricos desaparecen, prácticamente, y la coreografía subraya el contenido esencial de la obra, dándole una dimensión profunda y universal, sin excluir el apasionamiento y la espontaneidad que la música de Falla parece exigir. La coreografía de Cristina Miñana se mueve, como decía, dentro de los moldes más rigurosos del baile clásico. La de Jiri Kylian, para la "Sinfonía en re", de Haydyn por el contrario, parece complacerse en su trasgresión perpetrada con un humor omnipresente, y una imaginación desbordantes. El ballet se convierte así en un espectáculo que es al mismo tiempo homenaje y elegante parodia de la danza clásica misma. Solistas y cuerpo de baile supieron encarnar esas coreografías con maestría e inspiración.» (Joaquín Aranda. «Heraldo de Aragón». 9 de marzo de 1986).

BALLET CONCIERTO DE MADRID. Madrid

PROGRAMA PARA LA TEMPORADA 85-86
Divertimento de Hayden: Música: Hayden. *Suite de Tangos:* Música popular argentina. *Torero:* Música: Albéniz. *La creación:* Música: A. Petrov. Dirección y coreografía: Ana Lázaro. Bailarines: Ángeles Mogarro, M.ª Mar Baudesson, Yolanda Fernández, Regina Carmona, Mercedes Guzmán, Ana Cabo, y José Luis Donaldson, alfonso Ventura. Fco. Javier Curado, Sara Sobrino y M.ª Carmen Pin, Jorge Cristov y Paz Puigdellivol. Estreno: junio de 1986.



DANAT DANZA. Barcelona

«HERBST» LA TARDOR (OTOÑO)
Coreografía: Sabine Dahrendorf, Alfonso Ordóñez. Música: Riuychi Sakamoto. Diseño plástico: José Menchero, Florenci Guntín, Alfredo Balasch. Intérpretes: Sabine Dahrendorf, Alfonso Ordoñez, Marta Solsona, José Menchero, Florenci Guntín, Alfredo Balasch. Estreno: primera versión: octubre 85, segunda versión: agosto 86.

«Esta coreografía es un trabajo, que se basa en la colaboración entre artes plásticas y danza contemporánea. No se trata de ilustrar la coreografía con medios propios de la pintura o viceversa, sino la fusión de ambas partes; que no sea la imagen sólo relieve inmóvil, sino que dispare y salte. Tampoco se pretende interpretar ningún hecho real o contar una historia breve. (...) La manera de los movimientos en la coreografía resulta entre otras cosas, de la sensación de la escayola, que se seca; abre sus grietas rompe y cae. No se quiere producir imágenes concretas, sino que a través de la imágen plástica y su movimiento se muestran múltiples imágenes que aparecen y, rápidamente, cambian...» (Danat-Danza).
«... Dentro del "performance" la unificación, en este caso, de la escultura, la pintura, la danza y la música, donde la expresión plástica, basada en las teorías del espejo, la música penetra por los músculos de los bailarines y en contorsionismo lento y estidiado, van incorporándose a la escena, los ojos atentos de los espectadores, que entran a tomar parte del espectáculo a partir de la percusión musical. (...) La duración es corta, pero capaz de captar la atención y la concentración de todos. Los actores expanden la tensión en horizontal, tumbados en el suelo pintado y lleno del mismo material que rodea sus cuerpos, mientras los cambios de luz expresan conjuntamente con el color y la música los troncos que se van quedando sin ropajes, cayendo lentamente las hojas de los árboles. En conjunto el espectáculo resulta bello, nuevo y original, constituyéndose en un éxito total, o por lo menos es lo que el público leones ha expresado.» (Rosa M. G. Lucio. «La Crónica». 28 de agosto de 1986).

«... Es una interesante muestra plástica que combina una agudeza coreográfica experimental con la estática de la pintura y la escultura. (...) De estos estilos deben destacarse movimientos de "contraction release", reptación, y una fuerza y expresión plástica que revierte el «no» japonés. Estas tendencias aportan a la obra una acertada relación del cuerpo empapado en escayola y pintura de color ocre, rojo amarillo y negro, y aseguran la relación del cuerpo con el suelo, una atracción por la tierra que a medida que la gesticulación evoluciona, ésta recobra mayor imantación. (...) Se trata de un estudio, por lo demás, sugestivo y sugerente, y el espectador busca interpretaciones figurativas múltiples. Cabría dudar si Herbst-la tardor *es un proyecto estrictamente estético. La banda sonora original de Ruiychi Sakamoto perfila la gestualidad agreste de los bailarines, y aporta unas bellas resonancias de indisimulable origen oriental.»* (Carlos Murias. «El País». 17 de diciembre de 1986).

TEATRO DE LA DANZA. Madrid

LA EXTRAÑA TARDE DEL DOCTOR BURKE
De Smozek. Dirección: Antonio Llopis. Escenografía: Gabriel Carrascal. Música: Jorge Fernández Guerra. Intérpretes: Luis Olmos, Javier Planchuelo, Viviana Doynel, Amelia Ochandiano, Antonia Rodríguez y Roberto Álvarez. Estreno: diciembre de 1985.

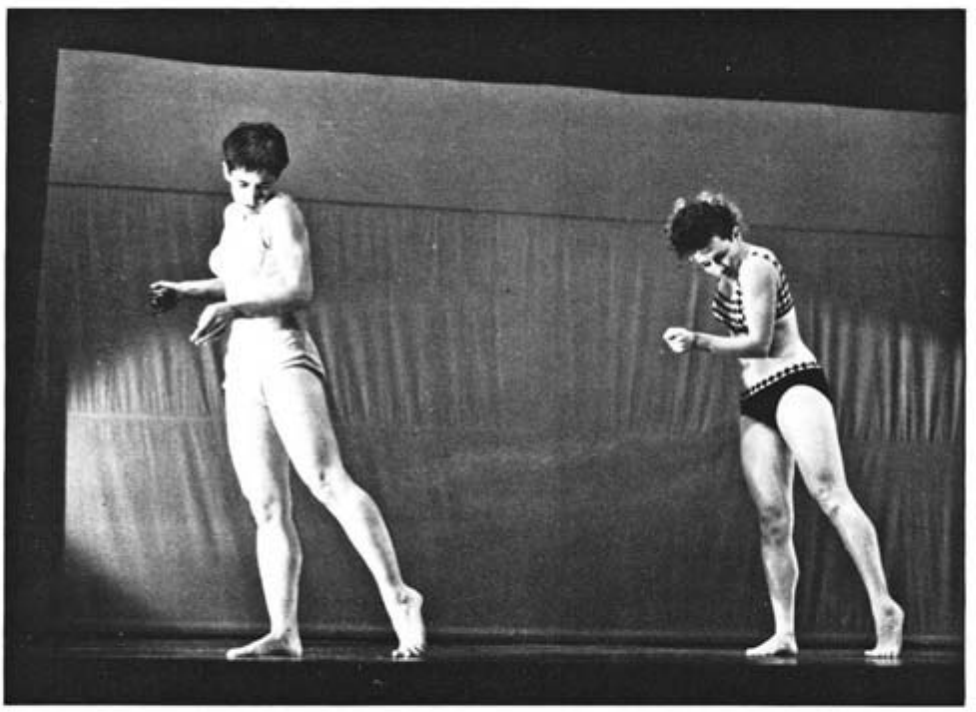
«... La obra del checo Smozek plantea, con un lenguaje humorístico y corrosivo, la dificultad de mantener una actitud vitalista, edonista y positiva en un mundo rebosante de pragmatismo donde el cumplimiento de las normas sociales es capaz de arrasar con todos los lazos. (...) El feísmo y el esperpento son los ejes estéticos del Teatro de la Danza de Smozek para expresar esta actitud vital contrariada. Las situaciones límite son planteadas con un humor ácido que oculta el dramatismo naturalista del argumento de fondo. (...) No hay nada hermoso —sólo quizás el espíritu primero de Burke— y nada que lleve a momentos reflexivos o la recreación poética. Sí hay emoción y hasta una corriente de simpatía entre el espectador y el personaje central, y hasta de comprensión con los otros personajes, raros o casi revulsivos. Lo más destacado es, sin duda, la labor de los actores, sería excesivo llamarlos también bailarines, al menos por lo demostrado en "la extraña tarde...", la danza la utilizan como un recurso expresivo, como una manera de llenar el escenario. Excelentes cada uno en su papel. En la noche del estreno hubo oportunidad de ver en escena al director y coreógrafo Antonio Llopis que sustituyó a Roberto Álvarez —el único bailarín profesional— que se lesionó en los ensayos...» (L. C., «Jaén». Jaén. 10 de enero de 1986).

LA DUX. Barcelona

CORRE, QUE FEM TARD
De M.ª Antonia Oliver y María Muñoz. Música: Stephen Kent. Intérpretes: M.ª Antonia Oliver y María Muñoz. Estreno: 26 de julio de 1986.

«... La parte del espectáculo realizada por La Dux constaba de las evoluciones de dos bailarinas y, en ocasiones, la música tocada en directo bien con guitarra, bien con ukelele, bien con un extraño tubo del que se arrancaban los sonidos con las variaciones de las cuerdas vocales, cuyos resultados eran realmente sorprendentes. María Antonia Oliver, una de las componentes del grupo, explica que hay una parte de improvisación en cada actuación, pero que a partir de allí se elabora la coreografía. "Todo está muy marcado y tienen mucha importancia y tienen mucha importancia las entradas y salidas, el ritmo, las diapositivas, etcétera", añade. El juego de sombras sobre fondos de color, en los que en ocasiones se mantenían proyecciones, se aunaban perfectamente con el ritmo de la música y el de movimientos de baile, unas veces cadenciosos, otras frenéticos, una veces desordenados, otras seguidos a la par con minuciosidad...» (L. P. «Alto Aragón». 4 de octubre de 1986).





"La extraña tarde del doctor Burke", una puesta en escena del Teatro de la Danza con coreografía de Antonio Llopis. Sobre estas líneas, María Antonia Oliver y María Muñoz en "Corre que se hace tarde", el espectáculo de "La Dux". (Fotos: Chicho). En la página anterior, el Ballet Concierto de Madrid.

TEATRO ESPAÑOL DE DANZA. Madrid

LAS FURIAS

De Francisco Suárez. Dirección: José Granero y Francisco Suárez. Escenografía: Damián Galán. Figurines: J. A. Cidrón. Intérpretes: Julia Trujillo, Sara Lezana, Julio Príncipe, Carmen Cortés, Rosa Amor, Ángela, Paloma de Miguel, Ana López, Gloria López, Eva M.ª Pérez, Pilar Rubio. Antonio Almenara, Guilles Coupet, Miguel Daureo, Pello Esnaola, Enrique Frías y Rodolfo Rosales. Estreno: 2 de julio de 1986 en el Teatro Romano de Mérida. Dentro del XXXII Festival de Mérida. Espectáculo coproducido por el Festival de Mérida.

«He realizado una síntesis del mito griego de Antígona, y una relectura del pasaje bíblico de Judith para fijarme en las mujeres inmersas en un conflicto. Es una defensa de su entidad civil ante el absurdo de la guerra que inventan los hombres. La tercera pieza, "Gernika" surge sobre una mirada personal sobre el cuadro de Picasso.» (Fernando Bejarano. «Diario 16». 2 de julio de 1986).

«Respetando el punto de partida que establecen la mitología bíblico-palestina en Judith y la griega en Antígona, Suárez propone en su personal actualización de los símbolos el desenlace contrario al de los originales, con el fracaso de las heroínas. Judith es sorprendida en su intención de liberar a su ciudad del sitio que le ha impuesto el invasor y será ella la decapitada. Antígona, por su parte, no optará por el suicidio ante la injusticia, sino que tratará de conformarse con las leyes aún dentro de su rebelión. Espléndida actuación de Sara Lezana encarnando a los dos símbolos. Gran bailaora que a sus valores flamencos une la gran experiencia de su paso por el cine, siendo una intérprete idónea para estos espectáculos. Carmen Cortés se movió dentro de un ámbito más puramente flamenco y en algunos momentos nos gustó quizás más que Sara. En gran parte el valor de Las furias *fue el valor personal de ellas dos, destacando especialmente una confrontación entre ambas en "Antígona". Julio Príncipe, en cambio, pareció casi secundario a pesar de ser coprotagonista. El cuerpo de baile no tuvo oportunidad para significarse mucho. José Granero debería haberle sacado un mayor partido.»* (Eugenio Cobo. «Ya». 31 de julio de 1986).

«En Las furias *hay mucho de "Medea", el trabajo que ideara Granero para el Ballet Nacional, y que pareció despertar un nuevo cauce para la danza española. El mito griego ha entrado nuevamente dentro de las entrañas de nuestro baile y ha demostrado que sus motivos son eternamente universales y actuales. Después de "Medea", otros dos nombres de mujer helena, Judith y Antígona, se han enmarcado en una bailarina española. La trilogía, que ya en Mérida quedó coja al no poderse estrenar "Gernika", ha sido todavía en Madrid simplemente binomio. (...) La situación de la mujer ante la guerra es el motivo principal del espectáculo, en el que a la danza, se una la palabra. Julia Trujillo, una suerte de Dama de Elche enmarcada en un deslumbrante traje, hilaba la narración e introducía la historia con los textos precisos de Francisco Suárez, acotando con sobriedad los acontecimientos. (...) "Judith" posee claras reminiscencias orientales, que se aprecian desde el vestuario, mucho más sugerente en ellas que en ellos. La guitarra de Enrique de Melchor, salpicada de golpes de percusión, aleja no obstante la atmósfera sonora, de la que Granero aleja constantemente el "typical spanish". Plegado siempre a la partitura, el coreógrafo consigue su más bella página en un apasionado duo entre Judith y Holofernes, magníficos Sara Lezana (que con su entrad en escena parece despertar la danza) y Julio Príncipe. "Antígona" se escapa aún más hacia el clasicismo, aunque hay una dispersión de estilos, que impide al espectador entrar de lleno en la historia. El principio es arrebatador, ayudado por una magnífica iluminación de Manuel Canseco y una evocadora y descriptiva música de Emilio de Diego y Victor Martín Rubio, donde el sintetizador mezcla su voz con la guitarra, al servicio de la honda coreografía de Granero...»* (Julio Bravo. «ABC». 31 de julio de 1986).





Arriba, "Las furias" de Francisco Suárez, el espectáculo que Teatro Español de la Danza realizó en coproducción con el Festival de Mérida. (Fotos: Chicho). En la página siguiente, coreografía de Goyo Monyero para el Ballet Español de Madrid y "Qué sucede con el tiempo" de Madrid D. C. (Foto: Fernando Suárez).

«La danza tradicional española ha evolucionado hacia una espectacularidad con la que todos no están de acuerdo. Por un lado están los puristas, que opinan que no debe ser cambiado ni el tono ni el escenario donde se ha bailado siempre. Pero la danza en general ha conocido una profunda renovación que ha tocado a la tradición. Los coreógrafos han sentido la tentación

«La situación de la mujer ante la guerra es el motivo principal del espectáculo, en el que a la danza, se una la palabra. Julia Trujillo, una suerte de Dama de Elche enmarcada en un deslumbrante traje, hilaba la narración e introducía la historia con los textos precisos de Francisco Suárez, acotando con sobriedad los acontecimientos. (...) "Judith" posee claras reminiscencias orientales, que se aprecian desde el vestuario, mucho más sugerente en ellas que en ellos. La guitarra de Enrique de Melchor, salpicada de golpes de percusión, aleja no obstante la atmósfera sonora, de la que Granero aleja constantemente el "typical spanish". Plegado siempre a la partitura, el coreógrafo consigue su más bella página en un apasionado duo entre Judith y Holofernes, magníficos Sara Lezana (que con su entrad en escena parece despertar la danza) y Julio Príncipe. "Antígona" se escapa aún más hacia el clasicismo, aunque hay una dispersión de estilos, que impide al espectador entrar de lleno en la historia. El principio es arrebatador, ayudado por una magnífica iluminación de Manuel Canseco y una evocadora y descriptiva música de Emilio de Diego y Victor Martín Rubio, donde el sintetizador mezcla su voz con la guitarra, al servicio de la honda coreografía de Granero...» (Julio Bravo. «ABC». 31 de julio de 1986).

«Hay entre estas Judith y Antígona una diferencia radical: Judith es lineal, clara y coherente; hay una historia a cuyo servicio se pone la música y la danza, y todo se "arquitectura" en función de lo que eso exige. (...) "Antígona" es mucho más compleja y difícil. Hay una carga que llega a ser agobiante de símbolos, algunos de ellos no muy comprensibles, quizá porque no están suficientemente explícitos. La danza se nos ofrece constantemente entreverada con elementos ajenos a ella, a lo que tan proclive es a veces Granero: lonas, mantones, palos, un palio, el velo de la novia, una silla de ruedas... demasiadas cosas para que la danza pueda llegarnos limpia, expresiva y su emoción elementales, pero fundamentales...» (A. Álvarez Caballero. «El País». 8 de julio de 1986).

BALLET ESPAÑOL DE MADRID. Madrid

COREOGRAFÍAS REALIZADAS EN LA TEMPORADA 85-86

Prólogo: Música: Emilio de Diego. *El Jaleo:* Música: Emilio de Diego y popular. *Homenaje a Federico:* Música: George Crumb. *La casada infiel:* Música: Emilio de Diego. Texto: Federico García Lorca. *Desenlace:* Música: Emilio Montero. Coreografía y dirección: Goyo Montero. Dirección musical: Emilio de Diego. Bailarines: María Alarcón, Elvira Andrés, Azucena Flores, Cristina Gambau, Rosa Naranjo, Marisa Neila, Carmen Villena, Carlos Benavides, Lario Díaz, Alejandro Granados, Juan Lillo, Goyo Montero, Luis Porcel. Guitarristas: Emilio de Diego, Manolo Segura, Carlos «Habichuela». Cantaor: Salmeron. Estreno:

integradora de distintos caminos, tendencias y técnicas, además de un clarísimo enriquecimiento formal del espectáculo. (...) El Ballet Español de Madrid es uno de los grupos estables que desde hace unos años viene investigando en esta posibilidad. La obra Prólogo *es uno de estos experimentos donde el bailarín y coreógrafo Goyo Montero y el músico Emilio de Diego han aunado esfuerzos para encontrar una síntesis de los bailes tradicionales sin desechar la inclusión de sonidos o pasos que correspondan a registros ajenaos al folclor.* La casada infiel *tiene como base argumental la conocida obra de Federico García Lorca, y Montero acude al registro clásico haciendo bailar a su pareja en puntas, llamando a su obra "poema danzado". (...) Su concepción sonora y coreográfica está muy lejos de toda pretensión argumental, dejando que el baile por sí mismo establezca los límites del espectáculo y su posible dimensión estética...»* (Roger Salas. «El País». Madrid. 4 de julio de 1986).

GRUPO DE DANZA EL GATO ROJO. Madrid

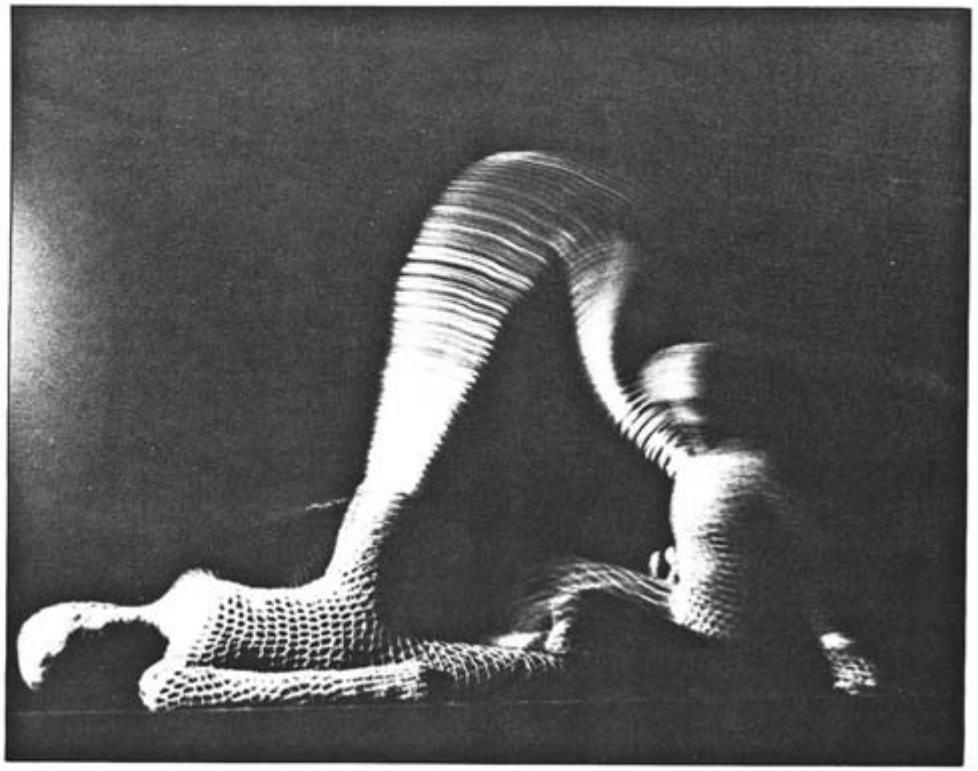
PEDRO Y EL LOBO
Intérpretes: Eva González, Pilar Palacios, Vicente Ciller, Celia Polo, Susana Sánchez, Emilio del Valle. Estreno: 28 de diciembre de 1985.

BALLET CLÁSICO DE LUIS FUENTE. Madrid

PROGRAMA 85-86
Incluye las siguientes coreografías: *Jugando con Bach,* de Bach-Fuentes; *Liberación,* de Tschaikowsky-Fuente; *Opus n.º 5,* de Webern-Fuente; *Conflicto,* de Rachmaninoff-Fuente, y *Vals,* de Verdi-Fuente. Elenco: Miriam Cremades, Rosario Fernández, Ana de los Remedios Fernández, Ingrid López Wolf, Ana Maldonado, Milagros Martínez, Rosario Peralta, Maite Pérez, Eva Rincón, Alicia Rosado, Yoko Eva Taira, Marisa Tarongi, M.ª Carmen Vives, José Antonio Beguiristain, Rafael Cremades, Tino Morán, Francisco Olivo, Juan Carlos Porcel, Carlos Pu Chang, Alberto Rodríguez. Estreno: mayo de 1986.

«Uno de los primeros nombres de nuestra danza actual con proyección internacional es el de Luis Fuente. En 1963 fue designado director adjunto del Ballet Nacional Clásico de España, puesto que abandonó por discrepancias con la dirección del mismo. En la Muestra del Centro Cultural de la Villa, ha presentado su compañía formada con sus discípulos. Su programa demuestra esta larga experiencia, muy lejos de la improvisación. Y una de las cosas que llaman la atención es la seriedad con que son elegidas las músicas, soporte de la danza, siempre con coreografías propias. Estuvo, en primer lugar, una deliciosa página que trata con juvenil humor algunos conocidos fragmentos de Bach. La ironía, la gracia del mejor estilo, presidan esta coreografía civilizada que provoca la sonrisa, junto a la admiración por el tratamiento de los pentagramas. Conflicto *y* Escape *con música de Rachmaninoff y Tschaikowsky, respectivamente, son buena muestra de la tradición escolástica, demasiado academizada y convertida en fórmula, observación que también podría hacerse a la serie de danzas que evocan libremente el espíritu teatral de Verdi. Mucho más interesante nos pareció la transcripción dancística de la* Opus 5, *de Anton Webern, con su completo y aquilatado entramado dodecafónico, hecho gratas figuras que lo evidencian. La técnica de estos jóvenes bailarines, con ser la más sólida, por raíz y posible futuro, de cuantas estos días hemos observado, necesita ser perfeccionada y depurada. Pensamos en Yoko Taira, elegante y graciosa, pero aún envarada y falta de flexibilidad. Recordamos también a Ana Fernández, Marisa Torongi, Tino Morán y Silvestre Echave...»* (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 18 de junio de 1986).





MADRID D.C. BALLET CONTEMPORÁNEO. Madrid

¿QUÉ SUCEDE CON EL TIEMPO?
Coreografía: Josefina Tomás. Dirección: Teo Camacho. Música: Luis Delgado y Eugenio Muñoz. Intérpretes: Amaranta Ariño, Laura Benedetti, María Arce, Sonia Fernández, Nerea Uranga, Lola Ortega, Ana Marco, Eva Sáinz, Eugenia Esteban. Estreno: 1 de abril de 1986 en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

«Siete secuencias del acto único del vivir urbano: el tiempo se esconde entre caimanes blancos y ciegos, mutación de un sistema. Estas siete secuencias o actos de danza contemporánea van enlazadas por acciones de movimiento escenográfico y sonido representando básicamente sensaciones de incomunicación e imágenes llenas, amplias de ritmo, con una dimensión sonora de la ciudad que vivimos. En el montaje original existe el contrapunto de la proyección de "día-negativas" y la superposición de la acción bailada en dos planos semitransparentes, como si se tratase de dos mundos de pulsiones complementarias. (...)» (Programa).

«Este grupo ha cambiado sensiblemente su línea de trabajo, decidiéndose por las corrientes contemporáneas. (...) El espectáculo mantiene un nivel aceptable de medios técnicos, en los

que se apoyan, sobre todo, Camacho y Tomás para recrear una atmósfera casi monocromática. El tema que se anuncia en el programa habla de vivir urbano, expresión un tanto ambigua que no aclara nada. La línea de creación coreográfica tiene a veces como intención forzar el cuerpo a una rigidez mortificante. La supuesta geometrización de los movimientos es, en definitiva, una mordaza a la expresividad, pues, en conciencia, las bailarinas no codifican ese esquema supremalista del baile, sino que lo interpretan con cortes violentos del gesto. (...) La música no ayuda a la fluidez de la función, y muchos de sus momentos flojos se deben a una banda sonora poco imaginativa, elemental, con un uso rústico de los medios electroacústicos. La iluminación tampoco es madura; los efectos rasantes de claroscuro no permiten tener un acceso claro a toda la escena. A pesar de ello, el cuadro Tubos es un verdadero hallazgo plástico, con ese intento de modificar la arquitectura natural del cuerpo mediante accesorios que lo prolongan, estableciendo una relación diferente entre las extremidades, metáfora estéticamente fuerte de las mutaciones genéticas.» (Roger Salas. «El País». Madrid. 7 de abril de 1986).

CÍRCULO MARINO
Coreografía: Josefina Tomás. Dirección: Teo Camacho. Música: Debussy, Guy Martens y Pedro Güajardo. Intérpretes: Amaranta Ariño, Laura Benedetti, María Arce, Sonia Fernández, Nerea Uranga, Lola Ortega, Ana Marco, Eva Sáinz y Eugenia Esteban. Estreno: 6 de agosto de 1986 en el Cuartel de Conde Duque (Madrid).

«La compañía Madrid D.C., ha presentado en los Veranos de la Villa dos coreografías de Fina Tomás, maestra en torno a la cual nació la compañía de impecable y unificada técnica. La primera, Círculo Marino, *utiliza en inteligente fusión repetitiva pentagramas de Debussy, de Win Martens y del joven compositor madrileño Pedro Guajardo, buen conocedor de las técnicas de vanguardia. Más como esculturas en movimiento que como pasos de danza, el pequeño conjunto de individualidades, que forman las diez bailarinas vestidas en azules con buen gusto, desarrolla un lenguaje con evidencias de pasado romántico en las actitudes, para un contenido de excesivas pretensiones descriptivas, en un dudoso neoimpresionismo, aunque de muy grata contemplación. La* Serie en negro: ¿Qué sucede con el tiempo?, *me parece mucho más interesante y renovadora. El fácil recurso de lo repetitivo obsesionante, aquí justificado con una referencia al maquinismo mecanicista, preparado por Delgado y Muñoz, es el apoyo sonoro. Las bailarinas en negro, sobre fondos blancos sobre los que juegan sus sombras, ofrecen diversos cuadros que se prolongan excesivamente como respuesta dancística a lo repetitivo de la música. Esto, que puede ser un recurso casi psicodélico de las significaciones intelectualizadas que se muestran, resulta, a veces, peligrosamente fatigoso para el espectador, ya que son necesarias demasiadas claves para su comprensión.»* (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 8 de agosto de 1986).

COMPAÑÍA DE MANUELA VARGAS. Sevilla

EL SUR Y LA PETENERA
De José Granero y Manuela Vargas. Dirección: José Granero. Escenografía: José Granero. Figurines: Manuela Vargas y José Granero. Intérpretes: Manuela Vargas, Juan Quintero, Antonio Canales y Julio Príncipe. Bailaoras: Soledad Capa, Mari Carmen Osado y María José Velasco. Bailaores: Rafael «El Eléctrico», Alberto Sierra, Javier Venegas y Fernando Villalobos. Cantaores: Vicente Soto «El Sordera», «El Moro», Adela «La Chaqueta», «El Yeye de Cádiz». Guitarras: Juan Maya «Marote», Paco de Antequera, José Soto y Enrique Escudero. Percusión: Motoo Ishiwa y Guillermo McGill. Estreno: 25 de marzo en el Palacio de los Festivales de Cannes.

«Asciende su rostro implorante sobre el humo blanco de una columna de luz, y suena en la negrura el profundo sonido de una guitarra que encuentra en su camino a la altura el vuelo de unos dedos. El cuerpo de Manuela Vargas, transformado en el deseo de La Petenera, *se arrastra por la oscuridad buscando en ella el calor de un hombre. Ya no tiene el rostro de Medea. Pero persisten en ella las facciones de la bailaora, las huellas de la tragedia andaluza que lleva a su interpretación de* La Petenera, *aquélla a quien la copla cantó que mejor nombre hubiera llevado si se hubiese llamado "la perdición de los hombres". Es su nueva creación. La que Manuela Vargas encarna en su nueva aventura, la de una compañía de "ballet" propia que lleve su nombre y que arrope su danza...»* (Julio Bravo, «ABC». Madrid. 9 de abril de 1986).

«En tamaña seguiriya, escueta y libre de aditamentos superfluos en su montaje escénico, estuvo la grandeza artística del Sur, más que reflejada y puesta de relieve, convertida en revelación de un arte genuino, cuyos valores espirituales y humanos se hacen imagen portentosa de los sentires y la música racial, con una plasticidad sobrecogedora. Solamente por esa estampa ya se justifica la representación. Manuela Vargas da en ella su medida de genial intérprete y consuma su sugerente personalidad, en un baile realizado con precisión y con duende a la par, vivido intrínsicamente en todos sus instantes y replantes con una sensibilidad nacida desde los adentros para florecer en la piel y hacerse monumento en la sangre. Baile de estremecimientos cintureros y de braceo donoso, legítimo baile de mujer entelerida, baile puro.» (Manuel Ríos Ruiz, «ABC». Madrid. 12 de junio de 1986).

«... Manuela Vargas ya impresionó en su interpretación de Medea. Ahora, de la mano del mismo coreógrafo José Granero, ha llevado a escena un tema igualmente teatral, pero éste no es una tragedia griega, aunque la historia sea igualmente fatalista. Si en Medea *la protagonista no baila, como quien dice, pero el público lo acepta, subyugado por la presencia escénica, la elegancia y la fuerza dramática de Manuela Vargas, en* La Petenera *vuelve a ocurrir algo similar, por lo que algunos espectadores pueden pasar fácilmente al desconcierto. Pero es que a Manuela Vargas no se la puede juzgar con los patrones normales, y sin duda las opiniones se han extremado sobre ella... Nunca desmelenada, y con un baile de síntesis, quintaesenciado y reforzado, el estilo de Manuela Vargas es como un álbum de posturas ralentizadas y en flash, con una cierta unión, pero individuales, más fotogramas que película, con lo cual el movimiento se descompone, pero el baile (que es movimiento) se queda un poco fuera (o dentro) de lugar, o quizá cambie su composición. Se transmuta, en suma. (...) En el recorrido por los ritmos del Sur se ha mostrado una Andalucía demasiado patética. El alma andaluza es trágica, y eso lo sabemos, pero se desborda hasta la médula, estalla en ríos de alegría —oscura como la pena—, que en estos números apenas si se pudo ver, y en donde a veces, algunos bailarines quedaban perdidos...»* (J. M. Plaza. «Diario 16». Madrid. 12 de junio de 1986).

«Manuela Vargas pertenece a una categoría de bailarinas que no sólo se desmarca cualitativamente de la norma, sino que es especialmente sincera en su baile. Ya ha pasado para ella la etapa de extroversión dramática directa y entra en una madurez donde el paso es un acto de interioridad; la concentración es transmitida al espectador en un despliegue de esencialidad dancística... La Petenera *trasciende la arqueología para convertirse en un verdadero ejercicio de resucitación. Variante exquisita que exige dominio total de lenguaje flamenco para llegar a una abstracción. El tortuoso camino del personaje es sesgado de manera tal que la estantigua de Petenera asiste, junto al público, a una sesión de magia. El montón prolonga, trémulo, la periferia última del cuerpo de la bailaora. Hay una brevedad de poses lentas, un estremecimiento que va de la cadera a la mano plegada, y nada es exagerado. A los que se aterran con la palabra folclor convendría sentarlos a ver este discreto espectáculo. En* El Sur, *por otra parte, hay profusión de manera y se da un contraste muy agudo entre las dos piezas, pues allí donde en la primera había indagación, aquí hay cierto pintoresquismo bastante controlado, menos en el final. Pocos detalles desentonan: un diseño de luces (que en* La Petenera *usa y abusa de la penumbra) plano; el traje amarillo de Manuela, que, desafiando los malos hábitos del teatro que ese color atrae, dificulta y oculta el baile. (...)* El Sur *tiene números memorables: la farruca de Canales, las alegrías de Adela y esas bulerías creativas de Manuela, donde puede calibrarse hasta qué punto es ella capaz de apartarse de la convención aún dentro de una ortodoxia flamenca...»* (Roger Salas. «El País». Madrid. 8 de abril de 1986).

BALLET ESPAÑOL DE MARÍA ROSA. Madrid

BALLET ESPAÑOL DE MARÍA ROSA
Intérpretes: María Rosa, Eduardo Montero y compañía. Estreno:

«El ballet español de María Rosa se vio obligado a repetir una segunda función no prevista el pasado sábado en el teatro Municipal de Casablanca ante la masiva demanda de localidades

para poder presenciar el espectáculo de danza española, agotadas días antes para la única función programada. María Rosa y su ballet ha realizado en estos días una exitosa gira por Marruecos, con gran aceptación por parte del público y la crítica local. (...) María Rosa ha presentado en Marruecos un espectáculo variado muy ajustado al gusto del público marroquí por "lo español", con interpretaciones de piezas de Albéniz y Falla, jotas aragonesas y baile flamenco, especialmente al son de los cantes de Cádiz. Además de María Rosa, el espectáculo contó con la participación de ocho solistas, el bailarín Eduardo Montero, el guitarrista Manolo Sisón y el cantaor Antonio Barbata.» (Fernández Orgambides. «El País». Madrid. 3 de diciembre de 1986).

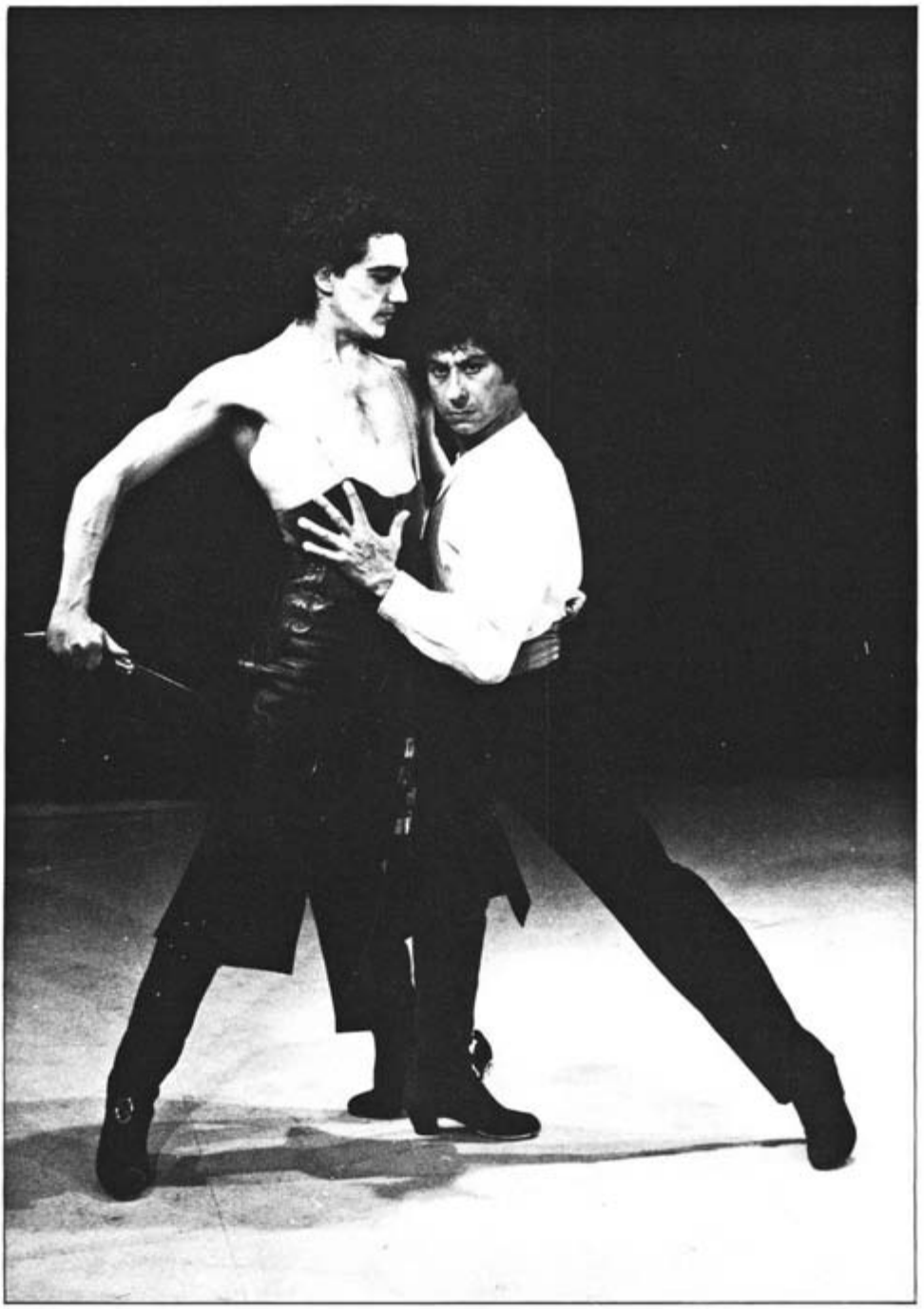
COMPAÑÍA DE MARIO MAYA, CENTRO DE ACTIVIDADES FLAMENCAS. Sevilla

AMARGO

Basado en textos de Federico García Lorca. Dirección: Mario Maya. Música y coreografía: Mario Maya. Intérpretes: Rafael de Alcalá, Esperanza Fernández, José Greco, Mario Maya, Carmela Greco, Hiniesta Cortez, Belén Maya, María Vivo, Victoria Duende, Torombo, Javier Cruz, Juan de los Reyes, Enrique «El Extremeño», Melchor Santiago y Paco Jarana. Estreno en Madrid: 20 de mayo de 1986 en el Teatro de La Comedia de Madrid.

«Me encapriché del nombre "Amargo", pero como sabes es un poema en el que Federico cuenta una pequeña anécdota que no tiene ni principio ni final para hacer una obra de teatro y entonces yo me he leído todas las obras de García Lorca y he hecho un guión para hacer la coreografía y la música. (...) Lorca tuvo como musa al pueblo gitano porque le era fácil o porque le quería. En principio, los gitanos le han dado a Lorca esa inspiración, pero no creo que haya muchos gitanos que estén inspirados en Lorca, por eso es un atrevimiento de mi parte y, al mismo tiempo, un placer hacer un trabajo sobre Federico visto desde la óptica de un gitano y no desde la de un dramaturgo intelectualizado. Podríamos decir que eso es lo que tiene de nuevo este trabajo.» («La Tarde». Madrid. 27 de julio de 1986).

«En el "Romancero gitano" —y eso se ha dicho pocas veces— Lorca utilizó el orbe de los gitanos como símbolo: El de un pueblo primitivo y puro, donde amor, odio, celos, delirios, gozos y sexualidad sin fronteras se dan y encienden nitidamente, sin cortapisas sociales, acaso como debiera ser y ya no es en otra sociedad (la nuestra) más sofisticada y elaborada. Y a esa "pureza" de los sentires apela el espectáculo de danza que Mario Maya estrenó el martes por la noche en el madrileño teatro de la Comedia (...) Amargo *es una historia de amor, muerte y tiempo en el mundo de los gitanos. Pero como el romance de Federico es misterioso y lírico, así también lo es el espectáculo —danza de Mario Maya—. En una escenografía vacía y nocturna asistimos a un drama —puro, atávico, agreste, primigenio— al que el baile convierte en soñado, en catártico, en irreal, y oscuro dentro de su*



Mario Maya en el papel de Amargo y José Greco en el de Jinete, dos de los intérpretes de "Amargo", el espectáculo que sobre textos de García Lorca presentó en el Teatro de la Comedia la Compañía de Mario Maya.

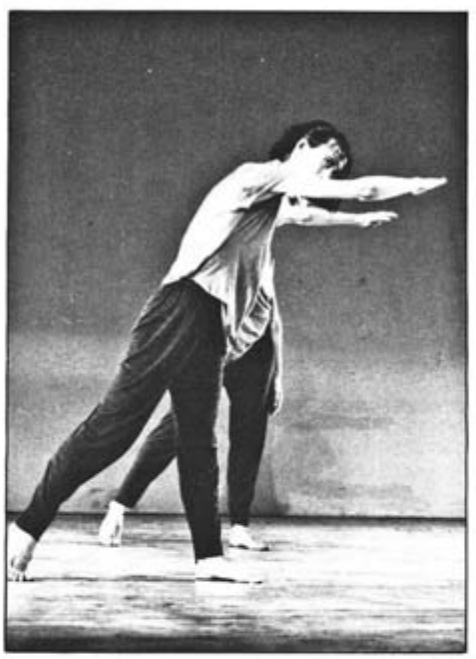
elementalidad. Maya atrapa perfectamente el mundo de García Lorca sin que (en ningún momento) dejemos de presenciar flamenco esencial, y exaltación "caló". (...) Amargo *tiene lo que debería tener: Lorca y sin copiar a Lorca, pero con Lorca entero: Magia, inquietud, noche, primitivismo onírico, delirio, y sobre todo esa extraña pasión de encumbrar la vida, de enaltecerla en su fuerza, simbolizando a los gitanos la perfección viva y el brillo de todas nuestras carencias.»* (Luis Antonio de Villena. «Diario 16». 22 de mayo de 1986).

«Mario Mayo es considerado por los especialistas del flamenco como un excelente "bailaor". (...) Pero este hombre, criado en el Sacromonte granadino, une a su baile personal una creciente inquietud artística que le hizo crear en Sevilla en 1983, el grupo Danza Teatro Flamenco Mario Maya. (...) Amargo *es el primer fruto cristalizado de este trabajo, y aunque ha sido coreografiado varias veces (...) se ha prestado muy bien a tejer sobre el original una coreografía novedosa donde Mario Maya ha querido alejarse de los tópicos acentuando los elementos simbólicos con un tono de poesía. La estructura del montaje se mantine fiel al baile flamenco, pero intercala, con discreción, una asociación dramática entre los bailaores nada propia de la tradición. (...) La acción de* Amargo *transcurre en una atmósfera de irrealidad nocturna bajo el influjo de la luna llena, otro elemento de recurrencia lorquiana. Mario Maya pone en juego toda su inventiva para trasponer la acción hasta una realidad mágica que logra convertir la pieza en un verdadero ballet.* Flamenco libre *completa el programa, y está compuesto de bailes como "soleá", tarantos y "soleá" por bulerías, donde se puede apreciar la diferencia interpretativa de cada artista, o en tangos y alegrías, donde se valora mucho más el trabajo de conjunto...»* (R. S. «El País». Madrid. 16 de mayo de 1986).

«La idea de Maya consiste en dramatizar el proceso de un vivir marcado por la amenaza de la muerte desde el día mismo del bautizo en que la madre, atemorizada, percibe los signos de un destino que mira de cerca a la presa que tiene un tiempo marcado, un amor impotente para preservarle del hado que preside su nacimiento. La realización es voluntariamente pobre. Sólo una diorámica que unas veces será neutra, otras presidida por la Luna. En ese ambiente claroscuro, los rituales lorquianos, las imágenes lorquianas se suceden instaladas entre cantes y bailes flamencos en los que junto a una parte tópica, al parecer inevitable, aparecen momentos muy logrados de renovación del baile y los cantos gitanos tradicionales. Maya baila el personaje principal en dúos calientes, llenos de dramatismo con José Greco, jinete-caballo, que apoderará de su vida, y Carmela Greco, estupenda "bailaora", la amante que no podrá liberar al gitano de su destino. Faltan dispositivos coreográficos con mayor expresividad narrativa, tal vez una luminotécnica más compleja. El mecanismo de entradas y salidas que separa los números que integran la acción total es monótono. La dignidad del baile y la calidad de los cantes de Alcalá, Esperanza Fernández y Enrique el Extremeño, robustecen la dignidad del espectáculo...»
(Lorenzo López Sancho. «ABC». Madrid. 30 de mayo de 1986).







Arriba, dos escenas "De metros y metros", con coreografía y dirección de Ramón Oller, por la compañía Metros. (Foto: Ricardo Sánchez). Sobre estas líneas, "Mudances" del grupo del mismo nombre. (Foto: Assumpta Burgues).

MEMORIAL BALLET. Málaga

CONTRAPUNTO

Del colectivo. Dirección: Mariola Lucena. Escenografía: Roberto Reyes. Intérpretes: diez bailarines. Estreno: junio de 1986.

METROS (DANZA CONTEMPORÁNEA). Barcelona

DE METROS Y METROS

De Ramón Oller. Dirección: Ramón Oller. Escenografía: Joan Jorba. Coreografía: Ramón Oller. Música: Agustí Fernández. Intérpretes: Jordi Cardoner, Cristina Lügstenmann, Anne Morin, Ramón Oller, Alicia Pérez-Cabrero y Carme Renalias. Fecha de estreno: 16 de abril de 1986.

«En el ámbito coreográfico se ha puesto de moda lo cotidiano, lo inmanente, al menos como punto de partida. De metros y metros *es una mera trilogía. No hay una estructura propiamente ternaria, tres espacios repartidos en tres tiempos diferentes, dice el propio coreógrafo. La tardanza del metro es una imagen simbolista: aunque se muestre muy concreta es, sin embargo, sugestiva al llevar a cabo el anhelo de alcanzar cualquier deseo: el llenar y el romper la quietud. La vida se manifiesta como movimiento querido, para así poder contarnos los procesos de realización y de liberación de la personalidad mediante la interpretación y recreación de momentos teatrales que aportan un toque irónico desarrollado con espontaneidad. Oller parte del momento en el que lo inerte recobra un cierto contacto con el espacio y el propio movimiento, que, conjuntamente con la música, se imparte una coreografía que se halla en una misma euritmia expuesta por los bailarines. (...) La construcción coreográfica se efectúa mediante pasos a dos o a cuatro y de grupo sin solución de continuidad. Asimismo, se aprecia la interpretación de Anne Morin y de Alicia Pérez Cabrero, quienes aportan una notable armonía y fluidez. (...) El espectáculo, de lograda plasticidad, se presta a unas variaciones de movilidad estética con lógica, aunque parezca sentirse un poco limitada por lo repetitivo de algunas frases coreográficas.»* (Carlos Murias. «El País». Barcelona. 20 de abril de 1986).

«... De Metros/Metros, *que nace del tiempo de espera en una estación: tres tiempos de espera en tres viajes diferentes. Hasta aquí los propósitos, que aparecen concretados y sugestivos. El trabajo del grupo es fundamentalmente un trabajo de baile —danza contemporánea— y de coreografías, con el subrayado de la música original de Agustí Fernández, quien la interpreta en directo, junto a Ezequiel Guillem. Los seis bailarines bailan muy bien, hasta en momentos bellamente bien. Algo que agradecerán quienes sostienen que la danza debe ser únicamente baile y no aventuras gestuales con el movimiento del cuerpo como contrapunto. En cambio, para quienes piensan que la danza debe moverse por nuevos caminos, este espectáculo no les convencerá por lo general. Lo que está claro es que las sugerencias que contiene el título y la explicación que le da el propio grupo, no aparecen luego en el escenario. Los bailarines*

utilizan repetitivamente un determinado código de movimientos, pero siempre dentro de lo que es estrictamente danza. Ni la música ni los elementos que aparecen en escena son utilizados con riqueza imaginativa por Ramón Oller, coreógrafo y director del espectáculo. Lo que aquí funciona —y bien— es el trabajo de los bailarines, que se mueven con soltura, limpieza y dominio de sus propios movimientos. Y lo que uno echa en falta es la prometida aventura gestual para la cotidianidad.» (Gonzalo Pérez de Olaguer. «El Periódico». Barcelona. 20 de abril de 1986).

MUDANCES. Barcelona

MUDANCES
Coreografía: Àngels Margarit. Escenografía: Ferran Capella. Vestuario: Roser Arqués. Intérpretes: Assumpta Arqués. Remei Barderi, Pilar Maese, Àngels Margarit y Carme Vidal. Estreno: 7 de septiembre de 1985.

«El terreno de la experimentación es resbaladizo en cuanto a logros inmediatos. ¿Cuándo las libres asociaciones que se generan en el salón de ensayos están listas para ser presentadas al público? ¿Es lícito y valido ofrecer con pretensión unitaria una serie de pequeños hallazgos corporales? Muchas son las preguntas que surgen al ver la proposición de Àngels Margarit, que, no obstante, no está exenta de inventiva y cierto rigor formal, pero aún muy verde e inconsecuente entre sus fragmentos, acusando influencias de una ingenuidad manifiesta que remiten literalmente a Bob Wilson, Fabre (¡los plastos blancos!) y Carolyn Carlson (los recorridos al paso por toda la escena). Lo más peligroso en la lectura coreográfica de Mudances es la falta de danza propiamente dicha. Despojar el baile de convencionalismos no quiere decir dejar de danzar. Geometrizar la escena no contribuye a crear una atmósfera de libertad. Mudances propone quemar ciertos pasos acudiendo a secuencias quebradas con un trabajo de tierra fuerte, seco y limpio hasta donde permite la técnica de los intérpretes, difícil de calibrar esta última a través de lo visto...» (Roger Salas. «El País». Madrid. 25 de febrero de 1986).

«(...) Mudances, *espectáculo de danza contemporánea de Àngels Margarit, sobresale del apretado programa de la Fira. Margarit explora el diseño, la ordenación en el espacio del movimiento y el ritmo. Hace servir pocos movimientos y los desarrolla a fondo. La repetición se convierte en una idea obsesiva, como propusiera el minimalismo. Una cualidad de esta coreógrafa es que traslada a diferentes colores un movimiento que puede durar cinco minutos. Convierte la energía en el punto de partida de los diversos resultados. Un pie, un brazo, una cama y siempre la mirada, tienen en el momento justo la aplicación de una fuerza y la transmisión de una emoción. (...) Cinco jóvenes bailarines son los intérpretes de* Mudances, *entre los que también se encuentra Àngeles Margarit, controlan el organismo a partir del interior, cosa que han trabajado con tal rigor que porta una nueva dimensión y hace elevar la calidad de la joven danza contemporánea en Cataluña. Una de las características de Margarit es que intercala en el baile elementos cotidianos. Sale de la realidad con ingenio pero la conserva como punto de referencia. En este caso, un sofá, blanco primero, rojo después, es una causa de su juego coreográfico. Diapositivas y transparencias también se interponen entre baile y baile. (...) La intensa e imaginativa "mudanza" está perfectamente adaptada a la música de Laurie Anderson y a la pieza* Breath, *de Josep Lluis Jornet, esto, no obstante, como ya ha comentado la propia coreógrafa, necesitaría componer una música original y disponer de medios para convertir las diapositivas y transparencias en imágenes cinematográficas. (...)* Mudances *es una exploración muy interesante para la danza actual o, digamos contemporánea, como prolongación de las técnicas modernas; pensamos en Graham o Cunningham como antecedentes significativos.»* (Beatriu Daniel. «Avui». Barcelona, 13 de septiembre de 1985).

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA. Madrid

COREOGRAFÍAS ESTRENADAS EN LA TEMPORADA 85-86
Voluntaries: Coreografía: Glenn Tetley. Música: F. Poulenc. *El lago de los cisnes. II Acto:* Coreografía: Petipa-Ivanov. Música: P. I. Tchaikovsky. *Nocturno:* Coreografía: Ray Barra. Música: A. Dvorak. *Cisne negro:* Coreografía: Petipa-Ivanov. Música: Tchaikovski.

COMPAÑÍA DE DANZA CLÁSICA
Directora: María de Avial. Adjunto a la dirección: Ray Barra. Ayudante de dirección: Lola de Avila. Maestros de baile y repetidores: Máximo Barra, Pavel Vokoun y Roberto Dimitrievich. Director musical: Jorge Rubio. Primeras bailarinas: Arantxa Argüelles, Elena Figueroba y Carmen Molina. Primeros bailarines: Antonio Castilla, Ricardo Franco y Raúl Tino. solistas: Rosanna Burgos, Montserrat Cortés, Sofía Sancho, M.ª Luisa Ramos, Daniel Alonso, Javier Arambura, Santiago de la Quintana y Hans Tino. Cuerpo de baile: Verónica Altés, Marta Alvarez, Katy Arteaga, María Baselga, Mireia Bombardó, Mabel Cabrera, Marta Castrillo, Marta Charfolé, M.ª Luisa Delgado, Marina Donderis, M.ª José de Europa. Gemma Gallardo, Eva M.ª López, Belén Moreno, Alicia P. Mantaras, María Torrija, Rocío Peláez, Aida Pérez, Susana Ruiz, Ivana Saldaña, M.ª Jesús Tarrat, Alba Zamora, Francisca Beatriz González, J. Manuel Armas, José Miguel Bau, Henry Brown, Germán Cabrera, Eduardo Castro, Antonio Fernández, Mauricio González, Fernando Navajas, J. Vicente de Sales, Javier Serrano y J. Antonio Quiroga.

«El segundo programa de temporada del Ballet Clásico ha sido una oferta no menos compleja que la primera, pero donde se ha visto mejor, más cómoda, con el baile muy fluido y correcto, quizá en parte porque estén más equilibradas las ártes en cuanto a exigencia y calidad. Hemos visto una buena función de ballet. (...) Nocturno *se estrena guarnecido por escenario, luces y vestuario de primera calidad. Elena Figueroba hizo gala de su temperamento, logrando convencer con su danza, pero la pieza es trivial en sí misma, queda inconclusa. No es un paso a dos terminado: faltan las variaciones de rigor para que los bailarines se muestren por separado, y su tono, aunque hermosamente presentado, es demasiado igual de principio a fin. (...)* Voluntaries *es una de las pocas creaciones que aúnan con efectividad y belleza el lenguaje académico con elementos de la danza moderna. Este resultado feliz tiene su razón de ser en que Glen Tetley, su creador, hizo convivir en su etapa formativa las enseñanzas de ambas tendencias de modo tal que en su trabajo hay un enlace profundo de las tan diferentes técnicas y no una vulgar injerencia de estilos. La presentación española recoge fielmente la intención original, aunque necesita sutiles precisiones, como en ese acento alto que debe ser más aéreo, de una poesía elevada e intencional. En ballet, nunca la primera noche es la mejor, y esto debe ser tenido en cuenta. A medida que un programa se representa adquiere perfección, y esa maduración frente al público pule el efecto final. Así pasará seguramente con lo visto en el escenario de la Zarzuela, donde para tan buen y alentador resultado ha contribuido eficazmente toda una infraestructura técnica que se adivina capaz. (...) Mención aparte merece Gerlache, que con la luz de color y los efectos espectroscópicos ha creado un marco adecuado para cada pieza. La orquesta ha estado, si tal cosa fuera posible, peor que en el primer programa. Sin ayudar o simplemente corresponder a baile y bailarines, en un gesto egoísta personificado en su director, tocando para sí (el ejemplo más lamentable: arruinarle variación y coda a la estrella en Don Quijote) olvidando que los protagonistas están sobre las tablas y no en el foso. A pesar de todo, se puede asegurar que esta función es lo mejor y más depurado que ha realizado la compañía desde su fundación. Un buen camino fruto de la constancia.»* (Roger Salas. «El País». Madrid. 6 de enero de 1986).

«Si en el primer programa de esta corta temporada del Ballet Nacional (clásico) se estrenó en Madrid la coreografía de Ray Barra —director adjunto de la compañía— "Poema divino", en este segundo se ofrece otra del mismo autor, ésta con carácter de estreno absoluto: la del paso a dos "Nocturno", sobre música de Antonin Dvorak. Pero no es sólo, ni siquiera principalmente, ese dato de que haya habido estreno en ambos lo que empareja los dos programas. Lo que importa más es que los dos son exponente de la que me parece acertada línea maestra de la estrategia y de la preparación de la compañía. A saber: la de perseguir el doble acopio, para su repertorio, de las grandes obras de la historia de la coreografía universal, por una parte, y de páginas específicamente pensadas y creadas, con carácter exclusivo para ella, por otra. Si en el primer programa se incorpora en digna versión nada menos que el segundo acto de "El lago de los cisnes", en este segundo se afirmaba la presencia de títulos como el "Concerto barocco", de Bach-Balanchine, estrenado en 1940, y el paso a dos de "Don Quijote", de Minkus-Petipa, que lo fue en 1869. (...) En cuanto al título estrenado con carácter absoluto "Nocturno", si de menor ambición que el "Poema", no deja tampoco, sin embargo, de presentar méritos más que sobrados para que sea inscrito de modo definitivo en la relación repertorial del elenco. Articulado en forma de paso a dos sin cometidos individualizados, su desarrollo presenta gran claridad expositiva y Barra demuestra en él hasta qué punto es dueño en su lenguaje de todos los secretos de la danza y de cómo armar con ellos secuencias ló-



gicas, armoniosas y atractivas. Sin embargo, debe pedírsele ya, incluso por la formación integral de todos los elementos del "ballet", incursiones en modos y formas más actuales. La ejecución de Elena Figueroba y Santiago de la Quintana, sencillamente colosal, sin considerando alguno de edad ni de estreno.» (Leopoldo Montañón. «ABC». Madrid. 7 de enero de 1986).

«El segundo programa de la breve temporada del Ballet Nacional Clásico presentado en el teatro de la Zarzuela ha resultado bastante más interesante que el primero. (...) El director adjunto del ballet, Ray Barra, ha creado "Nocturno", un paso a dos con música del checo Anton Dvorak, para Elena Figueroba y Santiago de la Quintana, dos solistas autóctonos que pueden alcanzar las metas propuestas si continúan en esta línea de trabajo. La coreografía, no obstante, resulta algo plana, más en función del continente que del contenido. (...) Voluntaries, *de Glenn Tetley, supone una indagación de vanguardia similar al "Poema divino", de Barra, bailado en el primer programa. la música onomatopéyica y obsesiva de Poulenç sumerge los distintos segmentos coreográficos en la sima de lo abstruso. Tetley ha superado a duras penas la prueba de concatenar el paso a dos, el paso a tres y el cuerpo de baile. Lo más bello de este último número está en los dibujos de las sencillas mallas que lucen los bailarines, enlazadas con la diapositivas de motivos impresionistas reflejadas en el fondo del escenario.»* (Javier Parra. «Ya». Madrid. 8 de enero de 1986).

«La historia de la danza conoce en el romanticismo una época de plenitud. Las coreografías entonces nacidas estuvieron condicionadas por las nuevas técnicas de las que el baile de puntas, aparecido a mediados del siglo XIX, es fundamental ejemplo que casi todas las compañías recogen en la actualidad. De ahí, la conveniencia de que toda compañía con ambición y capaz de abarcar todo el repertorio cultive, entre otros, el estilo romántico, que se enraiza en la tradición barroca. Así lo ha entendido María de Avila, al incluir en el repertorio del Ballet Nacional, el segundo acto de El lago de los cisnes, *de Tchaikowsky, en su coreografía de Petipa (1822-1910) e Ivanov, concebida en 1895, más romanticista que romántica. Prueba de fuego para una agrupación juvenil, como es la Nacional, fue bailada con laudable corrección y disciplina. En este calificativo hay que incluir el cuarteto de los pequeños cisnes, Gemma Gallardo, María Jesús Tarrat, Alicia P. Mantarás y María Luisa Ramos. La estrella sueca invitada, Eva Evdokimova, con la pareja de Ricardo Franco, como "danseur noble", lució su buen oficio y soltura. No fue un "Lago..." extraordinario, en suma, pero sí suficiente para demostrar que la compañía está en buen camino. El dúo, Arantxa Argüelles y Antonio Castilla bailó con alegría y elegancia juvenil el "Pas de deux", coreografiado por Balanchine, en la tradicional escuela sobre pentagramas de Tchaikowsky.»* (Fernando Ruiz Coca. «Ya». Madrid. 27 de diciembre de 1985).

«... El Ballet Nacional Clásico nos presenta un nuevo programa casi doble, y lo primero que

hay que señalar es que no se ha avanzado nada respecto al anterior, y hasta es muy posible que se haya dado un paso atrás y el "desconcierto" sea la palabra clave y absoluta que defina el presente de esta formación. (...) La elección de Concierto barroco *y el segundo acto de* El lago de los cisnes *fue ya, desde el principio, un enorme desacierto, que se hizo más notorio al poner las obras en escena. (...)* El lago de los cisnes *es una de las obras más importantes de la historia del ballet y una tentación peligrosa y extrema, que figura en las mejores compañías del mundo y también en las veladas de fin de curso de academias y conservatorios provinciales, y es una pieza que se ha visto una docena de veces. En* El lago *del Nacional se contempló también el endeble y caótico conjunto —falto de sensibilidad—, la imposible homogeneización de líneas y esa suma de individualidades caprichosas —cuerpos pesados, brazos muertos— y una ausencia de sentimiento de vivir y creerse el papel, mayoritaria. Hubo excepciones, claro. Cada día se añora más esa escuela nacional de danza que forme a los bailarines con un cirterio y un estilo propio y unitario. Además de los dos* Paso a dos, *bien bailados, pero no brillantes, que fueron una tibia boacanda de aire fresco, se pudo contemplar una coreografía de Glent Tetley, que fue lo más destacable de la noche.* Voluntaries, *homenaje a Cranko y pensado para las figuras del Ballet de Stuttgart, una suave fusión entre el ballet clásico y moderno, que aquí se hizo un poco larga. Las dos creaciones de Ray Barra para el Ballet Nacional de España tienen la virtud de estar pensadas precisamente para estos bailarines y midiendo sus posibilidades y aptitudes, que es la mejor forma de trabajar; sin embargo, decepcionaron.* Nocturno *es un paso a dos de cierta belleza y evidente plasticidad, pero nada más. El ambicioso* Poema divino *una acción dramática sobre el papel creador y el deseo de perfección —resultó disperso, monótono, confuso, con momentos superfluos, con una repetición y, sobre todo, asfixia y saturación de paso y movimientos...»* (J. M. Plaza. «Diario 16». Madrid. 6 de enero de 1986).

COMPAÑÍA RAFAEL AGUILAR. Granada

DIQUELA DE LA ALHAMBRA

Coreografía y dirección: Rafael Aguilar. Intérpretes: 35 bailarines de la compañía. Estreno: febrero de 1986.

«... He tratado —puntualiza el coreógrafo— de conjugar la potencialidad dramática que el flamenco lleva encerrada y que hago estallar mediante líneas inspiradas en el ballet contemporáneo, cuya característica precisamente es el expresar la profundidad del alma humana. (...) "Para mí —puntualiza— el ballet sólo se puede relatar a través de las pulsaciones psicológicas de los seres y no mediante una narración meramente histórica, en la cual en cambio es portentoso el drama escrito. En Yerma *desarrollo la lucha interna de esta mujer entre el deseo de hembra de parir y su concepto de virtud social que la ata a un deber, creándole una situación como la del que se da contra una pared. En la coreografía introduzco elementos del ballet contemporáneo que a mi modo de ver gozan de un paralelismo con determinados gritos del cante jondo...»* (J. L. Legaza. «Ya». 9 de julio de 1986).

GRUPO TABA. Barcelona

ÁFRICA A CASA

Del colectivo. Dirección: Eugenia Casanovas. Escenografía: Helena La Guardia. Música: Leo Mariño. Intérpretes: Encarna Codina, Laura Gómez, Susana Martí y Pilar Solá. Estreno: 16 de abril de 1986.

«Por qué un viaje a África desde casa? La idea inicial surgió de la historia de un cómic en el que había un safari dentro de una casa. Los personajes era utensilios domésticos. Por ejemplo, había una aspiradora que atacaba las ollas de presión y éstas huían. A partir de aquí salió la idea de un viaje, pero no tiene nada que ver el espectáculo con la historieta. El planteamiento es una revolución africana dentro de casa. Después, el cómic queda a un lado y nos disponemos a investigar.
¿En qué línea se encuentra vuestro trabajo? Básicamente utilizamos el movimiento. Si la historia va de fuerza, buscamos un movimiento que provoque esta fuerza...
Sobre el escenario figura un sofá —pretexto para relajarse y soñar— y una estructura metálica, en cuyos laterales hay una red. Como telón de fondo una mapa de África y una música original de Leo Mariño. En África a casa, *las intérpretes realizan un trabajo de movimiento, donde el lenguaje de expresión de los cuerpos es el elemento más esencial. El conjunto de coreografías, algunas repetitivas, se centran en movimientos bruscos y de fuerza, recreando así un espíritu entre salvaje y exótico muy peculiar...»* (M. B. «Diario de Terrassa». 22 de abril de 1986).



En la página anterior, "El lago de los cisnes", coreografía de Petipa-Ivanov recreada por el Ballet Nacional de España bajo la dirección de María de Ávila. Arriba, el Grupo Taba y "África a casa", del colectivo. (Fotos: José R. Pino).

BALLET DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. Málaga

CONTRAPUNTO

De Mariola Lucena y Ángel Baena. Dirección: M. Lucena y A. Baena. Equipo Técnico: Roberto Reyes, Francisco de Sales, Raúl Moreno y Rafael Merino. Intérpretes: Cristina López, Nena Fuentes, Ana Trujillo, Auxi Marín, Rosa Sempere, Joaquín Ramírez y Ángel Baena. Estreno: 11 de septiembre de 1986.


Festivales

LA ESTRATEGIA DE LOS FESTIVALES

J. G.

No se llegará a saber si son un remedio contra la pertinaz (son ya varios siglos de lo mismo) crisis teatral o una demostración palpable de que la escena camina por los senderos de la recuperación. Lo cierto es que nunca hubo tantos festivales como ahora y nunca el público acudió con tanto afán al requerimiento de certámenes, muestras, jornadas o congresos. En las páginas que siguen, usted encontrará información sobre los cerca de cien festivales más importantes entre los más de doscientos que pueblan el territorio nacional. De los reseñados, hemos destacado los nueve de mayor dotación y repercusión, y cuya programación ha sido confeccionada desde criterios de internacionalidad. Los nueve festivales con mayor peso específico (se excluyen el «Grec» y «los Veranos de la Villa» porque, más que festivales, se trata de mini-temporadas) pueden reunirse, atendiendo al contenido de su programación, en cuatro grupos: los dedicados fervientemente a la «vanguardia», lease *Internacional de Granada* y *Muestra de Valladolid;* los exclusivamente clásicos, *Almagro* y *Mérida;* los «macrofestivales», capítulo en el que sólo cabe el *Festival de Otoño de Madrid,* por el momento, pues cada vez está más cerca el equivalente barcelonés; y los que podríamos llamar misceláneos, por no estar sometidos a ningún criterio restrictivo (en lo que a estilos o tendencias se refiere), entre los que se encuentran *Madrid, Memorial Xavier Regás, FIT* y *Sitges* (éste por última vez; la edición de 1987, de la que hablaremos en el próximo Anuario, opta por el «tercer teatro» y sus derivaciones actuales).

Casi 700 millones de pesetas, con el máximo en el Festival de Otoño (300) y el mínimo en la Muestra de Valladolid (15), han cubierto la presencia de 180 espectáculos durante el año 1986, en, aproximadamente, ciento ochenta días de programación. Hablamos, claro está, de cifras globales, pero se observan tendencias antagónicas en unos y otros sucesos. Existen casos de tendencia acumulativa de espectáculos, como el Festival de Otoño (60 espectáculos en cuarenta días), el recién inaugurado FIT (33 espectáculos en diez días) o el de Sitges (27 espectáculos en diez días). En la opción contraria, que podemos llamar de tendencia expansiva, están los festivales de Mérida (10 espectáculos en cuarenta días), Almagro (nueve espectáculos y dos talleres en veintiún días) o el Memorial X. Regás (ocho espectáculos en ventitrés días). Las opiniones están divididas.



"¡Que revienten los artistas!", de Tadeusz Kantor, con Cricot 2 de Polonia (Foto: Chicho).

Para unos, la acumulación confunde a los posibles espectadores; para otros, es la expansión la que ejerce una influencia nociva, por cuanto relaja el ánimo y la atención necesaria para aprovechar la puesta al día del público en materia de teatro. Por fin, las opiniones más ponderadas afirman que la acumulación es válida para los casos de teatro experimental o de investigación, pero que no se justifica si se trata de superproducciones o espectáculos de «interés general». Sea como fuere, y teniendo en cuenta que los 700 millones no llegan al número que atesoran, por ejemplo, algunos futbolistas (todavía se recuerda el caso Maradona, que cobró 800 millones de pesetas), el eco de las voces contrarias ha llegado a sensibilizar los oídos de los responsables de la política cultural. Así, las autoridades parecen haberse retraído en los casos de mayor despliegue económico. Para las ediciones de 1987 se han reducido los presupuestos de salida de, por ejemplo, el Festival de Otoño de Madrid o del Festival de Teatro, también de Madrid, que se celebra en primavera. El único caso conocido de aumento presupuestario es el Festival de Sitges, que, ahora bajo la batuta de Toni Cots, pasa de 19 millones en 1986 a 30 en 1987. Naturalmente, la reducción o aumento de los presupuestos no tiene por qué modificar la calidad de la oferta, pero sí, qué duda cabe, la cantida, e incluso la intensidad.

La cautela evidente desprendida de las medidas últimamente tomadas por las Instituciones tiene también otra base. Mucho se ha hablado de la bondad o el perjuicio que los festivales provocan en la cartelera habitual. No se pueden determinar datos definitivos, pero se puede aventurar que las previsiones de aportación de espectadores a la temporada de teatro no termina de ser un hecho. Y, por otro lado, según ha valorado la prensa, los espectadores «de festival» suelen repetir presencia en varios espectáculos de una misma edición, con lo que se hace casi imposible hablar en términos reales de asistencia, aumento o disminución. En donde sí parece que han influido, para bien, los distintos acontecimientos internacionales, es en las compañías nacionales, que han podido incorporarse a las corrientes más avanzadas del arte teatral mundial, sin hablar del beneficio que supone el hecho de que muchas poblaciones —algunas de ellas muy importantes— sólo tengan la oportunidad de ver teatro cuando algún festival, certamen o encuentro recala en su territorio.

Aparte el hecho real de la mayor dotación de los festivales dedicados al teatro clásico, lo cierto es que España se encuentra ya dentro del circuito internacional, y pocas producciones hay en el mundo que no puedan ser vistas en nuestro país con la rapidez necesaria, hasta hace poco totalmente desconocida.

"El público", de García Lorca, según el Gran Ballet de Ginebra, dirigido por Óscar Araiz (Foto: Miguel Zavala).

VI FESTIVAL DE TEATRO DE MADRID

Del 28 de febrero al 30 de marzo de 1986.
Organiza: Caballo de Bastos. INAEM.

PROGRAMA

Kunglica Dramatiska Teatern - Dramaten (Suecia), *La señorita Julia*, de A. Strindberg. Director: Ingmar Bergman.

S. C. O. T. Suzuki Company of Toga (Japón), *Las troyanas*, de Eurípides. Director: Tadashi Suzuki.

Teatro M. Gorki de Leningrado (U.R.S.S.), *Historia de un caballo*, de Tolstoi. Director: Tovstonogov. *Tio Vania*, de A. Chejov. Dirección: Tovstonogov.

Els Joglars, *Los virtuosos de Fontainebleau*, de Albert Boadella. Director: Albert Boadella.

Teatre Lliure, *Un dels ultims vespres de carnaval*, de C. Goldoni. Dirección: Lluís Pasqual. *La senyoreta Julia*, de A. Strindberg. Dirección: Fabiá Puigserver. *Al vostre gust*, de W. Shakespeare. Dirección: Lluís Pasqual. *Fulgor y muerte de Joaquin Murieta*, de P. Neruda. Director: Fabiá Puigserver.

Teatro Municipal General San Martin (Argentina), *Stefano*, de Armando Discépolo. Director: Roberto Mosca. *Maria Estuardo*, de F. Schiller. Director: Santangelo.

Cricot 2-Kantor (Polonia), *Que revienten los artistas*. Autor y director: Tadeusz Kantor.

Darío Fo (Italia), *El fabulador obsceno*. Autor y director: Darío Fo.

Producciones Ra, *La reina del Nilo*. Autor y director: Moncho Alpuente.

Pupi y Fresedde (Italia), *Plauto in farsa*. Versión y dirección: Angelo Savelli.

La VI edición del Festival de Madrid marcó el final de una época, al menos, en lo que a su organización se refiere. Fue la última vez que la Asociación Cultural Caballo de Bastos se hizo cargo, como tal, de la gestión y administración de la muestra. La Caballo de Bastos desapareció, pero algunos de sus nombres siguen encargándose de llevar las riendas del teatro de primavera de Madrid. La edición de 1986 contó ya con la cobertura de la Oficina de Coordinación Artística, del Ministerio de Cultura, que luego se convirtió en uno de los miembros de la terna que gobernará el Festival a partir de 1987: Ministerio, Comunidad y Ayuntamiento. Otro aspecto del cambio se cifra en la dotación presupuestaria: también ha sido, por el momento, la última vez que ha contado con 111 millones de pesetas, que se verán reducidos sustancialmente en la edición de 1987 (será convenientemente reseñada en el próximo Anuario), lo que tal vez suponga una reducción en la solemnidad de la oferta y también en su cantidad.

Porque la nómina de espectáculos de la edición de 1986 ha sido sobresaliente. Ingmar Bergman, Darío Fo, Tadeusz Kantor, Teatro Gorki de Leningrado, Albert Boadella, Teatre Lliure (con cuatro espectáculos como regalo de su décimo cumpleaños), el Teatro General San Martin de Buenos Aires y una sonora y anunciada sorpresa para uso interno, Moncho Alpuente y su *Reina del Nilo*, completados por la frescura del *Plauto in Farsa* de Pupi e Fresedde, conformaron una programación de lujo y variedad de contenidos, desde el museo soviético



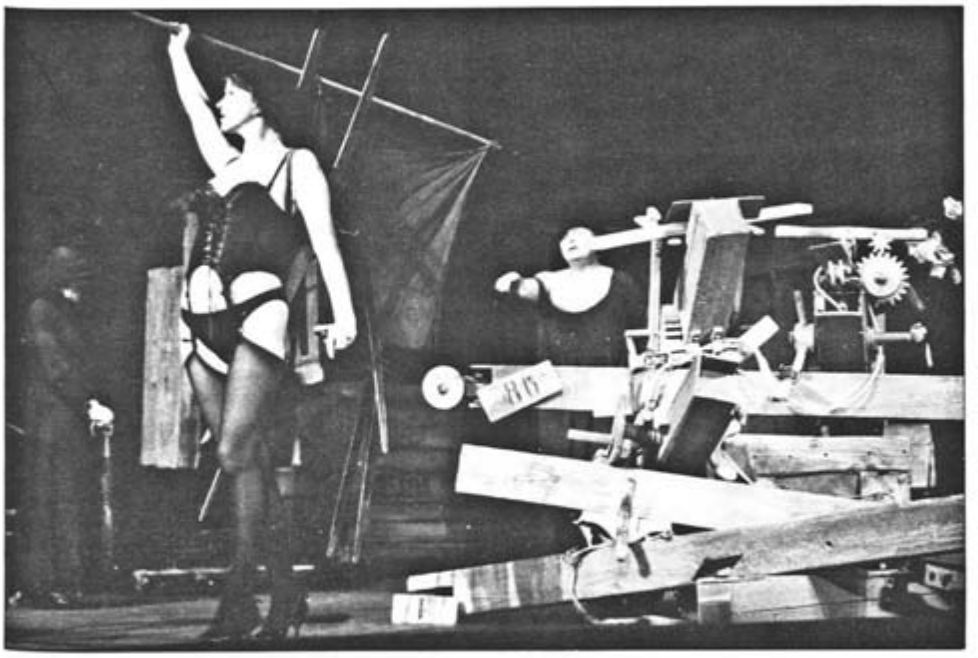




Imágenes del Festival de Madrid. Arriba, "La señorita Julia" por el Kunglica Dramatiska Teatern-Dramaten dirigido por Ingmar Bergman. Sobre estas líneas, "Plauto" en la versión de Pupi e Fresedde. A la derecha, "Las troyanas", de Eurípides, por la Suzuki Company of Toga de Japón. En la página siguiente, "¡Que revienten los artistas!" dirigida por Tadeusz Kantor y "La Senyoreta Julia", de Strindberg, esta vez por el Teatre Lliure. (Foto Chicho y Ros Ribas).

hasta el cachondeo libérrimo, pero escrupuloso, de Els Joglars. En la lista precedente falta el nombre de la primera gran sorpresa del Festival. Nos referimos a Tadashi Suzuki, de Japón, que al frente de la compañía Suzuki de Toga presentó un gran montaje de *Las Troyanas*, de Eurípides, que arrancó grandes elogios de la crítica. Los códigos del teatro japonés cuadraron a la perfección con el contenido de la tragedia griega y supusieron la nota más «exótica» junto a las conocidas maneras de Kantor en su última creación: *Que revienten los artistas*.

Éxito también para el Dramaten sueco, con una *Señorita Julia* para la que el idioma no fue cortapisa sustancial, y para el Gorki de Leningrado, muestra de la ortodoxia stanislavskiana, algo caduca quizá, pero que supo trasladar a este sur los registros de Chejov y Tolstoi. Un acierto del Festival fue admitir el montaje que de la *Señorita Julia* realizó el Teatre Lliure, de la mano de Fabiá Puigserver, que sirvió al público madrileño para compara y sacar las conclusiones oportunas, pero sobre todo, para comprender en la práctica aquello de las múltiples lecturas escénicas de un mismo texto dramático. El resto de la «muestra» del Lliure no recogió sino halagos, con pocos peros puestos a su versión de *Fulgor y muerte de Joaquín Mu-*





rieta, asunto algo viciado por problemas de idioma.

De los más de 50.000 espectadores que acudieron a los diferentes espectáculos, buena parte de ellos lo hicieron a lo que prometía ser novedad y escándalo. Hubo suerte para los que eligieron a Albert Boadella y un excelente *Virtuosos de Fontainebleau*. No tanta para aquellos que se acercaron al muy anunciado espectáculo de Moncho Alpuente, *La Reina del Nilo*. Como si todos estuvieran hartos de alabanzas y calidad, los comentarios críticos, ácidos, punzantes; los titulares machacantes, incluso portadas de indignación, el pateo y el silbido, todo fue a parar al espectáculo de Alpuente, con el que se inauguraba el teatro Albéniz como teatro de la Comunidad Autónoma de Madrid. Tampoco tuvo suerte el Albéniz con la presencia de Darío Fo, cuyo espectáculo no cuajó entre el público ya casi asiduo que el italiano tiene en la capital del Estado. Fo no terminó de asimilar la ausencia de triunfo y se descolgó con unas declaraciones en el extranjero, según las cuales el público español resultaba ser extraño, poco formado y puritano. Fueron las dos notas de color gris de un Festival de cuya brillantez habla el creciente interés que suscita cada año.

XVIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE SITGES

Del 25 de abril al 4 de mayo de 1986.
Director: Ricard Salvat.

PROGRAMA

Staatstheater Braunschweig (Alemania, R. F. A.), *Gilgamesch und Engidu*, de Tilo Prückner y Roland Teubner. Dirección: Thomas Lang.

Inyaj Teatro (Argentina), *Facundina*, de Graciela Serra y Eduardo Hall. Dirección: Eduardo Hall.

Albert Vidal (Cataluña), *El vendedor de gelats*, de Albert Vidal. Dirección Albert Vidal.

Ballet Contemporani de Barcelona (Cataluña), *Blau i blanc* y *Caligrama*. Coreografía: Amelia Boluda y Dinora Valdivia.

Bufons (Cataluña), *Sinfonia urbana*, del Colectivo Bufons.

Josep Minguell (Cataluña), *El fetitxista*, de Michael Tournier. Dirección: Ramón Ivars.

Montserrat Julió, Francesc Balcells, Josep María Espada (Cataluña), *Clams i planys*, de Joan Oliver. Dirección: Josep María Espada.

T. M. B. (Cataluña), *Mozartnu*. Dirección: Iago Pericot.

La Cubana (Cataluña), *La tempestad*, de W. Shakespeare. Traducción de José María Valverde. Adaptación : Jordi Milán, José María Perea y Vicky Planas. Dirección: Jordi Milán.

Théâtre des Chimeres (Francia), *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

Kaposvar (Hungría), *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

Katona Josef (Hungría), *Stilus Gyakorlat (ejercicios de estilo)*, de Raymond Queneau.

Collettivo Isabella Morra (Italia), *La regina dei artoni*, de Adele Cambria y Saviana Scalfi. Dirección: Saviana Scalfi. *Mamma eroina*, de Saviana Scalfi y Maricla Boggio.

Drama Slovensko Narodno (Yugoslavia), *La boda de los pequeños burgueses*.

Espacio Cero (Madrid), *La Maquinahamlet*, de Heiner Müller. Dirección: Max Egolf y Sefa Bernet.

Justo Alonso (Madrid), *La taberna fantástica*, de Alonso Sastre. Dirección: Gerardo Malla.

Centro Dramático Nacional (Madrid), *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera. Traducción de José María Rodríguez Méndez. Dirección: Emilio Hernández.

Fundación Gombryowerich (Madrid), *Sinfonía para un caballero andante*, de Thigot Delamanch. Dirección: Luigi Gombryowerich.

G. A. D. (Madrid), *Faltan 14 años para el año 2000*, de Tizi Cifredo y Ricardo Rivero. Dirección: Carlos Borsani.

Zampanó Teatro (Madrid), *La gatomaquia*, de Lope de Vega.

Taller de Experimentación de Teatro de Objetos de la U.N.A.M. (México), *Variaciones sobre Judith y Holofernes*, de Juan José Barreiro. Dirección: Juan José Barreiro.

Maskarada Antzarkia (País Vasco), *Gastibeltzaren karabinak (Las carabinas de Gastibelza)*, de Mark Legasse. Dirección: Karlos Penara Mendieta.

Teatro Geroa (País Vasco), *Doña Elvira, imaginate Euskadi*, de Ignacio Amestoy. Dirección: Antonio Malonda.

Vianants Dansa (País Valenciano), *Vianants*. Dirección: Pedro Pablo Hernández.

O Bando (Portugal), *Nos de um segredo*, de Joao Brites. Dirección: Joao Brites.

Teatro Circular de Montevideo (Uruguay), *Doña Ramona*, de Víctor M. Leites. Dirección: Jorge Curi.

Diez días, 19 millones de pesetas, 25 compañías y 27 espectáculos para la XVIII edición del Festival Internacional de Teatro de Sitges, última de las dirigidas por Ricard Salvat, y última también de las dedicadas a ofrecer una muestra variopinta de las distintas opciones estéticas del teatro. Y otro final que apuntar: fue la última edición con carácter competitivo, aspecto que se cerró no sin problemas.

En el apartado de las actividades paralelas, el Festival de Sitges cumplió con el debido recuerdo a las celebraciones ilustres. García Lorca, Unamuno, Valle, Muñoz Seca, Castelao y Apel·les Mestres vieron su obra comentada y/o representada, como sucedió en la mayor parte de los encuentros teatrales del año 1986. Un homenaje a Iago Pericot y la presentación del libro *La Maquinahamlet* cerraron el apartado onomástico.





Arriba, La Cubana lleva "La tempestad", de Shakespeare, al Festival de Sitges (Foto: Gol). Sobre estas líneas, "Doña Elvira, imagínate Euskadi", de Ignacio Amestoy, en la puesta en escena del Teatro Geroa, otro de los espectáculos presentados en Sitges (Foto: Chicho).

El programa de Sitges-86 constituyó un completo muestrario de tendencias. El Ballet Contemporani de Barcelona, el grupo Vianants y el Teatre Metropolitá que dirige Iago Perticot fueron la danza, con ventaja para los citados en último lugar, que con su espectáculo *Mozartnu* se llevaron los mayores elogios y consiguieron un pasaporte de prestigio hacia el Festival de Otoño de Madrid.

En otra frontera del arte teatral se colocaron la compañía La Cubana, con una particularísima versión de *La Tempestad,* de Shakespeare, y el incatalogable Albert Vidal, que estuvo vendiendo helados por el Festival: *El vendedor de helados,* era el título de la «performance».

Dos versiones de *La casa de Bernarda Alba,* la del Theatre des Chimeres y la del Teatro Kaposvar (Hungría), junto al grupo Drama Slovensko Narodno (Yugoslavia), que representó *La boda de los pequeños burgueses,* de Brecht, pusieron los grandes nombres del teatro, a los que se debe añadir la inevitable presencia del clásico, en este caso Lope de Vega, cuya *Gatomaquia* fue puesta en escena por el grupo Zampanó. Sirvan como presentación del apartado muestrario, en el que intervinieron algunas de las compañías de más éxito del territorio nacional. Entre ella, el CDN presentó su *Veneno del teatro;* Flotats, su *Cyrano;* Sastre y «el brujo», pues de ambos fue el éxito, *La taberna fantástica,* y un polémico montaje del grupo Espacio Cero, de Madrid, que representó *La Maquinahamlet,* de Müller.

Llegó la polémica con la entrega de los premios, en concreto con el grupo vasco Geroa, episodio que encontró su contrapunto en el intento del Festival de mostrar al grupo Maskarada, que proyecta un teatro vasco europeizado, menos anclado en las viejas formas. Pero hablábamos de polémica en los premios. El «Cau Ferrat» fue a parar a las manos del grupo húngaro Kaposvar, por su montaje de *La casa de Bernarda Alba.* El «Artur Carbonell» se lo llevó *El fetichista,* de Michael Tournier, interpretado por Josep Minguell. El grupo Geroa recibió una «mención especial», que fue rechazada por el autor del texto, Ignacio Amestoy, por considerar que les había sido escatimado el primer premio. Al parecer, el jurado había decidido otorgar el premio a la compañía vasca Geroa, pero alguien informó que no habían estrenado la obra en Sitges, sino en Durango, algunas fechas antes. El grupo Geroa contestó que lo de Durango había sido un ensayo general con público, pero no un estreno, que se habría producido en Sitges. El jurado, en la opinión contraria, no modificó sus decisiones.

VIII MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE VALLADOLID

Del 2 al 10 de mayo de 1986.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Valladolid.
Director: Juan González Posada.

PROGRAMA

Compañía Laurie Anderson (EE.UU.), *Natural History.*

Compañía John Jesurun (EE.UU.). *Satterhand Massacres-Riderless Horses.*

Teatre Metropolitá (Barcelona), *Mozartnu.*

Compañía Atelier de Recherche et de Realisation Theatrale-Cie. Philippe Andrien (Francia), *Reves.*

Compañía Yoshiko Chuma and the School of Hard Knocks (Japón-EE.UU.), *Pikkadon* y *I left her behind for you.*

Compañía Piccolo Teatro di Pontedera (Italia), *Los desiertos de Pontedera: Macello, Le serve* y *La grande sera.*

Red Notes Compañía Andrew Degroat (Francia), *No love lost, Lac des cygnes* y *Dedicación.*

Compañía Harry de Wit Shusaku Takeuchi-Isabelle Guillaume (Holanda), *Embodiment.*

Compañía Douglas Dunn and Dancers (EE.UU.), *3rd. Rotation, Pacific Shores* y *Jig Jag.*

Teatro Potlach (Italia), *Giovanna degli Spiriti.*

Compañía Molissa Fenley and Dancers (EE.UU.), *Cenotaph,* y *Esperpento.*

Compañía la Fura Dels Baus.

Encuentros, coloquios, exposiciones, «visionados» y demás citas paralelas rodean al núcleo de la Muestra vallisoletana, que tiene un denominador común al que se ciñen los espectáculos presentados: el estreno. Ya sea en España, en Europa o en el mundo, todos los espectáculos se presentan por primera vez. Puede que esa sea la razón para que Valladolid cuente con la presencia de programadores y «voyeurs» de otras citas internacionales; y tal vez por eso, también, sea Valladolid (junto con Granada) la ciudad española más interesante en cuanto a novedad teatral mundial se refiere. Juan González Posada, el director de la Muestra, cuenta con un presupuesto discreto, 15 millones de pesetas, aportados por el Ayuntamiento de la ciudad: el presupuesto más bajo; los resultados más homogéneos y más nuevos.

Para abrir boca, Laurie Anderson *(Natural history),* la repetitiva y arriesgada mujer que hace música visual o visión musical o teatro o nada de eso y todo al mismo tiempo. Su trabajo provoca a los pintores y seduce a los poetas, por mucho que los melómanos la utilicen para ejemplificar la extrañeza. Fue la primera y la más esperada de las actuaciones, junto a la de John Jesurum, que presentó *Shatterhand massacre-Riderless horse.* Desde unos principios posados en las posibilidades de la escultura, Jesurum ha evolucionado hasta otras áreas del arte. Su intento de reunir algunas aportaciones del cine con la realidad viva del escenario le hace especialmente interesante.

Una de las visitas más completas y más interesantes la constituyó el Piccolo Teatro di Pontedera, dirigido por Roberto Bacci, que presentó tres espectáculos: *Macello, Le serve* y *La grande sera,* tres nombres de una concepción global titulada *Los desiertos de Pontedera.* Bacci ha sido un asiduo colaborador y discípulo de Eugenio Barba y Grotowski, y su teatro, orientación fundamental del Piccolo de Pontedra, es claro deudor del Tercer Teatro y toda la reflexión que suscitó en su día este postulado.

Por derecho propio, otros nombres lucieron sus creaciones en la Muestra. Ahí estuvo el Teatro Potlach con *Giovanna degli spiriti;* ahí la compañía de Philippe Andrien y ahí el Metroplitá de Barcelona, que estrenó su *Mozartnu* unos días antes de su presentación en el Festival de Sitges. Y, naturalmente, la cita inevitable de Molissa Fenley y su compañía de danza, en la que el cuidado y formación del cuerpo pasan por una experiencia casi deportiva, a veces cercana a la preparación de Margie Gillis. Otra presentación bien acogida y bien rompedora fue la de Andrew Degroat, bailarín autodidacta e iconoclasta, pero con un concepto de ruptura que pasa por la previa fascinación. Subyugado por el mundo clásico, también en la danza, Degroat rompió y rasgo convencido de que lo más precioso de la creación no es el resultado, sino el proceso creador.

Cerró el festival la presentación del disco *Ajöe,* de La Fura dels Baus, acontecimiento que convirtió el acto en una especie de «happening» tan crudo y estrepitoso como suelen ser los espectáculos de la Fura. Era el final de traca, catarsis y griterío a una Muestra Internacional que confirmó en la práctica y para el público el prestigio que tenía entre los iniciados.









Sobre estas líneas, "Mozartnu", de T. M. B., bajo la dirección de Iago Pericot, presente en varios festivales, y Laurie Anderson en un momento de "Natural History" (Fotos: Andrzej Leparski y Chris Davies). Arriba, otras dos obras presentadas en Valladolid, "La grande sera", por el Piccolo Teatro di Pontedera y "Satterhand Massacres-Riderless Horses", por la Compañía John Jesurun de los Estados Unidos. (Foto: Maurizio Buscarino).

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRANADA

Del 16 al 24 de mayo de 1986.
Organiza: Universidad de Granada. Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Granada.
Equipo de Dirección: Antonio Sánchez Trigueros, Margarita Caffarena y Manuel Llanes.

PROGRAMA

Movimiento, *1996, el mundo del fin del tiempo.* Dirección: Carlos Marquerie.

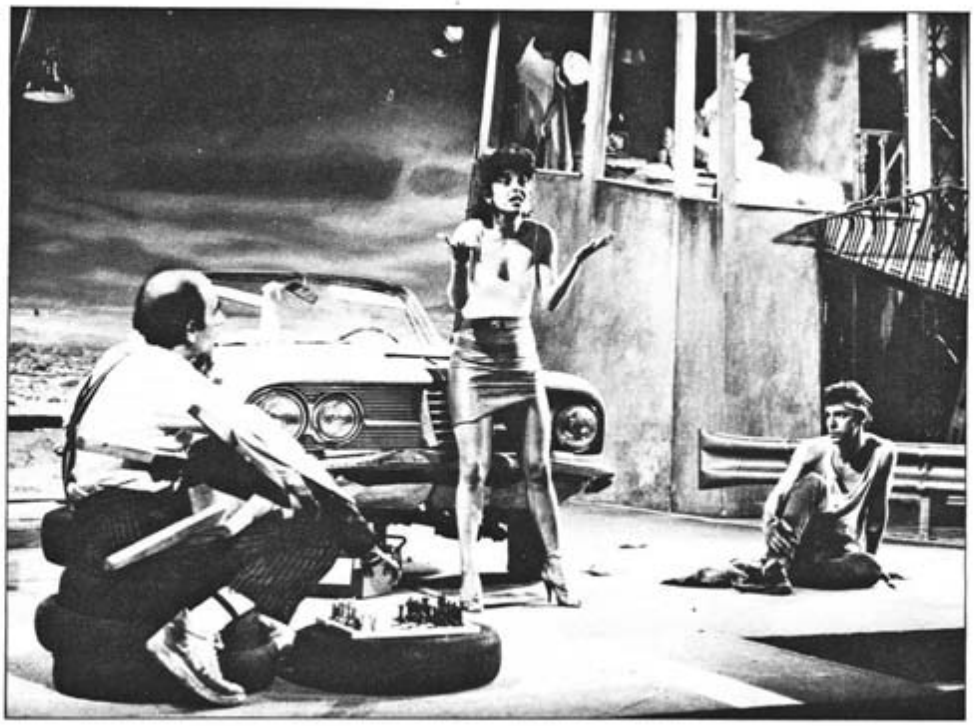
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, *Negro Seco,* de Marisa Ares. Dirección: Guillermo Heras.

Studio Hinderik, *Stoeprand.*

Impact Theatre Cooperativa (Holanda), *El precio de la carne en los últimos dias de la edad mecánica.*

Bewegingstheater Bart Stuyf (Holanda), *Target.*

Carbone 14 (Canadá), *Le rail.* Dirección: Guilles Maheu.









"Negro seco", una producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas con dirección de Guillermo Heras, arriba. (Foto: Fernando Suárez). Sobre estas líneas, "Le rail", el espectáculo de la compañía canadiense Carbone 14 (Foto: Yves Dubé). A la izquierda, "Incident" por Epigonenteater de Bélgica y "Alcantarilla" por el grupo holandés Studio Hinderik (Fotos: Moreno).

Contadores de Hestorias (Brasil), *Pas de deux.*
Epigonenteater (Bélgica), *Incident.*
Royal de Luxe (Francia), *El muro de luz-La demi-finale a waterclash.*

Abrió la IV edición del Festival de Granada una producción del propio Festival, en colaboración con el CNNTE y el Ayuntamiento de Madrid: *1996, el mundo del fin del tiempo.* Otra producción del CNNTE, esta vez en solitario, también fue la encargada de cerrar el Festival, junto a los belgas del Epigonen y los canadienses de Carbono-14. Nos referimos a *Negro Seco,* de Marisa Ares, que cosechó la misma polémica que provocara en Madrid, parecida a la división de opiniones generada por la primera obra citada. Ambos trabajos fueron la aportación española a un Festival en el que destacaron, sobre todo, Carbono-14 y su espectáculo *Le Rail,* y los holandeses del Studio Hinderik, con *Stoeprand* (Alcantarilla). Estos dos espectáculos pudieron verse en Madrid; el primero en el Festival de Otoño y el segundo en el Festival de Teatro de la capital, que se celebra en primavera. Granada, pues, no sólo puede jactarse de ser, en cierta forma, escaparate de la nueva creación teatral, sino también de ser puerta de entrada para espectáculos «distintos», que luego resultan ser del aprecio mayoritario.

El resto de la programación se completó con un amplio abanico que abarcó desde las marionetas del grupo Contadores de Estorias, de Brasil, hasta los franceses de Royal de Luxe, en quienes muchos vieron la huella de La Fura dels Baus. Repitió el Epigonenteater, de Bélgica, ahora con *Incidents*, y se estrenaron Bewedgingstheater (Holanda), con *Target*, y Theatre co-Operative (Gran Bretaña), con el título *The price of meat in the last days of the mechanical age*.

Pero Granada gusta de no circunscribir su interés a las representaciones. Las actividades paralelas, en forma de colecciones de vídeos, exposiciones o debates, también juegan su papel. En esta ocasión, aparte de una muestra de vídeos, en colaboración con Institut of Contemporary Arts, de Londres, y una producción cinematográfica del Mickery Theater, titulada *Rembrandt, Hitler or me*, destacó la exposición de Patrick Raynaud, titulada *Estrategia para una noche ficticia*, a la que acompañó una selección de fotografías del mismo autor, que se instalaron en el auditorio Manuel de Falla.

A la vista de los datos, se puede concluir con que Granada ha consolidado su Festival de Teatro, que es ya uno de los importantes en el circuito europeo, a pesar de que su dotación económica no es suculenta: poco más de 28 millones, repartidos en ocho días y 22 funciones de nueve espectáculos. La altura alcanzada y el prestigio conseguido por este Festival del teatro modernos ha estado apoyado en su equipo de dirección: Antonio Sánchez Trigueros, Margarita Caffarena y Manuel Llanes. Los 11.000 asistentes, se reconocen ya como primeros degustadores de las novedades mundiales. Sólo un obstáculo ha sido insalvable para la organización. Con motivo del cincuentenario de la muerte de García Lorca, el Festival había pensado sumarse a la celebración con un espectáculo sobre *Poeta en Nueva York*, que tendría que haber dirigido Jordi Mesalles. Pero «doctores tiene la iglesia»... y familia tiene Lorca, también para negarse a la iniciativa del Festival granadino. No pudo ser.

XXXII FESTIVAL (III INTERNACIONAL) DE MERIDA

Del 27 de junio al 3 de agosto de 1986.
Organiza: Patronato de Teatro Clásico-Comunidad Autónoma de Extremadura.
Director: José Monleón.

PROGRAMA

Antigona, de Salvador Espriu. Dirección: Joan Ollé. Coproducción de la Diputación Provincial de Valencia, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Festival de Mérida.

Las furias, de Francisco Suárez. Dirección: José Granero. Coproducción del Teatro Español de Danza y el Festival de Mérida.

Coriolano, de W. Shakespeare. Dirección: Toby Roberston. Coproducción del Festival Internacional de Santander y el Festival de Mérida, con la colaboración del British Council.

Fedra, una tragedia española. Autor y director: Emilio Hernández. Coproducción de la compañía de Magüi Mira y el Festival de Mérida, con la colaboración de la Junta de Castilla-León.

El arbitraje, de Menandro. Dirección: Spyros A. Evangelatos. Producción del Amphi-Teatro de Atenas.











Arriba, Eusebio Lázaro y Julieta Serrano, en "Coriolano", de Shakespeare, y "Fedra" por la compañía Magüi Mira. En el centro, "Antigona", de Espriu bajo la dirección de Joan Ollé. Sobre estas líneas, "El arbitraje", una producción del Amphi-Teatro de Atenas, y "¡Oh, Penelope!", de Torrente Ballester, por la Compañía Retablo (Fotos: Chicho).

Retablo, Compañía Teatral, *¡Oh, Penélope!*, de Gonzalo Torrente Ballester. Director: José Díez.

Ballet Nacional de España. Dirección: María de Avila.

The Paul Taylor Dance Company (EE.UU.) Dirección: Paul Taylor.

Sonetos del amor oscuro, de García Lorca. Amancio Prada.

La edición de 1986 estuvo marcada en Mérida por las celebraciones. Se cumplían cincuenta años del comienzo de la Guerra Civil, también cincuenta de la muerte de Unamuno; se celebró un homenaje a Salvado Espríu y se estrenó la primera obra teatral de Torrente Ballester. Esta tercera edición «internacional» de Mérida (XXXII de las absolutas) contó con un presupuesto de 100 millones de pesetas, que bastaron al director, José Monleón, para traer a todos los espectáculos programados, menos a uno: *El Fanfarrón* (Miles Gloriosus), de Plauto, versión Passolini, sobre la que trabajó, para concluir una versión española, José Luis Alonso de Santos. Maurizio Scaparro era el hombre designado para dirigirla, pero una inoportuna enfermedad («Estrés profundo», según la organización) acabó por recomendar la suspensión, manteniendo, eso sí, la programación de la obra para la edición de 1987.

Tanto el homenaje a Espríu como la celebración del cincuentenario de la muerte de Unamuno tuvieron en el plano teatral una presencia acorde con el lema general del Seminario titulado «El mito clásico en el pensamiento contemporáneo», que marcó las orientaciones e intenciones de esta edición. La *Antígona*, de Espríu, y la *Fedra*, de Emilio Hernández, basada en la de Unamuno, incluso el texto de Torrente *¡Oh, Penélope!*, cumplieron con el requisito definido en el título del Seminario citado. Mejor o peor acogida para todos, los espectáculos que mayor éxito consiguieron fueron los llegados de la lejana Grecia. Primero fueron *Las Bacantes* en lectura escénica de Theodoros Terzopoulos, basada en un ritual del movimiento a través del que «llegar a un estado éxtasis». Después vino *El arbitraje* (Epitrepontes), de Menandro, dirigido por Spyros Evangelatos, que resultó ser uno de los montajes que más adjetivos coleccionó. Evangelatos realizó con *El arbitraje* un paseo por la comedia de todos los tiempos, actitud derivada de su reflexión sobre el autor, al que considera el forjador de la comedia moderna.

Una de las tradiciones de Mérida venía siendo la representación de una obra de Shakespeare en la que se tratara, directa o indirectamente, el mundo romano. En esta ocasión, la obra elegida fue *Coriolano*, traducida por Eusebio Lázaro, que también estuvo al frente del elenco, dirigido por el prestigioso Toby Robertson, de la Old Vic.

Abrió el Festival el Ballet Nacional de España, sección clásica, que inició la presencia de la danza en Mérida. Paul Taylor fue la segunda presencia dancística, muy bien acogida por la crítica y el público, aunque hubo quien le achacó el evidente paso del tiempo en algunas de sus coreografías. La trigésimo segunda edición del Festival de Mérida supuso una equilibrada existencia de práctica y teoría teatral. Citados ya los principales nombres de la práctica escénica, a los que hay que añadir a Amancio Prada y sus *Sonetos del amor oscuro*, no fueron menos ilustres las firmas de la teoría: Rafael Alberti, Aranguren, García Calvo, Castilla del Pino y Rodríguez Adrados pusieron la materia gris. Finalizó el Festival con un excelente balance, sólo ensombrecedio por la agria polémica que enfrentó a los organizadores con los actores de *El Fanfarrón*, que no estaban dispuestos a creerse la enfermedad de Scaparro. Al final, no llegó la sangre al río.



IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO. ALMAGRO

Del 1 al 21 de septiembre de 1986.
Organiza: INAEM. Ministerio de Cultura.
Director: Rafael Pérez Sierra.

PROGRAMA

Compañía Nacional de Teatro Clásico, *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca. Dirección Adolfo Marsillach *y Los locos de Valencia*, de Lope de Vega. Dirección Adolfo Marsillach.

Compañía Nacional de Teatro Clásico en Almagro, *No puede ser...*, de A. Moreto. Dirección de Josefina Molina.

New Shakespeare Company (Inglaterra), *El sueño de una noche de verano*, de W. Shakespeare. Dirección: Toby Robertson.

Compañía de Marionetas de Coticchio, (Palermo).

Teatro de Cámara, *Las Picardas de Scapin*, de Molière. Dirección: Angel Gutiérrez.

Compañía Corral 86, *El rey Juan*, de W. Shakespeare. Dirección José Estruch.

Miguel Angel Tallante, María Aragón y Luis Alvarez, *La tonadilla*.

Compañía Española de Teatro Clásico, *No hay burlas con el amor*, de Calderón de la Barca. Dirección: Manuel Canseco.

Rafael Pérez Sierra se estrenó como director del Festival de Almagro en esta edición de 1986. No fue la única novedad. La presentación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de la que Pérez Sierra es asesor, fue el otro punto de partida de esta nueva etapa.

Cuarenta y tres millones de pesetas, nueve espectáculos, dos talleres y las habituales jornadas de discusión compusieron el Almagro «grande», que había estado precedido dos meses antes por el Encuentro Nacional de Teatro Clásico para Grupos Jóvenes, que coordinó Jesús Cracio, y en el que participaron compañías de todo el territorio nacional. El Encuentro contó también con unas jornadas de discusión e intercambio, en las que participaron Moncho Alpuente, Christian Boyer, Jesús Cracio, Manuel Canseco, Angel Facio, Joaquín Elejar y Guillermo Heras.

Según declaró Pérez Sierra, la nueva etapa de Almagro intenta conseguir un equilibrio sopesado en las compañías y espectáculos participantes, que redundará en una mayor presencia de espectáculos en castellano y sobre autores españoles. Al hilo de estas intenciones es como hay que entender el hecho de que la gran atracción del Festival de 1986 haya sido la presentación oficial de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que presentó *El médico de su honra* y *Los locos de Valencia*. Estos estrenos dieron paso a otra novedad de esta edición. Hablamos de la presentación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en Almagro, que bajo la dirección de Josefina Molina, estrenó *No puede ser...*, de Moreto, montaje que, meses después, realizaron en Madrid, en el teatro de la Comedia, sede provisional de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Tanto una como otra compañías no pasaron sin polémica y división de opiniones, incluso con algún altercado pasajero en la hora de las reseñas periodísticas.





Dos espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el Festival de Almagro: arriba, "Los locos de Valencia"; en la página anterior, "El médico de su honra", ambas con dirección de Adolfo Marsillach. (Fotos: Chicho). Sobre estas líneas, "El sueño de una noche de verano", por la New Shakespeare Company (Foto: Fernando Suárez). A la izquierda, "No puede ser...", de Agustín Moreto, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en Almagro, dirigida por Josefina Molina. (Foto: Ros Ribas).



La asistencia extranjera se redujo a dos compañías. Una de ellas de títeres, la Compañía de Marionetas de Coticchio, Palermo, puso el bronce de los pupi en la historia de la *Muerte de Angélica y Ferrau.* La otra, la New Shakespeare Company, trajo la magia de la noche de San Juan con un montaje de *El sueño de una noche de verano,* dirigido por Toby Robertson, que ya había realizado en España labores de dirección, en el montaje del *Coriolano,* puesto en escena por la compañía de Eusebio Lázaro. Cuatro compañías nacionales invitadas y dos talleres, uno dirigido por la New Shakespeare Company y otro por Mari Paz Ballesteros y Cayetano Luca de Tena, cerraron el capítulo de la práctica escénica.

El académico Alonso Zamora Vicente fue el encargado de dirigir las Jornadas de Almagro 1986, que versaron sobre «honor, honra y familia en el teatro clásico, su interpretación actual como elementos dramáticos». Entre los ponentes figuraban los nombres de Jorge Urrutia, Ricardo Domenech, Luciano García Lorenzo, César Oliva, Laura Dolfi, John Varig, Antonio Tordera y Evangelina Rodríguez.

El Festival de Almagro 1986 se cerró con un buen balance de asistencia e interés, haciendo buenas las palabras del nuevo director: «La internacionalidad se asegura en la singularidad del propio festival y no en la nacionalidad de los participantes.»

FESTIVAL DE OTOÑO DE MADRID 1986

Del 20 de septiembre al 30 de octubre de 1986.
Organiza: Comunidad de Madrid.
Directores: Pilar de Yzaguirre y José Luis Ocejo.

PROGRAMA

Producción de la Comunidad de Madrid, *La zapatera prodigiosa,* ópera de Juan José Castro. Texto de F. G. Lorca. Dirección escénica: H. Rodríguez Aragón. Dirección musical: José Ramón Encinar.

Opera Kunqu Siglo XVI (R. P. China), *El pabellón de las peonías.*

Ballet de Antonio Gades, *Carmen.* Dirección: Antonio Gades (suspendido).

La la la Human Steps (Canadá), *Human sex.* Coreografía: E. Lock.

Twyla Tharp Dance Company (EE.UU.) Dirección y coreografía: T. Tharp.

Margie Gillis (Canadá). Coreografía: Margie Gillis.

Teatro de la Danza de Madrid, *La extraña tarde del doctor Burke,* de Smozek. Dirección: Antonio Llopis.

Alwin Nikolais Dance Theatre (EE.UU.) Dirección: Alwin Nikolais.

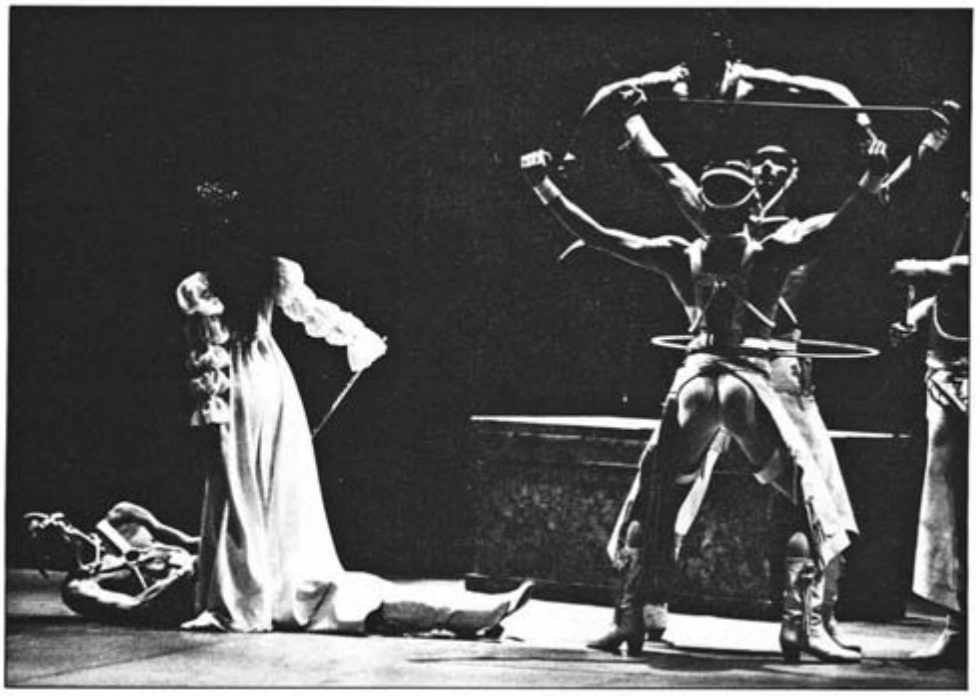
Ballet du Grand Théâtre de Geneve (Suiza), *El público,* de Federico G. Lorca. Dirección y coreografía: Oscar Aráiz.

Grupo di Danza Rinascimentale (Italia). Dirección: Barbara Sparti.

Antonia Andreu, *El último cañi.* Coreografía: Antonia Andreu.

Carmen Senra. Dirección: Carmen Senra.

Théâtre du Soleil, *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Cam-*







Tres espectáculos del Festival de Otoño: "El público", de García Lorca, por el Gran Ballet de Ginebra (Foto: Miguel Zavala); y sobre estas líneas, "La historia terrible pero inacabada..." por el Théâtre du Soleil bajo la dirección de Ariane Mnouchkine (Foto: Martine Franck) y "Africanis Instructus", dirigido por Richard Foreman (Foto: Chicho).

boya, de Hélene Cixous. Dirección: Ariane Mnouchkine.

Tricicle, *Exit*.

Carbone 14, *Le rail*. Director: Guilles Maheu.

Compañía Nacional de Teatro Clásico, *El medico de su honra*, de Calderón de la Barca. Dirección: Adolfo Marsillach.

La Cuadra de Sevilla, *Piel de toro*. Creación y dirección: Salvador Távora.

Atalaya, *Así que pasen cinco años*, de F. G. Lorca. Dirección: Ricardo Iniesta.

Music Theatre Group / Lenox Arts Center (EE. UU.), *Africanis Instructus*. Dirección: Richard Foreman.

Teatro de la Claca, *¿El quid de Don Qui? Laberinto*. Dirección: Joan Baixas.

Grand Magasin, *La vie de Paolo Ucello, Les filles du Chef*. Dirección: Pascale Murtin y Francois Hiffler.

Teatre Metropolitá de Barcelona, *Mozartnu*. Dirección: Iago Pericot.

Dixi-Teatro de Mascaras (República Popular China).

Como si la incubación de los grandes acontecimientos tuviera que contar hasta tres, ha sido en esta III edición del Festival de Otoño de Madrid cuando ha saltado la polémica. Ya algunos nubarrones involuntarios anunciaban tormenta: el bombardeo de Libia y una posible respuesta crearon un clima de tensión que provocó la no asistencia de nombres tan prestigiosos como Barishnikov o Lorin Maazel. Para colmo de males, el tiempo meteorológico quiso dar al traste con la inauguración del Festival, que debía haber corrido a cargo de Antonio Gades y su ballet. Comenzó el Festival, pero Pilar de Yzaguirre y José Luis Ocejo, sus directores, no las iban a tener todas consigo. Los espectáculos, 60, que supusieron más de cien representaciones, pasaron con mejor o peor suerte, pero, como viene siendo habitual, con un alto nivel de calidad. Sin embargo, quizá debido a que los 300 millones de presupuesto sonaban a mucho, saltó el escándalo cuando llegó la hora del balance. Las cifras de la organización no cuadraban. De los 300 millones gastados se recuperaron 100, 40 de los cuales entraron por taquilla, según datos oficiales, leídos y repetidos por don José Luis García Alonso. Cuando no cuadran los números es cuando se dan las cifras de asistencia (citamos la misma fuente): 102.500 espectadores más 22.500 invitaciones en Madrid capital, a lo que hay que añadir 75.000 espectadores en la provincia. Si, según los precios oficiales, el precio medio de la entrada es de 825 pesetas, los ingresos de taquilla tendrían que haber sido superiores a los 100 millones de pesetas.

Con estos desajustes como punto de partida, un diario madrileño publicó dos extensos artículos en los que se ahondaba en supuestas irregularidades organizativas, se denunciaban nepotismo varios; en una palabra, se arremetía contra el Festival y la dirección. Los artículos fueron fuertemente contestados por intelectuales y artistas españoles, a través de una carta al director del citado periódico, publicada el 18 de noviembre de 1986, aunque no se dieron pruebas (en ninguno de los casos) que demostraran fehacientemente la veracidad o falsedad de las acusaciones. Hasta aquí el trasfondo político-social.

En cuanto a la programación, el grueso del Festival estuvo dominado por una importante presencia del mundo de la danza. Ya dijimos que no pudo asistir Barishnikov, pero sí estuvieron Alwin Nikolais, Twyla Tharp, el Grupo di Danza Rinascimentale, el Ballet du Grand Théâtre de Geneve —que adelantó el estreno mundial de *El público*, versión danza—, la incomparable canadiense Margie Gillis y el sorprendente y eléctrico colectivo, canadiense también, La, La, La Human Steps. A ellos hay que unir la representación española en este campo, compuesta por el malogrado espectáculo *Carmen*, de Antonio Gades, Carmen Senra, Antonia Andréu y el Teatre Metropolità de Barcelona, dirigido por Iago Pericot, que presentó un breve montaje, titulado *Mozartnu*. La crítica acogió con avidez todos los espectáculos citados, pero habría que destacar a Margie Gillis y La, La, La Human Steps como los grandes triunfadores de este apartado artístico. Canadá se alzó con el gusto mayoritario en danza, pero también el teatro dejó uno de los mejores recuerdos, superior incluso a la resonancia del Théâtre du Soleil. Nos referimos al grupo Carbone-14 y su espectáculo *Le Rail*, que ya había sorprendido al público en el Festival Internacional de Teatro de Granada. La crítica también dedicó unánimes alabanzas en Madrid. No ocurrió lo mismo, sin embargo, con la presentación en Madrid del mítico Théâtre du Soleil, con Ariane Mnouchkine al frente. Presentaron *La historia terrible, pero inacabada, de Norodom Sihanuk, rey de Camboya*, espectáculo realizado en dos partes de cuatro horas y media de duración, en el que se relata, casi documentalmente, los padecimientos del pueblo camboyano a través de la figura de su rey. El *Sihanuk* venía precedido, indirectamente, por el triunfo de otro macroespectáculo, estrenado en el Festival de Otoño de 1985: el *Mahabharata*, dirigido por Peter Brook. La respuesta no fue la misma. Si Peter Brook apabulló y fascinó, Ariane Mnouchkine sorprendió, pero no encontró el fervor que encontrara el inglés. La crítica, subrayó las calidades y la enormidad del trabajo, pero matizó la esforzada posición del espectador, el interminable registro periodístico de la tragedia. Los mayores aplausos fueron para el gran actor que incorporó a Norodom Sihanuk, el francés George Bigot.

El IÎI Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid fue el marco de dos «presentaciones». Se estrenó, en colaboración con el Ejército, el *Festival de los cuerpos montados*, presentado como Ballet Ecuestre y Musical, iniciativa que tendrá continuidad, tal es la intención de los organizadores. Por otro lado, el Festival vistió de largo la presentación en Madrid de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que estrenó *El médico de su honra*. En cuanto a las actividades paralelas, se celebró la II Semana de Teatro, dedicada en esta ocasión a Indonesia, China y España, que dirigió y coordinó Joan Baixas. En este encuentro se presentó la compañía Dixi-Teatro de Máscara, contrapunto popular de la estilizada Opera Kunku, que presentó la obra *El pabellón de las peonías*.







Arriba, "Ubu", Jarry según Ornitorrinco de Brasil. En el centro, "Los músicos ambulantes" del grupo peruano Yuyachkani. Junto a estas líneas, Taller Teatro 2 de Chile con "Los payasos de la esperanza" (Foto: Chicho).

I FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO. CADIZ

Del 18 al 26 de octubre de 1986.
Director: Juan Margallo Rivera.
Organiza: Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Diputación de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, Patronato Provincial del V Centenario, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

PROGRAMA

Piel de Toro, de Salvador Távora, por la Cuadra de Sevilla (España). Dirección: Salvador Távora.

A lenda da noite, textos de David Reynaldo Kullock y música de Willy Verdaguer, en el musical de Raices de América (Brasil), dirigido por Claudio Luccesi.

Buster Keaton contra la infección sentimental y *La infección sentimental contraataca*, creación colectiva de XPTO (Brasil).

Facundina, de Graciela Serra y Eduardo Hall sobre texto de Manuel Rocca, por Inyäj Teatro (Argentina), dirigido por Eduardo Hall.

Ubú, de Alfred Jarry, por Teatro do Ornitorrinco (Brasil), dirigido por Caca Rosset.

Nos de un segredo, de Joao Brites, por Teatro O Bando (Portugal), dirigido por Joao Brites.

Cantata Centroamericana, de Rubén Pagura y Juan Carlos Ureña, por Pentadrama (Costa Rica), dirigida por Juan Fernando Cerdas.

La espada del solo deseo, de Luis Matilla, por Uroc Teatro (España), dirigida por Juan Margallo.

Ulaanbatur, del colectivo, por Circ Perillós (España).

La tigresa, de Dario Fo, por Manel Barceló (España), dirigida por José A. Ortega.

Potestad, de Eduardo Pavlosky, por Yenesi (Argentina), dirigida por Norman Brisky.

Un orgasmo adulto se escapó del zoológico, de Dario Fo y Franca Rame, por Denisse Stoklos (Brasil), dirigida por Antonio Abujamra.

Nokan y el maiz, de Dania Rodriguez García sobre una leyenda popular, por Papalote (Cuba), dirigido por René Fernández Santana.

Doña Ramona, de Victor Manuel Leites, por Teatro Circular de Montevideo (Uruguay), dirigida por Jorge Curi.

Los músicos ambulantes, adaptación del cuento "Los músicos de Bremen", por Yuyachkani (Perú), dirigida por Miguel Rubio.

Autos de Navidad, por el grupo Compañía Municipal de Títeres Tía Norica (España), dirigida por Pepe Bable.

Tengo miedo, torero, de Lola Medina, por Teatro del Mentidero (España), dirigida por Miguel A. Butler.

El nacimiento del juglar, de Dario Fo, por la Comunidad Hondureña de Teatristas y el Teatro Taller Tegucigalpa (Honduras), dirigida por Felipe Burchard.

A golpes de corazón, del colectivo por el Taller de Actuación Justo Rufino Garay (Nicaragua), dirigida por Lucero Millán.

Chuo Gil, de Arturo Uslar Pietri, por el Ateneo de Caracas (Venezuela), dirigida por Gustavo Tambascio.





La brasileña Denisse Stoklos en "Un orgasmo anda suelto", arriba; y el argentino Eduardo Pavlosky, autor y actor de "Potestad". (Foto: Chicho).

Vida, locura y muerte de Lope de Aguirre, de Andrés Cienfuegos, por Andrés Cienfuegos (España), dirigida por Domingo Lo Giudice.

Cajamarca, de Clauden Demarigny, por La Jarana (España), dirigida por Alfredo Los.

La marquesa Rosalinda, de Ramón María del Valle-Inclán, por Esperpento (España), dirigida por Juan Carlos Sánchez.

Ojo al Cristo, del colectivo, por Nixtayolero (Nicaragua), dirigida por Alan Bolt.

Imaginerías, del colectivo, por Saltamiedos (Colombia), dirigida por George Perla y Enrique Vargas.

Los payasos de la esperanza, del colectivo, por Taller Dos Teatro (Chile), dirigida por Claudio di Girolamo Carlini.

El hijo que espera, de Mauricio Rosencof, por Teatro Sandino (Colectivo latinoamericano en Suecia), dirigida por Igor Cantillana.

El ovillo, de Osvaldo Dragún, por Theatron (España), dirigida por Nicolás Belucci.

El animador, de R. Santana, y *La noche del sábado*, de Luis Torres Nadal, por Encuentro Boricua (Puerto Rico), dirigida por Jorge Rodríguez.

Treinta y nueve millones de pesetas, diez días, 26 grupos y 33 funciones son los fríos números que forman el bagaje de la primera edición del Festival Iberoamericano de Teatro, que dirige Juan Margallo. En total, catorce países del mundo ibérico en una muestra que nace con voluntad de ser, aparte de escaparate de la creación teatral de las naciones de raíz hispánica, uno de los pilares en que apoyar una parte de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América. Además del calendario reservado a las representaciones teatrales, el FIT celebró una serie de actividades paralelas, que se dividieron en tres grupos: conferencias que recorrieron la actividad teatral de diferentes países de habla hispana; exposiciones de Juan Antonio Carbonell (Cuba) y Felipe Burchard (Honduras); y un curso sobre «Juegos de expresión con manos, objetos y títeres», a cargo de Julia Rodríguez (Colombia). El Festival estuvo financiado por el Ministerio de Cultura, en colaboración con la Junta de Andalucía, la Diputación de Cádiz, el Instituto de Cooperación Americana, la Caja de Ahorros de Cádiz y la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.
Dado el desconocimiento mutuo de los distintos participantes en la muestra, Juan Margallo confeccionó un sistema de encuentros, también con algunos grupos de teatro de la provincia gaditana, y reunió a todos los asistentes en el mismo lugar de residencia. En el final de todos los deseos está el de ir creando las condiciones necesarias para hacer posible la celebración, en un futuro próximo, de un gran Festival de las Américas, según declaró en la clausura José Manuel Pérez Aguilar.
Ocho grupos de España, cuatro de Brasil, dos de Nicaragua, dos de Argentina y uno cada nación restante (Costa Rica, Colombia, Cuba, Portugal, Chile, Perú, Uruguay, Honduras y Puerto Rico) forman el total de representaciones. A pesar de que todas ellas tuvieron una excelente acogida, se pueden destacar algunos conjuntos, que dejaron mejor sabor de boca entre el público asistente. Entre éstos, el Uroc o el Circ Perillós, ambos de España; los brasileños de Teatro de Ornitorrinco o de XPTO, el grupo Pen-

tadrama, de Costa Rica, y los cubanos de Papalote, que con *Nokan y el maíz* hicieron también las delicias del público infantil.
Pero una de las sorpresas la marcó la buenísima acogida de los espectáculos unipersonales, entre los que cabe contar a Denisse Stoklos (Brasil), al grupo Yenesi (Argentina) con Eduardo Pavlovsky como autor y actor, a Graciella Serra, también argentina, o a los españoles Andrés Cienfuegos y Manuel Barceló. En definitiva, buen balance de un Festival que empezó con cierta prisa, poca cobertura y no menos incertidumbre, demasiado poblado (según algunos) de espectáculos, pero que terminó siendo un interesante lugar de encuentro, realización y organización.

MEMORIAL XAVIER REGÀS

Del 23 de septiembre al 16 de noviembre de 1986.
Organiza: Centre Dramàtic de la Generalitat y Ayuntamiento de Barcelona.

PROGRAMA

Chaillot Théâtre National (Francia), *Arlequín pulido por el amor*, de Marivaux; *El sombrero negro*, de Lesage.

La Cubana, *La tempestad*, basado en *La tempestad*, de W. Shakespeare.

Teatre Estable del País Valencia, *Visanteta de Favara*, de Albert Boadella.

Théâtre du Soleil (Francia), *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, rey de Camboya*, de Hélene Cixous.

Compañía Karole Armitage (EE.UU.), *The Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler.*

Compañía Enric Majó, Esbart Dansaire de Rubí, *Setmana Santa*, de Salvador Espriu.

Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, *El tango de Don Juan*, de Quim Monzó y Jérome Savary.

Tras no pocos problemas y con algunos cambios administrativos, se celebró el V Memorial Xavier Regàs, de Barcelona. Hasta la fecha, Anexa Espectacles, S. A., figuraba como productora del Memorial. A partir de ahora se encarga (así lo ha hecho en esta edición) de la promoción. Por su parte, el Centre Dramatic y el Ayuntamiento contrataron y explotaron por separado sus espectáculos (cuatro en el Romea y tres en el Mercat de les Flors). El presupuesto, según declaraciones del director del Centre Dramátic, fue el mismo que en la edición de 1985, esto es, 60 millones de pesetas. En el fondo de todos estos cambios y de las dificultades, yace la esperanza de convertir el Memorial en un verdadero y gran Festival de Otoño de Barcelona, extremo que ya se venía apuntando en ediciones precedentes.
Con su habitual tendencia expansiva, el Memorial X. Regàs programó siete compañías (ocho espectáculos) en casi dos meses de festival. Algunos de ellos repitieron presencia en el Festival de Otoño de Madrid y otros fueron riguroso estreno. Este es el caso de Karol Armitage, que quiso estrenar en Barcelona su último espectáculo: *The Elizabethan phrasing of the late Albert Ayler.* También Enric Majó quiso que fuera Barcelona la primera plaza que le viera en funciones de director; junto al Esbart Dansaire de Rubí, puso en escena *Setmana Santa*, de Sal-









Arriba, el Teatro Estable del País Valenciano con "Visanteta de Favara", de Albert Boadella, y "El tango de Don Juan", de Quim Monzó y Jérôme Savary, por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. (Fotos: Leopoldo Sansó y Ros Ribas) Al centro, el Théâtre de Soleil con "La historia terrible..." (Foto: Michele Lament). A la izquierda, "Setmana Santa", de Espriu por la Compañía Enric Majó. (Foto: Colita).

vador Espriu. Esta obra, la *Visanteta*, de Boadella, y el delirante montaje de *La tempestad*, por La Cubana, constituyeron la aportación catalana al Memorial, la cara de la moneda cuya cruz fue la edición de 1985, en la que no hubo ni un montaje de la Comunidad de Cataluña.
El prestigio y la solemnidad lo pusieron dos compañías francesas. En primer lugar, el Chaillot Theatre National, con *Arlequín pulido por el amor*, de Marivaux, y *La cabeza negra*, de Lesage, con la figura de Daniel Soulier, ya que no fue posible contar, como se quería, con Vitez.
La otra firma francesa fue Ariane Mnouchkine al frente del Théâtre du Soleil, que presentó su macroespectáculo *La terrible pero inacabada historia de Norodon Sihanuk, rey de Camboya*, con texto de Helene Cixous.
A medio camino entre Francia y España se produjo una reflexión sobre el mito de Don Juan: el espectáculo, construido entre Quim Monzó y Jérôme Savary, se tituló *El tango de don Juan*. Escandaloso y muy criticado.
La crítica y los problemas organizativos siguen aportando soluciones para el Memorial, en cuyas próximas ediciones no se descartan cambios profundos.

V CONVOCATORIA DE TEATRO. ALMERÍA

Del 1 al 6 de enero de 1986.
Organiza: Axioma Teatro.

PROGRAMA

Vitore i Gina (Barcelona), *Zotal.*
El Gato Negro (Madrid), *Hibernia.*
Pedro y Pablo (Madrid), *El Show del humor de Pedro y Pablo.*
Compañía de Dos Duros (Madrid), *Sueños y Recuerdos.*
Jimmy Ríos (Madrid), *No pienso decir nada.*
Abba (Almería), *Llueva, nieve o haga sol.*
Tortell Poltrona (Barcelona), *Bogeries.*
Bambalina títeres (Albaida-Valencia), *Moviscopi.*
Nubes de Magerit (Madrid), *En concierto.*
Manuel Barceló (Barcelona), *La tigresa y otras historias.*

II MUESTRA DE TEATRO PROVINCIAL. GRANADA

Del 20 de febrero al 8 de marzo.
Organiza: Centro de Coordinación y Promoción Teatral de Granada.

PROGRAMA

Etcétera, *Synopsis.*
Luna de Papel, *Hechizo de narices.*
La Compañía, *La guarda silenciosa.*
El Diván, *Caperucita.*
Actores Asociados, *Yo soy el padre y la madre.*
Chiricate, *Tris, tras, trun.*
Mutis X, *Peplos.*
Enebro, *Qué miran las sombras.*
Pequeño Teatro (Granada), *Quién.*
La Jarana, *El cruce del Niágara.*
Kábala, *Plaza Nueva.*
Teatro del Sur, *Testigo.*
Teatro para un instante, *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.*
Thymele, *El Señor de Miau.*
Aula, *Requiém.*

III FESTIVAL DE TEATRO CIUDAD DE LA LAGUNA

Del 26 de febrero al 11 de mayo de 1986.
Organizan: Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de la Laguna y Caja Canarias.

PROGRAMA

S.C.O.T. Suzuki Company of Toga, *Las Troyanas.*
La Cuadra, *Piel de toro.*
Compañía Canaria de Teatro, *Bajo el signo de Cáncer.*
Ballet del Atlántico, *Liturgia de cristal.*
Caroca, *Las cucarachas.*
El Tricicle, *Exit.*
Samboromdón, *Tristeza sobre un caballo blanco.*
Els Comediants, *Alé.*
Lindsay Kemp Company, *The big parade.*

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE CASTILLA Y LEÓN

Del 5 al 17 de marzo de 1986.
Organizan: Consejería de Cultura y la Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Pupi e Fresedde (Italia), *Plauto en farsa.*
La Fura dels Baus, *Accions.*
Escena Vocal, *Don Juan, Don Juan.*
Lindsay Kemp Company (Inglaterra), *This big parade.*
Margie Gillis (Canada).

II MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO CIUDAD DE OVIEDO

Del 6 al 15 de marzo de 1986.
Organiza: Excmo. Ayuntamiento de Oviedo en colaboración con la Consejería de Cultura del Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Compañía Pupi e Fresedde (Italia).
Teatro Imprevisto (Italia).
Vianants (España).
Théâtre de la Sphere (Francia).
Dr. Hot & Neon (Países Bajos).
Théâtre du Verseau (Francia).

III JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Del 8 al 14 de marzo.
Organizan: Diputación de Almería y la Universidad Laboral.

PROGRAMA

Grupo Buero Vallejo (Madrid), *La dama boba.*
Grupo Zampanó (Madrid), *El hospital de los locos.*
La Barraca (Madrid), *Fuenteovejuna.*

VI FESTIVAL RURAL ARAGONÉS DE TEATRO

Del 5 de abril al 10 de mayo de 1986.
Organizan: Ayuntamiento de Alfajarín y la Asociación Cultural "La Portaza".

PROGRAMA

Grupo Aixa (Muniesa), *Cuando París no contesta.*
Grupo Bombolón (Graus), *Los cuernos de don Friolera.*
Grupo La Movida (Mallén), *Evita.*
Grupo Brillo (Pina de Ebro), *Molinera de Arcos.*
Grupo Arse (Hijar), *Aspirina para dos.*
Grupo Génesis (Fraga), *Este jefe no tiene miedo al gato.*
Grupo El Tambor (Alcañiz), *De profesión sospechoso.*
Grupo Junco (La Puebla de Alfinden), *El enfermo imaginario.*
Grupo Paniza (Paniza), *Entrañas de madre.*
Grupo Santa Bárbara (Novallas), *Juan José.*
Grupo La Portaza (Alfajarín), *Una casa de lios.*

III MUESTRA DE TEATRO INFANTIL Y JUVENIL AETIJ

Del 7 al 18 de abril de 1986.
Organiza: Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud con la colaboración del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

PROGRAMA

El Pícaro Teatro (Madrid), *Los pasos de Lope de Rueda.*
Achiperre (Zamora), *El dragón, la princesa y todo lo demás.*
Acuario (Málaga), *Los músicos de Bremen.*
Eterno Paraíso (Vitoria), *Alicia en el país de las maravillas.*
La Carrucha (Zaragoza), *La hija del carbonero.*
P.T.V. (Valencia), *Experimentiras.*
Tanttaka (Guipúzcoa), *Ondolin.*
La Trepa (Barcelona), *Cuentos, bulos y patrañas.*

III MUESTRA DE TEATRO INFANTIL GALEGO "XENERACION NOS"

Del 14 al 26 de abril de 1986.
Organiza: Mancomunidad de la Ría de Ferrol.

PROGRAMA

Tanxarina, *Un, dous, catro... 24 Mariquiña ten un gato.*
Joana (Portugal), *O mae deixa-me ir ver as cutras maes.*
Tagallo, *Un dia voume cabre... e non vai haber que me...*
Trecola, *Erro and surprise.*
T.B.O., *Manguanga.*

Viravolta, *Cabaret.*
Cachirulo, *Falabarato.*
Rua Viva, *Os paiasos e o dragon.*

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE TITERES DE SEGOVIA

Del 18 al 24 de abril de 1986.
Organizan: Ayuntamiento de Segovia y Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Marduix, *Tres Romances.*
Compañía de Philippe Genty (Francia), *Bond comme un cube.*
Compañía John Styles (Reino Unido), *Punch y Judy.*
Compañía La Tía Norica, *La tia Norica, Autos de Navidad.*
Compañía Stuffed Puppet Theater (Australia), *Estudios en Fantasía.*
Taller de Marionetas, *El Gran Teatro del Mundo.*
Os Bonecos de Santo Aleixo (Potugal), *Auto de nacimiento del Niño, Paso del barbero.*
Tanxarina, *Un, dos, cuatro... 24. Mariquiña tiene un gato.*
La Fanfarra, *Las aventuras de Malic.*
Voci della Sicilia (Italia), *Batalla de Roldán y Rinaldo por la bella Angélica, La gesta de Ruggero del Aguila Blanca.*
Joao Paulo Cardoso (Portugal), *El barbero, La corrida.*
Le Theatricule (Francia), *Mythologies.*
Cobaya, *Trikitrak.*
Teatro delle Briciole (Italia), *La llamada del bosque.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TITERES Y OBJETOS. MICRO - MACRO EN MADRID

Del 26 de abril al 4 de mayo de 1986.
Organiza: Sala del Mirador con la colaboración del I.N.A.E.M. del Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Teatre du Petit Miroir, *El rey de los monos* y *El saqueo del palacio del cielo.*
Teatro Bradamante, *Gestas de Ruggero y Orlando.*
Catherine Sombsthay, *Inter-Exter.*
Jean Paul Hubert, *Mitologías.*
Els Aquilinos, *Aquilino Maggi Circus.*
Schwarzes Theater Zurich, *Nocturno in blue.*

MAITZA DANTZAN, III JORNADAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE DONOSTIA

Del 24 al 29 de mayo de 1986.
Organiza: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa.

PROGRAMA

Peter Goss Dance Company, *Gamos, Ties, Sea Joy, Aller-retour.*
Théâtre Choregraphique de Rennes, *Commedia y Zig-zag usine de danse non-stop.*
Ballet Cullberg, *Giselle, Norrbotten, Il etait une fois une maison* y *La consagración de la primavera.*

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO "CIUDAD DE PALENCIA"

Del 9 al 18 de mayo de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Palencia.

PROGRAMA

Teatro de la Danza, *La extraña tarde del doctor Burke.*
Teatro del Mediterráneo, *Noche...*
Teatro Potlach, *Sueños de marineros.*
Colectivo Teatral Guirigai, *Metrofilia.*
Teatro Estable de Valladolid, *La llamada de Lauren.*
Manuel Barceló, *La tigresa y otras historias.*
Producciones Justo Alonso, *La taberna fantástica.*

XI FESTIVAL DE TEATRO DE AFICIONADOS. VILLACAÑAS

Del 2 al 24 de mayo de 1986.
Organizan: Ilmo. Ayuntamiento de Villacañas y la Junta de Comunicaciones de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Teatro Fénix (Albacete), *Homo Sapiens.*
Atalaya (Sevilla), *Pa'jartarse de rei.*
I. N. B. Infante Don Fadrique (Quintanar), *Lysistrata.*
La Quinteria (Villacañas), *Bajarse al moro.*
La Jincacha (Madrid), *Juegos de papel.*
Candilejas (Valladolid), *El caballero de Olmedo.*
Cronopios (Madrid), *Escorial.*
Teatro del Matadero (Murcia), *Divinas palabras.*
Bohemios (Villacañas), *Viva el Duque, nuestro dueño.*
Teatro de la Danza (Madrid), *Diario de un loco.*

I MUESTRA JUVENIL DE ARAGÓN

Del 5 al 27 de mayo de 1986.
Organizan: Ateneo de Zaragoza y la Diputación General de Aragón.

PROGRAMA

Grupo Bartolomé Torres Naharro (Zaragoza), *El triciclo.*
Grupo Génesis (Fraga), *Este jefe no le tiene miedo al gato.*
Grupo Taller Músico Teatral (Teruel), *La zapatera prodigiosa.*
Grupo El Conde de Aranda (Alagón), *Dios.*
Grupo Galadriel (Huesca), *Medianoche en Alejandría.*
Grupo Badil de la Grúa, *Doctor, simple y cornudo.*

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE ZARAGOZA

Del 15 al 28 de mayo de 1986.
Organiza: Area de Cultura y Acción Social del Ayuntamiento de Zaragoza.

PROGRAMA

Centro Dramático Nacional, *Madre Coraje y sus hijos.*
Sosta Palmici (Italia), *Il cortile.*
Teatro del Alba, *El rayo colgado.*
Jakie y Denis Taffanel (Francia), *Trois pieces en solo duo.*
Compañía Ariadone (Japón), *Hime.*
Ananda Dansa, *V-36-9 Crónica civil.*
Compañía Maguy Marin (Francia), *May B* y *Calambre.*
Vianants Dansa, *Vianants.*
Ballet Contemporáneo de Madrid, *Qué sucede con el tiempo.*
Compañía de Josep María Flotats, *Cyrano de Bergerac.*
Compañía Teatro Bellas Artes, *La muerte de un viajante.*
Teatre Metropolità de Barcelona, *Mozartnu.*

FERIA DE TEATRO DE ARAGÓN

Del 30 de mayo al 8 de junio de 1986.
Organiza: Diputación General de Aragón, Diputación de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza.

PROGRAMA

Grupo Tabanque-Imagen 3, *La luna en un charco.*
Nuevo Teatro de Aragón, *La lección* y *La cantante calva.*
Espectáculos Mana, *Anuncio de la traición.*
Grupo La Rueda, *Cuando el viento sopla.*
Akratea Anemosa, *La vida es una caca de color naranja.*
Grupo Dies Irae, *Amaeru.*
Teatro del Alba, *El rayo colgado.*
Baluarte Aragonés, *1808 Zaragoza.*
Ballet Clásico (Zaragoza).
Teatro de la Ribera, *Electra.*

II MUESTRA DE TEATRO CABARET DE ZARAGOZA

Del 6 al 22 de junio de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Zaragoza.

PROGRAMA

Compañía de Carlos Blanco, *Music-Hall.*
Compañía Bataclán, *Bataclán.*
Compañía Cibor Turba y Jiri Stivin, *Dr. Turba and Mr. Stivin.*

XXII FESTIVAL MEDIEVAL DE HITA

Del 7 al 12 de junio.
Organizan: Patronato "Arcipreste de Hita" y Diputación Provincial de Guadalajara.

PROGRAMA

Alforjas (Madrid), *Antígona.*
Teatro del Matadero (Murcia), *Divinas palabras.*

Teatro Incontrolado (Zaragoza), *Aquellos años tan felices.*
La Falordia (Zaragoza), *La colonia penitenciaria.*
Tramoya (Gijón), *Minotauro a la cazuela.*
Agora (Valencia), *Abre el ojo.*

GREC-86

Del 20 de junio al 14 de agosto de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Barcelona.

PROGRAMA

Albert Vidal, *L'Aparició.*
Dagoll-Dagom, *El Mikado.*
Numquam Studi, *Accions.*
Mudances, *Mudances.*
Martha Graham Dance.
Bolek Polivka, *El Bufó i la reina.*
Divas, *Atracciones de Fénix.*
Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau.*
Epigonenteater ZLV, *Incident.*
Bob Wilson, *Overture to the Fourth Act if Deafman Glance.*
Teatre del Llevant, *Eclipsi.*
Teatro D'Arte, *Cinecittá.*
Compañía Carme Sansa, *Els set pecats capitals dels petits burgesos.*
Falso movimiento, *Il desiderio preso per la coda.*
Compañía Shakespeare, *Coriolano.*
Motusse Paillasse, *Ok, Boss!*

III FESTIVAL DE TEATRO CIUDAD DE BURGOS

Del 23 al 26 de junio de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Burgos.

PROGRAMA

Compañía Vitore i Gina, *Zotal.*
Teatro de Cámara de Madrid, *Las picardías de Scapín.*
Fuegos Fatuos, *Ubu rey.*
La Zaranda, *Mariameneo, Mariameneo.*

III MUESTRA DE TEATRO ASTURIANO

Del 27 de junio al 13 de julio de 1986.
Organizan: Ayuntamiento de Avilés y la Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

PROGRAMA

Telón de Fondo, *La confesión.*
La Galerna, *El maestro.*
Oris, *Todo eran grandes voces.*
Tramoya, *Minotauro a la cazuela.*
Cestón de Máscaras, *Ondas.*
Casona, *La casa de los siete balcones.*
Paparruchas, *El paladín de la luna.*

V SEMANA DE TEATRO JUAN BERNABÉ. LEBRIJA

Del 30 de junio al 7 de julio.
Organiza: Teatro Lebrijano, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Lebrija.

PROGRAMA

Teatro La Zaranda, (Jerez de la Frontera), *Mariameneo, Mariameneo.*
Compañía Teatro del Mediterráneo (Málaga), *Noche...*
Peppe Lui (Sevilla), *Crisálida.*
Taller Coral 86 (Madrid), *El rey Juan.*
La Jácara Teatro (Sevilla), *Carnicerito torero.*
El Pícaro Teatro (Madrid), *La estanquera de Vallecas.*
Teatro de Cámara (Madrid), *La promesa.*
Libélula Teatro de Marionetas (Segovia), *Imágenes o algo así* y *Mosaico.*

III MUESTRA DE TEATRO ANDALUZ. PALMA DEL RÍO

Del 1 al 6 de julio.
Organiza: Delegación Municipal de Cultura.

PROGRAMA

La Jácara Teatro (Sevilla), *Carnicerito torero.*
Theatron (Sevilla), *El ovillo.*
Las Marismas (Huelva), *Viva la Blanca Paloma.*
La Zaranda (Jerez-Cádiz), *Mariameneo, Mariameneo.*
AC Taller de teatro para un instante, Grupo Z, *El envenenador público.*
Teatro del Mediterráneo (Málaga), *Noche...*
Calderón de la Barca (Madrid), *Pero qué reguapo soy.*

ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO PARA GRUPOS JÓVENES 1986. ALMAGRO

Del 1 al 7 de julio.
Organiza: Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud.

PROGRAMA

Teatro de la Vega (Guadalajara), *Farsa sacramental de la locura.*
Badil de la Grúa (Zaragoza), *Doctor, simple y cornudo.*
Teatro de Títeres Tenderete (Salamanca), *La tía Lucrecia.*
La Berengena Escénica (Mérida). *El retablo incompleto del caballero de la triste figura.*
Taller de Teatro Kilkarrak (Estrella), *El médico a palos.*
Teatro Crápula (Alhama de Murcia), *Hoy, conferencia de don Miguel de Cervantes.*
Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de la Palma, *El estudio.*
Taller de Teatro Clásico Jácara (Alicante), *El lindo don Diego.*
Galops del Casal Familiar de Viladecavalls, *Mirandolina.*
Grupo de Teatro Buero Vallejo (Madrid), *La dama boba.*
Grupo de teatro OH (Gamarra-Málaga), *El veneno.*
Farándula Cingle Verd (Baleares), *El Gran fantasma.*
Producciones Marginales (Madrid), *El amor enamorado.*

LOS VERANOS DE LA VILLA. MADRID

Del 1 de julio al 31 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Madrid.

PROGRAMA

Compañía de José Osuna, *Agua, azucarillos y aguardiente.*
Producciones Justo Alonso, *La gran pirueta.*
Uroc Teatro, *La espada del solo deseo.*
Col. Lectiu de Directores, S. A., *Antígona.*
Corral 86, *El rey Juan.*
Compañía de Carlos Ballesteros y Amparo Soto, *Los extremeños se tocan.*
Compañía de Fernando Fernán-Gómez, *Ojos de bosque.*
Compañía Movimiento, *1996: El mundo del fin del tiempo.*
Teatro de la Danza (Madrid), *La extraña tarde del doctor Burke.*
Madrid D.C. *Serie en negro.*
EL Tricicle, *Slastic.*
Geroa, *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Joaquín Hinojosa, *Poeta en Nueva York.*
Compañía Luis Escobar y María Paz Ballesteros, *De paseo con Muñoz Seca.*
Nederlands Dans Theater.
Ballet Nacional de España con El Ballet Español.
Compañía de Antonio Gades, *Carmen.*
Teatro Español de Danza, *Las Furias.*
Compañía Shakespeare, *Coriolano.*

JORNADAS DE TEATRO POPULAR DEL BIDASOA

Del 4 al 18 de julio de 1986.
Organizan: Ayuntamiento de Irún, Grupo de Teatro Tok y la Diputación Foral de Guipúzcoa.

PROGRAMA

Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau.*
Colectivo Karraka, *Euskadifrenia.*
Teatro Estable de Navarra, *Historia del Zoo.*
Vitore i Gina, *Zotal.*
Pigeon Drop, *¿Dónde la fiesta?*

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE ITÁLICA. SEVILLA

Del 8 al 30 de julio.
Organizan: Fundación Luis Cernuda, Diputación Provincial de Sevilla y Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Ballet de Kamara de Budapest (Hungría).
El Corral del Príncipe (Madrid), *La enamorada del rey* y *Las galas del difunto.*
Compañía Shakespeare (Madrid), *Coriolano.*
Esperpento-Teatro Repertorio (Sevilla), *La marquesa Rosalinda.*
Paul Taylor Dance Company.
Ballet Antonio Gades (Madrid), *Carmen.*

MUESTRA DE NUEVO TEATRO JOVEN ESPAÑOL (CABUEÑES-86)

Del 13 al 22 de julio de 1986.
Organiza: Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura en colaboración con la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, Ayuntamiento de Gijón y Ayuntamiento de Avilés.

PROGRAMA

Morboria, *Duendes.*
Atelier, *Proces-a-dos.*
La Garandilla, *Ejercicio de olvido.*
Jácara, *De par en par.*
La Goma de Milán, *3-9-1 Desescombro.*
Taller Central, *A.G./V.W. Calidoscopios y faros de hoy.*
Spill Grup D'Actors, *La mitja lluna.*
La Dux, *Corre, que fem tard.*
La Jácara Teatro, *Paella salvaje.*

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO. MÁLAGA

Del 16 de julio al 31 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Málaga.

PROGRAMA

Compañía de Teatro Shakespeare (España), *Coriolano.*
Bob Wilson (Estados Unidos), *La mirada del sordo.*
Centro Cultural Europeo de Delfos (Grecia), *Las Bacantes.*
Nedelands Toneel Gent (Bélgica), *Lysistrata.*
Producción del Festival de Mérida (España), *El fanfarrón.*
Theatre National du Palace de Chaillot (Francia), *La Theatre de Arlequin,* y *Tete noire.*
New Shakespeare Company (Inglaterra), *Sueño de una noche de verano.*

I MOSTRA DE TITELLES A LA VALL D'ALBAIDA

Del 21 al 31 de julio de 1986.
Organiza: Bambalina Titelles. Patrocinado por la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana.

PROGRAMA

La Deliciosa Royala, *Los trabajos de Hércules.*
Pimpinelles, *Histories per a riure.*
Titeres Bihar, *Salvemos las ballenas.*
El Gato Negro, *Hibernia.*
Els Rocamora, *La maleta.*
Sol y Tierra, *El unicornio.*
Gomes i Gomis, *El far d'Alexandria.*
Bambalina Titelles, *La cova del Gran Banús.*
Los Duendes, *Cosas de duendes.*
Teatro Buffo, *Nyic Nyac.*
Grutelipo, *El Monstruo peludo.*
Titelles Babi, *Papers, paperets.*
Binixiflat, *L'Isidre i la Lluna.*

XXXV FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Del 27 de julio al 30 de agosto de 1986.
Organizan: Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Santander, Consejería de Cultura del Gobierno cántabro, Banco de Santander, Caja de Ahorros, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Casino de Santander, Camara de Comercia de Santander.

PROGRAMA

Compañía de Danza de Paul Taylor.
Ballet Nacional de España.
Compañía de Mario Maya, *Amargo.*
Ballet de Tokio.
Ballet del Gran Teatro de la Opera de Kiev.
Ballet de Maurice Bejart, *The Kabuki.*
Compañía Shakespeare, *Coriolano.*
Compañía de Magüi Mira, *Fedra, una tragedia española.*

SAGUNT A ESCENA

Del 2 al 24 de agosto de 1986.
Organizan: Teatros de la Diputación de Valencia y Ayuntamiento de Sagunto con la colaboración de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

PROGRAMA

Col. Lectiu de Directores, S. A., *Antigona.*
Teatro Español de Danza, *Las furias.*
Compañía Magüi Mira, *Fedra, una tragedia española.*
Compañía Shakespeare, *Coriolano.*
Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid, *La dama duende.*
Compañía Teatral Retablo, *¡Oh, Penélope!*

FESTIVALES DE NAVARRA

Del 2 al 31 de agosto de 1986.
Organiza: Comunidad Foral de Navarra.

PROGRAMA

Ballet de Antonio Gades, *Carmen.*
The Paul Taylor Dance Company.
Compañía de Jose Tamayo, *Antologia de la Zarzuela.*
Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau.*
Compañía Shakespeare, *Coriolano.*
Episodes-Marionnettes, *Roncesvalles (o el corazón en los pies).*
Compañía La Cubana, *Cubana's delikatessen* y *La tempestad.*
Los Colombaioni, *La coppia buffa.*
Compañía Geroa, *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Els Vianants, *Vianants.*
Compagbie Maguy Marin, *May B* y *Calambre.*
Tag (Venecia), *Scaramuccia.*
Compañía Azufre-Cristo, *El ni yo hallado y perdido en la hez.*
Compañía Corral 86, *El rey Juan.*
Compañía de Teatro Movimiento, *1996: El mundo del fin del tiempo.*
El Tricicle, *Slastic.*

VI SEMANA DE TEATRO ANDALUZ. RONDA

Del 4 al 10 de agosto.
Organizan: Ayuntamiento de Ronda, Diputación Provincial de Málaga y Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Atalaya (Sevilla), *Pa'jartarse de rei.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera), *Marimeneo, Marimeneo.*
Las Marismas (Huelva), *Viva la Blanca Paloma.*
T.E.S. (Ronda), *Los emigrados.*
La Jaranda Puerto Real, *El cruce sobre Niágara.*
Teatro Estudio (Málaga), *Fiestas gordas de vino y tocino.*
Esperpento (Sevilla), *La marquesa Rosalinda.*

VIII JORNADAS MUNICIPALES DE TEATRO DE AVILÉS

Del 5 al 15 de agosto de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Avilés.

PROGRAMA

Margen, *Riego.*
Esperpento, *La marquesa Rosalinda.*
Porpol Teatro, *Militosis.*
El Tricicle, *Slastic.*
Compañía La Cubana, *La tempestad.*
Grupo Geroa, *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Claro de Luna, *Señoras putas y criadas.*
Candilejas, *La orgia.*
Compañía Magüi Mira, *Fedra, una tragedia española.*

XVII CERTAMEN INTERNACIONAL DE TEATRO MAR MENOR

Del 8 al 15 de agosto de 1986.
Organizan: Patronato Municipal de Teatro, Ayuntamiento de San Javier en colaboración con la Consejería de Cultura, la Consejería de Turismo y el INAEM (Ministerio de Cultura).

PROGRAMA

Manuela Vargas, *La Petenera y el Sur.*
Corral 86, *El rey Juan.*
Retablo Compañía teatral, *¡Oh, Penélope! (el retorno de Ulises).*
Ale Hop Compañía de Circo.
Vol-Ras, *Flight.*
Progresa, *El hotelito.*
Ballet del Atlántico, *Pasión (homenaje a Pier Paolo Pasolini).*
Compañía Ricardo Hurtado, *El encierro de San Serapio.*
Oscar 86, *La petición de mano.*

VI MUESTRA DE TEATRO CIEZA

Del 10 al 20 de agosto de 1986.

Organizan: Instituto Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cieza en colaboración con el Ministerio de Cultura (INAEM), Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma y Caja Murcia.

PROGRAMA

Amancio Prada, *Sonetos del amor oscuro.*

Retablo Compañía Teatral, *¡Oh, Penélope! (el retorno de Ulises).*

Teatre Curial, *Blanc.*

Teatro de la Danza, *La extraña tarde del Doctor Burke.*

Zascandil, *Los cuernos de don Friolera.*

Teatro de la Plaza, *Bodas de sangre.*

Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau.*

Teatro Condal, *Por delante ... y por detrás.*

XXXI FESTIVAL DE ALBACETE

Del 20 al 31 de agosto.
Organizan: Ayuntamiento de Albacete, Diputación Provincial, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Teatro de la Danza (Madrid), *La extraña tarde del doctor Burke.*

Teatro Condal (Barcelona), *Por delante... y por detrás.*

Vol-Ras Teatre (Barcelona), *Flight.*

José Granero y Manuela Vargas, *El Sur* y *La Petenera.*

Compañía Magüi Mira (Madrid), *Fedra.*

Compañía José Tamayo (Madrid), *Antología de la Zarzuela.*

I MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE RIBADAVIA

Del 27 al 31 de agosto de 1986.
Organiza: A.C.E.R. (Asociación de Comerciantes y Empresarios de Ribadavia.

PROGRAMA

Cachirulo Grupo de Teatro, *Teatro en la Calle.*

Esperpento, *La marquesa Rosalinda.*

Pe de Vento (Portugal), *La Illa do Tempo.*

Grupo de Teatro Campolide, *Jorge Dandin.*

Compañía de Teatro Luis Seoane, *A larva furiosa.*

Centro Dramático Galego, *O enfermo imaxinario.*

Artristas de Catalunya, *El pájaro de la lluvia* y *Homotern Artristas.*

Teatro del Alba, *El rayo colgado.*

Grupo de teatro Geroa, *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*

Moucho Clerc, *Gali e Matias.*

Pigeon Drop (Holanda), *¿Dónde es la fiesta?*

VII ENCUENTRO DE TEATRO DE ALICANTE

Del 29 de agosto al 12 de septiembre de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Alicante.

PROGRAMA

Teatro de la Claca, *El quid de Don Qui? Laberinto.*

Col. Lectiu de Directors, S. A., *Antigona.*

El Corral del Príncipe, *Las galas del difunto* y *La enamorada del rey.*

Jácara, *De par en par.*

Compañía Justo Alonso, *La taberna fantástica.*

Compañía Luis Escobar-María Paz Ballesteros, *De paseo con Muñoz Seca.*

Pícaro Teatro, *La estanquera de Vallecas.*

Pigeon Drop Company, *¿Dónde es la fiesta?*

La Fura dels Baus, *Accions.*

Los Duendes-L'Entaulat, *Tirant lo Blanc.*

Dagoll-Dagom, *El Mikado.*

V MUESTRA DE TEATRO "CIUDAD DE GUADALAJARA"

Del 2 al 6 de septiembre.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Guadalajara.

PROGRAMA

Clandestina, *El bufón malabarista* y *dos caballeros artistas.*

Artristas, *Homotern.*

Guirigai, Colectivo Teatral, *Enésimo viaje al Dorado.*

Cristóforo Colombo, *Cuando los titeres vienen saltando.*

Albert Vidal, *El hombre urbano.*

Al Victor Producciones, *Guadalajara Móvil.*

Núcleo de Ferrara, *Luces.*

Grupo Kems, *Tetraedres.*

Corral del Príncipe, *La enamorada del rey* y *Las galas del difunto.*

Producciones Fila 13, *Americania.*

Esperpento, *La marquesa Rosalinda.*

Atalaya, *Asi que pasen cinco años.*

John Mowart & Nola Rae, *Shakespeare. The Works.*

XIII MUESTRA NACIONAL DE TEATRO LAZARILLO. MANZANARES (Ciudad Real)

Del 6 al 12 de septiembre.
Organiza: Lazarillo, T.C.E.

PROGRAMA

Teatro la Gaviota (Madrid), *Pájaros y espantapájaros.*

Teatro del Viaje (Murcia), *Conferencia en la cumbre.*

Teatro Geroa (Durango-Vizcaya), *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*

Teatro Estable de Valladolid, *La llamada de Lauren.*

Caroca (Santander), *Tira de la cadena.*

Lazarillo T.C.E. (Manzanares-Ciudad Real), *La voz humana.*

VII FESTIVAL DE TEATRO DE LOGROÑO

Del 6 al 25 de septiembre de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Logroño.

PROGRAMA

Alber Vidal, *Hombre urbano.*

Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau.*

Producciones Kenia y Tabacalera Acción teatral, *Del coro al caño y del caño al coro.*

Teatro Geroa, Doña Elvira, imaginate Euskadi.

Zascandil, *Los cuernos de don Friolera.*

Compañía de Cesc Gelabert-Lydia Azzopardi, *Desfigurat.*

Pigeon Drop Comedy Company, *¿Dónde es la fiesta?*

Vol-Ras, *Flight*

Col. Lectiu de Directors, S. A., *Antigona.*

La Cubana, *La tempestad.*

Vitore i Gina, *Zotal.*

La Fura dels Baus, *Suz o Suz.*

III MUESTRA DE TEATRO CÓMICO E FESTIVO DE CANGAS 1986

Del 7 al 13 de septiembre..
Organiza: Asociación Cívico-Cultural "Xiria".

PROGRAMA

T.A.I. do Porto (Portugal), *Teatro de calle.*

Teatre Arca, *Marco Polo y viceversa.*

Grupo de Teatro Porpol, *Militosis.*

Selección Natural, *Acciones en la calle.*

Compañía Luis Seoane, *Forzas electricas.*

L'Om Teatre, *Noche de copas.*

Teatro de Ningures, *Zeussion continua.*

Teatro de la Danza, *El oso* y *La petición de mano.*

VI FIRA DEL TEATRE AL CARRER DE TÁRREGA

Del 12 al 15 de septiembre de 1986.
Organizan: Patronato Municipal de la Fira del Teatre al Carrer. Excmo. Ayuntamiento de Tárrega. Excma. Diputación de Lérida, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

PROGRAMA

Danat (Cataluña), *Tardor,* espectáculo de danza y pintura.

Teatro del Alba (Aragón), *El rayo colgado.*

Cocktail Teatro Imposible, espectáculo de sketchs.

Marduix Titelles (Cataluña), *De cómo San Francisco de Asis domesticó al lobo.*

Petit Circ de carrer (Cataluña), Espectáculo de teatro circo.

La Asamblea de Teatro de Torino (Italia), *Homenaje a los Rolling Stone.*

Le Nucli Independent de Teatre (Cataluña), *Soufle de Bledes.*

Tripijoc, *Ali... que?*

Stewy mimo, *Stewy 2.*

Comedia de Falset, *Diari de un boig.*

La Fura dels Baus, *Suz o Suz.*
La Cubana, *La tempestad.*
Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau.*
Saltimbanqui (Canarias), *El espíritu de la sal* y *Concierto multicolor.*
Raúl Torrent, *Sueña o revienta.*
Teatre La Pupa, *Macbeth*, espectáculo de marionetas.
Teatre La Fantarra, *Les aventures d'embolic.*
Grupo Ale Hop, *Ale Hop.*
Sheer Madness (Inglaterra), *El retrato de Dorian Gray.*
Perhaps de Nápoles (Italia), *Interno di un convento con sorpresa.*
El ala leve del leve abanico, *Un trágico a pesar suyo.*
Circuntanxias (Cataluña), espectáculo de cabaret.
Sancucho, espectáculo de mimo, show y cabaret.
Japo Clown, *Vidas ejemplares.*
Grup Jove D'arbucies, *Trampa per ratolins.*
Teare Set, *Soldadito valiente*, espectáculo de cabaret antimilitarista.
Teatro Fronterizo, *Primer amor.*
La Fanfarra, *Castell de las roques pelades.*
Teatro del Norte, *Malas noticias acerca de mi mismo.*
Geroa, *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Teatre de la Calitja, *La Catedral*, espectáculo corporal.
Artristas, *Homoterm.*
La Zaranda, *Mariameneo, Mariameneo.*
Infima La Puca (Cataluña).
La Tartana, *Es peligroso asomarse.*
Clown de pas, *Plat pas.*
Japo Clown, *Vidas ejemplares.*
Grup Konic (Cataluña), *Lligams.*
Teare de Sac, *Papiroflexia dinámica.*
Boni and Caroli, *Velo-Drum.*
Pessic Teatre Lluent, *Nata blanca*, espectáculo de clown.
Aula de Teatre de la Institucio Montserrat, *Els castell dels tres dragons.*
Johanness Vardar Nómadas, *Café 31.*
El Globo de Sevilla, *Fantasia per a una joguina trencada*, (en catalán).
Teatro estable del País Valencia, *Visanteta de Favara.*
La Gabia, *Rostres coneguts sentements ambigus.*
Teatre Estrany, *Mira, mira.*
Teatro de la Bohemia (Cataluña).
B.A.T. (Cataluña), *Revelacio.*
Teatre de L'Angel, espectáculo de cabaret.
Turbulence (Francia), *El baile de los hombres rana.*
L'Avalot (Cataluña), *Festa Ibérica.*
La Gralla, *Srok.*
Teatro del Gusarapo, *K-Binas.*
Avelina Argüelles, espectáculo de danza.
Montserrat Maestre y Esther Corbella, espectáculo de danza.
Pots Teatre (Cataluña), *Mamüt.*

III MUESTRA DE TEATRO JOVEN MADRILEÑO

Del 16 al 28 de septiembre de 1986.
Organiza: Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Madrid con la colaboración del Centro Nacional de Nuevas tendencias Escénicas.

PROGRAMA

S/N Selección Natural, *Tótem y Transmutación.*
Producciones C.I.A. (N.O.)
Javier Codesal y Raúl Rodríguez, *Bajando banderas.*
Imag-T, *Transfiguración, pasión y muerte de Julián Rodríguez.*
Teatro del Gusarapo, *K-Binas.*
Teatro Español del Liceo Francés, *El jardín de las sombras.*
Caliban Teatro, *En manos del enemigo.*
Cambaleo de Teatro, *Espectráculo.*
La Garandilla, *Ejercicio de olvido.*
Chinchetas Rosas, *Asesinato en King Kong Burger.*
Tartana, *Es peligroso asomarse.*
Taller Central, *A.G./V.W. Calidoscopios y faros de hoy.*
Producciones Marginales, *La permanencia.*
Asamblea Teatro de Turín, *Voici, maintenant les Rolling Stones.*

ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA GRUPOS JÓVENES

Del 17 al 26 de septiembre de 1986.
Organiza: Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Asociación Cultural Charra de Macotera, *La rosa de papel.*
Galabriel, *Es medianoche en Alejandria.*
Taller Municipal de Hernani, *Ultimos pasos de un caballero andante.*
Trio de tres, *Mimaginació.*
Club Juvenil Finisterre, *Aventuras e desventuras dunha espiña de Toxo Chamada Bereguela.*
Teatro Pobre, *El inmortal.*
Chirifalla-Uno, *Los titeres de cachiporra.*
El Molinico, *La estanquera de Vallecas.*
La Farandula Mágica, *Ilusiones y fantasias de un hombre urbano.*
Teatro de la Vega, *El cafetín.*
Triptic, *El Tripticón.*
Concord, *Pic-nic* y *Guernika.*
Grup de Teatre de L'Institut José María Quadrado, *Una setmana amb en biel* y *Haihiouu-Haihiaat.*
Txingurritegi, *Pierutxino y el mundo.*
Compañía de Pérez, *A puerta cerrada.*
Delirium, *Delirium.*
Oris, *Todos eran grandes voces.*
Cada Die Teatro, *L'último Sprint.*
Taller Central, *A.G./V.W. Calidoscopio y faros de hoy.*

XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE VITORIA

Del 29 de septiembre al 11 de octubre de 1986.
Organiza: Ayuntamiento de Vitoria.

PROGRAMA

Esperpento, *La marquesa Rosalinda.*
Els Joglars, *Virtuosos de Fontainebleau.*
Mimo Teatro Movimiento, *Cristóforo Colombo.*
Teatro Núcleo, *A media luz* y *El mal que hace el tabaco.*
Paolo y Lucía Poli, *Perro y gato.*
Compañía Corral del Príncipe, *Las galas del difunto* y *La enamorada del rey.*
Compañía Magüi Mira, *Fedra, una tragedia española.*
Michael Aspinall, *Opera.*
Manel Barceló, *Historias de una tigresa.*
Joaquín Hinojosa, *Un poeta en Nueva York.*
Potlach, *Giovanna degli Spiriti.*
Pep Bou, *Bufaplanetes.*
Teatro Geroa, *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Teatro Amaranto, *Segundo Tiempo.*
Trapu Zaharra.
Ballet de la Opera de Kiev.

ESTAFERIA TEATRAL DE ASTURIAS. GIJÓN

Del 15 de octubre al 29 de noviembre de 1986.
Organiza: Grupo Tramoya en colaboración con la Cátedra de Extensión Universitaria.

PROGRAMA

Teatro del Norte, *"Valle-Inclán".*
Candilejas, *La orgía.*
Paparruchas, *El paladín de la luna.*
Cestón de Máscaras, *Ondas.*
La Galerna, *El maestro.*
Telón de Fondo, *La confesión.*
Tramoya, *Minotauro a la cazuela.*
Quinquilimón, *Donde está la kaka.*
La Gotera, *Carboncillos.*
El Lloreu, *La malquerida.*
Titeres de las Nubes, *Ferdinando el toro.*
Güestia, *Un gurrión pierde el so güeyu getando'l so pasau.*
R.H.P.O., *Sombras y fantasmas de Ana Ozores.*
Oris, *Fronteras.*

III MUESTRA DE TEATRO "PROVINCIA DE VALLADOLID"

Del 17 de octubre al 27 de diciembre de 1986.
Organiza: Diputación Provincial de Valladolid.

PROGRAMA

Medina (Medina de Rioseco), *El médico a palos.*
Gallegos (Gallegos de Hornija), *Farsa de Maese Pathelin.*
Teatro Karavaca (Olmedo), *Retablillo de don Cristóbal.*

Olivares (Pozaldez), *Las tres perfectas casadas.*
Pedrajas (Pedrajas de San Esteban), *La malquerida.*
El Racimo (Fuensaldaña), *Bodas de Sangre.*
Eureka (Valdestillas), *Maribel y la extraña familia.*
Kiriko (Viana de Cega), *Tres sombreros de copa.*
Caño Dorado (Zaratam), *La dama del alba.*
Oter de Fumos (Tordehumos), *Aquí no paga nadie.*
El Monigote (Villanubla), *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.*
Fuenteperal (Valonia la Buena), *Un sastre a la medida.*
Albillo (Mucientes), *El otro.*
La Tana (Morales de Campo), *Delirio del amor hostil.*
G. T. de la A. C. Vacceos (Cigales), *Sólo una noche.*
Filigrana, *El cadáver del señor García.*
Pedregal (Campaspero), *Apariencias.*
Escuela Provincial de Teatro, *Contratación de mano de obra. 27 vagones de algodón, Amor y crímenes de Juan el Pantera.*
Teatro Abierto, *Teatro furioso.*
Teatro Caricato, *Una noche de piratas...*
Mimoclán, *Cabaret, años 30.*

PERSONA. II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO. CIUDAD REAL

Del 22 de octubre al 1 de noviembre.
Organizan: Delegación Municipal de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Ciudad Real.

PROGRAMA

Teatro Núcleo (Ferrara-Italia), *Luces, A media Luz, Claro de luna, El mal que hace el tabaco, Vocifer-acción y Sueño de una cosa.*
La Gotera (Gijón), *Exposición de Carboncillos.*
Anabel Alonso (San Sebastián), *Una mujer sola.*
La Cuadra (Sevilla), *Piel de toro.*
Teatro del Norte (Lugones-Oviedo), *Carlota Corday.*

MUESTRA DE TEATRO AFICIONADO EN LEBRIJA Y LORA DEL RÍO

Del 17 al 23 de noviembre (Lebrija) y del 24 al 30 (Lora del Río).
Organiza: Fundación Luis Cernuda, Diputación Provincial de Sevilla.

PROGRAMA

Aula de Teatro, *Sol y sombra.*
La Piña, *Historias para ser contadas.*
Teatro Garrapato, *Esperando a Momo.*
Torres de los Guzmanes, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.*
Teatro de Estudio de Coria, *Picnic y Entre lo cómico y lo trágico.*
Grupo de Teatro Popular, *Azahara, la favorita de Adberramán III.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRE DE TITELLES DE BARCELONA

Del 21 al 30 de noviembre de 1986.
Organiza: Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona.

PROGRAMA

Figli D'Arte Cuticchio (Italia).
Els Aquilinos (Cataluña).
Bonecos de Santo Aleixo (Portugal).
La Deliciosa Royala (Madrid).
Els Rocamora (Cataluña).
Els Tres Tranquils (Mallorca).
Theater im Wind (Alemania, R. F.)
La Universal (Cataluña).
Peter Waschinsky (Alemania, R. D. A.).
Hayali Torun Celebi (Turquía).
Cobaya (País Vasco).
L'Estaquirot (Cataluña).
Binixiflat Teatre (Cataluña).
Les Theatres de Cuisine (Francia).
Giardini Pensili (Italia).
Theatre Manarf (Francia).
Roberto Orlandi (Italia).
La Fanfarra (Cataluña).
Abellis Magiska Teatre (Suecia).
El Betlem de Tirisitis (Valencia).
Jordi Bertram (Cataluña).
Herta Frankel (Cataluña).
Teatre Laboratorio di Figure (Italia).
Marduix Titelles (Cataluña).

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS DE TOLOSA

Del 24 al 30 de noviembre de 1986.
Organizan: Diputación Foral de Guipúzcoa y el Ayuntamiento de Tolosa.

PROGRAMA

Teatro Hordago, *Moco, loco, bajito.*
Etcétera, *Synopsis.*
Lampoon Pupettheatre, *Monckey business.*
El Farolito, Teatro de Títeres, *Los cuentos del león Pascual, Los cuentos del abuelo, De cartón piedra.*
Els Aquilinos, *Sopa de letras.*
Goiztiri, *Borobil.*
Cmukari, *Cuentos de dragones y Cuentos tricotados.*
L'Entaulat, *Tirant lo Blanc.*
La Tartana, *Es peligroso asomarse.*

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE BILBAO

Del 8 al 23 de diciembre de 1986.
Organiza: Excmo. Ayuntamiento de Bilbao.

PROGRAMA

Gioco Vita, *El castillo de la perseverancia.*
Drak, *El sueño de una noche de verano y La bella durmiente.*
Temps Fort Theatre, *Grillos de hielo.*
Teatro Estatal de Títeres Plovdiv, *El huevo, Metamorfosis y Puck.*
Etcétera, *Sinopsis.*
Txingurritegi, *Pierutxino y el mundo.*
Saltamiedo, *Jaguar y ciervos e Imaginerías.*
Theater im Wind, *Hermann.*
Leikbruduland, *Historias de gigantes islandeses.*
Drago, *El sueño de Nosferatu.*

III FESTIVAL DEL TÍTERE CIUDAD DE CÁDIZ

Del 13 al 19 de diciembre de 1986.
Organizan: Fundación Municipal de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.

PROGRAMA

Compañía de Títeres y Saltimbanquis L'Estaquirot, *Excentric.*
Bambalina Titelles, *Moviscopi.*
Grupo Cobaya, *Trikitrak.*
Lampoon Pupettheatre, *Cosas de monos.*
Teatro del Drago, *El sueño de Nosferatu. Pasión de amor.*
Bambalina Titelles, *La cueva del Gran Banus.*
Sol y Tierra, *Odexis: viajero del espacio.*
Compañía Municipal de Títeres, *Sainete Tía Norica. Autos de Navidad.*
La Luna. Taller Títeres, *Garbancito.*

Premios

CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO DE AFICIONADOS «ARCIPRESTE DE HITA»
Concede la Agrupación teatral Alcarreña.
— Primer premio: Teatro del Matadero (Murcia).
— Segundo premio: Tramoya (Gijón).
— Premio mejor director: Antonio Aliaga (Teatro del Matadero).
— Premio mejor interpretación masculina: Xuaco Carballido, el grupo Tramoya.
— Premio mejor interpretación femenina: Remedios F. Blanco, del grupo Tramoya.
— Premio mejor montaje escénico: Agora de Carcagente (Valencia).
— Premio mejor interpretación masculina secundaria: Jesús Gómez Martín de TIS.
— Premio mejor interpretación femenina secundaria: Pepa Roca, Teatro del Matadero.

CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO ESPIGA DE ORO
Concede el Ayuntamiento de Azuqueca de Henares.
— Espiga de oro: Teatro de la Nada (Ávila).

IV CONCURSO DE OBRAS DE TEATRO
Concede la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de la Palma.
— Primer premio: Orlando Alonso Suárez por *Cualquier camino.*

CONCURSO DE TEATRO INFANTIL «O FACHO»
Concede la Agrupación Cultural «O Facho»
— Primer premio: Manolo Lourenzo por «O sono das cidades».

CONCURSO DE TEXTOS TEATRALES MARQUÉS DE BRADOMÍN PARA JÓVENES AUTORES
Concede el Ministerio de Cultura. Instituto de la Juventud.
— Primer premio: Alfonso Plou por *El laberinto de cristal.*
— Accésit: Santiago Matallana por *Ora pro nobis.*
— Manuel Chumilla por *Una acera en la pared.*

MEDALLA DE HONOR DE LA UNIVERSIDAD MENÉNDEZ PELAYO
Concede la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
— José María Rodero.

MEDALLA DE MADRID AL MÉRITO ARTÍSTICO
Concede el Ayuntamiento de Madrid.
— Aurora Redondo.

MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES
Otorga el Ministerio de Cultura.
— Teatro: La cuadra de Sevilla.
— José María Rodero.

MEDALLA DE PLATA AL MÉRITO DE BELLAS ARTES
— María Isbert.
— Félix Dafauce.

MEDALLA DE PLATA DE LA CIUDAD DE SANTIAGO
Concede el Ayuntamiento de Santiago de Compostela.
— Asociación de teatro de Cámara Ditea.

PREMIOS ASOCIACIÓN DE ACTORES Y DIRECTORES DE CATALUÑA
Concede la Asociación de Actores y Directores Profesionales de Cataluña.
— Colectivo de *Pel devant i... per darrera.*
— Martín Galindo por su actuación en *La desaparició de Wendy.*

PREMIOS ASSOCIACIÓ D'ESPECTADORS DE TEATRE DE REUS
Concede la Associació d'espectadors de Teatre de Reus.
— Mejor interpretación masculina: Fermí Reixach.
— Mejor interpretación femenina: Lola Cardona y Amparo Rivelles.
— Mejor dirección: José M.ª Sagarra.
— Premio especial: Sebastián Junyent.
— Mejor espectáculo: Dagoll Dagom por *Antaviana.*

PREMIO DE LA ASOCIACIÓN INDEPENDIENTE DE TEATRO
Concede la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.
— Mejor espectáculo: *El Mikado* de Dagoll-Dagom.
— Mejor actor: Rafael Álvarez «El Brujo» por *La taberna fantástica.*
— Mejor actriz «ex-aequo»: Marta Bianchi y Leonor Manso por *Made in Lanús.*
— Mejor director: Gerardo Malla por *La taberna fantástica.*
— Premio Teatro Principal: Teatre Lliure por *Un dels ultims vespres de carnaval.*

PREMIO BARAHONA DE SOTO Y PREMIO AL MEJOR AUTOR ANDALUZ
Concede la Agrupación Lírico Dramática «Barahona de Soto».
— Salvador Enriquez Muñoz por *El ascensor.*
— Accésit: Alfonso Jiménez Jiménez por *El altar de Don Antonio.*

II PREMIO DE TEATRO CASTILLA-LA MANCHA
Concede la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
— Premio «ex aequo»: Jerónimo López Mozo por *D.J.*
— Eduardo Ladrón de Guevara por *Cosa de dos.*

IV PREMIO CONSTITUCIÓN
Concede la Junta de Extremadura.
— Premio Teatro: Juan Polo Barrena con la obra *María Dubrosca, primera actriz.*

PREMIOS «EL ESPECTADOR Y LA CRÍTICA»
Concede el Espectador y la crítica.
— Mejor obra de autor español: Antonio Buero Vallejo por *Lázaro en el laberinto.*
— Mejor dirección escénica: Miguel Narros por *El concierto de San Ovidio.*
— Angel García Moreno por *Paso a paso.*
— Mejor interpretación femenina: Ana Marzoa por *El concierto de San Ovidio.*
— María Fernanda D'Ocón por *La hoja roja.*
— Mejor interpretación masculina: José María Rodero por *Enrique IV*
— Mejor obra de autor extranjero: Roberto Cossa por *El viejo criado.*
— Mejor escenografía: Gerardo Vera por *Cinco Lorcas cinco.*
— Mejor programación: desierto.
— Mejor conjunto español o extranjero presentado en Madrid: desierto.
— Premio especial a José María Rodero por su trayectoria.

PREMIOS ERCILLA
Concede el Hotel Ercilla (Bilbao).
— Mejor interpretación femenina: Magüi Mira por su labor en *Pareja abierta.*

— Mejor interpretación masculina: Carlos Lucena por su labor en *Luces de bohemia.*
— Mejor espectáculo teatral: Tricicle por *Exit.*
— Mejor creación dramática: Sebastián Junyet por *Hay que deshacer la casa.*
— Mejor grupo teatral del País Vasco: Karraka y Mascarada.

PREMIOS FESTIVAL DE SITGES
Premios Artur Martorell al mejor estreno del Festival: *El Fetichista* presentada por Josep Minguell.
— Mención: *Mozartnu* de Iago Pericot por el Teatro Metropolitano de Barcelona.
— Premio Cau Ferrat a la mejor aportación artística: *La casa de Bernarda Alba,* por el Teatro Kaposvar (Hungría).
— Premio al mejor espectáculo de calle: Albert Vidal por *El vendedor de helados.*

PREMI DE TEATRE GRANOLLERS. MEMORIAL GREGORI RESINA
José María Muñoz Pujol por *Vadó.*

PREMI EXTRAORDINARI GRANOLLERS TEATRE DE CABARET
El Talleret de Salt (renunciante).
— L'Amanida Móbil.

PREMIOS DEL TEATRO DE CÁMARA GÓNGORA
Concede el Teatro de Cámara Góngora de la Casa de Córdoba.
— Premio actores consagrados: Aurora Redondo y Félix Dafauce.
— Premio revelación: Jesús Bonilla por su actuación en «Bajarse al moro».

PREMI D'HONOR DE LES LLETRES CATALANES
Pere Calders.

PREMIOS ÍCARO
Concede el «Diario 16».
— Teatro: Amparo Larrañaga.

PREMIO «LA RÁBIDA»
Concede el Patronato provincial onubense del V Centenario del Descubrimiento.
— Premio Autor Hispanoamericano: Arturo Uslar Petri.
— Premio Autor Español: Rafael Alberti.

PREMIO LONDON STANDARD DRAMA
Concede London Standard.
— Mejor dirección teatral: Nuria Espert por la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba.*

PREMIO LOPE DE VEGA
Concede el Ayuntamiento de Madrid.
— Desierto.
— Accésit: *Herbert* de Elicio Dombriz Andrade.

PREMIO MIGUEL MIHURA
Concede la Sociedad General de Autores de España.
— Ana Marzoa por sus interpretaciones en *El castigo sin venganza* y *El concierto de San Ovidio.*

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA MIGUEL CERVANTES
Concede el Ministerio de Cultura.
— Premio a Antonio Buero Vallejo.

PREMIOS NACIONALES DE TEATRO
Concede el Ministerio de Cultura.
— Miguel Narros.
— Ana Marzoa.

PREMIS NACIONALS DE TEATRE I DANSA
Concede la Generalitat de Cataluña y Diputación de Barcelona.
— Premio «Adriá Gual» (proyectos y montajes): desierto.
— Premio «Roseta Mauri» (coreografía de danza clásica): desierto:
— Premio «Vicente Escudero» (coreografía de danza popular): desierto.
— Premio «Aureli Campmany» (de investigación del folclore): desierto.
— Premio «Ignasi Iglesias» (textos originales): accésit a Miquel María Gibert por «El somriure de marbre» y a Joan Marbero por «Vint per vint».
— Premio «Josep María Sagarra» (traducción al catalán): Josep María Balayà por su traducción de «Jacques i el seu amo» de Milan Kundera.
— Premio «Tórtola Valencia» (coreografías de danza contemporánea): Juan Carlos García por «E ppur si muove».
— Premio «Xavier Fàbregas» (trabajos de investigación" María Teresa Suero por «El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830».
— Premios honoríficos.
— Dirección: Mario Gas.
— Interpretación: Lluís Homar.
— Escenografía: Isidre Prunés y Montse Amenós.
— Actividades teatrales: Librería Editorial Millà.
— Danza: Compania Mudances.

PREMI SALVADOR ESPRIÚ
Concede el Ayuntamiento de Santa Coloma.
— *Eclypsi,* de Joan Abellán.

PREMIOS DE LA CRÍTICA SERRALD'OR
Concede la Revista Serrald'or.
— Premio de la crítica: *El manuscrit d'Ali Bey* de Josep María Benet i Jornet.
— Mejor montaje: Lluís Pasqual por *Un dels últims vespres de carnaval.*
— Mejor aportación: Xavier Fábregas.

XVI PREMIO TEATRAL TIRSO DE MOLINA
Concede el Instituto de Cooperación Iberoamericana y Televisión Española.
— Ignacio García May por su obra *Alesio, una comedia de tiempos pasados.*

PREMIO VALLADOLID DE TEATRO BREVE 1986
Concede la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.
— Carlos Toquero Sandoval por *No hay princesa.*

PREMIO XIRIA DE CREACIÓN TEATRAL
Concede la Asociación Cívico Cultural Xiria de Cangas.
— Manuel Lourenzo por *Como un susurro.*

PREMIO «XOVE» DE TEATRO INFANTIL
Concede el Ayuntamiento de Xove.
— Segundo premio-Lengua Gallega: Manuel Riveiro Loureiro por «Sempre en Galego».
— Segundo premio-Lengua Castellana: María del Pilar Romero del Río por «Santa Viviana hablando con las ovejas».

Final de partida

PEPE ROMEU

El 9 de abril de 1986 murió el tenor y actor cinematográfico Pepe Romeu, cuando contaba ochenta y cinco años de edad. *Luisa Fernanda* (con Emilio Sagi Barba), *El último romántico* o *La pícara molinera* son algunos de sus éxitos como cantante. En el campo del cine se recuerda especialmente su participación en *Sus noches de boda,* junto a Imperio Argentina. Pepe Romeu era presidente del Montepío de Actores de España y de la Peña Teatral Chicote.

ADRIÁ GUAL

Toda la profesión teatral recuerda aquel fundador del Teatro Íntimo (1898), el gran Adriá Gual. En la mitad de 1986, el 13 de julio, el nieto del que fuera maestro de generaciones, el joven Adriá Gual, encontró la muerte a los cuarenta y dos años.
Actor, director y productor de teatro, Adriá Gual estuvo entre los fundadores de la Escuela de Arte Dramático que hacía honor a la memoria de su abuelo, junto a Ricard Salvat y a María Aurelia Capmany. Entre los trabajos que se recuerdan cabe destacar su labor como productor en la exitosa *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* (1977), o sus montajes *Don Jaume, Un lloc entre els morts* y *Chauffer al Palace.* María Aurelia Capmany sintetizó así un sentimiento general: «Cuando la muerte atrapa a alguien que amamos, parece siempre un absurdo insulto a la existencia».

MIGUEL ÁNGEL REYES SANTANA

Miembro del grupo canario Ajodar, con mayor presencia en las labores de apoyo que en el escenario, el actor Miguel Ángel Reyes Santana murió el 4 de octubre de 1986, en accidente de automóvil. El último montaje en el que había participado como actor fue *El auto de los Reyes Magos,* en el que interpretaba a San José.

ISABEL PALLARÉS

En los últimos tiempos había abandonado el trabajo actoral, pero no hace mucho se le había visto, en papeles de carácter, en las compañías de Pedro Osinaga y Arturo Fernández. Era Isabel Pallarés, que falleció a los ochenta y un años de edad en los primeros días del mes de febrero de 1986, hija de un antiguo empresario del Provincial, de Valencia, durante años ocupó lugares de honor en las carteleras españolas y latinoamericanas.

MIGUEL PERICÁS

En Manacor (Mallorca), murió Miguel Pericás el 3 de marzo de 1986, a los cuarenta y seis años. Actor aficionado, el pueblo manacorí guarda un buen recuerdo de sus interpretaciones en *El tintero, La mordaza* o *Historias del zoo,* por citar sólo algunos títulos. En los últimos tiempos había abandonado las tablas para dedicarse a funciones administrativas y políticas en el municipio mallorquín.

CARMEN AGUADO y VÍCTOR MARTÍ

Miembros los dos del grupo catalán Abracadabra, ella actriz, él director, Carmen Agudo y Víctor Martí murieron a causa de un accidente de automóvil. Carmen murió en el acto, el 30 de octubre de 1985; Víctor tuvo que pasar un coma profundo que le mantuvo «clínicamente muerto» varias horas.
En el momento del accidente se encontraban de gira por distintas poblaciones riojanas. Como colectivo, Abracadabra había tomado parte en el Congreso Europeo de Magia y había recorrido toda España incluidos en el Circo Atlas.

ENRIQUE SUÁREZ DE DEZA

En el mes de mayo de 1986 falleció en Buenos Aires Enrique Suárez de Deza, autor de éxito en los años 40/50. Entre las obras que más contribuyeron a forjar su justa fama de buen carpintero teatral, cabe citar *Ha entrado una mujer, La rosa encendida* y *El anticuario.*

MANUEL VARELA BUXÁN

El 26 de septiembre de 1986 murió en Lalín Manuel Daniel Varela Buxán, autor, actor y director gallego que desarrolló la mayor parte de su labor teatral en tierras suramericanas. A los ventiún años emigró a la Argentina, donde formó la Compañía Galega Aires da Terra, que luego se convirtió en Compañía de Teatro Galego Maruxa Villanueva. En aquellas fechas estrenó algunas de sus obras (*Pola nosa culpa, O brazo partido* y *Taberna sin dono,* entre otras) y otras ajenas entre las que destaca *Os vellos non deben de namorarse,* de Castelao. Eran tiempos difíciles, en los que la labor artística hubo de compaginarla Buxán con menesteres menos llamativos, como el de conductor de autobuses en Buenos Aires. A su regreso, encontró una España teatralmente muerta y, lo que es peor, sin visos de resurrección. Fue en 1950. Ejerció de practicante de pueblo hasta que fue «recuperado» por los airados jóvenes del teatro de los sesenta. El Ayuntamiento de Lalín le nombró «hijo adoptivo», como reconocimiento público a sus méritos, en 1977.

NINÍ MONTIÁN

Pero se llamaba, en realidad, Elena Isabel de Almunia y Montilla, y era marquesa de Ampudia. Fue actriz a partir de 1935, fecha en la que debutó en el Teatro Eslava con *Santa Isabel de España.* Continuó su carrera teatral, que luego amplió al celuloide y a la televisión, siempre como primera actriz y en escenarios nacionales e internacionales. Abandonó las tablas en los primeros cincuenta para dedicarse a las relaciones públicas.
Ahí brilló con fuerza, en el «mundillo», en la «jet», junto al «glamour» de los grandes personajes, sujetada en las bases ideológicas falangistas. Alfonso XIII, Mussolini, Franco, Perón y tantos otros fueron visitados por la Montián con asiduidad. Pero su ideario político no le impidió contar entre sus «habituales» con Yuri Dubinin (embajador de la URSS en España), Francisco Umbral, Emilio Romero, Amestoy y un largo etcétera. Su influencia era tanta que se llegó a decir que era espía. El solo anuncio de que podía estar pensando en escribir sus memorias hizo temblar a más de un prócer. Profesional de la amistad, Niní Montián murió llena de amigos el día 9 de octubre de 1986. Llena de amigos, pero en la intimidad y el secreto de los suyos, que la quisieron despedir en privado. En los últimos tiempos, Niní Montián era asidua colaboradora de los periódicos y columnistas de un semanario.

JOAN OLIVER

Era poeta, dramaturgo y periodista. Joan Oliver se llamó también «Pere Quart», porque era el cuarto de once hermanos y único superviviente de todos ellos. Hijo de la burguesía catalana, murió el 18 de junio de 1986 escribiendo y combatiendo la estupidez, la injusticia y el duermevela institucional. Por expreso deseo del poeta, ningún honor oficial acompañó al sepelio. Las banderas de Barcelona, de todos modos, ondearon a media asta.
Comienza su labor literaria y subversiva, que nunca abandonaría en «La veu de Catalunya» y en el periódico local de Sabadell, del que fue director en el período 1930-33. Su primer libro de creación vio la luz en 1934: *Les decapitacions,* li-

bro de poemas ya bajo el seudónimo de Pere Quart. Tenía treinta y cinco años. El comienzo de la guerra civil truncó todos los proyectos y se dedicó a militar en pro de la cultura catalana, para lo que formó la Institución de las Letras Catalanas, de la que fue presidente. Gracias a esta organización, publicó durante la guerra *Bestiari, Oda a Barcelona* y la obra de teatro *La fam.* Por esas fechas escribe y publica la que pasa por ser la mejor de sus creaciones teatrales: *Alló que tal vegada s'esdevingue.*

El exilio, en el que permaneció diez años, supuso un nuevo obstáculo en su actividad literaria, lo que no le impidió seguir escribiendo y denunciando cualquier injusticia que encontrara a su paso. Regresó a Barcelona en 1948. El difícil aterrizaje fue superado por Joan Oliver, que pronto entró en contacto con los sectores más contestatarios de la Universidad. Su vida literaria se mezcla entonces con procesos y detenciones, que le persiguieron hasta sus últimos días: en 1985 un ciudadano le puso una querella por injurias al Ejército y al Presidente de la Generalitat, a raíz de unas declaraciones de Oliver al programa «Recull», de la televisión catalana. Llegaron, tardíos, los premios, pero Joan Oliver no quiso dejarse prender en las cómodas redes de la deuda moral. Recibió, en 1970, el Premio de Honor de las Letras Catalanas, y, en 1982, el premio a la mejor obra de creación, por su último libro: *Poesía empírica.* Sin embargo, rechazó la Cruz de San Jordi de la Generalitat, que le fue otorgada en 1979.

Escribió y vivió contra la claudicación, contra la represión, contra la dictadura. El día de su entierro fue comentado ácidamente por Ignasi Riera en «El País»: «Joan Oliver muere sin claudicar. Le acompañarán en el sepelio mercaderes de un templo del que Oliver les hubiera expulsado sin piedad. ¡El último sarcasmo de su vida!»

ENRIQUE BUERO RODRÍGUEZ

Antonio Buero Vallejo, en la reseña de agradecimiento por las cartas de condolencia recibidas, agradecía las innumerables muestras de afecto recibidas y dedicadas no sólo a ellos sino «a la memoria de quien supo, por sus nobilísimas cualidades, crearse amistades tan entrañables». Ese era Enrique Buero Rodríguez, actor, veinticinco años, hijo menor del matrimonio Antonio Buero-Victoria Rodríguez.

Compañero de muchos de los que hacemos del teatro nuestro medio de vida, tanto desde la información como desde la creación, Quique Buero era adalid de la humildad; de cuna tan ilustre, la sonrisa permanente nunca le abrió el paso a la altanería... que también habríamos justificado. Murió el 7 de junio de 1986, cuando se acercaba el estreno de *Miau,* de Galdós, obra en la que él iba a interpretar el personaje de «Urbanito».

LUISA SALA

Hija y nieta de actores, casada con Pastor Serrador, sesenta y tres años, hija de aquellos «Estudio-1», de las telenovelas, de los grandes repartos. Falleció atragantada, una de las maneras más terribles de morir, el 16 de junio de 1986. Casi cincuenta años de dedicación al teatro, que comenzaron con *El genio alegre,* de los hermanos Álvarez-Quintero, y nunca perdió presencia. En Televisión, donde tan popular se hizo, apareció recientemente, con motivo de la serie *Platos rotos.* Había pasado unos años de olvido, justo después de la desaparición de los espacios dramáticos de producción propia en Televisión Española. En ese período, en vista del olvido de productores y programadores, Luisa Sala decidió trabajar en una guardería de Vallecas. De allí fue «rescatada» para intervenir, ya de corrido, en *Tristeza de amor* (TVE), *Fedra* (en la compañía de M.ª Paz Ballesteros, dirigida por S. Evangelatos), *La Orestiada,* dirigida por Manuel Canseco y *Proceso a Besteiro,* también dirigida por Canseco, y último trabajo de la actriz, que, trágica coincidencia, también, como Enrique Buero, iba a intervenir en *Miau.*

Índices



Títulos

A. G./V. W., calidoscopio y faros de hoy: 213.
A Belén pastores: 237.
A mi manera: 269.
A Pinter le gusta Ionesco: 118.
A puerta cerrada: 115.
Abrazos del pulpo, Los: 74.
Abú Alí el genio: 233.
Abuelo, El: 93.
Acciones y participaciones: 225.
Acercate al circo: 125.
Acta est Fabula: 132.
Adefesio, El: 81.
Adivina, adivinanza: 232.
Adoba-casoris, L': 146.
África a casa: 281.
Agnus Dei: 183.
Agresión: 172.
Agua, azucarillos y aguardiente: 242.
Ahl Kharallo Light: 161.
Ahora... siempre: 93.
Ainadamar a Federico García Lorca: 84.
Aire español: 269.
...Al Casino: 52.
Al final de la cuerda: 45.
Alegría cotidiana, La: 134.
Alfanhui: 46.
Algo me vino anunciando el viento: 214.
Ali... qué?: 223.
Alias... ¡Salomón!: 37.
Alicia en el país de las maravillas: 66, 119.
Alicia en el país de los muñecos: 232.
Alumbradas de la Encarnación Benita, Las: 97.
Amantes: 184.
Amargas lágrimas de Petra von Kant, Las: 185.
Amargo: 277.
Americana de abrigo, Una: 37.
Americano corto, americana larga: 147.
Amo en Xesc S'uastra, L': 171.
Amor brujo, El: 272.
Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín: 48, 215.
Amor enamorado, El: 193.
Anatol: 115.
¿Andolin zer egin?: 48.
Andrea Chenier: 245.
Androides: 140.
Anillos para una dama: 129.
Annábasis - Tura: 40.
Antígona: 35, 88, 122, 134, 136, 226.
Antigua y noble historia de Prometeo el héroe y Pandora la pálida: 134.
Antología de la Zarzuela: 243.
Anuncio de una traicion: 159.
Aparición, La: 34.
Apolonio, rey de Tiro: 221.
Aprendiz de brujo, El: 178.
Aquella nit que no varen dormir: 171.
Aquesta ciutat: 93.
Aquí no paga nadie: 211, 215.
Árboles mueren de pie, Los: 95.
Arbre de nadal, Un: 232.
Arco iris, El: 219.
Aroma de Yertra: 214.
Arte 5º de los simbolismos esotéricos: 149.
Artistas sobre el asfalto, contentos: 131.
Ascensore si e bloccato, L': 147.
Asesino Ramón, El: 120.
Así que pasen cinco años: 43, 226.
Así se escribe la historia: 162.
Aspirina para dos: 60, 228.
Aventuras de Dick "el parisien" pirata de oficio: 111.
Aventuras de X-OT: 178.
Aventuras en el espacio: 209.
Ayer, hoy...: 219.
Aynulatac: 229.
Azul, bleu, blue: 237.
Baixar al moro: 227.
Bajarse al moro: 48, 205.
Baladromance: 126.
Balazo traidor: 174.
Ballet español de María Rosa: 276.
Barnum: 219.
Belleza del diablo, La: 192.
Bendito seas, Machado: 206.
Benet Steve: 37.
Benito ahueca el ala: 96.
Bent: 207.
Beso de la mujer araña, El: 120, 178.
Birimboyas, Los: 235.
Bocanada: 269.
Bodas de sangre: 118, 179.
Boheme, La: 255.
Bon Doctor, El: 134.
Bon profit: 43.
Boñiga, La: 129.
Boris Godunov: 245, 262.
Buenos Dias, Sr. Fernández: 54.
Bugada en do major: 121.
Buhonerías: 53.
Caballero de la mano de fuego cuenta nuevas historias, El: 232.
Cabeza del dragón, La: 212.
Cacaelo (Golosina de calle): 140.
Café del Liceo: 37.
Café 31 (Pequeña libertad): 143.
Cafetín, El: 117.
Cajamarca: 140.
Caleyando: 239.
Campanilla, La: 260.
Canciones sobre palabras: 160.
Candidato, El: 220.
Cantabria quita y pon: 30.
Cantante calva, La: 96, 118.
Cantar de Tarascón, El: 128.
Cántaro roto, El: 121, 129.
Caprice des Dieux: 38.
Caputxeta i el llop, La: 213.
Carajillo: 176.
Carballo 29: 236.
Carita de ángel: 269.
Carnicerito, Torero: 139.
Cartas boca abajo, Las: 53.
Casa de las chivas, La: 182.
Casa de los siete balcones, La: 60.
Casada infiel, La: 274.
Casta y figura: 146.
Castigo sin venganza, El: 101.
Catàleg d'artista: 94.
Catherin, en París, bajo la lluvia de otoño, descubre porque los periodistas aman a Roberto Rosellini: 127.
Cementerio de los pájaros, El: 93.
Cenicienta, La: 232, 255.
Cianuro... solo o con leche: 136.
Cinco magníficos, Los: 170.
Cip/Braslip: 204.
Ciprianópolis: 40.
Circo Cauchil, El: 60.
Circoferencia: 60.
Círculo marino: 275.
Ciudad para soñar, Una: 134.
Clásicos nos divierten, Los: 214.
Codo del Ludete, El: 93.
Colombina, Pantaleón y novios a mogollón: 217.
Colón: 169.
Cómic cómico ruidoso de don Roberto, El: 35.
Cómicos sin lengua, Los: 221.
Comida, La: 166.
Como gustéis: 135.
Como la vida misma: 31.
Cómo te va: 59.
Como si no te dieras cuenta: 178.
Concierto de San Ovidio, El: 101.
Conferencia en la cumbre: 224.
Confesión, La: 218.
Confidencias: 271.
Conflicto: 275.
Contrapunto: 278, 281.
Coral Juan García El Corredera: 32.
Coriolano: 119.
Corporalari: 143.
Corpus Christi: 271.
Corona d'espines, La: 39.
Coronela de Salamanca, La: 202.
Corre, que fen tard: 273.
Corte del Faraón. ¡Viva Aragón!, La: 131.
Cortos de los hermanos Alvarez Quintero: 179.
Cosmopolitas: 53.
Coto de caza: 129.
Cousas de Castelao: 237.
Cova del Gran Banús: 204
Creación: 237.
Creación, La: 272.
Creo, luego existo: 53.
Criadas, Las: 226.
Crimen perfecto: 92.
Crímenes y locura del traidor Lope de Aguirre: 126.
Crisálida: 178.
Crónicas apresuradas: 149.
Cuando el viento sopla: 209.
Cuatro corazones con freno y marcha atrás: 182.
Cuatro mujeres: 112.
Cuento de brujas: 232.
Cuentos de Hoffmann, Los: 253.
Cuentos de medianoche: 45.
Cuernos de don Friolera, Los: 227.
Cuidado con el de los cuernos: 56.
Cumpleaños de la infanta, El: 236.
Cupido y Baco: 169.
Chalet de los chalaos, El: 189.
Chica del 17, La: 195.
Chocholila, o el fin del mundo es el jueves: 40.
Dama boba, La: 53.
Dama duende, La: 182.
Damunt l'herba: 228.
Dantza's show: 220.
Danzando bajo la horca: 215.
De cómo San Francisco amansó al lobo: 236.
De lo absurdo que un espantapájaros llore por un gorrión: 156.
De Metros y metros: 278.
De par en par: 139.
De paseo con Muñoz Seca: 152.
De profesión, artiztas: 59.
Delirium: 91.
Demostraciones: 147.
Desafío de Juan Rana, El: 169.
Desenlace: 274.
Desfigurat: 270.
Despedida: 269.
Despertar de la primavera, El: 144.
Desván de los machos y el sótano de las hembras, El: 39.
Detall de cossos a la sorra: 66.
Detrás de la puerta: 38.
Detrás de mi rostro: 231.
Di Giorgio, de allá para acá: 92.
Día de libertad, Un: 212.
Día del profeta, El: 183.
Diablegs II: 37.
Diario de un loco: 150.
Dicen que la distancia es el olvido...: 133.
Diferentes: 143.
Diquela de la Alhambra: 281.
Disfraces de ultramar: 149.
Disimulando: 164.
Divertimento de Hayden: 272.
Divinas palabras: 50.
Dobles parejas: 190.
Don Armando Gresca: 215.
Don Juan: 107, 127, 251.
Don Juan, Don Juan: 98.
Don Pascuale: 253.
Don Ramón de la Cruz: 146.
Don Tiago... i el seu vol: 123.
Don Tigre el rayado: 90.
Doña Elvira, imaginate Euskadi: 129.
Doña Francisquita: 258.
Duende en Nueva York, Un: 57.
Duerme Scherhezade: 53.
¿E vostede, cómo se chama?: 99.
Eclipsi: 153.
Edip i Jocasta: 253.
Ego alter ego: 269.
Ejercicio de olvido: 128.
Ejercicio para el romancero gitano: 118.
Ejercicios para equilibristas: 96.
Electra: 208.
Elemental, Holmes, elemental: 223.
Emma Zunz: 46.
Emperador y el mendigo o el perro muerto, El: 98.
En la colonia penitenciaria: 120.
En manos del enemigo: 54.
En set homes i en Set Geps: 232.
Enamorada del rey, La: 85, 182.
Enemigo del pueblo, El: 108.
Enfermo imaxinario, O: 67.
Entierro, El: 53.
Entre lo cómico y lo trágico: 118.
Episteme: 40.

Equilicuá: 174.
Erotísima doña Inés, La: 160.
Erro and Surprise: 239.
Es així, si us ho sembla: 176.
Es bueno no tener cabeza: 134.
Es peligroso asomarse: 239.
Escaparate, El (Una carrera en la media): 214.
Escorial: 88.
Esencias, rasgos y sombras: 242.
Espada del solo deseo, La: 223.
Espectráculo: 55.
Esperpentos de Valle-Inclán: 32.
Estado de sitio: 215.
Estanquera de Vallecas, La: 33, 220.
Este es mi lugar: 177.
Euskadifrenia: 147.
Ex-culturas: 131.
Excentric: 117.
Experimentos y la terapia del doctor Rasfooting: 206.
Exposición de carboncillos: 131.
Extraña tarde del doctor Burke, La: 273.
Extremeños se tocan, Los: 57.
Fábrica, La: 38.
Facundina: 137.
Falabarato: 236.
Faltan 14 años para el año 2000: 128.
Fantastickos, Los: 139.
Farsa de la cabeza del dragón: 216.
Farsa del profesor Lokatis y Tontinetti: 100.
Fase 1: usos domésticos: 39.
Federico también llamaba así: 52.
Fedra: 164.
Fedra, una tragedia española: 157.
Felipe, Fraga y la otra: 225.
Ferdinando el toro: 237.
Féretro para Arturo, Un: 125.
Festival de Genzano: 271.
Fetichista, El: 146, 219.
Feu: 217.
Fibrilaciones: 52.
Ficti-ficti: 217.
Fiesta del bufón, La: 53.
Fiestas del vino y el tocino: 118.
Final de partida: 30.
Físicos, Los: 216.
Flauta mágica, La: 236.
Flollet geperut, El: 237.
Formas y líneas: 269.
Forzas elétricas: 153.
Furias, Las: 274.
Galán fantasma, El: 78.
Galas del difunto: 85, 210.
Gali & Matias: 164.
Galileo Galilei: 159.
Gallinero, El: 60.
Game Player, The: 220.
Gato con botas, El: 85.
Gavilanes, Los: 242.
Giracirco: 52.
Girasoles, Los: 178.
Gran pirueta, La: 189.
Gran Teatro del Mundo, El: 237.
Grito lejano, Un: 161.
Güendolina Bobo et dance: 120.
Gulliver F. M.: 42.
Habitantes de la casa deshabitada, Los: 206.
Hace falta tener valor: 42.
Hacia la luz (Vida y obra de Isadora Duncan): 174.
Hacia la nueva ciudad: 35.
Hago cantando mi camino: 30.
Hasta que el matrimonio nos separe (Salvar a los delfines): 94.
Hegal eta libururik gabe: 48.
Heracles troba treball: 219.
"Herbst" La Tardor: 272.
Hibernia: 235.
Historia con Berta: 94, 160.
Historia de un bufón: 209.
Historia de un número: 220.
Historia de un soldado: 239.
Historia de una rosa, La: 233.
Historia del zoo: 112.
Historias de minititeres: 233.
Histories de Gran Banús: 232.
Histories per a riure: 179.
Histrionismo: 162.
Hombre bala, El: 133.
Hombre de rojo, El: 205.
Hombre dibujado, El: 235.
Hombre que se enredó en el ser, El: 84.
Home i les armes, L': 223.
Homenaje, El: 109.
Homenaje a Federico: 274.
Horroroso crimen de Peñaranda del Campo: 96.
Hostal de l'amor, L': 226.
Hotelito, El: 203.
Huyamos, marqués... huyamos: 59.
Ida y vuelta: 257.
Illa de l'estiu etern, L': 232.
Ilusión hecha isla, La: 51.
In somni: 171.
Increíble historia de una reina, su espejo y Blancanieves: 205.
Informe para una academia: 31.
Infratonos: 220.
Insultos al público: 88.
Interior Rodin: 150.
Intriga en el Jónico: 40.
Ipurtargia: 239.
Isidre i la luna, L': 51.
Ivoné: 117.
Jalaialdi: 133.
Jaleo, El: 274
Jardín de los cerezos, El: 72.
Jerga Nacional, La: 178.
Jornada particular, Una: 159.
Juan Ruiz, Archipreste: 90.
Juego peligroso: 98.
Jugando al teatro: 35.
Jugando con Bach: 275.
K - Binas: 133.
Katapum Xispum: 90.
Kontaktos Kabaret: 173.
Laberint: 80.
Ladrones somos gente honrada, Los: 198.
Larga noche de Madian, La: 237.
Largo recorrido: 210.
Lección, La: 98, 219.
Lenda de Xoan Bonome, A: 93.
Leyenda de Falaguera, La: 120.
Liberación: 275.
Ligeros de equipaje: 218.
Lisístrata: 178.
Listos para el desguace: 131.
Liturgia de cristal: 268.
Llamada de Lauren, La: 114, 175.
Lligams: 236.
Llueva, nieve o haga sol: 30.
Llunastronautes, Les (Això no es nenes!!!): 173.
Lo que no se dice: 140.
Lo que tú quieras: 40.
Locandiera, La: 30.
Loco amor: 150.
Lohengrin: 249.
Lugar donde mueren los mamíferos, El: 85.
Luna en un charco, La: 211.
M - 13 Casti-Leonia: 221.
Macbeth: 238.
Made in Spain: 223.
Madre Coraje y sus hijos: 69.
Maese Patelin: 94.
Maestro, El: 128.
Mago, El: 239.
Malquerida, La: 156.
Mamá, quiero ser artista: 81.
Mämut: 182.
Manda tu madre a Sevilla: 125.
Mandamás más más... y sus máquinas pitipitroncas: 210.
Mandrágora, La: 156.
Manón: 249.
Manón Lescaut: 250.
Manzana, La: 226.
Mañana será jueves: 185.
MaquinaHamlet, La: 100.
Marat-Sade: 173.
Maravillosa historia de Marly a vampira de Vila de Cruces, A: 45.
Maravilloso mundo del teatro, El: 93.
Marcha de spaghetti, La: 32.
Marco & Polo o viceversa: 39.
Marido de ida y vuelta, Un: 96.
Maridos en paro: 229.
Marquesa Rosalinda, La: 107.
Marqueses de Matute, Los: 54.
Material 1: once razones para dejar de amar: 160.
Matriarca, La: 136.
Médico a palos, El: 127, 149.
Médico de su honra, El: 167.
Mediterránea, Mediterránea: 223.
Médium, La: 258.
Mel salvatge: 61.
Menego, diáleg molt faceciós i redicul (Diálogo muy chistoso y ridículo): 209.
Metge per força, El: 215.
Metrofilia: 132.
Mi amigo el dragón: 239.
Mi casa: 105.
Mikado, El: 91.
Mil cuentos: 237.
Mil novecientos: 242.
1996, el mundo del fin del tiempo: 165.
1920 Payacrobacia: 48.
Milagro en el Mercado Viejo: 212.
Militosis: 182.
Minotauro a la cazuela: 221.
Miracre de Santiago, O: 90.
Misántropo, El: 90.
Miserable, El: 169.
Mitja lluna, La: 211.
Moctadir: 206.
Momo: 181.
Moneda falsa, La: 88.
Monólogo de Vivien Leigh ante el espejo: 127.
Monstruo peludo, El: 236.
Montaplatos, El: 164.
Mordaza, La: 56.
Moses und Aron: 244.
Motín de brujas: 85, 127.
Motocarro, El: 90.
Moundhomes: 60.
Movimiento: 269.
Mozartnu: 163.
Muchacha sin retorno, La: 205.
Mudances: 279.
Mudo fantástico: 161.
Muecas: 48.
Muerte alegre, La: 84.
Mujer sin sombra, La: 251.
Mundo imaginario: 120.
Muerte de Desiderio, La: 60.
Muñeca de destrozona, La: 211.
Músicos de Bremen, Los: 32, 169.
Negre sobre negre: 238.
Negres, Els: 159.
Negro seco: 76.
Negros habrá siempre: 169.
Nekrassov: 218.
Ni pies ni cabeza: 35.
Ni pobre ni rico sino todo lo contrario: 201.
Ni yo perdido y hallado en la hez, el: 47.
Niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, La: 232.
Niño llamado Cristóbal Colón, Un: 232.
Nit mágica: 226.
No!! No? Nooo, no: 81.
No dance, no music, only violence: 149.
Noche...: 163.
Noche, La: 271.
Noche con Bibi, Una: 51.
Noche de copas: 173.
Noche de Epifanía o lo que quieras: 45.
Noche de los asesinos, La: 166.
Noche de los cuentos fantásticos, La: 212.
Noisuli: 40.
Nolako Zirrara!: 149.
Norma: 252.
Nosotros, ellas... y el duende: 156.
Noviembre y un poco de yerba: 169.
Nº 8 de rúa dos Contos: 239.
Nunc Fluens: 52.
Nupcias: 121.
Namandu: 223.
Naque o piojos actores: 133.
Nuberu y el So Maxin: 239.
Ocasión hace al ratón, La: 236.
Ofelia y el enterrador: 152.
¡Oh, Penélope!: 207.
Ojos de bosque: 121.
Oli-zetas: 205.
Olla, La: 52.
Olvida los tambores: 90.
Ondoloin: 223.
Opus nº 5: 275.
Orfeo i Eurídice: 48.
Orgía, La: 56.
Oro del Rhin, El: 249.
Orquesta de señoritas: 33.
Otra vez, la lechera: 153.
Oveja que quería ser artista, La: 236.
Oxsida: 174.
P.D.: Tu gato está muerto: 216, 226.
Pa amb Tomaquet i Dinastia: 209.
Paella salvaje (Oh, que lindo performance!): 139.

Pagliacci (Payasos): 260.
País de irás y no volverás, El: 209.
País de siempre p'atrás, El: 237.
Paladín de la Luna, El: 237.
Palanca Gran Cabaret, La: 148.
Papa Borgia: 200.
Papiroflexia dinámica: 209.
Para terminar con el juicio de Dios: 88.
Pas de trois: 271.
Pasacalles de la familia Bachancleta: 32.
Pasión de Antígona Pérez, La: 130.
Pasión y muerte de Federico García Lorca: 151.
Pasolini - Así al alba naciente fue la luz: 30.
Patacoja: 237.
Pau, La (Retorna a Atenes): 176.
Payasinadas: 178.
Pedro y el capitán: 100.
Pedro y el lobo: 232, 275.
Pequeño navegante, El: 175.
Pequeño retablo del gigante dramusiano: 30.
Performance escaparate: 269.
Pero que reguapo soy: 54.
Perrera, La: 224.
Perro que es un tesoro, Un: 233.
Petición de mano: 176.
Pic-nic: 214.
Pierrots, Los: 215.
Piertxino y el mundo: 223.
Pin Piribin Pin Pin: 59, 118.
¡Pipas, chicles y caramelos!: 151.
Placinodor, comedia coshina: 94.
Plat plà: 81.
Platanosis: 48.
Play Strindberg: 52.
Poema y su parodia, El: 55.
Poemas de amor y libertad: 215.
Poeta en Nueva York: 140.
Polypus Malignus: 134.
Por delante y por detrás: 83.
Post Mortem: 113.
Precioses ridícules, Les: 210.
Premios coreográficos: 268.
Primer amor: 125.
Primera de la clase, La: 115.
Primera piedra, La: 232.
Principios del actor, Los: 169.
Prismática: 185.
Proces - a - dos: 45.
Proceso a Besteiro: 106.
Proceso Makanoski, El: 81.
Prohibido seducir a los casados: 40.
Prohibido suicidarse en primavera: 136.
Promesa, La: 54.
Prouta comedia: 164.
Puente de Waterloo, El: 169.
Puerta de la alcantarilla, La: 216.
Puerta del ángel, La: 110.
Pum Kataplof chas: 238.
Pupil vol ser tutor, El: 209.
Puputs: 209.
Puzzle: 38.
Quatre anys... quatre histories: 216.
Quatre sabors del veri: 214.
Qué dedos más largos tienes, Minerva veneranda!: 34.
Qué rojo era mi crimen: 88.
¿Qué sucede con el tiempo?: 275.
¿Qué tal, cariño?: 58.
¿Queres viaxiar ao mundo da noite?: 216.
¿Quién mató a la Demo?: 176.
¿Quién le teme a Virginia Woolf?: 137.
Quotidians: 220.
RRRPRRR...! (Entrada de clowns): 150.
Raposa e as uvas, A: 149
Rataplán, Rataplán: 146.
Recital poético-musical sobre poemas de A. Machado: 46.
Recurso de Amparo, El: 37.
Reina del Nilo, La: 196.
Refajo de Celestina, El: 81.
Refugio nocturno: 121.
Resumen de cinco siglos: 170.
Retablillo de don Cristóbal, El: 100, 232.
Retablo incompleto del caballero de la triste figura: 51.
Retaule del flautista, El: 174.
Retrato de dama con perrito: 39.
Retrato invertido: 38.
Revistas del corazón: 35.
Rey de una hora: 121.
Rey Juan, El: 87.
Riego: 159.
Ritual urbano: 136.
Robustiano y Simplicio en la escuela: 100.
Romance de lobos: 162.
Romancero secreto de un casto varón: 146.
Romeo y Julieta: 40.
Rómulo el grande: 140.
Ronda, La: 63.
Ropa interior, ropa íntima: 169.
Rosa de papel, La: 42, 182, 223.
Ruido en la esquina: 174.
Rústicos, Los: 99.
Sa segada des bon moro (rondalla ibicenca): 125.
Sábado noche: 217.
Sa co das noces, O: 209.
Safari total: 223.
Salomé: 261.
Samarkanda: 198.
Sangre de toro: 225.
Santa Juana de América: 134.
Santa Otxoa que estás en los cielos: 174.
Sastre a la medida, Un: 175.
Savannah Bay: 64.
Se la bi: 210.
Semana Santa: 97.
Sembrando en los surcos del idioma: 214.
Semiramide: 244.
Semíramis: 41.
Senyoreta Júlia, La 155.
Señora de...: 138.
Señor de miau, El: 220.
Sequencias: 171.
Ses tres Lluciferes: 227.
Set pecats capitals, Els: 269.
Show-gente 86: 129.
Silencio, El: 211.
Silencio, por favor: 57.
Silfides, Las: 272.
Simón Boccanegra: 248.
Sin chapa y sin collar: 174.
Sin orden en concierto: 96.
Sin título: 127.
Sin trampa ni cartón: 32.
Sinfonía para un caballero andante: 127.
Sintonitzen les quatre estacions: 237.
Slastic: 221.
Sobre el daño que hace el tabaco: 35.
Sobre la noche: 150.
Sobre Pluft el fantasmita y otras cosas: 130.
Sola mota de algodón, Una: 96.
Soldadito valiente: 37.
Soliloquios trasnochados: 210.
Sombras de amor y muerte: 133.
Sombras y fantasmas de Ana Ozores: 206.
Somni de Bagdad: 226.
Sonámbula, La: 263, 271.
Sopa de ganso: 227.
Sopa de letras: 39.
Stargüais: 133.
Sueña o revienta: 206.
Sueño de un atardecer de otoño; El: 156.
Sueño de una noche de verano, El: 232.
Sueño de la razón, El: 37.
Sueños de juventud: 99.
Sueños tras juegos: 237.
Suite de Tangos: 272.
Supergüay: 32.
Supertot: 166, 217.
Sur y La Petenera, El: 276.
Symphony in D: 272.
Sypnopsis: 234.
T. B. O.: 164.
Taberna fantástica, La: 187.
Tabou a un gato: 161.
Tangogro: 121.
Tascocomedia de Praxágora, La: 160.
Te vi o no te vi: 140.
Teatro antropofágico: La lección y el convidado: 133.
Teatro Apolo: 30.
Teatro en bragas: 53.
Teatro para todos: 209.
Tela-metamorfosis: 220.
Teléfono, El: 258.
Tema de amor en cuatro escenas: 211.
Tempestad, La: 88.
Tengo miedo, torero: 163.
Tercera palabra, La: 129.
Testigo, El: 211.
Tía Lucrecia: 239.
Tiempo de escena (Tems d'escena): 210.
Tiempo para las horas vivas: 140.
Tierra baja: 52.
Tierra de Alvargonzález, La: 134.
Tierra de Jauja, La: 35.
Tierra de voces: 208.
Tira de la cadena: 59.
Tirant lo Blanc: 233.
Títeres de Cachiporra, Los: 91.
Tito Andrónico: 93.
Todo eran grandes voces: 174.
...Todo, menos la palabra: 60.
Toque de queda: 52.
Torero: 272.
Tornadansa: 39.
Tot educant Rita: 207.
Tot va com una seda: 227.
Trabajos de Hércules, Los: 233.
Tragaluz, El: 181.
Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, La: 217.
Trapecio, El 219.
Trapú Kursaal Show: 221.
Tratamiento de choque: 194.
Traviata, La: 255.
Traxicomedia de Aldea: 48.
Tren, El: 235.
Tres gracias, Las: 78.
Tres pares per a un infant: 169.
Tres pezas cortas: 162.
Tres sombreros de copa: 94, 181.
Tres tambors, Els: 237.
Triciclo, El: 48, 169, 210.
Trino del diablo, El: 79.
Tristeza sobre un caballo blanco: 210.
Troyanas, Las: 217.
Trumfos oros: 226.
Ubu rey: 126.
Ubumóvil: 221.
Última luna menguante, La: 190.
Últimas Alba, Las: 203.
Un, dous, catro... 24, Mariquiña ten un gato: 238.
Unicornio, El: 238.
Urbánum: 133.
V - 36/9 Crónica civil: 268.
Vade retro!: 39.
Vaivenes: 268.
Vaes, La: 271, 275.
Valle-Inclán: 169.
Vamos a contar mentiras: 197.
Vamos todos a Belén: 237.
Variettes variadas de las Marujas Rosadas: 161.
Vellos non deben namorarse, Os: 220.
Ven a jugar con nosotros: 120.
Veneno del teatro, El: 68.
Veranos en Nohant: 111.
Verdadera historia del Herrero del Antifaz o el último toro: 98.
Verdugo, El: 134.
Viaje a Tangalongo: 232.
Vida es juego, La: 210.
Viejas difíciles, Las: 215.
Vienen de Oriente para toda la gente: 140.
Viento de Europa: 183.
Virtuosos de Fontainebleau: 141.
Visanteta de Favara: 115.
Viudeta es vol casar, La: 176.
Viva la Blanca Paloma: 160.
Vivir del cuento: 32.
Vivir en las nubes: 215.
Voluntaries: 279.
Voz de su amo, La: 218.
Walquiria, La: 264.
Woyzeck: 158.
Xarq al Andalus: 33.
Xerxes: 256.
Ya nadie recuerda a Frederic Chopin: 182.
¡Ya tengo amigos!: 59.
Yamile: 37.
Yerma: 171, 205.
Yo asesiné a la vieja!, ¿o nó?: 35.
Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?: 220.
Zapafiesta: 232.
Zapatera prodigiosa, La: 227, 232.

Grupos, compañías, centros dramáticos (Indice general)

Abba, Sanatorio de Teatro: 30.
Abierto, Teatro: 30.
Abracadabra, Grupo de Títeres: 232.
Abrego, Cooperativa de Teatro: 30.
Acción Estable, Teatro Cero: 30.
Acción Teatral, Compañía de: 30.
Acción, Teatro: 30.
Acter: 31.
Acuario Teatro: 32.
Achiperre, Cooperativa Teatro: 32.
Addy Ventura y Pepe Tonetti, Compañía: 32.
Ágora, Grup de Teatre: 32.
Ajodar, Grupo de Teatro: 32.
Al Caracol: 33.
Al Tall: 33.
Alambique, Taller Municipal de Teatro: 33.
Albarrailla, Grupo de Teatro: 34.
Albert Vidal: 34.
Alberto y José, Teatro Infantil: 35.
Alfa, Compañía: 35.
Alforjas, Colectivo de Teatro: 35.
Algarabía, La: 35.
Almazara, Grupo Estable de Teatro: 35.
Alo y All Carai, Grupo: 35.
Alonso Millán, Compañía: 35.
Alquibla, Compañía de Teatro: 37.
Álvarez Quintero, Agrupación Teatral: 37.
AM, Teatro Danza: 268.
Amanida Mobil, L': 37.
Amorecer, Colectivo Teatral: 37.
Anagrama: 37.
Ananda Dansa: 268.
Angel, Teatre de L': 37.
Anselm Turmeda, Companyia: 37.
Antonio Garisa, Compañía: 37.
Antroido: 38.
Apolo de Karpas, Compañía Lírica Teatro: 242.
AQ Colectivo Juvenil de Teatro: 38.
Aquelarre, Grupo Juvenil: 38.
Aquilinos, Els: 39.
Ara Va de Bo: 39.
Arbole, Teatro de Títeres: 232.
Arca, Grupo: 39.
Arca, Teatre: 39.
Arena, Colectivo de Teatro: 39.
Arena, Teatro: 39.
Aristófanes, Escuela de Teatro: 40.
Arlequín, Agrupación Teatral: 40.
Arlequín, Grupo de Teatro (Vitoria): 40.
Arlequín, Grupo de Teatro (Ibiza): 242.
Arrate, Grupo de Teatro: 40.
Art Dramàtic, Companyia d': 40.
Arte/Facto Producciones Teatrales: 41.
Artello, Teatro: 42.
Artríticos Reunidos: 42.
Asociación Cultural Charra de Macotera: 42.
Assistencia Palmesana, L': 43.
Atalaya Teatro Experimental Andaluz: 43.
Atelier: 45.
Atenea, Grupo de Teatro: 45.
Atenea, Teatro: 45.
Ático, Grupo de Teatro: 45.
Atlántico, Ballet del: 268.
Atlántico, Teatro do: 45.
Aula Permanente de Teatro de la Universidad Popular: 46.
Aula 6, Teatro: 46.
Avelina Argüelles, Compañía de Danza Contemporánea: 268.
Ay ay ay, Teatro del: 46.
Azufre y Cristo: 47.
Bagatela, Teatro: 232.
Baldadiños: 48.
Baldufa, Titelles La: 232.
Bambalina, Titelles: 232.
Banana, Compañía La: 48.
Banda de Crisofilax, La: 48.
Barneko: 48.
Barrila, Grup de Teatre: 48.
Bartolomé Torres Naharro, Grupo de Teatro: 48.
Bejañi: 48.
Bellas Artes, Teatro: 48.
Benayga: 51.
Berengena Escénica, La: 51.
Bibi Andersen, Compañía: 51.
Bicicleta, Taller de Títeres La: 232.
Binixiflat Teatre: 51.
Birlocha, Grupo de Ballet, 269.
Bocanada, Compañía de Danza: 269.
Bochin Teatro Clown: 52.
Bohemia, Teatro de la: 52.
Bolsillo, Teatro de: 52.
Borinot Negre: 52.
Boteron, El: 52.
Brau-Teatre: 52.
Brea Teatro: 52.
Breva, Teatro La: 52.
Buenos Ayres, Teatro de los: 52.
Buero Vallejo, Grupo de Teatro: 53.
Bufón improvisado, El: 53.
Bufons: 53.
Buhardilla, La: 53.
Buhonero, Teatro del: 53.
Burbuja Teatro de Calle, La: 53.
Calderilla, Títeres: 232.
Calderón de la Barca, Compañía: 53, 54.
Caliban Teatro: 54.
Cámara, Teatro de: 54.
Cambaleo de Teatro: 55.
Candilejas (Valladolid): 55.
Candilejas, Grupo de Teatro (Asturias): 56.
Candilejas, Crupo de Teatro Independiente (Madrid): 56.
Caraba Teatro, La: 57.
Carasio: 57.
Carlos Ballesteros y Amparo Soto, Compañía: 57.
Carlos Larrañaga, Compañía: 58.
Carmen Sansa, Compañía: 269.
Carmen Senra, Danza Contemporánea: 270.
Caroca, Compañía de Teatro: 59.
Carracuca, Compañía de Espectáculos: 59.
Carreta, Teatro La: 59.
Carretera, Los Titeres de la: 232.
Carrucha, La: 59.
Cartel de Teatro: 60.
Cascabel, Taller de Títeres: 232.
Cáscaras Teatro: 60.
Casona, Colectivo de Teatro: 60.
Castellano de Barcelona, Teatro: 60.
Cauchil Pasacalles: 60.
Cazuela, La: 60.
Centre de Investigació del Teatre Català: 60.
Centre Dramàtic de la Generalitat: 61.
Centre Dramàtic d'Osona: 66.
Centro Dramático de Extremadura: 66.
Centro Dramático Galego: 67.
Centro Dramático Nacional: 68.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 74.
César Linari, Marionetas de Hilo: 232.
Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi, Companyia de Dansa: 270.
Cingle Verd: 78.
Círculo de Bellas Artes, Teatros del: 78.
Claca, La: 80.
Clásico de Madrid, Ballet: 271.
Clown de Pas: 81.
Clunia Teatro de Cámara: 81.
Cocktail, Teatro Pirata: 81.
Colin, Teatro: 81.
Concierto de Madrid, Ballet: 272.
Concha Velasco, Compañía: 81.
Condal, Teatre: 83.
Conde Gaton, Teatro: 84.
Conrado Ojalvo, Grupo de Teatro: 84.
Contrapunto: 84.
Cora de Rayya, La: 85.
Corocota, Grupo de Teatro: 85.
Corral del Príncipe: 85.
Corral 86: 87.
Corsario, Teatro: 88.
Crash: 88.
Crisi Perpetua, Companyia de Comedies: 88.
Crisol, Estudio de Teatro: 88.
Cronopios: 88.
Cubana, Companyia de Teatro La: 88.
Cueva, Teatro La: 90.
Cultivo: 90.
Cultural Alcalaíno, Grupo: 90.
Curritos, Los: 233.
Chaos Obradoiro Teatral, Os: 90.
Chirimbolo, Compañía de Teatro: 90.
Chevrolet: 90.
Chirifalla: 91.
Dagoll-Dagom: 91.
Danat Danza: 272.
Danza, Teatro de la: 273.
Deliciosa Royala, La: 233.
Delírium: 91.
Di Giorno: 92.
Diábolo, Títeres y Marionetas: 233.
Dial M.: 92.
Dialo, Compañía del: 93.
Diandos: 93.
Dionisios: 93.
Diputación Provincial de Badajoz, Compañía de Teatro: 93.
Ditea, Asociación de Teatro de Cámara: 93.
Dizzy: 93.
Doble Vía: 93.
Don Patacón, Teatro de Títeres: 233.
Donina Romero: 94.
Dragón, Compañía: 94.
Duendes, Los: 233.
Dux, La: 273.
Eina de Teatre, Grup: 94.
Elisa Crehuet: 94.
Elisa Ramírez, Compañía: 94.
Elvira Travesi, Compañía: 95.
Empatía, Grupo Juvenil: 96.
Encrucijada, Grupo de Teatro: 96.
Endovelo, Grupo de Teatro: 96.
Enea: 96.
Enric Majó, Compañía: 97.
Ensayo 100: 97.
Ensayo Popular, Teatro: 98.
Entaulat: 233.
Epicentro, Colectivo de Investigación Teatral: 98.
Errantes, Compañía de Teatro Los: 98.
Escena Vocal, Companyia de Teatre: 98.
Escola Dramática Galega: 99.
Escuela de Teatro de Zaragoza: 99.
Escuela de Teatro del P.C.V.C.: 99.
Escuela Municipal de Teatro de Getxo: 100.
Esfinge, Teatro: 100.
Espacio Cero: 100.
Español, Teatro: 101.
Español Contemporáneo, Teatro: 105.
Español de Danza, Teatro: 274.
Español de Madrid, Ballet: 274.
Española de Teatro Clásico, Compañía: 106.
Esperpento/Mediodía, Teatro de Repertorio: 107.
Espronceda 34: 108.
Esquema, Teatro: 111.
Estable de Cáceres, Teatro: 111.
Estable de Navarra, Teatro: 112.
Estable de Valladolid, Teatro: 114.
Estable de Zaragoza, Teatro: 115.
Estable del País Valenciano, Teatre: 115.
Estable Municipal de la Vega, Teatro: 117.
Estaquirot, L': 117.
Estudi Zero: 117.
Estudio de Actores: 118.
Estudio de Benacazón, Teatro: 118.
Estudio de Coria, Teatro: 118.
Estudio de Málaga, Teatro: 118.
Estudio de San Sebastián, Teatro: 118.
Etcétera, Títeres: 234.
Eterno Paraíso, Teatro: 119.
Eusebio Lázaro, Compañía: 119.
Experimental Independiente, Teatro: 120.

Fábula, Títeres: 235.
Facetas del Arte, Asociación Cultural: 242.
Factoría, La: 120.
Falaguera Teatre: 120.
Falordia, La: 120.
Fantasía: 120.
Fantoche Teatro: 121.
Farándula, La: 121.
Farándula G.T.I.: 121.
Farsants Companyia Ambulant, Els: 121.
Felpudo, El: 121.
Fénix 2: 121.
Fernando Fernán Gómez, Compañía de: 121.
Festival de Mérida: 122.
Fleca Teatre, La: 123.
Florinda Chico, Compañía: 125.
Foc i Fum: 125.
Fragua, La: 125.
Fronterizo, Teatro: 125.
Fuegos Fatuos Teatro Estable: 126.
Fum Elastic: 126.
Fundación Colegio del Rey: 127.
Fundación Grombryowerich: 127.
G.A.T.: 127.
Gabia Teatre, La:
Gad: 128.
Galadriel Teatro: 128.
Galerna, La: 128.
Garandilla, La: 128.
Gasteiz, Grupo: 129.
Gato Rojo, Grupo de Danza El: 275.
Gato Negro, Teatro de Sombras y Transparencias El: 235.
Gaviota, La: 235.
General de Tabacos de Filipinas, Compañía: 129.
Génesis Teatral: 129.
Gente, Grupo de Teatro: 129.
Geroa, Teatro: 129.
Gianni Rodari Colectivo de Teatro Infantil: 130.
Góngora de la Casa de Córdoba en Madrid: 130.
Gotera, Compañía La: 131.
Granja, Teatro de Títeres la: 236.
Grifo, El: 131.
Grumo de Teatro: 132.
Guirigay Colectivo Teatral: 132.
Gusarapo, Teatro del: 133.
Hermanos Llonovoy: 133.
Histeria Teatro: 133.
Histrión Eboe: 133.
Horacio, Los Títeres de: 236.
Hórdago, Teatro: 133.
Hoy, Teatro de: 133.
Ibérico de Madrid, Teatro: 134.
Iberoamericana de Teatro, Compañía: 134.
Iguana, Compañía La: 134.
Independiente de Santander, Teatro: 134.
Inesperado, Teatro: 134.
In/Estable Taller 1 de la U.P. Municipal de Marbella: 134.
In/Estable Taller 2 de la U.P. Municipal de Marbella: 134.
Infantil, Teatro: 134.
Institut d'Esperimentació Teatral de la Universitat de Barcelona, L': 134.
Institut de Teatre de Barcelona: 134.
Instituto Shakespeare: 135.
Inteatrex: 136.
Intercacia, Grupo de Teatro: 136.
Intervalo Teatro Studio de Bilbao: 136.
Íntimo, Teatro: 137.
Inyaj Teatro: 137.
Irene, Los Muñecos de: 136.
Irene Gutiérrez Caba, Compañía: 138.
Ítaca Compañía de Teatro: 139.
Jácara: 139.
Jácara Teatro, La: 139.
Japo Clown: 140.
Jarana, La: 140.
Jarancio, Grupo de Teatro: 140.
Jeribeque: 140.
Jerigonza: 140.
Jetset: 140.
Jitanjáfora Teatro Popular: 140.
Joan Ferrerons: 140.
Joaquín Hinojosa: 140.
Joglars, Els: 141.
Johanness Vardar, Nómadas del Teatro: 143.
Jordi Rocosa: 143.
José Osuna, Compañía: 242.
José Tamayo, Compañía: 243.
Joseba Larrea: 143.
Josep Maria Flotats, Compañía: 144.
Josep Minguell: 146.
Jóvenes Actores Españoles (JAE): 146.
Joventut de la Farandula: 146.
Juan del Enzina, Grupo de Teatro: 146.
Juan Rana de Karpas, Compañía de Teatro Español: 146.
Juanito Valderrama y Dolores Abril: 146.
Juanjo Menéndez, Compañía: 147.
Kaiola, Grupo de Teatro: 147.
Karagoz Taller de Teatro Estable de Elda: 147.
Karraka: 147.
Kelkite Teatro: 149.
Kems: 149.
Keyzan, Teatro: 149.
Kilkarrak, Taller de Teatro: 149.
Kirlo, Dramatic Expression Circle: 149.
Kixka Antzerki Taldea: 149.
Klotikas, Teatro: 149.
Konic: 236.
Konieck Factory: 150.
Koyaanisqatsi: 150.
Kumen, Grupo de Teatro: 150.
Laberintvs, Teatro: 150.
Laura García Lorca, Compañía: 150.
Lavadero, Teatro El: 151.
Lebrel Blanco, El: 151.
Liceu, Gran Teatre del: 244.
Líquido, Teatro: 152.
Luis Escobar y Mari Paz Ballesteros, Compañía: 152.
Luis Fuentes, Ballet Clásico de: 275.
Luis Seoane, Compañía: 153.
Luna Rota, Teatro de la Mujer: 153.
Llevante, Teatre del: 153.
Lliure, Teatre: 155.
Lloreu, El: 156.
Llotimar, Grupo: 156.
Lluna de Teatre, La: 156.
Maara Maulen, Compañía Teatral: 156.
Madrid D. C. Ballet Contemporáneo: 275.
Magüi Mira, Compañía: 157.
Maite Aguirre, Colectivo: 158.
Maleta de Mariano, La: 236.
Maná, Espectáculos: 159.
Mandrágora, Teatro de la: 159.
Manuela Vargas, Compañía de: 276.
Marduix: 236.
Maresme-Jama Kafo, Companyia Teatre del: 159.
Margen: 159.
Margot, Grupo de Teatro: 160.
María Paz Ballesteros, Compañía: 160.
María Rosa, Ballet Español de: 276.
María Zambrano, Teatro: 160.
Mario Maya, Compañía; Centro de Actividades Flamencas: 277.
Marismas, Teatro de las: 160.
Markeliñe Mimo Taldea: 161.
Marujas Rosadas, Las: 161.
Más que Nunca Teatral: 161.
Máscara: 161.
Máscara 17: 161.
Máscara Joven: 162.
Matadero, Teatro del: 162.
Matarile, Taller de Teatro de Marionetas: 236.
Mazorca, Grupo de Teatro: 162.
Mediazuela, Teatro: 162.
Mediterráneo, Teatro del: 163.
Mentidero, Teatro del: 163.
Memorial Ballet: 278.
Metropolita, Teatre: 163.
Metros Danza Contemporánea: 278.
Milotxa, La: 164.
Mix, Teatro: 164.
Móbil, Teatro: 164.
Moma, La: 164.
Monicreques Cachirulo, Teatro de: 236.
Montserrat Salvador, Compañía: 164.
Moucho Clerc: 164.
Movimiento, Producción y Servicios Teatrales: 165.
Mudances: 279.
Mueca, La: 166.
Mueca, Taller de Teatro La: 166.
Muñecos, Grupo de Teatro Infantil: 166.
Nacional de España, Ballet: 279.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 167.
Nada, Teatro de la: 169.
Naip, Titelles: 237.
Narruzko Zezen: 169.
Nau, Teatro de la: 169.
Nauta: 169.
Ninetto y Absurdino, Compañía de Comedias: 169.
Nomadas Club: 169.
Norte, El Teatro del: 169.
Nosotros, Laboratorio de Teatro: 169.
Nou Grup: 169.
Nubes, Títeres de las: 237.
Nuestro Teatro: 170.
Nuevo Teatro de Aragón: 170.
Nunquam Studi: 171.
Nura: 171.
Nuria Espert, Compañía: 171.
Nuria Torray, Compañía: 172.
O. Z. Teatro: 173.
Ocas, Teatre de l': 173.
Okarino Trapisonda, Compañía de Títeres: 237.
OM Teatre Cooperativa Valenciana, L': 173.
Orain: 173.
Oris: 174.
Ortini: 174.
Otoño, El: 174.
Otxoa, La: 174.
Ou Nou, Teatre l': 174.
Oxido-Teatro de la Imagen, Grupo: 174.
P.R.O.T.E.A.: 174.
P.T.V. Pequeño Teatro de Valencia: 174.
Paco de Osca, Compañía: 175.
Paco Morán, Compañía: 174.
Pajarita de Papel, La: 175.
Paloma Pedrero y Jesús Ruyman, Compañía: 175.
Pantufla, Grupo de Teatro La: 237.
Papaosos Colectivo de Teatro: 176.
Paparruchas: 237.
Papel, Teatro de: 176.
Parfect Amur Col.lectiu de Teatre: 176.
Parrala, La: 237.
Partiqui, El: 176.
Patronat, Grup Teatral des: 176.
Pavlovsky: 177.
Payasín, Compañía de Teatro: 178.
Pengim-Penjam Titelles, Companyia: 237.
Peppe Lui: 178.
Pequeño Teatro de Granada: 178.
Percha Colectivo Teatral: 178.
Perigallo: 178.
Perogrullo: 178.
Peste, Teatro de la: 178.
Peter Roberts, Teatro de Mimo: 178.
Pilar Enciso y Lauro Olmo, Compañía de: 178.
Pimpinelles: 179.
Pinceladas: Grupo de Teatro: 179.
Pirilpando Títeres:
Plaza, Teatro de la: 179.
Pluja Teatre: 181.
Popular de la Villa de Madrid, Compañía de Teatro: 182.
Popular de Muñecos, Teatro: 237.
Porpol: 182.
Pots Teatre: 182.
Primer Estudio: 182.
Primera Emoción, Compañía de Teatro: 183.
Principal de Valls, Grup de Teatre: 183.
Producciones Ángel García Moreno: 183.

Producciones Fila 13: 185.
Producciones Chela: 185.
Producciones Justo Alonso: 185.
Producciones Luis Cifuentes: 192.
Producciones Marginales: 193.
Producciones Mariano Torralba: 194.
Producciones Matías Colsada: 195.
Producciones Ra: 196.
Producciones Salvador Collado: 197.
Producciones Seoane: 198.
Producciones Velázquez, S. A.: 198.
Producciones Víctor Salmador: 202.
Profetas del Mueble Bar: 203.
Progesa: 203.
Puça, Compañía Ínfima La: 204.
Punto Cero, Colectivo: 205.
Pupa, Teatro La: 238.
Putreplastic: 205.
Quebrada, La: 205.
Quintería, La: 205.
Quique Camoiras, Compañía de Comedias: 205.
R.H.P.O.: 206.
Rafael Aguilar, Compañía: 281.
Rafael Ponce: 206.
Rapsoda, El: 206.
Raspeig: 206.
Raúl Torrent: 206.
Regina, Teatro: 207.
Repertorio de Arte de Madrid, Teatro: 207.
Retablo, Compañía Teatral: 207.
Ribera, Teatro de la: 208.
Ridersi, Teatro de: 209.
Rocamora, Els: 238.
Roco, S. A.: 209.
Rúa Viva: 209
Rueda, Grupo de Teatro, La: 209.
Sac, Teatre de: 209.
Sac de Trons, Grup: 209.
Salduba Teatro: 209.
Samaniego, Grupo Infantil de Teatro: 209.
Sambhu mimo: 209.
Sambori, El: 210.
Samborombom Teatro: 210.
Sarabela: 210.
Se La Bi: 210.
Selección Natural: 210.
Sergio Mimo: 210.
Set Teatre: 210.
Sgratta, La Compañía: 210.
Skalibur: 210.
Sol, Teatro del: 210.
Sol y Sombra: 211.
Sol y Tierra, Teatro de Títeres: 238.
Spill, Grup d'Actors: 211.
Studium, Compañía: 211.
Sur, Teatro del: 211.
Suripanta: 211.
T.B.O. (Teatro de Barrio Obrero): 211.
Taba, Grupo: 281.
Tabanque-Imagen 3: 211.
Tabladillo, Teatro: 212.
Taedra: 212.
Taguara, La: 212.
Talía: 213.
Taller Central: 213.
Taller de Artes Interpretativas: 214.
Taller de Experimentación Teatral: 214.
Taller de Marionetas, Grupo: 237.
Taller de Mim y Teatre Contemporani: 214.
Taller de Teatre: 214.
Taller de Teatro Algazara: 214.
Taller de Teatro Almazara: 214.
Taller de Teatro Antea: 214.
Taller de Teatro Coral: 215.
Taller de Teatro de Alharaurín de la Torre: 215.
Taller de Teatro Jufra: 215.
Taller de Teatro Paraíso de Tlaloc: 215.
Taller de Teatro Transformador: 215.
Taller Municipal de Teatro de Parla: 215.
Taller Municipal de Teatro de Segovia: 215.
Taller Teatro Gaditano: 215.
Talleret de Salt: 215.
Tantagugu, Colectivo Teatral: 216.
Tántalo Teatro: 216.
Tanxarina: 238.
Taormina: 216.
Taparrata, Colectivo de Teatro Infantil: 216.
Tarima, Teatro: 216.
Tartana, Teatro La: 239.
Taula Rodona: 216.
Teatracción: 217.
Teatral Dos: 217.
Teatrel.lo: 217.
Teatro para un instante (País Vasco): 217.
Teatro para un instante (Andalucía): 217.
Teatropólitan: 218.
Teatrotes, Grupo de Teatro 218.
Teja, Grupo: 218.
Telón de Fondo: 218.
Temuda, Compañía Teatral: 219.
Tenderete, Títeres: 239.
Tespis, Compañía de Teatro: 219.
Testimonio, Teatro: 219.
Teva: 219.
Timbar, Teatro: 219.
Tina Francis, Teatro Títeres: 239.
Tinaja-7: 219.
Tinglado, Taller de Teatro El: 220.
Tirso de Molina, Compañía: 220.
Tiruleque, Grupo de Teatro: 220.
Titirimundo: 239.
Titiriteros de Sebastopol: 220.
Titrac Teatre: 220.
Thymele: 220.
Togual: 220.
Toni Cots: 220.
Topo, Teatro: 220.
Tornavoz, El: 220.
Torres Naharro del Centro Dramático de Badajoz: 220.
Tracamundana: 221.
Tramoya: 221.
Trapo-Tapo Teatro Títeres: 239.
Trapu Zaharra, Teatro Trapero: 221.
Trasgo: 221.
Trebejo (Taller Municipal de Teatro): 221.
Trecola, Teatro de Marionetas: 239.
Tributeatro-Colectivo Tres: 221.
Tricicle: 221.
Tripijoc Grup: 223.
Tristitia: 223.
Ttanttaka: 223.
Tu-Tu Droguería: 223.
Tyl Tyl Teatro: 223.
Txingurritegi, Grupo de Teatro: 223.
Txotxongillo: 239.
U de Cuc, Teatre: 223.
Universidad de Málaga, Ballet de la: 281.
Universidad de Málaga, Teatro de la: 223.
Uroc Teatro: 223.
Valhondo: 223.
Verea: 224.
Viaje, Teatro del: 224.
Vicky Lagos, Compañía: 225.
Víctor Salmador, Compañía: 225.
Victoria Paniagua: 225.
Violeta en el Espejo, La: 226.
Vitxeta col.lectiu de Teatre, La: 226.
Vocacional del Real Coliseo, Compañía: 226.
Woyzeck, Grupo de Teatro: 226.
Xareu Títeres: 239.
Xarxa Teatre: 226.
Xauxa Teatre: 226.
Xesc Forteza, Compañía: 226.
Xula, La: 227.
Zanoguera-Alfaro: 227.
Zarangollo: 227.
Zarzuela, Teatro de La: 255.
Zascandil: 227.
Zintzilik Kompainia: 228.
Zitzania Teatre: 228.
Zootrop-Teatre: 229.
Zori y Santos, Compañía: 229.
Zumbido, Teatro del: 231.

Lírica

Apolo de Karpas, Compañía Lírica Teatro: 242.
Arlequín, Grupo de Teatro: 242.
Facetas del Arte, Asociación Cultural: 242.
José Osuna, Compañía: 242.
José Tamayo, Compañía: 243.
Liceu, Gran Teatre del: 244.
Zarzuela, Teatro de La: 255.

Títeres

Abracadabra, Grupo de Títeres: 232.
Arbole, Teatro de Títeres: 232.
Bagatela, Teatro: 232.
Baldufa, Titelles La: 232.
Bambalina, Titelles: 232.
Bicicleta, Taller de Títeres La: 232.
Calderilla, Títeres: 232.
Carretera, Los Títeres de la: 232.
Cascabel, Taller de Títeres: 232.
César Linari, Marionetas de Hilo: 232.
Curritos, Los: 233.
Deliciosa Royala, La: 233.
Diábolo, Títeres y Marionetas: 233.
Don Patacón, Teatro de Títeres: 233.
Duendes, Los: 233.
Entaulat: 233.
Etcétera, Títeres: 234.
Fábula, Títeres: 235.
Gato Negro, Teatro de Sombras y Transparencias El: 235.
Gaviota, La: 235.
Granja, Teatro de Títeres La: 236.
Horacio, Los Títeres de: 236.
Irene, Los Muñecos de: 236.
Konic: 236.
Maleta de Mariano, La: 236.
Marduix: 236.
Matarile, Taller de Teatro de Marionetas: 236.
Monicreques Cachirulo, Teatro de: 236.
Naip, Titelles: 237.
Nubes, Títeres de las: 237.
Okarino Trapisonda, Compañía de Títeres: 237.
Pantufla, Grupo de Teatro La: 237.
Paparruchas: 237.
Parrala, La: 237.
Pengim-Penjam Titelles, Companyia: 237.
Pirilpando Títeres: 237.
Popular de Muñecos, Teatro: 237.
Pupa, Teatro La: 238.
Rocamora, Els: 238.
Sol y Tierra, Teatro de Títeres: 238.
Taller de Marionetas, Grupo: 237.
Tanxarina: 238.
Tartana, Teatro La: 239.
Tenderete, Títeres: 239.
Tina Francis, Teatro Títeres: 239.
Titirimundo: 239.
Trapo-Tapo Teatro Títeres: 239.
Trecola, Teatro de Marionetas: 239.
Txotxongillo: 239.
Xareu Títeres: 239.

Danza

AM, Teatro Danza: 268.
Ananda Dansa: 268.
Atlántico, Ballet del: 268.
Avelina Argüelles, Compañía de Danza Contemporánea: 268.
Birlocha, Grupo de Ballet, 269.
Bocanada, Compañía de Danza: 269.
Carmen Sansa, Compañía: 269.
Carmen Senra, Danza Contemporánea: 270.
Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi, Companyia de Dansa: 270.
Clásico de Madrid, Ballet: 271.
Concierto de Madrid, Ballet: 272.
Danat Danza: 272.
Danza, Teatro de la: 273.
Dux, La: 273.
Español de Danza, Teatro: 274.
Español de Madrid, Ballet: 274.
Gato Rojo, Grupo de Danza El: 275
Luis Fuentes, Ballet Clásico de: 275.
Madrid D. C. Ballet Contemporáneo: 275.
Manuela Vargas, Compañía de: 276.
María Rosa, Ballet español de: 276.
Mario Maya, Compañía. Centro de Actividades Flamencas: 277.
Memorial Ballet: 278.
Metros (Danza Contemporánea): 278.
Mudances: 279.
Nacional de España, Ballet: 279.
Rafael Aguilar, Compañía: 281.
Taba, Grupo: 281.
Universidad de Málaga, Ballet de la: 281.

Grupos, compañías, centros dramáticos
(Indice por comunidades)

ANDALUCIA

Abba, Sanatorio de Teatro: 30.
Acuario Teatro: 32.
Albarrailla, Grupo de Teatro: 34.
Algarabía, La: 35.
Algazara, Taller de Teatro: 214.
Almazara, Taller de Teatro: 214.
Álvarez Quintero, Agrupación Teatral: 37.
Anagrama: 37.
Arena, Colectivo de Teatro: 39.
Atalaya Teatro Experimental Andaluz: 43.
Aula 6, Teatro: 46.
Azufre y Cristo: 47.
Bejañi: 48.
Bolsillo, Teatro de: 52.
Brea Teatro: 52.
Breva, Teatro La: 52.
Buhardilla, La: 53.
Cascabel, Taller de Títeres: 232.
Cauchil Pasacalles: 60.
César Linari, Marionetas de Hilo: 232, 233.
Cora de Rayya, La: 85.
Cueva, Teatro La: 90.
Cultural Alcalaíno, Grupo: 90.
Diábolo, Títeres y Marionetas: 233.
Dionisios: 93.
Empatía, Grupo Juvenil: 96.
Endovelo, Grupo de Teatro: 96.
Ensayo Popular, Teatro: 98.
Esfinge, Teatro: 100.
Esperpento/Mediodía, Teatro de Repertorio: 107.
Estudio de Benacazón, Teatro: 118.
Estudio de Coria, Teatro: 118.
Estudio de Málaga, Teatro: 118.
Etcétera, Títeres: 234.
Fantoche Teatro: 121.
Fénix 2: 121.
Gianni Rodari, Colectivo de Teatro Infantil: 130.
Granja, Teatro de Títeres La: 236.
Histrión Eboe: 133.
Hórdago, Teatro: 133.
In/Estable Taller 1 de la U. P. Municipal de Marbella: 134.
In/Estable Taller 2 de la U. P. Municipal de Marbella: 134.
Irene, Los Muñecos de: 236.
Jácara Teatro, La: 139, 140.
Jarana, La: 140.
Jitanjáfora Teatro Popular: 140.
Lavadero, Teatro El: 151.
Manuela Vargas, Compañía de: 276.
María Zambrano, Teatro: 160.
Mario Maya, Compañía: Centro de Actividades Flamencas: 277, 278.
Marismas, Teatro de las: 160, 161.
Máscara: 161.
Mediazuela, Teatro: 162, 163.
Mediterráneo, Teatro del: 163.
Memorial Ballet: 278.
Mentidero, Teatro del: 163.
Mueca, Taller de Teatro La: 166.
P.R.O.T.E.A.: 174.
Parrala, La: 237.
Peppe Lui: 178.
Pequeño Teatro de Granada: 178.
Pinceladas: Grupo de Teatro: 179.
Pupa, Teatro La: 238.
Rafael Aguilar, Compañía: 281.
Salduba Teatro: 209.
Sol y Sombra: 211.
Sur, Teatro del: 211.
Taller de Teatro de Alharaurín de la Torre: 215.
Taller de Teatro Transformador: 215.
Taller Teatro Gaditano: 215.
Teatro para un instante: 217, 218.
Teja, Grupo: 218.
Tinaja-7: 219.
Thymele: 220.
Togual: 220.
Universidad de Málaga, Ballet de la: 281.
Universidad de Málaga, Teatro de la: 223.
Verea: 224.
Violeta en el Espejo, La: 226.

ARAGON

Al Caracol: 33.
Arbole, Teatro de Títeres: 232.
Arlequín, Agrupación Teatral: 40.
Aula Permanente de Teatro de la Universidad Popular: 46.
Bartolomé Torres Naharro, Grupo de Teatro: 48.
Boterón, El: 52.
Carrucha, La: 59.
Clásico de Zaragoza, Ballet: 272.
Escuela de Teatro de Zaragoza: 99.
Esquema, Teatro: 111.
Estable de Zaragoza, Teatro: 115.
Experimental Independiente, Teatro: 120.
Facetas del Arte, Asociación Cultural: 242.
Falordia, La: 120.
Galadriel Teatro: 128.
Grifo, El: 131.
Maná, Espectáculos: 159.
Más que Nunca Teatral: 161.
Máscara Joven: 162.
Nuevo Teatro de Aragón: 170.
Ribera, Teatro de la: 208.
Rueda, Grupo de Teatro La: 209.
Tabanque-Imagen 3: 211.
Taguara, La: 212.
Tántalo Teatro: 216.

ASTURIAS

Amonecer, Colectivo Teatral: 37.
AQ Colectivo Juvenil de Teatro: 38.
Candilejas, Grupo de Teatro: 56.
Carretera, Los títeres de la: 232.
Casona, Colectivo de Teatro: 60.
Galerna, La: 128.
Gotera, Compañía La: 131.
Kirlo, Dramatic Expression Circle: 149.
Kumen, Grupo de Teatro: 150.
Lloreu, El: 156.
Margen: 159.
Norte, El Teatro del: 169.
Nubes, Títeres de las: 237.
Oris: 174.
Paparruchas: 237.
R.H.P.O.: 206.
Telón de Fondo: 218.
Tornavoz, El: 220.
Tramoya: 221.
Xareu Títeres: 239.

BALEARES

Anselm Turmeda, Companyia: 37.
Arlequín, Grupo de Teatro: 242.
Assistencia Palmesana, L': 43.
Atlántico, Ballet del: 268.
Benayga: 51.
Cingle Verd: 78.
Escuela de Teatro del P.C.V.C.: 99.
Estudi Zero: 117.
Foc i Fum: 125.
G.A.T.: 127.
Hermanos Llonovoy: 133.
Iguana, Compañía La: 134.
Lluna de Teatre, La: 156.
Nou Grup: 169.
Nura: 171.
Patronat, Grup Teatral des: 176.
Taula Rodona: 216.
Tristitia: 223.
Xesc Forteza, Compañía: 226.
Zanoguera-Alfaro: 227.

CANARIAS

Ajodar, Grupo de Teatro: 32.
Delirium: 91.
Dizzy: 93.
Donina Romero: 94.
Klotikas, Teatro: 149.
Profetas del Mueble Bar: 203.
Samborombóm Teatro: 210.
Taller de Teatro Antea: 214.
Teatrotes, Grupo de Teatro 218.
Tinglado, Taller de Teatro El: 220.

CANTABRIA

Abrego, Cooperativa de Teatro: 30.
Caraba Teatro, La: 57.
Caroca, Compañía de Teatro: 59.
Corocota, Grupo de Teatro: 85.
Estudio de Actores: 118.
Independiente de Santander, Teatro: 134.
Konieck Factory: 150.
Maleta de Mariano, La: 236.
Pirilpando Títeres: 237.

CASTILLA LEON

Abierto, Teatro: 30.
Achiperre, Cooperativa Teatro: 32.
Alambique, Taller Municipal de Teatro: 33.
AM, Teatro Danza: 268.
Aristófanes, Escuela de Teatro: 40.
Asociación Cultural Charra de Macotera: 42.
Ay ay ay, Teatro del: 46.
Banana, Compañía La: 48.
Candilejas: 55.
Clunia Teatro de Cámara: 81.
Conde Gatón, Teatro: 84.
Corsario, Teatro: 88.
Estable de Valladolid, Teatro: 114.
Factoría, La: 120.
Fragua, La: 125.
Gente, Grupo de Teatro: 129.
Intercacia, Grupo de Teatro: 136.
Jerigonza: 140.
Juan del Enzina, Grupo de Teatro: 146.
Nada, Teatro de la: 169.
Primera Emoción, Compañía de Teatro: 183.
Tabladillo, Teatro: 212.
Taller de Experimentación Teatral: 214.
Taller de Teatro Jufra: 215.
Taller Municipal de Teatro de Segovia: 215.
Teatracción: 217.
Tenderete, Títeres: 239.
Trebejo (Taller Municipal de Teatro): 221.
Valhondo: 223.
Woyzeck, Grupo de Teatro: 226.

CASTILLA-LA MANCHA

Abracadabra, Grupo de Títeres: 232.
Acción Estable-Teatro Cero: 30.
Almazara, Grupo Estable de Teatro: 35.
Bufón Improvisado, El: 53.
Enea: 96.
Estable Municipal de la Vega, Teatro: 117.
Fuegos Fatuos, Teatro Estable: 126.
Líquido, Teatro: 152.
Mueca, La: 166.
Nauta: 169.
Papaosos, Colectivo de Teatro: 176.
Quintería, La: 205.

CATALUÑA

Albert Vidal: 34.
Alo y All Carai, Grupo: 35.
Amanida Mobil, L': 37.
Angel, Teatre de L': 37.
Aquilinos, Els: 39.
Ara Va de Bo: 39.
Arca, Grupo: 39.
Arca, Teatre: 39.
Art Dramatic, Companyia d': 40.
Atenea, Grupo de Teatro: 45.
Avelina Argüelles, Compañía de Danza Contemporánea: 268, 269.
Baldufa, Titelles La: 232.
Barrila, Grup de Teatre: 48.
Binixiflat Teatre: 51.
Bohemia, Teatro de la: 52.
Borinot Negre: 52.
Brau-Teatre: 52.
Bufons: 53.
Carmen Sansa, Compañía: 269.
Castellano de Barcelona, Teatro: 60.

Centre de Investigació del Teatre Catalá: 60.
Centre Dramàtic de la Generalitat: 61.
Centre Dramàtic d'Osona: 66.
Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi, Companyia de Dansa: 270.
Claca, La: 80.
Clown de Pas: 81.
Condal, Teatre: 83.
Crisi Perpetua, Companyia de Comedies: 88.
Cubana, Companyia de Teatro La: 88.
Dagoll-Dagom: 91.
Danat Danza: 272.
Dial M.: 92.
Doble Vía: 93.
Dux, La: 273.
Eina de Teatre, Grup: 94.
Elisa Crehuet: 94.
Enric Majó, Companyia: 97.
Estaquirot, L': 117.
Farándula G.T.I.: 121.
Farsants Companyia Ambulant, Els: 121.
Fleca Teatre, La: 123.
Fronterizo, Teatro: 125.
General de Tabacos de Filipinas, Compañía: 129.
Génesis Teatral: 129.
Inesperado, Teatro: 134.
Institut d'Esperimentació Teatral de la Universitat de Barcelona: 134.
Institut de Teatre de Barcelona: 134.
Inteatrex: 136.
Japo Clown: 140.
Joan Ferrerons: 140.
Joglars, Els: 141.
Johannes Vardar, Nómadas del Teatro: 143.
Jordi Rocosa: 143.
Josep Maria Flotats, Compañía: 144.
Josep Minguell: 146.
Joventut de la Farándula: 146.
Kems: 149.
Konic: 236.
Liceu, Gran Teatre del: 244.
Llevante, Teatre del: 153.
Lliure, Teatre: 155.
Marduix: 236.
Maresme-Jama Kafo, Companyia Teatre del: 159.
Metropolità, Teatre: 163.
Metros Danza Contemporánea: 278.
Móbil, Teatro: 164.
Mudances: 279.
Naip, Titelles: 237.
Nau, Teatro de la: 169.
Nosotros, Laboratorio de Teatro: 169.
Numquam Studi: 171.
Nuria Espert, Compañía: 171.
Ocas, Teatre de l': 173.
Ortini: 174.
Ou Nou, Teatre l': 174.
Paco Morán, Compañía: 174.
Parf Amur Col.lectiu de Teatre: 176.
Partiqui, El: 176.
Pavlovsky: 177.
Pengim-Penjam Titelles, Companyia: 237.
Percha Colectivo Teatral: 178.
Pots Teatre: 182.
Principal de Valls, Grup de Teatre: 183.
Producciones Matías Colsada: 195.
Puça, Compañía Ínfima La: 204.
Raúl Torrent: 206.
Regina, Teatro: 207.
Rocamora, Els: 238.
Rusc, S. L., El: 209.
Sac, Teatre de: 209.
Sac de Trons, Grup: 209.
Set Teatre: 210.
Sgratta, Compañía La: 210.
Spill, Grup d'Actors: 211.
Taba, Grupo: 281.
Talía: 213.
Taller de Marionetas, Grupo: 237.
Taller de Mim y Teatre Contemporani: 214.
Taller de Teatre: 214.
Talleret de Salt: 215.
Titrac Teatre: 220.
Toni Cots: 220.
Tracamundana: 221.
Tricicle: 221.
Tripijoc Grup: 223.
U de Cuc, Teatre: 223.
Vitxeta Col.lectiu de Teatre, La: 226.
Zitzania Teatre: 228.
Zootrop-Teatre: 229.

EXTREMADURA

Berengena Escénica, La: 51.
Carasio: 57.
Centro Dramático de Extremadura: 66.
Diputación Provincial de Badajoz, Compañía de Teatro: 93.
Estable de Cáceres, Teatro: 111.
Festival de Mérida: 122.
Jarancio, Grupo de Teatro: 140.
Llotimar, Grupo: 156.
Punto Cero, Colectivo: 205.
Suripanta: 211.
Taller de Teatro Paraíso de Tlaloc: 215.
Torres Naharro del Centro Dramático de Badajoz: 220.

GALICIA

Antroido: 38.
Artello, Teatro: 42.
Atlántico, Teatro do: 45.
Baldadiños: 48.
Centro Dramático Galego: 67.
Chaos Obradoiro Teatral, Os: 90.
Ditea, Asociación de Teatro de Cámara: 93.
Escola Dramática Galega: 99.
Itaca Compañía de Teatro: 139.
Kelkite Teatro: 149.
Keyzan, Teatro: 149.
Luis Seoane, Compañía: 153.
Máscara 17: 161.
Matarile, Taller de Teatro de Marionetas: 236.
Mazorca, Grupo de Teatro: 162.
Monicreques Cachirulo, Teatro de: 236.
Moucho Clerc: 164.
Rúa Viva: 209.
Sarabela: 210.
Tanxarina: 238.
Taparrata, Colectivo de Teatro Infantil: 216.
Tiruleque, Grupo de Teatro: 220.
Trecola, Teatro de Marionetas: 239.

MADRID

Acción Teatral, Compañía de: 30.
Addy Ventura y Pepe Tonetti, Compañía: 32.
Alberto y José, Teatro Infantil: 35.
Alfa, Compañía: 35.
Alforjas, Colectivo de Teatro: 35.
Alonso Millán, Compañía: 35.
Antonio Garisa, Compañía: 37.
Apolo de Karpas, Compañía Lírica Teatro: 242.
Aquelarre, Grupo Juvenil: 38.
Arte/Facto Producciones Teatrales: 41.
Artríticos Reunidos: 42.
Ático, Grupo de Teatro: 45.
Banda de Crisofilax, La: 48.
Bellas Artes, Teatro: 48.
Bibi Andersen, Compañía: 51.
Bocanada, Compañía de Danza: 269.
Bochin Teatro Clown: 52.
Buenos Ayres, Teatro de los: 52.
Buero Vallejo, Grupo de Teatro: 53.
Buhonero, Teatro del: 53.
Calderón de la Barca, Compañía: 53.
Caliban Teatro: 54.
Cámara, Teatro de: 54.
Cambaleo de Teatro: 55.
Candilejas, Crupo de Teatro Independiente: 56.
Carlos Ballesteros y Amparo Soto, Compañía: 57.
Carlos Larrañaga, Compañía: 58.
Carmen Senra, Danza Contemporánea: 270.
Carracuca, Compañía de Espectáculos: 59.
Centro Dramático Nacional: 68.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 74.
Círculo de Bellas Artes, Teatros del: 78.
Clásico de Madrid, Ballet: 271.
Cocktail, Teatro Pirata: 81.
Concha Velasco, Compañía: 81.
Concierto de Madrid, Ballet: 272.
Conrado Ojalvo, Grupo de Teatro: 84.
Contrapunto: 84.
Corral del Príncipe: 85.
Corral 86: 87.
Crash: 88.
Crisol, Estudio de Teatro: 88.
Cronopios: 88.
Cultivo: 90.
Curritos, Los: 233.
Chirimbolo, Compañía de Teatro: 90.
Chevrolet: 90.
Chirifalla: 91.
Danza, Teatro de la: 273.
Deliciosa Royala, La: 233.
Dialo, Compañía del: 93.
Diandos: 93.
Dragón, Compañía: 94.
Elisa Ramírez, Compañía: 94.
Elvira Travesi, Compañía: 95.
Ensayo 100: 97.
Epicentro, Colectivo de Investigación Teatral: 98.
Errantes, Compañía de Teatro Los: 98.
Espacio Cero: 100.
Español, Teatro: 101.
Español Contemporáneo, Teatro: 105.
Español de Danza, Teatro: 274.
Español de Madrid, Ballet: 274.
Española de Teatro Clásico, Compañía: 106.
Espronceda 34: 108.
Eusebio Lázaro, Compañía: 119.
Fernando Fernán Gómez, Compañía de: 121.
Florinda Chico, Compañía: 125.
Fundación Colegio del Rey: 127.
Fundación Grombryowerich: 127.
Gad: 128.
Garandilla, La: 128.
Gato Rojo, Grupo de Danza El: 275.
Gato Negro, Teatro de Sombras y Transparencias El: 235.
Gaviota, La: 235.
Góngora de la Casa de Córdoba en Madrid: 130.
Grumo de Teatro: 132.
Guirigay Colectivo Teatral: 132.
Gusarapo, Teatro del: 133.
Horacio, Los Títeres de: 236.
Hoy, Teatro de: 133.
Ibérico de Madrid, Teatro: 134.
Iberoamericana de Teatro, Compañía: 134.
Infantil, Teatro: 134.
Íntimo, Teatro: 137.
Irene Gutiérrez Caba, Compañía: 138.
Jeribeque: 140.
Jetset: 140.
Joaquín Hinojosa: 140.
José Osuna, Compañía: 242.
José Tamayo, Compañía: 243.
Jóvenes Actores Españoles (JAE): 146.
Juan Rana de Karpas, Compañía de Teatro Español: 146.
Juanito Valderrama y Dolores Abril: 146.
Juanjo Menéndez, Compañía: 147.
Koyaanisqatsi: 150.
Laura García Lorca, Compañía: 150.
Luis Escobar y Mari Paz Ballesteros, Compañía: 152.
Luis Fuentes, Ballet Clásico de: 275.
Luna Rota, Teatro de la Mujer: 153.
Maara Maulen, Compañía Teatral: 156.
Madrid D. C. Ballet Contemporáneo: 275.

Magüi Mira, Compañía: 157.
Mandrágora, Teatro de la: 159.
María Paz Ballesteros, Compañía: 160.
María Rosa, Ballet Español de: 276.
Marujas Rosadas, Las: 161.
Montserrat Salvador, Compañía: 164.
Movimiento, Producción y Servicios Teatrales: 165.
Muñecos, Grupo de Teatro Infantil: 166.
Nacional de España, Ballet: 279.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 167.
Nada, Teatro de la: 169.
Ninetto y Absurdino, Compañía de Comedias: 169.
Nómadas Club: 169.
Nuestro Teatro: 170.
Nuria Torray, Compañía: 172.
O. Z., Teatro: 173.
Okarino Trapisonda, Compañía de Títeres: 237.
Otoño, El: 174.
Paco de Osca, Compañía: 175.
Pajarita de Papel, La: 175.
Paloma Pedrero y Jesús Ruyman, Compañía: 175.
Payasín, Compañía de Teatro: 178.
Perogrullo: 178.
Peste, Teatro de la: 178.
Pilar Enciso y Lauro Olmo, Compañía de: 178.
Plaza, Teatro de la: 179.
Popular de la Villa de Madrid, Compañía de Teatro: 182.
Popular de Muñecos, Teatro: 237.
Primer Estudio: 182.
Producciones Ángel García Moreno: 183.
Producciones Fila 13: 185.
Producciones Chela: 185.
Producciones Justo Alonso: 185.
Producciones Luis Cifuentes: 192.
Producciones Marginales: 193.
Producciones Mariano Torralba: 194.
Producciones Ra: 196.
Producciones Salvador Collado: 197.
Producciones Seoane: 198.
Producciones Velázquez, S. A.: 198.
Producciones Víctor Salmador: 202.
Progesa: 203.
Quebrada, La: 205.
Quintería, La: 205.
Quique Camoiras, Compañía de Comedias: 205.
Rafael Ponce: 206.
Rapsoda, El: 206.
Repertorio de Arte de Madrid, Teatro: 207.
Retablo, Compañía Teatral: 207.
Se La Bi: 210.
Selección Natural: 210.
Sol, Teatro del: 210.
Sol y Tierra, Teatro de Títeres: 238.
T.B.O. (Teatro del Barrio Obrero): 211.
Taedra: 212.
Taller Central: 213.
Taller de Artes Interpretativas: 214.
Taller de Teatro Coral: 215.
Taller Municipal de Teatro de Parla: 215.
Taormina: 216.
Tartana, Teatro La: 239.
Teatral Dos: 217.
Testimonio, Teatro: 219.
Timbar, Teatro: 219.
Tina Francis, Teatro Títeres: 239.
Tirso de Molina, Compañía: 220.
Titirimundo: 239.
Trapo-Tapo Teatro Títeres: 239.
Trasgo: 221.
Tyl Tyl Teatro: 223.
Uroc Teatro: 223.
Vicky Lagos, Compañía: 225.
Víctor Salmador, Compañía: 225.
Victoria Paniagua: 225.
Vocacional del Real Coliseo, Compañía: 226.
Zarzuela, Teatro de La: 257.
Zascandil: 227.
Zori y Santos, Compañía: 229.

MURCIA

Alquibla, Compañía de Teatro: 37.
Arena, Teatro: 39.
Bicicleta, Taller de Títeres la: 232.
Birlocha, Grupo de Ballet, 269.
Colín, Teatro: 81.
Fábula, Títeres: 235.
Histeria Teatro: 133.
Matadero, Teatro del: 162.
Papel, Teatro de: 176.
Ridersi, Teatro de: 209.
Studium, Compañía: 211.
Tantagugu, Colectivo Teatral: 216.
Temuda, Compañía Teatral: 219.
Tespis, Compañía de Teatro: 219.
Viaje, Teatro del: 224, 225.
Zarangollo: 227.

NAVARRA

Cartel de Teatro: 60.
Estable de Navarra, Teatro: 112.
Kilkarrak, Taller de Teatro: 149.
Lebrel Blanco, El: 151.
Sambhu Mimo: 209.
Txingurritegi, Grupo de Teatro: 223.

COMUNIDAD VALENCIANA

Acter: 31.
Ágora, Grup de Teatre: 32.
Al Tall: 33.
Ananda Dansa: 268.
Atenea Teatro: 45.
Bagatela, Teatro: 232.
Burbuja Teatro de Calle, La: 53.
Calderilla, Títeres: 232.
Carreta, Teatro La: 59.
Cáscaras Teatro: 60.
Cazuela, La: 60.
Di Giorno: 92.
Don Patacón Teatro de Títeres: 233.
Duendes, Los: 233.
Entaulat: 233.
Escena Vocal, Companyia de Teatre: 98.
Estable del País Valenciano, Teatre: 115.
Falaguera Teatre: 120.
Fum Elastic: 126.
Instituto Shakespeare: 135.
Inyaj Teatro: 137.
Jácara: 139.
Karagoz Taller de Teatro Estable de Elda: 147.
Laberintvs, Teatro: 150.
Margot, Grupo de Teatro: 160.
Milotxa, La: 164.
Mix, Teatro: 164.
Moma, La: 164.
OM Teatre Ccooperativa Valenciana, L': 173.
P.T.V. Pequeño Teatro de Valencia: 174.
Pantufla, Grupo de Teatro La: 237.
Perigallo: 178.
Pluja Teatre: 181.
Putreplastic: 205.
Raspeig: 206.
Sambori, El: 210.
Sergio Mimo: 210.
Skalibur: 210.
Teatrel.lo: 217.
Teva: 219.
Tributeatro-Colectivo Tres: 221.
Tu-Tu Droguería: 223.
Xarxa Teatre: 226.
Xauxa Teatre: 226.
Xula, La: 227.

PAIS VASCO

Acción, Teatro: 31.
Arlequín, Grupo de Teatro: 40.
Arrate, Grupo de Teatro: 40.
Atelier: 45.
Bambalina, Titelles: 232.
Barneko: 48.
Encrucijada, Grupo de Teatro: 96.
Escuela Municipal de Teatro de Getxo: 100.
Estudio de San Sebastián, Teatro: 118.
Eterno Paraíso, Teatro: 119.
Fantasía: 120.
Farándula, La: 121.
Felpudo, El: 121.
Gasteiz, Grupo: 129.
Geroa, Teatro: 129, 130.
Hórdago, Teatro: 133.
Intervalo Teatro Studio de Bilbao: 136, 137.
Joseba Larrea: 143, 144.
Kaiola, Grupo de Teatro: 147.
Karraka: 147, 149.
Kixka Antzerki Taldea: 149.
Maite Aguirre, Colectivo: 158, 159.
Markeline Mimo Taldea: 161.
Narruzko Zezen: 169.
Orain: 173.
Otxoa, La: 174.
Oxido-Teatro de la Imagen, Grupo: 174.
Peter Roberts, Teatro de Mimo: 178.
Pimpinelles: 179.
Porpol: 182.
Pots Teatre: 182.
Samaniego, Grupo Infantil de Teatro: 209.
Tarima, Teatro: 216.
Teatro para un Instante: 217.
Teatropólitan: 218.
Titiriteros de Sebastopol: 220.
Topo, Teatro: 220.
Trapu Zaharra, Teatro Trapero: 221.
Ttanttaka: 223.
Txotxongillo: 239.
Zintzilik Kompainia: 228.
Zumbido, Teatro del: 231.

Autores

Abellán, Joan: 153.
Alario, César: 38.
Albee, Edward: 112, 137.
Alberti, Rafael: 81.
Alborch, Francesc: 223.
Alegre Cudos, José Luis: 221.
Allen, Woody: 60, 228.
Almena, Fernando: 210.
Alonso de Santos, José Luis: 33, 48, 189, 205, 227.
Alonso Millán, Juan José: 35, 136, 194, 229.
Alpuente, Moncho: 196.
Álvarez, Alfredo: 169.
Álvarez, Santiago: 217.
Álvarez Ossorio, Pedro: 107.
Álvarez Quinteros, Hnos.: 40, 179.
Álvarez Quintero, Serafín: 162.
Amabile, Julio: 205.
Amestoy Egiguren, Ignacio: 129.
Angélica, Ofelia: 214.
Annunzio, D': 156.
Anouilh: 33, 35.
Antza, Mikel: 223.
Aranda, Vicente: 134.
Araújo, Luis: 78.
Arbusov, Alexei: 54.
Ares, Marisa: 76.
Arias, José Manuel: 78.
Aristófanes: 176, 178.
Armijo, Consuelo: 164.
Armiñán, Jaime de: 37.
Arrabal, Fernando: 48, 169, 210, 214.
Arranz Juárez, Juan A.: 53.
Arrieta, Miguel: 93.
Artaud, A.: 88.
Arteche, Juan José: 81.
Azufre: 47.
Baixas, Joan F.: 80.
Ballester, Marcela: 178.
Baroja, Pío: 96.
Barrios, Manuel: 37.
Beckett, Samuel: 30, 125.
Begueria, Jordi: 134.
Belasco, Carlos: 88.
Belbel, Sergio: 213.
Beltrán, Amando: 174.
Benavente, Jacinto: 156.
Benedetti, Mario: 100.
Benet i Jornet, J. M.: 32, 85, 127, 166, 217, 226.
Beolco, Angelo: 209.
Bertrán, Jordi: 121.
Bichonnier, José Miguel: 236.
Blanco Amor, Eduardo: 81.
Blasco, José María: 40.
Blasco, Sigfrido: 56.
Boadella, Albert: 115, 141, 221.
Bohr, Daniel: 150.
Boland, Ferjerman: 38.
Bonet, Anna: 171.
Borges, Jorge Luis: 46.
Borsani, Carlos: 128.
Brecht, Bertolt: 69, 98, 121, 159.
Bricaire: 37, 147.
Briggs, Raymond: 209.
Brossa, Joan: 150, 183.
Büchner, Georg: 158.
Bullrich, Enriqueta: 88.
Buenaventura, Enrique: 56.
Buero Vallejo, Antonio: 53, 101, 181.
Bufano, Amílcar: 174.
Cabal, Fermín: 39.
Calderón de la Barca, Pedro: 78, 167, 169, 182, 210.
Calle, Joaquín: 134.
Calle, Teófilo: 219.
Camus, Albert: 215.
Caneño, A.: 54.
Canseco, Manuel: 106.
Caracuel, Juan: 209.
Cardone, A.: 235.
Cardoso, Onello Jorge: 206.
Cardoso Castro, Jorge: 90.
Carroll, Lewis: 66, 119.
Casablanc, P.: 139.
Casona, Alejandro: 60, 95, 129, 136.
Castaño, José Luis: 178.
Castelao, Alfonso: 220.
Castelao, Daniel: 149.
Castello, Joan: 125.
Castro, Óscar: 98.
Cervera, Juan: 212.
Clusellas, Joana: 236.
Colín, Raí: 81.
Coquard, Lluís: 223.
Cossa, Roberto: 182.
Crehuet, Elisa: 94.
Cruz, Juan de la: 203.
Cruz, Ramón de la: 146.
Cuende, Isaac M.: 59, 118.
Chejov, Anton: 35, 61, 72, 118, 176.
Chistofer, Michael: 184.
Delanay, Samuel D.: 185.
Di Giorgio, Norberto: 92.
Díaz, Jorge: 85, 133, 218.
Díez de Ulzurrun, Juan Miguel: 94.
Diosdado, Ana: 90.
Domínguez, Francisco: 161.
Domínguez, Jesús: 160.
Dragún, Osvaldo: 212.
Dubillard, Roland: 37.
Duras, Marguerite: 64.
Dürrenmatt, Friedrich: 52, 140, 216.
Edgar, David: 99.
Espartero, Ángel F.: 160.
Espriu, Salvador: 97, 122, 226.
Eurípides: 217.
Evreinov, Nicolás: 84.
Fassbinder, Rainer W.: 185.
Fava, Antonio: 147.
Fejerman, Daniela: 128.
Felipe, León: 226.
Ferlosio, R. S.: 46.
Fernán Gómez, Fernando: 121.
Fernández, Carlos: 206.
Fernández Montes, Félix: 54.
Fernández Montesinos, Ángel: 81.
Ferrerons, Joan: 140.
Figueiredo, Guilherme: 149.
Fischtel, Julio Jaime: 90.
Fissher, John: 54.
Fo, Dario: 211, 215.
Forteza, Xesc: 226.
Frayn, Michael: 83.
Fuentes Pastor, Ramón: 206.
Gala, Antonio: 93, 129, 169, 198, 203.
Gallardo, Maurici: 43.
Gallego, Miguel: 163.
Gámez, C.: 92.
Garai, Josu: 220.
García, Juan Ángel: 120.
García, Rafael: 31.
García, Severiano: 91.
García, Yolanda: 78.
García Badell, Gabriel: 134.
García Calvo, Agustín: 121.
García Lorca, Federico: 43, 48, 57, 91, 100, 118, 140, 171, 179, 205, 215, 217, 226, 227.
García Mondéjar, Luis: 133.
García Morcillo: 229.
García Ramos, Alfonso: 210.
Gay, Eusebio: 159.
Genet, Jean: 159, 226.
Gens, Pamel: 112.
Gentile, Guillermo: 59.
Ghelderode, Michel de: 88.
Gil Albors, Juan A.: 160.
Gilvert: 91.
Goldemberg, Jorge: 59.
Goldoni, Carlo: 30, 99.
Gombrowicz, Witold: 117.
Gómez, Dardo: 169.
Gómez, José M.ª: 209.
Gómez, Manuel: 176.
Gómez, Miguel: 120.
González, Ángel: 160.
González, Xabier: 149.
González Garrido, Pedro: 210.
Gorki, Máximo: 54, 88.
Goyanes, Emilio: 55.
Graells, Guillen Jordi: 228.
Grasset, Esteve: 39, 52.
Grimm, Hnos.: 32, 169.
Guimerá, Ángel: 52.
Guzner, Susana: 153.
Handke, P.: 88, 209.
Hernández, Emilio: 157.
Herrera, Eloy: 146.
Herrero, Fernando: 30, 209.
Herrero, Pedro Mario: 109, 212.
Hoffman, William M.: 190.
Ibáñez, Javier: 113.
Ibsen, Henrik: 108.
Iglesias, Agustín: 132.
Iglesias Ortega, José Manuel: 189.
Ionesco, Eugene: 96, 98, 118, 128, 133, 219.
Jara Fernández, Jesús: 120.
Jardiel Poncela, Enrique: 96, 182, 198, 206.
Jarry, Alfred: 126.
Jiménez y García: 195.
Jones, Tom: 139.
Junyent, Sebastián: 138.
Kafka: 31, 120.
Kanto, Xavi: 171.
Kirkwood, James: 216, 226.
Kleist, Heinricht Von: 121, 129.
Knott, Frederick: 92.
Ladrón de Guevara, Eduardo: 129.
Lafita, F. Xavier: 209.
Larrea, Joseba: 143.
Lasaygues: 37, 147.
Leal, Juli: 31.
Leautier, Gilbert: 136.
León, Mercedes: 52.
Letraz, Jean de: 169.
Lizarraga, Andrés: 134.
Llopis, Carlos: 156.
Lope de Rueda: 35.
Lope de Vega: 53, 101, 193.
López Rubio, José: 110.
López García, Norberto: 156.
Lorenzo, Santiago: 120.
Lucio, José de: 125.
Lucio, Ovidio: 84.
MacDonald, Robert D.: 224.
Machiavelli, Niccolo: 156.
Machado, Antonio: 46, 134, 206.
Machado, M.ª Clara: 130.
Manrique, Rosana: 210.
Mañas, Alfredo: 215.
Marck, Marcel: 45.
Marsillach, Adolfo: 220.
Martín, José Francisco: 210.
Martínez, José de Jesús: 224.
Martínez Ballesteros, Antonio: 146.
Martínez Mediero, Manuel: 133, 200.
Martos, Cristina: 35.
Mas, Joan: 227.
Mastrosimone, William: 172.
Mathias, Julio: 40, 175.
Matilla, Luis: 96, 223.
Medina, Lola: 163.
Menandro: 90.
Mendizábal, Rafael: 185.
Meneses, Coco: 223.
Mihura, Miguel: 94, 181, 201.
Minguell, Joan: 182.
Miralles, Alberto: 79, 169.
Miras, Domingo: 97.
Molière: 67, 127, 149, 210, 215.
Molina Foix, Vicente: 74.
Moncada, Santiago: 58, 94, 205.
Moner, Teia: 121.
Montenegro, Santiago: 42.
Moral, J. V.: 92.
Müller, Heiner: 100.
Muñiz, Carlos: 215.
Muñoz Román: 32.
Muñoz Seca, Pedro: 57, 218.
Murillo, Miguel: 220.
Nadie, Claudio: 121.
Nieva, Francisco: 134.
Olmo, Lauro: 178.
Omar, Alberto: 214.
Ors, Francisco: 183.
Ortega, Adrián: 56, 205, 215.
Ortiz Collado, Rafael: 174.
Pacheco, Miguel: 214.
Padorno, Miguel: 32.
Parmelin, Helene: 164.
Parra Albarracín, José Antonio: 211.
Paso, Alfonso: 45, 197.
Pastor, Coral: 60.
Pavlovsky, Ángel: 177.
Pedrero, Paloma: 114, 175.
Pérez, Jesús: 232.
Pérez Fernández: 57.
Pérez Fernández, Daniel: 32.
Pérez Galdós, Benito: 220.
Pérez Mateo, J. A.: 106.
Perrault: 85.
Pielmeier, John: 183.
Pino, Enrique del: 98.
Pinter, Harold: 118, 164.
Pirandello, Luigi: 176.
Pires Cabral, A. M.: 209.
Piriz-Carbonell, Lorenzo: 37, 219.
Pla, Josefina: 220.

Plauto: 52.
Ponce, Rafael: 206.
Porcel, Biel: 51.
Pozas, Leandro: 111.
Prados, Francisco: 211.
Prieto, Francisco: 159, 206.
Puértolas, J.: 166.
Puig, Manuel: 120, 178.
Pujol i Cortés, Jordi: 236.
Queiroz, Carlos: 45.
Quiñones, Fernando: 211.
Quiñones de Benavente: 169.
Racine, Jean: 164.
Ramírez López, Francisco: 214.
Ramón, Benito de: 170.
Reisner, Stefan: 173.
Riaza, Luis: 39.
Riosalido, Jesús: 178.
Rivas, Rafael: 210.
Roberts, Peter: 178.
Roca, Jordi: 127.
Rocca, Manuel: 137.
Roche, Jesús: 39.
Rocosa, Jordi: 127.
Rodríguez, Antonio: 84.
Rodríguez Gallardo, Isidro: 117.
Rodríguez Méndez, José M.ª: 152, 225.
Rodríguez Neila, Luis: 151.
Rodríguez Pájaro, Enrique: 151.
Rojas, Norma: 146.
Rojo, J. Andrés: 239.
Romero, Dioni: 150.
Romero, Donina: 94, 160.
Romero, Emilio: 40.
Romero Esteo, Miguel: 118, 134.
Rousell, Willy: 207.
Ruiz, Esteban: 150.
Ruiz i Pablo, Ángel: 171.
Ruiz Ramón, Francisco: 121.
Rusiñol, Santiago: 123.
Sabrafin, Biel: 37.
Sagües, Ángel: 60.
Salmador, Víctor: 202, 225.
Salom, Jaime: 182.
San José Munárriz, Juan Antonio: 209.
Sánchez, Dionisio: 131.
Sánchez, Luis Rafael: 130.
Sánchez, Margarita: 81.
Sanchís, Neus: 205.
Sanchís Sinisterra, José: 126, 133.
Sansada, Climent: 209.
Santamaría García, Luis: 127.
Santapau, Rafael: 88.
Santanero, Bernardo: 218.
Sarrió, Antonio: 55.
Sarrió, Carlos: 55.
Sartre, Jean Paul: 115, 218.
Sastre, Alfonso: 56, 187.
Saura, Antonio: 37.
Scola, Ettore: 159.
Schneider, Rolf: 111.
Schnitzler, Arthur: 63, 115.
Segarra, Josep M.ª de: 39.
Segura, Jordi G.: 126.
Sensada, Climent: 209.
Senell, Joles: 223.
Serna, Tomás M.: 38.
Serra i Fontelles, Jaume: 60.
Sevilla, F.: 54.
Shakespeare, William: 40, 45, 87, 93, 119, 135, 238.
Shaw, G. B.: 223.
Shepard, Sam: 150.
Sherman, Martín: 207.
Sierra, Miguel: 192.
Simon, Neil: 134.
Sirera, Rodolf: 68.
Sófocles: 136, 208.
Solá, Lluís: 66.
Soldevilla, Ferrán: 226.
Sosa, Óscar: 53.
Strindberg, August: 155.
Suárez Navarro, Antonio: 149.
Sueiras, Santiago: 131.
Sullivan: 91.
Taberneiro, Carlos: 132.
Teixidor, Jordi: 125, 174.
Tejedor, Luis: 90.
Tiburcio, Vicente: 210.
Todd, Susan: 99.
Tono: 201.
Tordera, A.: 98.
Torrente Ballester, Gonzalo: 207.
Tournier, Michael: 146, 219.
Triana, J.: 166.
Turull, Víctor: 140.
Valiente, Quintín: 129.
Valle-Inclán, Ramón M.ª del: 32, 42, 50, 85, 107, 162, 169, 182, 210, 212, 216, 224, 227
Vallejo, Alfonso: 220.
Valls, Carlos: 174.
Vallverdu, Josep: 213.
Vidal, Albert: 34.
Vidal Bolaño, Roberto: 38.
Vila, Joan: 176.
Viues, Cristóbal de: 41.
Wedekind, Frank: 144.
Weiss, Peter: 173.
Wilder, Thorton: 93, 146.
Williams, Tennesse: 96, 140.
Wiltse, David: 190.
Yuste, José Luis: 48.
Zalbidea, Víctor: 225.
Zamarillo, Eduardo: 174.
Zapata, Manolo: 227.
Zorrilla, José: 127.
Zurro, Alfonso: 139.

Directores

Ade, Néstor: 45.
Aguado, Gerardo: 129.
Aguilar, Juan Pedro de: 85.
Aguinaga, Paco: 224.
Aguirre, Maite: 158.
Al Víctor: 206.
Alarcón, Miguel: 46.
Albarreal, Isidoro: 214.
Alborch, Francesç: 223.
Alcántara, Andrés: 215.
Aleja, Angel G. de la: 30.
Alfaro, Carlos: 164.
Alfayate, José Luis: 215.
Aliaga, José Antonio: 162.
Alonso, Ángel: 60.
Alonso, Eduardo: 67.
Alonso, Emilio: 93.
Alonso, José Luis: 189.
Alonso Millán, Juan José: 35, 194, 229.
Alonso Rivera, Eulogio: 220.
Álvarez, Juan Manuel: 81.
Álvarez, Julio: 223.
Álvarez, Miguel: 39.
Álvarez Acedo, Joaquín: 56.
Álvarez Granja, Miguel: 169.
Álvarez Ossorio, Pedro: 107.
Amabile, Julio: 205.
Amores, Julián: 134.
Angélica, Ofelia: 214.
Angulo, Paco: 134.
Anós, Mariano: 208.
Aparisi, Juan Antonio: 210.
Aranda, Boro: 160.
Aranda, Vicente: 134.
Araújo, Luis: 78.
Arias, José Manuel: 78.
Arranz Juárez, J. A.: 40, 53.
Arroyo, Pascual: 210.
Arteche, Juan José de: 228.
Asín, José M.ª: 149.
Audi, Ferrán: 210.
Ávila, Pedro: 160.
Azpilicueta, Jaime: 192.
Baena, Ángel: 223.
Baixas, Joan F.: 80.
Barea, José Ramón: 147, 148.
Bas, Joan: 174.
Belastegui, Maribel: 173.
Belencoso, Félix: 88.
Belloch, Enrique: 225.
Beltrán, Amando: 174.
Bernet, Sefa: 100.
Bernues, Fernando: 223.
Berrocal, Rosamel: 218.
Bilbatúa, Miguel: 41.
Blanes, Juan de Dios: 133.
Blasco, José María: 40.
Boadella, Albert: 115, 141.
Bocanegra Espinosa, Manuel: 215.
Bonet, Anna: 171.
Bonnin, Hermann: 64.
Borge, Ángel: 94.
Borsani, Carlos: 128.
Bozo, Joan Lluís: 91.
Britez, Jorge: 52.
Bullrich, Enrique: 88.
Butler, Miguel Ángel: 163.
Caballero, Ernesto: 54, 193.
Caballero, Marcela: 42.
Caballero Garrido, Francisco: 173.
Calle Arambarri, Joaquín: 134.
Calleja Sainz, Román: 59, 118.
Calvo, Ernesto: 30.
Calvo, Sergio: 94, 160.
Camilo Díaz, Adolfo: 37.
Camorias, Quique: 205.
Campillo, Fernando: 100.
Campillo, Javier: 127.
Canseco, Manuel: 106.
Cánovas Moya, Ángel: 218.
Cañas, José: 130.
Cañellas, Pep: 78.
Capelo Jiménez, José Ángel: 183.
Capitani, Pino: 143.
Carbajal, Anxo: 149.
Cariñena, Mariano: 115.
Carrillo, Francisco: 111.
Carrión, Rafael: 164.
Cartaña i Bebet, Antón: 183.
Casablanc, P.: 139.
Casado, Carlos: 88.
Casamayor, Miquel: 173.
Casanovas, Teresa: 149.
Castaño, José Luis: 178.
Castaños, Javier G.: 211.
Castro, José Miguel: 236.
Castronuovo, Julio: 217.
Catalá, Guillém: 226.
Catalá, Marta: 211, 220.
Catena, Víctor Andrés: 185, 197, 202, 225.
Cejudo Álvaro, Xan: 164.
Cervera, Enric: 92.
Céspedes, Pablo: 96.
Cesteros, J.: 40.
Cid, Javier: 171.
Claramunt, Sergio: 205.
Clusellas, Joana: 236.
Coll, Martiriá: 136.
Collado, Manuel: 185, 190.
Collell, Dolors: 209.
Colomer i Gaja, Josep: 209.
Colsada: 195.
Comino, Edmundo: 30.
Company, Merce: 52.
Constant, Pierre: 135.
Contreras, Chatono: 178.
Corbacho, José: 210.
Corencia, Antonio: 66.
Cornado, Jaume: 213.
Corpas, Fco. J.: 134.
Cots, Toni: 220.
Cracio, Jesús: 196.
Crehuet, Elisa: 94.
Creus, Carlos: 221.
Cruz, Juan: 121.
Cruz, Juan José: 226.
Cuña, Ángeles: 210.
Custodio, Álvaro: 226.
Chapi, Merche: 127.
Delgado, Pilar: 212.
Di Giorgio, Norberto: 92.
Díaz de Rada, Ángel: 128.
Díez, Adolfo: 216-217.
Díez, José: 207.
Díez de Ulzurrun: 94.
Domínguez, Francisco: 161.
Domínguez, Jesús: 160.
Duarte, Celes: 217.
Egolf, Max: 100.
Eines, Jorge: 97.
El Moreno, Javier: 221.
Elvira, José Miguel: 100.
Escobar, Luis: 152.
España, Manuel: 174.
Espartero, Ángel F.: 160, 215.
Estruch, José: 87.
Etxeberría, Mari Carmen: 149.
Facio, Ángel: 196.
Falces, Eduardo: 40.
Fargas, Josep: 210.
Fau, Luis M.: 162.
Fava, Antonio: 147.
Fava, Ilda: 178.
Fernán Gómez, Fernando: 121.
Fernández, Carlos: 206.
Fernández, Enrique: 125.
Fernández de Pinedo, Emilio: 133.
Fernández Montes, Félix: 54.
Fernández Montesinos, Ángel: 81, 198.
Ferrer, Martín: 53, 54.
Ferrer, Pepe: 209.
Ferrerons, Joan: 140.
Fillat Salvo, María: 162.
Fischtel, Julio Jaime: 90.
Fite, Salvador: 93, 146.
Flotats, Josep Maria: 144.
Fontanillo Carrascal, Alberto: 40.
Forteza, Xesc: 226.
Fullana, Pere: 134.
Galindo, Ángel: 220.
Gallardo, Maurici: 43.
Gallego, Miguel: 163.
García, Alfredo: 149.
García, Fernando: 216.
García, Iñaki: 96.
García, José Andrés: 85.
García, Juan Angel: 120.
García, Mari: 156.
García, Olga: 161.
García, Severiano: 91.
García, Víctor: 171.
García, Yolanda: 78.
García Box, Joaquín: 133.
García Marcos, Xaquín: 38.
García Moreno, Ángel: 183, 184.
García Teva, Fco. Javier: 90.
Garisa, Antonio: 37.
Garrido, Miguel: 119.
Gas, Mario: 63.
Gaspa, Josep: 52.
Genovés, Vicente S.: 31.
Ghiringhelli, Luis: 235.
Gil Baquero, José Manuel: 210.
Gil Rubio, Joan: 32.
Gil Zamora, Carlos: 129.
Girona, Jaume: 223.
Gómez, Áureo: 166.
Gómez, José: 210.
Gómez, José Luis: 179.
Gómez, José María: 209.
Gómez, Manuel: 118.
Gómez Curletto, Martín: 214.
Gómez González, Miguel: 96.
Gomilla, Jaume: 176.
González, Carmen: 215.
González, César: 149.
González, Eduardo: 115.
González, Francisco: 169.
González Garrido, Pedro: 210.
González Japón, Juan: 118.
González Vergel, Alberto: 178.
Gracia Jiménez, Teodoro: 140.
Granda, Juanjo: 156, 213.
Graset, Esteve: 52.
Griffell, Fernando: 125.
Guzmán, Diego: 32.
Guerrero Zamora, Juan: 172.
Guirau, Antonio: 127, 181, 182.
Gumbau, Alfons: 214.
Gutiérrez, Ángel: 54.
Guzmán Sanguinetti, Ignacio: 88.
Hall, Eduardo: 137.
Heras, Guillermo: 76.
Hernández, Emilio: 68, 157.
Hernández, José Antonio: 42.
Hernando, Víctor: 60.
Hernangómez, Teresa: 215.
Herold, Alexander: 83.
Herrera, Eloy: 146.
Herrero, Pedro Mario: 109.
Hinojosa, Joaquín: 140.
Hormigón, Juan Antonio: 30.
Hoyo Alfaro, Rodolfo del: 94.
Hurtado, Juan: 118, 160.
Ibáñez, Javier: 113.
Iglesias, Agustín: 132.
Illán, Francisco: 164.
Iniesta, Ricardo: 43.
Iturri, Luis: 200.
Ivars, Ramón B.: 146.
Jaen, Albert: 53.
Jornet Sancho, Antonio: 216.
Joven, Ricardo: 209.
Juanpere, Dolors, 226.
Kanto, Xavi: 171.
Lafita, F.: 209.
Lago, Xulio: 45.
Lamas, Carlos Luis: 98.
Laparra, Juan: 159.
Lara, José Luis: 37.
Larrea, Joseba: 143.
Layton, William: 72.
Leal, Juli: 115.
Leal, Roberto: 48.
León, Mercedes: 52.
Leparsky, Andrés: 52.
Ley, Pablo: 134.
Leyva Galeano, Isidro: 156.
Lid, Berta: 53.
Lillo, Carlos: 218.
Lo Giudice, Domingo: 45, 126.
López, Arturo: 125.
López Calvo, Raúl: 90, 140.
López Medina, Julio: 55.
López Menéndez, José Ramón: 150.
Lorenzo, Santiago: 120.
Los Moreno, Alfredo: 140.
Lourenzo, Manuel: 153.
Luca de Tena, Cayetano: 110.
Llopart, Miguel A.: 169.
Llopis, Carlos: 156.
Magen, Antonio M.: 120.
Maicas, Carles: 160.
Majó, Enric: 97.
Malla, Gerardo: 48, 189, 190.
Malonda, Antonio: 130, 212.
Maluenda, Luis: 99.
Mandli, Juan: 221.
Manzaneque, Manuel: 108.
Marco, Leona di: 117.
Margallo, Juan: 223.
Marquerie, Carlos: 165.
Marqués, Jeroni: 171.
Martín, Agustín: 33, 223.
Martín, Javier: 98.
Martín Bazán, Carlos: 46.
Martín Blanchet, Ever: 169.
Martín Penela, José María: 220.
Martín Tejera, Gerardo: 99.

Martínez, Daniel: 129.
Martínez, Pedro Miguel: 112.
Martos, Cristina: 35.
Marsillach, Adolfo: 167.
Mas, Joan: 227.
Masó, X.: 215.
Mathias, Julio: 175.
Serrano, Anne: 150.
Melenchón, Rafael H.: 178.
Melendres, Jaume: 153.
Menéndez, Juanjo: 147.
Menéndez, Pedro Luis: 220.
Milán, Jordi: 88.
Minguel, José: 111.
Minguell, Joan: 182.
Mira, Juan Luis: 139.
Miranda, Marcos: 146.
Mix Toro, Heine: 84, 170.
Molina, Rafael F.: 88.
Monedero, María: 33, 221.
Moner, Teia: 121.
Montenegro, Santiago: 42.
Montesinos, Félix S.: 84.
Morán, Paco: 174.
Moreno, Andrés: 164.
Morillo, Jesús: 93.
Muñoz, José Luis: 35.
Muñoz, Juan: 239.
Narros, Miguel: 101.
Navarro, Josep: 121.
Navarro, Manuel: 176.
Nel.lo, Frances: 207.
Nicolás, José Luis: 59.
Nieto de Losada: 216.
Noguera, Pere: 37.
Ochoa, José: 35.
Ollé, Juan: 122, 126.
Olmos, Luis: 216.
Omar, Alberto: 214.
Ortega, Adrián: 32.
Ortega, Francisco: 170.
Ortega, Juan: 169.
Ortiz, Carlos: 178.
Ortiz Collado, Rafael: 174.
Ortiz de Luque, J. Miguel: 37.
Osacar, Marián: 128.
Osset Casteleiro, Alfredo: 35.
Osuna, José: 95, 201.
Pablos, Jesús G. de: 128.
Pacheco Rodríguez, Andrés: 35.
Pachon Veira, Ramón: 30.
País, Gerardo: 162.
Pantoja Soriano, Juan José: 179.
Palacios, José: 216.
Palencia, Francisco: 93.
Pardo, Juan S.: 150.
Paredes, Santiago: 79.
Parra Albarracín, José Antonio: 211.
Pascual, Julio: 146.
Pasqual, Lluís: 69.
Pastor, Coral: 60.
Pastor, Juan: 112.
Pavlovsky, Ángel: 177.
Peire, Ray: 147.
Pereira, Carlos: 220.
Pereira, Ricardo: 33, 120.
Pérez, Antonio: 219.
Pérez, Juan Ramón: 203.
Pérez Guirado, Francisco Manuel: 59.
Pérez Puig, Gustavo: 203.
Pericot, Iago: 163.
Pimienta, Helena: 45.
Pindado, Alfonso: 48.
Pinot Duxans, Valentí: 179.
Planella, Pere: 61, 134, 228.
Plasencia, Feliu: 159.
Plaza, José Carlos: 72.
Polentinos, Juan Cruz: 121.
Poletti, Abel: 105.
Polls, Esteban: 40, 137, 164.
Ponce, Miguel: 134, 207.
Ponce, Rafael: 206.
Ponce Sánchez, Manuel: 219.
Porcel, Biel: 51.
Postigo, Rosa: 209.
Pownall, John: 53.
Prados, Francisco: 211.
Presumido, Andrés: 60.
Prieto, Francisco: 206.
Puceiro Llovo, Eduardo: 139.
Puigserver, Fabià: 155.
Pujol i Cortés, Jordi: 236.
Quílez, M.ª Jesús: 52.
Quintana, Juan Antonio: 114.
Ramírez López, Francisco: 214.
Raymond, José Luis: 136.
Rebollo, Pedro: 159.
Reboredo, Isabel: 206.
Recatero, Mara: 203.
Recio, Consuelo: 91.
Redin, Valentín: 151.
Rico, José: 149.
Roberts, Peter: 149.
Robertson, Toni: 119.
Roca, José M.ª: 238.
Rocosa, Jordi: 143, 209.
Rodríguez, Miguel: 205.
Rodríguez Cabrera, Rafael: 93.
Rodríguez Gallardo, Isidro: 117.
Rodríguez Pájaro, Enrique: 151.
Román, Elena: 38.
Romero, Dioni: 150.
Romero, Miguel: 51.
Ronero Verdugo, Antonio J.: 48.
Roskin, Héctor: 219.
Rotelli, Víctor: 210.
Rovira, Ferrán: 176.
Ruiz, Amparo: 232.
Ruiz, Esteban: 150.
Ruiz, María: 74, 198.
Ruiz, Quique: 40.
Ruiz, Vicente: 39, 96.
Ruiz, Víctor: 212.
Ruiz de Lara, Felipe: 128.
Ruiz Corral, Carmen: 182.
Ruiz de Gordoa Alda, Enrike: 209.
Ruiz Quesada, Ángel: 32.
Ruiz Raigal, Vicente: 96.
Ruscalleda, Xavier: 229.
Sagües, Angel: 60.
Saiz, José Luis: 169.
Salguero, José M.: 57.
Salinas Espinar, Eusebio: 224.
San José Munárriz, J. Antonio: 209.
Sánchez, Dionisio: 131.
Sánchez, José A.: 140.
Sánchez, Juan Carlos: 107.
Sánchez, Luis A.: 133.
Sánchez, Santiago: 217.
Sánchez, Sury: 140.
Sánchez Torel, Eduardo: 182.
Sansada, Climent: 209.
Santamaría García, Luis: 127.
Santiago, Enrique: 152.
Sanz, Elvira: 156.
Sarrió, Carlos: 55, 127, 210.
Sastre, Antonio: 146.
Saumell, Mercé: 134.
Saura García, Antonio: 37.
Sazatornil, José: 189.
Schürjin, Hillyer: 215.
Segura, Emilio: 37.
Segura, Jordi G.: 126.
Serna, Tomás M.: 38.
Serra, Bautista: 205.
Serrano, Diego: 94.
Severo, Juan José: 215.
Silvestre, Mario: 60.
Simón, Pere: 39.
Solá, Lluís: 66.
Solañes, Ricardo: 59.
Sosa, Óscar: 53.
Strasberg, John: 150.
Suárez Navarro, Antonio: 149.
Sueiras, Santiago: 131.
Szkandera, Andrzej: 46.
Tamayo, José: 50.
Teja, Francisco: 218.
Thomas, Antoni M.ª: 156.
Tobías, Berti: 173.
Torán, Rafael: 85.
Tordera, Toni: 98.
Torrado, Francisco: 53.
Turull, Víctor: 140.
Urdiales, F.: 88.
Urretavizcaia, Carmen: 220.
Vadillo, José Antonio: 121.
Valcarce, Fco.: 57.
Valdez, Pedro: 217.
Vázquez, Etelvino: 56, 169, 211.
Vegal, Fernando: 52.
Velayos, Joaquín: 130.
Vera, Jorge: 218.
Vida, Joaquín: 58, 138.
Vidal, Albert: 34.
Vidal, Joaquín: 219.
Vidal, Manoel: 209.
Vidal, Ximo: 181.
Vides, Carlos: 227.
Vieites, Manuel F.: 99.
Vila, Ramón: 37.
Vila Zapata, Jordi: 164.
Vilanova, Teresa: 53.
Vilanova, Manuel V.: 226.
Vilar García, Juan Ignacio: 176.
Vilardell, Teresa: 173.
Villafaina, José Manuel: 220.
Villanueva, Roberto: 133.
Wainer, Alberto: 175.
Yuste, José Luis: 48.
Zamanillo, Eduardo: 174.
Zapata, Manolo: 227.
Zurro, Alfonso: 140.

Escenógrafos

Adrián, Tomás: 30.
Aguilera, Antonio P.: 57.
Aguirre, José Ramón: 192.
Alarcón, Enrique: 108.
Albert, Jordi: 123.
Alegre, Francesc: 174.
Alfaro, Carlos: 164.
Alonso, Mikel: 220, 221.
Álvarez, K.: 129.
Álvarez García, Juan Antonio: 140.
Amenós, Montse: 61, 91, 122.
Amores, Julián: 134.
Anós, Mariano: 208.
Argente, Genaro: 88.
Artiñano, Javier: 138.
Asián, Juan J.: 118.
Ballester, Antonio: 224.
Ballestín, Juncal: 121.
Barajas, Alfonso: 169, 190, 198.
Barrera, Maite: 106.
Barroso, Joaquín: 57.
Basallo, Ignacio: 210.
Basterrechea, Néstor: 228.
Benedicto, Ana: 159.
Benet, Montserrat: 174.
Blanes, Juan de Dios: 133.
Bonet, Anna: 171.
Boyer, Christian: 196.
Brito, Olga de: 139.
Bueno, Toñi: 132.
Bueso, Toñi: 41.
Buezas, Ángel: 214.
Bulbena, Xavier: 115, 229.
Burgos, Emilio: 50, 81, 147.
Burman, Wolfgang: 110.
Bustamante, Verónica: 112.
Butarelli, Acuarello: 164.
Calle Arambarri, Joaquín: 134.
Calvo, Jesús: 118.
Calvo, Sergio: 94, 160.
Campos, Jesús: 78.
Campos, Rolando: 107.
Carballido, Andrés: 221.
Caritx, Roser: 41, 204.
Carpani: 52.
Carreño, Luis G.: 227.
Carrillo, Francisco: 111.
Castella, Javier: 88.
Castillo, Cristina del: 91.
Cepeda, José Antonio: 85.
Collado, Lorenzo: 137.
Conesa, Paco: 67.
Corbacho, José: 210.
Corpas, Francisco: 134.
Cortés, Tony: 35, 58, 68, 79, 109, 157, 194.
Coterillo, Amparo: 236.
Criado, Toño: 131.
Cruspinera, Joan: 60.
Cuervo, Manuel: 139.
Cytrynowski, Carlos: 74, 167.
Chambers, Deborah: 37.
Chilet, Ricardo: 174.
Díaz, Toñi: 226.
Díaz Buly, Aurelio: 100.
Díaz de Rada, Ángel: 128.
Diderik, Albert: 165.
Dittrich, Manfred: 179.
Doria, Teresa: 146.
Dura, Toni: 181.
Enric, Domènec: 171.
Escribano, José: 37.
Esteban, Gregorio: 76.
Esteve de Quesada, Albert: 219.
Euridice y Benito, José Ángel: 182.
Fava, Antonio: 147.
Fernán Gomez, Fernando: 121.
Fernandez, Fino: 85.
Fermín Cebillan, Alfredo: 231.
Fita, Domènec: 223.
Fitero, R.: 129.
Flores, Alfons: 40.
Gala, Carlos: 59.
Galán, Damián: 66.
Gallego, Miguel: 163.
Gamboa, Lidia: 182.
García, Clemente: 91.
García, Gloria: 150.
García, Joaquín: 38.
García, M.ª Carmen: 169.
García, Rubén: 42.
García, Víctor: 171.
García Bueno, Benigno: 56.
Garzón, Rafael: 185.
Gemma: 226.
Gijón, Manuel: 213.
Giner Parra, Vicente: 32.
Girbau, Jorge: 133.
Gómez, Aureo: 166.
Gómez, Luis: 118.
González, Chary: 174.
González, Gonzalo: 210.
González, José A: 216.
González, Nazario: 139.
González, Xabier: 149.
González Bermejo, Paloma: 88.
González Japón, Juan: 118.
Grande, Benjamín: 134.
Grande, Marcelo: 63.
Grimaldi, Manuel M.ª: 146.
Guitart, Joan: 45.
Gutiérrez Reynolds, Juan: 112.
Hernández, José Antonio: 42.
Hernández Cros, Carmen: 207.
Herrera, Eloy: 146.
Herrera, José Antonio: 100.
Ibarrola, José: 129.
Iglesias, Agustín: 132.
Imás, Rodolfo: 207.
Intente, Octavi: 220.
Isern, Joan: 209.
Ivars, Ramón: 223.
Jariego, Fernando: 88.
Jiménez, Antonio: 30.
Jurado, Miguel: 39, 96.
Kanto, Xavi: 171.
Konold, Dietlind: 119.
Lacoma, Mario: 225.
Lagárez, Francisco: 133.
Laiglesia, Francisco: 162.
Laka: 161.
Larreina, Francisco: 119.
Ledesma, Aureli: 176.
Ligero, Jose Miguel: 181, 182.
Lillo, Manuel Carlos: 218.
Liñán, Jordi: 178.
López, Enrique: 200.
López, Mariano: 125, 185, 202.
López Oswaldo: 170.
López Barajas, Alfonso: 197.
López de Aberasturi, Txekun: 147.
Lorenzo, Santiago: 120.
Luque García, José M.ª: 215.
Llabres, Jaume: 134.
Llamas, Antonio: 219.
Llanes, Jordi Albert: 141.
Magano, Rafael: 84.
Majó, Enric: 97.
Mame, Jordi: 176.
Mampaso, Manuel: 95.
Maroto, Mery: 114.
Martín, Arturo: 140.
Martín, Eloy: 81.
Martín, José Francisco: 210.
Martínez, Javier: 183.
Martínez, Julia: 126.
Marugán, Marta: 149.
Marzalo, Luis: 118.
Marzolf, Serge: 144.
Méndez, Anxo: 209.
Mendoza, José Luis: 214.
Merchán Parejo, Álvaro: 94.
Midence, Ramón: 94.
Mieres, Juan: 131.
Millán, Xavier: 134.
Mingote, Antonio: 201.
Miravete, Xavier, M.: 39.
Monedero, María: 223.
Monrabak, Juan L.: 217.
Montes, Damián: 125.
Montesinos, Carlos: 135.
Morales, Enrique: 30.
Morales, Francisco: 100.
Moreno, Andrés: 164.
Moreno Falcón, Juan: 32.
Morillo, Jesús: 93.
Morin, Anne: 204.
Muñoz, Paquito: 53, 54.
Navarro, Javier: 127.
Navarro, Pedro: 140.
Nicolás, Ángel: 206.
Nieva, Francisco: 156, 203.
D'Odorico, Andrea: 101, 198.
Oliva, César: 173.
Oliver, José: 111, 223.
Olmo, Nina: 93.
Oteiza, Jorge: 158.
Pablos, Jesús: 128.
Palmero, Rafael: 48, 183, 187.
Palomar, Gabriel: 211.
Pantoja Soriano, Juan José: 179.
Pazos, Enrique: 149.
Pelikan, Arnoldo Federico: 52.
Penades, Romá: 169.
Peñalver, Geles: 209.
Perarnau, Jordi: 209.
Pereira, Ricardo: 33.
Pérez, P.: 216.
Pérez Fernández, Vicente: 214.
Pérez Vicente, Isaac: 161.
Peribáñez, Rafael: 35.
Piera, Alonso: 160.
Piriz: 211.
Pladevall, Enric: 66.
Poch, Miguel: 136.
Ponce, Miguel: 207.
Ponce, Rafael: 206.
Prieto, José Luis: 55, 127, 210.
Prismarques, Pere: 83.
Prunes, Isidre: 61, 122.
Puigserver, Fabià: 69, 155, 171.
Quirós, Chus: 159.
Rabal, Andreu: 153, 228.
Ramírez, Germán: 170.
Ramírez, Pablo L.: 121.
Ramírez López, Juan F.: 214.
Ramón, María Rosa: 214.
Raymond, José Luis: 136.
Rekalde, Josu: 158.
Reyes, Paco: 174.
Ricarte, Josep: 134.
Rivas, C.: 215.
Roca, José M.ª: 238.
Rodeiro, Carlos: 219.
Rodríguez, Andrés: 88.
Rodríguez, Merche: 37.
Rodríguez Neila, Luis: 151.
Ros, Fernando G.: 176.
Roselló, Joaquín: 93.
Roure, Lidia: 134.
Rouviere, Christian: 126.
Rubio, Víctor: 220.
Ruesga, Juan: 43, 107.
Ruiz, M. A.: 46.
Ruiz de Luzuriaga, Oskar: 209.
Sadiña: 211.
Sagues, Ángel: 113.
Salaberri, Pedro: 112.
Salles, Josep: 126.
Salvado, Teresa: 210.
San Agustín, Silvia: 171.
San José Munárriz, Juan Antonio: 209.
Sánchez, Juan Pablo: 215.
Sánchez, Teresa: 206.
Sánchez Prats, Ramón: 185, 190.
Sancho, A.: 94.
Sans, Amadeo: 184.
Saura Garcia, Antonio: 37.
Segura, Rubén: 137.
Sevilla, Carlos: 98.
Sevillano, Manuel: 91.
Simo, Ramón: 125.
Simón, Josep: 31, 115.
Sojo, José: 121.
Sola, Enrique: 174.
Solano, Guille: 118.
Soto, Manuel: 211.
Souto, Quico: 164.
Suárez, Simón: 189.
Sueiras, Santiago: 131.
Taule, Antoni: 64.
Tejerina, Luis F.: 129.
Terre Tejedor, Isabel: 212.
Thyme, Justin: 178.
Tiburcio, Vicente: 210.
Toledo, Javier: 87.
Tomás, Pepe: 127.
Torrecillas, Ángel: 129.
Torrent, Raúl: 206.
Torres, Salvador: 214.
Trives, Lola: 178.
Troya, Andrés: 35.
Ulacia, Javi: 175.
Uña, Susana de: 45.
Valencia, Alberto: 189.
Vaquero, J. M.: 129.
Varea, Carlos: 59, 118.
Varela, Nilda: 221.
Vega, Álvaro de la: 99.
Vega, Ciriaco: 146.
Vella, Bruno: 97.
Vera, Gerardo: 72.
Vicent, Salvador: 173.
Villanueva, Roberto: 133.
Xanxo: 90.
Ximénez, Enrique: 98.
Zuriaga, Manolo: 31, 115, 140.

Se terminó de imprimir
este Anuario Teatral
en los talleres de Técnicas Gráficas FORMA, S. A.
de Madrid,
el día 29 de septiembre de 1987,
festividad de San Miguel,
el arcángel que se apareció a Federico García Lorca
en mitad de su Romancero,
mostrándole sus bellos muslos
entre las haldas de encaje



MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

1.500 pts.