anuario teatral 1987

EL PUBLICO



Anuario teatral 1987

Anuario teatral 1987

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
y Lola Santa-Cruz

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

Confección:
Salomón Sanz.

Gerencia:
Rafael Fernández-Villaverde

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.
ISBN: 84-505-7811-6.

Sumario

Argumentos para la crónica de un año

10 El espejismo de "El público" (Moisés Pérez Coterillo).
14 Els Joglars: bodas de dar la lata (Miguel Bayón).
17 Comediants: un viaje de quince años (Santiago Fondevila).
20 "Las bacantes", según Távora: palimsesto sobre Eurípides (Ignacio Camacho).
22 La repentina madurez del teatro-danza (Juanjo Guerenabarrena).
24 Heiner Müller, pasión o moda (Antonio Fernández Lera).
27 Muestra de Teatro Español en México: un escenario entre dos orillas. (José Manuel Garrido Guzmán).

Teatro: la temporada 86/87

30 Relación alfabética de compañías, grupos y centros dramáticos con sus respectivos espectáculos, estrenados entre el 1 de septiembre de 1986 y el 31 de agosto de 1987.

Apéndices

218 Teatro de marionetas.
226 Teatro lírico.
254 Danza-ballet.
273 Festivales.
301 Premios.
304 Final de partida.

Índices

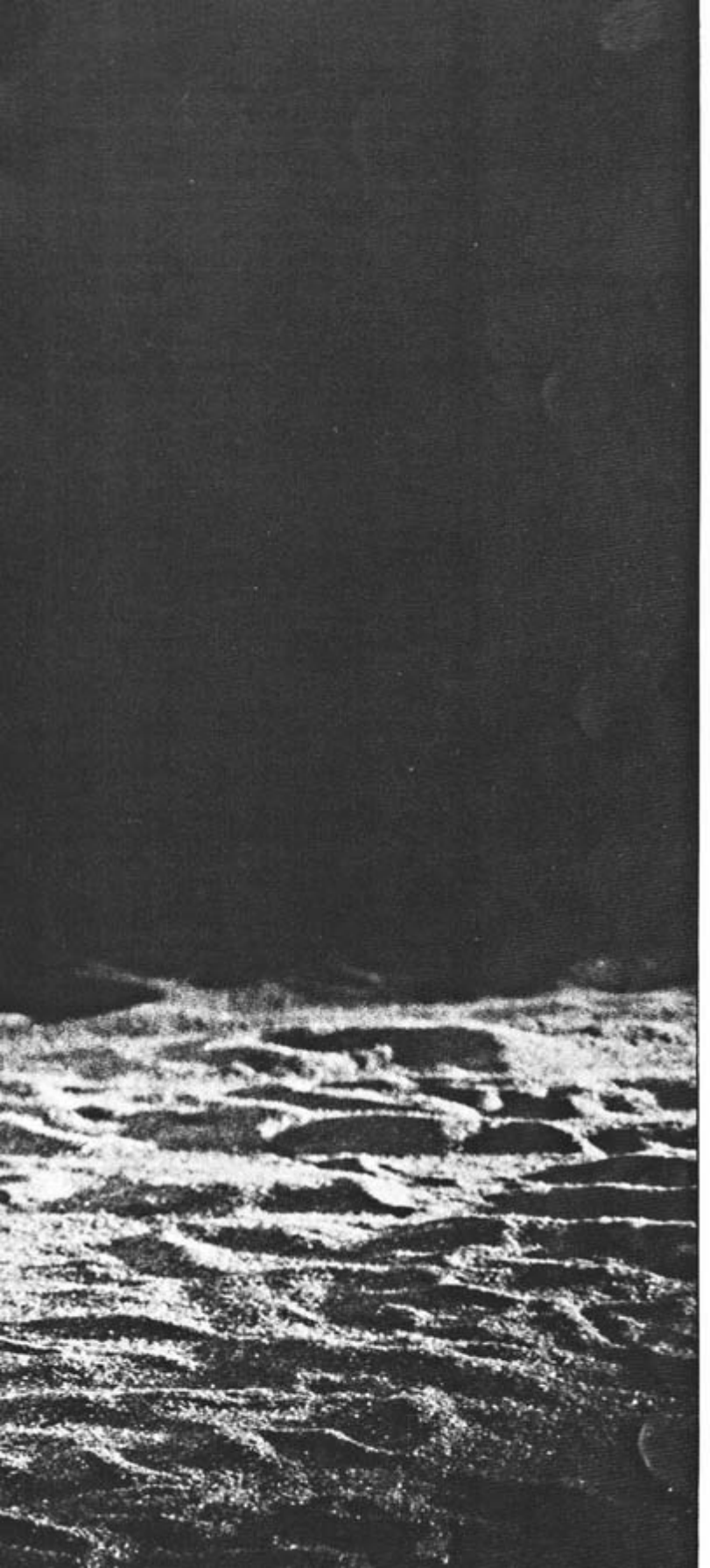
306 Títulos.
309 Grupos, compañías, centros dramáticos (orden alfabético).
312 Lírica/Títeres/Danza.
313 Grupos, compañías, centros dramáticos (por comunidades).
316 Autores.
318 Directores.
320 Escenógrafos.

Por tercera vez consecutiva el ANUARIO TEATRAL trata de recoger en las páginas de un volumen, como el que el lector tiene en sus manos, los datos básicos de la producción teatral en España, comprendidos entre las fechas que marcan la última temporada: 1 de septiembre de 1986 y 31 de agosto de 1987. La edición del ANUARIO completa el ciclo de publicaciones periódicas sobre el curso de nuestro teatro iniciado con la GUÍA y con la entrega mensual de EL PÚBLICO. La preparación del ANUARIO se corresponde con la fase en que se clasifica y procesa la documentación relativa a cada espectáculo: fichas técnicas, recortes de prensa, programas, material fotográfico, tal como se viene haciendo en el Centro de Documentación Teatral, con el fin de poner en su momento, a disposición de cuantos quieran consultarlo, el fondo de datos relativo a nuestra actividad escénica.

En el presente ANUARIO se encuentran recogidos 706 títulos correspondientes a las producciones de 551 grupos, compañías o centros dramáticos, cifra en la que se incluyen no sólo los espectáculos dramáticos, sino también los de lírica, danza y marionetas. Aunque la propia práctica de nuestro trabajo nos permita cada vez una mayor precisión, es posible que el censo se encuentre aún incompleto, aunque el margen de error o vacío sea realmente reducido. La captación de la información se realiza a través de la propia mecánica establecida en el Centro: redacción, corresponsalías, vaciado de prensa nacional, contacto directo con las compañías y grupos... Cada producción que aparece documentada en este ANUARIO dispone de una carpeta propia de la que se reproducen sólo algunos documentos elementales: ficha técnica, reflexiones o comentarios de la propia compañía, fragmentos contrastados de la crítica, fotografías..., de forma que la edición del ANUARIO puede funcionar como un índice de los propios fondos que conserva el Centro.

Dos observaciones más. Respecto a la edición de 1986, se registra en este ANUARIO un descenso notable, tanto de títulos como de núcleos de producción, que en el primer caso suman 67 menos y en el segundo 83 también menos que la temporada precedente. El dato comienza a ser significativo y acaso apunte a la incuestionable realidad de unas condiciones cada vez más difíciles para la supervivencia de los colectivos teatrales en nuestro país. La segunda observación se refiere a un endurecimiento general de las opiniones de la crítica respecto a la generalidad de los espectáculos estrenados. Pese a nuestro interés por ofrecer opiniones contrastadas, la batería de argumentos y adjetivos de la crítica es de notable contundencia. Nuestra actitud ha sido la de mantenernos dentro de criterios puramente documentales. Entendemos que con la selección de opiniones ajenas que han generado los espectáculos completamos el tratamiento estrictamente informativo que puntualmente ofrecemos en EL PÚBLICO, sin que de ello se infiera un perjuicio para las compañías o un consejo disuasorio respecto a los espectáculos que han desaparecido ya cuando se edita este ANUARIO. Agradecemos en este sentido la indirecta colaboración de los críticos y periodistas citados y, una vez más, la generosa y permanente relación que con este Centro mantienen las compañías y grupos teatrales, sin cuya ayuda este trabajo resultaría imposible.





Argumentos para la crónica de un año

"El público", de Federico García Lorca, producción del Centro Dramático Nacional, estrenada en Milán en diciembre de 1986, bajo la dirección de Lluís Pasqual. (Foto: Ros Ribas).



EL ESPEJISMO DE "EL PÚBLICO"

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

Milán, 12 de diciembre. Faltan unas horas para el estreno en el Piccolo Teatro Studio de *El público,* el texto más enigmático de Federico García Lorca que llega al fin, tras un naufragio de más de medio siglo, al encuentro con los espectadores para pronunciar palabras que aún escuecen, sobre el amor y sobre el teatro. No hay nervios de estreno. Los últimos ensayos generales con la sala repleta de público, anticipan ya la excelente acogida que ha de tener el espectáculo. Lluís Pasqual comienza a pensar cómo montaría por segunda vez esta obra, sabiendo lo que ahora sabe, después de vivir durante meses atrapado en la seducción de un texto que causa el vértigo de un abismo y que se cierra como una trampa sobre los pasos que se han atrevido a penetrarlo. "Estoy seguro —me dice— de que para aquellos que han amado este texto, cualquier versión va a resultar difícil de compartir, porque cada uno se ha formado su propia visión y el texto le ha tocado de manera diferente. Pero al menos la primera vez, había que hacerlo así; hay zonas del texto que se han ido aclarando, mientras otras permanecen en la oscuridad total. Porque se comienza a ciegas, a tientas en lo oscuro, hasta encontrar un equilibrio entre lo que se ilumina y lo que permanece en sombras. Es necesario acercarse al estado de fiebre de Lorca al escribir este texto. Es difícil de apreciar a qué grado de excitación, de pasión, de asco, de cansancio y de vergüenza había llegado Federico para escribir a punta de corazón estas páginas. Pero ni la situación histórica es la misma, ni nada es igual que hace cincuenta años. Por eso no he querido inventarme nada y cuando me sentía incapaz de asumir esa personalidad, de ponerme en la situación de Federico, le hacía caso a él, le dejaba hablar, porque él tiene razón casi siempre".

Desde la idea inicial de Fabià Puigserver, de construir un teatro desmontable, es decir, un teatro de mentira, aunque con todas las características de los de verdad, que fuera capaz de contener este espectáculo, se ha pasado a esta playa de plástico azul en la que aparecen, como fósiles, algunos elementos del viejo teatro: unas filas de butacas en torno y cuatro telones petrificados, que suben y bajan como autómatas, sin obedecer aparentemente a las leyes del teatro, ni a las de la física. El restaurado Teatro Fossati de Milán, sede hoy de la Escuela de Giorgio Strehler, tiene la apariencia espectral de un teatro desarbolado, en el que permanecen las líneas esenciales de su arquitectura, pero despojadas de la ornamentación, de los complementos, de la decoración con materiales nobles. Es el esqueleto del teatro, con sus vigas y muros al descubierto, sus arcos ciegos y el soporte de los palcos, reducidos a corredores y pasillos. Aunque el espectáculo del Centro Dramático Nacional esté pensado para girar y acomodarse en la platea de otros teatros, después de practicar el desalojo quirúrgico de las filas de butacas, difícilmente volverá a encontrar un espacio como el que dio a luz el montaje, aquel vientre de ballena que incubó los fantasmas del misterioso texto lorquiano.

Lluís Pasqual ha entregado con *El público* el más limpio, sobrio y sincero de sus trabajos. Un gran espectáculo que no tiene la ambición de agotar ni desvelar todas las contradicciones y oscuridades de un texto, por demás incompleto, primer borrador, a todas luces, de lo que según los testimonios de Martínez Nadal, era ya una obra terminada en 1936. A Rafael Martínez Nadal hay que agradecer la custodia, la restauración y la valentía de haber editado este texto, del mismo modo que a Lluís Pasqual hay que reconocerle el mérito de haber alumbrado en escena sus enigmas, dejando respirar al texto por todas sus heridas esa agonía que alcanza a la intimidad del autor y a sus más fervientes deseos de alterar las leyes del teatro.

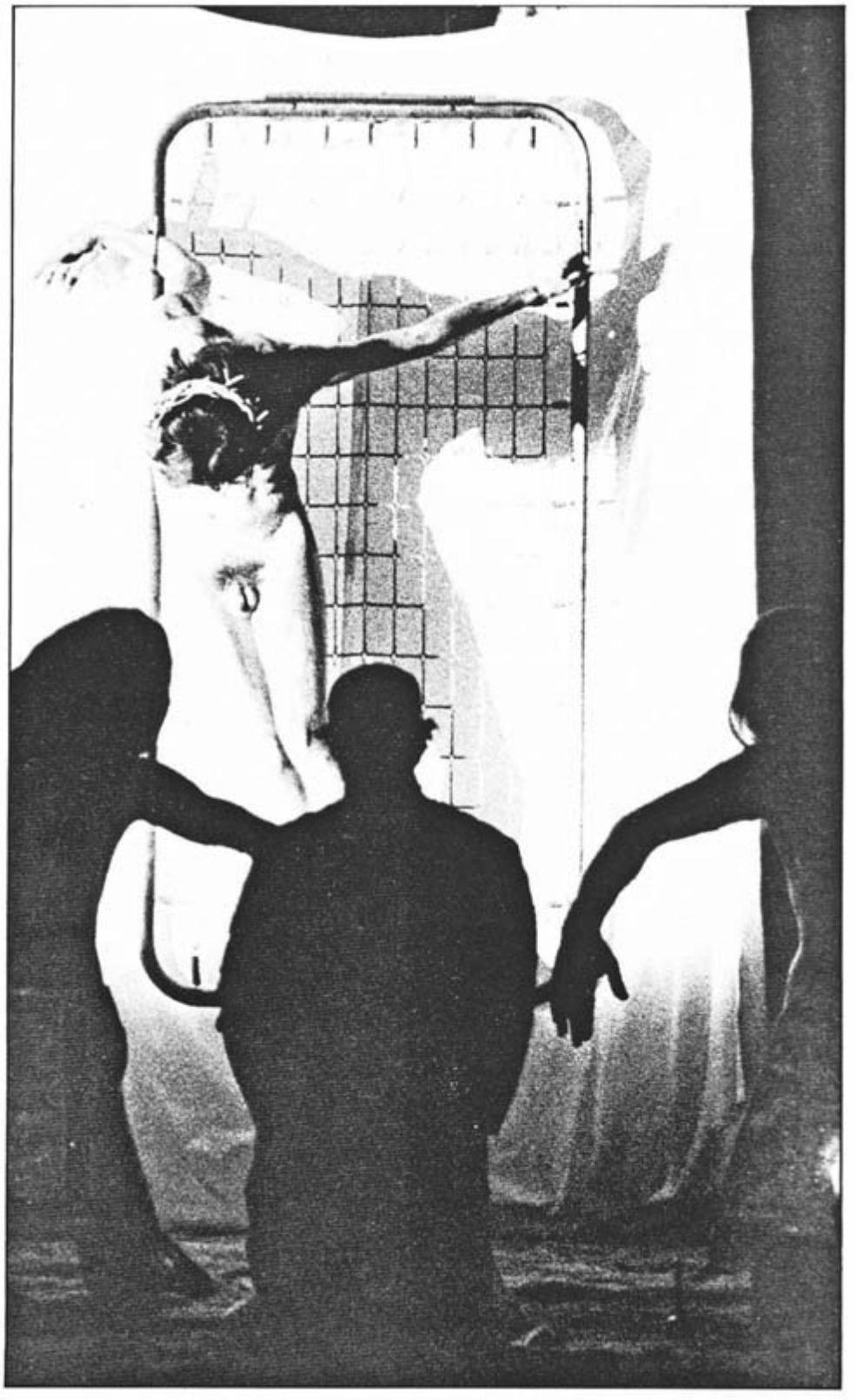
Entre las muchas virtudes del espectáculo del Centro Dramático Nacional, no es la menor suscitar, sobre la materialización escénica del texto lorquiano, una serie de reflexiones que, sin el dato de la representación, estarían condenadas a ser especulación simple. Pasqual sabe muy bien que hay una verdad que buscan los investigadores de la literatura dramática y otra verdad, distinta, que persiguen los creadores. A veces coinciden o se cruzan los caminos. Otras divergen irreconciliablemente, porque una metáfora puede diseccionarse con el bisturí de la crítica literaria, pero acaso no pueda traducirse sobre la escena, si no es a través de otra metáfora teatral, y en la densidad de un texto como *El público,* el director ha preferido exponer la totalidad de la obra, conservando la penumbra de sus contradicciones, antes de encauzar su montaje por una dirección determinada que, en consecuencia, borrase otros itinerarios posibles. No quiere esto decir que Pasqual haya elegido la vía de una reconstrucción historicista, fiel a la iconografía de la que *El público* de Lorca es a la vez deudor y artífice, es decir, los arquetipos surrealistas de los años treinta, comunes no sólo a esta obra, sino también a *Así que pasen cinco años* y sobre todo a *Poeta en Nueva York,* que mantiene con *El público* estrechas relaciones. Más bien al contrario. El espectáculo del Centro Dramático Nacional separa el texto de los parlamentos, de las soluciones escénicas propuestas por el autor, en el convencimiento de que lo que en la obra hay de deuda o "contaminación" surrealista ha envejecido irremediablemente en cincuenta años, mientras los parlamentos conservan una vigencia cercana a la clasicidad. Con todo, esa disección entre el texto literario y sus materializaciones escénicas, no se lleva hasta el último extremo y permanecen en el montaje no pocos ejemplos de esa pretendida "contaminación" surrealista, como la alusión a las moscas que caen sobre las cuatro mil naranjadas del cuadro primero, o los desdoblamientos de los personajes y sus disfraces: la figura con el rostro de huevo que se golpea con las manos, por citar sólo algunos ejemplos. Han desaparecido las ventanas como radiografías, la lluvia de guantes, las hojas

Alfredo Alcón en la primera escena de "El público". (Foto: Ros Ribas).

lanceoladas... y hasta el biombo que revela la verdadera identidad de los personajes, de forma que hace que pierda parte de su eficacia, al pasar detrás de los telones, el juego de transformación de los personajes y con ellos su más fácil identificación en las sucesivas transiciones.

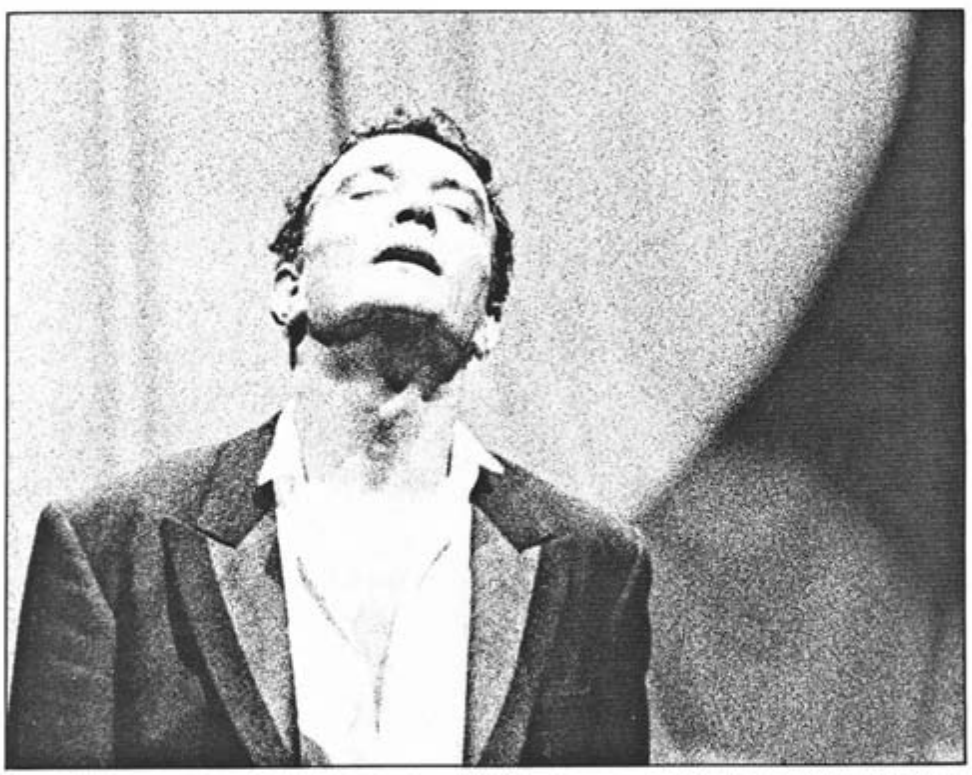
La supresión o simplificación de las soluciones escénicas que propone el autor, en lugar de reinterpretarlas teatralmente, condena al texto a ser servido dentro de moldes de interpretación y de puesta en escena mucho más convencionales; casi, se diría, propias del viejo teatro cuya radical transformación propone el autor. Así, hay zonas del texto que por su énfasis declamatorio o por su lirismo, tienen en la febril interpretación de Alfredo Alcón un soporte brillante que las potencia, mientras otras, de corte más irracionalista, naufragan lamentablemente en el intento de otros actores por hacer psicológicamente comprensibles imágenes y expresiones que no tienen psicología ni razón coloquial, ni definen la construcción de un personaje. Entonces, el texto se arrastra torpemente en una especie de impotencia. Lo que posiblemente pueda considerarse anacrónico en las acotaciones de *El público* son las anécdotas concretas, pero no el procedimiento. Es cierto que existen estereotipos de las vanguardias históricas, cuyo destino está en los más flamantes museos de arte contemporáneo, pero parece indudable que el proceso de renovación desatado en las artes —desde la pintura a la música, pasando por la literatura y terminando por el teatro—, a raíz de las vanguardias de comienzo de siglo, está tan operante y fecundo como el primer día, de forma que difícilmente puede entenderse la creación artística de este siglo sin el que fue y sigue siendo su principal motor de transformación del imaginario, el surrealismo. Reinterpretar las soluciones escénicas propuestas por Lorca en el texto, a la luz de ese proceso que sigue vivo y decantándose permanentemente y encontrar apoyo para ello en otras zonas de la obra del poeta, donde coinciden los mismos temas, semejantes enigmas y parecidas obsesiones plásticas, bien pudiera merecer la pena.

Pasqual ha conducido su espectáculo al terreno que le es propio, el que conoce cumplidamente y el que le ha dado un merecido reconocimiento dentro y fuera de nuestras fronteras. Pasqual, como todos los grandes directores europeos hace obra propia en sus puestas en escena. Bastaría con repasar su extensa producción, a pesar de su juventud, para entender que los cánones de su teatro se circunscriben a lo que llamamos "repertorio clásico o contemporáneo"; es decir, la obra ya suficientemente resuelta de acuerdo con una



batería de soluciones intercambiables, según el autor o la época de que se trate. Y de acuerdo, también, con el magisterio de aquellos directores de escena que reconoce, especialmente Strehler. Por eso el valor de este espectáculo debe medirse en el esfuerzo que supone afrontar un texto como *El público* sin poder echar mano de preceptiva previa, adentrándose, en solitario —una soledad compartida por un equipo del que Fabià Puigserver y el propio Alcón son piezas fundamentales— en una selva de imágenes que lanzan su magnética llamada desde el otro lado del teatro. Esa sinceridad, ese desnudamiento son las grandes lecciones de su espectáculo, porque renuncian a mentir la trampa de que se trata de la única salida posible y permiten que el texto reclame, a veces imperiosamente, otras soluciones escénicas. El espectáculo no rescata un cadáver teatral enterrado desde hace más de medio siglo, para la conmemoración preceptiva del autor, sino que abre las vísceras de un texto palpitante para indagar en las fuentes de su inagotable vitalidad. Entonces la palabra del poeta, su vómito interior, la tentación de llegar a lo prohibido, de mirar a la cara el rostro de la muerte aparecen como un reto estremecedor y deslumbrante. Y el espectáculo, en lugar de proponerse como meta de llegada, se convierte en punto de partida. Individualmente, porque sugiere al espectador una travesía personal e intransferible a través de sus misterios. Teatralmente, porque incita a llevar más lejos los fantasmas y enigmas del autor.

Por otro lado, el debate sobre el alcance y las dimensiones de una obra como *El público*, permanecerá —quién sabe si para siempre— necesariamente abierta, limitados como estamos para su conocimiento a la reconstrucción de un primer manuscrito, por demás incompleto. Conociendo el meticuloso perfeccionismo del autor, no es difícil suponer que la última redacción de la obra —la que debieron conocer los asistentes a su lectura en 1936, seis años después de la fecha que figura al final del manuscrito que nos ha llegado— debía resolver muchos de los problemas para los que hoy solamente tenemos indicios. Pasqual, en cambio, encuentra que en el manuscrito conservado por Martínez Nadal está ya la materialidad de la obra y que no ha notado la falta del supuestamente extraviado Cuadro IV. Ha trasladado de lugar el "Solo del pastor bobo", magníficamente interpretado por Juan Echanove, hasta el lugar donde se supone debió estar el extraviado Cuadro IV, desde su emplazamiento en el manuscrito, entre los cuadros V y VI, licencia que le hace anticipar que ha ocurrido ya el asesinato de Julieta y evocar el teatro destruido después de la revolución o cataclismo del que se habla en el acto V: "un teatro sin lunetas y un cielo lleno de sillas".



A la izquierda, la muerte del Desnudo Rojo. A la derecha, Alfredo Alcón, en la escena final de "El público". (Fotos: Ros Ribas).

Pero en nada empañan estas reflexiones la importancia del estreno de *El público* en el Centro Dramático Nacional, sin duda el acontecimiento más esperado y la cumbre, junto con *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, de su programación en los últimos cinco años. Aunque pudiera expresarse teatralmente en otros términos, allí estaba la esencia íntegra del texto de Lorca, su agrio perfume, el conflicto violento de sus imágenes y la ordenación de un tropel de temas sobre el eje dominante del amor y del teatro. Pero su interés no debiera ceñirse a la recuperación puntual de un texto imprescindible, aunque por fuerza haya que entenderlo así, si se examinan los títulos programados en un centro que, entre otras cuestiones, debiera responder a la pregunta por nuestra dramaturgia contemporánea. *El público* de Lorca no es una excepción, sino más bien uno de los momentos cruciales de una tradición teatral (habrá que llamarla así, si se quiere hacer justicia) que arranca posiblemente en el esperpento de Valle y en el surrealismo de Lorca, pero en la que se inscriben textos de Alberti, como *El hombre deshabitado*, o *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna y que tras la larga noche del franquismo continúa en buena parte de nuestros autores contemporáneos permanentemente condenados al ostracismo y al descrédito, con obras tan extensas, complejas y apasionantes como la de Francisco Nieva, tan desmedidas y radicales como la de Miguel Romero Esteo, por sólo citar dos nombres de una amplia nómina de escritores a quienes se ha desaconsejado en la práctica seguir escribiendo en la línea de renovación moral y estética que anuncian textos como *El público* de Lorca. Inocentemente, uno podía pensar que si, aun con el retraso de varias décadas, la profecía de Lorca sobre el teatro de futuro se terminaba cumpliendo, habría merecido la pena esperar. Pero, lamentablemente, se trata de una simple ilusión óptica; de la excepción que marca el precepto de un aniversario. La normalización de nuestra vida teatral, que implicaría un espacio de confrontación abierto a las distintas corrientes y tendencias de nuestra dramaturgia contemporánea, sigue siendo un proyecto aplazado sin fecha. La crueldad de los aniversarios consiste en que hay que esperar a que los creadores se mueran.

ELS JOGLARS: BODAS DE DAR LA LATA

MIGUEL BAYÓN

Los veinticinco años de Els Joglars no pueden catalogarse como bodas de plata, por la sencilla razón de que ellos siguen sin casarse con nada. Es éste un tipo de aniversarios que suele apestar a inciensos varios, pero en el caso de Els Joglars, aparte de incienso, debería sin duda oler a guardia civil cazallero y a pólvora de moros y cristianos. Y un poquito a trena. Pero, sobre todo, a juzgado rancio, a empapelamiento mohoso.

Han sido lustros de un trabajo que ellos no motejarían de lustrosos ni de ilustrados, pues mucho más tilín les ha hecho siempre la estética (es decir, la ciencia de los sentidos) más propia de figón o plaza pública que de templos académicos. Pero al templo, a la academia remiten precisamente sus afanes: en clave, más que de solfa, de mofa y befa.

Nunca se parecieron a nadie. Toma ya: suena como una frase hecha, pero parándose a pensarlo, es inauditamente cierto. El panorama teatral en que surgieron, ay, no era tan radicalmente diferente al de hoy (haciendo abstracción —y nos damos con un canto en los dientes al poder escribirlo— de la censura y sus vilezas): la mayor parte de los locales, copados por vodeviles vergonzosos; los teatros oficiales, peripuestísimos y retóricos. Ellos irrumpieron, con tantos otros grupos valentones, y con sólo entregarse a la mímica, el público los percibía como un clamor de libertad.

Y lograron lo increíble. Con la democracia, el sueño del Teatro Independiente se vino abajo, o más bien ingresó en la Administración. Ellos, como tantos otros, habían sido zarandeados por la dictadura, pero en la aparente democracia se vieron machacados, enmazmorrados e impelidos a la estampía. Pero el espíritu de Els Joglars logró sobrevivir. Y cómo.

Se les puede envidiar, vilipendiar, etc., por ello. Pero más valdría caer en la cuenta de que también sobreviven, y recómo, los poderes y las importancias intocables que a ellos pusiéronles en prisión y en el disparadero. Tiende a olvidarse, y no parece cuestión baladí.



Sobre estas líneas, Albert Boadella, director de Els Joglars, la compañía catalana que cumplió este año su 25 aniversario. A la derecha, imágenes de sus principales espectáculos: "El joc" (1970), "Mary d'Ous" (1972), "Alias Serrallonga" (1975), "La torna" (1977), "M-7 Catalonia" (1978), "Olympic Man Movement" (1981), "Teledeum" (1983), "Virtuosos de Fontainebleau" (1985) y "Bye, bye, Beethoven" (1987).

No sólo nunca se han parecido a nadie, sino que, además, nunca, nunca jamás nos han aburrido. A ver de cuántos puede decirse eso. Otros notables talentos teatrales de nuestro país, conscientes de que mucha profundización conducía al tedio, más de una vez optaron por frivolizar, intentando así convocar a eso tan inconsútil llamado público. Els Joglars han urdido espectáculos más o menos refinados o tabernarios, pero siempre han tenido claro —y han sabido transmitirlo claramente al público— que tabernáculo y risa son inseperables.

ENGOLAMIENTO

Xavier Fábregas, cuya mala ocurrencia de morirse nos ha hecho polvo a los envenenados por el teatro, escribió una vez sobre Els Joglars —concretamente a propósito de *Teledeum*— que trabajaban "desde la óptica del monaguillo". Estupenda definición, que permite entender el filón con el que siempre han contado Els Joglars: la *risión* del engolamiento, esa endemia de nuestra cultura.

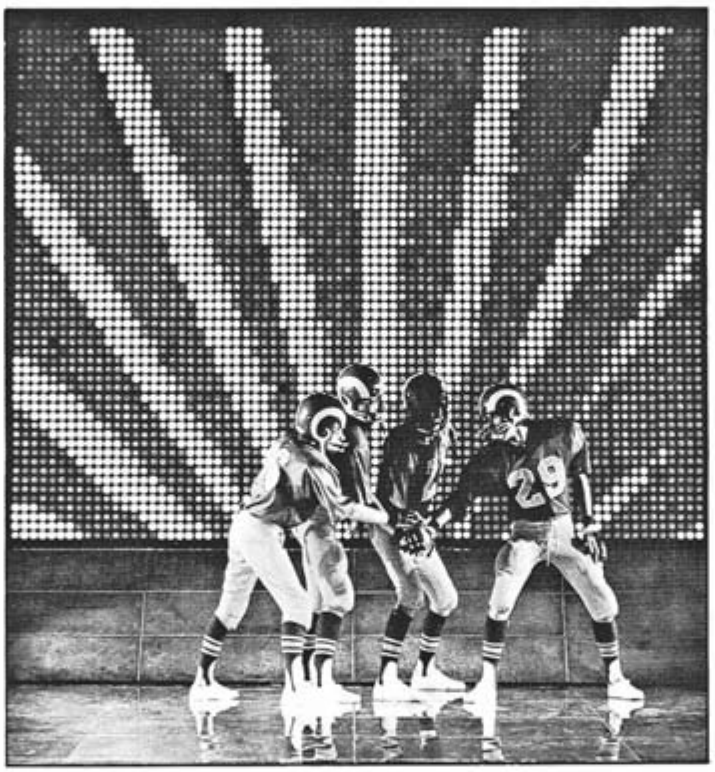
¿A santo de qué hay que ir al teatro solemnemente? ¿Es que es como ir a misa, o a una ceremonia de honoris causa, o a un debate sobre el estado de la nación? Desde arriba se nos ha enseñado, con sangre en los tiempos oscuros y con letra en tiempos más despoilustrados, que así es y así debe ser. Por tanto, Els Joglars no hace más que cumplir con lo que está mandado. Su teatro es misa, su teatro es engolamiento. Lo que ocurre es que "no sólo" es eso. Es también "ver lo que" es eso.

Peter Weiss, rememorando episodios de su vida, relata cómo vio una misa. Simplemente, describe lo evidente: los ademanes del celebrante, los elementos que rodean y componen la liturgia. Els Joglars parten de esa visión de buen salvaje, pero como no son centroeuropeos persiguen además pasarse un poquitín de rosca. Y ese leve retoque significa el reventón de los diques, la explosión de una estética incontenible e incomparable.





























En las imágenes, diferentes momentos del acto conmemorativo del 25 aniversario de Els Joglars, celebrado en el Palau de la Música de Barcelona el mes de marzo de 1987. (Fotos: Gol).

Un análisis de toda su trayectoria (incluyendo las cumbres más depuradas, como *Mary d'Ous,* o las simas más chabacanas, como tantos momentos imprescindibles en cualquiera de sus montajes) confirma esa convivencia entre lo estilizado y lo cutre. Y no sólo en los escenarios. Su aparición televisiva en el programa de Gurruchaga en nada contradice los modos a que acostumbran: sólo la difusión a un público de millones la hace diferente.

En *Alias Serralloga,* allá por 1973, ya exhibían medias y calzoncillos azulgranas, y sacaban a relucir símbolos montserratinos, y barretinas y coblas. Y en cuanto han tenido ocasión han vuelto a reincidir. *Virtuosos de Fontainebleau (1985)* culminaba con un rigodón de morenetas pilaricas, de cabezudos pujolianos y de calcetines del Barça. Por tanto, la escandalera está de más, y sigue siendo engolamiento, mojigatería y mala digestión.

Pero *Viaje con nosotros* ha añadido, por su propia emisión en la caja tonta, una nueva dimensión al trabajo de Els Joglars. Sus incondicionales hemos podido ver, al fin, cumplido un deseo que era a la vez una intuición: la tele, sometida al ácido de Els Joglars, se convertía en una bomba. Casera, de tresillo, y por eso mismo aún más peligrosa.

No hay que buscarle muchos pies al gato: la razón principal que permite a un grupo cumplir cuarto de siglo en escena sólo puede ser la teatralidad. Tanto las declaraciones periodísticas de Boadella como la construcción de cada montaje de Els Joglars o cualquier sarao en que el grupo participe, lleva en sí la mala hierba de la teatralidad.

La laberíntica minuciosidad de *Mary d'Ous* se engarza así con la puntería de todos los juegos el juego que aportaba *El joc;* las larvas y crisálidas de *Bye bye, Beethoven* remiten evidentemente a la fauna contrahecha de *Laetius;* la interpretación de "La Marsellesa" como música de fondo para hacer una tortilla en *Virtuosos de Fontainebleau* posee el mismo *tono* que la perpetración de un Miró por patinadores parafascistas en *Olympic Man Movement.* En todo momento Els Joglars recaban e hilan materiales que, en otras manos, resultarían incoherentes a morir. El toque Joglars no es otro.

Lo vitriólico del teatro, de la propia existencia de Els Joglars en nuestro paisaje lo demuestra, además, el hecho de que no son homenajeables. Ellos pueden autohomenajearse en ceremonias atroces y desternilladoras: pero la materia de que están hechos sus sueños se revela y se rebela totalmente refractaria a que cualquier ente o mecenazgo les homenajee.

Todo lo más, podrían hacer el saque de honor en el Camp Nou.

COMEDIANTS: UN VIAJE DE QUINCE AÑOS

SANTIAGO FONDEVILA

Comenzar un nuevo artículo sobre Comediants intentando ser original, puede ser casi tan difícil como para la compañía de Canet fijar la primera imagen de un nuevo espectáculo. Uno sabe que va a escribir de algo concreto, al igual que Comediants sabe que quiere aborda un tema concreto. Se trata, pues, de buscar a través de la improvisación la forma adecuada para expresar lo que se quiere decir, o sea, desarrollar la idea. Claro que para desarrollar una misma idea algunos se lían a profundas y aburridas disquisiciones, otros toman el camino de la rigurosa cripticidad y los más se libran a la acumulación de tópicos al uso, con aspiraciones de descubrimiento. Sólo unos pocos consiguen desarrollar su propio lenguaje, combinación de códigos y signos que no necesariamente pertenecen a la misma familia gramatical. Esta combinación puede surgir de la sesuda premeditación, o de la ágil imaginación o de la mezcla de ambas en las partes que exija la textura del coktail a preparar. Pues bien, siguiendo las pautas del insigne grupo de Canet de Mar comenzemos por exponer la idea.

Comediants ha cumplido quince años.

La celebración caligráfica podría conducirnos a rememorar sus andanzas, cosa que por otra parte ya hemos hecho, o bien al frío análisis de un fenómeno que trasciende el ámbito teatral para convertirse en una cuestión sociológica. Ambos caminos nos conducirán, probablemente, a brillantes conclusiones teóricas o a entrañables relatos. O sea, a una ilustración del fenómeno a través de datos más o menos conocidos o de reflexiones más o menos acertadas, más o menos geniales. Improvisando en el primero de los caminos podríamos recordar la innegable y extraordinaria aportación de Comediants en la recuperación del espectáculo como fiesta, llevando la iconografía popular tradicional al escenario y aniquilando la cuarta pared,



"La nit", el espectáculo de Comediants que coincide con su quince aniversario. (Foto: Gol).

primero, y las otras tres, después. Improvisando en el segundo sendero, recordaríamos, por ejemplo, la compra de Villa Soledad a una romántica viuda que se dejo seducir como una espectadora privilegiada por el espíritu de unos jóvenes con cabezudos, acordeones y trompetas que una noche lanzan un cohete al cielo, y la luna, saliendo de detrás de una nube, les sonríe.

Hoy, cuando se escribe esta nota, no hay luna o tal vez está dormida y, además, no tengo ningún cohete a mano. ¿Oh, sí? Sus libros, el "Sol solet", una versión libre, sensorial, cósmica y literaria del espectáculo. El libro tiene un prólogo específico para los niños, otro para los astrólogos, para los flipados, los enamorados, los ecologistas, los artistas, los científicos, los mitólogos y los nómadas. Si falta alguien que levante la mano. Eso es, Comediants es un grupo universal que habla a cada uno en su propia lengua sin necesidad de traducción simultánea. Sin duda son unos grandes políglotas que igual pueden conquistar el palacio papal de Aviñón que el puerto de Chicago.

Veamos. Desde que el sumo sacerdote Azteolthan en la cumbre de la pirámide del Sol y frente a su homónima de la Luna se dirigía a miles de toltecas hacinados en la Vía de los Muertos invocando al astro rey, quién ha hecho lo propio sino Comediants, quién sino se ha dirigido a él hablándole de tú en la poética alborada, en el avasallador cénit y en el sensual crepúsculo. Quién sino lo ha pescado en el infinito azul y lo ha metido entre dos hojas de brillante hojalata o sobre un escenario. En tanto Comediants estuvo trabajando con *Sol solet,* ellos fueron los sumos sacerdotes que día tras día, ciudad tras ciudad oficiaron en la calle o en la escena la liturgia de comunión con el astro rey que alienta la vida. Eso sí, sin solemnidades excesivas, con llaneza, con pasión, con ilusión y con la suficiente amplitud como para guardar los hábitos por la noche y cambiar de dios. *La nit,* la otra cara de la moneda. *La nit* que ellos conocen bien. Venga otra liturgia. Y entre ellas *Alé,* el hombre; Comediants, el ciclo de la vida y la muerte. La trilogía está servida.

Lanzan otro cohete al cielo mientras una gran tarta se desliza por un cable llenando de fuego la noche. El Congrés de Teatre. Un banquete. Hasta el cocinero es de los buenos. Las viejas paredes de Villa Soledad se iluminan y alumbran la vida interior. Una isla en el Maresme donde la utopía funciona sin estar sustentada en ninguna teoría. El espíritu de la vida es allí todavía lo importante, la vida una sucesión de instantes.

Comediants, el lujo de algo que puede prescindir, o casi, de lo establecido y establecer sus propias reglas, las menos posibles, desde luego. Que dirían Kerouac, Ginsberg o Huxley de esto. Una microsociedad organizada y autogestionaria. ¿Es posible? No, claro que no, Comediants son un imposible. Y quién o quiénes son los artífices de ese imposible. Ellos se esconden tras el colectivo. Son filósofos opuestos al individualismo totalitarista de la sociedad actual: filósofos sin tesis, con praxis.

Más cohetes en el cielo estrellado y una invocación infernal. Una invocación que corre de boca en boca y exalta los demonios de los más pequeños pueblos de la geografía; un grito que levanta losas y remueve cuerpos al son de unos tambores; una consigna que reúne a los hijos del averno. *Dimonis,* sin duda la joya más preciada que la orfebrería de Canet ha dado al mundo. Serán ellos los responsables del auge de la demonología en Italia. Habrán excitado la envidia y herido la vanidad de las huestes de Lucífer. Pero si sólo es un espectáculo, un juego que cada vez tiene más seguidores. Dicen que casi cien mil personas siguieron el espectáculo en Chicago. Aquí pasa algo. Sólo los más grandes acontecimientos deportivos consiguen llegar a la gente con una intensidad parecida. Comediants son también brujos. Brujos como Samantha, sin alardes.

El artículo se esta casi acabando. El espectáculo está fijado. Falta removerlo, confrontarlo con el público, dejar que se acomode por sí sólo. Comediants han cumplido quince años y lo han celebrado por todo lo alto con más trabajo que nunca y con un segundo libro. Hora es de mirarlo. Mirar las estrellas. El espectáculo más antiguo del mundo. Ja hi som. Aztelocan vuelve a reinar. Los sueños nos llevarán hasta él o a un café de las Ramblas o al desierto de Gobi. Comediants, viajeros impenitentes para los que no hay fronteras ni en el espacio. Aventureros del infinito con parada y fonda en lo humano. Amigos de la Luna, lunáticos. Quién no la ha mirado buscando en ella una sorpresa, quién no la ha gozado en una noche de verano, como la de Shakespeare, por ejemplo, quién no la ha invocado. Son unos cucos, su atracción es la misma gravedad que pega al hombre a la tierra y el hidrógeno líquido que levanta los cohetes de la NASA. Sus caminos son caminos prohibidos sobre los que no existen guías de viaje.





Viaje, ¿adónde? A la ciudad del espectáculo. A un nuevo paraíso donde se puede morder la manzana sin temor a ningún castigo divino y donde la serpiente, enroscada sobre la hierba, duerme. Una ciudad sin calles, pero con caminos, sin edificios, pero con espacios y un corazón en forma de observatorio astronómico para mirar el mundo de las ideas de Platón. Cuánta osadía para hacer realidad lo imposible sin conejos escondidos en ningún sombrero. Pura cuestión de energía. Y, así, quince años viajando. Cuántas parejas no se romperían, cuántas guerras se evitarían, cuántas estrecheces se superarían, cuántos conflictos se resolverían sólo con viajar un poco. El viajero lleva su mundo a aquel al que se desplaza y Comediants ha llevado al mismo Sant Jordi al corazón de los Estados Unidos y lo ha descubierto como algo nuevo llegado de la eternidad de los tiempos.





Imágenes de los tres espectáculos que componen la trilogía última de Comediants: "Sol Solet", "Alè" y "La nit". (Fotos: Gol).

Transgresión. Hurtando la conciencia de los celosos guardianes del orden; seduciendo a los centauros que vigilan las puertas del Olimpo para raptar a Pentesilea y convertirla en diosa del amanecer sobre una nube de color rosa. Temo por ellos.

Demasiado temerarios. No hay poder que vea manifestarse el imposible, o sea todo, sin pergeñar una vuelta a la normalidad. O es que se puede proclamar el reinado de los infiernos sin pagar cara tal osadía. A simple vista a uno le parece de memo el calentarse los cascos por los demonios, pero resulta que ese grito, esos personajes, hasta con bombin, provocaron las iras eclesiásticas en algunos lugares y las de los ciudadanos bienpensantes hasta en Italia. A uno no se le pasa por la cabeza que un desnudo movilize a los carabineros italianos en pos de la compañía y que un juez intervenga en el asunto. A uno no se le ocurre que sea posible tal cantidad de disparate, pero cúando piensa en ello un poco más se ríe con sorna de tales eventos. Bajo la capa de ingenuidad, bajo el ritmo de la fiesta, la pólvora de Comediants no sólo incendia petardos, quema. No hay gurú ni santón, para todos está abierta la veda. Que no decaiga, así que pasen mil años.

Sigamos. Improvisemos.

Stnaidemoc, nu orutuf (léase del revés). Juguemos.

Llega la última secuencia, párrafo en esta ocasión. Comediants anuncia el nacimiento de sus primeros hijos. Pues, sí, en Villa Soledad había y hay parejas. Y de las parejas nacerán ahora pequeños infantes, que a saber el camino que tomarán. En cualquier caso, Comediants tienen la enorme ventaja de ser ellos mismos niños de gran tamaño. Eso, son capaces de jugar sin ruborizarse; de ser ridículos sin ridiculizarse, de desafinar sin avergonzarse. Es probable que los niños salgan músicos. La música ha ido ganando terreno en los espectáculos de Comediants. En *La nit,* casi casi había un conjunto yeyé. Será por la sangre joven que han traído los nuevos elementos. ¿Nuevos?, sí. Del grupo original quedan algunos. Se les nota, se les reconoce. Muchos otros han pasado y se han ido. Hasta es posible que si estos pocos decidieran mudar su tiempo a otra galaxia Comediants seguiría siendo en sus sucesores. En cualquier caso, su obra, sus películas, las miles de imágenes repartidas por el mundo pervivirán. Son casi como los clásicos.

Me gusta Villa Soledad, el aire que allí se respira. Me gusta ser, voyeur, en ese mundo y sentir cómo caen críticamente mis inhibiciones en un foso. Se imaginan el material que durante quince años Comediants ha fabricado, porque ellos son también artesanos. Pues bien, y aunque todo ello sea digno de un museo, espero que a nadie se le ocurra hacerlo, en todo caso que lo quemen todo en una noche de alegría.

Una noche con un castillo de fuegos que incendia el palacio papal de Aviñón. Es un recuerdo imborrable. Y como un castillo de fuego, con música y algarabía, con redoble de tambores y de cuernos, con baile de dragones y una orgía de sueños desbocados hacia el cielo. Así termina el espectáculo/el artículo. Y a seguir viviendo, que son dos días. A seguir disfrutando los momentos, para ser fieles a una filosofía que no es tal. Tal vez celebremos los veinte, los veinticinco, los cincuenta, los cien, los quinientos, los dos mil años de Comediants. Pero eso es tema para otro escrito, que dudo poder escribir.

"LAS BACANTES", SEGÚN TÁVORA: PALIMPSESTO SOBRE EURÍPIDES

IGNACIO CAMACHO

La vida profesional de Salvador Távora se resume en dos coordenadas estéticas e ideológicas fundamentales: el intento de demostrar la posibilidad real de un teatro sin texto y el esfuerzo por la dignificación de lo flamenco como elemento artístico y expresivo válido en lo que tiene de reflejo de una fuerza popular, fuera del marco tópico en que suele tomar desarrollo. En esta perspectiva, la presencia en el currículum de la agrupación La Cuadra, de Sevilla, de una adaptación de *Las bacantes,* de Eurípides, no puede menos que resultar sorprendente a primera vista, ya que significa el encuentro atrevidísimo de un clásico con un artista fundamentalmente espontáneo, aliterario e intuitivo.

Sin embargo, y a salvo de las adversativas que puedan colocarse desde una crítica textual, incluso por encima de determinadas simplificaciones identificativas —la ecuación Grecia clásica-Andalucía es discutible como aseveración genérica—, el acercamiento al drama de Penteo desde la estética flamenca resulta tan atractivo que difícilmente puede el espectador dedicarse impunemente a la comparación o al juicio reflexivo. Como casi siempre en Távora, su propia fuerza plástica desborda cualquier planteamiento apriorístico, y convierte cada representación en un desafío, cada escena en una improvisación, cada movimiento en un rito imprevisible.

Salvador Távora, acuñador del concepto de "quejío", tiene en algún pliegue de su sensibilidad la cuerda que conecta con la fuerza telúrica del ser meridional. La tiene para comprender lo que hay de todo eso en Eurípides y su debate entre la racionalidad y la magia, lo báquico y lo apolíneo, el Norte y el Sur. De modo que, limitando el texto a la mínima expresión, afirmando por encima de todo el valor de la plástica gestual, introduciendo incluso arriesgados versos en medio de la tensión creciente del universo griego —"la boca me sabe a sangre cuando digo Angalucía"—, funde en su creación dramática dos clases de sensibilidades, y da carta de naturaleza al flamenco en medio de un contexto inequívocamente clásico.



Manuela Vargas y Paco Piñero, en "Las bacantes", versión andaluza de Salvador Távora sobre el mito de Eurípides. Producción del Teatro Español, con La Cuadra de Sevilla. A la derecha, Concha Távora, Juan Romero y Evaristo Romero, junto con el coro de las bacantes. (Fotos: Chicho).

Y todo eso funciona. Funciona gracias al tremendo esfuerzo de La Cuadra entera, a la incorporación en cuerpo y alma de Manuela Vargas —formidable Agave, enceguecida en la destrucción de su propio hijo—, a la inclusión de una de esas máquinas que tanto fascinan al adaptador, siempre en busca de la vinculación con los orígenes laborales del flamenco, y que esta vez es una enorme noria de aspecto fálico, construida "ad hoc" para metaforizar el ambiente orgiástico de las bacantes en su viaje iniciático al monte Citerón. Funciona, en suma, porque, como en todos los espectáculos de Távora, la tensión artística se impone con tal potencia que subordina todos los demás problemas, comprensivos o de otra índole, a su propia dinámica.

Tan abrasadora resulta la tensión dramática impuesta por Salvador Távora que él mismo no ha resistido la tentación de subirse en marcha al espectáculo. Quienes vieran *Las bacantes* en su estreno de Sevilla, o en el posterior de Madrid, anotarían el hecho de que, por primera vez en veinticinco años, el director de La Cuadra se había concedido a sí mismo vacaciones interpretativas. Pero, a medida que el montaje ha ido circulando, perfeccionándose y rodando, Távora se ha sumado al escenario disfrazado de figurante, aporreando un tamboril para inyectarse a sí mismo una dosis de convulsión escénica y apagar el síndrome de abstinencia que le causaba sentirse al margen de su propio esfuerzo creativo.

La proclamada poética de los sentidos, que La Cuadra ha procurado siempre transmitir en sus espectáculos a través de la estética flamenca, tiene en *Las bacantes* el matiz restrictivo que impone la existencia de un texto previo. Pero, al igual que confesaba el cineasta Jean Jacques Annaud respecto a su adaptación de "El nombre de la rosa", lo que ha hecho Távora es, más que una versión, un pa-



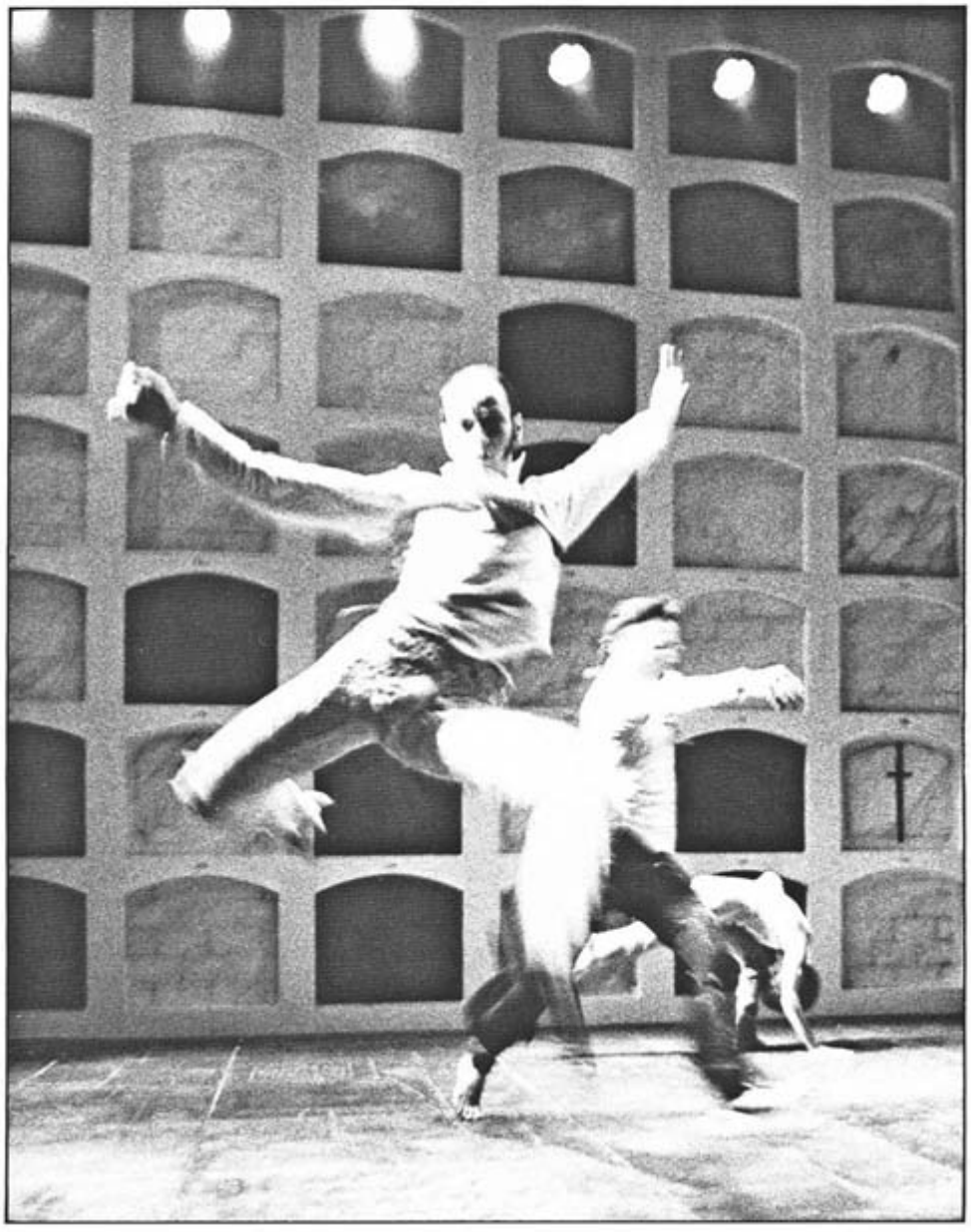
limpsesto sobre el drama de Eurípides. El dramaturgo sevillano abordó la propuesta de Miguel Narros como una reescritura —sin texto, en su peculiar lenguaje sensitivo— de la obra clásica, como los monjes medievales trabajaban sobre otros pergaminos. El resultado es que la confrontación de Penteo contra Dionisos se convierte en una investigación sobre las raíces de lo meriodional desde una forma de expresión genuinamente autóctona, envolvente en sus formas plásticas —la colaboración de Manuela Vargas refuerza aún más el siempre potente elemento artístico— y sometido a una convulsiva agitación dramática impuesta por la propia dinámica de la expresión atextual.

Tiene también *Las bacantes* el resto de los elementos ya clásicos en el trabajo de La Cuadra: la reivindicación estética de la tristeza, la plasmación gestual de los ritos fotográficos del flamenco —rostros congestivos sobre fondos oscuros—, incluso, aunque atenuada por un mayor recargamiento expresivo, la plástica obrera alimentada en el barrio industrial donde Távora mantiene su taller sevillano, y también la presencia de una máquina —tras la hormigonera de *Herramientas,* la retroexcavadora de *Andalucía amarga,* la segadora de *Nanas de espinas* y la carretilla elevadora de *Piel de toro*—, o la participación activísima del elemento coral, que le conecta, además, al universo clásico. Asimismo, Távora ha incorporado esta vez un nuevo elemento de honda raíz dramática, la cabeza de Penteo, que la Vargas maneja con violencia antihamletiana, y ha introducido dos grandes perros, un doberman y un gran danés, que participan en el ritual caníbal que acaba con Penteo y que tal vez supongan un salto cualitativo en el afán de subir al escenario elementos de la vida popular del Sur.

Las bacantes es, pues, un experimento fundamentalmente exitoso. Se trata del montaje más complejo realizado por La Cuadra desde aquel *Quejío* de 1971, y también el de mayor carga literaria. Para prepararlo, Salvador Távora efectuó un intenso aprendizaje textual y crítico de Eurípides, se sumergió en la lectura de un notable corpus interpretativo, que le alejara de la posibilidad de un "atentado" dramático, y luego extrajo las consecuencias que su propia sensibilidad le dictó, y que pasan por identificar las flautas y tamboriles dionisíacos con el instrumental de acompañamiento que se usa en el camino del Rocío, o asimilar el latido campesino de las bacantes que marchan desde Tebas al Citerón con los impulsos atávicos de la esencia andaluza. De un modo intuitivamente vanguardista, Távora ha vuelto a colocarse en un universo trascendente que opera en una doble dirección, siempre soñada por cualquier artista: la que va de la universalidad estética a la interpretación de los valores autóctonos y la que transmite desde la propia sensibilidad el lenguaje universal de los sentidos de la música, la expresión y la fuerza.

LA REPENTINA MADUREZ DEL TEATRO-DANZA

JUANJO GUERENABARRENA



Desde los filósofos presocráticos se viene debatiendo la validez de los sentidos —que sólo forman opinión— para comprender el Cosmos frente a la validez de la razón, capaz de alcanzar la Verdad. Verdad y opinión están presentes en un debate no por particular menos interesante: el teatro y lo que se ha dado en llamar su frontera; no en vano se acepta que el arte más cercano a la filosofía es el teatro. La verdad del teatro no parece ser de fácil definición, a juzgar por los constantes conflictos de competencias (conflictos teóricos) que se generan en los escenarios, fundamentalmente a partir de la pérdida de espacio social del arte dramático, como consecuencia del desarrollo del cine, la televisión, el aumento de la velocidad de vida, el vínculo moderno y fortísimo entre música e imagen, los nuevos métodos de enseñanza, etc. Una de las soluciones posibles es el camino del medio. Y así, en los tiempos actuales se ha optado, con dudosa fortuna, por crear una denominación común para todas aquellas manifestaciones no específicamente textuales: fronteras del teatro. En este tipo de acontecimientos escénicos prevalece el elemento sensorial sobre el sintáctico y el prosódico; el movimiento sobre la emoción, sin que ésta desaparezca; la acción física, individual o colectiva, sobre la acción intelectual; la víscera, en fin, frente a la razón.

La danza contemporánea, concretamente la danza-teatro, ocupa mayoritariametne ese terreno llamado fronterizo. En el caso de España, la explosión de compañías dedicadas a esta disciplina ha dado lo mejor de su metralla en terreno también geográficamente fronterizos: Cataluña, Valencia, Navarra, etc. Y es muy posible que sea fuera del ombligo madrileño donde mejor se entienda que en el arte escénico los dogmas no existen. En las fronteras del ombligo se dió en su día lo mejor del teatro Independiente y se está dando lo mejor de

la danza independiente, quizá porque han comprendido bien que la danza contemporánea no tiene por qué ser una frontera del teatro, sino parte del teatro. Por otro lado, caben muy pocas dudas acerca de qué fue antes, el huevo o la gallina; en este caso, en el principio fue la danza.

Hace unos diez años, Cataluña ponía las primeras piedras oficiales de la danza contemporánea. Herman Bonnin escribía en 1979: "La danza independiente, como en su momento el teatro independiente, se caracteriza por su capacidad de resistencia, por su transparencia creativa y por la permeabilidad ante las corrientes contemporáneas". ("Dansa-79", nº 2). La danza es el reino de la subjetividad, habla siempre desde las habitaciones retiradas del cuerpo; es algo parecido a la bioquímica del arte escénico. Esa transparencia creativa de la que habla Bonnin se traduce en transparencia sensorial y comunicativa, por más que, en muchas ocasiones, se haga difícil una explicación discursiva de su desarrollo escénico. Es transparente porque es primera e inmediata, pero, al mismo tiempo, fuente sugeridora de otras realidades, conceptos o, simplemente, dudas. El estímulo epidérmico de un movimiento o una visión lleva una carga de profundidad denominada erotismo, entendido éste en su sentido más amplio. ¿No es la danza, en último extremo, una invitación al amor? Habla Bonnin también de permeabilidad ante las corrientes contemporáneas. La lógica aplastante de esta aseveración hace ociosa cualquier aclaración. La libertad de un cuerpo en movimiento es capaz de asumir osmóticamente comportamientos, actitudes, simbologías, ideologías, que la razón tardaría años en aceptar. Así como al cuerpo le cuesta más que al cerebro eliminar fantasmas, también le resulta mucho más fácil que al cerebro captar y transmitir ademanes y formas nuevas, que suelen portar en sus alforjas —aun sin que la forma lo sepa— nuevos fondos.



Al lado, "Réquiem", de Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. (Foto: Ros Ribas). Sobre estas líneas, "V-36/9 Crónica Civil", de Ananda Dansa. (Foto: Alberto Fuentes).

Todo lo anterior, unido a algunos movimientos artística y socialmente afortunados, ayuda a explicar el auge nuevo de la danza/teatro. En efecto, la danza académica en su evolución lógica, evolución que tiene la más importante esquina en Martha Grahan, ha posibilitado que la danza-teatro (o viceversa), como parte de la danza contemporánea, abandonara las rigideces en las que estaban presos los argumentos clásicos y se ampliaran las potencialidades de los cuerpos. Como transmisión y espejo de cánones de belleza que también ha sido la danza, hemos visto acceder a los escenarios cuerpos que nada tenían de frágiles, articulaciones fuertes, curvas tensas, paréntesis cordiales, que diría el juglar Krahe. Hoy, al lado de Trinidad Sevillano, por ejemplo, podemos admirar a Margie Gillis o a las bailarinas del último Daniel Larrieu o a Karol Armitage o la locura escénica de Michael Clark o la potencia de la Keersmaeker, que no habría existido, dicho sea de paso, sin Pina Bausch. También, la calle y esos herederos del volatinero que son los breakers, todo movimiento, síncope, acrobacia, robótica, carne y asfalto, fenómeno marginal y fronterizo en un sentido nuevo, están hablando hace tiempo de una nueva sensibilidad. Festivales como los de Valladolid y Granada, atentos al desarrollo de esta zona primera del espectro escénico han colaborado con lo que venimos llamando explosión fronteriza de la danza-teatro. Los grupos que han ido surgiendo han asimilado, empiezan a asimilar, esa forma de expresión y el público empieza a saborear esa danza cargada de contenido, capaz de transgredir la norma una vez que ésta ha resultado digerida y bien digerida. Hoy, en los escenarios jóvenes y en las jóvenes plateas, además de un fouetté, un battement, un rond de jambe, se aprecia la intención y el camino de la energía indefinible; junto a un arabesque se detecta, sucia a veces, a veces musculada y enloquecida, la libertad. Verdad de la razón comprendida a través del deleite y contemplación elementales de los sentidos; de nuevo los presocráticos. Es, podría ser, la herencia del ditirambo.

Cesc Gelabert, Vianants, Ananda Dansa, Teatro de la Danza, Yauzkari, Mudances, Bocanada, Metros..., nombres de la periferia y el centro merecedores de ese "Hielo liso" que decía Nietzsche, y que continuaba "un paraíso/para quien bailar bien quiso". Hoy, ese paraíso es un hielo surcado ya por mil cuchillas; un planeta nuevo que se ha colocado en la primera órbita del nuevo teatro en España. A este nuevo planeta le ha salido un hermano teórico, racional y filosófico: el texto. En el otro extremo de la galaxia está el teatro de texto, del solo y puro texto, que la temporada pasada y la presente se ha colado en la foto. Por ahí discurre el otro sendero de la búsqueda escénica, tan fronterizo como el cuerpo solo, pero más apreciado por los definidores. Será quizá porque en el subconsciente colectivo permanece la aseveración horaciana: "lo transmitido por la oreja excita menos los ánimos que lo que es expuesto ante los ojos". El Madrid fagocítico puede terminar con todo el caudal hemático de esta periferia nueva, pero mientras llega el fatal desenlace y lo convierte todo en un despacho o en un centro dramático, alegrémonos por esta nueva danza, aunque no sea capaz, al final, de sustituir a las sevillanas en la sociedad decente. La danza-teatro prefiere a Dionisio.

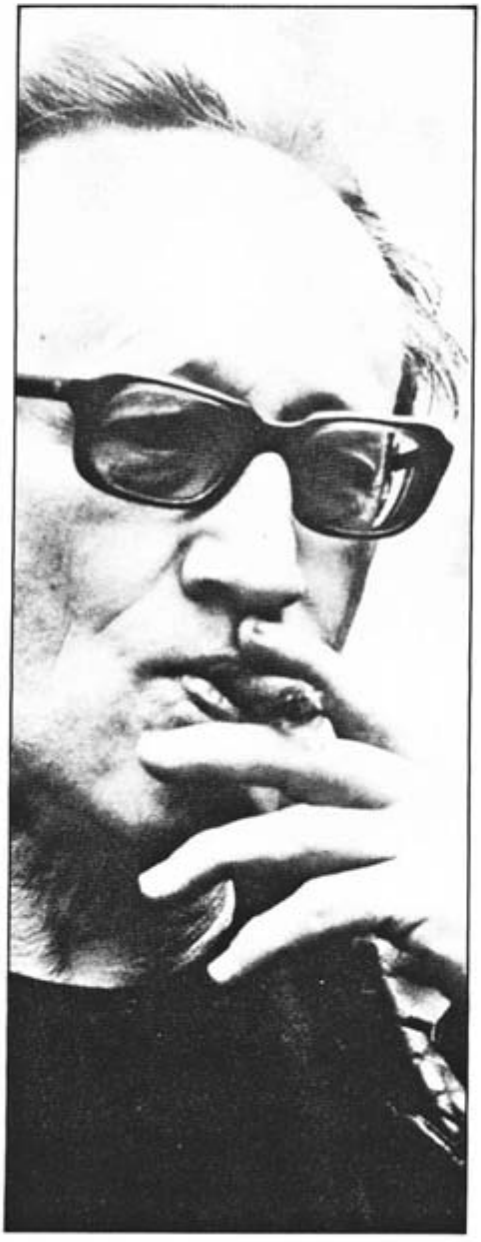
HEINER MÜLLER: MODA O PASIÓN

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

> "El orden completo, ese sueño de los servidores del Estado, ese pisoteo sobre un mismo lugar, esa total inmovilidad. El orden completo sólo existe en los cementerios. Una de las funciones de la literatura, del teatro, es crear el desorden".
>
> Heiner Müller

Un fantasma recorre Europa, las dos Américas y, tal como van las cosas, no sería de extrañar que acabase recorriendo también Asia, África y Oceanía. Me refiero, naturalmente, al fantasma de Heiner Müller. Y obviamente se trata de una exageración. Heiner Müller ni siquiera es un fantasma, sino un ciudadano de Alemania del Este, fumador empedernido de puros y amante del sarcasmo, cada vez más mimado y admirado en Occidente. Como escritor de teatro, como escritor a secas. Un escritor espléndido y subversivo, que nos ofrece la complejidad de los clásicos; que ataca sin pudor y rabiosamente los principios y los prejuicios en los que se basa el poder en las sociedades burocratizadas del Este y del Oeste (en los que se basan, asimismo, las mentalidades de muchos millones de ciudadanos); un escritor que, dicho en términos castizos, no deja títere con cabeza. La primera paradoja tal vez sea la propia expectación que rodea a su persona y su obra desde hace unos años, dentro y fuera de Alemania.

En las últimas temporadas, especialmente tres de sus textos más recientes —*Die Hamletmaschine, Quartett y Medeamaterial*— están siendo puestos en escena por un variopinto abanico de creadores entre los que figuran algunas destacadas figuras de la escena mundial: en primer lugar el norteamericano Robert Wilson, que mantiene desde hace unos años una relación de privilegio con la obra más reciente de Heiner Müller (ha montado en



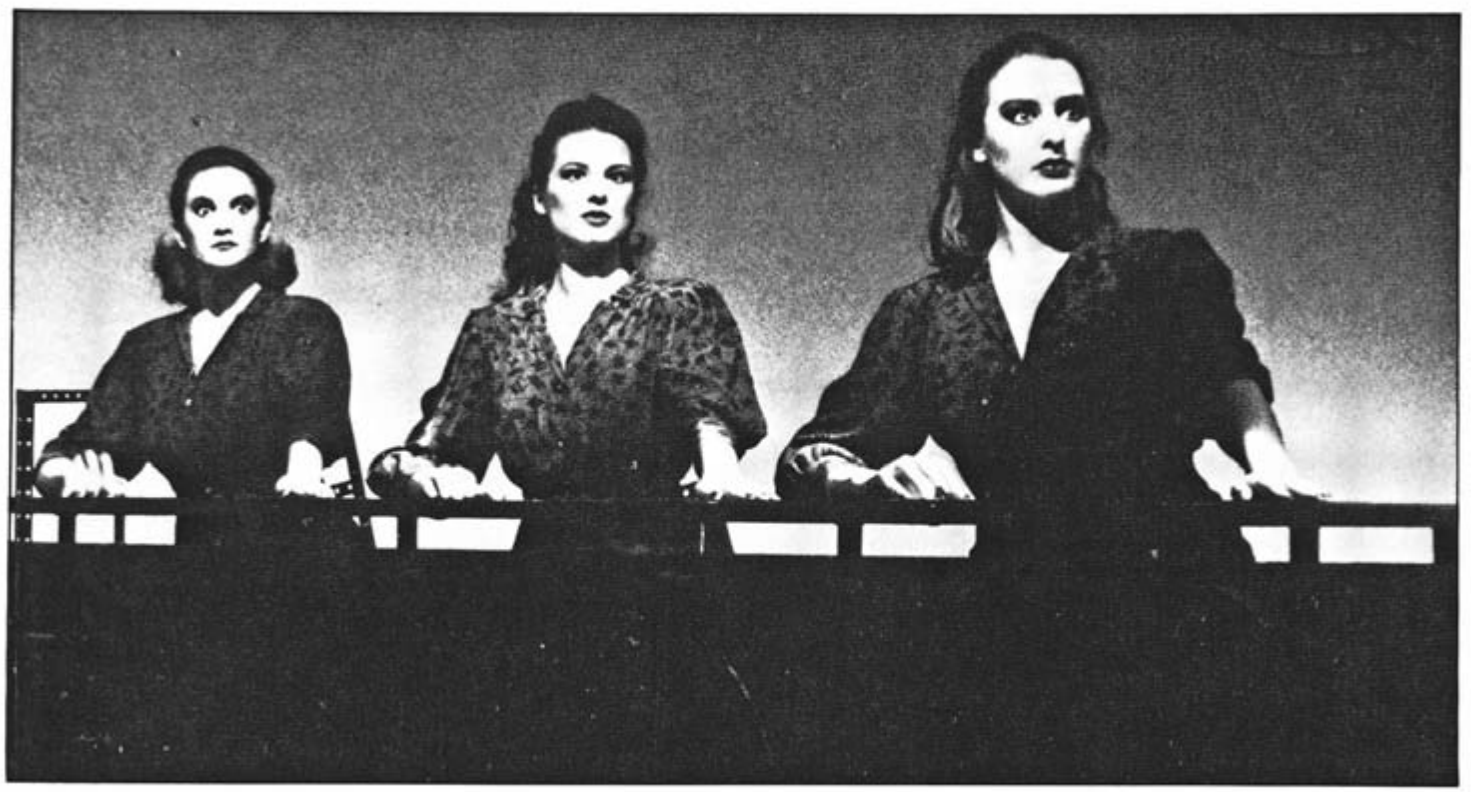
poco tiempo *La Maquinahamlet, Cuarteto, Materialmedea, Descripción de un paisaje...), pero* también algunos importantes artistas europeos, los franceses Jean Jourdheuil, Bernard Sobel, Patrice Chéreau, la belga Anne Theresa de Keersmaeker, en una amplia lista en la que hay que situar aparte las producciones realizadas en la RFA, pues en esa *mitad de Alemania* la presencia de Müller —como autor teatral, como adaptador de Shakespeare y de los clásicos griegos, incluso como director de sus propios textos en algún caso— es continua desde hace muchos años. Las dos últimas aportaciones internacionales conocidas han sido los montajes que de *La Maquinahamlet* han hecho Carbonne 14 en Canadá y Magazzini en Italia.

En una escala mucho menor, España tampoco ha permanecido completamente al margen del fenómeno Müller. Tres producciones españolas: *La Maquinahamlet* en Madrid (Espacio Cero, 1986), *Cuarteto* y *Medea* en Barcelona y en catalán (Joan Ollé, 1987) y finalmente un *Cuarteto* en gallego (Teatro do Atlántico, finales de 1987), acreditan una hasta ahora tímida introducción del teatro de Müller en nuestro país, que se completa con la presentación de los montajes que de *La Maquinahamlet* han realizado Wilson y Carbonne 14.

"EL MÁS PERVERSO Y EL MÁS GRANDE DE LOS POETAS ALEMANES"

Müller está de moda. Müller apasiona a muchos creadores de teatro que sueñan con escenificar sus textos y que, a la vista de los hechos, materializan su sueño con asiduidad. Pero tal vez sería necesario matizar, a vuelapluma, la multitud de circunstancias que rodean a este autor que se ha convertido ya en uno de los más cotizados de este último cuarto de siglo. Circunstancias que sobre todo tienen que ver con el verdadero *fenómeno Müller:* su verdadera categoría de gran escritor de teatro; o como decía recientemente Oliver Schmitt en "Le Monde", su condición de "más perverso y más grande de los poetas alemanes". Y no tanto con la internaciona-

lización de su obra a golpe de festivales, en la que tal vez, en ocasiones, influye más la espectacularidad y el renombre del creador del espectáculo que un verdadero interés o conocimiento de la obra de Müller. Recuerdo a ese respecto un pequeñísimo detalle sin importancia, para mí significativo: cuando Robert Wilson presentó en el Festival de Otoño de Madrid su puesta en escena de *Die Hamletmaschine,* era casi grotesco ver la diferencia de tamaño de los caracteres impresos en la marquesina del Teatro Albéniz. Un enorme Wilson, un diminuto Müller. Y si Wilson es enorme, Müller no lo es menos. Ambos comparten, cuando menos, tanto la admiración de sus seguidores como las invectivas de sus detractores.



Sobre estas líneas, "La Maquinahamlet", dirigido por Robert Wilson. En la página siguiente, "Cuarteto", dirigido por Wilson; "La Maquinahamlet", en la producción de Magazzini; "Cuarteto", dirigido por Patrice Chéreau.

SIMPLEMENTE UN ESCRITOR

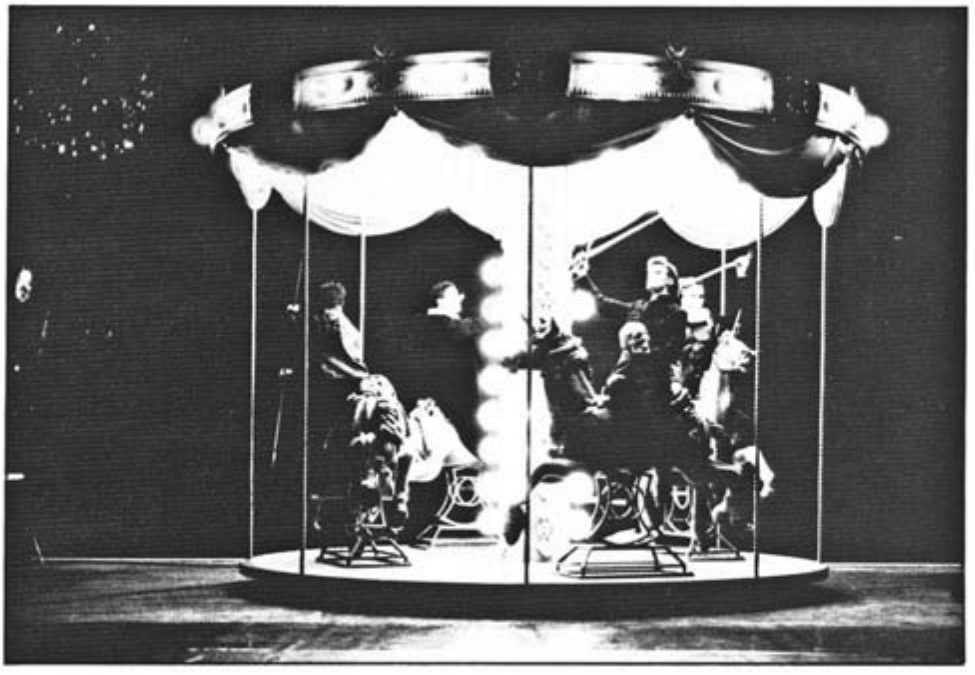
Trato con esto de decir que no es lo mismo la moda que la pasión. La moda es superficial, la pasión es orgánica, implica un conocimiento o una relación profunda con el objeto de su interés. El interés que Heiner Müller suscita por ejemplo en la RFA (Berlin le dedica este año un festival enterito, con espectáculos montados en todo el mundo sobre textos de Müller) tiene unas raíces profundas; Müller es un autor cuya personalidad destaca entre una pléyade de interesantes autores en lengua alemana; un escritor —más de treinta obras desde 1956— orgánicamente vinculado al teatro alemán como autor de sus propias obras y como reputado adaptador de los grandes clásicos. Un autor estrechamente vinculado a la gran tradición teatral alemana y especialmente a Brecht, o dicho más expresamente, un autor a quien muchos consideran el eslabón perdido —o uno de los puntos de conexión ineludibles— entre la dramaturgia de Brecht y el teatro del futuro. ¿Sucesor y enterrador de Brecht? Esa disyuntiva es idiota. Simplemente: "Usar a Brecht y no criticarlo es una traición". Un autor plenamente inserto en una tradición que no separa (tan artificialmente como en España, sir ir más lejos) lo literario de lo teatral, y en la que resulta lo más lógico que Thomas Bernhard, Peter Handke, Botho Strauss o Heiner Müller —por poner cuatro casos bien diversos— no sean "escritores de teatro" sino simplemente escritores.

La presencia de Heiner Müller en Francia es también un fenómeno normal, habitual, en absoluto un acontecimiento superficial o pasajero. Sus obras se estrenan desde hace diez años con normalidad. Sus textos están editados mayoritariamente en dos sellos editoriales de merecido prestigio, Les Editions de Minuit y L'Arche. El público lector y espectador tiene al alcance de la mano los instrumentos necesarios para saber más —y por lo tanto para disfrutar en un sentido más completo— sobre los espectáculos que firma un Robert Wilson, un Patrice Chéreau o un Jean Jourdheuil (este último el verdadero introductor de Müller en Francia). También en Estados Unidos se ha editado una parte considerable de sus textos.

LLAMADA URGENTE

Claro está que las circunstancias son muy diversas en un país como España, y no sólo en lo que atañe a la extensión de la obra de Müller. En este país la lectura es un vicio poco considerado. La lectura de teatro, un vicio prácticamente inexistente. Por consiguiente, las editoriales —algunas de ellas muy prestigiosas por otros motivos— no quieren ni oír hablar de la edición de obras de teatro contemporáneo, con las







habas contadas de autores de cierto éxito —Kundera, Bernhard, Enzensberger—, cuyas obras teatrales se editan en castellano, en algunos casos como pintoresco complemento a su "obra importante" en otros ámbitos de la literatura. Ese desierto existente en lo relativo a la publicación de obras teatrales afecta en primer lugar a los autores españoles, así como a varias décadas de dramaturgias europeas de primer orden. Müller es uno más en una larga lista de importantes autores de teatro perfectamente desconocidos en España. No estaría de más empezar por ahí. Porque la verdadera pasión pasa por la posibilidad de relacionarse lo más directamente posible con sus textos. Que son muchos y magníficos. Y con sus ensayos o sus vitriólicos *errores reunidos*, que constituyen una permanente apelación a la inteligencia, al desorden en que tiene lugar la vida, al cuestionamiento de todo lo necesario, en todo tiempo y en todo lugar. Pero eso ya puede parecer hagiografía (y diríase que Müller tiene hilo más directo con demonios que con santos). Tampoco quisiera deslizarme por la peligrosa pendiente de la interpretación: "No quiero reflexionar sobre lo que hago. No soy responsable de lo que escribo". "No tengo intereses filosóficos. Tampoco quiero saber por qué la luz se enciende cuando le doy al interruptor. Si no se enciende, llamo al electricista". Verbigracia: si quieren saber lo que interesa saber sobre Heiner Müller, lean a Heiner Müller. Y si luego tienen dudas o quieren saber algo más o "comprender" (ah, comprender) algo más, lean otra vez a Heiner Müller. Seguro que seguirán teniendo dudas o seguirán sin "comprender" ciertas cosas, pero se verán inmersos en el placer, el gusanillo de la transgresión, la sensación de atravesar el umbral al otro lado del cual se entremezcla la vida con la literatura y el teatro... Merecerá la pena, más aún si vamos dispuestos a cumplir con la máxima del *Infierno* de Dante: "Perded toda esperanza..."

MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL EN MÉXICO: UN ESCENARIO ENTRE DOS ORILLAS

JOSÉ MANUEL GARRIDO GUZMÁN

Entre el 20 de marzo y el 12 de abril de 1987 se celebró en México D.F. la Muestra de Teatro Español, que luego se extendería también a Monterrey y Villahermosa. Igual que había ocurrido antes en Portugal o en los países del Cono Sur latinoamericano y tal como sucedería después en Caracas y Bogotá, el programa de la Muestra trataba de llevar a México un panorama itinerante del teatro que hoy se hace en España y desde él se convocaba a un encuentro con los espectadores y los profesionales de aquel país, donde la relación con España siempre registra todos los extremos de la pasión. Las jornadas de la Muestra se convirtieron en una fiesta inolvidable. La expedición de cómicos españoles llegaba a los escenarios mexicanos con un cargamento de espectáculos que en los últimos años habían recorrido la geografía entera de nuestro país y que sumaba en su programa títulos de los clásicos del Siglo de Oro, la piedra angular del esperpento, el rastro luciferino de los demonios mediterráneos y un espectro de la civilización urbana: La Compañía Nacional de Teatro Clásico, con *El médico de su honra* y *Los locos de Valencia;* Comediants con *Alè* y sus incendiarios *Dimonis;* el Centro Dramático Nacional con *Luces de Bohemia;* La Fura dels Baus con *Accions,* y Amancio Prada con los *Sonetos del amor oscuro,* de Lorca.

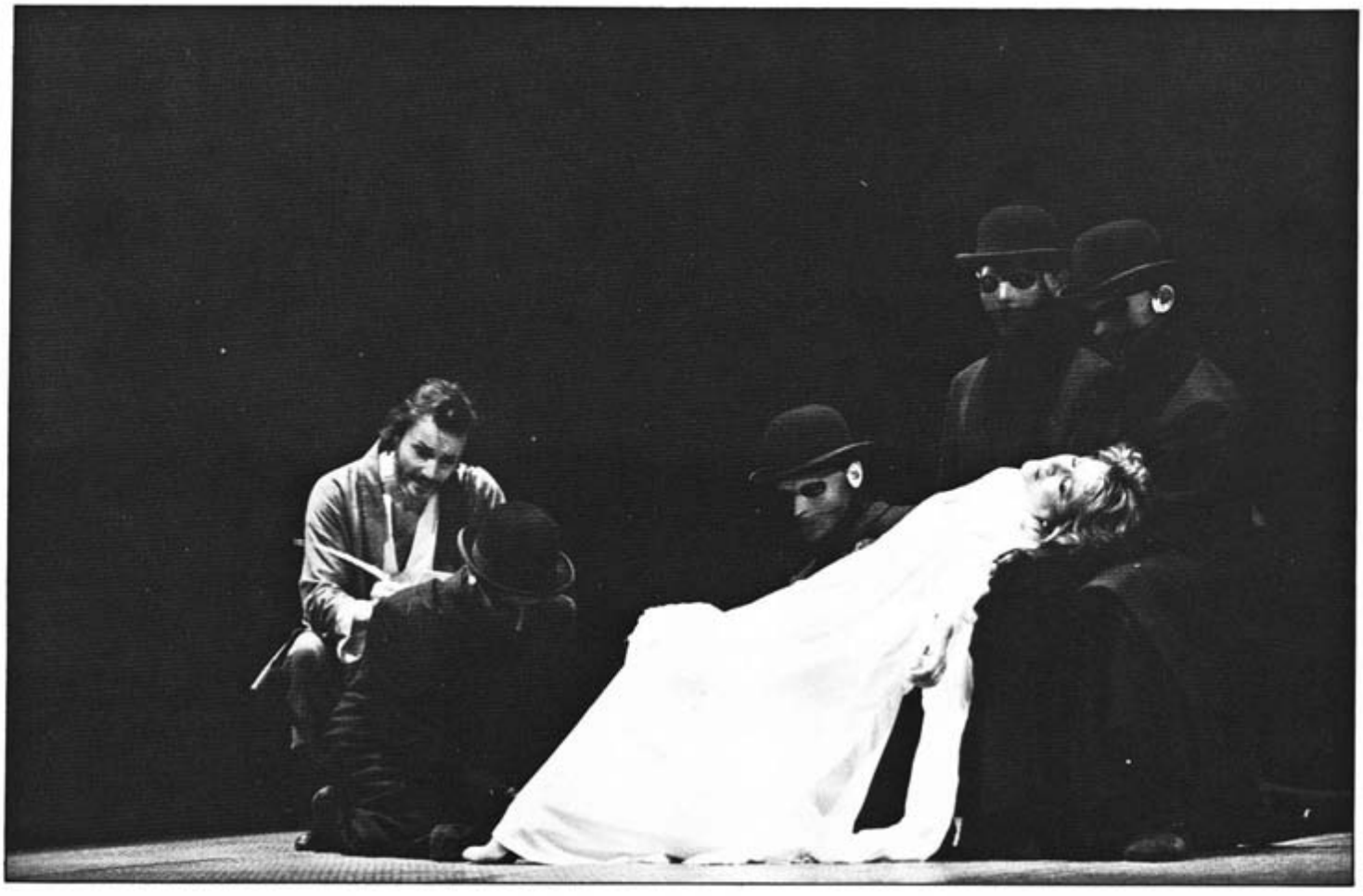
¿Quién sabe si el teatro es uno de los más hermosos regalos que pueden ofrecerse los pueblos, en un siglo como el nuestro, donde las relaciones entre países están sometidas a la contabilidad de la banca internacional? Seguramente la frágil y preciosa materia del teatro puede consumirse como una hoguera que no deja cenizas. Hecho como está de la sustancia de los sueños, ocurre siempre en territorios de la utopía. Levanta delante de nuestros ojos una apariencia deslumbrante, penetra por los sentidos, atraviesa las finas membranas de la memoria y allí se queda sin dejar otro rastro que unas fotografías amarillas, los renglones de tinta de un periódico, todo lo más unos fantasmas atrapados en cinta magnética.



Comediants desató sus "Dimonis" en la Plaza de Santo Domingo de la capital mexicana, en el mismo lugar que fue escenario de los autos de la Inquisición. (Foto: Ireri de la Peña).

Aquel muestrario, forzosamente reducido, del teatro que se hace en la España democrática, ofrecía un panorama que discurría entre la tradición y la modernidad, y llegaba a México cuando se cumplían diez años del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre nuestros dos países. En la larga historia de amores y conflictos entre México y España, la prolongada noche del franquismo hizo de México tierra de asilo para los vencidos en la contienda civil, entre ellos gente de teatro, como León Felipe o Max Aub, que pusieron palabras al llanto y la nostalgia de los transterrados. Palabras prohibidas, impronunciables durante mucho tiempo para nosotros. Tenía todo su sentido propiciar un encuentro desde una nueva circunstancia histórica. Un encuentro que pretendíamos se entendiese, en primer lugar, como un gesto de reconocimiento y gratitud.

Viajaban en la muestra los dos primeros espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Una tragedia de Calderón y una comedia de Lope, ambas bajo la dirección de Adolfo Marsillach, los primeros pasos hacia una revisión contemporánea de un patrimonio compartido, que con admirable criterio el teatro mexicano ha mantenido vigente en el repertorio de sus compañías y que ha puesto como lema del más internacional de sus encuentros, el Festival Cervantino de Guanajuato. Un patrimonio común que allí también se entiende, no como un objeto de museo, sino como un discurso contemporáneo, como demuestran, por sólo citar dos ejemplos, la revisión del mito de Don Juan, hecho por la directora Jesusa Rodríguez en *Donna Giovanna,* que tanto éxito alcanzó en su gira por España. O el homenaje a Calderón de la Barca que Luis de Tavira hizo con la Organización Teatral Veracruzana en *Lances de amor y fortuna.* Los espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico despertaron un enorme interés en el públi-







co y apasionados debates entre los profesionales.

El Centro Dramático Nacional llevó a México la obra de un ilustre gallego que por dos veces estuvo en carne mortal por aquellas tierras, don Ramón María del Valle-Inclán, el que tantas veces repitió que México le abrió los ojos y le hizo poeta. *Luces de bohemia* había tenido su estreno en París, en el Théâtre de l'Europe en febrero de 1984, bajo la dirección de Lluís Pasqual y había recorrido en triunfo los escenarios de España. Viajar a México con Valle-Inclán resultaba casi imprescindible. Bastaría con leer su *Sonata de estío* para saber que fue en el suelo mexicano donde empezó a amar, a sentir y a sufrir, cuando en 1892 llegó huyendo de su aborrecida carrera de abogado, con los dineros que sus padres le habían dado para graduarse y a falta del último examen. Valle volvió veintiséis años después de su primera visita, invitado por el presidente Obregón para participar en las conmemoraciones del primer centenario de la Independencia y provocó aquel sonoro escándalo al enfrentarse a la colonia española de los "gachupines", para darle la razón a la política agraria del gobierno mexicano. No hacía sino reivindicar la tradición ética de España en el nuevo mundo, y anticipar su visión solidaria con las repúblicas americanas, tal como aparece en su novela, por entonces sólo intuida, *Tirano Banderas*.

Luces de bohemia, el texto por cuyo estreno lucharon con mayor tenacidad las gentes de teatro en España, durante el anterior régimen, y que ya en sus postrimerías consiguió subir a escena nuestro infatigable José Tamayo, en un montaje histórico, que luego iría a dirigir también en México, sigue siendo el mejor antídoto contra la prepotencia y el triunfalismo, el espejo cóncavo donde nos miran los antihéroes, una lección para los españoles de esta y de las venideras generaciones.

El montaje de Lluís Pasqual consiguió un éxito clamoroso, unánime. La interpretación de José María Rodero se recibió como la lección de un maestro y la dolorida palabra de Valle tenía en el depurado y limpísimo espacio creado por Fabià Puigserver la emoción de ser pronunciadas de nuevo.

Junto con Valle, otro de los padres de nuestro teatro contemporáneo tomaba presencia en la muestra desde sus rescatados *Sonetos del amor oscuro*. Unidos en la misma fecha del cincuentenario de su muerte, la figura de Lorca, desde la voz y la música de Amancio Prada, volvía a subrayar su gran universalidad, que devolvía como un eco el multitudinario montajé de *Bodas de sangre* del Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, en la versión oxoloteca, dirigida por María Alicia Martínez y que meses después viajaría a España para ofrecer sus representaciones en Granada y Madrid.

Junto a los espectáculos de los teatros públicos, la muestra incluía en su programa a dos compañías independientes: Comediants, más veterana, recién cumplidos los primeros quince años de su festiva y contagiosa historia, y La Fura dels Baus, más reciente, cuya aparición en el panorama de nuestro teatro había provocado un verdadero impacto y había aproximado al hecho teatral a los espectadores más jóvenes. Comediants desató sus *Dimonis* en la misma plaza de Santo Domingo, donde siglos atrás había plantado su escenografía justiciera la Inquisición; miles de personas vivieron aquella noche como un verdadero exorcismo al revés. Las representaciones de *Alè* tuvieron también un público desbordante que apenas podía contener el generoso aforo de la Sala Covarrubias. La Fura, por su parte, como no podía ser de otro modo, provocó con *Accions* un fortísimo impacto del que daban cuenta los rotundos adjetivos de la prensa, aunque desde hace muchos años la escena mexicana ha estado abierta a las corrientes de las vanguardias.

México tiene uno de los movimientos teatrales más fecundos de Iberoamérica. Las jornadas de la muestra, por valioso y positivo que fue su balance, deben entenderse como un trayecto de ida, que exige su complementario regreso. Allí formulamos el deseo de que España acogiera una muestra semejante de teatro mexicano y que se establecieran continuas y progresivas corrientes de comunicación entre los teatros de los dos países. La proximidad de las conmemoración del V Centenario facilitará, sin duda, que se hagan realidad muchos de los proyectos. Pero por encima de la oportunidad de las conmemoraciones preceptivas y mucho más allá de las fechas del calendario, es imprescindible asegurar hacia el futuro el convencimiento de que es posible y deseable abrir cauce al entendimiento, la información y la colaboración que hagan posible el encuentro de nuestras culturas, algo así como un escenario plantado entre dos orillas.



En la página anterior, imágenes de los espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico ("El médico de su honra" y "Los locos de Valencia") y la Fura dels Baus ("Accions"). Sobre estas líneas, José María Rodero y Carles Lucena en "Luces de Bohemia" en montaje del Centro Dramático Nacional, dentro del programa de la Muestra de Teatro Español en México. (Fotos: Ros Ribas y Chicho).



Antonio Banderas y Nacho Martínez en "Diálogo del Amargo", de García Lorca, dirección de Lluís Pasqual, dentro del espectáculo colectivo "5 Lorcas 5", del Centro Dramático Nacional. (Foto: Ros Ribas).



Teatro: La temporada 86/87

Espectáculos estrenados entre el 1 de septiembre de 1986 y el 31 de agosto de 1987

GRUP ESCENIC A.E.M. Lérida

FE DE RATES
De Jaume Serra i Fontelles. Dirección: Màrius Carretero. Intérpretes: Miquel Sabaté, Pere Gómez, M.ª Angels Tarruela, Isabel Sala, Núria Carretero y Alexandre Olmo. Estreno: 28 de mayo de 1987 en el Cinema-Teatre Catalunya, Lérida.

ÁBACO. Madrid

¿EN EL COLE BAILAN ROCK?
De Manuel Picón. Dirección: Olga Manzano. Música: Manuel Picón. Estreno: 21 de febrero de 1987 en la Sala La Bicicleta, Madrid.

ABBA SANATORIO DE TEATRO. Almería

LA OPERETA DEL REY DE LOS TRIGALES
Del colectivo. Dirección: Ramón Pachón Veira.Actores: Trini Hernández, M.ª Jesús Muñóz, M.ª Mar Tejada, M.ª Mar Zapata, Ricardo Padilla, Emilio Romero, Willy de la Torre, Titi Cano y Pachi Muñóz. Músicos: M.ª Mar Tejada, Pachi Muñóz y Ramón Pachón. Estreno: 23 de diciembre de 1986 en el Pub Anagrama de Almería.

EL RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL
De García Lorca. Dirección: Ramón Pachón Veira. Actores/manipuladores: Trini Hernández, M.ª Jesús Muñóz, M.ª Mar Tejada, M.ª Mar Zapata, Ricardo Padilla, Emilio Romero, Willy de la Torre, Titi Cano y Pachi Muñóz. Músicos: M.ª Mar Tejada, Pachi Muñóz y Ramón Pachón. Estreno: 7 de agosto de 1987 en la Plaza Vieja, en la VII Muestra de Teatro de Almería.

ABRACADABRA. Barcelona

9-MAGIC CIRC
Del colectivo. Dirección: Mari Carmen Ocaña. Estreno: 7 de marzo de 1987 en la Sala Los Lliüisos de Gracia, Barcelona.

ABREGO COOPERATIVA DE TEATRO. Santander

MI VENTANA DA AL TEATRO
Del colectivo. Intérpretes: Pati Doménech, Marina Juárez, Rafa Mojas, Keven López y Julia Doménech. Estreno: 14 de octubre de 1986 en el Centro Cultural Caja de Ahorros, Santander.

LOS SECRETOS DE LOS BOSQUES DE CANTABRIA
Del colectivo. Intérpretes: Marina Juárez, Pati Doménech y Keven López. Estreno: 13 de junio de 1987 en la Plaza de Mazandrero, Cantabria.

ACHIPERRE. Zamora

LA FIESTA DE LOS DRAGONES
De Luis Matilla. Dirección: Cándido de Castro. Intérpretes: Agnès Beigelman, Cándido de Castro, Francisco Funcia, Faustino Iglesias, Celia







Sobre estas líneas y de arriba a abajo, una escena de "La fiesta de los dragones", de Luis Matilla, por el grupo Achiperre. Escena del espectáculo "Beng Alé a Zambia Lá", de Carlos Martín, por Akratea Anemosa. Y "La opereta del rey de los trigales", del grupo Abba Sanatorio de Teatro. A la derecha, "Así que pasen cinco años", de Federico García Lorca, por Teatro del Alba. (Foto: Gonzalo Bullón).



Martín, Ana Roncero. Estreno: 4 julio de 1987 en el Parque del Castillo de Zamora. Coproducción: Junta de Castilla-León.

"Se trata de un espectáculo de animación que pretende, a través de una aventura conjunta e itinerante, poner en práctica distintas opciones y propuestas de comunicación entre el actor y el público infantil. Partiendo de la idea de recuperar algunos contenidos de leyendas medievales y de caballerías, la narración dramática, convertida en aventura por el autor, implicará a los niños de tal forma que se convertirán en los verdaderos protagonistas de la historia. Así, desde el principio, los niños se transforman en habitantes de una ciudad medieval con sus magos, genios, caballeros, dragones... y juntos inician una aventura." (Declaraciones a M. López Sueiras. "El Correo de Zamora". Zamora. 3 de julio de 1987).

AGADA, TALLER MÚSICA-TEATRO. Arenas de San Pedro (Ávila)

LA ZORRA Y EL LOBO SE QUIEREN CASAR...

De Antonio R. Almodóvar. Dirección: Manuel Azquinezer y María Escribano. Música: María Escribano. Intérpretes: Manuel Azquinever y María Escribano. Estreno: 5 de enero de 1987 en el Centro Cultural Nicolás Salmerón, Madrid.

GRUP DE TEATRE AGORA. Carcaixent (Valencia)

LA ZORRA Y LAS UVAS

De Figueiredo. Dirección: Joan Gil Rubio. Música: Carles Gil. Intérpretes: Charo Vidal, Ana Albiñana, Pascual Peralt, Roberto Ripoll, Juanjo Tomás y Vicente Cremeller. Estreno: 1 de octubre de 1986 en el Teatro Municipal Don Enrique, Carcaixent (Valencia).

SPLAI-PLAI

De Francesc Sirvent. Dirección: José Cogollos y Vicente Giner. Música: Vicente Giner. Intérpretes: Maribel Piera, Luis Peris, José Calatayud, Javier Luna, Chelo Morant y Amparo Sanjuán. Estreno: 25 de diciembre de 1986 en el Teatro Municipal Don Enrique, Carcaixent (Valencia).

AKRATEA ANEMOSA. Zaragoza

BENG ÁLÉ A ZAMBIA LÁ

De Carlos Martín. Dirección: Eusebio Gay. Intérpretes: Laura Plano, Balbino Lacosta, Sonia Llera, Chema Carrillo, Miguel Galbe, Carlos Martín y Nikola Beller. Estreno: 9 de mayo de 1987 en el Salón del Círculo Oscense, en la II Feria de Teatro de Aragón, Huesca.

AL LÍMITE TEATRO. Madrid

LA LIGA

Del colectivo. Dirección: Emilio Goyanes. Intérpretes: Rose Briones, Mayte Mora y Julia M. Martínez. Estreno: 4 de enero de 1987 en Madrid.

TEATRO DEL ALBA. Zaragoza

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

De Federico García Lorca. Dirección y escenografía: Santiago Meléndez. Música: Francisco Aguarod y Luis Fatas. Intérpretes: Pedro Rebollo, Juanjo Graell, Mitxel Mur, Maribel Chueca, Marco Aurelio González, Yolanda Botella, Santiago Meléndez, Jesús Sesma, Margarita González, Clara Pérez, Agustín Miguel y Antonio Garza. Estreno: 12 de octubre de 1986 en Graus (Huesca).

"Lorca estructura su obra con la misma arbitrariedad y lógica que un sueño. Alcanza momentos de sublimidad sólo comprensibles desde un estado de trance poético, los espacios cambian, se alteran, retornan a su origen. Las imágenes y las sensaciones se acumulan, se disparan, desaparecen ante la entrada de presencias que reclaman su voz y su presencia trastocada, teñidas de amor y desesperación. Proyecciones de una personalidad dubitativa y atormentada (el Joven), de lo que fue y de lo que podría haber sido. La realidad de lo que fue un amor soñado (Novia), la presencia auténtica de un amor que el Joven no quiere, no puede aceptar (Mecanógrafa). El recuerdo, la ensoñación desde la soledad, la amargura, el miedo a vivir. Egoismo, cobardía, terror a mirar la vida cara a cara, refugio en la creación, en la imaginación, proyecciones de una personalidad destruida por el fracaso, torturada, abocada al suicidio." (Fragmento del programa).

"El éxito de los 5 Lorcas 5 *y de* El público, *más esta reiteración de* Así que pasen cinco años, *demuestra que el teatro surrealista, el teatro hipotéticamente "irrepresentable" de Federico goza de nuevas conexiones con la sociedad española.*
Con todo, yo creo que sigue en pie la vieja cuestión. Porque el teatro tiene muchos caminos, acoge estilizaciones infinitas, pero quizás posea una naturaleza sustancial que se resiste a ser destruida.
Dicho de una manera más simple: el teatro puede ser de muchas maneras, pero a condición de que sea teatro. Lo cual implica no tanto la invocación de un modelo como la constatación de que en el teatro, sea cual fuere su estilo, existe una vertebración, un núcleo debajo del laberinto y, por tanto, que una representación que no consiga ordenarse en torno a unos conflictos y sólo nos ofrezca imágenes dramáticamente inconexas, quizá no pase de una ilustración escénica de la literatura poética, que es cosa distinta al teatro.
El problema es arduo: la respuesta no está tanto en la riqueza singular de las imágenes como en la capacidad de organizarlas dramáticamente a través, supongo, de un previo trabajo de dramaturgia en la medida en que Federico escribió estas obras pensando que difícilmente llegarían a representarse.
Hay que "dramatizar", sin traicionarlo lo más mínimo, todo el teatro surrealista, esa ambigüedad dramática, ese lirismo puramente verbal en que se convierte una obra como Así que pasen cinco años, *según mostró, una vez más, el esforzado y generoso trabajo del Teatro del Alba."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 11 de abril de 1987).

"(...) Resulta extraño, y provechoso, ver casi a la vez y de dos modos radicalmente diferentes ese título singular. En las Jornadas de Teatro de Getxo se ofreció la versión de Así que pasen cinco años *del grupo sevillano Atalaya. Y en la VIII Semana de Santurtzi, la del grupo aragonés Teatro del Alba, del que se conoce aquí la puesta en escena de* El rayo colgado, *de Francisco Nieva. Lo que en Atalaya era juego, sugerencia física —con la deshumanización del movimiento, con el uso intencionado de resa-*

bios de los medios mecánicos de apresar el tiempo y la vida: el cine, los fonógrafos, los tics de la fotografía...—, en el Teatro del Alba es el rigor de respetar el texto, subrayando sobre todo lo que tiene de delirante y onírico, lo que contiene de lógica convulsa y arbitraria. Sin forzar las imágenes que ese desvarío sugiere, haciéndolo apenas con la luz y la música dramática, que subrayan con tremendismo los tiempos, y entregándole al texto su función fundamental. Es curioso cómo se comportan las palabras: términos coloquiales, a veces algún dicho popular..., frente a personajes que van a lo trivial y común —la mecanógrafa, el padre, el amigo...— a lo fantasmal —Arlequín, el gato, los enmascarados...—, consiguiendo lo que en Lorca era disloque e íntima pesadilla instalada en lo cotidiano.

La pieza se endurece, resulta un poco excesiva, se hace rígida y se deja ver con mayor inquietud. Quizá esa exigencia de rigor les ha alejado de alguna concesión digestiva. Con todo, el grupo aragonés tiene un buen equipo humano y desarrolla con precisión su trabajo. Y es también espléndida la realización de figurines, la música, la iluminación..., para un título que vemos casi cincuenta años después de escrito, como novedad, y que guarda todavía las aristas inquietantes de una eterna reflexión humana, y de un modo de teatro que no se ha cumplido." (Pedro Barea. *Los rigores del rigor.* "Deia". Bilbao. 4 de diciembre de 1986).

LA REVOLUCIÓN
De Isaac Chocrón. Dirección: Santiago Meléndez. Escenografía: Santiago Meléndez. Vestuario: Antonio Cano. Iluminación: Fernando Medel. Intérpretes: Santiago Meléndez y Agustín Miguel. Estreno: 14 de julio de 1987, en la Sala de Teatro de la Diputación Provincial de Huesca.

"Este texto —dice Santiago Meléndez, director del grupo— es una pieza de juego teatral, más íntima y más personal. Teatralmente está muy bien construida, dosifica muy bien la anécdota y en su desarrollo tiene cabida la farsa grotesca, el humor más negro, la ternura e incluso la tragedia". La representación se puede entender también como una reivindicación de la homosexualidad, el teatro, y la decadencia no exenta de dignidad. El argumento cuenta la historia de una vieja "gloria" del transformismo y su ayudante de vestuario; éste consigue afianzarse en un local propio donde cobija al artista y a partir de ahí, desde la inversión de papeles, el travestido trama una suerte de venganza y decide no actuar. La acción se desarrolla en un antro que acoge a gente turbia, vinculada a dudosos negocios, que va al cabaret —dice Chocrón— "a burlarse y a sentirse superior". La revolución acaba siendo, en cierta medida al menos, un paseo por la escoria y lo más ínfimo de la sociedad.

(...) La revolución *no está exenta de una carga lírica y dramática importante y sigue el esquema tradicional, conflicto/desarrollo/desenlace, pero siempre desde la esfera de lo chocante y de la conmoción. "Es una apología de lo revulsivo y se realiza un tremendo esfuerzo de apariencias y de fingimiento."* (Declaraciones a Antón Castro. "El Día de Aragón". Zaragoza. 10 de septiembre de 1987).

COMPANYIA ALBERT VIDAL. Barcelona

EXPOSICIÓN VIVA DE 40 PERSONAJES
Concepto: Albert Vidal. Dirección: Albert Vidal. Intérpretes: Cuarenta personas. Estreno: 10 de marzo de 1987 en la Sala Metrònom de Barcelona.

"(...) En ese teatro donde se supone "que no ocurre nada" se ventilan las cuestiones tan serias como espectáculo y cotidianidad urbana, teatro y vida o se manifiesta lo que el autor llama la "energía objetiva y subjetiva del cuerpo humano".
A la exploración de estos conceptos se dirige una acción titulada Exposició viva de personatges *que Vidal presentó anteanoche en Metronom y que pese a su fulgurante desarrollo contiene los principales elementos de un discurso que viene desarrollado en los últimos tiempos.*
Los espectadores, en tandas de doscientos, se introducen en una sala penumbrosa en cuyo perímetro se alinean cuarenta personajes que representan a otras tantas profesiones, o mejor, adscritos realmente a unas actividades laborales específicas. Esto es: el fotógrafo es un fotógrafo, el leñador un leñador, la peluquera una peluquera, el cura un cura... Para que ese juego hiperrealista se entienda, hay algunas figuras más o menos populares y conocidas: el cantante es Gato Pérez, Francisca Llopis es la artista, Sagarra el crítico, Leopold Samsó es el representante de los fotógrafos..., ya ven que Santiago Fondevila se estrenó como actor-estatua "interpretando" al periodista que ustedes conocen bien.
Ubicado el respetable en un rectangular espacio vallado, se ilumina la galería de figuras y cada cual puede contemplar a sus anchas, pero a distancia, las esculturas vivientes aunque formidablemente estáticas. A los ocho o diez minutos, se hace de nuevo la penumbra y los focos iluminan ahora el público en amplitud peripatética y parloteante. El "voyeur" oficial que es el visitante de una exposición, es ahora observado por las esculturas que se relajan, sin moverse, no obstante, de su pedestal. Transcurren otros pocos minutos y todo el mundo a la calle siguiendo la amable indicación del propio Albert Vidal, que está al cuadro de luces dirigiendo la operación. Este último dato es interesante: Vidal ha sido objeto de un "voyerismo" multitudinario (L'home urbá) *y es ahora quien propone a sus mirones una pequeña venganza.*
Sin duda, al margen de los inciertos placeres estéticos, la contemplación de un hombre o de una mujer que sabemos dedicados a unos oficios concretos, puede proporcionar sugestiones tan abundantes —y tal vez más variadas— que el Pensador, de Rodin, o que alguna Venus del Louvre. La ventaja de la piedra homologada como obra de arte maestra es que, además de sus valores plásticos seguros, no cobra horas extras." (J. A. B. "Mirones a la viceversa". "La Vanguardia". Barcelona. 12 de marzo de 1987).

EL BUFON
De Albert Vidal. Dirección e interpretación: Albert Vidal. Vestuario: Carmen Rodríguez y Tony Langa. Musicalización del texto: Philippe Capdenat. Reestreno: 4 de enero de 1987 en el Teatre L'Atlantida de Vic (Barcelona).



"El bufón *es un texto escrito por Albert Vidal en colaboración con el compositor francés Philippe Capdenat, en el que se ofrece una vitalidad insolente, un enjambre gestual que estalla una y otra vez en cada situación. "Pero no es una crítica ácida de la sociedad —según Albert Vidal—, sino un trabajo de caricatura que pretende, en una lucha de amor, dar una visión del mundo y aspirar a que todo sea mejor porque como hombre me siento abrumado por la actual sociedad".*
Hay en el trabajo de Vidal un expresionismo ácido, matizado por "tics" y "gags" que incitan a la carcajada abierta, pero —así se explica— encierra una nota trágica, la del hombre que busca el sentido a la existencia y comprende que el consuelo o la trascendencia sólo pueden ser comunicados utilizando el absurdo, porque el amor y la solidaridad son batallas perdidas cotidianamente, y el hombre es un ser derrotado desde el alba hasta el crepúsculo, desde el primer llanto hasta el último silencio. "Cuando la tecnología llegue a ser algo totalmente superado creo que el hombre llegará a ser casi perfecto, como en el Renacimiento", comentó el mimo.
Esta obra fue estrenada en 1977 y presentada en Madrid hace nueve años, pero, según explicó Vidal, "el espectáculo que ofreceré ahora es una recreación del original. Mis espectáculos nunca son iguales y continuamente añado cosas, porque mi trabajo responde a una idea de investigación. Siempre introduzco hallazgos e improvisaciones, porque mi actitud en un escenario es la de un intérprete que destruye y construye en la medida que se lo permite el



A la izquierda, el actor Albert Vidal en una escena del espectáculo "El bufó" ("El bufón"), dirigido por él mismo. (Foto: Leopoldo Samsó). Sobre estas líneas, una escena de "Exposición viva de 40 personajes" dirigida por Albert Vidal e interpretada por representantes de otras tantas profesiones. (Foto: Marc Alev).

camino trazado por el lenguaje teatral". (Declaraciones a "ABC". Madrid. 20 de octubre de 1987).

"Esa denominación de origen que me adjudican no sólo los medios de comunicación, llamándome actor, siempre me sorprende", comenta Vidal. "Yo me considero un creador escénico que trabaja y evoluciona, y que además coincide que ese creador interpreta una serie de obras que mantiene en repertorio".
En la dinámica profesional de Vidal se interrelaciona la investigación con los resultados: "Hago continuos descubrimientos, a lo largo de los años, en esas acciones y lugares escénicos inhabituales".
El no quiere hablar de rescates, sino de obras que se van destilando con el tiempo, donde se llega a realizar un teatro minimalista: "Lo que ofrezco al público son vinos de buena crianza, vinos añejos que ganan con el tiempo. Ojalá pueda ofrecer El bufón *dentro de diez años, porque será mejor, al igual que el que presento estos días en Madrid es superior al que se pudo ver el día de su estreno. Hoy presento esta obra como base de sustentación para que en ella afloren y crezcan los resultados de una investigación. No sólo estreno vestuario; estreno gestos, modulaciones de la voz; estreno pausas; estreno lenguaje escénico; estreno teatro, porque mi vida es un continuo estreno, un continuo estar alerta en la comunicación y en la creación".*
"No es el humor la base de mi trabajo, sino la fisura humana de la tensión metafísica de una visión del mundo que aspira a un cambio en las relaciones sociales. Lo mío es actitud trágica frente a la existencia, que libero, respondiendo a la mejor tradición española, en un humor tragicómico". (Declaraciones a Rosana Torres. "El País". Madrid. 22 de octubre de 1987).

"La técnica de este actor va más allá de los maestros que se le atribuyen, según la nota que publicaba ayer "ABC". Lecoq, más preciso, y el hoy viejísimo Ohono, infinitamente más sentimental, más íntimo y reflexivo. Vidal practica con eficacia el juego de la fragmentación de los vocablos, llevándolos desde el silabeo a la elocución rápida y a la musicalización, y dispone de un rico repertorio de gesticulaciones, formas de expresión facial que dejan en purista y refinado al mimo Marceau, así como de figuraciones corporales muy lejanas ya de los tópicos propios de las escuelas de mimo europeas e incluso orientales. A veces recuerda a un gran gesticulador, Dario Fo, cuya gracia y capacidad descriptiva es muy superior.
Con todo, el actor dispone de una fuerza o vis cómica que se permite traspasar a veces los límites del buen gusto, seguro de que así arranca las risas más convulsas al espectador. Las dos historietas no pasan de lo vulgar. Mejor la primera que la segunda. Más cercana al cómic moderno la segunda que la primera. En ambas incurre en un expresionismo vacío de drama interior, de amargura crítica, que se queda en espectacular "divertimento", suficiente para entretener durante poco más de una hora a sus admiradores.
En el programa del festival, esta comparecencia se queda en un tono menor, en ejercicio de sala de fiestas ya que ambos números podrían servir con éxito de entremeses entre dos señoras estupendas en trance de aligerarse de ropa o entre un buen músico grotesco y una bailarina desnuda. Género menor, servido por un cierto virtuosismo formal, que acredita largas horas de estudio". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de octubre de 1987.

ALBERTO Y JOSÉ. TEATRO INFANTIL. Madrid

ESPECTACULANDO
Del colectivo. Intérpretes: Alberto Morate y José Molina. Estreno: 14 de marzo de 1987, en el Centro Municipal de Cultura de Coslada (Madrid).

COMPAÑÍA DE ALBERTO CLOSAS. Madrid

LA ZORRA
De Alfonso Paso. Dirección: Alberto Closas. Intérpretes: Alberto Closas y Leonor Benedetto.

Estreno: 24 de julio de 1987. Teatro Victoria de San Sebastián.

"Señoras y señores:
Mi propósito al poner en escena La zorra, *tiene por objeto, en primer lugar, rendir mi modesto homenaje a Alfonso Paso, a quien la gente del teatro le debemos muchas cosas. Como autor teatral es indudable su valía y como persona, un ser encantador y muy querido por sus amigos entre los que me contaba.*
La zorra, *es una comedia bien distinta a la que su autor nos tiene acostumbrados: él mismo al referirse a* La zorra *decía:*
"Es una obra difícil, desusada en mi repertorio, llena de ambición, escrita con pasión, con odio, con pena, con burla y es, a mi entender, un notable ejercicio dramático..."
Pues bien, esas razones son las que me han decidido a montar dicha comedia. Para ello se requería una actriz que pudiera reflejar todo lo que el autor apunta: odio, pena, burla, etcétera... con la ductilidad que todo ello comporta. Sé, que Leonor Benedetto reúne todas las condiciones para ello y lo único que lamento es que Alfonso Paso no haya conocido a esta intérprete que ahora les presento con el orgullo de hombre de teatro.
Por otra parte, llevo ya muchos años "pisando las tablas" a diario. Creo que ha llegado la hora de decir adios a este quehacer cotidiano. No quiere decir por ello que me retire, pero sí que después de esta campaña, pienso desde mi puesto de productor y de director de espectáculos seguir sirviendo al teatro después de muchos años en su trinchera". (Alberto Closas. "Antecrítica", "ABC". Madrid. 29 de septiembre de 1987).

"Hace diez años, el 14 de abril de 1977, se estrenaba en el Infanta Isabel la comedia de Paso La zorra y el escorpión, *que cortaba un prolongado silencio del prolífico autor. Un decenio es periodo redondo para rendir homenaje a un dramaturgo que el paso del tiempo revalora y explorar la validez de una de sus creaciones más singulares.*
Entonces ya no era novedad teatral una pieza que enfrentara a dos personajes en un duelo sin piedad. Después de Albee, el problema era renovar, extremar ese duelo. Paso transportaba la querella de la simple oposición personal entre dos personajes, a la significación última de que cada uno de ellos representara a un sector social. La baronesa Margarita a la clase dominante, estúpida y pervertida. Ernesto, el mayordomo, a la clase sirviente, resentida y envidiosa. Ya decía el crítico esto en su crítica de aquel estreno. No tiene ningún motivo para decir otra cosa ahora. "El autor —se escribía aquí entonces— fustiga a la clase superior, que no sabe ejercer sus privilegios en lo que tienen de deberes, y a la inferior, por el odio y el resentimiento que pone, no en sus reivindicaciones, sino en sus revanchas, inspiradas en una suerte de amor-odio, hecho de deseo y de rencor". Pues bien. Es así.
Alberto Closas incorpora con magisterio, con rigurosa medida de gradaciones y efectos, con autoridad de auténtico actor dramático, un personaje que tiene muchos tornasoles, que emite muchos mensajes críticos y autocríticos. Pocas veces se ha mostrado Closas tan sólido, tan autolimitado, tan atento a dar pie, cuando es necesario, al brillo de su "partenaire". Si el equilibrio se rompe a su favor es por la debilidad de los primeros cuarenta minutos de Leonor Benedetto. Cuando ésta, al fin, crece, el drama, el ritual, alcanza un auténtico nivel dramático". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 1 de octubre de 1987).



Sobre estas líneas y a la derecha, Leonor Benedetto y Alberto Closas en dos escenas de "La zorra", de Alfonso Paso, dirigida por Alberto Closas, durante su representación en el teatro Infanta Isabel, de Madrid. (Fotos: Miguel Zavala).

"Digamos que esta permanente reposición de obras de Alfonso Paso nos permite, sin duda, ajustar o reafirmar el juicio emitido a raíz de su estreno. Un juicio que, apasionamientos inmediatos a un lado, señaló ya el instinto teatral del autor, su sentido del juego y del tiempo escénicos, a la vez que cierta trivialidad, cuando no adoctrinamiento reaccionarios, en el plano del pensamiento. Todo ello salvando las primeras obras, escritas con la independencia que ya no tuvo cuando se puso al servicio del público más conservador de la época.
La zorra es una de las obras más estimables de la segunda y casi permanente etapa autoral de Paso. Y lo es precisamente, porque está presidida por la pasión teatral del autor, por su gusto en mezclar el juego con la realidad, el personaje con la persona, el carácter con la máscara, aun con el lastre habitual —por más que el autor confiese un ingenuo propósito de trascendencia, de llegar "al fondo" de la conducta humana— de la inconsistencia última del drama.
O, dicho con otras palabras, el autor, más que partir de la realidad —como hacia Strindberg, en La señorita Julia, *con la que guarda ciertas afinidades anecdóticas el texto de Paso—, arranca de una situación ya teatral, de personajes enmascarados a los que coloca nuevas máscaras, sin que sepamos nunca lo que hay en el fondo del juego.*
Closas, maestro de una determinada escuela actoral, de la que Arturo Fernández es su más ilustre discípulo, cierra, con la previsible autoridad escénica, una larga carrera de éxitos, en la que figuran muchos títulos de Alfonso Paso. Le acompaña Leonor Benedetto. Y justo es decir que todo está en su sitio: el ingenio, el oficio y la superficialidad". (J. M. "Diario 16". Madrid. 9 de octubre de 1987).

"Closas ha elegido bien la obra. No es una pieza excepcional, pero se presta muy bien al lucimiento de los actores y puede resultar muy brillante si se la sabe llevar con pulso firme. Para lograrlo, Closas ha echado mano de dos elementos que no podían fallarle: una actriz espléndida, y su propio temperamento de actor capaz de dominar la escena y, por tanto, de dominar a la mujer y de dominar a los espectadores.
En la noche del estreno, entre el entusiasmo del público que aplaudía con fuerza, Closas nos contó que en una nueva ocasión él llevó a la Argentina a Julia Gutiérrez Caba, y que desde entonces la Argentina estaba en deuda teatral con España. Galante homenaje a una de las grandes actrices españolas, y delicadísima forma de decirnos que Leonor Benedetto, la actriz argentina traída ahora por él a España para intrepretar La zorra, *es también magnífica.*
Muy bien los dos. La zorra, *repito, no es un gran qué, si acaso una buena copia de obras mejores. Pero Closas y Leonor la elevan por encima del propio texto, y el espectáculo resulta lúcido, brillante y entretenido. Ojalá no sea cierto que Closas nos dice adiós con él".* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 7 de octubre de 1987).



GRUPO ALCÁZAR, T.C.E. Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

ANTÍGONA
De Jean Anouilh. Dirección: Francisco González Sessarino. Intérpretes: Pilar Castillo, Patricio Moreno, M.ª Elena Muela, Carlos Fernando Ruiz, Cecilia Ramos y Miguel Ángel Gallego. Estreno: 30 de enero de 1987, en el Teatro Crisfel de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), dentro de la Muestra Regional de Teatro.

"El papel protagonista lo encarnó magistralmente la joven actriz Pilar Castillo; también nos agradó Patricio Moreno que encarnó al guardia Jonás, él es también quien realizó el acertado montaje de la obra, donde por medio de una sobria escenografía y unos sutiles juegos de luces, nos van marcando el ritmo de la tragedia a veces sosegado y otras trepidante.

Pero sin duda, el espíritu del grupo, es su propio director: Francisco González Sessarino, quien esta vez interpreta a Creón, justiciero implacable. Sessarino estuvo algo abigarrado pero genial como siempre. Lo recordamos en sus soberbias interpretaciones en los obras lorquianas como Yerma *o* Bodas de sangre. *González Sessarino y su grupo (galardonado en los principales certámenes de teatro) supieron calar en el público con esta obra tremendamente sofisticada, complicada pero tremendamente humana.*

El polifacético Sessarino, a pesar de ser Antigona *una obra para minorías, realizó una gran versión para un público que le sigue y admira en el propio Alcázar de San Juan y en general en toda Castilla-La Mancha.* (Ángel Barrios. "La voz del Tajo". Toledo. 14 de febrero de 1987).

GRUPO JUVENIL DE TEATRO ALCORCÓN. Alcorcón (Madrid)

EL ZOO DE CRISTAL
De Tennessee Williams. Dirección: Pedro Ródenas. Escenografía: Pedro Ródenas. Música: Pedro Ródenas. Intérpretes: Julia González, Emilio Menéndez, Juan Pérez y Vicenta Varona. Estreno: 26 de mayo de 1987. Colegio Daniel Martín de Alcorcón (Madrid).

GRUPO DE TEATRO ALFAR. Murcia

PATATAS A LA BRAVA
De Francisco Rubio. Dirección: Francisco Rubio. Escenografía: Paco Boceta. Intérprete: Francisco Rubio. Estreno: 26 de septiembre de 1986, en la Muestra de Teatro de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

COLECTIVO DE TEATRO ALFORJAS. Madrid

LA BALADA DE LOS TRES INOCENTES
De Pedro María Herrero. Dirección: Alfredo Osset Casteleiro. Escenografía: Rafael Peribáñez. Intérpretes: Miguel Díaz, Antonio Priegve, Aurora Rodríguez, M.ª Ignacia Horna, A. Gonzalo, Gaspar Alonso, José Luis Campos, José Rodríguez, M.ª Jesús Rodríguez y Dolores Álvarez. Estreno: 18 de enero de 1987, en la Casa de Cultura de Alcobendas (Madrid).

ANTÍGONA
De Jean Anouihl. Dirección: Alfredo Osset Casteleiro. Escenografía: Rafael Peribáñez. Intérpretes: Miguel Díaz, Antonio Priegve, Aurora Rodríguez, M.ª Ignacia Horna, A. Gonzalo, Gaspar Alonso, José Luis Campos, José Rodríguez, M.ª Jesús Rodríguez y Dolores Álvarez. Estreno: 31 de mayo de 1987, en el Centro Cívico Julián Besteiro de Leganés, dentro del V Certamen de Teatro Aficionado de Madrid.

GRUPO ALHAURINO DE TEATRO. Alhaurín el Grande (Málaga)

EL HOMBRE DE ROJO
De Adrián Ortega. Dirección y escenografía: José de la Rosa. Intérpretes: José Gómez, Trini Martínez, Luis E. Pérez, Pepi de la Rosa, María de la Rosa, Antonio Gallego, Antonio Bonilla, Andrés Plaza. Estreno: 27 de marzo de 1987, en el Teatro María Cristina, de Alhaurín el Grande (Málaga).

TEATRO DE ALHAURÍN DE LA TORRE. Alhaurín de la Torre (Málaga)

EL AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Dirección: Ángel F. Espartero. Escenografía: José Antonio Diazdel. Intérpretes: Pilar Campos, Lyly López, Mon Serrat, Martín Donaire y Antonio Sánchez. Estreno: 22 de junio de 1987, Casa de la Cultura de Alhaurín de la Torre (Málaga).

ALMAZARA TALLER DE TEATRO. Morón de la Frontera (Sevilla)

NOCHE DE BRUJOS (AQUELARRE)
Del colectivo. Dirección: Isidoro Albarreal. Escenografía: Pepe Mármol. Música: Joaquín Pascual. Intérpretes: José Mármol, Francisco Porras, Juan Mesa, Juan Sucilla, Consoli Castillo, Antonio Gallardo, José L. Ortiz, Joaquín Pascual, José Goleta, Eduardo Gallardo, Isidoro Albarreal. Estreno: 14 de marzo de 1987. Plazoleta de la Iglesia de San Miguel, Morón de la Frontera.

GRUPO DE TEATRO ESTABLE ALMAZARA. Infantes (Ciudad Real)

RAGAZZO DI VITA
De Pascual-Antonio Beño. Coordinación: Andrés Pacheco Rodríguez. Intérpretes: actores de la compañía. Estreno: 9 de mayo de 1987, en Casa de Cultura de Azuqueca de Henares, Encuentro Regional de Teatro Contemporáneo.

GRUPO DE TEATRO ALOJA. Madrid

EUFEMIA
De Lope de Rueda. Dirección: Roberto Bezos. Escenografía: Carlos de Gabriel. Intérpretes: Manuel Sánchez Limón, Ana Gómez, Alfonso Laguna, Ana Rivera, Esteban Coronado, Carlos de Gabriel, Blanca Vega, Juan Rueda y Cristina Sánchez-Izquierdo. Estreno: 29 de junio de 1987, Teatro Molina, Almagro, Certamen de Teatro Clásico de Grupos Jóvenes. Espectáculo coproducido por la Universidad de Alcalá de Henares.

COMPAÑÍA ALQUIBLA TEATRO. Algezares (Murcia)

OCHENTAMANÍA

De Antonio Saura. Dirección: Antonio Saura. Música: Esperanza Clares. Escenografía: García Vicente. Intérpretes: Pepe Velasco, Esperanza Clares, Juli Cabañero, Salva Alemán, Cari Aliaga, Antonio Saura, Inma Illán, Javier G. Soler, José A. Liza. Estreno: 24 de noviembre de 1986, Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia (Murcia).

AGRUPACIÓN ÁLVAREZ QUINTERO. Sevilla

PARRANDA DEL CORREGIDOR Y LA MOLINERA

De Manuel Barrios. Dirección: José L. Lara y Emilio Segura. Intérpretes: Emilio Segura, Eulogio Serrano, Myriam Segura, María José Lebrero, Loli Lagares, Pepe Quintas, Federico Rivelot, Joaquín Laureiro María Laureiro, y Rosalía Jiménez. Estreno: 20 de enero de 1987, en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla.

"(...) La elección temática ha constituido innegable acierto, pues la fábula del Corregidor y la Molinera se presta como anillo al dedo al juego burlesco, a la sátira gaditana, a la intención crítica y al desarrollo escénico.

Barrios nos cuenta la archipopular y siempre atractiva fábula con rectitud neoclásica, como debe ser, en un equilibrio dramático a caballo entre la ilustración de un Leandro Fernández de Moratín y la frescura sainetesca del luminoso gaditano Juan Ignacio González del Castillo. El rectilíneo desarrollo de la acción lo adereza con un lenguaje reluciente, vivo y restallante, de gran riqueza léxica y pretendida propiedad y modismos populares andaluces de la época, aunque, en servicio del juego de la palabra, no dude alguna vez en emplear el anacronismo de eficacia cómica. Pero lo mejor de esta juerga escénica o parranda, como el propio autor la define, es, sin duda, la aportación personal al desenlace, que la desnuda de mojigatería puritana con que la vistieron los narradores decimonónicos, a la vez que le confiere frívola verosimilitud y sazón de inteligente burlería. Gracias a Barrios, el tema del Corregidor y la molinera de Arcos *ya no ese leyenda moralizante en la que, aunque se jugaba ingenuamente con lo "picarón", al final resplandecía la virtud; ahora es más humana, más española, más andaluza y más gaditana.*

Con más gusto e ingenio que medios económicos, el acreditado tándem Rafael Velázquez-Juan Calvo ha logrado una vistosa puesta en escena con plural espacio escénico, realzada con notable vestuario de Lola R. de Hill. Se echa de menos, en cambio, un juego luminotécnico, elemental cuando se juega a escena partida.

En el terreno interpretativo el nivel general no pasó de discreto. Los duendes nefastos de los nervios de estreno debieron vagar por entre las nunca mejor calificadas de diablas porque la primera representación no discurrió con el ritmo óptimo. Cuando cualquier actor se siente inseguro —y ahí si que influyen las nerviosas diablesas— en un estreno, no solamente no desarrolla su actuación en el tono adecuado, sino que se contagia su inseguridad a los interlocutores que la advierten, produciendo una bajada de tono general. Es de esperar que esto sólo haya ocurrido en la primera representación, pero como es a la que yo asistí, me creo en la obligación moral de dar fe de tal circunstancia".

(Julio Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 22 de enero de 1987).

LA INGLESA SEVILLANA

De Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Dirección: José Luis Lara y Emilio Segura. Intérpretes: Loli Lagares, Rosalía Jiménez, Myriam Segura, María José Lebrero, María Laureiro, Mari Carmen Valera, Mari Ángeles Hernández, Emilio Segura, José Luis Corrales, Eulogio Serrano, José Luis Lara, Federico Rivelott y Pepe Quintas. Estreno: 22 de marzo de 1987, en el teatro Álvarez Quintero, de Sevilla.

COMPANÍA L'ALL. Barcelona

SENSE CORBATA!

De Quim Lecina sobre textos de Joan Brossa. Dirección: Quim Lecina. Escenografía y vestuario: Pep Durán Esteve. Coreografía: Elisa Huertas. Música: Marcel Caselles. Intérpretes: Eles Alavedra, Mingo Albir, Alfred Celaya, María Clausó, Judith Cobeña, Andreu Collell, Mercedes Delclós, Cecília Francesch, Quim Serra, Teresa Serra y Teresa Sogas. Estreno: 22 de noviembre de 1986. Cercle Cultural de La Caixa, Granollers.



"(...) A pesar de todas las imaginables dificultades económicas o de las inherentes a la propia complejidad de la empresa, ser capaces de llegar a construir un espectáculo como Sense corbata!, *tan complejo, tan ambicioso, tan arriesgado, tan desproporcionado en el sentido positivo de llegar a tanto con tan poco, es más que digno de aplauso y de apoyo, aunque fuera tan sólo por el generoso esfuerzo y desbordante entusiasmo de toda la campaña. Pero no se trata solamente de aplaudir el esfuerzo. Más allá de la buena voluntad,* Sense corbata! *muestra evidentes aciertos y también diversos problemas que con el rodaje pueden resolverse en gran parte.*

De entrada, lo que más impresiona de Sense corbata! *es su sana ambición artística a pesar, y por encima, de la lastrante miseria presupuestaria. Una sana ambición que se pone de manifiesto sobre todo en ese intento de hacer de* Sense corbata! *un musical, un espectáculo con música en directo, cantado y bailado. Y aquí empiezan las dificultades, afrontadas con dignidad y entusiasmo, pero no superadas del todo.*

(...) Y es que en la situación en que se encuentra el teatro de este país (y en este sentido, el texto de La sal i el drac *viene a poner el dedo en una parte de la llaga) resulta imposible aunar en una única persona tanta faceta artística: actor, bailarín, cantante.*

A estas deficiencias profesionales, asaltadas con decisión a pesar del riesgo y con un saldo optimista, se añaden las dificultades técnicas, engendradas directamente por la miseria presupuestaria: la descomposición entre la música y la voz, la primera ahogando continuamente a la segunda, cosa que, por ejemplo, con un buen equipo de sonido, o con un teatro que permitiera una mejor disposición del grupo de música, se podría resolver en parte.

(...) Quim Lecina ha intentado que en el personaje del autor joven, como nervio dramático de la propuesta, concurrieran de hecho dos personajes: uno, biográfico, el propio Brossa, y el otro, dramático, algo así como la traslación demiúrgica de la imaginación del propio autor que toma vida física, teatralmente activa, en el escenario y a modo de híbrido de hada, brujo y presentador de variedades, va desgranando, como en un

conjuro, todo ese relleno de poesía escénica brossiana que almacena Sense corbata!
(...) A pesar de este tono irregular, también es cierto y evidente que en muchos casos la compañía de L'All ha conseguido recrear esa magia fácil, directa, y por todo ello más sorprendente, a veces casi imperceptible, fugaz, de la poseía de Brossa. Una magia fácil, que, si bien no acaba de funcionar en todas las escenas, en la segunda parte consigue notables resultados. Finalmente, quizá también hará falta reconsiderar la adecuación de la música y plantearse una utilización más elaborada y más sugerente de la luz". (F.B.I.A. *"Sin corbata y sin ayuda".* "El País". Barcelona. 27 de noviembre de 1986.

COMPAÑÍA DE ANABEL ALONSO. San Sebastián (Guipúzcoa)

UNA MUJER SOLA

De Darío Fo y Franca Rame. Traducción: Carla Matteini. Dirección: Etelvino Vázquez. Intérprete: Anabel Alonso. Estreno: 10 de abril de 1987, en La Cuina (Teatres de l'Institut, Barcelona).

"Anabel Alonso se ha metido con este monólogo desde que hace un par de años acabó los estudios de teatro en la escuela vasca. El monólogo, en todo caso, le sirve para demostrar un evidente desparpajo, una cierta vis cómica y bastantes posibilidades. Ella hace una lectura fácil y primeriza de la obra y desde luego deja de lado las posibilidades feministas del texto.
Anabel Alonso busca desde el principio los tonos exagerados y la participación de los espectadores, a los que mete en el propio texto, con los que dialoga y con los que— individualizados— tiene divertidos y abundantes diálogos. Su trabajo es correcto, directo y entretenido y las buenas condiciones de La Cuina para aquél favorecen los resultados finales de la representación.
El estreno tuvo lugar con un buen ambiente, en el que la joven actriz se desenvolvió bien. Una mujer sola, *en la interpretación de Anabel Alonso, es, en todo caso, una buena muestra de final de carrera. Una muestra en la que la actriz se ha limitado a manejar las posibilidades más fáciles de un texto que tiene, sin duda, mayor enjundia. Pero que imagino le sirve a la actriz para decidirse a buscar un camino propio en esta difícil profesión".* (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Tarjeta de presentación", "El Periódico". Barcelona. 12 de marzo de 1987).

"Presentada ahora en La Cuina del Institut del Teatre, Una mujer sola *constituye un esforzado ejercicio por parte de una joven actriz vasca llamada Anabel Alonso y que ha dirigido Etelvino Vázquez. En mi opinión, la valerosa intérprete resuelve con suficiente autoridad las exigencias formales aparentemente modestas de un texto, "complicado" tan sólo por vagas influencias cuyo origen puede hallarse en Ionesco o en Kopit, puesto que narrando situaciones contemporáneas, el autor no escatima el factor disparatado, absurdo, netamente provocador.*
Al margen de una voz que posee todavía registros ineducados, Anabel Alonso transita correctamente por el relato menos cuando ha de afrontar aquella dificultad de comunicación con el espectador y que Fo abordó aquí de modo frontal. La protagonista, en efecto, debe dialogar con un público contertulio (o dirigirse al telespectador mirando a cámara como ha hecho Esperanza Roy) y es en este punto donde, justamente, la actriz acaba por echarle excesivas dosis de sifón al concentrado veneno. Anabel Alonso se lanza en plan "kamikaze" a apurar el diálogo y los arrumacos que sostiene con el espectador de forma que los efectos de ese juego aproximadamente revisteril acaban por diluir los ingredientes críticos y amargos de la historia. A la postre, cada vez que el personaje "regresa" a su historia, tenemos la impresión de que la propuesta del autor resulta un poco más erosionada y, en fin, que para una eficaz interpretación, tan juguetona y revoltosa, hacen falta muchas más tablas". (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia": Barcelona. 12 de marzo de 1987).

COMPAÑÍA DE TEATRO ANDANTE. Huelva

LA PASIÓN DE JUANA MARTÍNEZ. LA NOCHE QUE ME EMBRUJASTE

De Jesús Dominguez. Dirección: Jesús Dominguez. Escenografía: J. A. Camacho. Música: Julián Rodríguez. Intérpretes: María García, Cristo Pérez, Manuel Gandasegui. Estreno: 22 de marzo de 1987, en el Colegio Alonso Barba de Lepe (Huelva).



A la izquierda, una escena del espectáculo "Sense corbata!", de Quim Lecina sobre textos de Joan Brossa, por la Compañía L'All. Sobre estas líneas, un momento de "Como reses", ambicioso proyecto de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo, dirigido por Antonio Malonda. (Foto: Chicho).

ANJANA. Madrid

ANILLOS PARA UNA DAMA

De Antonio Gala. Dirección: Juan Antonio L. de Guadalupe y José Reyes Martínez. Intérpretes: Sonia Ávila, Victoria Baños, Ana Bascuñana, Pilar Bascuñana, Lorenzo Cózar, David Fraile, Carmen Guerrero, Juan Antonio López, Ángel Rincón, Helio Rivero, Isabel Santirso, Carmina Serrano y Juan Carlos Serrano. Estreno: 31 de mayo de 1987 en el Teatro Diéguez, Colmenar de Oreja.

LA VENGANZA DE LA PETRA

De Carlos Arniches. Director: Juan Antonio L. de Guadalupe y José Reyes Martínez. Intérpretes: Sonia Ávila, Victoria Baños, Ana Bascuñana, Pilar Bascuñana, Lorenzo Cózar, David Fraile, Carmen Guerrero, Juan Antonio López, Ángel Rincón, Helio Rivero, Isabel Santirso, Carmina Serrano y Juan Carlos Serrano. Estreno: 11 de octubre de 1986 en el Círculo Catalán de Madrid.

COMPAÑÍA ANTONIO MALONDA. Madrid

COMO RESES

De Luis Matilla y Jerónimo López Mozo. Dirección: Antonio Malonda. Vestuario: Maite Álvarez. Música: Luis Mendo y Bernardo F. Fuster. Iluminación: Carlos Herans. Escenografía: Albahaca, Estudio de Teatro. Intérpretes: Antonio Duque, Luis Hostalot, Marina Simonet, Clara Sanchís, Javier Blanco, Raúl Pazos, Miguel Ángel Sánchez, Antonio Manso, José Luis Muga, Gloria Muñoz, Fernando Sotuela, Julián Rodríguez, María Molero, Gabriel Latorre, Fernando Melgosa, Alberto de Miguel, Margarita González, Paco Casares, Ramón Pilaces, Yolanda Monreal y Tomás Penco. Estreno: 31 de agosto de 1987, en el Centro Cultural Galileo, Madrid. Veranos de la Villa. Espectáculo coproducido con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Ayuntamiento de Madrid y Centro Sociocultural Galileo y la colaboración del INAEM.

"Como reses es un texto de Matilla y López Mozo extraordinariamente ambicioso, cuya última y recién estrenada versión goza de los niveles de libertad que rara vez tuvieron entre nosotros los textos políticos. Ello implica que entre espectadores y escenario no es necesaria ninguna complicidad que desentrañe lo que permanece obligatoriamente velado, sino que la obra ofrece con nitidez su intención crítica y su andamiaje ideológico, lo cual —y este es un tema tan delicado como apasionante— plantea el problema de la adaptación de una poética gestada en la represión a los nuevos tiempos de libertad.
Quizá el punto más ambiguo de Como reses *esté en que intenta reflejar los distintos comportamientos de la sociedad española en los momentos dramatizados, a la vez que introduce un punto de vista actual sobre esos años de historia. En esto hay cierta embigüedad porque*

si, a veces, resulta clara la voluntad de situar la mirada en los años ochenta, otras los autores respetan la ingenuidad de muchos argumentos y actitudes que se dieron en la historia española sin ejercer ninguna mediación". (J. M. "Diario 16". Madrid. 12 de septiembre de 1987).

"La pieza en si tiene un cierto aroma a naftalina. Escrita en una época en la que se soñaba con Brecht, el tono épico, las secuencias breves, las canciones distanciadoras, han perdido parte de su valor, o señalan demasiado visiblemente la fecha pretérita. El contenido político es muy didáctico, muy explicativo y, sin embargo, se queda en un punto histórico muy lejano de nosotros, como es el final de la guerra civil (lo qûe continuó en la historia es trascendental). Siguen teniendo sus propiedades los llamamientos a la unidad, a la definición de enemigo de clase, y aumenta, ahora implícitamente, la importancia de la decepción. Los temas de derechos de la mujer o de defensa de la homosexualidad están ya desbordados por otras conquistas y otras luchas. Aún si, llega al público". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 3 de septiembre de 1987).

"(...) Interesan más y están mucho más vivas las historias personales de los seres humanos agrupados en torno al establecimiento que la esgrima demagógica de unos y otros trufada de literatura de panfleto y de arquetipos un tanto guiñolescos, con una mediana y un tanto maniquea diferenciación entre buenos y malos. El didactismo brechtiano produce a veces estos reflejos de catón, que Santa Juana de los Mataderos no ha iluminado precisamente con su gracia.

Agüeria. Escenografía: Joaquín García. Intérpretes: Amancio Castro, Rafael Cabrera, Pío González, Emilio Cabrera, Rosa Mora, Noelia Santos y Genma Sánchez. Estreno: 19 de diciembre de 1986, Salón de Actos de la Casa de la Juventud de La Felguera.

MAÑANA TIERRA

De César M. Alario Agüeria y Elena Román Díaz. Dirección: César M. Alario Agüeria y Elena Román Díaz. Escenografía: Joaquín García. Intérpretes: Amancio Castro, Rafael Cabrera, Emilio Cabrera, Pío Gonzalez, Rosa Mora, Genma Sánchez, Sonia Santos, Paula Fernández y Noelia Santos. Estreno: 25 de abril de 1987, Salón de Actos de la Casa de la Juventud de La Felguera.









El resultado global se salva por la estupenda labor de los actores entre los que sobresalen en papeles protagonistas Gloria Muñoz, medida sensible y brillante, y el eficaz Francisco Casares, en labor secundaria; hay que hacer mención destacada de Miguel Ángel Sánchez". (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 2 de septiembre de 1987).

COLECTIVO JUVENIL A. Q.
La Felguera (Asturias)

MARUJA, YO QUIERO SER ARTISTA

De César M. Alario Agüeria y Elena Román Díaz. Dirección: Elena Román Díaz y César M. Alario

AQUELARRE, GRUPO JUVENIL DE TEATRO. Alcobendas (Madrid)

EL LOCUTORIO

De Jorge Díaz. Dirección: Tomás M. Serna. Escenografía: Mery Maroto. Intérpretes: César Naranjo y Ana Ozores. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en la Casa Municipal de la Cultura de Alcobendas (Madrid).

SUITE PARA CATORCE PERSONAJES

Sobre textos de Antón Chéjov, Tennessee Williams, Harold Pinter y T. M. Serna. Dirección: Tomás M. Serna. Escenografía: Albert Denisse.

Intérpretes: Cristina Almarcha, Olivia M. López, J. Antonio Martín, César Naranjo, J. Carlos Rus, Cristina Martín, Nieves Sanz, Juanjo Luque, Ana Ozores y Beatriz Tamboleo. Estreno: 22 de mayo de 1987, Teatro Municipal de Valdemoro, Certamen de Teatro de Aficionados de la Comunidad de Madrid.

ELS AQUILINOS. Barcelona

SOPA DE LETRAS
Del colectivo. Dirección: Miquel Álvarez. Intérpretes: Esther Prim, David Laín, Miquel Álvarez. Música: Xavier Matistany. Estreno: 23 de noviembre de 1986. Sala Gran del Institut del Teatre de Barcelona.

En la otra página, cuatro escenas de "Como reses", por la Compañía de Antonio Malonda. (Fotos: Chicho). Bajo estas líneas, "Sopa de letras", de Els Aquilinos. Y al lado, escena de "R. I. P... si los dejan", por Teatre Arca.



GRUP DE TEATRE ARCA. Almacellesi (Lérida)

EL CAMI DEL DEURE
De Ramón Minguell. Dirección: Pere Simó. Intérpretes: Carme Castellarnau, Mª Angels Querol, Julia Estaran, Pepita Perelló, Maria Pellisé, Mercè Domènech, Jordi Pascual, Emili Ribelles, Joan Ramón Castellarnau y Carles Román. Estreno: 28 de junio de 1987, Teatre Catalunya de Lérida.

TEATRE ARCA. Barcelona

ESTOS HUMANOS
De Jesús Roche. Música: El Sac de Gemecs. Intérpretes: Jesús Roche, Albert García. Estreno: 8 de febrero de 1987. Teatro Casino de Sant Cugat del Vallés (Barcelona).

R. I. P.... SI LOS DEJAN
De Jesús Roche. Dirección: Jesús Roche. Música: El Sac de Gemecs. Escenografía: Xavier M. Miravete, Intérpretes: Teresa Pasquet, Albert García, Jesús Roche. Estreno: 23 de julio de 1987. Auditorio Municipal de Ermua (Vizcaya).

"(...) En R.I.P. (...si nos dejan), *no hay en realidad un texto dramático, sino sólo una idea sobre la que se monta la improvisación como espectáculo en si mismo. Tema de fondo: los absurdos prejuicios que tenenos en torno a la muerte y lo que pueda haber detrás de ella. Adaptándose a un público que ya estaba motivado para ello, Teresa Pasquet, Albert García y Jesús Roche, éste además en papel de director, han demos-*



trado que teatro es casi cualquier cosa. Además dejaron claro que a más serio sea un tema, la muerte es seria por excelencia, mejores comedias se pueden crear si se miran los enigmas y los absurdos con humor del bueno". (L. R. V. "La Región". Orense. 13 de noviembre de 1987).

COLECTIVO DE TEATRO ARENA. Torreperogil (Jaén)

FANDO Y LIS
De Fernando Arrabal. Dirección: Vicente J. Ruiz. Escenografía: Miguel Jurado. Música: J. M. Jarre. Intérpretes: Vicente Ruiz, Mari N. Villar, Juan F. Torres, Juan F. Villar, Mari Cruz Ruiz. Estreno: 25 de noviembre de 1986, en el Centro Cultural Alfonso Fernández Torres, de Torreperogil (Jaén).

TEATRO BREVE
Espectáculo compuesto de tres piezas cortas: *Bochorno*, de Joaquín Calle; *Esa pulga no te conviene*, de Ángel García Pintado y *Detrás de la puerta*, de Daniela Fejerman. Dirección: Vicente Ruiz. Escenografía: Taller de Teatro Empatía. Intérpretes: Juan F. Torres, Juan F. Villar, Mª José Soto, Vicente Ruiz, Mª Cruz Ruiz y Mª Nati Villar. Estreno: 19 de marzo de 1987, en el Centro Cultural Alfonso Fernández Torres, de Torreperogil (Jaén).

TEATRO ARNAU. Barcelona

¡RISAS Y ROSAS!
Dirección: José María Coll. Coreografía: Rubén Olguín. Intérpretes: Rosa Valenty, Pipper, Joan Gimeno, Eva Sofía, Neus Asensio, Teresita "La Mojada". Estreno: 14 de mayo de 1987. Teatro Arnau de Barcelona.

"El teatro Arnau ha estrenado nuevo espectáculo, encabezado por Rosa Valenty, que, además de ser una señora guapísima, demuestra que también es actriz. ¡Risas y rosas! *me pareció un show sin definir, algo que el Arnau debería evitar. La serie de números que integran el nuevo espectáculo nos deja sin saber si se trata de un espectáculo de music-hall, de revista o de cabaret, que de todo hay en el nuevo invento. Veamos. En* ¡Risas y rosas! *y aparte de Rosa Valenty, que se mueve, canta y dice bien, se produce el debut en este local de Joan Gimeno, un buen showman curtido sobre todo en el Llantiol. Para él fue la ovación de la noche; Gimeno deberá cuidar más su lenguaje y acoplarlo a la casa y la zona, pero tiene nervio y personalidad, y eso juega a su favor. También se produce aquí la reaparición en el Paral.lel de Teresita "La mojada" que está bien y, además, de muy buen ver.*
Pero el espectáculo, que en todo caso habría que calificar de entretenido y vistoso, transcurre monótonamente, sin aportar nada nuevo. Hay un vestuario muy bien resuelto y lleno de gusto; hay un ballet más que correcto y un exceso de play-back; y falta ritmo y riesgo.
Lo que pesa como una losa son los sketches llevados por un voluntarioso Pipper, pero sujetos a unas formas más que caducas. Tampoco se entiende demasiado que Eva Sofía cante, cuando es evidente que canta mal y, en cambio, se mueve bien. Aún añadiría que entre las cosas factibles de corregir están las luces, muy mal puestas, lo que demuestra lo poco que se valoran.
El Arnau debería cuidar todo esto, mejorar aspectos de su espectáculo y, sobre todo, definir la línea que quiere implantar en el local. ¡Risas y rosas! *flojea demasiado por estos lados. En definitiva nos encontramos con un show entretenido, con buenos momentos, pero falto de personalidad".* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "Un Arnau sin personalidad", "El Periódico". Barcelona. 17 de mayo de 1987).

TEATRE D'ART DE BANYOLES. Gerona

L'ENTRENAMENT DEL CAMPIÓ ABANS DE LA CURSA
De Michel Deutsch. Traducción: J. N. Santaeulàlia. Dirección, escenografía y vestuario: Pep

Oliver. Intérpretes: Dolors Cel, Miquel Torrent, Mani Cunill. Estreno: 10 de octubre de 1986 en el Teatro Principal de Olot.

ARTRISTRAS. La Garriga (Barcelona)

HOMOTERM
Del colectivo. Música: Jorge Sarraute. Intérpretes: Gloria Font, Quique Alcántara, Josep Gascó, Antoni Desquens, Carles Guardins, Jordina Font y Lola Coll. Estreno: 12 de septiembre de 1986, en el Sexta Fira del Teatre al Carrer, de Tárrega.

ARTURO ARPA TEATRO IMAGINARIO. L'Hospitalet (Barcelona)

NEOLEYENDAS
Del colectivo. Dirección: Arturo Cuesta. Intérpretes: Isabel Jabardo, Esteban Garrel, Pepe Garramendi. Estreno: 15 de junio de 1987 en el Teatro Rivagorzana de Pont Suert de Lérida.

COMPAÑÍA DE ARTURO FERNÁNDEZ. Madrid

PATO A LA NARANJA
De William Douglas-Home. Versión: Marc Gilbert. Adaptación al castellano: Juan José de Arteche. Dirección: Arturo Fernández. Escenografía: Fernando Viñas. Intérpretes: Arturo Fernández, Paula Martel, Diana Salcedo, Lydia Bosch y Antonio Rosa. Estreno: 11 de septiembre de 1986 en el Teatro Campos Eliseos de Bilbao.

"(...) El veterano Arturo Fenández no engaña con sus citas, da lo que le piden, y todavía sigue llenando los teatros con un público fiel y dispuesto. Arturo Fernández no es ya el teatro, no es el actor que toma un libro y lo sirve. Toma un libro y se sirve de él, hace lo suyo con la excusa del teatro, es la caricatura de la escena, la parodia del actor. Eso que llama la gente dedicada a las ciencias naturales un "seudomorfo", es decir, algo que adopta la falsa forma de algo, sin serlo. Porque él mismo, ese actor que había en Arturo Fernández, es un repertorio de "tics", de gestos crispados con pretensión humoristica que ha dejado paso al "arturismo", o la obligación de repetir lo sabido como temerosa huida del riesgo. Velocidad, tensión en las tablas para no perder el hilo: basta verle cuando no habla cómo recorre con los labios el papel del interlocutor.
Pato a la naranja *es un viejo éxito del asturiano. Un triángulo en el que se combina la picardía, la ternura y el humor con desparpajo. A la larga, ha ido diluyéndose y apenas si se reconocen las líneas del texto. Arturo Fernández se detiene a mitad de la actuación, monologa libremente con el párrafo que ha ido a caer allí, hace un "solo", se deja aplaudir, grita, de modo que mientras el público rie los gracejos del intérprete hay cuatro actores en escena esperando que acabe. Quedan tranquilos un poco de tiempo cuando el actor sale, para cambiarse de ropa. El juego del teléfono con Carrington es un bis de los hermanos Calatrava, o las viejas jotas de picadillo aragonesas, o un desafío de bersolaris que se han aprendido el papel. Las intervenciones de Arturo Fernández a solas son como muestras de lo que hacen Moncho Borrajo o Pajares o Tonetti en la pista. Se pierde ya el concepto de narración actuada para pasar al mero hilado de escenas cómicas con la coartada del escenario."* (Pedro Barea. "Deformación y Arturismo", "Deia". Bilbao. 16 de septiembre de 1986).

"Hace catorce años estrenaba Arturo Fernández en el Infanta isabel una versión, muy combinatoria, de The Secretary hire, *de William Douglas-Home, trasplantada de una versión francesa de Narc Sauvajon, adaptada aquí por Vicente Balard. El brillante actor resucita aquella comedia ahora en versión firmada por Arteche. Su modestia le impide reclamar derechos de autoría. (...) La nueva geometría es, pues, mujer-amante-marido, empalmada por este vértice con marido-secretaria-mujer. Todas las soluciones son posibles. Douglas-Fernández optan por la más brillante: el marido rompe el triángulo cambiándole al amante la secretaria por la esposa.*
Para llegar a tales resultados. Arturo Fernández aporta cantidades ingentes de ironía, de caricatura, de italianización de un marido de la City, de interpolaciones anecdóticas por cuenta propia que españolizan no poco al astuto héroe de la B.B.C. Puede decirse que esta versión es mucho más suya que del señor Douglas y que del señor Arteche. En estos momentos en que el autor es prácticamente un insolvente y el director un tirano, Arturo proclama los derechos creadores del actor. Lleva ya bastante tiempo reiventando las comedias que parece interpretar. Recuerdo cuando el estupendo ¿Quién soy yo? *de Luca de Tena, andaba por las nuevas quinientas representaciones, el entusiasmo con que Juan Ignacio, inolvidable amigo, comentaba las diarias innovaciones de su predilecto actor.*
En ese enorme juego personal, dentro de un luminoso decorado que es un estuche de alegría de Viñas, Paula Martel, cada año damita más fina, más flexible, más europea, hace un dúo perfecto." (Lorenzo López Sancho, "Un *Pato a la naranja* cargado de especias en el Infanta Isabel", "ABC". Madrid. 25 de octubre de 1986).

"Todo está concebido por y para Arturo Fernández. De la obra original poco debe de quedar, simplemente el pretexto. El director de escena es el propio Arturo, que hace de los demás actores simples objetos para que puedan permitirle sus réplicas y sus chistes. El decorado, absolutamente horrible, tampoco ayuda demasiado. Pero no importa porque es Arturo y sólo Arturo el que atrae al público con el reclamo de su nombre. Una peculiaridad: por una vez el actor cómico no es un tipo grotesco, sino un galán. A pesar de su edad, Arturo Fernández cumple perfectamente en este papel y hace creibles las situaciones. Se trata de un profesional de la clase media alta, con la que cierto público se identifica, y sus problemas matrimoniales resueltos a base de cara dura y de ingenio a partes iguales. El texto es un pretexto y Arturo no tiene inconveniente en pasar de él, romper todos los ritmos, morcillear hasta la



Arturo Fernández, Lydia Bosch y Diana Salcedo en una escena de "Pato a la naranja", de William Douglas-Home, en adaptación castellana de Juan José Arteche, y dirigida por Arturo Fernández. (Foto: Chicho).

exasperación y, en suma, construir un show del que son testigos tanto el público como el resto de los actores que le acompañan.
Así pues, la representación teatral se concreta sólo en la primera figura que, desde su prepotente situación utiliza toda serie de trucos, tonillos, etc., siempre desde un total dominio de la escena y sobre todo de los mecanismos de comunicación con los divertidos espectadores. Arturo Fernández es, no sé si por ello o a pesar de ello, un excelente actor cómico. Muchos momentos de su trabajo son de esa calidad que hemos visto en los mejores especialistas del género de la comedia americana. Técnicamente es capaz de pasar de una absoluta dinamización a un relax no menos total. Y sin excesivos gestos consigue eso que en el argot significa "llenar la escena". Confieso que de esta representación de Pato a la naranja *su trabajo es lo único interesante, tanto por lo que hace como por lo que podría hacer, y ha demostrado en algunas películas, de las que ahora recuerdo "Truhanes", en la que se media en total igualdad de condiciones a todo un Paco Rabal."* (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 28 de septiembre de 1987).

ASAMBLEA DE ACTORES, DIRECTORES E TECNICOS DO TEATRO GALEGO. Vigo (Pontevedra)

A CENA
De Manuel Pombal y Santiago Montenegro. Dirección: Santiago Montenegro y Manuel Pombal. Dirección técnica: Xulio Lago. Producción ejecutiva: Marisa Soto, Elina Luaces y Mabel Rivera. Dirección Musical: Luis Carro. Música: Orquesta de Cámara Reveriano Soutullo. Diseño plástico: Equipo Espazo. Realización vídeo: Antonio F. Simón. Regidores: Ernesto Chao, Manuel Guede y Manuel Areoso. Intérpretes: Xosé Lois González, Rosa Hurtado, Andrés Álvarez, Cruz Comesaña, Cándido Pazó, Dorotea Bárcena, Eduardo Puceiro, Pilar Pagant, Xavier R. Lourido, Laura Ponte, María Barcala, Juan Cejudo, Gonzalo M. Uriarte, Luma Gómez, Manuel Pombal, Rebeca Montero, Vicente Montoto, Luisa Merelas, Eduardo Alonso, Amalia Gómez, Guztavo Pernas, Luisa Veira, Manuel Manquiña, Mabel Rivera, Roberto Vidal, Serxio Pazos, Antonio Durán "Morris", Marisa Soto, Daniel Piñeiro, Rosa Álvarez, Diego Varela, Isabel López, Avelino González, Quico Cadaval, Mari Luz Villar, Alfonso Agra, Miro B. Magariños, Fernando Pedrido, Anxela G. Abalo, Elina Luaces y Xosé M. Olvenra "Pico". Estreno: 21 de febrero de 1987 en el Centro Cultural da Caixa de Aforros de Vigo (Pontevedra).

ASUN ABAD. Pamplona

LA MUJER SOLA
De Darío Fo. Dirección: Ángel Sagües. Intérprete: Asun Abad. Estreno: 8 de marzo de 1987, Escuela de Teatro de Pamplona.

ATENEA TEATRO. Valencia

EXPERIMENTAL SHOW
Del colectivo. Dirección: Néstor Ade. Escenografía: Juan Antonio Aparisi. Coreografía: D. Agramón. Intérpretes: Eliseo Tormo, Teresa Díez, Mari Carmen Fons, Xavier Díaz y Alberto Aguirre. Estreno: 7 de febrero de 1987 en el salón de actos de la Asociación para la Mediana Edad, de Valencia.

GRUPO TEATRAL DE L'ATENEU. Lérida

AVUI, ROMEO I JULIETA
De Josep Palau. Dirección: Carles Gausachs. Intérpretes: M.ª Ángeles Delgado, Manuel Gómez, Maribel Vidal, Antoni Dalmau, Mercé Pagés, Carles Gausachs, Manuel Javierre, María de l'Alba, María Bravo y Antoni Jiménez. Estreno: 5 de junio de 1987 en la Sala Nausica, de Lérida.

COLECTIVO DE TEATRO ATROZ-TEATROZ. Puertollano (Ciudad Real)

PROCESO EN JACOBUSLAND
De Eduardo Blanco Amor. Dirección: Emilio Gómez Godoy. Intérpretes: Emilio Gómez Godoy, Luis Calero Álvaro y Pablo Calero Álvaro. Estreno: 27 de mayo de 1987, Casa de Cultura de Puertollano.

AUCHIPP TEATRO. Madrid

MAMÁ, NO QUIERO SER DENTISTA
De Víctor Zalbi. Dirección: Victoria Paniagua y Víctor Zalbidea. Intérpretes: Victoria Paniagua, Lole Botella, Víctor Zalbi y Enrique Pereira. Estreno: 4 de marzo de 1987, en el Centro Cultural Alberto Sánchez, de Madrid.

"En esta obra hemos intentado plantear situaciones y problemas colectivos e individuales a través del arte dramático. El teatro como superación de una situación de angustia, como un calmante del dolor a través de la conciencia de ese dolor.
Para reflejar todo esto hemos imaginado un problema concreto general, social, de nuestro país y con posible y quizás pronta solución: la higiene dental.
Los dientes contienen además una importante tradición humorística. Uno no se ríe de dolor, pero gracias a la risa el humano hace más llevaderos sus problemas." (Víctor Zalbi, en el programa).

AULA MUNICIPAL DE TEATRO. Chiclana (Cádiz)

LA CASA DE BERNARDA ALBA
De Federico García Lorca. Dirección: Antonio Estrada. Intérpretes: Milagros Rivas, Manuela Bey, Paca Moreno, Mercedes Chaves, Rosario Sánchez, Imma Guerrero, Charo Sánchez, Esperanza Macía, Mercedes Velázquez, Regla Moreno, Carmen Sánchez. Estreno: 26 de junio de 1987 en el Cine Moderno de Chiclana (Cádiz).

AULA MUNICIPAL DE TEATRE DE LLEIDA. Lérida

LA DESAPARICIÓ DE WENDY
De Benet i Jornet. Dirección: Mercel.lí Borrell. Intérpretes: Xavier Aluja, Carles Labernia, Xavier Ariza, Isabel Cabós, Alicia Pérez y Maite Dolcet. Estreno: 26 de junio de 1987 en el Aula Municipal de Teatre de Lleida.

AULA DE TEATRE DEL PATRONAT MUNICIPAL DE CULTURA DE MATARÓ. Mataró (Barcelona)

EL MARINER
De Fernando Pessoa. Traducción: Moisés Maicas. Dirección y escenografía: Moisés Maicas y Manel Guerrero. Intérpretes: Rosa Puig, Mercè Pons y Vicki Sánchez. Estreno: 21 de marzo de 1987 en el Museo Comarcal del Maresme de Mataró (Barcelona).

"(...) En escena, cuatro sillas, tres mujeres vestidas con enaguas blancas y un suelo de cenizas. Una silla vacía. El velatorio de un muerto, de alguien que dejó presente su ausencia en la silla vacía.
(...) A través del lirismo de esas tres voces interiores, y desde esa noche fúnebre, la palabra recoge el testimonio del sueño —"cada gesto rompe un sueño"— y la obra se convierte en un drama estático que reproduce ante nuestros ojos la voz interior de Pessoa. Esas mujeres en vela han perdido el volumen y el peso de su cuerpo, reducido a unos ojos, unos labios, unos cabellos, un rostro.
Las contradicciones cambian de sentido en esta obra y la vida y la muerte acaban dándose la mano, tras la fugaz estela del sueño de ese marinero que había abandonado su mundo para vivir en su isla. Estamos en un velatorio y, extrañamente, las mujeres van de blanco; es de noche, lugar común de la muerte, pero también de la vida, porque en ella nacen los sueños.
En las tres voces femeninas surge el símbolo de tres actitudes ante la muerte: la desesperanza total, la resignación angustiosa y la huida a través del sueño.
(...) En líneas generales, Moisés Maicas y Manel Guerrero, responsables de la dirección, han realizado una buena puesta en escena del texto, dándole la presencia poética que reclama, rehuyendo la exposición naturalista, la interpretación teatralizada. Así, durante casi todo el espectáculo, esos tres cuerpos permanecen casi inmóviles, absortos en su propia voz y en sus ecos. Pero la media docena de estallidos histéricos, de gritos angustiosos de las actrices, me parece que hacen más daño que bien al espectáculo.
En cuanto a la labor de las actrices, una grata e inesperada sorpresa: la magnífica interpretación de la joven actriz Mercè Pons. Sus palabras, su mirada, sus leves gestos y aún sus lágrimas ofrecieron sin estridencias el lirismo de Pessoa en toda su pureza. En la voz de Mercé Pons, el sueño de Pessoa halla el misterio fascinante del mar. Esta chica tiene ante sí un futuro teatral espléndido". (Francesc Burguet i Ardiaca, "La bella voz del sueño", "El País". Barcelona. 25 de marzo de 1987).

TEATRO AULA-6. Granada

RÉQUIEM
De Miguel Alarcón. Dirección: Miguel Alarcón. Escenografía: Gabriel Carrascal. Música: Mo-

zart. Intérpretes: Jorge Molina, Carmen Abián, José Díaz, Joaquín Ramírez y Carmen Bullejos. Estreno: 8 de marzo de 1987 en el Teatro-Cine Alhambra de Granada. Con la colaboración de INAEM, Ministerio de Cultura, Excelentísima Diputación de Granada. Espectáculo concertado con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

"Nunca se derrochó sobre las tablas mayor sentido estético, tan bienaventuradas nupcias entre sonido y escena. Pronto cualquier espacio se hace pequeño y todo lo que anteriormente vimos palidece y muere. Con la ingenuidad arcana de los relatos mediorientales, nos desvela desde el principio la trama y la fabulación... El protagonista total y cierto es una inmensa orgía de derroche plástico.
Teatro anti-brechtiano, que nos seduce con su insólita belleza, teatro anti-gramsciano, que se destina a los pocos que se esfuercen por entenderlo. Pero, sin duda, excelente teatro. Joya rara entre mediocres imitaciones.
Y junto a ese protagonista principal, mimado desde la dirección, un acertadísimo José Díaz Cantero, el único capaz de replicar con pobreza de apariencia y riqueza de expresión a tan suntuoso ecosistema. Acompáñanle dos hombres sabedores del duro oficio de decir con el cuerpo y expresar con el corazón: Joaquín Ramírez, más emotivo en su callada pasión que cuando retoriza precipitadas literaturas puestas en su boca, y Jorge Molina, más rufo e impresionante en su estática figura que en los momentos de rápido deambular entre pasos y entre cosas. Quedan algo desenfocadas las dos mujeres, destacando quedamente Carmen Bullejos por su antiguo conocimiento de la escena.
Profesionalidad indudable. El genio no luce sin su trabajo continuado de investigación e invención que aquí bien se nota." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 11 de marzo de 1987).

L'AVALOT. Santa Coloma de Gramanet (Barcelona)

ELITRES
Del colectivo sobre textos de Marius Sampere. Dirección: Joan Armengol. Escenografía: Josep Mª Turell. Música: Miquel Albella. Intérpretes: Emma Escolano. Iolanda Estellé, Pere Parera, Montse Alonso, Jaume Baliarda y Xavi Clavell. Estreno: 20 de junio de 1987, en Santa Coloma de Gramanet (Barcelona).

TEATRO AVENTO. Vigo

SUEÑOS DE ESPUMA
De Armando González Freiría. Dirección: Armando González Freiría. Intérpretes: Marcos Costas, Nazareth Dávila, Rolando Correa, Enrique Domínguez, Javier Sobral, Ángeles Alfaya, Gloria Cirraz, Benito Alonso, Gabriel Sobrido, Mª Jesús Quiñones, Rosario González, Lourdes Costas. Estreno: 4 de octubre de 1986 en Beade (Vigo-Pontevedra).

"Un parto doloroso, sangrante, la intimidad expuesta públicamente, ideas y hechos que recorren senderos filosóficos y poéticos por los que uno mismo camina, dejando a otros la tarea de juzgar. Esto es Sueños de espuma, *una búsqueda angustiosa de un encuentro que no acaba nunca, y en el que las ideas golpean el cuerpo del poeta torturado."* (Declaraciones de Armando González, autor y director a Pilar Comesaña. "Faro de Vigo". Vigo. 22 de marzo de 1987).

"Es la primera obra teatral de Armando González, un autodidacta que no puede dejar de hablar de los problemas del teatro en Galicia "Faltan escuelas de formación de actores y directores, hay una carencia absoluta de circuitos apropiados y sobre todo hay un sentido elitista muy marcado". Es un luchador y lo refuerza con sus palabras cuando habla de Sueños de espuma: *"Ninguna revolución tiene sentido mientras no se gane la batalla de la Revolución. La verdadera, la que cada cual tiene la obligación de mantener consigo mismo". Con un montaje que él mismo califica como "vanguardista", en escena se representa una cárcel-cubo sin paredes y dos obsesiones claras, la del poder que somete al poeta y al pueblo, y las situaciones grotescas y traumáticas que hacen que el héroe se convierta en el más ignorado de los hombres."* (Antecrítica. "Faro de Vigo". Vigo. 4 de octubre de 1986).

*"*Sueños de espuma *es una crítica al militarismo, al belicismo y a la religión, no en sí misma, sino a lo que ha llegado a convertirse. En palabras textuales del propio director, la obra pretende golpear con brutalidad en las conciencias de la gente, como al parecer así ha sido, al menos en la sesión de estreno.*
Por otra parte, Armando G. Freiría volvió a acertar cuando auguraba que el espectador percibiría en la historia del protagonista encarcelado por el poder dictatorial, la angustia del que soporta una situación injusta en soledad y ante la indiferencia del resto de la sociedad." (M. A. "La Voz de Galicia". Vigo. 22 de marzo de 1987).





Sobre estas líneas, arriba, cartel de "Réquiem", escrito y dirigido por Miguel Alarcón, en el Teatro Aula-6. Abajo, un momento de la obra de Alfonso Vallejo "Eclipse", por Bederen-1. A la derecha, "Sentido único", del colectivo Bekereke. (Foto: Alberto Martín).

TEATRO DEL AZAR. Valladolid

BUFONES SIN SOMBRA
Del colectivo, sobre textos de Maquiavelo y Shakespeare. Dirección: Agapito Martínez. Intérpretes: Julián Carnicero, Felipe García, Francisco Mateo, Mª Carmen Valdezate y Natividad González. Estreno: 30 de abril de 1987. Teatro Valladolid. (Valladolid).

BAHIA - 22. Cádiz

GODSPELL (el musical)
De Tebelak y Schwartz. Dirección: Fernando Travesí. Coreografía: J. José Leal. Estreno: 12 de junio de 1987, en el Encuentro de Teatro Joven Andaluz.

BEDEREN-1. Andoain (Guipúzcoa)

ECLIPSE
De Alfonso Vallejo. Dirección: Juan Pastor. Intérpretes: Patxi Santamaría, Ane Gabarain, José



Ramón Soroiz y Pilar Rodríguez. Estreno: 22 de diciembre de 1986, en el Teatro Zelaitxo, de Azpeitia (Guipúzcoa).

"Eclipse *tiene tanto de humor como de poesía, tanto de amor como de erotismo, tanto de burla como de verdad, tanto de farsa como de ritmo, tanto de sarcasmo como de pulla, tanto de groseros perfiles como de refinadas delicadezas y, en definitiva, es mucho o es nada según sepamos o podamos verla en su esencialidad o en su aparencialidad, según la comunicación se establezca o no.*
El grupo Bederen-1, procedente de la Escuela de Antzerti, y que lleva en su haber la puesta en escena de obras recordables, tales como Gure Herria, *de Thorton Wilder, y* Nekrassov, *de J. P. Sartre, supo darle a la obra su contextura especial e idónea de acuerdo con esa ley general que es perceptible en la mayoría de los grupos. Bajo la dirección de Juan Pastor, le dieron cabida interpretación Patxi Santamaría, Ane Gabarain, Ana Miranda, José Ramón Soroiz y Pilar Rodríguez, que revelaron estar en posesión de una escuela teatral eficaz y polifacética, ya que igual virtuosismo mostraron en los distintos aspectos que la obra demandaba. Mención muy especial a la escenografía y vestuario de Jon Berrondo y Txema Nogués, así como a la música de Angel Harramendi".* (Santiago Aizarna. "El diario Vasco". San Sebastián. 7 de mayo de 1987).

BEKEREKE. Virgala (Álava)

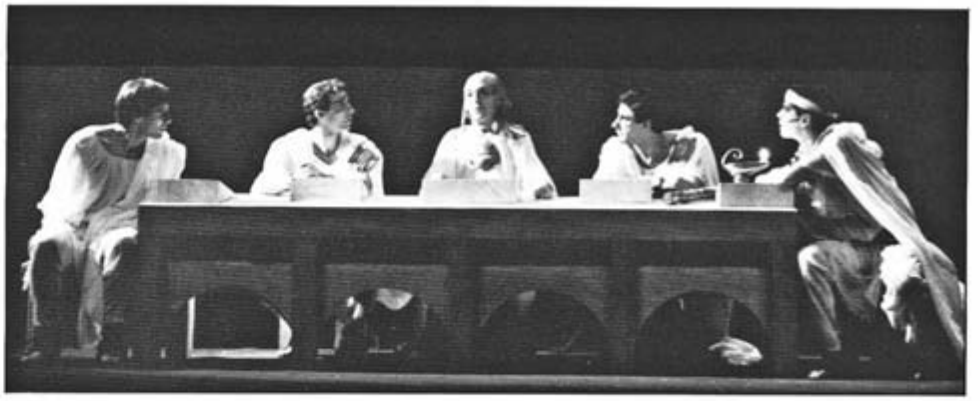
SENTIDO ÚNICO
Del colectivo. Dirección: Elena Armengod. Escenografía: Carlos Pérez. Iluminación: Tom Donnellam. Intérpretes: Anna Rita Fiaschetti, Miguel Muñoz, Miguel Olmeda, Carmen Silla y Manolo Tebar. Estreno: 20 de abril de 1987, en el Festival de Murcia.

"La historia, se desarrolla durante las 24 horas de un día cualquiera en el centro de una ciudad. En el transcurso de la jornada vamos descubriendo cómo esa masa de gente, aparentemente uniforme, esta formada por una multitud heterogénea y llena de contrastes, donde la soledad es un denominador común y todos sueñan con otra realidad que no saben o no se atreven a encontrar. Cada personaje nos sorprende por su doble vida u otras facetas escondidas de su personalidad. Hay encuentros fugaces, desencuentros. (Fragmento del programa).

"(...) Si en algún momento se les vio muy anclados en las fórmulas del "tercer teatro" y los modos de teatro procesional de las gentes de Eugenio Barba —zancos, banderas y tambores, grandes imágenes para la calle—, ya en los últimos años, con Al fondo a la derecha, *y* Eco, *están muy bien encaminados a la investigación expresiva en una línea de teatro de imágenes poco convencional.*
Sentido único *es la visión esquematizada de los movimientos de un grupo de personajes —cinco buenos actores— en un marco urbano, a lo largo de 24 horas de un día cualquiera. Situaciones individuales, y sobre todo públicas. Lo privado desvestido de lo singular, mecanizado, y lo público como asiento de lo impersonal e inhumano. La calle, el trabajo, la diversión, los lugares de encuentro, en un espacio único que se reorganiza para mimar cada acción a partir de unos elementos escénicos de la luz, y de una música también mecánica y "serial" como el boceto mismo que representan. Dos bandas móviles integradas en la plataforma consiguen buenos efectos motrices, ayudando a esa sensación general de extrañeza y disfuncionalidad de los encuentros que la trama provoca.*
(...) Sentido único *tiene el carácter de trabajo en progresión, nunca acabado del todo, y su estreno puede acusar todavía las imperfecciones de lo que aún no ha sido probado definitivamente ante espectadores. Hay discontinuidades, quizá reiteraciones, y alguna caída de ritmo en los trancos más largos. A veces se echa en falta la presencia de sonido cotidiano. El ruido es también un elemento deshumanizador —aparece fugazmente sólo un instante para resolverse con música en todo el espectáculo—, se vive en la realidad como un batido tan expresivo como el de las imágenes, y exigiría también una exploración escénica de tanto interés como la de lo visual".* (Pedro Barea. "Boceto urbano", "Deia". Bilbao. 2 de mayo de 1987).

"El trabajo que realizó en la Sagrada Familia el martes último el grupo Bekereke, del pueblo alavés de Virgala, posee un particular carácter ficticio. La imaginación se dedica a plasmar los pasajes habituales de la vida cotidiana sin poner un solo punto que no sea cierto, es decir, por medio de una copia tan fiel como minuciosa. Pero esa precisión queda limitada a los movimientos corporales, pues, siguiendo la técnica propia del mimo, se silencia la palabra. Entre ese aislamiento de posturas y gestos, concentrada la atención exclusivamente sobre los mismos, invade al espectador una inquieta necesidad reflexiva. Aquello que contempla no es un retrato, es mucho más, un ejemplo demasiado revelador. Con sus meticulosos pormenores, las escenas cuya fidelidad nadie puede negar —la

comunicación telefónica independizándose de lo que sucede alrededor, por grave que sea el acontecimiento—; las frías y maquinales diligencias burocráticas; las encarnizadas disputas, no obstante promoverlas un motivo trivial; los curiosos y distintos desplazamientos en la oscuridad de un cine con el fin de ver mejor y estar, debido a varias causas, incluida la erótica, donde más conviene; el frenesí bailarín, transformando un juguete de roto mecanismo a una persona normal; ese vehículo que se requiere con angustia y huye velozmente van expresando cuánto hay de rutina, indiferencia y egoísmo en la conducta humana". (José Fernández Casares. "Información". Alicante. 10 de septiembre de 1987).



TEATRO BELLAS ARTES. Madrid

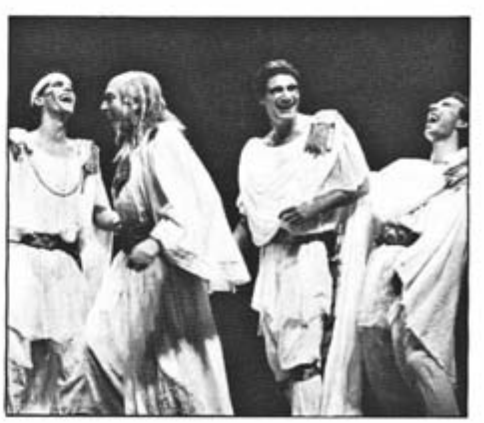
ENRIQUE IV

De Luigi Pirandello. Versión de Enrique Llovet. Dirección: José Tamayo. Escenografía y vestuario: Manuel Mampaso. Intérpretes: José María Rodero, Carmen Benardos, Azucena Hernández, Paco Bernal, Miguel Palenzuela, José Vivó, José Albiach, Rafael Ramos de Castro, Francisco Grijalvo, José María Rueda, Amador Castaño, Fernando de Juan y Eduardo Cucatto. Reposición: 19 de septiembre de 1986. Teatro Bellas Artes de Madrid.

"Enrique IV *es, para mi gusto, el texto mayor de Pirandello y uno de los más grandes del siglo XX, porque su protagonista tiembla patéticamente ante una vida que no ha vivido como muy pocos personajes lo habían hecho antes en un escenario: de la locura a la claridad razonadora y de ésta al rechazo que se la impide. Se cuenta que el origen de esta obra está en la contemplación accidental en una revista de la fotografía de un hombre disfrazado. Pirandello quiso saber qué ocurriría si ese hombre se volvía loco. La respuesta fue* Enrique IV.
Lo que hizo fue inmovilizar un instante y prolongar la situación doce años, dejar al protagonista en equilibrio entre la locura y la cordura, extender a cuantos rodean a Enrique el dominio de su ficticio carácter y llevar la fatalidad al borde de lo grotesco. Todo ello envuelto en el tema moral planteado por quien entiende la vida como un engaño, hace coexistir el presente con el pasado y postula trágicamente que el mayor deseo del hombre es conseguir tiempo. Enrique IV *es una reflexión y una emoción. Equilibrada duplicidad de la que no puede prescindirse en ninguna obra maestra".* (Enrique Llovet. Fragmento del programa).



José Tamayo dirigió este "Enrique IV", de Luigi Pirandello, en versión de Enrique Llovet. Uno de los más importantes textos del autor y uno de los éxitos de la temporada, interpretado en los principales papeles por José María Rodero, Carmen Bernardos y José Vivó. (Fotos: Chicho).



"Como ocurre en tantas obras de Pirandello, *la identidad del personaje resultará así puesta en cuestión, sin que sepamos si, en el fondo, él es el que finge ser o el que subyace debajo de la ficción. El teatro se vuelve así un creador de realidad; la ficción, un comportamiento que desplaza al hipotético soporte originario. El personaje, en fin, es más real que la persona; el teatro, una victoria del imaginario sobre esa otra realidad, mucho más débil, que los fotógrafos, los historiadores y los notarios toman por la única cierta.*
De Enrique IV *podía haberse hecho un montaje más riguroso, menos atento al efecto inmediato de la anécdota. Pero lo que pueda estar amortiguado por el montaje, la versión o algunas interpretaciones, lo compensa la presencia de José María Rodero, cuyo estilo parece ajustarse perfectamente a la idea matriz del drama.*
Su brillantez y su barroquismo le permiten transitar, ante la mirada del público, desde el naturalismo a una composición teatral no por grandilocuente menos verdadera. El examen del

conflicto entre la realidad y la ficción se vuelve así el centro de un drama al que el talento histriónico de José María Rodero presta una gran eficacia". (José Monleón. "Diario 16", Madrid, 11 de octubre de 1987).

"(...) Adelantemos ya que este montaje nos parece típico del nivel medio habitual de este teatro en la plena época de Tamayo. Pero antes habrá que referirse mínimamente a la comedia. En esta comedia de 1922, el mismo año de Vestire gli gnudi *y el siguiente a* Seis personajes, *nos plantea Pirandello una de sus situaciones favoritas. En Pirandello siempre hay personajes que pretenden oponer una realidad propia, una propia verdad, a la verdad, aceptada por los demás, por el medio, por la mayoría.*
(...) De repente parece que hemos retrocedido unos cuantos años. Todo parece volver a ser lo mismo. No es que Tamayo, pirandellianamente, se haga pasar por cierto director de teatro que se llamó José Tamayo. No. Es él mismo. Con la elección tan tamayiana de actores mediocres para los personajes secundarios (esa pandilla de jovenzuelos, incluidos Frida y Nolli, es insufrible); con la dirección de actores sumamente marcada, pero nunca producto de un trabajo en profundidad, nunca motivación en los actores de vivencias o elementos de construcción de un personaje, de configuración, de gestos o máscaras. Escuchar aquí a Carmen Bernardos es revivir, con exactitud, el mismo soniquete, el mismo tic de hace veintitantos años con Titania, con María de Molina, con doña Inés. Palenzuela es también un puro tic, pero, además, sin el calor que a veces se desprende de Bernardos. Vivó sigue haciendo el mismo papel desde hace años, pero en él no parece repetición, acaso por la carga de humanidad de su presencia y actitud escénicas, y esas cualidades le dan verdad dramática en este y en otros casos.
La perita en dulce del protagonista le corresponde a José María Rodero, un actor que en los últimos años no ha sabido evitar casi nunca la pendiente de la rutina, que no ha administrado con sabiduría ese capital de talento que tenía hace veinte años (y que no tenía aún hace treinta y tantos), que acude a apoyaturas, vicios, gestos hechos, para construir la compleja personalidad de este falso loco, de este falso curado, de este falso adulto, de este personaje-hombre inmenso". (Santiago Martín Bermúdez. "Reseña". Nº 173, abril 1987).

"En una obra como Enrique IV *hay que saludar a un gran precursor y al mismo tiempo a un gran dramaturgo capaz de meter en un supuesto escénico las ideas que se veía progresar. Hay, como mandaban las leyes del teatro, una doble acción: una casuística y una general. La casuística es la historia de un hombre, sus celos, su venganza por un intento de asesinato. La otra es precisamente la* cosa mentale, *los largos monólogos del protagonista. Y su doble juego, su fluctuante doble o triple personalidad.*
Esta parte es la que mejor recibe el público en la reposición que se ofrece ahora en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con la prosa justa y esclarecedora de Enrique Llovet y la no menos clara y dibujada dirección de José Tamayo. Lo que el público ve y aprecia hasta el entusiasmo es un Enrique IV-Rodero, donde a la doble ficción del personaje de Pirandello se añade la del actor y su trabajo de histrión —en el mejor sentido de la palabra— que parece requerir el texto: se acogen sus matices, sus trampas, sus cambios de voz y gesto, sus ironías y sus llantos, su dolor y su triunfo bien exhibidos. No ha debido serle inútil la representación de El veneno del teatro, *de Sirera, en el que su amplio personaje estaba tan lleno de repliegues, como ejercicio para esta fuente que es* Enrique IV.
Aunque la obra es él, no está solo en el escenario, y si fallara su sustento —la supuesta corte que rodea al supuesto emperador, los disfrazados, los que llegan de fuera—, la obra no tendría todo su valor; la dirección de Tamayo ha conseguido que brille la profesionalidad de los otros actores en el nivel difícil de la comprensión y la veracidad falsa buscada por el autor; es decir, en el de la claridad posible". (Eduardo Haro Tecglen. "Los orígenes de la confusión", "El País". Madrid. 23 de septiembre de 1986).

"(...) Enrique IV *más que una pieza teatral al uso, es un monólogo. Un gran monólogo. El protagonista, un noble enclaustrado en doble encierro, un palacio gótico lombardo y la locura —supuesta o real, que ése es el problema— de creerse un rey de siglo XI, es el solista rodeado de los otros personajes que componen una sumisa orquesta dispuesta a sonar tan sólo cuando el gran tenor cierra sus recitados.*
El monólogo implica una lección. Pirandello nos muestra a un hombre que ha elegido un papel definitivo, definido por la Historia, que es menos ilusoria, más real, que el intento de participar en el mísero banquete de la vida. Ese hombre descubre que la locura es la condición inesperada de una libertad auténtica. ¿Es un cuerdo que se finge loco o un loco que cree que en algún momento ha puesto pie en el muelle dudoso de la cordura?
Técnicamente, no hay drama. Enrique IV *no lo es. Es el final, el epílogo, el desenlace de otro que ha pasado hace veinte años.* Enrique IV, *o mejor el personaje que vive refugiado en esa imagen, ha estado doce años loco. La vida ha proseguido durante ese lapso. Como no ha participado en ella, al recobrar la lucidez sólo encuentra refugio en fingir que sigue loco, lo que equivale a instalarse en el siglo XI.*
(...) El gran monólogo consiste en que el personaje central exhiba sus sinrazones y sus razones en un, prácticamente, soliloquio entre las dos esferas de realidad. Espeluznante, alucinante ejercicio dialéctico, sin duda la gradación de argumentos más complicada y magistral de Pirandello. Gran discurso en un ejercicio dramático que no es un drama. Que es una demostración. Casi matemática. El infinito, ese signo incomprensible, metafísico, de la matemática, es, mucho más modernamente, la indeterminación, la duda, la angustia.
Bien. Dejemos el seductor ejercicio de poner escolios a Pirandello. Tamayo ha entendido perfectamente la demostración. Rodero —gran actor—, sol, centro de ese universo demostrativo y pirandelliano. Es un espacio todo lo gótico lombardo que el talento, la información y el buen gusto de Mampaso ha determinado. Rodero, quizás un poco en exceso viejo. Hay un momento en que Matilde Spina dice de su hija que está tan bella, a sus veinte años, como ella lo estaba veinte años atrás. Tiene, pues, cuarenta años. ¿O se quita años como todas las mujeres? Si se quita diez, ¿cuántos puede tener el falso Enrique IV, su marido?, ¿cincuenta?, ¿sesenta? Tal vez en eso no han pensado ni el gran actor ni el gran director.
Rodero, en consecuencia, ha recargado el aspecto físico de su personaje. Histrionismo. Pero, ¡qué gran creación! ¡Qué aliento trágico! ¡Qué sutileza en las gradaciones, en los matices! ¡Qué difíciles triples saltos mortales entre la cordura y la locura sin hacer redoblar nunca los tambores del exceso. Rodero, magnífico, ilustre Enrico IV". (Lorenzo López Sancho. "Espléndido *Enrique IV,* en el Bellas Artes". "ABC". Madrid. 20 de septiembre de 1986).



FARSA Y LICENCIA DE LA REINA CASTIZA
De Ramón María del Valle-Inclán. Director: César Oliva. Escenografía y vestuario: Manuel Mampaso. Música: Juan P. Muñoz Zielinski. Intérpretes: Silvia Leblanc, Tomás Sáez, José María Resel, Francisco Vidal, Rafael Guerrero, María Asquerino, Francisco Maestre, Teófilo Calle, Francisco Racionero, Isa Escartín, Félix Navarro, José María Escuer, Carmen Cervera, Lola Mozano, Maruja Recio, Pepa Ferrer, Resu Morales, Jaro y Juan Pablo Muñoz. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en Albacete. 10 de diciembre, en el Teatro Bellas Artes, Madrid.

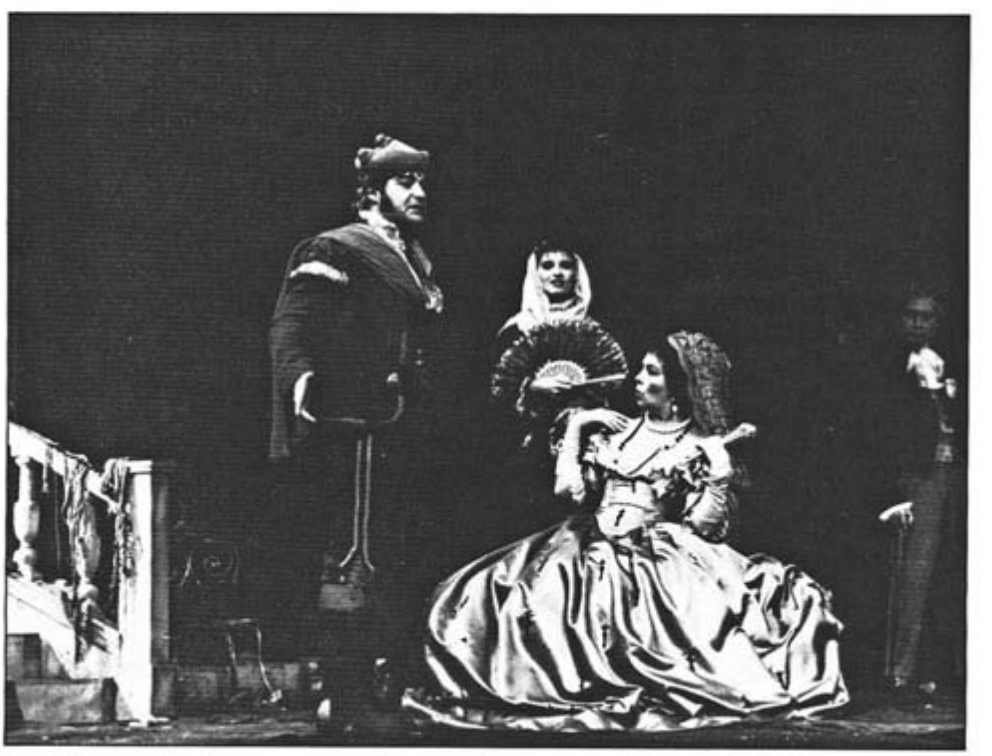
"Hoy, cuando los actos del cincuentenario empiezan a tocar a su fin, nos cabe el honor —a todos cuantos hemos participado en esta Farsa y licencia de la reina castiza— *de intentar mostrar una nueva cara de don Ramón, "el de las barbas de chivo". Y es esa primera intención tan sencilla como compleja: servir su espléndido texto. Fuera de ingenuos postulados aprioristicos, nuestro esfuerzo se dirige a dignificar el protagonismo del autor, dejando en su escalón*

inferior a todos los que colaboramos en la empresa.
El intento es sencillo: dejar oir la palabra valleinclaniana, dentro del proceso estilizador que en su momento supuso.
Y ello viene motivado por las características propias de esta farsa, carente casi de esa acción dramática tan deseada por los directores, en beneficio de una acción verbal sorprendente, brillante y directísima. Obrita breve, aunque prieta, que pregona el afán esperpéntico caracterizador de toda la producción valleinclaniana que sale de 1920, en donde partos de la categoría de Divinas palabras o Luces de bohemia *arrastraron al mismo tiempo estupendos hermanos, como esta* Farsa y licencia de la reina castiza". (Antecrítica. César Oliva, "La Verdad". Alicante. 22 de enero de 1987).
"Fue 1920 un año clave en la producción teatral de don Ramón. Fue el año de Farsa italiana de la enamorada del rey, Divinas palabras, Luces de bohemia *y la* Farsa y licencia de la reina castiza, *es decir, el momento en que cuajó un modo de mirar, de entender y de escribir la vida española, que el autor arrastraba desde mucho tiempo atrás, y al que llamó esperpento.*
Para entonces don Ramón ya se había peleado por muchas cosas. Se había peleado con la institución monárquica, se había peleado con la historia reciente de España y se había peleado con los empresarios de teatro. Así que escribía con la más absoluta libertad, sin pensar en cómicos que le estrenaran ni en políticos que le protegieran, entregado a la invención de un extraño teatro, en el que la libertad era un valor literario e intelectual a la vez que una carencia de disciplina escénica.
Farsa y licencia de la reina castiza *es, en este punto, un ejemplo decisivo de lo que ganó y perdió Valle-Inclán con no haber escrito dentro del teatro; la representación del Bellas Artes, al margen de cualquier otra consideración sobre la dirección y los intérpretes, lo testifica: la gracia y la inteligencia de un texto que es, probablemente, una mala obra dramática, una acumulación de pequeños trazos o estampas que se integran en una atmósfera, en una aleluya, en un pliego de corcel, pero no en una acción acción teatral. Y sin acción, como decía el clásico, ya se sabe que no hay drama, sólo anécdota.*
(...) Con todo eso ha apechugado César Oliva, componiendo tipos, confiando las acotaciones a un coro de músicos y cantantes, sometiéndose —y así lo dice el director en una nota del programa— a la absoluta primacía del verbo literario, de la musicalidad y la ironía textual. Aunque, probablemente, ante una obra como La reina castiza *no haya otra fórmula. Los resultados son grises, planos".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 13 de diciembre de 1986).

"El cincuentenario de la muerte de don Ramón María del Valle-Inclán no ha sido tan celebrado como el de Federico García Lorca. Mientras del poeta andaluz se han subido a la escena varios de sus textos, con el dramaturgo gallego nuestros hombres de teatro han sido más cicateros. ¿Habrá que achacarlo a ese prejuicio de que Valle-Inclán es casi irrepresentable o que sus obras comportan una dosis de riesgo para sus intérpretes mayor que el de cualquier otro de nuestros clásicos casi contemporáneos?
De aquí nuestro elogio para quienes se han enfrentado a este gigante tan respetado y respetable de nuestras letras, porque más vale intentarlo que dejarlo dormir por cobardía. Pero, ¿será tan fiero don Ramón como le pintan o es que nuestro teatro adolece de medios y recursos humanos para estar a su altura?
(...) Esta farsa para muñecos de Valle-Inclán, considerada por algún estudioso como un apunte del esperpento, es tan disparatada que lo cómico se antepone a la sátira mordaz, ya que el autor llevó personajes y situaciones a una deformación absoluta. Y esto es quizás el principal escollo que un responsable de la puesta en escena ha de salvar hasta encontrar el tono de esta pieza breve, pero rica en teatralidad, con todas las libertades que don Ramón se permitía.
El montaje de esta historia que pone de manifiesto las ardientes pasiones y veleidades de Isabel II y los modos de una monarquía absolutista, decadente y caduca, a través del teje-maneje de unas cartas comprometedoras, no ha resultado precisamente una sonata armónica, sino una pieza de cierta disonancia y arritmia. Pero en descargo de sus intérpretes diremos que han hecho cuanto es posible, porque no se puede formar una compañía circunstancial para este tipo de obras. Salir airoso de tal cometido requiere, en principio, una formación similar y una compenetración profunda de todos y cada uno de los intérpretes, y esto no se improvisa. Así, mientras unos personajes se adecuan al remedio del muñeco de guiñol —María Asquerino hace de la "Reina" una muñecona con voz de falsete—, otros optan por la cómica caricatura —Francisco Racionero en el "Rey", Francisco Mestre en "Don Lindo" y José María Escuer en "Tragatundas"—, mientras que los demás se atienen a una comicidad más o menos convencional.
El respeto del director por el texto ha llegado a que no se pierdan ni siquiera las acotaciones del autor, tan ricas siempre en las obras de Valle, y las introduce a través de un trío de dos músicos y una cantante, que van hilvanando las distintas secuencias del entremés con una templada ejecución sobre una música original y adecuada de Juan Pablo Muñoz Zielinski. La escenografía única de Manuel Mampaso es una abigarrada mezcla de jardín y salón, ciertamente sobrecargada.
Sin embargo, y aunque es patente el meritorio esfuerzo de todos y cada uno, la fuerza y vitalidad del jugoso verbo y verso de Valle-Inclán no acaba de encontrar su precisa vía de expresión en el escenario". (Julia Arroyo. "De la muñecona a la caricatura", "Ya". Madrid. 12 de diciembre de 1986).

AYER, SIN IR MÁS LEJOS
De Jorge Díaz. Dirección: María Ruiz. Escenografía, vestuario e iluminación: Carlos Cytrynowski. Intérpretes: Mercedes Sampietro y Emilio









En la otra página, dos escenas de "Farsa y licencia de la reina castiza", de Ramón María del Valle-Inclán, dirigida por César Oliva (Fotos: Miguel Raposo). Al lado y sobre estas líneas. Mercedes Sampietro y Emilio Gutiérrez Caba en "Ayer, sin ir más lejos", de Jorge Díaz, dirigida por María Ruiz. (Fotos: Chicho).

Gutiérrez Caba. Estreno: 23 de febrero de 1987. Teatro Bellas Artes. Madrid.

"Las cicatrices de la memoria *es un título bonito, pero demasiado literario, y pensamos que este de ahora le va mejor al tono de la obra.* Ayer, sin ir más lejos *es la historia de un desamor con paisaje de transición política al fondo o, dicho de otro modo, la crisis de los cuarenta años de una pareja que a los veinte años tenía en común la militancia antifranquista, y ahora sólo tiene en común el desencanto. (...) La obra es realista, con flash-back y lenguaje coloquial. Las situaciones básicas son de comedia, con personajes mediocres unidos por una cierta ternura. Como en todos mis trabajos hay humor, pero no es un humor para reírse, sino un humor ácido, escéptico, cínico y tierno. Un humor para sentir y sonreír*". (Declaraciones del autor a J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 21 de febrero de 1987).

"(...) J. Díaz selecciona a una pareja perteneciente a la izquierda española, y dibuja en ella, a borbotones, los esquemas maniqueos al uso: clandestinidad, enfrentamiento generacional, progresismo desbocado, oportunismo político, infidelidad, droga... Demasiadas obviedades asfixian, sobre todo cuando su tratamiento realista no logra que los personajes se conviertan en símbolos de su generación. Pero, además, este torbellino de conflictos íntimos y externos, se procura por medio de una construcción altamente peligrosa para la esencia teatral: la solución del drama es ofrecida de inmediato, en la primera escena, de modo que el resto de la representación se sustenta en una permanente regresión hacia los acontecimientos que motivaron la situación ya sabida. A pesar de este incómodo y forzado ejercicio que obliga al espectador a entrar y salir del pasado sin esperanza alguna en un futuro que ya conoce, es evidente que el autor domina cada uno de los complejos mecanismos que alimenta la creación teatral: humor, ingenio, ternura, y un adecuado planteamiento psicológico de los dos únicos personajes. Con todo ello, María Ruiz, responsable de la puesta en escena, es capaz de confeccionar una atmósfera creíble, sobria, acaso demasiado elemental en algunas transiciones.

Algo debe reseñarse de forma muy especial en este espectáculo: la interpretación de Mercedes Sampietro y Emilio Gutiérrez Caba. En contadas ocasiones logran dos actores una coherencia tan ajustada, hasta el punto de que, por momentos, parece que son ellos (Teo y Ana) quienes únicamente importan, por encima del texto que representan. Un trabajo actoral pleno de frescura, sinceridad, perfecto entendimiento de la propuesta, ajuste preciso con los personajes. Son ellos, sin duda, los que alientan los ritmos emocionales cuando éstos no se encuentran en el texto, y quienes camuflan las reiteradas situaciones para convenir cada gesto, cada movimiento, en una sugerencia". (M. Medina Vicario, "Quizás demasiado cerca", "Reseña". Nº 173. Madrid. Abril de 1987).

"La comedia es pulcra y tópica. La línea que va desde la ilusión del primer encuentro hasta la situación del hijo drogado y desaparecido, el leve punto de esperanza final de que de los restos del naufragio pueda reconstruirse por lo menos una resignación, son consabidos; como lo son los datos, insistentemente fechados, de la leyenda de la izquierda maldita que concibió la gran esperanza y, catorce años después, se ve desmembrada o simplemente utilizada: la doble forma intelectual quizá esté necesitando ya más revisiones, más maneras de pensar en ello, y esta comedia se queda en el lado de allá. Todo lo que pasa se sabe que va a pasar, todo lo que se dice se está esperando.

Ayer, sin ir más lejos *trata de mostrar una frustración; muestra, sobre todo, la de la propia comedia que no levanta el vuelo y que, a pesar de su brevedad, va haciéndose rápidamente pesada. En lo gracioso, no pasa de desprender una cierta simpatía; en lo dramático, de un patetismo pequeño-burgués. El diálogo no cesa de ser limpio; es decir, blanco.*

Se puede uno entretener, mientras se desgrana la letanía de lo conocido, con la interpretación, con el careo de los dos actores protagonistas, que procuran hacer que el concepto de trabajo y esfuerzo no se haga visible, y quede patente la soledad de la pareja rota; o con la forma tranquila y serena de la dirección. Y puede uno aplaudir siempre la buena intención del autor, que es una de las características de sus comedias". (E. Haro Tecglen. "El desencanto del desencanto", "El País". Madrid. 25 de febrero de 1987).

"Una pareja en trance de ruptura. Ana y Teo, dos agitadores marxistas que han luchado contra el franquismo, han hecho ligeros progresos económicos después de haber tenido un hijo, de casarse y de vivir más de catorce años juntos, se separan. Al discurrir la distribución de sus parcos bienes conyugales, revisan su pasado. Jorge Díaz utiliza el escenario único, la estancia de la vivienda que van a abandonar, para alternar escenas actuales y lo que los del cine llaman "flash-backs" y los demás deberíamos llamar en buen español retrospecciones. El procedicimiento ya ha sido muy usado, Adolfo Marsillach, presentador-patrocinador de esta pieza, lo utilizó con gran fortuna en su comedia Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?, *que no pretendía ser un drama, sino una divertida sátira de las cicatrices que deja la memoria de los años cuarenta y cincuenta en una pareja joven. No están suficientemente claras algunas de esas transiciones, o así parece en el texto del autor. La dirección de María Ruiz, que puede haber sido excelente en el tratamiento de los dos personajes, falla en la emisión coherente de los signos de ambientación —luz, vestido, modificaciones del ámbito— necesaria para crear una semiología clara por la que el espectador sea conducido a través del laberinto temporal por el que la memoria arrastra a Ana y Teo, desde su encuentro en una iglesia, hasta su mutua entrega, embarazo de la muchacha, renuncia de él a los beneficios de Berkeley y sucesivos fracasos, origen de su actual separación.*

(...) Jorge Díaz alterna, también, un lenguaje muy vivo y expresivo lleno de expresiones actualísimas y otro literario de frases rimbombantes, aceptemos que bellas muchas veces, en que se falsea la sinceridad de los personajes. En definitiva, eso que les pasa a estos luchadores antifranquistas debe de haberle pasado en la realidad a otros muchos, lo que da a la pieza un aire documental y representativo. El drama, pese a su fin previsto, interesa y, alguna que otra vez, alcanza la difícil emoción de la verdad".
(Lorenzo López Sancho. "*Ayer sin ir más lejos*, o el arte de mirar hacia atrás, en el Bellas Artes", "ABC". Madrid. 25 de febrero de 1987).

ARSÉNICO Y ENCAJE ANTIGUO
De Joseph Kesselring. Versión de Enrique Llovet. Dirección: Angel F. Montesinos. Escenografía: Gil Parrondo. Intérpretes: María Isbert, Angel Terrón, Franciso Racionero, Rafael Ramos de Castro, Francisco Grijalvo, Aurora Redondo, Paula Sebastián, Joaquín Kremel, Antonio Chamorro, Miguel Palenzuela, Félix Navarro, Amador Castaño, Paco Bernal y Sergio Mendizábal. Estreno: 10 de abril de 1987. Teatro Bellas Artes, Madrid.

"Me acuerdo cuando leí la primera edición de esta obra en castellano, allá por el año 1950, y me entusiasmó. Por supuesto, me encanta montar una obra de estas características, ya que es una verdadera pieza de arquitectura teatral, en la que no sobra ni falta nada. A veces me da la sensación de estar ante una perfecta maquinaria de relojería.
(...) Me encanta desentrañar los textos de las comedias como ésta, llena de intriga, humor, suspense, ternura y sorpresa. De ahí que lo más importante sea crear un clima concreto y mantener ese ritmo endiablado que tiene". (Declaraciones de Fernández Montesinos a Rosana Torres, "El País". Madrid. 10 de abril de 1987).

"Existen una serie de comedias que, ocupando un modesto lugar en la historia de la literatura dramática, tenidas por más o menos insignificantes, han ejercido una poderosa influencia sobre muchos autores. Quizá sea éste el caso de Arsénico y encaje antiguo, *repuesta, periódicamente, llevada al cine y modelo en su género. La primera razón de esta condición "modélica" habría que buscarla en la habilidad de su construcción. Es lo que hace más de un siglo llamaron los franceses la "pieza-bien-hecha", que garantiza si no la profundidad, sí la eficacia. La poética, la creación, se sustituye por un conjunto de reglas y un sentido de la intriga que aseguran el control y la dosificación de la acción, la absoluta subordinación de los personajes a las exigencias de la anécdota y al mejor modo de sorprender y entretener al público.*
Otro elemento interesante es el humor —supongo que ampliado en esta buena versión de Enrique Llovet—, lo que explica las afinidades que el espectador establece entre Arsénico y encaje antiguo *y algunos títulos de Jardiel y de Miguel Mihura.*
Cierto sentido macabro de la ternura, encarnado en esas delicadas e indescifrables ancianitas que salieron del drama policíaco anglosajón para matar o cotillear el crimen en todos los escenarios y relatos de cualquier lugar del mundo, completarían los rasgos dominantes de un modelo de teatro negro, hábil, macabro, tierno, divertido y absolutamente inocente.
La obra necesita de un buen reparto y de una dirección acorde con sus pretensiones. Las dos cosas las tiene esta representación del Bellas Artes. Aurora Redondo y María Isbert son las inocentes, dulces y peligrosas ancianas, y Angel Fernández Montesinos, el director con el humor y oficio que hace falta". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 17 de abril de 1987).

"Kesselring demuestra en esta comedia ser un maestro de la técnica, de la estructura dramática. Los incidentes se escalonan en una proporción muy medida de causalidad, es decir de situaciones producidas por otras situaciones, y de casualidad, o sea, de ingredientes que desembarcan, no determinadamente, en el proceso dramático. Tal, por ejemplo, la llegada de Jonathan, convertido en un remedo del monstruo del doctor Frankenstein, o la desesperada vocación de autor dramático del policía O'Hara. En el ambiente de buscada truculencia, la ingenuidad de los dos personajes más truculentos, Abby y Marta, produce un continuo de contraste que es la fuente de original comicidad satírica que brota de la comedia.



Montesinos ha montado sin concesiones un ritmo de acción exacto.

(...) Aurora Redondo, en Marta, y María Isbert, en Abby, componen una impecable, una irresistible, una tierna pareja de loquitas, criminales por caridad, arrebatadoras de ingenuidad, de malicia y de finura interpretativa. Dos magníficas actrices en cometidos paralelos, como espejos en los que una refleja a la otra. Kremel es, actualmente, el mejor galán cómico de nuestro teatro. Eficacísimo, expresivo sin recurrir a una exageración cualquiera a la que es propicio el personaje, pone la cima, con agudeza, a algunas de las situaciones más en punta de la brillante comedia.

(...) Frente a tantas "nuevas tendencias" infumables y viejas, este teatro de siempre, bien construido, movido por vectores generadores de situaciones dinámicas, sigue vivo, dueño de las reacciones del público, bueno para estimular al mismo tiempo la risa inteligente y la reflexión preocupada.
Arsénico y encaje antiguo *es una comedia bien hecha, inteligente, con dosis de sátira contra muchas cosas, entre ellas los pobres críticos teatrales —no quedan libres los autores—, que tienen más comprensión bienhumorada que cianuro, por fortuna para el firmante. Una revisión certera al borde del medio siglo de su estreno en Broadway".* (Lorenzo López Sancho. *"Arsénico y encaje antiguo,* un veneno fresco en el Bellas Artes", "ABC". Madrid. 11 de abril de 1987).

BINOCLE TEATRE. Vic (Barcelona)

POLE POSITION
Del colectivo. Dirección: Lluís Soler. Intérpretes: Pere Riera, María Jesús Palacios, Ernest Pla, Eva Mercader, Miquel López, Montserrat Damián. Estreno: 8 de noviembre de 1986. Teatro Principal de Vilanova i la Geltrú.

GRUPO DE TEATRO BOHEMIOS. Villacañas (Toledo)

LA ESTANQUERA DE VALLECAS
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Eloy Román. Intérpretes: Juli, Angel, José Alberto, Chon y Domingo. Estreno: 22 de mayo de 1987. Teatro Cervantes de Villacañas, dentro del XII Festival de Teatro de Aficionados.

COMPAÑÍA BOITE EL PINTOR. Madrid

¡AY, FELIPE DE MI ...IVA!
De Fernando Vizcaíno Casas. Dirección: Eugenio García Toledano. Música: maestro García Segura. Intérpretes: Pepe Ruiz, Marta Valverde, Pepe Álvarez y Candela Palazón. Estreno: 25 de noviembre de 1986, en la boite El Pintor de Madrid.

"(...) La función, de las que entran en el grupo del divertimento —¡nada menos que alegrar a la parroquia española en estos tiempos!—, es lo que los gallegos (gracias, maestro, por el número musical "da terriña") llamamos "ferrallo" (a propósito de actualidad). En definitiva, toda obra de teatro viva es la exposición de su tiempo, de sus problemas, a veces transcritos en ambientes pasados. Incluso el más desinformado del proceso "democrático" y "autonómico" de "este país antes llamado España", sale enterado de su desarrollo. Que sería para llorar si ingeniosos hidalgos como Vizcaíno Casas no lo presentasen para reír. Y, además, con estruendosas carcajadas desde que comienza el diálogo hasta los versos de las coplas, música magistral de Gregorio García Segura.
Por si fuese poco el "collage" que se nos ofrece, la voz conductora, el nexo de unión, es la del propio Vizcaíno, voz bien conocida por los oyentes de nuestro eterno "best-seller", que le escuchan a través de sus felices intervenciones radiofónicas.

En ese espléndido género teatral casi perdido, la Revista con mayúscula, se calibraba el futuro de las obras por lo "pegadizas" de sus canciones. ¡Cómo "se pegan" el cuplé del "reparto" de loterías o las sevillanas que, seguro, pero que seguro, pronto escucharemos en alguno de esos locales madrileños dedicados casi exclusivamente a la bonita y liviana copla andaluza! La obra es un auténtico "mano a mano" de dos colosales actores, domeñadores de la diversión con nocturnidad: Pepe Ruiz, que como un transformista se saca de la manga numerosos personajes, y Pepe Álvarez, versátil, cada día más importante actor. El número de chulapo madrileño con "tragaderas" es antológico. Lo es en su interpretación y, sin duda alguna, es el "sketch" más conseguido por el autor. Le da la réplica, sensacional, bellísima, actriz y "vedette" en sazón, Marta Valverde. ¡Qué delicia de criaturita y qué "bombón" sobre el escenario! Junto a ella "luce lindo" Candela Palazón, nueva en esta plaza. Y, naturalmente, el "Ballet Pintor". (A. D. O. "El Alcázar". Madrid. 13 de diciembre de 1986).

BOJIGANGA. Torredonjimeno (Jaén)

ARREBATO
Del colectivo. Dirección: Paqui Ortega. Intérpretes: Pilar Rodríguez, Modesto Valiente, Antonio Rodríguez, Juan Valenzuela, Pedro Cortejo, Soledad Fuentes, Paco Téllez y Manolo Sánchez. Estreno: 30 de diciembre de 1986, en Torredonjimeno.

A la izquierda, ternura e intriga en "Arsénico y encaje antiguo", de Joseph Kesselring, en versión de Enrique Llovet y bajo la dirección de Ángel F. Montesinos (Foto: Chicho). Bajo estas líneas, una escena de "Espai obligatori", del colectivo Borinot Negre Teatre.



BORINOT NEGRE TEATRE. Barcelona

ESPAI OBLIGATORI
Del colectivo. Coordinación y puesta en escena: Gabriel Piñuel y Jesús Gómez. Intérpretes: Montse Alcoverro, Dolors Puyalto y Teresa Urroz. Estreno: 22 de abril de 1987. Sala K.G.B., Barcelona.

"(...) Espai obligatori *es un espectáculo hecho por tres actrices —Montse Alcoverro, Dolors Puyalto y Teresa Urroz— que muestran un buen nivel de gesticulación, al servicio en esta ocasión de tres historias con su punta de ironía muy visible. Unas pruebas de actores, el mundo de los camerinos y una mirada a lo que pueda ocurrir en un ascensor en un momento dado, permiten a las actrices de Borinot Negre desplegar bien su trabajo.*

Un trabajo que el grupo plantea de forma muy directa y buscando la complicidad del espectador, sobre todo en la primera historia. Yo señalaría la diversidad a la hora de tratar las historias, como la mejor virtud del montaje coordinado por Gabriel Piñuel, así como la forma —inteligente y eficaz— en que están unidas estas historias. En cambio, viendo Espai obligatori *uno sospecha que este tipo de grupos cae demasiado en la tentación de moverse en el terreno del teatro de gesto. Lo digo porque, por ejemplo, Montse Alcoverro es una moza a la que la estructura de sus personajes le viene corta y apunta en su trabajo personal unas calidades aptas para mayores vuelos.*
Si algo une las tres divertidas historias diría que son las situaciones histéricas que se viven en todas ellas a partir de otras tantas situaciones, en principio normales y cotidianas. Espai obligatori, *dentro de su sencillez de objetivos y medios, consigue para el grupo la carta de la confianza".* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "La apuesta de Borinot Negre", "El Periódico". Barcelona. 3 de junio de 1987).

GRUP DE TEATRE DE MIM LA BRUME. Barcelona

L'HERENCIA
Del colectivo. Director: Ricard Sierra. Iluminación: Manel Portomeñe. Intérpretes: Christian

Schuler, Eduard Fernández, Jordi Basora y Ricard Sierra. Estreno: 5 de mayo de 1987, La Cunia (teatres de l'Institut), Barcelona.

"El ejercicio titulado L'herencia *es la primera muestra que podemos ver de ese nuevo colectivo integrado ahora por tres actores y una actriz. Por supuesto, las técnicas clásicas del mimo y de la expresión corporal juegan un papel notable en este breve espectáculo. Pero junto a ellas cohabitan o se yuxtaponen lenguajes muy heterogéneos: el simbolismo, el surrealismo, la máscara, el número de "clowns"... Pocas veces ocurre que en una acción tan corta, que no alcanza los 45 minutos, se acumulen tantas cosas y tan dispares elementos, cuya soldadura no resulta siempre fácil ni posible. Intuyo que el grupo intenta hablarnos de "la herencia" que como actores reciben de un "Pierrot" nimbado de amargura, en tanto que como profesionales han recibido, por una u otra vía, la influencia de una educación represiva y alienadora. Hay en* L'herencia *unas claves protestatarias tópicas y muy erosionadas, aunque en ocasiones apunten un vocabulario expresivo de indudable originalidad. El escolar maltrecho despliega, por ejemplo, una gesticulación inquietante y que insinúa un tipo de mímica con posibilidades realmente seductoras. Con todo, lo más positivo de esa experiencia, viene dado, me parece, por la muy estimable preparación técnica de unos actores que, al margen de la citada experiencia parisina se muestran como aventajados alumnos del profesor Pawel Rouba, quien desde hace años viene ejerciendo un positivo magisterio en el Institut del Teatre".* (Joan-Anton Benach, "Un spot del Teatre de la Brume", "La Vanguardia". Barcelona, 8 de mayo de 1987).

"Se trata de un trabajo de apenas una hora de duración en el que destaca la utilización del actor de mimo como si de una marioneta manipulada se tratara. Pero —al menos tal como lo vimos en La Cuina— el espectáculo muestra una grave desproporción entre la simplicidad del trabajo de los cuatro actores con una escenografía y luces excesivamente potenciadas.
La sobrevaloración del ambiente escénico —como intemporal y estéril lo define el propio Sierra— y la música empleada (desde Bach hasta marchas militares) ocultan el correcto trabajo de los actores, que, a mi juicio, queda totalmente diluido en la atmósfera casi fantasmagórica creada en este montaje. El espectáculo, pese a ser de corta duración, se hace negativamente lento.
Parece que el mundo del mimo va hoy por otros derroteros y que orilla esta especie de poética trascendente que tiene L'herencia. *Por otra parte, pienso que su director, Richard Sierra, que desde luego se sitúa al margen de los nuevos rumbos del mimo, ha querido recrear en exceso el entorno de los personajes que aquí se mueven en escena, posiblemente para que éstos quedasen más definidos. Los resultados, sin embargo, no son los deseados, desde mi punto de vista.*
El vestuario que utilizan los cuatro actores está bien dibujado y ayuda a crear esa atmósfera de muerte y brumas que preside la historia. En definitiva, diré que el exceso de ambición perjudica los objetivos del grupo". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "Tramado de mimos sin fuerza", "El Periódico". Barcelona, 8 de mayo de 1987).

BUERO VALLEJO, GRUPO DE TEATRO. Madrid

EL VIZCAÍNO FINGIDO - LA CUEVA DE SALAMANCA

De Cervantes. Dirección: Andrés Gebauer. Escenografía: Andrés Gebauer. Música: Dani. Intérpretes: Javier Botella, Fernando Conde, Ricardo Perellada, Paco Gil, David Pérez, Maica García, Carmen Mataix, "Barbara" y Fernanda Cosín.
Estreno: 3 de abril de 1987, en el teatro del Círculo Catalán de Madrid.

AUTO SACRAMENTAL Y LOA INNOMINADA DE LA VIDA ES SUEÑO

De Calderón de la Barca. Dirección: John Barry Pownall. Música: Dani. Intérpretes: Antonio de la Morera, Fernanda Cosín, Carmen Mataix, Maica García, "Barbara", Javier Botella, Ricardo Perellada, Ximena de Toro, David Pérez, Ismael Gil, "Blanca", Andrés Gebauer, José García Garayoa, Claudio García, Paco Gil y José Garayoa. Estreno: 5 de diciembre de 1986, en la Casa de Guadalajara de Madrid.



Música y fuego en el espectáculo de calle "Mascarada medieval", de M. Puchades, por Teatro La Burbuja.

BUFONS COMPAÑÍA TEATRAL. Cuenca

POEMAS VISUALES

De Joan Brossa. Dirección: Alberto Jaén y Joan Brossa. Intérpretes: Inma Lopetegui, Alberto Jaén y Pilar López. Estreno: 22 de octubre de 1986, en el Teatro Poliorama de Barcelona.

"Bufons no necesitan del texto porque el lenguaje de sus cuerpos habla de emociones personales. Al espectador todo aquello que está presenciando le puede sugerir una multiplicidad de situaciones abstractas que, a la postre, no puede llegar a comprender. Pero en el trabajo de los conquenses importa más el cómo se dice que el qué se dice. El fondo de su obra, que está detrás de una manera presente, pero, en apariencia, incomprensible, queda relegado por la forma, por ese cúmulo de sensaciones estéticas que transportan a un mundo de sugerencias.
A Bufons las etiquetas, de vanguardistas o experimentales, que les pueden colgar no les preocupan. No tienen miedo de hacer un teatro que se salte las normas y se encauce por senderos diferentes y personales, pero confiesan que lo que sí les interesa es que el público "se enganche de su carro escénico".
Han abandonado la narrativa impuesta por las corrientes escénicas tradicionales y apuestan por un "teatro en la calle", para crear una estética propia de los ochenta y así ofrecer espectáculos tan peculiares como innovadores". (R. Ruiz "Diario de Burgos" (Burgos). 25 de julio de 1987.

FAMILY BLOT

Del colectivo. Dirección: Alberto Jaén. Intérpretes: Alberto Jaén, Inma Lopetegui, Pilar López y Ricardo Aguilar. Estreno: 16 de agosto de 1987, en Bilbao, durante la Semana Grande.

TEATRO LA BURBUJA. Burjassot (Valencia)

MASCARADA MEDIEVAL

De M. Puchades. Dirección: T. Vilanoba y M. Puchades. Dirección musical: F. Granell y J. J. Benabent. Intérpretes: Juan J. Benabent, Fernando Granell, Teresa Vilanoba, Chus Sancho, Benjamín Figueres, Daniel Mata, Manuel Puchades, Marina Viñals, Juan C. Garés y Rosario García. Reestreno: 13 de febrero de 1987, en los Carnavales de Tenerife.

"El espectáculo dura una hora y media y está basado, principalmente, en ritmos de percusión y fuegos de pirotecnia, conducidos de forma dramática por las calles, a través de formaciones a modo de comitiva.
La insólita formación humana del espectáculo, con personajes de la corte, inundará la ciudad con sus ritmos e invitará a participar en un singular recorrido a cuantos habitantes deseen sumarse al acto. El espectáculo concluirá con un estruendo de ritmo, colorido y fuego". ("El Día". Sta. Cruz de Tenerife. 8 de febrero de 1987).

COMPAÑÍA CABARET-TANGO. Madrid

EL TANGO ME VA GUSTANDO

De Abel Poletti. Dirección: Abel Poletti. Escenografía: Sergio Sarmiento. Coreografía: Alberto Denis. Vestuario: Nuria Sanjuán y Loreto Arnau. Intérpretes: Norma Kraider, Alicia Mohino y Felipe Vélez. Músicos: Coco Domínguez, Oscar Núñez y Osvaldo Greco. Estreno: 19 de marzo de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

CABOS TEATRE. Lérida

LA GALLINA DELS OUS D'OR I ALTRE ROMANÇOS

Del colectivo, sobre fábulas de Lafontaine. Estreno: 11 de enero de 1987, local de la cooperativa Els Pagesos, Lérida.

SNIFF
Del colectivo. Dirección: Carles Labèrnia. Intérpretes: Miquel Paüls, M.ª Carme Petanàs, Josep M.ª Royo, Montse Segarra, Isabel Cabós, Joan Farell, Lidia Cabós, Rosa M.ª Comes, Carles Labèrnia, Manel Macarulla, Xavier Perea y Carles Comes. Estreno: 8 de mayo de 1987, Aula Municipal de Teatre de Lérida.

"De vez en cuando el teatro de aficionados, una espléndida realidad teatral entre nosotros, se olvida del camino fácil de levantar un texto más o menos clásico o "comercial", y se atreve a ir más lejos, haciendo lo que en los años sesenta era terreno obligado del entonces llamado teatro independiente. Cuando esto sucede, el teatro se convierte en compromiso personal y aventura escénica. Cabós Teatre, un grupo aficionado de la huerta de Lérida (partidas de Marimunt y Serrallonga), después de unos años de repertorio teatral de alpargata, se ha liberado de repeticiones fáciles, atreviéndose a montar un espectáculo completamente suyo. Porque tras el breve nombre, onomatopeya de cómico, de Sniff, *hay la inquietud por hacer un teatro diferente, con ganas de probar nuevas fórmulas, sin dar la espalda al riesgo.*
*Bajo el tema genérico de la muerte como divertimento trascendente, Cabós Teatre ha llevado a cabo una personal recopilación de textos, reuniendo el lirismo elegiaco de un Jorge Manrique ("Coplas a la muerte de su padre"), con la socarronería de un Santiago Rusiñol (*Barba Azul) *y el surrealismo teatral de Josep M. Benet i Jornet (*Tedi de febrer *y* L'ocell Fènix a Catalunya o alguns papers de l'Auca*), así como el gusto del sainete grotesco de un Rodolfo Sirera (*El mite de Prometeu*). El resultado, una mezcla que juega a reírse de la muerte y de quien la vela. En* Sniff *puede encontrarse el gusto por el absurdo desmitificador, junto con las ganas de hacer broma seria del destino último del hombre, y de cómo el amor y la muerte son algo más que un accidente gramatical.*
Cabós Teatre y Carles Labèrnia han inventado un personaje omnipresente, la Muerte, que al igual que un inquietante conde Drácula, hace de conductor de un espectáculo que comenta y matiza la importancia última del traspaso. Hilo conductor del espectáculo, este Mr. Death *entre "dandy" y prepotente espectador, no acaba de integrarse dramáticamente en el juego escénico, lo cual provoca que el ritmo se resienta considerablemente, restando agilidad y sentido dramático a la propuesta.* Sniff, *por consiguiente, apunta buenas ideas no del todo redondeadas.* (Marcelino Borrel. "La muerte como divertimento", "La Mañana". Lérida, 16 de mayo de 1987).

COMPAÑÍA CALDERÓN DE LA BARCA. Madrid

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS
De Manuel y Antonio Machado. Dirección: Martín Ferrer. Intérpretes: Agata Lys, Vicente Parra, Martín Ferrer, José Cela, Helena Fernán Gómez, Mercedes Alegre, Beatriz Rossat, Micky, Alfredo González, J. Iglesias, Julio Monje, Sacha Martín e Isabel Sánchez. Estreno: 18 de marzo de 1987 en Alcañiz (Zaragoza).

NO LE BUSQUES TRES PIES AL ALCALDE
De Pedro Mario Herrero. Dirección: Martín Ferrer. Intérpretes: Agata Lys, Vicente Parra, Martín Ferrer, Helena Fernán Gómez, Micky, Alfredo González, Julio Monje, Beatriz Rossat, Mercedes Alegre, Isabel Sánchez, José Cela y J. Iglesias. Estreno: 19 de marzo de 1987, en Tauste (Zaragoza).

"Aunque con algunos altibajos, desmostraron que saben cumplir con el difícil oficio del cómico, siempre en la cuerda floja. Comenzaron su representación un tanto indecisos, y poco a poco comenzaron a subir el tono y a arrancar las risas del público, que al final terminó aplaudiendo largamente.
Una obra esta de sátira social, de ácida crítica del poder o de las costumbres de nuestros gobernantes en un tono de comedia de enredo y de desenfado que no evita el decir verdades como puños: que quizá no tenemos unos gobernantes, en estos últimos años de democracia española, todo lo honrados que merecemos, y que la picaresca, el "ordeno y mando" y el garrote siguen presentes en nuestra vida política. Por eso es difícil el oficio del cómico, porque se ve obligado a decir la verdad o a ridiculizar lo establecido. Quizás por eso su función es tan hermosa, pues sabe conectar con el pueblo de modo instantáneo. No es un teatro de altos vuelos, de pretensiones cósmicas, sino puro y simple reflejo de las costumbres y en definitiva de la vida. Por eso aplaudió la gente y se entusiasmó en algunos momentos. El arte a veces es así de simple y así de directo." (Fernando Alda. *"No le busques tres pies al alcalde,* una ácida crítica al poder despótico", "El Diario de Ávila". Ávila. 27 de julio de 1987).

LA VIDA ES SUEÑO
De Pedro Calderón de la Barca. Adaptación de John Fissher. Dirección: Martín Ferrer. Intérpretes: Agata Lys, Vicente Parra, Martín Ferrer, Micky, Helena Fernán Gómez, Julio Monje, Alfredo González, J. Iglesias, Sacha Martín, José Cela, Isabel Sánchez, Beatriz Rossat y Mercedes Alegre. Estreno: 20 de marzo de 1987, en Caspe (Zaragoza).

"La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita". Esta frase de Jerzy Grotowski, uno de los genios teatrales del siglo XX, pone de manifiesto el sentido más culminante de un actor: la autenticidad.
Ser auténtico en el escenario significa eludir los exhibicionismos, los recursos fáciles, los estereotipos. Conceptos olvidados (tal vez desconocidos) por la Compañía Calderón de la Barca que durante tres noches se sirvió del teatro para vendernos un espectáculo ferial... ¿Razones para afirmar esto?, a saber:
Olvidos innumerables de los textos.
Entradas en escena a destiempo.
Gestos prefabricados y sintéticos.
Diálogos atropellados.
Ausencia total de acciones creibles.
Cinco razones (hay más, pero para qué detallarlas). Este tipo de teatro (con minúsculas) funciona bien. Es comercial y por tanto productivo... su éxito se basa en la publicidad, en buscar nombres archiconocidos para llenar las salas de provincias y esperar que el público aplauda por sistema. Vicente Parra, Agata Lys, el apellido Fernán Gómez de Helena, la curiosidad por ver en las tablas a Micky (que por cierto, dio sin darse cuenta una lección de espontaneidad a los consagrados jornaleros de la escena)... son nombres que por hache o por be atraen. Usan la presentación, el bombo y platillo, para ganarse la vida. Muy bien, ¿por qué no? pero de esto a la calidad hay un abismo infranqueable."(Pedro Fajardo. "Compañía Calderón de la Barca, un naufragio teatral desalentador", "El Faro de Ceuta". Ceuta. 19 de mayo de 1987).

CALEIDOSCOPIO TEATRO. Zaragoza

¡¡INCREÍBLE, PERO MENTIRA!!
De Roberto Barra y Azucena Gimeno. Director: Roberto Barra. Intérpretes: Carmelo Fandos, Carlos Campo, Pilar Conesa, Elena Garrido, Azucena Gimeno y Roberto Barra. Estreno: 5 de julio de 1987, en San Per de Calanda (Teruel). Colabora en este espectáculo con una ayuda a la difusión, la Diputación General de Aragón.

CALLEJÓN DEL GATO. Madrid

DOS HISTORIAS DEL MAR Y LA AVENTURA
Dirección: Eduardo Fuentes. Intérpretes: Ion Garaialde, Víctor Villate, José Antonio Navarro. Estreno: 25 de marzo de 1987, Salón de Actos de la Caja Rural de Toledo.

EL CAMALEÓN. Almería

COLORETA Y LOS SORTILEGIOS
De Jesús Ruiz Moreno. Dirección: Jesús Ruiz Moreno. Estreno: 8 de agosto de 1987, en la VII Muestra de Teatro de Almería.

TEATRO DE CÁMARA DE MADRID. Madrid

ENTREMESES
Espectáculo compuesto de los entremeses *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca,* de Cervantes. Dirección: Ángel Gutiérrez. Escenografía: Ángel Gutiérrez. Intérpretes: diez actores de la compañía. Estreno: 15 de diciembre de 1986, Centro Cultural de Móstoles, Madrid.

"O sea, que para empezar, entremeses, como en cualquier comida popular que se precie. Y qué vianda más popular que el teatro de nuestros autores del Siglo de Oro. En su tiempo, claro. Hoy el gusto es otro. Y caben muchas dudas de que sirviendo platos tan poco apetecibles como los indigestos Entremeses *que dieron el Teatro de Cámara en la apertura de Almagro se pueda competir con la "nueva cocina" al uso. Sonrojaba, ciertamente, observar que con una estética cercana a la función de fin de curso se destrozaba toda la belleza que encierran las breves piezas del ilustre manco".* ("Diario 16". Madrid. 3 de septiembre de 1987).

"En una ambientación y puesta en escena totalmente acorde con el siglo de Cervantes, la representación se desarrolla picaresca y jocosamente cargada de intenciones satíricas. Se trata de resaltar brevemente y con un diálogo ágil el carácter de un personaje o el planteamiento de una situación cómica evidenciando alguna secuencia de la vida real con menudencias cotidianas. Es, en definitiva, un cuadro de costumbres donde se manifiestan las peculiari-

dades de la época. Quizás el autor del Quijote no tuvo en su tiempo el éxito y el reconocimiento que sus entremeses han alcanzado posteriormente, sin duda debido a la competencia de un prolijo e indiscutible autor teatral como fue el gran Lope de Vega. Sin embargo, el Teatro de Cámara de Madrid ha sabido recoger y mantener el compromiso del teatro clásico con una puesta en escena que gustó y divirtió al público asistente, que si bien no llenó la sala fue bastante numeroso y supo corresponder con sus aplausos y risas los mejores momentos". (Ana V. López. "Lanza". Ciudad Real. 3 de septiembre de 1987).

TEATRO DE CÁMARA DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE TENERIFE. Santa Cruz de Tenerife

NANA PARA UNOS OJOS SIN SUEÑO

De Angel Camacho. Dirección: Francis del Rosario. Música: Enrique Guimerá. Intérpretes: Elsa Cañete, Loly Villegas, Ernesto Galván y otros componentes de la compañía. Estreno: 15 de noviembre de 1986, en el Teatro Guimerá de Santa. Cruz de Tenerife.

"Ya hemos escrito que Nana para unos ojos sin sueño, *es la expresión dramática de la dialéctica entre el individuo y su conciencia. Y hoy, con motivo de su representación dirigida por Francis del Rosario, añadimos que el motivo representado —la fatal consecuencia que la decisión de abortar produce en una mujer al acceder a ello por amor a su amante, no por convencimiento claro y acendrado— es simplemente el camino para expresar aquella contraposición encarnada por "la mujer joven" y "la vieja". El término de esa vía viene dado por la brújula del director: es el montaje, los posibles montajes, lo que en última instancia marcará el sentido y la magnitud ideológicos".* (Rafael Hernández Fernández, "El Día", Santa. Cruz de Tenerife. 15 de noviembre de 1986).

CAMBALEO DE TEATRO. Madrid

VIVIR

Del colectivo. Dirección: Zbyszek Olkiewicz y Carlos Sarrió. Escenografía: José Luis Prieto. Música: Mariano Lozano Platas. Intérpretes: Eduardo Cueto, Begoña Crespo, Elsa D'Ors, Emilio Goyanes y Antonio Sarrió. Estreno: 20 de abril de 1987, en el VIII Festival Internacional de Teatro de Murcia.

"Para empezar, un actor hizo un fuego con los palitroques que tachonaban el suelo del vestíbulo. Yo temí por las consecuencias del humo en el noble techo del local. Pero en seguida me demostraron que no era el techo el que estaba en peligro; apenas encendido, el fuego fue contundentemente apagado volcándole encima un saco de yeso en polvo. Fue como una señal; en diez minutos más, los cinco actores habían vaciado sobre el vestíbulo montones de sacos de yeso, clavos, objetos miles, cachivaches, tierra, arena, polvo, desperdicios de qué sé yo qué, hasta armar una polvareda, un ambiente y una costra de detritus tales que supongo que las limpiadoras tendrán una muy seria jornada de trabajo si al día siguiente alguien pretende atravesar la zona siniestrada.
El programa afirma que es un espectáculo de imagen y sonido, se trata, en definición de sus autores, de la "ocupación física de un espacio" y de "una reflexión sobre un comportamiento colectivo". Todo ello es verdad: hay imagen y sonido, el espacio queda ocupado y los actores se comportan colectivamente. Pero si todo aquello, luz, música, actores y espacio poseen algún sentido, en esta ocasión yo no supe descubrirlos". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 14 de septiembre de 1987).

COMPANYIA LA CANALLA I XAUXA TEATRE. Valencia

PROGRAMA STRINDBERG

De August Strindberg. Dirección: Guillem Català. Escenografía: Carmen Ombuena. Música: Franz Liszt. Intérpretes: María Pradas, Carmen Alfaro, Jesús Torá, Berna Llobell y Marius Miquel Rodríguez. Estreno: 2 de octubre de 1986, en el Teatre A Banda, de Valencia.

"Se trata de un trabajo muy arriesgado, aunque necesario entre nosotros y muy apropiado para una sala de las características de Teatre A Banda, que quizá queda demasiado subordinado todavía al gran peso del texto. En La més forta, *Carme Alfaro hace una Señora X de dicción clara y gestualidad algo vacilante, como si no se hubiese apropiado todavía en toda su extensión del personaje, ofreciendo una aproximación tímida que necesariamente debe ir a más. La réplica muda de María Pradas quizá debería ser algo menos cómplice y tal vez más insolente: es un testigo mudo que no debe participar en el juego propuesto por su amiga. En* El pària *asistimos a uno de esos intentos de fagocitación intelectual a que tan inclinado era Strindberg. Mario Miguel Rodríguez y Berna Llobell llevan a término un trabajo bien planteado que en ocasiones carece de ese convencimiento interior que impide el paso a las vacilaciones actorales. En resumen, un intento estimable, que debe proseguir".* (J. A. M., "Masculino/Femenino/Strindberg", "Qué y Dónde". Valencia. 13 de septiembre de 1986).

"La principal dificultad de Strindberg, aunque pudiera parecer secundario, siempre es la estética. La estética que responde a un orden interno, a una coherencia con el espíritu y el texto del teatro. El naturalismo, en este caso, reclama lo más sutil de la dirección y, sobre todo, de la interpretación, acechada constantemente por el aspaviento



Sobre estas líneas, "Entremeses", de Cervantes, dirigidos por Ángel Gutiérrez, e interpretados por Teatro de Cámara de Madrid (Foto: Rubén Gordé). En la otra página, a la derecha, dos escenas de "Vivir", espectáculo de Cambaleo de Teatro (Fotos: Miguel Zavala). Junto a estas líneas, un momento de "Crimen", basada en la novela de Agustín de Espinosa, e interpretada por Compañía Canaria de Teatro.

En el montaje de ambas piezas la escenografía preparada, a buen seguro que con escasos medios económicos, se delataba por su precariedad. Sobre todo en La més forta, *había, además, un pecado de bisoñez técnica e imaginativa poco recomendable. No así en* El pària, *donde la precariedad, siempre obvia, quedaba asumida en un contexto y ambientación indudablemente más conseguida, y de vital importancia para el naturalismo. No obstante, debemos hacer notar a sus responsables un mejor uso de la técnica a su alcance, que me figuro exigua, a tener en cuenta sobre todo en la utilización de la luz, planteada desde una inmovilidad que en nada ayuda a la creación de los "climas".*

Por otra parte, la sorpresa fue encontrar, dentro de las limitaciones propias de lo "amateur", actores con madera de tal. Me refiero concretamente a Carme Alfaro, con indudables cualidades actorales, sobre todo en la capacidad de tonos y registros. Una voz todavía por doblegar, por colocar y contener, pero que se proyecta ya con cierto empaque. Semejantes condiciones son las de Mario Miguel Rodríguez, aunque se precipite constantemente en la dicción. Al igual que su compañera, imposta bien el tono, pero aún le queda por aprehender el ritmo de los textos". ("La sorpresa del Teatre A Banda", "Hoja del Lunes", Valencia. 6 de octubre de 1986).

COMPAÑÍA CANARIA DE TEATRO. Las Palmas

CRIMEN

Del colectivo, basada en la novela del mismo título de Agustín Espinosa. Dirección: Tony Suárez. Música: Jaime Llorca. Movimiento: Anatol Yanowsky. Intérpretes: José Batista, Sara Guera, Jaime Llorca, Tomás Monsalve, Omaira Ortega y Blanca Rodríguez. Estreno: 6 de junio de 1987, en el Teatro Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.

"El acierto del último trabajo de Tony Suárez es, precisamente, haber rescatado elementos fundamentales de la narrativa de Agustín Espinosa y engarzarlos desde un tratamiento de modernidad. Más que la ilustración en forma de videoclip —con intervenciones musicales en directo, que la poca fiabilidad de los micrófonos estropeó un tanto la noche del estreno en el Pérez Galdós— el montaje de Crimen *es una secuencia de poesía visual, en la que se sobrevaloran determinados elementos expresivos del relato: el caballo, el piano, el sombrero, la mano negra el fondo de sangre. La voz en off actúa de ejemplar punto de referencia para ubicar esta historia contagiada de un sadismo tragicómico. La imaginación del director quería ir más allá, pero los casi inevitables problemas técnicos de última hora se lo impidieron. El escenario giratorio habría sido, por ejemplo, un buen acicate, pero no pudo ser.* Crimen *es un texto difícil que, sin embargo, constituye el primer documento de la literatura surrealista de los años treinta a nivel*







nacional. Espinosa es un apóstol de aquel movimiento que tanta pujanza alcazó en Tenerife, y que de no mediar el abismo de la guerra civil habria conseguido que el nombre de Canarias y de nuestra tradición literaria hubiese quedado para siempre impreso en los libros de texto.
(...) Hoy Crimen *no es "pornográfico", "procaz", "indecoroso" ni "insolente" —como dijo la prensa de la época relacionándolo con* La edad de Oro, *otro monumento a la provocación.* Crimen *es, sobre todo, sugerencia fragmentaria, llena de incógnitas y de laberintos. Era un reto poner en escena este libro de Agustín Espinosa. Y la C.C.T. lo ha resuelto bien, con un juego aparentemente fácil y superficial, que en realidad cala en las esencias de la obra".* (Luis León Barreto, *Crimen (...)*, mucho más que un videoclip", "La Provincia". Las Palmas de Gran Canaria. 9 de junio de 1987).

LA CANCELA. Teruel

MALVALOCA
De los hermanos Álvarez Quintero. Dirección: Juan Cercós. Intérpretes: Reyes Rincón, Honorio García, Mari Cruz García, Juan Fernández, María Luisa Cal, Luisa Cortés, Pepi García, Patro Benítez, Paco Núñez, Angelines Samper, Amparito Mateo, Julia Gil, Miguel Belman, Luis Villegas, Antonio Rubio y Mari Carmen García. Estreno: 17 de junio de 1987, en el salón del Instituto Ibáñez Martín, de Teruel.

CANDILEJAS. Piedrabuena (Ciudad Real)

NO LE BUSQUES TRES PIES AL ALCALDE
De Pedro García Herrero. Dirección: José Lizcano. Estreno: 12 de septiembre de 1987. Plaza del Ayuntamiento de Piedrabuena.

CANDILEJAS. Miraflores de la Sierra (Madrid)

TARTUFO, HOY
De Molière. Versión: Enrique Llovet. Dirección: Joaquín Álvarez Acedo. Intérpretes: Bel Berrocosa, Concha Blasco, Nines Torres, Joaquín Álvarez, Inma Robles, Felix Badajos, Manolo Bartolomé y Julio González. Estreno: 24 de julio de 1987 en el salón-teatro de Miraflores (Madrid).

BALADA DE LOS TRES INOCENTES
De Pedro Mario Herrera. Dirección: Joaquín Álvarez. Intérpretes: Bel Berrocosa, Nines Torres, Rufino Lorente, Joaquín Álvarez, Julio González, Félix Badajoz y José Miguel Chozas. Estreno: 10 de agosto de 1987, en el frontón de Colmenar Viejo, dentro de su semana de teatro (Madrid).

CANDILEJAS. Valladolid

EL GLOBERO Y SUS AMIGOS
De Julio López Medina. Dirección: Salvador Asenjo. Escenografía: Julme. Intérpretes: Nacho Paz, Estíbaliz Trejo, Nacho Medina, Tere Aragón, Juan Carlos Domínguez, Marta Fraile, Carlos Aragón, Mariángeles Fajardo y Aníbal Crespo. Estreno: 23 de diciembre de 1986, en el Teatro Valladolid (Valladolid).

CAP I CUA. Ibiza

LEONCIO Y LENA
De Georg Büchner. Intérpretes: Carlos Poyal, Feli Martínez, Diana Lorenzo, Luis Hidalgo, Neus Llaneras, Antonio Castellano, Lourdes García, Fermín Rodríguez, Elías Vega, Joana Sastre y Kuki Guijarro. Estreno: 22 de septiembre de 1986, en el teatro Pereyra, dentro de la II Semana de Teatro de Ibiza.

"(...) Se trata de un montaje irregular en el que queda al descubierto la escasa formación técnica de los intérpretes —algunos de ellos con grandes posibilidades innatas— y el bajo nivel que, frecuente en todo el territorio balear, parece ser aún inferior en las Pitiusas.
El año pasado, en el Memorial Llorenç Moyà, Cap i Cua presentaba una Salomé *lo bastante digna como para ganar el certamen y obtener así esa participación en el Festival grande que ahora se ha verificado. La situación del teatro ibicenco era seguramente la misma, pero la belleza del texto de Wilde y la participación en este montaje del actor Mariano Romero y el director Gunter Hefft —ahora ausentes— lograban salvar la papeleta.*
Esas bazas se han perdido, en todo o en parte, en Leoncio y Lena. *La pieza de Georg Büchner, al menos en esta versión que se nos ha presentado, no posee ni de lejos la garra y el atractivo de la* Salomé. *Es un texto reiterativo y confuso, y da la sensación de haber perdido buena parte de su vigencia. Parte de algunas situaciones y momentos que parecían poder dar mucho de sí, pero se disuelve en un inconsciente conglomerado de consignas seudopolíticas y poesía barata.*
Hay algo también bastante grave: con este Leoncio y Lena, *Cap i Cua ha anunciado su abandono de la línea clásica —concretada en* Salomé *y, antes, en* Medea *y* La señorita Julia— *para optar por un teatro más divertido, más lúdico. El montaje que han presentado en el Auditórium no tiene, sin embargo, nada de gracioso; al menos, el objetivo de hacer reír al espectador no se alcanza prácticamente nunca. Así las cosas, sólo se puede señalar, a manera de balance, que de donde no hay, no se pude sacar. De Ibiza, donde según propia confesión de la compañía apenas existe el teatro, parece difícil obtener espectáculos de alto nivel, y a eso hay que ponerle remedio; de una compañía que carece de los medios necesarios para formarse no se puede conseguir, como por arte de birlibirloque, un elenco profesional; y, en fin, de un texto vacío, viejo y aburrido, no se deduce nada más que un sopor profundo".* (Francisco Rotger, "De donde no hay, no se puede sacar", "El Día". Palma de Mallorca. 14 de octubre de 1986).

LA CARABA TEATRO. Santander

MISTERIO BUFO
De Darío Fo. Traducción: Santiago Bolado. Dirección: Francisco Valcarce. Intérprete: Rafael San Martín. Estreno: 9 de agosto de 1986, en Cóbreces (Cantabria).

"(...) La obra es una reinterpretación popular y desenfadada de pasajes evangélicos. Es la propia historia de la Iglesia vista a través de los ojos del vulgo medieval", explica Francisco Valcarce, director de la obra. "Se trata de una visión vivida y contada por el propio pueblo, en la que se denuncia a la Iglesia y su aliamiento partidista con el poder; pero no se trata de una obra blasfema: respeta la religión, pero denuncia su utilización..." (Andrés Campos. "Alerta". Santander. 13 de agosto de 1986).

CARASIO. Don Benito (Badajoz)

LA PORTENTOSA HISTORIA DEL TRAPERO VENTORRO Y COMPAÑEROS MARTÍNEZ
Sobre texto de Jorge Díaz "La puleta". Dirección: José María Salguero. Intérpretes: Emilio Carmona, Fátima Carramiñana, Juan C. Parejo y Pedro Pajares. Estreno: 6 de febrero de 1987. Instituto de Formación Profesional de Don Benito (Badajoz).

GRUPO DE TEATRO CARÁTULA. Córdoba

LA VERDADERA VERDADERA DESLEYENDA
De Francisco José Bernal. Dirección: Francisco José Bernal. Escenografía: Rafael G. Carmona. Intérpretes: Rafael Gómez, Juan Carlos Doblas, Rafi Lozano, Francisco José Bernal, Rafael Bernal, Carmen Pintor y Juan Castilla. Estreno: 25 de octubre de 1986, Gran Teatro de Córdoba.

GRUPO DE TEATRO CARÁTULA. Valladolid

HISTORIAS DEL ÚLTIMO GODO
Basadas en romances de los siglos XV, XVI, XVII. Dirección: Fernando Urdiales. Música: Juan C. Martín. Intérpretes: Javier Velasco, Cori Ortúñez, Beatriz Alcalde, Santiago A. Miñoz, Rosaura de la Fuente, Isabel Sánchez, Sara Martín, Domingo Gómez, Luis A. de la Fuente, Ramón Manso y Emilio Gómez. Estreno: 29 de julio de 1987, en el castillo de Iscar (Valladolid).

CARÁTULA, GRUPO ESCÉNICO AFICIONADO. Villacarrillo (Jaén)

JESUCRISTO SUPERSTAR
De Rice y Weber. Versión española de la ópera-rock inglesa del mismo nombre. Dirección: Ángel Peralta Muñoz. Escenografía: Ángel Peralta Muñoz. Intérpretes: cuarenta actores de la compañía. Estreno: 29 de marzo de 1987, en el Cine Coliseo de Villacarrillo (Jaén).

TEATRO CARITEL. Orense

CALQUERA VAI A GUERRA!
De Guillermo Figuiredo. Dirección: Manuel Gue-

de. Escenografía: X. L. Labrador. Traducción: Carmen Pereira. Intérpretes: Belén Martínez, Daniel Piñeiro, Flora Calviño y Serxio Pazos. Estreno: 13 de agosto de 1987, en el claustro del Monasterio de Montederramo.

"(...) La gran sorpresa de esta representación ha sido la sincronización perfecta alcanzada entre artistas y actrices con el público de Montederramo que llenaba a tope el claustro del convento, convergente con la zona escolar.
(...) La presentación oficial de la obra teatral tenía sus riesgos. La hora, las once y media, es tardía en una zona rural, había demasiado público en la sala-claustral, muchos abandonaron el recinto por escasez de sitio y los niños que toleraron curiosamente mejor el segundo y tercer actos que el primero. El comportamiento infantil ha sido el mejor test de tolerancia.
¡Cualqueira vai a guerra! es un juego verbal y dialéctico del tema de la cornamenta y contracornamenta, en donde no existe interés alguno por ser héroe, sino que lo realmente importante es no ser cornudo, aunque se denuncie claramente el celo pusilánime de un emperador, el sentido de la esclavitud con sus dobles interpretaciones o el servilismo de unos segundones que también viven, pero a otro nivel, el tema de los cuernos y de la libertad.
Todo es perfecto en esta obra. El tema divierte y cultiva al público, que aplaudía el final de cada acto y que se levantó como un resorte para premiar el trabajo de Caritel con un calor poco usual. Una excelente dirección de Manuel Guede Oliva, que se ratifica como uno de los capitales humanos más importantes del teatro gallego de este último tercio de siglo. Unos actores que destacan por su profesionalidad, Belén Martínez, que se estrenaba como actriz y con grandes cualidades; Daniel Piñeiro, Flora Calviño y Serxio Pazos, todos ellos actores como la copa de un pino. La traducción al gallego la realizó Carmen Pereiras de una manera genial, es muy difícil alcanzar mayor nivel, siendo sobre, todo, perfectos sus giros que provocaban emoción entre los asistentes y grandes aplausos". (Luis Rivas Villanueva, "Montederramo y Caritel, a tope" "La Región", Orense. 18 de agosto de 1987).

COMPAÑÍA DE CARLES SANTOS. Barcelona

ARGANCHULLA, ARGANCHULLA - GALLAC
De Carles Santos. Dirección: Carles Santos. Vestuario: María Elena Roqué. Coreografía: Montse Colomé, Carles Santos y Empar Roselló. Objetos teatrales: Ulrike Birkhoff. Iluminación: Joan Blancher. Intérpretes: Magdalena Bernades, Montse Colomé, Alicia Pérez-Cabrero, María Elena Roqué, Empar Roselló, Toni Martínez y Carles Santos. Estreno: 5 de agosto de 1987, en la Casa de la Caritat de Barcelona, dentro del GREC 87. Espectáculo producido por l'Akademie der Künste und Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

"Me temo que Carles Santos y Woody Allen comparten ideario de muy similar matriz conceptual: cómo acabar con la cultura de una vez por todas. Sálvense, por descontado, todas las distancias que quepa salvar, pero lo cierto es que tanto uno como otro tienden a actuar (Woody, tendía) tal que dinamiteros de falsas sacralidades, trituradores de esencias, bufones de tercera generación. Hay que reírle el discurso ganso y denso, hay que acabar dirigiendo, batuta, en mano/cámara en ristre, cuerna en cabeza/cuernos en el alma, esa meada general catártica.
Melargón pachá pornohuero. Eso es lo que me parece el trabajo de Carles Santos cuajado a golpes de frios grises berlineses en añoranza de sargantanotes y fideuàs. Arganchulla, Arganchulla-Gallac *se erige como un muy cuajado bascule melismático cornumentado. ¿Que no quieres España? Pues tres trazas, que dos son pocas. Una españolada minimalisticamente grandiosa, naranjas, faralaes, astas, fustas, gritos. Una visión de España repetitivamente fallera, sólo que mutando mascletada por famellum.*
Distraidos debieron quedar los berlineses ante el estreno de eso que acabaron por calificar de "pequeña ópera española". Casi tanto como el conseller Ferrer, tan perplejo al finalizar el evento como pudiera estarlo el famoso pulpo en el garaje del dicho.
Y es que Santos y sus muy características majaradas siembran perplejidad por donde pasan. En alguna época los músicos de conservatorios dedicaban sus sudores a trasladar sobre el pentagrama pulimentados conciertos. Santos se va al polo opuesto, pone en solfa desconciertos que se rumian entre incómodas carcajadas o francos carcajeos". (Mingus B. Fomentor, "Melargón Pachá Pornohuero", "El País", Barcelona. 7 de agosto de 1987).

Escenas del espectáculo "Arganchulla, Arganchulla-Gallac", de Carles Santos, por su compañía,. Estrenado dentro del GREC-87.





Carles Santos prosigue incansablemente su investigación —o cuando menos, su tozuda insistencia— sobre sus temas habituales o, si se quiere, sobre sus mitos particulares. Temas y mitos que no son personales, como puede parecer a primera vista, sino que se inscriben en un indiscutible mosaico de signo antropológico. Porque, cada vez más, Santos utiliza elementos más diversificados a partir del juego musical inicial que, por su formación y currículum, parece que es lo que debería dominar. Carles Santos no tiene suficiente con la dosificación de su mundo musical y se adentra por las ramas concurrentes más próximas; si la voz fue su primer objetivo, la gesticulación que la acompaña fue su prolongación.
La gesticulación, de arraigo popular más profundo y, por tanto, de una realidad estructural más compleja, ha colocado a Santos ante una bifurcación de caminos: por un lado, está la estilización que el mundo de la danza ha hecho de esta cinésica, con una minuciosa codificación y unos encorsetamientos formales ceñidísimos, y, por otro lado, la gestualidad cotidiana, popular, viva y cambiante, libre, que cada etnia o cada agrupamiento humano ha hecho propia. La síntesis, el reencuentro de las dos vías que Santos nos propone es, pienso, de una sugestión extraordinaria, ya que emana de la propia mitología popular, en los símbolos y en los mitos que el subconsciente del pueblo ha tejido a lo largo de las diversas generaciones". (J. Vilà i Folch. "Los mitos de Carles Santos", "Avui", 11 de agosto de 1987).

GRUP ARTÍSTIC CARLES XENA. Arenys de Mar (Barcelona)

DON QUAN TENORIO
De Nofre Llonze. Dirección: Juli-Manuel Pou Vilabella. Escenografía: Germans Salvador. Vestuario: Magda Graupera. Intérpretes: Antoni Bellsolell, Carme Llavina, Adelaida Capdevila, Joan Pera, Josep M. Nogueras, Joan Palou, Joan Artigas, Josep M. Graupera, Pepe Barrachina, Anna M.ª Doy, Carme Isard, Josep M. Puigvert, Roser Puig, Agustí Reverter, Enric Lloret, Albert Estengre, Orosia Salinas, Josep Puig, Jaume Arbiol, etc... Estreno: 31 de octubre de 1986, en el Casal de Joventut Seráfica de Arenys de Mar (Barcelona).

COMPAÑÍA CARLOS BLANCO. Zaragoza

EL HOMBRE IDEAL
De Carlos Blanco. Dirección: María José Moreno. Música: Josep María Borrás. Intérpretes: Carlos Blanco, María Blanco, Fernando Abellán y Carlos Zúñiga. Estreno: 7 de marzo de 1987. Teatro del Mercado de Zaragoza.

"La obra se basaba en la representación de los clichés más significativos que acostumbran a mostrar los presentadores de concursos y programas de variedades en televisión, todo ello a través de una exagerada parodia.
Carlos Blanco interpretaba varios papeles: El presentador del concurso, cuyo fin era encontrar el hombre ideal, y los diferentes candidatos.





De arriba a abajo, Carlos Blanco, autor e intérprete de "El hombre ideal", en una escena de otro espectáculo suyo, "Music-Hall". Portada del programa de "¡Ací no paga ni Déu!", de Darío Fo, con dirección de Pep Cortés, e interpretada por Teatro La Cazuela.

El primer concursante y candidato a "hombre ideal" fue un adolescente, preocupado en jugar a las máquinas de marcianos e interesado en ganar el concurso para, con el dinero del premio, comprarse una moto.
El segundo concursante fue un padre de familia...
En tercer lugar el turno de candidato correspondió a un homosexual.
A continuación le llegó el turno a un aristócrata, el personaje peor creado (¿o tal vez habría que decir que no existía tal?)
El último candidato era un gitano extremeño que se dedicaba profesionalmente a proteger y vivir de las "mujeres de vida alegre".
El espectáculo iba adornado con un vídeo en el que aparecía otra presentadora que debía anunciar a cada candidato mientras Carlos Blanco dejaba de ser el presentador principal del concurso para adoptar la identidad de cada personaje.
Fue, en definitiva, un espectáculo con mucho trabajo, pero poco efectivo desde el punto de vista teatral. El ganador del concurso a "hombre ideal" fue, por autoproclamación, el propio Carlos Blanco". ("Diario de Teruel". Teruel. 25 de marzo de 1987).

COMPAÑÍA DE CARLOS TELLECHEA. Madrid

CUENTOS GAUCHOS
De Manuel Picón. Intérprete: Carlos Tellechea. Estreno: 21 de febrero de 1987, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Laredo.

TEATRO LA CARRUCHA. Zaragoza

ENSAYO PARA CINCO HISTORIAS
De Carlos Marco. Dirección: José Luis Nicolás. Música: M. A. Calle y Carlos Frías. Intérpretes: Jos Martínez, Pilar Vicente, Miguel Ángel Calle y Carlos Frías. Estreno: 26 de enero de 1987, en el Salón Oasis, Zaragoza.

CARTEL DE TEATRO. Pamplona

MUJERES
Del colectivo. Intérpretes: Isabel López, Leticia Sagües, Ana Sola y Jorge Munárriz. Estreno: 5 de diciembre de 1986, Escuela Navarra de Teatro (Pamplona).

"Es una pantomima diseñada a la manera del cine cómico mudo: la acción viene conducida por la música, y la eficacia sobre el espectador la marca el ritmo y el afinamiento del tejido gestual. La anécdota contiene un principio liberador de la risa: una inversión de las convenciones sociales. Aquí son las mujeres respetablemente burguesas las que adoptan un papel activo y frívolo en el "ligue" de café. Hay, como en toda comedia, una complicidad real con el deseo del espectador y el apunte de una transgresión que no llega a realizarse. El producto, en efecto, funciona y se asiste a la representación sin dejar la sonrisa.

Las intérpretes dieron el tono, una pizca alocado y atravesado de ironía, que requiere la pieza. Un mayor rodaje les ayudará a perfilar rasgos que ahora aparecen enmadejados". (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Navarra. 10 de septiembre de 1987).

CASAL ALIANÇA. Mataró (Barcelona)

EL CONTRAMAESTRE
De Frederic Soler. Dirección: Carles Maicas. Música: L'orquestina Galana. Intérpretes: Josep Francisco Pastor, María Hernández, Viki Sánchez, Antoni Pou, Joan Torres, Feliu Plasència, Pere Vallmajor, Manuel Joyas, Josep Xaudaró, Manuel Ortíz, Andreu Català, Seiku Jaiteh, Montse Masó, M. Antònia Rancho y Elíes Valbona. Estreno: 1 de febrero de 1987, en el Casal Aliança, de Mataró (Barcelona).

TALLER DE TEATRO INFANTIL CASCABEL. Granada

FANTASÍA
Del colectivo. Estreno: 16 de diciembre de 1986, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de Granada.

CÁSCARAS TEATRO. Alicante

¡PIPO Y MEMO!
Del colectivo. Dirección: Coral Pastor. Intérpretes: Coral Pastor y Daniel di Carlo. Estreno: 17 de enero de 1987, Teatro Principal de Alicante.

CAXIGALINES. Asturias

JUGANDO SE DIVIERTE LA GENTE
Del colectivo. Intérpretes: Fco. José Cerdeira Cuesta, José Higinio Herrero Casquero, Julia Magdalena García, Trinidad Pascual Fernández, Raquel Piñeiro Díaz, Mariano José Sánchez Uría, Consuelo Suárez Rodríguez y Mercedes Suárez Velasco. Estreno: 6 de junio de 1987, en Gijón (Asturias).

TEATRO LA CAZUELA. Alcoy (Alicante)

¡ACÍ NO PAGA NI DÉU!
De Darío Fo. Dirección: Pep Cortés. Escenografía: Alexandre Soler. Intérpretes: Mari Neus Agulló, Rosanna Espinós, Miquel Martí, Joan Gadea y Juli Cantó. Estreno: 17 de enero de 1987, en el Teatro Principal de Alicante. Con la colaboración de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

"La comedia de Darío Fo, considerada ya en "Información" (9-6-1983), con motivo de ser representada en el Aula de Cultura por la compañía donde María José Alfonso y Nicolás Dueñas asumían los papeles protagonistas, la incorporó nuevamente el sábado La Cazuela, sobre el escenario del Principal y empleando esta vez la lengua vernácula para desenvolver la mayor parte de los diálogos.

Tal variación reporta unos efectos curiosos, pues van más allá del ámbito meramente expresivo. La modificación oral, como ha sabido utilizarla con indudable habilidad la dirección de Pep Cortés, determina una noción distinta. Parecen otros los personajes comparados con los observados anteriormente: un localismo toma fuerzas de tal modo hasta causar la sensación de que el juego escénico está reflejando una realidad muy próxima y no la concebida en su origen por el autor italiano. La mordaz crítica social lanzada contra la escasez de medios económicos que sufren dos familias, obligándoles a cometer la ingenuidad del falso embarazo de las mujeres, pues las mismas ocultan bajo las ropas los alimentos sustraídos en las tiendas, sirve ahora para dar la imagen veraz de una idiosincrasia que ni siquiera pudo presentir el escritor al componer su obra.
Aun cuando, por el recuerdo de un largo y notable historial, no cabe situar esta última actuación de La Cazuela entre las destacadas, sí volvió a poner de manifiesto el grupo alcoyano esa flexibilidad que le permite desplegar sus esfuerzos con plena diversificación. Gracias a una numerosa plantilla, renovada constantemente y sobre la que jamás se olvida la prudente norma de combinar ilusión juvenil con aquilatada experiencia, los que en otras ocasiones infundieron convicción a piezas dramáticas lograron imponer —especialmente, Mari Neus Agulló y Miquel Martí— en Ací no paga ni Déu *la atmósfera característica del agudo sainete".* (José Ferrándiz Casares. *"Ací no paga ni Déu,* más allá del ámbito expresivo", "Información". Alicante. 20 de enero de 1987.

CENTRE D'INVESTIGACIÓ TEATRAL. Barcelona

TORMENTOS Y DELICIAS DE LA CARNE
De Fernando Arrabal. Dirección: Ángel Alonso. Escenografía y vestuario: Joan Cruspinera. Intérpretes: Joan Borràs, Xavier Martí, Diana Conca, Jordi González, Josep Mª Ferré, Bruno Bruch, José Castillo, y Javier Serrano. Estreno: 20 de enero de 1987, en la Sala Villarroel de Barcelona.

"(...) Arrabal no se limita a homenajear a Toole mostrándonos su personal visión de Ignatius Reilly y de su madre, Magdalena, en la obra de Arrabal, sino que lleva su admiración por el novelista de Nueva Orleans hasta el punto de hacer él mismo, Arrabal, una tierna, tiernísima, incursión en el "sucio y acogedor" mundo de Ignatius, en esa especie de "vientre fetal y prostíbulo", bajo el disfraz de Joselito, hijo de Ignatius-Baltasar de Morales y nieto de Magdalena. Joselito, como es lógico, quiere deshacerse de su engorroso padre y acostarse con su abuela, de la que está enamoradísimo. Es un personaje pufietero y tierno a la vez, un soñador que se venga de la realidad, de la imposible realidad, viviéndola contra natura. Gracias a Joselito, a su incesto con una madre imposible, desconocida, una madre que se convierte en la abuelita, Arrabal se apodera, hace suyo el mundo de Toole, dándole un nuevo giro.
(...) Alonso ha visto bien, muy bien, la obra. Su trabajo de dramaturgia, al que he tenido acceso, es riguroso. Tanto él como Joan Cruspinera, el escenógrafo, han sabido crear un espacio mágico en el que la acumulación de desechos, ese mundo inútil, desguazado, tiene un sentido, tiene un valor totémico, por utilizar el acertado adjetivo de Cruspinera, y, al mismo tiempo, permite, por contraste, resaltar ese entorno poético en el que se mueve la relación de Joselito con su abuelita Magdalena.
La interpretación es tal vez lo más discutible. Joan Borrás, uno de los primeros actores del teatro catalán, es, indudablemente, el Ignatius-Baltasar de Morales de Arrabal. Cada cual tiene su Ignatius, pero es evidente que Borrás no lo traiciona ni un pelo. Borrás es Ignatius. Pero, y ahí está mi reproche, todo y siendo Ignatius, sigue siendo también Joan Borrás, ese actor cuya voz se repite machaconamente en múltiples espacios televisivos." (Joan de Sagarra, "El mundo de Ignatius", "El País", Barcelona. 22 de enero de 1987).

"Quien acuda a la Villarroel con la imagen fresca del Ignatius Reilly, desbordante de chifladuras y fantasías que creara John Kennedy Toole en su célebre y única novela La conjura de los necios, *muy pronto puede recibir alguna sacudida poco grata. Si la teatralización misma del personaje reduce —inevitablemente— muchas facetas que creímos descubrir en el pintoresco, divertido y provocador gordinflón del relato literario, en cuanto el "Ignatius-Baltasar", de Fernando Arrabal, ingresa en el reino de la criminalidad disparatada y del humor y la procacidad de una negrura insondable, la decepción se produce de modo fulminante y sin remedio. Y es justamente aquí cuando hay que acudir a las declaraciones e informaciones previas a lo que proclama explícitamente, a modo de subtítulo de la obra, el programa de mano:* Tormentos y delicias de la carne *es ni más ni menos que un "homenaje" a Kennedy Toole y a su excepcional novela. Y si desde este instante tal condición no se olvida, cualquier espectador que conozca mínimamente el teatro de Arrabal advertirá que entre el tormento relativo del tedio y las delicias de unos chispazos realmente brillantes, la obra alcanza una suficiente coherencia.*
El carácter del homenaje que ha construido Arrabal se apoya, inequívocamente, en una extorsión llevada a cabo por la doble vía de lo excesivo y de lo imaginativo: "Ignatius" y su mundo eran sólo un punto de partida. La vivencia que tiene el personaje de sacudirse la pereza y la ruina por el método borroso del trabajo, el "Baltasar", de Arrabal, la resuelve montando un incierto negocio de albóndigas elaboradas con la carne de ciudadanos que visitan la extraña casa del protagonista, convertido en un embaucador asesino que seduce a sus víctimas aplicándoles suculentas cataplasmas.
(...) Dicho esto, me parece inexcusable apuntar que Tormentos y delicias de la carne *es una obra seriamente fracturada, con una primera parte hecha de situaciones yuxtapuestas y sin "trama" ninguna, en extremo aburrida y que el director Ángel Alonso no ha sabido cómo manejar. La segunda, más breve, aparece mejor lograda en todos los aspectos y, sin abandonar su terribilismo, hay comedia efectivamente divertida, con diálogos y situaciones cruzadas y una resolución del relato que Alonso ha cuidado con mucho acierto, Lamentablemente, no basta decir que bien está lo que bien acaba. Al margen de su tan desigual estructura, la pieza registra una muy irregular interpretación: un*

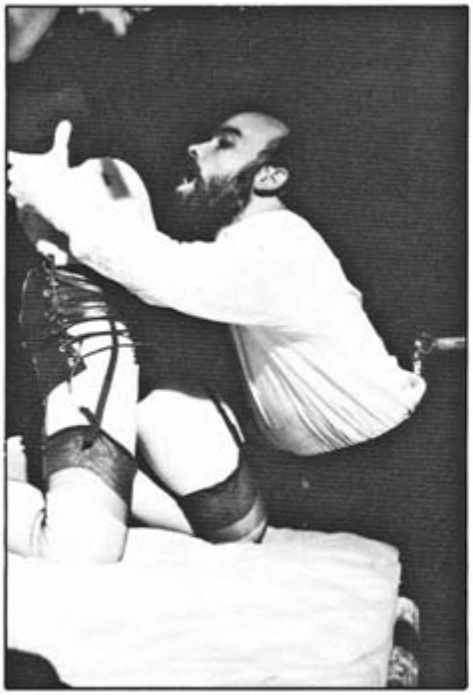
Joan Borrás con un "Baltasar", creo yo, inmejorable, y unos divertidos Xavier Martí ("Joselito") y Diana Conca ("Magdalena"), al lado de discretos actores secundarios que acusan, a veces, déficit de voz irremediables, pero que en otras ocasiones demuestran, sobre todo, un escaso aprendizaje del papel." (Joan-Anton Benach, "Tormentos y delicias de un homenaje", "La Vanguardia", Barcelona. 22 de enero de 1987.

(...) Tormentos y delicias de la carne *es, por encima de todo, un personaje: Baltasar, el Ignatius de Kennedy Toole. Un gran personaje, —espléndidamente recreado de principio a fin por Joan Borrás—, desmesurado, barroco y reaccionario, mezcla de la picaresca, la comicidad y la reflexión. Un personaje que lucha en solitario, desde el desván de su casa, por su atípica cruzada moralizante. Su alegato contra la sociedad es tan desquiciado como su propio comportamiento. De pronto, entre tanta frase tópica, entre tanta falsa grandilocuencia, salta lo genial, el apunte reflexivo justo, la visión quijotesca pero factible. Es un gran personaje —¿tragicómico tal vez?— por el que pasa toda la obra, que a la vez recrea un mundo no menos desmesurado, cochambroso y reconocible en muchos momentos. Intuyendo la novela, uno entiende el flechazo que causó en Arrabal. El mundo de este último, esa extraña mezcla de surrealismo, hilaridad y desmadre, esa singular poética de su obra tiene muchos puntos de concordancia con el que aparece en* La conjura de los necios.
Sin embargo, y pese al personaje de Baltasar, pese al magnífico personaje de Joselito —hijo de aquél, invento de Arrabal y en el que es posible ver su propia reencarnación—, pese al buen trabajo de Alonso y de los actores Xavier Martí, Diana Conca y Bruno Bruch, y pese al poder de sugestión que tiene la escenografía de Joan Cruspinera, el espectáculo de la Villarroel no acaba de hacer diana. Yo diría que es sumamente irregular en función de las irregularidades y desniveles que presenta el texto. Da la impresión de que Baltasar está demasiado encerrado, de que su mundo —la plasmación escénica del mismo— está forzosamente encerrado entre las paredes en que se mueve la acción. Y así se producen unos saltos entre escenas que impiden la natural fluidez de la historia. Tras una gran escena pasamos a otra totalmente inoperante; la provocación a que nos somete Arrabal se rompe demasiadas veces por causas de vacío de texto." (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Por encima de todo, Ignatius-Baltasar", "El Periódico", Barcelona. 22 de enero de 1987).

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA.
Barcelona

EL TANGO DE DON JOAN

De Quim Monzó y Jérôme Savary. Dirección: Jérôme Savary. Música: Josep María Durán. Máscaras: Nuria Teixidor. Iluminación: Alain Poisson. Vestuario: Montse Amenós y César Olivar. Escenografía: Serge Marzolff. Coreografía: Jean Moussy. Intérpretes: Jordi Bosch, David Burniol, Imma Colomer, Carme Conesa, Marta Fábregas, Jordi Farràs, Montse Franco, Montse Garreta, Montse Guayar, Pep Guinyol, Antoni Jodar, Jaume Mayofré, Toni Martínez, Mingo Ràfols, Glòria Roca, Mireia Ros, Margarita Rosales, y Pablo Sánchez Oriol Tramvia. Estreno: 15 de octubre de 1986, en Hamburgo. 1 de noviembre de 1986, en el Memorial Xavier Regàs, Teatre Romea, Barcelona. Coproducción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya y el Carrefour Européen du Théâtre du Lyon con la colaboración del Ajuntament de Girona.



Sobre estas líneas, una escena de la obra de Fernando Arrabal, "Tormentos y delicias de la carne", dirigida por Ángel Alonso con el Centre d'Investigació Teatral. A la derecha, momentos de "El tango de don Joan", de Quim Monzó y Jérôme Savary, por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. (Fotos: Ros Ribas).

"(...) Lo que nos ha guiado es esa actitud tan humana de querer lo que no tienes. El Don Juan primitivo es el ligón típico, que rechaza a una mujer cuando ya la tiene. Eso no se limita al terreno sexual: todo el mundo sueña con algo, eso está en la base del individuo.
Lo que haces siempre es buscar lo que no tienes. Don Juan ha funcionado tan bien durante siglos porque es la insatisfacción permanente. A partir de ahí, esta caricatura que es nuestro personaje funciona a las mil maravillas; una vez satisfecho tu deseo, ya no te interesa, y por eso los espectadores se interesan por él. El carácter es muy esperpéntico, porque esto es lo que nos interesaba de este personaje.
Quim Monzó reitera que "la idea inicial era hacer un cómic sobre un escenario. Por eso en la obra aparecen todos los tópicos de Barcelona; se pretende dar una imagen de una Barcelona de opereta, de pandereta y de castañuelas. Además, queremos que se pueda adaptar a cualquier ciudad portuaria, y sustituir los tópicos de Barcelona por los de otra ciudad..." (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 5 de febrero de 1987).

(...) En mi opinión, El tango *es un intento de "escudella" elaborada con nutrimentos que han alcanzado una condición tópica indestructible, mitos barrigudos perfectamente consolidados en la dieta cultural que tuvo ante sí, desde hace veinte años, la parroquia más numerosa que hoy puede consumir el espectáculo.*
"Don Joan" años sesenta, pues. Pero, además, "Don Joan" en el marco de "una Barcelona voluntariament falsa, de pandereta, de postal per a turistes" como ha querido que sea el autor, Quim Monzó. Una Barcelona "anacrónica", como añadiría Hermann Bonnin. Ello significa otorgarle al cocinero Jérôme Savary todas las licencias para fabricar sin corsés ambientales un pastel a su perfecto gusto, para practicar una "pâtisserie" a su plena satisfacción. Y el resultado ha sido una tarta abarrocada con toques espectaculares a cargo de una "grande machine" —aunque sin la poesía y el misterio que barajaba Savary en su etapa del Magic Circus— y con adornos y guindas de sabor francamente insulso. El material se mastica con complacencia cuando la ironía y el tópico no se disimula, mientras que alcanza sus momentos más decepcionantes cuando la empresa quiere funcionar como un musical de primera línea. Pienso que tal vez lo mejor de El tango de Don Joan *está en algunos hallazgos escenográficos de Serge Marzolff y, por su lado más "oculto", en la parodia que encierran algunas canciones y en el punto igualmente paródico que alguna actriz sabe poner a su personaje —y me refiero a Imma Colomer haciendo de esposa del desalmado fornicador—, escasas perlas en el juego de un pimpampum realmente elemental(...)*
(...) El crítico necesitaría aquí el auxilio de alguna autoridad clínica para corroborar si en el estado declinante de los afectados por el mal, las "poupées gonflables" o las muñequitas fetiches ejercen alguna fascinación posible sobre las víctimas del mal, según nos propone el colofón del espectáculo, en un luciferino número coreográfico no exento de ambiguas connotaciones moralizantes.
La observación no se hace, claro, porque nos tomemos en serio el último bocado del pastel ni menos aún por un afán de comprobar su "verosimilitud" (!) Es tan sólo el indicio de un pequeño lío que puede haberse dado, involuntariamente tal vez, entre lo que hoy es un dúo —Monzó y Savary— coautor, el signo de la eventual tergiversación que el consumado director pudo haber introducido en la escritura de Monzó —neófito autor dramático— para que, a la postre, El tango *sea un producto con un texto enormemente trivial, inconsistente, casi casi superfluo..."* (Joan Anton Benach, "Discreto y confuso pimpampum". "La Vanguardia", Barcelona. 3 de noviembre de 1986.

"Ante todo, las evidencias. Una, y esencial, El tango de Don Joan *ha nacido, y como verán la cosa viene a cuento, con una flor..., qué digo flor, con un girasol en el culo, condenado a ser un rotundo éxito. Dos, que Jérôme Savary es un zorro de la escena, maestro de las apariencias,*

del artificio, dominador como nadie de toda la maquinaria de la trampa teatral, una bestia del teatro, porque sólo un gato viejo como Savary puede sacar tanto partido a una docena de escenas cabareteras y arrevistadas, de dar lo menos por más haciendo que parezca todo lo contrario. Tres, y dicho lo anterior, que nadie vaya a buscar en El tango de Don Joan *lo que no hay ni ofrece, ni entelequias metafísicas sobre el eterno conflicto de la identidad humana, ni paradojas sobre el dolor y el placer, ni revisiones eruditas del mito, ni literatura, ni literatura dramática, si quieren, ni reflexiones profundas, ni cursillos universitarios, ni...*

Déjense de elucubraciones y quédense con la carne y con la música, con el disparate y con el olor a porno, con los tangas y con las plumas o con el desnudo peludo de Don Joan. En El tango *de Savary aparece, sobre todo, el ingenio picaresco, el oficio astutísimo, y la desvergüenza sana de la persona y el personaje del director. En* El tango de Don Joan, *además del genio alocado y del morro teatral de su artífice, hallamos también un eficaz trabajo de los actores y bailarines, una brillante aportación coreográfica de Jean Moussy, todo muy bien adornado por el prestigio escenográfico de Serge Marzolff, y bien aliñado con la música de Josep M. Durán (...)*

Savary conoce a la perfección las reglas del juego y no permite que el espectador se aburra, y, así, Don Joan va de conquista en conquista, de víctima en víctima; para que no se apague el placer de su insaciable deseo, Savary conduce al espectador de diversión en diversión, de sorpresa en sorpresa, y con maestría; cuando decae el voltaje de una escena, le pone un numerito musical y el ritmo recobra de nuevo su ímpetu. Claro que hay chistes malos (no pueden ser de Monzó), como el de los Juegos Olímpicos ("deu dies de festa i dey anys d'impostos"), o el del policía ("delante de un policía no se le pega a un detenido" y patada del gendarme al hígado del presunto). Savary incluso se permite burlarse de Flotats: una, hablando de París; otra, cuando Don Joan se fuga con una nueva víctima a caballo de una luna que vuela por el escenario y que recuerda la luna inalcanzable de la escena final del Cyrano de Flotats.

De las dos partes de la obra me quedo con la primera, con el Don Joan como loco yendo de cuerpo a cuerpo. Y de la primera parte, la primera escena, magistral, redonda: junto al puerto de Barcelona, bajo un cielo gris, de noche y niebla, y en una especie de teatro-terraza de barrio bajo; siguiendo la tradición del Tenorio, un público heterogéneo se dispone a escuchar los versos de Don Joan..." (Francesc Burguet i Ardiaca, "Condenado al éxito". "El País". Barcelona. 3 de noviembre de 1986).

"Hoy día nadie se sorprende por la dramaturgia de Jérôme Savary. Sus espectáculos son bastante conocidos entre nosotros y sus recursos no son ningún descubrimiento. Por esto me ha entristecido en el estreno de El tango de Don Joan *el darme cuenta que Savary había caído en la renta que le proporcionan cuatro* gags *y cuatro tópicos, y que no se había planteado de ningún modo la revisión del tema. Porque, aunque la historia se desarrolla en la época actual, aunque el protagonista se convierte en un traficante de drogas, irrumpe en una secta con la divisa del amor libre y muere de SIDA, no hay ningún planteamiento nuevo en este Don Juan. Si la obra se sostiene es porque el personaje ha sido creado por un inmenso caudal de literatura y ya nos llega con un grosor considerable, no por la nueva visión de Savary-Monzó. Si el espectáculo se sostiene es gracias a la indudable atracción teatral y espectacular, por la utilización que el director francés hace de los recursos teatralmente más seguros, no por ningún planteamiento dramatúrgico nuevo del tema.*

Savary ha escogido a Serge Marzolff y a Alain Poisson —quienes también son, paradójicamente, el escenógrafo y el iluminador de la compañía de Josep Maria Flotats—, al coreógrafo Jean Moussy, y ha tolerado que Quim Monzó le pasara en limpio las ideas. Todo es cuestión de un buen presupuesto. Y ha surgido una escenografía grandilocuente —como las escenografías a que nos tiene acostumbrados Marcelo Grande—, con un extrañísimo sentido de las proporciones y una dudosísima perspectiva.

La interpretación —monolítica, caricaturesca y sin problemas— encuentra en Jordi Bosch, Imma Colomer, Montse Guallar, Jaume Mallofré, Mingo Ràfols, Mireia Ros y Oriol Tramvia sus puntales más significativos. La coreografía funcional utiliza las formas más tópicas de las revistas pobres y es uno de los elementos que consigue asegurar el grado de espectacularidad de la propuesta.

No dudo que la producción tendrá su éxito. Porque es un espectáculo ligero, con un punto de diversión, con un cebo de signo progresista y contracultural, con su dosis de exhibición del desnudo, y, claro está, atractivo por los mismos nombres que reúne.

Vivimos, no obstante, unos momentos en que cuentan más los curriculum y los nombres que pueden ponerse en un dossier que las propias realidades. Dicen que el espectáculo ya tiene giras concertadas —Savary debe tener también a su cargo las relaciones públicas— en Francia, en Alemania, en... ¿no contribuiremos todavía más a propagar la idea de provincianismo y subcultura? ¿Qué cosas del país puede representar este Tango? *En resumen, lo he dicho al principio, me pone un poco triste".* (Joaquim Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 4 de noviembre de 1986).

LA FILLA DEL CARMESÍ

De Josep M. de Sagarra. Dirección: Jordi Mesalles. Escenografía y vestuario: Alfons Flores. Iluminación: Salvador Sumsi. Intérpretes: Silvia Munt, Carme Sansa, Fermí Reixach, Teresa Cunillé, Lola Lizarán, Pepita Oliveras, Teresa Vilardell, Caterina Lladó, Domenec Villarasa, Joan Dalmau, Miguel Cors, Ricard Borràs, Enric Serra, Pep Pla, Manuel Gausa, Bartomeu Olsina,









Víctor Israel, Eduard Fernández, Ricard Sierra e Imma Bracons. Estreno: 18 de febrero de 1987, en el Teatro Romea, Barcelona.

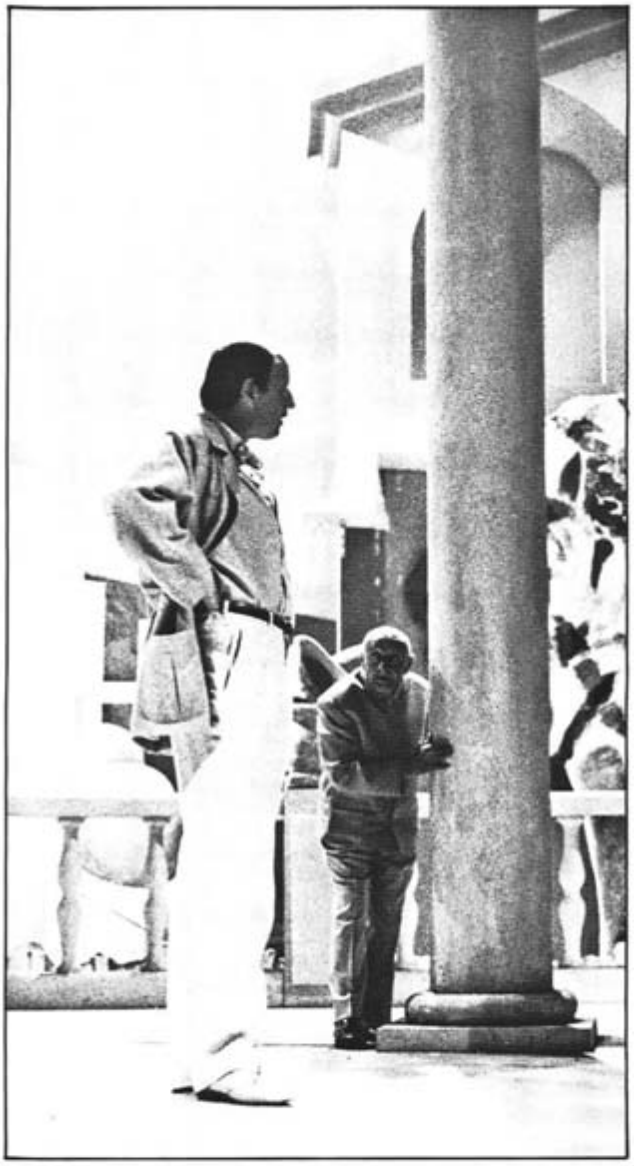
"Creo que este montaje de La filla del Carmesí, *por la dirección, la interpretación, y por todos sus demás aspectos, es el que habría soñado el propio Josep María de Sagarra poeta", manifestó el director del CDG, Hermann Bonnin, al presentar el trabajo de la compañía. "Es un montaje que nos dará la medida de la actualidad de la obra; creo que en él se superan por primera vez la convención y los "tic" que ha ido arrastrando y acumulando el sagarrismo a través del tiempo".*

"Llego al teatro de Sagarra por encargo del CDG", explicó a continuación Jordi Mesalles (...) "Leyendo de una manera fina la obra, podemos observar más lecturas de las que la convención le proporciona y darnos cuenta de que Sagarra se divertía enormemente escribiendo teatro", continuó el director. "Creo que sus piezas ganan con el paso del tiempo, aunque no hay que olvidar que estaban dirigidas a un público de la época, que constituía el único espectáculo espectacular cuando el cine no significaba lo que hoy significa. Yo pongo en escena La filla del Carmesí *teniendo en cuenta que el espectador de 1929 (año del estreno de la obra) no es el de ahora. Hemos potenciado esa fiesta del lenguaje que es el verso de Sagarra e intentado que su delirio poético se traslade al escenario; hemos tratado de hacer un producto para el público de hoy" (...)*

"Me he adentrado en el teatro de Sagarra con un bagaje personal; en ese sentido, me gusta y me interesa particularmente el melodrama, y creo que La filla del Carmesí *se podría definir como tal, pese a las* "rondalles" *y tradiciones que la envuelven. Por otro lado, hay cosas que rompen la aparente convencionalidad de la estructura de la obra y que nos recuerdan el interés de los surrealistas por el género del melodrama"...* (Jacinto Antón. "El País". Barcelona. 12 de febrero de 1987).

"El esperado montaje de La filla del Carmesí *se produjo anteanoche en olor de discreción, de aplausos educados y de complacencias perfectamente descriptibles (...)*

Jordi Mesalles fue quien tuvo en La filla del Carmesí *, no sé si todo, pero sí un ancho territorio de operaciones para replantearse dramatúrgicamente el empeño y ofrecer su versión de uno de los poemas dramáticos más queridos, atractivos y celebrados de Josep M. de Sagarra. Por ello mismo, y por la naturaleza especial-*







En la otra página, una escena de "La filla del Carmesí", de Josep M. de Sagarra, dirigida por Jordi Mesalles en el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Sobre estas líneas, tres escenas de "Es així, si us ho sembla" ("Así es si así os parece"), de Luigi Pirandello, dirigida por Hermann Bonnín. (Fotos: Ros Ribas).

mente transparente de la obra, pienso, sin embargo, que La filla del Carmesí *es de las que reclaman una manipulación menor para que sea justificable su puesta en escena. Si se acepta el supuesto de que la irrealidad del drama poético ahorra por inútil cualquier intento de "aggiornamento", se hace evidente que el director se ha complicado la vida y que ha erosionado la eficacia del espectáculo al conseguir, aun sin pretenderlo así, una reconciliación de la historia con una "modernidad" que el público de hoy, implícitamente, podía pedirle.*

En gran parte del repertorio clásico autóctono se da una paradoja que, creo, debería eliminarse de entrada para que las cosas funcionaran mejor. Es una paradoja que también se da en nuestro más grande clásico moderno. Es ésta: La filla del Carmesí *es un teatro que no interesa, que no puede interesar, pero que "gusta", que puede gustar mucho. E, insisto, aunque no lo haya procurado así, el director ha subvertido ese planteamiento y ha hecho de la peripecia amorosa de "Guillem de Cal Bandoler", una aventura que pudiera interesar mucho más que complacer. Y para ello, ha disimulado la estructura poética del texto, ha pretendido servir muchos diálogos con un realismo creíble, ha hurgado en lo que llama "el imaginario colectivo" y coloreado las inquietudes y pasiones perfectamente diáfanas que habitan en los personajes, con pinceladas oníricas y un oscuro complot de las fuerzas del mal encarnadas en pérfidas criaturas que, en los momentos clave, aparecen como fantasmas, en escena (...)*

Es evidente que constituye un reto difícil defender el verso o las exigencias poéticas de una obra de este estilo sin precipitarse por el barranco del "teiatru" y de la "esperdenyada".

Pero si algún interés hay en determinadas revisiones de piezas clásicas que encierran la misma trampa, dicho interés reside en saber cómo solventan director y actor una lectura histórica, pero no anacrónica del texto. Tomar otro camino, se me antoja, modestamente, perder el tiempo (...)

Psicoanalizar La filla del Carmesí *diría que no puede hacerse sin sabotear su música verbal y su sensualidad. Y sin producir efectos tan desencantadores como esa permanente crispación que atenaza al protagonista masculino de* La filla del Carmesí *(Fermi Reixach), el cual, para que entendamos el perfil de su alma dura, pendenciera y donjuanesca, puede anunciar su sarao matrimonial como quien anuncia que se va a la guerra. En el esfuerzo por evidenciar las claves secretas del drama, ocurre que momentos cruciales como son el desamparo que experimenta la "Carmesina" y la conversión al amor de su violento cónyuge quedan desangelados e inconsistentes...* (Joan-Anton Benach. "*Sagarra, Freud y la hija del Frenesí*", "La Vanguardia". Barcelona. 20 de febrero de 1987).

"Hace un par de temporadas, al estrenar el monólogo Diari d'un boig, *de Gogol, Fermi Reixach realizó una interpretación prodigiosa. Pues bien, en* La filla del Carmesí, *de todo aquel Fermi Reixach con un exquisito dominio del matiz expresivo, con una visión clara de la acción teatral y de la progresión del clima dramático no queda ni rastro, sin duda porque alguien, sin saber lo que se traía entre bastidores, le ha soltado las riendas, le ha dado un par de latigazos secos, y, como era de esperar, el caballo —esa magnífica bestia teatral que es Fermi Reixach— se ha desbocado, y parece un caballo loco, galopando de un lado a otro del escenario, desgañitándose, permanentemente crispado, demasiado trágico, demasiado primario, incapaz de ser fiel a ese drama que se va tejiendo y que debe terminar por estallar.*

Eso no ocurre en el montaje de La filla del Carmesí. *Como que desde el primer momento Reixach se lanza por la pendiente de la crispación, cuando llegan las escenas culminantes del melodrama él ya hace rato que vuela por las cumbres del gesto desmedido y del grito pelado. Así, pues, la presumible progresión melodramática resulta imperceptible en el caso de su personaje, "Guillem de Cal Bandoler" (...)*

El espectáculo está desencajado, un galimatías total: de calidades interpretativas, de tonos verbales y gestuales, de vestuario... y si algunas escenas se salvan es por obra de los propios actores, concretamente las escenas que protagonizan Silvia Munt y Carme Sansa. La mejor escena de todo el espectáculo es el encuentro violento entre ambas, durante el tercer acto.

Silvia Munt salda con un resultado excelente ese reto que conlleva a la criatura de Sagarra, esa increíble inocencia. Tras una primera escena en que la "Carmesina" parece no encontrarse del todo a gusto en brazos de Silvia, pronto se arreglan las desavenencias entre ambas y la Munt se transforma en esa criatura que destila salvaje inocencia. Y en el tercer acto, en la escena final de "happy end", adornado con las lágrimas de "mea culpa" y felicidad de Guillem, la hija del Carmesí en alma y cuerpo de Silvia Munt, saca a relucir toda la emotiva grandeza de esa humilde criatura; y hasta consigue, con su temple interpretativo, sujetar ese caballo desbocado que es Guillem (...)

La propuesta teórica de Mesalles, la lectura de La filla del Carmesí *como de un cuento que acontece ante nuestros ojos, nos parece sugerente, pero lo que vimos en el Romea está muy lejos de ser esa "rondalla" que nos fascinaba de pequeños.*

Mucho Althusser, mucho Bataille, mucho Freud, mucho Barthes, mucha cita en esos "Apunts de dramatúrgia", pero muy poca dirección de actores en el escenario, poca o equivocada, como quieran. Y esos broches simbólicos que Mesalles añade a cada acto, todas esas escenas de magia negra y aquelarres, como de fuerzas de la naturaleza que dominan nuestro destino, y que arrastran a la frágil Carmesina, o se la disputan, nos parecen de una pedantería innecesaria, ridícula (...) (F. B. A. "Como un caballo loco". "El País". Barcelona. 20 de febrero de 1987).

ÉS AIXÍ, SI US HO SEMBLA

De Luigi Pirandello. Traducción: Bonaventura Vallespinosa. Adaptación: Santiago Sans. Escenografía y vestuario: Robert Llimós. Música: Josep Pons. Iluminación: Salvador Sumsi. Dirección: Hermann Bonnín. Intérpretes: Josep M. Pou, Teresa Cunillé, Enric Arredondo, Anna M. Barbany, Paco Periu, Carlota Soldevilla, Rosa Cadafalch, Elisenda Ribas, Josep Peñalver, Jordi Serrat, Josep Lifante, Nadala Batiste, Encarna Sánchez, Llàtzer Escarceller, Nuria Melà, Joan Subatella, Carmina Salvatierra, Pepelú Guardiola, Maribel Martínez, Walter Cots, Cristian Solé y Zeres Arredondo. Estreno: 13 de mayo de 1987, en el Teatro Romea. Barcelona.

"(...) ¿Por qué un Pirandello?", se interrogó Bonnin. "Bien, creo que no es necesario justificarlo, ni siquiera remitiéndose a ese cincuenta aniversario de su muerte, que se cumplió el 10 de diciembre pasado. Pirandello es el autor italiano más universal del siglo XX, el más representativo de la moderna revolución teatral: un hombre que ha dejado su herencia en la vanguardia histórica". "Se ha hecho poco Pirandello aquí, —prosiguió—, pero él está presente en Cataluña a través de sus contemporáneos; pienso en Josep Maria de Sagarra, por ejemplo".

Hemos escogido Es així, si us ho sembla *porque es una de sus grandes obras, y una de las más emblemáticas junto con* Enrico IV *y* Sei personaggi in cerca d'autore, *dijo el director. "Desde el momento en que era posible producir el montaje de una creación de Pirandello estaba claro que debía tratarse de una de las más importantes".*

"He intentado, y lo he conseguido, rodearme de un buen equipo de profesionales para este trabajo; se precisaban muy buenos actores, pues Pirandello escribía mucho pensando en los intérpretes, —señaló Bonnin—. Por otro lado, cuando me planteé la obra tenía muy clara la visualización del espectáculo y me di cuenta de que la plástica y el color de la pintura de Robert Llimós concretaban esa visión mía: he creado una escenografía que respira vitalidad" (...) (Jacinto Antón. "El País". Barcelona. 7 de mayo de 1987).

"És així, si us ho sembla *se sitúa gairebé en l'origen de tot el teatre pirandellià", escribe el adaptador, Santiago Sans, en el programa de mano.*

"(...) i tot això", concluye Sans, "no pas per vestir o cuinar aquest "pirandello" nu i cru, sino precisament per tal d'il.luminar-ne més bé la nuesa".

"En la escena tercera del segundo acto, Ludisi (Josep Maria Pou) se halla solo en el despacho de Agazzi. La habitual sonrisa irónica en los labios, se detiene ante el gran espejo sobre la chimenea (me refiero, claro está, a las indicaciones del texto pirandelliano, no a la escenografía del Romea); contempla su imagen reflejada en él y se pone a hablar.

Laudisi prosigue su pirandelliano monólogo —perdón, su mudo diálogo pirandelliano— y en ésas aparece el criado del consejero (Llàtzer Escarceller), quien le anuncia la visita de la señora Cini junto con otra dama. Entonces Laudisi utiliza al asustado criado (asustado al verle hablando solo) para proseguir su juego sobre la relatividad de la personalidad humana. Esta escena la resuelve Bonnin, con ayuda del adaptador, en una comicidad desbordada que, a mi modo de ver, más que iluminar la desnudez del "pirandello nu i cru" de que hablaba Sans, lo que hace es vestirla innecesariamente. En efecto: Laudisi, interpretado por Pou, un actor que sobrepasa en altura al resto del reparto, juega con el criado, Llàtzer Escarceller, un viejo actor, casi un enano al lado de Pou, haciendo que éste se contemple, a su vez, en el espejo y participe en el juego; y, no contento con ello, Bonnin le hace luego corretear por el escenario, escondiéndole tras una columna, espiando la escena y contemplando a Laudisi como quien contempla al mismísimo diablo.

Esta comicidad desbordada, repito, a expensas de la figura del criado (o mejor del intérprete aleccionado por Bonnin, porque el criado de Pirandello es otro), se repite en la escena segunda del tercer acto, cuando el criado vuelve a convertirse en protagonista, atribuyéndole Bonnin y el adaptador una réplica que no es suya, lo que permite insistir sobre la comicidad de su figura, de su pequeña estatura, hasta el punto de ser colocado sobre una silla y verse vitoreado por la parroquia...

Si eso no es vestir a ese "pirandello, nu i cru", ya me dirán qué es. Como se le viste en la escena final, cuando las gafas negras que sustituyen el velo de la señora Ponza son utilizadas por Bonnin, a modo de pleonasmo escénico, para que Lausidi machaque algo que está bastante claro. A veces, el querer iluminar demasiado, puede terminar cegándonos. O aburriéndonos, que es lo mismo.

Que Pirandello está sobre el escenario del Romea, eso yo no lo pongo en duda. Basta y sobra con la patética presencia de la señora Flora y de su yerno, el señor Ponza (interpretados por Teresa Cunillé y Enric Arredondo, ambos excelentes), la inteligente e irónica mirada de Laudisi (un Pou brillante, que hace su debut en la escena catalana) y la aparición fantasmal de la señora Ponza (Anna Maria Barbany) para convencernos de ello.

En cuanto al resto, a esa "mitja dotzena de gallines (y algún que otro gallo) tafaneres" de que habla Sans, pues, la verdad, yo creo que a fuerza de picotear arbitrariamente en torno a ese invento casi perfecto que es Cosi è (si vi pare) *a base de querernos mostrar (excepción hecha de Rosa Cadafalch, Dina, un personaje próximo a Laudisi, y Carlota Soldevila, la señora Amalia, una actriz del Lliure perdida en el*

Romea) sus archiconocidas e innegables gracias; más que ante un Pirandello, parece que nos hallamos ante un híbrido —mitad Labiche y mitad Rusiñol— un tanto descontrolado". (Joan de Sagarra. "Un híbrido un tanto descontrolado", "El País". Barcelona. 15 de mayo de 1987).

"No acabo de entender que Así es, si así os parece *sea realmente así, de la forma como nos la da el Centre Dramàtic. La* parábola *de Luigi Pirandello, a la búsqueda de la verdad, imposible de alcanzar, es, para mí —y confieso mi subjetividad—, un prodigio de finura. El suceso, en el pueblo provinciano, después de la sorpresa inicial, sigue un proceso de envenenamiento que no puede detenerse y la simple curiosidad inicial se convierte en un drama inacabado. Perfectamente acabado por Pirandello, parábola aplicable a la vida cotidiana. La gracia está, me parece, en el mantenimiento del equilibrio entre la comicidad de la situación a ras de suelo y la proyección trascendente de la pregunta sobre la verdad. Hermann Bonnin ha planteado la obra "entre la caricatura y la pesadilla", pero lo cierto es que el trazo voluntariamente grueso de la caricatura estropea la gracia de la finura y reduce la propuesta a una payasada (en el sentido peyorativo de la palabra). Pienso —y pido al lector que me excuse esta insistencia en el uso de la primera persona, que me ayuda a alejarme de cualquier dogmatismo—, pienso, digo, que al no poder conseguir el equilibrio de conceptos, la farsa desgarrada ha sido una huida cómoda, e incluso se puede argumentar como una sólida intención previa. Pero mucho me temo que todo esto se ha pensado muy poco".* (Joaquím Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 16 de mayo de 1987).

CENTRE DRAMÀTIC DE LES ILLES BALEARS. Palma de Mallorca

L'AVAR

De Molière. Traducción de Guillem Frontera. Dirección: Pere Noguera. Intérpretes: Xesc Forteza, Xesca Bibiloni, Manel Barceló, Sebastiá Frontera, Miquel Ángel Juan, Pere Mascaró, Francesca Bover, Rafel Ramis, Josep Manuel Alonso, Pep Jaume, Cati Solivellas, Josep Ll. Belluga y Joan Cañellas. Estreno: 14 de marzo de 1987. Auditórium de Palma de Mallorca.

"Lo primero que querría señalar —apunta de entrada el director de L'avar*— es que el proyecto de llevar a la escena esta obra es algo que yo venía madurando desde hacía más de un año. Por aquella época le propuse a Xesc Forteza hacer la obra, pensando, por otra parte, en alguna institución que patrocinara el estreno. Más o menos en el mes de abril del año pasado el director general de la Conselleria de Cultura, Gulem Soler, me pidió el proyecto, le gustó y lo llevó a la correspondiente comisión. Tras la creación del Centre Dramàtic de les Illes Balears, se decidió, finalmente, llevar la obra a escena. El segundo proyecto consistiría en* Balneario, *del propio Pitus Fernández".*

"(...) Se comenta que Xesc es el amo y señor de la escena, oscureciendo la labor de los demás.

—Bueno, lo que pasa es que en una obra como esta es lógico su protagonismo. Harpagón es el centro de todo, y alrededor de él giran el resto de los personajes. Indudablemente, el personaje de Xesc conlleva mucho protagonismo, pero el resto de la compañía no desentona en absoluto y yo, personalmente, siento que casi nadie haya prestado atención a un muy válido trabajo en conjunto de todos los actores.

—Tampoco se pueden pedir peras al olmo.

—Hombre, claro. Hasta que aquí no funcione una Escuela de Arte Dramático de la que salgan actores con una base sólida, las compañías deberán nutrirse de actores aficionados que dan todo lo que tienen, pero que, indudablemente, no son profesiones, con todo lo que ello implica.

—¿Cuál ha sido el presupuesto del montaje de L'avar?

—Cuatro millones y medio, poco más o menos. Un presupuesto realmente ridículo si lo comparamos con el del Tango de Don Joan *que ascendió a noventa millones. La realidad es que aquí estamos haciendo teatro con cuatro perras, y esto no puede ser. El teatro es caro, a causa, sobre todo, de los montajes, de forma que si quieres hacer una cosa digna necesitas un buen presupuesto.*

—¿Cómo ves el futuro del Centre Dramàtic?

—Volvemos a lo mismo. Cuenta con un presupuesto muy limitado de solamente diecisiete millones anuales. Y, verdaderamente, con este dinero se pueden hacer pocas cosas". (Declaraciones de Pere Noguera a Damián Caubet. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 20 de marzo de 1987).

"No podía haber sido mejor la elección de la primera piedra de envergadura, como muestra de las posibilidades del recién creado Centre Dramàtic, que un clásico de las calidades y posibilidades de L'Avar, *de Molière, que pasa, indefectiblemente, por tres linajes, Noguera, Forteza y Frontera. Pere Noguera, director e*





El Centre Dramàtic de les Illes Balears puso en escena "L'Avar", de Molière, con traducción de Guillem Frontera y dirección de Pere Noguera. Un clásico para un Centro recién creado. (Fotos: Jaume Rosselló).

iluminador, ha demostrado su valentía al afrontar de nuevo un clásico, con el inevitable riesgo de odiosas comparaciones con anteriores montajes. Pero también ha servido para mostrar la auténtica necesidad de la revisitación de los clásicos, siempre y cuando sea en manos de un riguroso Noguera. Escrupuloso en la puesta en escena y cuidadoso con la elección de las adaptaciones y adaptadores. Sin necesidad de barrocos decorados, sino con la linealidad y eficacia que le son características ha dado en el clavo de la austeridad impuesta. Sus habituales cuadros en los inicios de las obras siguen careciendo de "eficacia probada" y no ayudan para nada en la conexión entarimado-patio de butacas. La obra habrá que verla con algunas representaciones más, cuando las escenas corales tengan suficiente fluidez". (P. M. R. "Asonantes e hilarantes". "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 16 de marzo de 1987).

"Se respiraba una acusada expectación el sábado por la noche, en el Auditórium, entre el numerosísimo público que se dio cita para el estreno de L'Avar, *de Molière, traducido por Pere Noguera y protagonizado por Xesc Forteza.*

(...) Mirado de manera distanciada y objetiva, la cita era, pues, histórica. Sin embargo, cualquiera que conozca mínimamente nuestro teatro sabe que en él no se pueden obrar milagros de la noche a la mañana. Tanto menos en este montaje, cuya insuficiencia en materia de ensayos y premura de tiempo era cosa sabida y asumida.

Por eso mismo, tampoco resulta sorprendente el resultado. L'Avar *es un montaje realizado con corrección que refleja, simplemente, las limitaciones de todo género que afectan a la escena balear. Hay detrás de él un esfuerzo colectivo, tanto por parte de los intérpretes como del équipo técnico, y en ese aspecto se merece con creces el aplauso y la asistencia de los espectadores; pero tal esfuerzo se revela insuficiente para ahondar en las posibilidades que Molière ofrece.*

(...) Hay en el espectáculo, eso sí, algunos destellos que denuncian otros tantos aciertos —seguro que hubieran sido muchos más con un período de ensayos más holgado— por parte de los creadores del montaje. Se advierten, especialmente, en los diálogos de Xesc con Paquita Bover o con Sebastià Frontera, que apuntan hacia el objetivo de lo que quizá L'Avar *debiera haber sido.*

Por contra, también adolece este montaje de momentos relajados, carentes de ritmo y de garra, que pesan sobre el conjunto del espectáculo. No se resuelve el problema con la esquemática escenografía que sirve de base a la acción ni con los recursos de acción paralela con que Pere Noguera ha adornado la estructura escénica del texto.

Así y todo, el hecho de que se haya estrenado L'Avar, *y más si se mantiene la excelente tónica de público del primer pase, me parece importante, en lo que tiene de avance en regularidad y de experiencia para el elenco que lo ha hecho posible".* (F. R. "Otro Molière, si queréis", en "El Día". Palma de Mallorca. 17 de marzo de 1987).

BALNEARIC

De Pitus Fernández y Damià Borràs. Dirección: Pitus Fernández. Escenografía: Jaume Llabrés. Vestuario: M. Acerbis. Iluminación: Pep Borràs y Pere Fiol. Intérpretes: Manel Soldevilla, Joan



Gener, Care Periano, Miquel P. Fullana, José Manuel Jiménez, Bel Lluch, Joana Fiol, Jenny Mandret, Pepe Meliá, Zalo Sánchez e Iván Fernández. Estreno: 17 de enero de 1987, en el Casino de Ciutadella. Producción del grupo GROC para el Centre Dramàtic de les Illes Balears.

"La fresca propuesta del grupo menorquín GROC supone, sobre todo, un gesto atrevido dentro del panorama teatral de nuestras islas. Un atrevimiento hasta cierto punto medio, no excesivamente arriesgado, pero que, sin embargo, sirve para obtener unos resultados estimulantes, con momentos no exentos de brillo y que, sin duda, transparentan el talento de uno de los personajes más curiosos de nuestro teatro. Pese a todo, el montaje adolece de ciertos problemas cuya enumeración no debe tomarse en plan negativo, ya que en nuestro ánimo está muy claro que esta propuesta está muy por encima de la media teatral de nuestras islas. El primero, y quizás el más grave, hace referencia al ritmo. El alargamiento excesivo de la mayor parte de los sketchs sólo sería justificable en el caso de que el elenco tuviera una gama de recursos técnicos, tanto de trabajo corporal, como coreográfico, e incluso vocal, que hicieran que lo evidente quedara disimulado por el interés de la actuación. No ocurre así, y a lo largo de casi toda la función, y pese a su brevedad, da la sensación de que las ideas han sido alargadas hasta el máximo —defecto muy corriente en nuestra escena y nuestro cine— lo que provoca momentos tediosos que se salvan por la expectativa del cambio de situación. Una eficaz escenografía de Jaume Llabrés, brillante, escueta e imaginativa; un vestuario logrado, aunque quizás un exceso acomodaticio, ayudado por el muy brillante trabajo de figuras en papel de Mateo Fluxà; una iluminación más que correcta, etc., hacen de esta función un apetecible plato teatral, ligero, coherente y capaz". (Xisco Rul.lán. "Una función fresca y divertida", "Baleares". Palma de Mallorca. 18 de julio de 1987).

CENTRE DRAMÀTIC D'OSONA. Vic (Barcelona)

LA GRAN SESSIÓ DE MÀGIA EN DUES PARTS

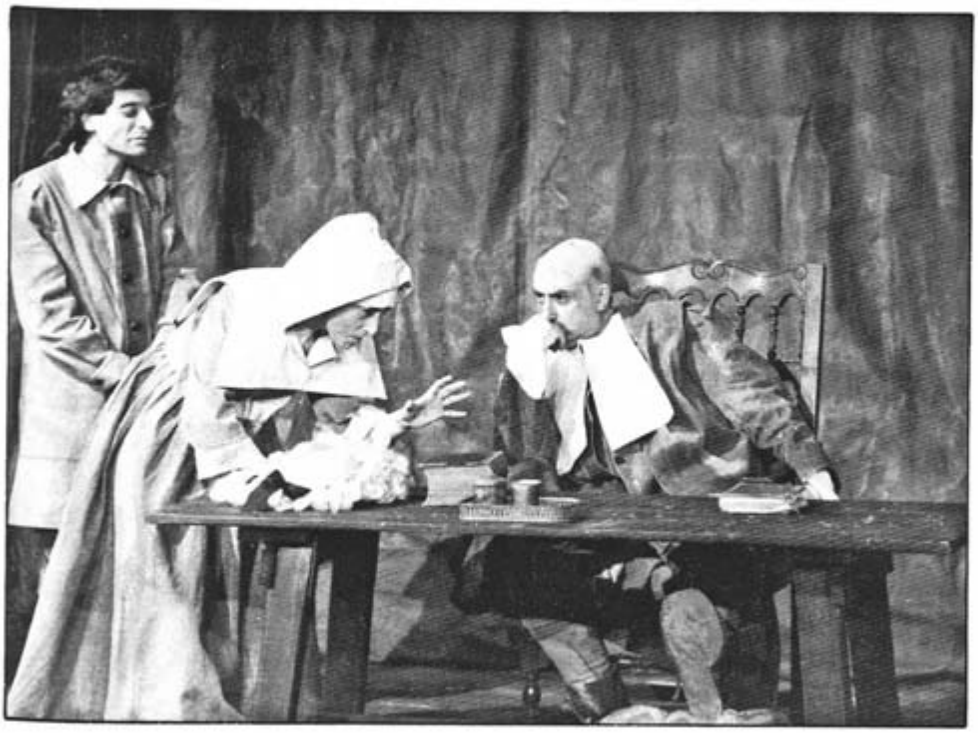
De Joan Brossa. Dirección: Lluís Solà. Escenografía y vestuario: Perejaume. Música: J. M. Mestres Quadreny. Iluminación: Salvador Sumsi. Intérpretes: Jesús Julve, Gemma Reguant, Dolores Rossinyol, Mariana Jaroslavsky, Rodolf Jarque y Lluís Prat. Estreno: 19 de febrero de 1987, en el Teatro Vigatá, Vic (Barcelona).

"—¿Qué se aporta a la magia tradicional?

—Es un espectáculo que está un poco a caballo entre el teatro y el music-hall, y aporta un nuevo lenguaje en el parámetro mágico. Hasta ahora, lo que se ha hecho sobre magia está tratado con unas historias o un hilo conductor. Brossa juega con la alegoría y el simbolismo de la magia y aporta una nueva manera de transmitir los efectos mágicos, tanto por las situaciones que se crean como por los objetos que se utilizan, poco habituales dentro del mundo mágico. Los números de magia tradicional sirven para que la gente pueda entrar en el espectáculo, pero también son manipulados para que todo quede englobado en el mismo lenguaje.

—¿Es un espectáculo creado por usted?

—Sí. Joan Brossa creó la obra el año 1981 a partir de unas conversaciones que tuvimos. Le apunté la posibilidad de hacer algo en el mundo



Trucos y sorpresas en "La gran sessió de màgia en dues parts", de Joan Brossa, por el Centre Dramàtic D'Osona, en la otra página. (Foto: Ros Ribas). Sobre estas líneas, una escena de "El càntir trencat" ("El cántaro roto"), de Heinrich von Kleist, traducido por Feliu Formosa. (Foto: Roset).

de la magia que fuese por delante en comparación con la evolución que ha tenido en el teatro. Al cabo de quince días me llamó y me pasó el guión de esta "sesión de magia", hecha con una gran imaginación, como corresponde a las características de Joan Brossa.

—¿Le fue fácil compaginar magia y teatro?

—Teniendo en cuenta que Brossa es un personaje que conoce el mundo de la magia, planteó una serie de situaciones realizables. Es fácil que alguien que no pertenece a este mundo crea que en magia puede hacerse todo, pero él escribió el guión pensando en cosas que pudiesen hacerse y llegar a buen término". (Entrevista de Josep Mir a Jesús Julve *("Hausson")*. "Los Sitios", Gerona. 4 de abril de 1987).

"En el Romea, el mundo de Brossa —su magia conceptual—, y el de Hausson —su magia objetual, su manipulación mágica de las cosas— no consiguen crear una nueva manera de ver un espectáculo de magia. Hasta el punto que los mejores momentos de la noche son, sin duda, aquellos en que "la gran sesión" de magia se limita exactamente a eso, a la magia, o sea, al mago Hausson que muestra sus habilidades tal como haría en un espectáculo en solitario.

El espectáculo pretende crear un ritmo, pero carece de él o, más exactamente, se va descomponiendo ante nuestros ojos: demasiado aparato escénico que, a pesar de su pretendida grandiosidad, dan una nota de pobreza; mucho subir y bajar de los múltiples telones que dividen el escenario y que, en vez de dar ritmo a ese espectáculo sin palabras, acaban creando un galimatías inconexo en que demasiadas cosas parecen gratuitas.

(...) El encuentro escénico entre esos dos mundos, el de Brossa y el de Hausson, aportó bien poco espectáculo a tenor de lo que nos ha ofrecido el Centre Dramàtic d'Osona, parece como si esos dos mundos se resistieran a integrarse. Además, en diversas ocasiones, el encuentro entre Brossa y Hausson es primario, y simple, y se limita a que en vez de aparecer conejos aparecen abecedarios, o que los pañuelos, en vez de reunirse cosidos mágicamente como una sola pieza, reaparecen en forma de guante gigante.

A pesar de todo, en la segunda parte, el ritmo mejoró y el diálogo escénico entre la magia poética de Brossa y la magia circense de Hausson coincidieron en dar un nuevo sentido a los números tradicionales de magia.

Todo este montaje, desde el mismo nombre inevitablemente grandilocuente de Centre Dramàtic d'Osona hasta esa ficha técnica del espectáculo, todo quiere dar la sensación de una gran producción y esto nos produce la risa que no nos produjo el espectáculo." (Francesc Burguet, "Mejor el mago solo", "El País", Barcelona. 28 de febrero de 1987).

"(...) El espectáculo tiene un título tan coloquial como el de La gran sessió de màgia en dues parts *y lo firma el más fecundo y polifacético representante de la vanguardia poética que ha dado el país en los últimos años. Con experimentos como el que acabamos de ver, la producción literalmente torrencial del teatro de Brossa pronto podría ampliarse, aunque más que sorpresas absolutas nos brindará la prolongación de un diálogo que el poeta inició en los años cuarenta, con materias, objetos y situaciones que le han resultado especialmente estimulantes. Como el lector puede adivinar,* La gran sessió de màgia *supone, no obstante, una acotación del extraordinario macrocosmos brossiano, de forma que el espectáculo no aborda el juego de paradojas, absurdos, derribos inapelables y alfilerazos críticos que se apiñan en la obra del autor, sino aquellos elementos que se mueven en torno a la prestidigitación, al fregolismo —incluida esa forma de transformismo que es el "strip-tease"— a la magia del teatro y a la teatralidad de magia.*

(...) Una de las sugerencias que aparecen viendo La gran sessió de màgia *es que existen en Brossa unas "líneas de producto" homogéneas, todavía inexploradas y capaces de estructuras en espectáculos monográficos de positiva efectividad. De momento, el montaje dirigido, "dramatizado" hasta donde le ha sido posible por Lluis Solà, permite barajar de principio a fin el asombro con la sonrisa, con un final de las dos partes de una brillantez que invita al pasmo.*

Es evidente que Solá ha intentado vertebrar aquí un ejercicio teatral completo, donde las figuras accesorias al rito de la magia convencional dejan de serlo para convertirse en cómplices de las divertidas maquinaciones que tejen Brossa y Hausson. Pero también está claro que los márgenes de operatividad que tiene el sumo sacerdote de las artes ocultas de un mago o de un manipulador, tienen sus límites y, a causa de ello, no dejan de producirse ciertas rupturas entre poeta y mago cuando este último está en funciones que le son propias y usa de su peculiar teatralidad, a fin de cuentas la misma que utilizaría en la pista de cualquier sala de fiestas. Otras veces, claro, Hausson es el pulcro ejecutor de una idea o de un "sketch" que le suministra Brossa, y por ahí no hay quiebro alguno.

(...) Digamos que Lluis Solà ha conseguido que entre Brossa y Hausson se estableciera un matrimonio grato pero no consumado. Pero ya se sabe que una boda, al menos provisionalmente, es siempre una fiesta." (Joan-Anton Benach, "Diálogo feliz entre el mago y el poeta", "La Vanguardia", Barcelona. 28 de febrero de 1987).

CENTRO DRAMÁTICO DEL VALLÈS. Terrassa (Barcelona)

EL CÀNTIR TRENCAT

De Heinrich von Kleist. Traducción: Feliu Formosa. Dirección: Pau Monterde. Escenografía: Joan Jorba. Vestuario: Pep Sallés. Intérpretes: Jordi Serrat, Alfred Luchetti, Boris Ruiz, Angels Poch, Ester Formosa, Josep M. Casanovas, Pep Tosar, Marissa Josa, Ricard Boluda, Joan Anton Ramírez, Araceli Bruch y Rosa Pereta. Estreno: 11 de diciembre de 1986, Centre Cultural de Terrassa.

"(...) Según la dirección del Centre, El càntir trencat *responde a las características del trabajo que se propone desarrollar: "Es un clásico de un interés actual indudable (plantea de una manera muy lúcida el problema de la justicia y de la culpabilidad), permite diversos niveles de lectura y, por tanto, es susceptible de llegar a públicos muy diversos y, sobre todo, es un texto de una gran eficacia teatral".*

Efectivamente, El càntir trencat *es tal vez, o sin tal vez, el texto más popular de Kleist; un texto al que su lectura más superficial, de una irresistible comicidad, hace más asequible que otros títulos de su producción dramática, como pueden ser* Pentesilea *o* El príncipe de Hamburgo.
(...) El càntir trencat *cuenta con algunas realizaciones memorables desde que Bertolt Brecht la incorporó al repertorio del Berliner Ensemble, en un montaje de Teresa Giehse y Manfred Werkwerth (con Erwin Gerschonnek en el papel del juez), montaje que se representó en Paris, en 1954, el mismo año en que se estrenaba, también en París, la versión francesa de Adamov de la obra de Kleist, dirigida por Roger Planchon."* (Joan de Sagarra. Información previa al estreno, "El País". Barcelona. 11 de diciembre de 1986).

"El dia 21 de noviembre de 1811, Heinrich von Kleist se quitó la vida, juntamente con la mujer de un amigo suyo, Henriette Vogel, en las orillas del lago Wannsee, cerca de la ciudad de Berlin, después de treinta y cuatro años llenos de agitación y dudas. Esto sucedió, pues, hace unos ciento treinta y cinco años. En Tarrasa, como ya hemos informado oportunamente, han tenido lugar una serie de actos conmemorativos destinados a subrayar la importancia de la obra del autor alemán.
Uno de los puntos culminantes de estos actos ha sido el estreno, a cargo del Centre Dramàtic del Vallès, de El càntir trencat (El cántaro roto). *La obra no podia ser más oportuna en estos momentos en que se ha cuestionado más de una vez, por razones diversas, el poder judicial. De hecho, la obra es una especie de parábola (Feliu Formosa: "El juez Adam instruye un proceso por delito, cuyo culpable es él mismo") que no sólo presenta un hecho ridiculamente cómico, sino que nos invita a la reflexión sobre los límites de la propia justicia. Si cualquier persona puede cometer un delito, ¿quién puede otorgarse el papel de juez? La propia estructura de la obra —que consta de un solo acto— no permite demasiadas elucubraciones abstractas sobre el tema, sino que se concreta en la situación del pleito por el cántaro roto con un buen juego de recursos que mantiene al público atento y divertido durante todo el tiempo que dura la representación.*
El Centre Dramàtic del Vallès ha presentado un magnífico espectáculo —una pequeña fiesta teatral— en el cual todos los elementos respiran una gran coherencia y están servidos por una ajustadísima interpretación. Alfred Luchetti ha dejado de lado los tics y los recursos interpretativos habituales y ha articulado un juez Adam de antología, perfectamente centrado, sin ceder al perfil caricaturesco del personaje, pero tampoco sin olvidarlo. Boris Ruiz representa a un oscuro escribiente —justamente un pájaro de presa—, atento a cualquier resbalón del amo. Ángeles Poch es una señora Marta, la dueña del cántaro, con toda la furia y toda la razón, con hambre de justicia." (Joaquim Vilà i Folch, "Sobre el poder judicial". "Avui", Barcelona. 16 de diciembre de 1986).

"Los buscadores de una buena diversión teatral, tantas veces defraudados, no pueden perderse la versión de El càntir trencat, *de Heinrich von Kleist que el Centre Dramàtic del Vallès ofrece por breves días en la Sala Villarroel. Creo que dicha entidad, nacida de un amplio acuerdo institucional, a partir del núcleo de profesionales que agrupara El Globus de Terrassa, comienza a caminar con muy buen pie, lo cual no significa que dejen de apreciarse algunos déficit comprensibles en una empresa que, por un lado, no quiere poner fronteras a su programación ni, por otro, servirse de demasiados recursos ajenos a su ámbito comarcal.*
Caso de que Alfred Lucchetti no sea vallesano de nacimiento o residencia, circunstancia que ignoro, el actor representaria uno de tales auxilios extracomerciales. Y cabe subrayarlo así porque, junto a la seducción de un texto impregnado de una bulliciosa mala uva y que suena admirablemente bien en la traducción catalana de Feliu Formosa, El càntir trencat *es un esplendoroso recital Alfred Lucchetti, tal vez el mejor recital que nunca hasta ahora nos haya ofrecido ese esplendido actor. En el papel del juez "Adam", figura nuclear de la comedia, Lucchetti traza una caricatura del personaje desenvuelta, pero no excesiva, ridícula y hasta justamente patética, pero que nunca se refugia en el cómodo lenguaje de la bufonada. Reconocer esa labor interpretativa magnifica equivale, claro, a proclamar uno de los mejores aciertos que encierra la dirección de Pau Monterde, potenciadora de las intenciones críticas y satíricas que Kleit supo imprimir —y comprimir— en la pieza.*
(...) El texto de Kleist salta de la burla sangrienta a un sistema procesal denigrante, a la crítica de unas conductas sociales censurables que no aportan ejemplo ninguno de trigo limpio. Bajo sus apariencias festivas, escuchamos en El càntir trencat *la voz de un autor inclemente y francamente indignado. El vaivén de bofetadas es sutil pero galopante y no concede tregua a los personajes. La dureza de la censura de Kleist se atenúa, sin embargo, en el desenlace de un perfil difuso y tímido, vagamente moralizante.*
Excelente montaje, muy bien dirigido y desigualmente interpretado por quienes se mueven junto a Lucchetti, El càntir trencat *nos recuerda la exigencia intelectual de aquel teatro independiente vocacional, hoy dotado con medios para salir de su antigua aunque simpática indigencia. Insisto, vale la pena."* (Joan-Anton Benach, "De cuando la justicia es un cachondeo", "La Vanguardia", Barcelona. 26 de febrero de 1987).

"Después de leer o ver representada El càntir trencat, *la obra de Kleist (1777-1811) que el Centre Dramàtic del Vallès presenta en la Sala Villarroel, alguien podria creer que se trata de una crítica burlesca de la justicia; y aunque esta farsa protagonizada por el juez Adam, que se encuentra con la desagradable sorpresa de tener que juzgar un delito del que el único culpable es él mismo, pueda parecer un texto de denuncia, se trata de una apariencia engañosa. Adam es, a la vez, juez y delincuente, ley y delito, y esto, de entrada, pone en entredicho a la misma justicia. Pero no se trata de esto, sino de todo lo contrario. La moraleja es una defensa a ultranza de la justicia, del sistema judicial, que en* El càntir trencat *viene a mostrar su solidez, su absoluta bondad, la imposibilidad de cualquier error, ni aun en ese caso extremo en que el juez, viéndose acorralado por un delito que él mismo ha cometido, no tiene ningún escrúpulo en convertir a sus víctimas en culpables; no, no hay peligro, la justicia siempre es estrictamente justa, viene a decir el texto de Kleist y, por eso, ahí está la figura demiúrgica del consejero de Justicia Walter, el "deus ex machina" que el autor se saca de su manga ideológica para enderezar el clavo de la justicia; Walter llega a Huisum en el momento oportuno para evitar que la justicia cometa el error de condenar a unos inocentes y de dejar impune el delito del juez. No hay peligro. La justicia está a salvo de todo, incluso a salvo de los propios jueces, dice Kleist con su apología de la justicia, disimulada, engañosa.*
Teatralmente, El càntir trencat *presenta una dificultad que, a su vez supone su singular encanto dramatúrgico: no hay intriga, puesto que desde el primer momento el público ya sabe que el juez Adam es el culpable del delito que va a juzgar.*
Eliminada la intriga, la obra de Kleist nos presenta la farsa del juez Adam que, para sacarse el muerto de encima, inventa una sarta de mentiras, de acusaciones falsas y de falsos testimonios, y con sus abusos de autoridad, y con sus amenazas, mete tanto miedo en el cuerpo de sus víctimas que, no sólo les confunde o les obliga al silencio, sino que les fuerza a reconocerse culpables. Con el transcurrir del juicio, el juez Adam se va viendo más y más acorralado, con lo que sus disparatadas y contradictorias coartadas aumentan su grosor cómico, y es entonces cuando la farsa llega a su esplendor burlesco." (F. Burguet i Ardiaca, "El juez en el banquillo", "El País", Barcelona. 26 de febrero de 1987.

CENTRO DRAMÁTICO DE EXTREMADURA. Mérida (Badajoz)

LAS MAESTRAS

De Miguel Murillo. Dirección: Francisco Carrillo. Escenografía: Damián Galán. Vestuario: Isabel Gama. Iluminación: Guillermo Galán. Intérpretes: Luisa Hurtado, Carmen Losa y Beli Cienfuegos. Estreno: 29 de noviembre de 1986, en el Cine Conquistadores, de Herrera del Duque. Estreno en Madrid: 8 de diciembre de 1986, en la Sala Olimpia, de Madrid.

"Es cierto que la idea para mi obra me vino de un suceso ocurrido en una capital de provincia o localidad española en fechas recientes. También es cierto que utilicé el colectivo de la enseñanza por proximidad personal, aunque estoy, por fortuna muy lejos de vivir situaciones parecidas, podia haber utilizado otros colectivos, médicos, enfermeras, abogados, funcionarios, etc., en los que las relaciones humanas y el estatus tienen un papel fundamental. Pero a medida en que fui ahondando y entrelazando la historia me encontré con máscaras, posturas, gestos internos que considero universales. Eso es mi obra, ahí radica mi intento de plasmar unos hechos, el contacto humano, el círculo cerrado de unas vidas, la mueca deforme de unos sentimientos, la muerte en vida que nos rodea." (Miguel Murillo Gómez, autor. Fragmento del programa)

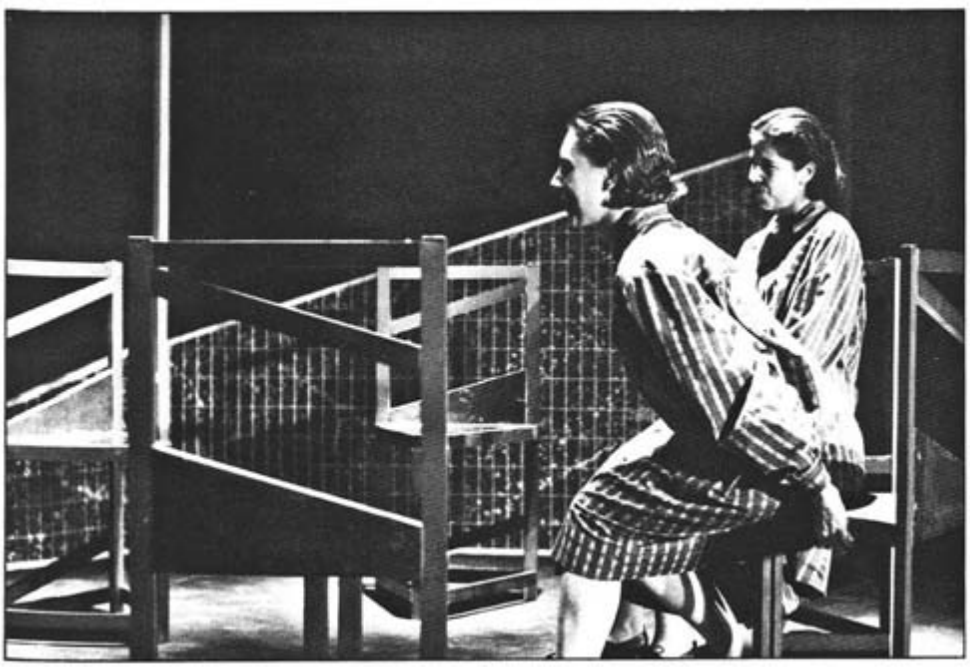
"Escribir sobre lo que van a ver en escena podria ser ahondar en la evidencia. Permítaseme, tan sólo, dedicar este espectáculo a todos aquellos que opinan como uno de los personajes de Las maestras: *"Nosotros poseemos el tiempo, con la repetición y la monotonia vuelven siempre las aguas a su cauce." Y a los que no*

pensamos igual, también." (Francisco Carrillo, director. Fragmento del programa)

"Francisco Carrillo, el responsable de la puesta en escena, juega con la representación a dos niveles: el naturalismo y el expresionismo. La escenografía y vestuario (batas carceleras) opta, preferentemenre, por la línea expresionista. La recitación de las actrices prefiere un cierto naturalismo cercano al melodrama, pero que combinan con movimientos y uso de los objetos en la otra tendencia más expresionista, marcando (no sé si pretendidamente por el director o por una mala asimilación de las actrices) ostensiblemente este nivel. Aquí, probablemente, se encuentra el punto más débil de la representación que, por otro lado, mantiene una gran dignidad y se presenta como un buen ejercicio de interpretación.

"buen maridaje" entre lo uno y lo otro porque, probablemente, son estilos que prefieren el divorcio.
(...) A Las maestras, *siendo una representación muy digna, le falta el toque genial que consigue saltar la bateria y cautivar al público."* (J. R. Díaz Sande "Reseña", febrero de 1987).

"El director de la compañía, Francisco Carrillo, ha contado con un texto sólido, bien estructurado y muy digno. Pero, sobre todo, ha contado con tres actrices de bastante calidad —a veces excelente—, capaces de dar el climax preciso a la obra, encerradas en un círculo, con poca ayuda de la escenografía, saben interesar al público en el drama desde los primeros momentos, en esa tensión interior e irreversible de las tres mujeres por una educación que reprime los más elementales instintos, necesarios para el desarrollo de la persona hacia su propia libertad.
Es una obra que recuerda los trabajos del primer teatro independiente, con la diferencia de que carga más las tintas en el individuo, en el deterioro de la persona, que en el de la sociedad. Un teatro de notable dignidad y con mucha preparación en el estudio de los personajes y de las situaciones que desea transmitir al espectador. La elección del ámbito de la enseñanza es importante y gráfico, pero el lenguaje y la acción podría ser traspasable a otros círculos de las relaciones humanas sin que el mensaje variase." ("Jaén", Jaén. 25 de marzo de 1987).



"Las maestras", de Miguel Murillo, dirigida por Francisco Carrillo, y puesta en escena por el Centro Dramático de Extremadura.

Luisa Hurtado, Carmen Losa, y Beli Cienfuegos (las tres maestras) realizan un buen trabajo. Los tonos naturalistas de sus palabras, casi siempre en tensión, conmueven. Se encuentran menos felices con los objetos (sillas) y los movimientos. Sus desplazamientos en círculo (posible símil de la fiera enjaulada) responden a una técnica expresionista.
El "taconear" de las sillas en sus manos sobre el suelo para añadir el sonido tenso a la representación parece seguir la misma poética. Es en estos casos donde el espectáculo acusa demasiado el artificio y se despega. Se nota en exceso el uso de la "técnica". No se consigue el

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. Santiago de Compostela (La Coruña)

A NOITE VAI COMA UN RIO

De Álvaro Cunqueiro. Dirección: Xulio Lago. Escenografía: Simón Suárez. Intérpretes: María Barcala, Xan Cejudo, Anxela García Abalo, Cruz González Comesaña, Luisa Martínez, Vicente Montoto, Gustavo Pernas, Xavier R. Lourido, Xose M. Oliveira y María Luz Villar. Estreno: 6 de septiembre de 1986, Auditorio Gustavo Freire, Lugo. Estreno en Madrid: 4 de diciembre de 1986, Sala Olimpia, Madrid.

"—Usted representa ahora una obra que profundiza en temas de la mujer, de la concepción de la realidad a partir de los propios sueños. ¿Cree que es una locura vivir la vida intensamente como su personaje, Doña Inés?
—"Es la única forma de vivir, de una manera intensa y entregada, si no la vida resulta muy aburrida. Inés, además de buscar ese amor imposible —imposible porque ella tampoco es capaz de entregarse—, es un personaje un tanto vampírico. En un largo monólogo de una belleza increíble dice: "Querría poseer a todo aquel que pone la mano en mi mejilla". Pero, sin embargo, no quiere que la posean del todo. Una de sus frases la define: "El caminante de la noche no tiene nunca, absolutamente, las estrellas".
—La época actual no favorece mucho a este tipo de romanticismo exagerado...
—"Yo no sé. Por ahí leo cosas sobre la vuelta al romanticismo y creo que es mentira. La sociedad en que vivimos es terrorífica, espantosa, movida por el dinero, por el poder... Realmente queda poco sitio para la belleza, la poesía, los amores eternos y extraños. Yo, sinceramente, tengo esta visión terrorista de la sociedad. Sin embargo, sí hay sitio en mi corazón. No soy la única, ¿sabes?"
—De la obra se podría deducir que no sólo matan las balas, sino también la sociedad...
—"Sí, terriblemente, por supuesto. La alusión a la guerra del texto, es más que nada esa guerra que libramos los individuos día a día. Sí, se habla de una guerra, los personajes huyen de ella... ¿Dónde está la guerra y por qué existe? A fin de cuentas somos nosotros los que la potenciamos. Sí, creo que uno puede morirse de todas esas insatisfacciones..." (Marisa Real, "Entrevista a María Barcala", "Faro de Vigo", Vigo. 30 de noviembre de 1986).

"Las alucinantes y alentadoras noches cunqueirianas de las que se vale el último montaje del CDG, noches vivas y sugeridoras, noches iluminadas por la única estrella de ninguna parte, que quizá brille en todos los lugares, esas noches cotidianas apocalípticas no deben tener mucho en común con las noches de esta compañía seudofuncionarial, que seguramente irrumpe en las madrugadas llena de un gris problema existencial ante la nariz.
El bajo nivel de interpretación e incluso la concepción misma del espectáculo, convierten esta maravillosa pieza de teatro lírico en una especie de ensayo peregrino donde la tragedia íntima pasa, de la seducción por la sugerencia, a la simplificación por la evidencia. La tragedia, que Cunqueiro sólo deja intuir, se convierte aquí en primer plato impertinente. La majestuosidad irónica de la pieza ha de ser conocida de antemano por el espectador para poder adivinar esa dosis ingente de fino esperpento que aporta el diálogo de Don Álvaro edificado en plata.
Si Cunqueiro nos presenta una orfebrería ágil e inteligente, este grupo convierte la joya en oropel para fiesta barata. Convierte el azabache

del profundo rio de la noche en la niebla gris de una ciénaga viscosa (...).
Más silencios, más docilidad, gestos no tan plásticos, contribuirían a prestar a nuestra "noite" la estilización necesaria. Y las voces. Voces poco educadas que no alcanzan la cumbre propuesta por el Pai de Mondoñedo. Sintomático es que una escena de las más logradas sea la del muerto-objeto.
Detalle curioso es que el músico Balboa y el escenógrafo Simón Suárez sean hombres que maduran fuera del país. Ellos propusieron un trabajo interesante que sería perfecto complemento para una labor interpretativa más brillante. Chelo y piano bastaron para que el músico coruñés aportara ese montón de interioridad tensa que traslucen sus sones, según él mismo dice "para facer compaña a dona Inés". Lograda también la propuesta escénica. Un espacio inconcreto, como Valverde, perfectamente iluminado en la oscuridad, entre lusco-fuscos y amaneceres, entre frondosas vegetaciones e interiores de nobleza rancia. Todo decadente, simbolista, como necesita —como es— el auténtico romanticismo existencial de verdades oníricas, necesario para conquistar la más alta cota de vitalidad, que se vuelve vacía e imposible apretada entre los límites mundanos. No es más que la jovialidad cierta de la utopía..." (A. Prieto, "Y nacerán Cunqueiros de azabache", "El Ideal Gallego", 19 de septiembre de 1986).



"A noite vai coma un rio *es un texto con fuerte personalidad. Es decir, un texto que no se parece a ninguno de los que suelen marcar las posibles opciones, estilísticas y temáticas, de la creación dramática. Al margen de la calidad lingüística, punto en el que difícilmente podríamos añadir nada quienes no conocemos a fondo el gallego, Cunqueiro propone un concepto de realidad totalmente dominado por el imaginario. El sueño se transforma en un factor creativo determinante. Y es él quien establece las leyes del tiempo, de la súbita aparición de personajes imprevistos, del lirismo, la tragedia o el humor.*
El sustrato, el drama, lo que destruye positivamente cualquier sentimiento de artificio, de arbitrariedad anecdótica, es la existencia de la soledad como situación dominante. Desde esa soledad, sentida por alguien —el propio Cunqueiro—, se convoca a personajes fantasmales, integrándolos a diálogos y relaciones insólitos, pero que tienen, sin embargo, como pedía el clásico, el carácter de piezas necesarias, de elementos justos, para revelar, de manera rica, el encuentro de un imaginario con la existencia, de una soledad con el mundo.
Un texto de estas características solicita un estilo teatral muy distinto a los habituales. Ni vale el realismo psicológico, ni el calculado tono épico, ni la farsa, ni la pura matemática de enredo, ni el laberinto del absurdo, etcétera. Aquí hay que encontrar por otro camino escénico la manera de encarnar este modo poemático y singular del "realismo mágico", o quizá, de la "magia realista", pues a diferencia de lo que ocurre en la literatura latinoamericana, el sustantivo es el sueño.
A todo este empeño responde una compañía de actores muy estimables y la dirección de Xulio Lago, otro de los personajes que batallan desde hace tiempo para rescatar y dignificar el teatro gallego. La escenografía, la música, los trajes se ajustan a una unidad de estilo no siempre fácil, porque ya se sabe que el sueño tiende a desmedirse y en el teatro, como en cualquier arte, cada locura ha de estar en su sitio". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 6 de diciembre de 1986).

A POUSADEIRA
De Goldoni. Traducción: Cándido Pazó. Director: Xan Cejudo. Escenografía y vestuario: Rodrigo Roel y Paco Conesa. Música: Bernardo Martínez. Intérpretes: Susana Dans, Xoán Goberna, Cruz González Comesaña, Xavier Lourido, Vicente Montoto, Xosé Manuel Oliveira, Fernando Pedrido y Laura Ponte. Estreno: 16 de mayo de 1987, en el Teatro Principal de Pontevedra.

"Mirandolina" es la seductora por excelencia, ella no ama, sino que busca el placer en el instante del servilismo, agasajamiento y adoración del macho. Por este motivo, no soporta el alejamiento, producto de un miedo hacia la mujer, del caballero de Penacrencha, e intentará, por medio de sus sutiles artimañas de enamoramiento, ir atrayéndole, lentamente, para después destrozarlo. La posadera no soporta a este hombre enemigo de las mujeres "que sòmo-la millor criación da fermosa natureza". Los actores que encarnan a estos dos personajes, Cruz Comesaña y Juan Luis Goberna, logran, muy bien secundados por los enamorados, y las dos comediantas, una perfecta transmisión al público. Esta transmisión resulta excelente gracias a una magnífica traducción del italiano al gallego realizada por Cándido Pazó. El propósito de este buen traductor consistió en conservar la musicalidad de la lengua original, consiguiendo que las palabras salten de la boca de los personajes a los oídos agradecidos de los espectadores.
Carlos Goldoni, como perfecto ilustrado que era, no consigue escapar de los tintes moralistas de su época y pretende, no sin levantar ciertas sospechas en torno al disfrazamiento de sus intenciones, transmitir su mensaje a la juventud para que, con ello, puedan escapar de las redes de este tipo de mujeres pérfidas. El espectador puede remontar perfectamente esta perspectiva y gozar libremente de los numerosos sarcasmos e ironías que encierra el personaje central.
La puesta en escena de la obra está muy completada con la escenografía de Rodrigo Roel; el vestuario de Paco Conesa, y los demás aspectos técnicos, auxiliares y de realización". (L. R. "La Región". Orense. 12 de junio de 1987).

AS TRES IRMÁS
De Anton Chejov. Versión gallega de Francisco Pillado Mayor. Dirección: Xosé Manuel Rabón. Iluminación: Eduardo Soto. Escenografía y vestuario: Xan Manuel Eirís. Intérpretes: Elina Luaces, Luisa Merelas, Xosé Manuel Vázquez, Miguel Pernas, Gonzalo M. Uriarte, Luisa Martínez, Feli Manzano, Agustín Vega, Gustavo Pernas, Ernesto Chao y Amalia Gómez. Estreno: 24 de julio de 1987, en el Centro Cultural de la Caixa de Aforros de Vigo.

"Seguramente el público conectará de modo inmediato con las situaciones que presenta As tres irmás, *concebida con un planteamiento sencillo que incluye cierta emotividad, que enlaza con ese revisado romanticismo que comienza a revivir.*
Aparte de estas circunstancias son muchas otras las que confirman la vigencia de un texto que data de finales del pasado siglo, según considera Xosé Manuel Rabón: "los años ochenta constituyen una época de transición en





A la izquierda, un momento de "A noite va coma un rio", de Álvaro Cunqueiro, dirigida por Xulio Lago, en el Centro Dramático Galego. Sobre estas líneas, y de arriba abajo, otros dos espectáculos del Centro Dramático Galego: "A pousadeira", de Carlos Goldoni, y "As tres irmás", de Chejov.

la que la mediocridad triunfa en todos los niveles, como consecuencia de la pérdida de los valores imperantes, y que no han podido ser sustituidos".
También en la etapa previa a la revolución rusa se registra una situación social que anunciaba un gran cambio, efectivo a partir de 1917. Las tres hermanas, Olga, Irina y Masha, resumen ese anhelo de ruptura con una realidad que no les ofrece esperanzas. "La gran intuición de Chejov, testigo de la decadencia de los valores de la alta burguesía rusa, supo captar a la perfección este panorama decadente", explica el director... (M. M. "El Ideal Gallego", La Coruña. 4 de agosto de 1987).

"Uno de los aspectos que más ha resaltado en el desarrollo de esta escenificación ha sido, sin duda, el nivel interpretativo de los actores.
Puede decirse que, a pesar de la larga duración del espectáculo, la verosimilitud conseguida, en especial por las actrices que encarnan los principales papeles —Luisa Martínez, Elina Luaces y Luisa Merelas—, permite una contemplación satisfactoria de esta versión del clásico ruso.
Con sobriedad, Xan M. Eiris ha resuelto el espacio escénico en el que se desenvuelve la acción.
La dirección de Xosé Manuel Rabón ha sabido conducir con sutileza los enredos amorosos y los pequeños problemas domésticos de los que Chejov se ha servido como soporte argumental de la obra (...)
El trabajo de los actores ha sido reconocido y, quizá, pueda ser esa la justificación más notable del éxito alcanzado, porque el comentario más unánime se ha dirigido, precisamente, hacia el trabajo interpretativo, circunstancia, que por otra parte, suele producirse cuando el público medio se enfrenta al fenómeno teatral en el que valora —como en todo espectáculo— el esfuerzo de quienes dan vida a los personajes, en inevitable detrimento de otros artífices, en los que habitualmente no reparan —salvo casos excepcionales—, actitud, desde luego, injusta pero explicable precisamente por el grado de identificación de quienes asumen una de las partes de la inimitable comunicación directa del teatro, esa "gran mentira" que, cuando la conjunción de las aportaciones individuales logra el hálito colectivo, se siente como verdadera.
De todas formas, el estreno de esta obra comenzó con un cierto revuelo, protagonizado por la "rebelión" de una parte de los actores del Centro Dramático que ha dirigido una, probablemente excesiva, crítica contra el trabajo de promoción de la obra y hecho graves acusaciones, sobre todo por lo que se refiere a la supuesta omisión deliberada de la labor del traductor y adaptador de la obra del genial escritor ruso.
A pesar de la atención que los medios de comunicación prestaron al estreno de este segundo montaje del CDG, un grupo de actores hizo pública una nota de protesta por considerar que esa atención era "insuficiente y extemporánea", culpando de ello al responsable de prensa del Centro Dramático (...)
Puede que, en este caso, la precipitación de los actores fuera de la escena, les haya llevado a una actuación menos brillante que sobre las tablas.
En cualquier supuesto, el éxito inicial ha sido realmente extraordinario y demostrativo de que el buen teatro de siempre atrae siempre a despecho de las "crisis" y los eternos contenciosos de esta Galicia que parece provocarlos a poco que se ponga en cuestión la validez de la iniciativa pública..." (Antonio Ojea, "La polémica no empañó el éxito del Centro Dramático Galego en Vigo", "La Voz de Galicia", La Coruña. 20 de julio de 1987).

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. Madrid

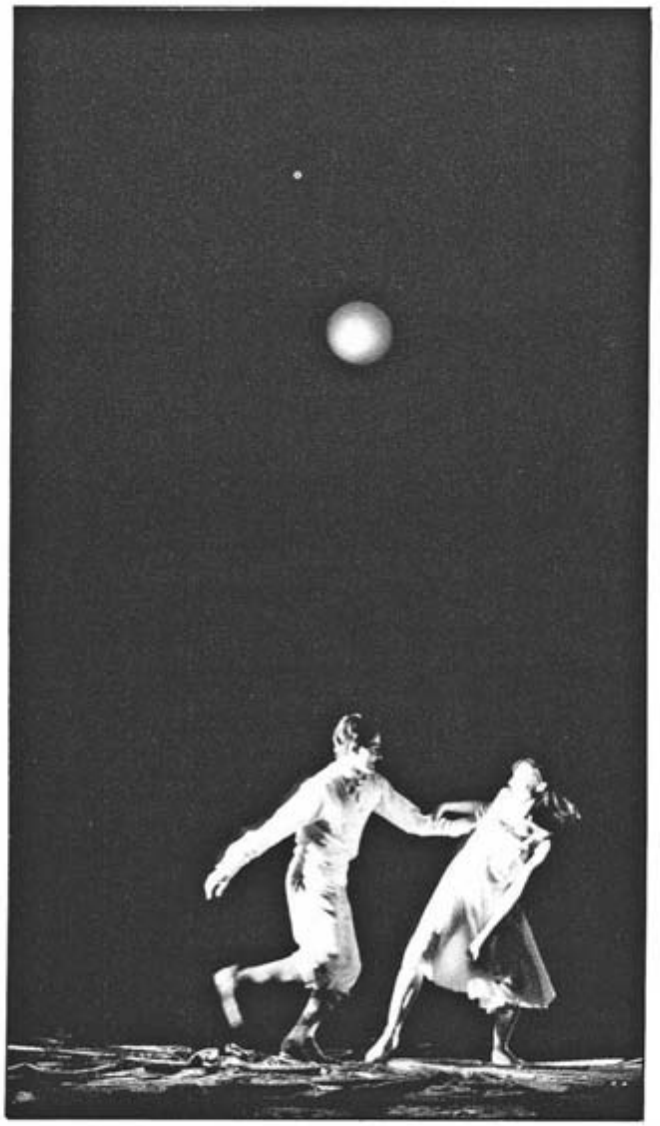
CINCO LORCAS, CINCO

El paseo de Buster Keaton
De Federico García Lorca. Dirección: Lindsay Kemp. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Música: Carlos Miranda. Intérpretes: Jesús Ruyman, Churry de Alé Jop!, Alejandra de Alé Jop!, Guillermo Montesinos, Adolfo Vargas, Oscar Millares, Helena Berthelius, Claudia Gravi, Lola Peno, Javier Castellanos y Juan Ramón Pérez.

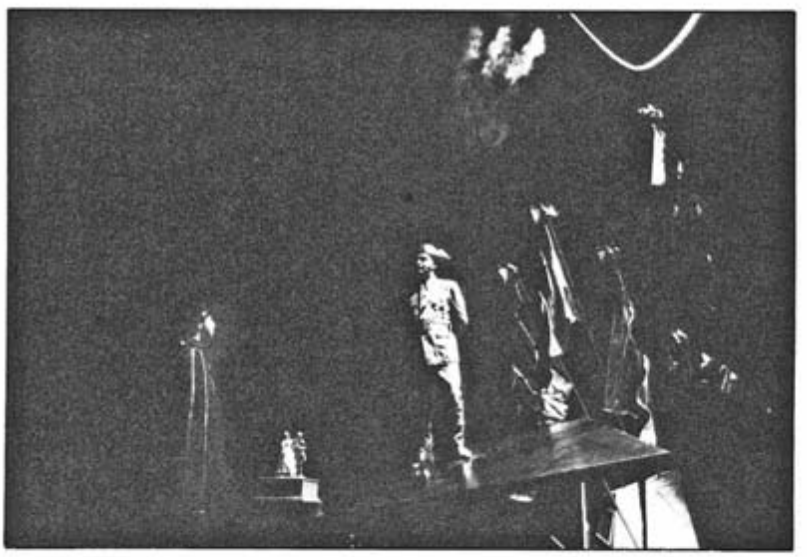
La doncella, el marinero y el estudiante
De Federico García Lorca. Dirección: José Luis Castro. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Música: Paco Aguilera. Intérpretes: Eufemia Román, Rosario García Ortega, Ana María Ventura, Carlos Kaniowsky y José Antonio Gallego.

Escena del teniente coronel de la Guardia Civil
De Federico García Lorca. Dirección: Joan Baixas. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Música: Paca Rodrigo. Intérpretes: César Sánchez, Al Víctor y Enrique Escudero.

Diálogo del amargo
De Federico García Lorca. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera.







Intérpretes: Antonio Banderas y Nacho Martínez.

El retablillo de don Cristóbal

De Federico García Lorca. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: Pepo Oliva, Juan José Otegui, Alonso del Real, Milagros Martín, Pedro del Río, Chari Moreno, Javier Castellanos, Antonio Cifo, Fernando M. Navas, Juan Ramón Pérez y Víctor Villate.

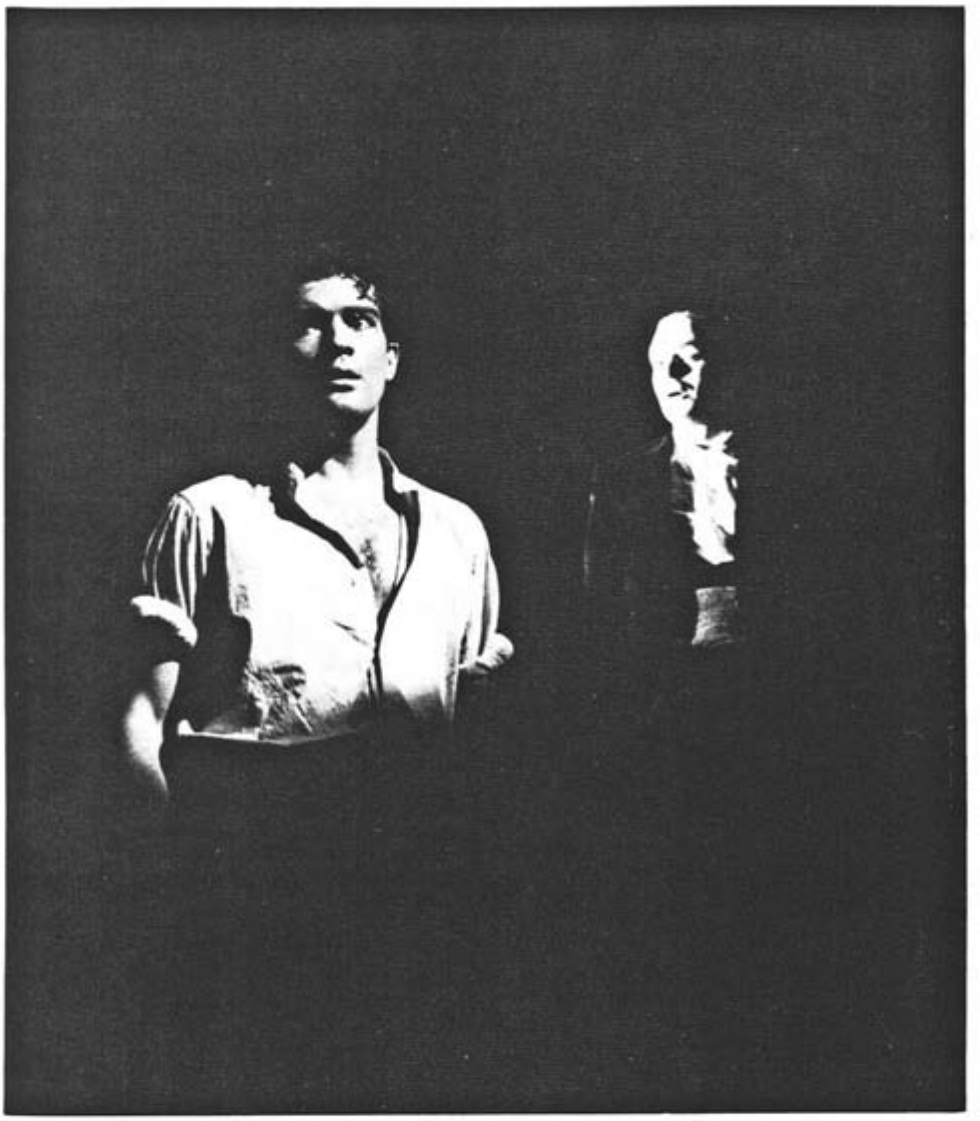
Estreno: 22 de octubre de 1986, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"En julio de 1926, Federico escribe a su gran amigo Melchor Fernández Almagro: "Hago unos diálogos extraños, profundisimos de puro superficiales, que acaban todos ellos con una canción (...)
Poesia Pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más universales que el resto de mi obra... (que, entre paréntesis, no lo encuentro aceptable)" (...)
En todo caso, estas cuatro obras (El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante, Escena del teniente coronel de la Guardia Civil y Diálogo del amargo) *forman parte del sector menos conocido de la obra de Lorca y su presentación teatral debe considerarse una novedad absoluta..."* (Fragmento del programa).

"(...) Mínimos y delicados poemas, semillas, a veces, de situaciones y temas dramáticos posteriormente desarrollados. El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante, *la* Escena del teniente coronel de la Guardia Civil, *y el* Diálogo del amargo, *tienen desde que fueron escritos el valor de hitos, de índices en la creación poética de su autor. Llevarlos al escenario tomando al pie de la letra sus apariencias más superficiales podria ser un acto de examen para directores noveles en una Escuela de Arte Dramático. No faltarían ilustres precedentes. Sarah Bernard para su examen de ingreso en el Conservatorio de Paris no presentó una escena de Racine, sino la famosa fábula* Deux pigeons, *ya no recuerdo si de La Fontaine. De no ser eso, quizá se trataria de un admirable didactismo popular, nueva misión del Centro Dramático Nacional.*

Lindsay Kemp desarrolló con escasa fortuna el primer ejercicio añadiéndole figurantes, recargándolo, dejando pobre y desvalido a Guillermo Montesinos en Buster Keaton y encargando a un narrador leer las acotaciones, lo bastante mal para liquidar la poesia en ellas depositadas por García Lorca.

José Luis de Castro convirtió el deseo de la doncella, movidamente personificada por la esbelta Eufemia Román, de abrir ventanas en cerrarlas y su inasequibilidad de muchacha ventanera, que acabaría siendo auxiliada por



En la otra página, a la izquierda, "La doncella, el marinero y el estudiante", dirigida por José Luis Castro. A su lado, de arriba abajo, "El paseo de Buster Keaton", dirigido por Lindsay Kemp. Y "Escena del teniente coronel de la Guardia Civil", con dirección de Joan Baixas. Junto a estas líneas, "Diálogo del amargo", dirigido por Lluis Pasqual. Teatro breve de García Lorca, presentado en el C.D.N. bajo el título: "5 Lorcas 5". (Fotos: Fernando Suárez).

los poetas ya desaparecidos, Prados y Altolaguirre, en proximidad casi de bañista entre oleadas innecesarias de seda plateada.

Joan Baixas acertó a petrificar al teniente coronel de la Guardia Civil y a reduplicar sus afirmaciones en eco del sargento obteniendo una comicidad inesperada.

Lluis Pasqual, en último término, se reservó ser el primero al manejar la alta maquinaria del escenario para obtener un hermoso efecto plástico a base de negro absoluto, cañón de luz y grúa.

Las prologaciones cinematográficas con ruido de proyector casero encorsetaron a la poesía de Lorca que prefería ser mariposa colibrí, luna colgada del cielo, a lo que de ella se hizo anoche. El didactismo llegó a su colmo en las advertencias filmadas previas al Retablillo de don Cristóbal.

José Luis Alonso, en la dirección de este corto pasaje auténticamente teatral, optó por no utilizar muñecos, sino amuñecar a sus actores. Los recursos utilizados fueron de buena ley teatral y, para añadidura, logró hacer de Alfonso del Real y su pareja, Chari Moreno, dos gratísimos muñecos de guiñol orondos y joviales (...)

La noche alcanzó su nivel de verdadero teatro con este último montaje que, al fin y al cabo, era plenamente teatral dentro de las coordenadas del teatro poético lorquiano.

Despliegue de medios, material para conservación de lo que no es más que anécdota en el orden de las calidades escénicas y una revisión de los aspectos más leves, más fronterizos de la inspiración y el arte lorquianos en las lindes de la poesía y el teatro (...) Todo resultaba recargado, lentificado para estirar lo que de por sí era fugaz relámpago poético, y no sólo en el tiempo, sino en la plástica tétricamente oprimida por los oscuros tonos del semidesnudo escenario, sólo ocultado hábilmente por Pasqual en el negro absoluto de la noche granadina". (Lorenzo López Sancho. "García Lorca, en píldoras, en el escenario del María Guerrero". "ABC", Madrid. 23 de octubre de 1986).

(...) El Teatro Nacional María Guerrero crea ahora un espectáculo breve, brillante y bello, con cuatro estampas mínimas —por su tamaño, por su marginalidad dentro de una obra extensa y sólida— y una piececita de ocasión, un retablillo de títeres. Lo ha confiado a cinco directores.

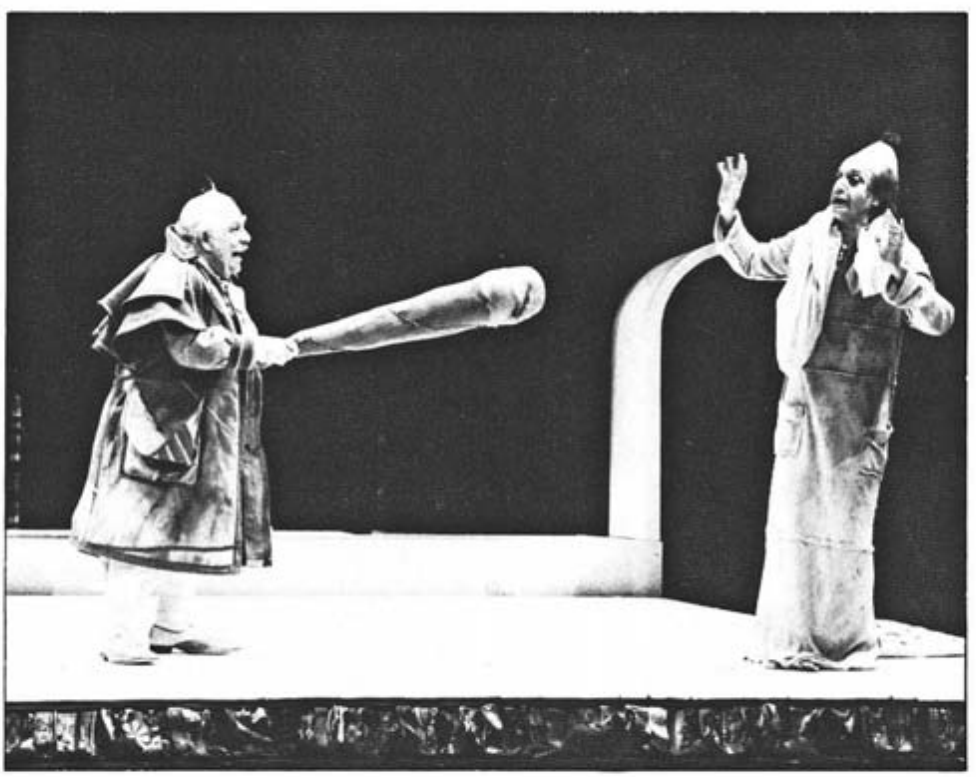
Lindsay Kemp hincha de imágenes visuales las escasas líneas de El paseo de Buster Keaton, *abre escotillas y forillos para que encarnen personajes apenas citados en el dialoguillo original, monta movimientos vivaces y alegres; José Luis Castro, sobre la levedad del bello cuerpo y voz cálida de Eufemia Román, escenifica* La doncella, el marinero y el estudiante. *Joan Baixas da una cuidadosa herrumbre y polvo de pasado a la tragicómica* Escena del teniente coronel de la Guardia Civil: *Lluis Pasqual cierra la primera parte con el romance en prosa del amargo; la tiniebla que envuelven al jinete mortal y al mozo de camino, el resplandor geométrico de las luces de Granada, el paso inmóvil, la adivinación de un caballo, envuelve la dicción admirable de los actores Antonio Banderas y Nacho Martínez, ajustada al bellísimo texto de Federico García Lorca es el mejor hallazgo de la noche. José Luis Alonso ocupa enteramente la segunda parte con una pieza concebida para títeres.* El retablillo de don Cristóbal *(...)*

José Luis Alonso lo trabaja con actores vivos, sólo muy ligera y muy sabiamente acartonados, en un tono entre de recitativo y cancioncilla —para lo que dispone de una música burlona, culta y popular de Carmelo Bernaola—, con el contrapunto lírico y humano de la voz del poeta —representado por Pepo Oliva—, la contradicción dura y realista del director —Juan José Otegui— a la gruesa comicidad de la farsa rural. Es un trabajo serio, inteligente y valiosísimo.

Todo esto es posible y es teatral por la escenografía y el vestuario de Gerardo Vera. Un fondo como neutro, de telón metálico, pero del que pueden salir la luna y convertirse en lágrima, la marea alta de las olas que cubren el escenario, las luces de muerte de Granada, la vitalidad de los colores de los personajes —sobre todo en el cuadro de Lindsay Kemp y en el de José Luis Alonso—, con una admirable lealtad lorquiana a la que se añade la creación propia. Todo el espectáculo tiene ese sello de teatro de prestigio, de tersura excesiva, de predominio de dirección, escenografía y medios, que es desde hace años una característica muy determinada del CDN..." (E. Haro Tecglen. "Un espectáculo brillante y profundo". "El País". Madrid. 24 de octubre de 1986).

"(...) Cinco directores han puesto en escena cuatro diálogos dramáticos y una farsa para





Sobre estas líneas, dos escenas de "El retablillo" de don Cristóbal", última pieza integrante de "5 Lorcas 5", dirigida por José Luis Alonso. (Fotos: Fernando Suárez). A la derecha, una escena de "El público", de Federico García Lorca, con dirección de Lluis Pasqual. (Foto: Ros Ribas).

guiñol. Un breve retablo de personajes y símbolos lorquianos, un paseo por un jardín donde vemos apuntar, como brotes, temas, imágenes, metáforas de las comedias y dramas de Federico. En su conjunto es un espectáculo teatral bello, grato y de calidad.

Gerardo Vera ha creado como un gran cajón, de donde salen a modo de una caja de sorpresas los distintos montajes, si bien es cierto que para unos sirve de juego escénico y es inútil para otros, pero es el elemento común que da unidad al conjunto.

Lindsay Kemp imprime a El paseo de Buster Keaton, *un aire de fiesta mimada y colorista, llena de personajes lorquianos ingenuos y divertidos.*

José Luis Castro mece La doncella, el marinero y el estudiante, *en la poesía de unas imágenes ensoñadoras, alarde escenográfico, con sábanas desplegadas por el escenario, la marea que sube y se agiganta y una luna que se convierte en lágrima, lírico hallazgo de teatralidad.*

Joan Baixas hace caricatura, farsa grotesca de la Escena del teniente coronel de la Guardia Civil, *velando la tragedia para no hacerla hiriente tras las sombras del teatro negro.*

Lluis Pasqual compone un Diálogo del amargo, *con la máxima intensidad dramática, cuajada en una espléndida utilización de la luz y dos actores, Antonio Banderas y Nacho Martínez, magníficos.*

José Luis Alonso alza un Retablillo de don Cristóbal *convirtiendo a los actores en muñecos de guiñol y los maneja con tacto, Alfonso del Real, Milagros Martín, Pedro del Río y Chari Moreno, son ellos, que dicen y cantan el levemente pícaro y gracioso texto con delicada comicidad, junto a Pepo Oliva, sugeridora interpretación de Federico en el "Poeta", y Juan José Otegui, en el "Director", su contrafigura. Unos figurines coloristas de Gerardo Vera y una deliciosa música de Carmelo Bernaola arropan la farsa guiñolesca y juguetona...*" (Julia Arroyo. "Cálido ramillete lorquiano". "Ya", Madrid. 25 de octubre de 1986).

"(...) El gran mérito del Centro Dramático Nacional, a la hora de epilogar la conmemoración, ha sido el encarar el "otro teatro" de Federico, su teatro irrepresentado y, sin embargo, quizá fundamental para entender la aventura escénica de quien nunca renunció a la libertad y a la indagación en lo intangible, que han sido consustanciales con la poesía. Federico anduvo siempre atento a la inmediatez social y a sus voces más oscuras y personales. Ahora, gracias a Lluis Pasqual, van a ser éstas las que llenen la escena del María Guerrero.

Lo primero que uno siente al concluir la representación de los cinco textos de Lorca que se ofrecen por el Centro Dramático Nacional es que pertenecen a un mundo lleno de proyectos, de experimentación literaria, de voluntad de romper todas las recetas, de juventud intelectual. Muchas de las cosas que hoy nos llegan de Europa, en las que música, imagen, actuación y palabra nos proponen un orden poético muy distinto al del realismo psicológico o la ilustración de grandes textos, tuvieron su origen en esa historia estética de la que nos separó el año 36 y nos distanció definitivamente el desenlace del 39.

Tanto de El paseo de Buster Keaton *como de* La doncella, el marinero y el estudiante, *incluidas por Lorca en su Teatro Breve (1928), quizá podría decirse que son puntos de encuentro entre la poesía, la música y la pintura, hermosas imágenes surrealistas que tienen la audacia de abandonar el incierto mundo de la pesadilla para convertirse en realidades plásticas (...)*

Estamos ante el más puro experimento. Y no tendría sentido juzgar a Lorca, ni a Lindsay Kemp, ni a José Luis Castro, los respectivos directores de ambas piezas, ni a los intérpretes, en nombre de carencias que ninguno de ellos pretendió cubrir. Esto es otra cosa, el drama no descansa en ningún personaje, y los músicos, Carlos Miranda o Paco Aguilera, son tan autores como el escenógrafo Gerardo Vera, Federico, los autores o los directores. La raiz poética está fuera de la fábula, conecta, como toda la poesía, con los ecos y relaciones que establece nuestro incosciente.

Curiosamente, la Escena del teniente coronel de la Guardia Civil y Diálogo del amargo, *incluidas en el "Poema del cante hondo" (1921), se ajustan mucho más a la idea tradicional de teatro, de situación dramática, en clave tragicómica en el primer caso y trágica en el segundo, lo que viene a demostrar hasta qué punto el por entonces jovencísimo Federico buscaba los caminos por donde teatralizar el poema o, como haría en* Yerma *y en otras de sus obras posteriores, poematizar la tragedia (...)*

La segunda parte del espectáculo está dedicada al Retablillo de don Cristóbal *(1931), que, aun habiendo sido pensado para la representación, resulta, por el salto que hay entre la plaza popular andaluza y los refinamientos del María Guerrero, un espectáculo tan poemático, tan descarnado como los anteriores.*

No importa que Don Cristóbal golpee con su cachiporra a la madre de Rosita, ni que el texto esté lleno de espesas expresiones populares; los actores muñecos son algo así como los fantasmas de un viejo teatro popular, depositarios de algo que ni está en ellos ni en lo que cuentan, sino en la mezcla de asombro y diversión de sus públicos ingenuos (...)

Siendo el Retablo *una obra muy distinta de las anteriores, acaban por integrarse todas ellas para configurar la imagen de un poeta y un país que creyeron en el cambio y el progreso de España, cuando ya nuestros futuros salvadores preparaban la forma de librarnos de tanta sensorialidad, de tanta imaginación y de tanta insensata alegría".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 25 de octubre de 1986).

EL PÚBLICO

De Federico García Lorca. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver, con la colaboración del pintor Frederic Amat. Música: Josep María Arrizabalaga. Coreografía: Cesc Gelabert y Lidia Azzopardi. Intérpretes: Alfredo Alcón, Antonio Duque, Pedro María Sánchez, Chacho, Tomás Alfonso Martínez, Carlos Manuel Díaz, Joan Miralles, Ismael Abellán, Juan Meseguer, Asunción Sánchez, Esther Gala, Maite Brik, Angel Pardo, Vicente Díez, Nacho Bressó, Carlos Belasco, José Luis Santos, Maruchi León, Manuel de Blas, Paola Dominguín, Juan Echanove, Juan Matute, Chema de Miguel Bilbao, Valentín Paredes, José Coronado, Carlos Iglesias, Gaspar Cano, Francisco Lahoz y Maruja Boldoba. Estreno: 12 de diciembre de 1986, en el Piccolo Teatro Studio de Milán, Italia. Estreno en España: 16 de enero de 1987, en el Teatro María Guerrero, Madrid. Espectáculo coproducido por el Centro Dramático Nacional, Piccolo Teatro di Milano y Théâtre de l'Europe (París).



"El público *—dice Lluis Pasqual— es uno de esos textos que uno pretende hacer en una época y después lo retrasa por un puro sentimiento de responsabilidad. Ya cuando leí la obra —en 1976, que se publicó— sentí inquietud y curiosidad. Pero las intenciones, digamos serias, de trabajar en esta obra me llegaron hace tres años.*

El público, *se titula precisamente así porque el tema es el espectador, el ser humano encima del escenario. Es una pura intuición que toca dos ejes de nuestras vidas: el amor y el teatro. Es como un gran poema y es, por tanto, una obra que más que para entenderla es para sentirla, para conectar con ella.*

No es un teatro narrativo, sino un teatro que requiere un nuevo lenguaje y Lorca lo inventa. A pesar de su complejidad, no es necesario que la gente venga al teatro con la obra leída (nunca pienso en eso cuando monto una obra), sino que simplemente se requiere una actitud especial, una porosidad, ser como una esponja y dejar que la obra te penetre.

A Lorca le afecta tanto el surrealismo como los autos sacramentales, como Pirandello. Hay en él una depuración teatral admirable. Ese vómito interno que pretende contar en El público *no se puede hacer con procedimiento convencional. Si con alguna obra se puede relacionar es con* Poeta en Nueva York *y con los* Sonetos del amor oscuro*".* (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 10 de enero de 1987).

"Los españoles de medio pelo cultural todavía no se han dado cuenta de lo que en la vida escénica se ha realizado en estos ochenta y siete añitos de lo que va de siglo. Sobre todo durante los primeros treinta años de este siglo XX de tan grandes espectáculos como de grandes y prolongadas tragedias políticas y sociales. Todavía se habla entre nosotros de teatro de vanguardia. Y esto nos ha llevado a una de las más grandes ignorancias en esta materia teatral. Veamos un claro y lamentable ejemplo de confusión escénica.

En estos días se representa en Madrid, por cierto con gran éxito, el espectáculo titulado El público, *de Federico García Lorca. Un espectáculo escrito en el año 35, más o menos, que al decir del autor, y ahora de sus más ignorantes seguidores, se trataba de algo tan avanzado que no podría ser admirado y comprendido en su tiempo. Y esto se "descubre" ahora con una literatura "comprensiva" y como reconocimiento de un público que ya lo entiende y ha sobrepasado la barrera del "sonido poético". Es por todos conceptos verdaderamente lamentable. Tendremos que decir a este respecto que diez años antes de que Lorca escribiese este espectáculo ya habían realizado los dadaistas, los superrealistas y sus secuaces toda una serie de experimentos, así en los textos como en las diversas "puestas en escena" (...)*

¿Puede considerarse una novedad esto que vemos ahora en un teatro madrileño con el título de El público? *A mi ver, y al de muchos que no están al compás de la ignorancia y del esnobismo, este espectáculo carece de interés y de la más rigurosa novedad, así en el texto como en la puesta en escena. Vamos, que se trata de un espectáculo trasnochado. Ya sabemos que el superrealismo no nos ofrece claridades, sino iluminaciones. Esto lo decía el gran escritor y poeta Pedro Salinas hace ya muchos años. El superrealismo ofrece —el auténtico— esas iluminaciones al espectador o al lector y este de Lorca no ofrece nada de esto. Es un espectáculo tan falso como la gran mayoría de lo que hoy se representa en los teatros madrileños. ¿Se entera el público de lo que sucede en el espectáculo comentado? A fe mía, que no. Pero como ya he dicho alguna vez, los ignorantes y los tontos jamás se atreven a proclamar que no entienden*

algo que ha sido presentado con pedantería por el temor de ser considerados como ignorantes y tontos. Esta es la cuestión.
Y, en resumidas cuentas, ¿qué es la vanguardia? Lo diremos en lenguaje llano, al margen de toda expresión críptica: la vanguardia en arte es todo lo que está bien hecho. De tal suerte, vanguardia es el cuadro de "Las Meninas", de Velázquez; el cuadro de "Los fusilamientos", de Goya; lo realizado por los impresionistas y, tras de esto, Picasso, como vanguardia es el teatro griego anterior a Cristo; es vanguardia Calderón o Lope, Pirandello y Cervantes y... vanguardia es la catedral de León, y la de Sevilla, y vanguardia es la Torre del Oro... ¿Para qué seguir? Lo que no es vanguardia es el camelo a la sombra de la confusión. Y vanguardia es don Miguel de Unamuno y lo es don Luis de Góngora y Argote, y hasta el mismísimo don Samuel Becket..., con Ionesco y Ramón Gómez de la Serna... Vamos ya a dejarnos de culturas trasnochadas que, además, están costando muchos miles de millones. Y la cultura auténtica no es tan cara como la mediocre. Esto, para empezar, queridos ignorantes..." (M. Díez-Crespo. "Qué es la vanguardia", "El Alcázar". Madrid. 10 de abril de 1987).

"Si Federico García Lorca hubiera estado el pasado viernes en el Teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, no habría visto su obra El público, aunque a sus oídos llegase la palabra poética, reflexiva y beligerante de la misma. Lo que sí habría visto serían unos apuntes deshilvanados de no igual factura, bien dibujados las más de las veces, donde la palabra superficialmente abocetada flota como una mariposa sin apenas posarse sobre un bello paisaje.
El público tiene un universo cerrado muy concretamente estructurado que viene a reflexionar sobre la hipocresía del teatro dentro de la cultura de los años 20-30 y también sobre la hipocresía moral del momento que, por ejemplo, reprimía el juego de los sexos hasta convertirlo en un baile de máscaras.
Contra estas máscaras y contra las máscaras que ocultan la verdad en el teatro irá Lorca en El público. Así, la homosexualidad y el teatro serán los dos objetivos del discurso de Lorca.
"¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!", es la conclusión a la que llega el director en la desesperación última, llena de impotencia. Era la fijación de un horizonte por parte de Lorca.
Lluis Pasqual, después de la incursión en Lorca a través de su excepcional puesta en escena del Amargo, en los recientes Cinco Lorcas del CDN, se enfrenta con El público y no logra aquel pleno acierto.
Existe en la recreación de Pasqual un portentoso espacio escénico, obra de Fabià Puigserver, donde juegan varias toneladas de arena azulada y unos impresionantes telones escultóricos de Dante Ferrari. Y sobre ese espacio escénico, Lluis Pasqual parece no hallar su identificación con el discurso lorquiano. Los actores se pierden en un irregular trabajo, al menos en la tarde del estreno madrileño.
Lluis Pasqual, en su peculiar estilo de economía clásica, no ha alcanzado en esta ocasión la madurez del espectáculo en su gran complejidad. Allí quieren articularse una maquinaria no suficientemente denotada en sus significaciones y una iluminación aparatosa, pero demasiado plana. Allí se pierden muchos de los esfuerzos actuales...

No es sencillo el crucigrama de El público, pero no tiene por qué ser confuso, y el resultado lo es. En la historia del teatro hay obras que no admiten simplificaciones. Tal vez se haya querido simplificar El público. Pero en El público el propio Lorca fue el que simplificó". (Ignacio Amestoy Eguiguren. "La inmadurez de El público". "Diario 16". Madrid. 18 de enero de 1987).

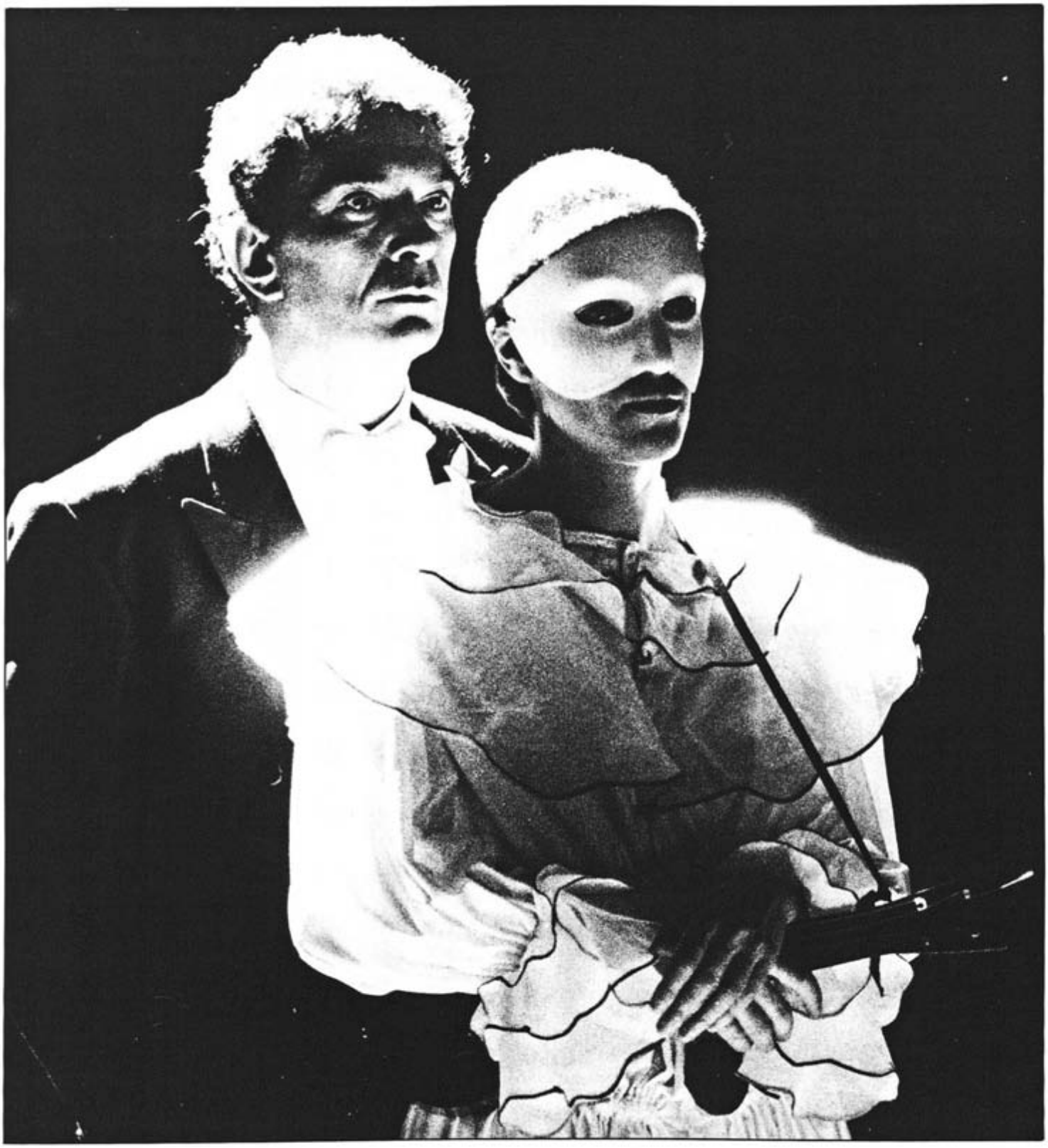
"Penetrar en un texto que al mismo tiempo es una revulsiva declaración de autenticidad humana y un juego de ocultamientos en lo ambiguo o en lo universalizado, sigue siendo aventura, tanto intelectual como poética.
Lluis Pasqual ha usado de ambas posibilidades. Dejando aparte las acotaciones del autor, prescindiendo de muchos de los elementos escenográficos marcados por éste, ha instalado la acción en un espacio desnudo, circular, teóricamente abierto en torno a un foro señalado por bellos telones. En estampa, el Teatro al Aire Libre en que inicia el tema. La clave temática quizás esté en el sentimiento de escándalo de un Romeo y Julieta al uso, en el que el Romeo tiene treinta años y la Julieta es, en verdad, un



"El público", de García Lorca, el espectáculo más esperado de la temporada. (Fotos: Ros Ribas).

muchacho de quince años. La verdad. Obsesionante "leitmotiv" de los sucesos. Si García Lorca escribe este poema dramático, rompedor de todos los moldes del teatro europeo de los años treinta, es porque, como él confiesa, Nueva York es el lugar único —entonces— para tomar el pulso al nuevo arte teatral, y él lo ha tomado. Lo que es inevitable anotar es que cuando García Lorca hace su protagonista a un director que trata de hacer un teatro libre, en que la máscara, desterrada, ceda a la Verdad, una búsqueda semejante ha sido ya escrita y representada: la de los Seis personajes en busca de un autor escrita por Pirandello en 1921. García Lorca lleva la investigación mucho más allá. Las transgresiones morales que le hieren no se limitan al mundo sexual de los personajes pirandellianos. Van mucho más allá a la busca, no sólo de una exaltación del amor homosexual, sino a una justificación del amor universalizado, piedra y ave, caballo y mujer, roca y viento. Un amor universo, libre.
Un arenal azul, tornasolado por los juegos luminosos de focos utilizados poéticamente, sin relación estrecha con lo espacial ni lo temporal, sino —y esto entra en el juego plástico de Lorca— con lo pictórico. Un juego de ricos telones utilizados simbólicamente como el signo de los sucesivos planos en que se escalona la realidad escénica, ilimitada, aunque un último telón parezca clausurarla. Intemporalidad también en la semiótica vestimentaria para fundir un mundo intemporal, ya que el poeta quiere romper, hacer estallar el orbe de las convenciones e instalar un sistema de libertad y de verdad.
La agilidad de Pasqual para dar movimiento a la escena ha alcanzado sus límites más extensos. Su amor por los espacios penumbrosos no ha podido quedar desmentido y a veces el director de escena confunde lo oscuro de los sentimientos con la claridad altísima en que a veces son iluminados por el poeta. La dirección de actores se beneficia de la gran libertad de lectura de que ha dispuesto. Alfredo Alcón es un gran actor amanerado. Está brillante, elocuente y sólo en algunas escenas se recrea en su manierismo, sin perjuicio, hay que proclamarlo, para el conjunto de su difícil cometido. Pardo y Díez, en su preciosa escena primera, alcanzan una porosidad que en algún momento deja entrever la manera de Pasqual repitiéndose.
Cuando le llegan a la representación los momentos que Pasqual consiera blasfematorios, insultantes, vómito y provocación del poeta, no se cohíbe. Los da con su irritante gratuidad y su obsceno simbolismo, alcanzando altos efectos plásticos y dramáticos.
García Lorca no está traicionado ni mal servido. El espectáculo no es arrebatador. No deslumbra. Deja abierto el camino para otras elucidaciones teatrales e incita a ensayos imposibles a las doce de la noche con las rotativas en marcha. (Lorenzo López Sancho. "El público, el provocador y escandaloso poema lorquiano, se presentó ayer en Madrid". "ABC". Madrid. 17 de enero de 1987).

"Nunca creí que los textos que forman El público, de Lorca, supusieran una obra homosexual, sino una tragedia del amor como acto incompleto o imposible; como un fracaso de la totalidad amorosa sexual, como aparece constantemente en su teatro de símbolos heterosexuales, sea La casa de Bernarda Alba, Yerma o Bodas de sangre. La tensión homosexual que efectivamente aparece en toda escritura, y ahora en la representación, es una parte expresiva de un todo amoroso (...)
En este caso, he sentido la tendencia de creer que Lluis Pasqual ha entendido la obra en este mismo sentido de lo trágico y lo imposible, de la persecución del uno por el otro de los amantes, huida siempre por la transformación, por la transmutación de la materia amada; que ha unido sin suturas visibles los distintos fragmentos hasta darles una unidad y que ha exaltado, sobre todo, lo que parece básico en la obra: la angustia entre lo real y lo fingido, tomada por la metáfora del teatro, de lo que subyace en el teatro o lo que debe salir al aire libre y crear una posibilidad de transformación. Sería El público,









Sobre estas líneas, Juan Echanove interpreta el solo del "Pastor bobo". Al lado, otras dos escenas de "El público". (Fotos: Chicho). En la otra página, un momento de "La soledad del guardaespaldas", de Javier Maqua, y con dirección de Guillermo Heras, en una producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. (Foto: Chicho).

incluso, un auto sacramental invertido, una eucaristía laica; casi al revés de lo que fue El gran teatro del mundo, *o una especie de rebelión contra la idea calderoniana del Autor Omnímodo —en este caso, el personaje es el Director de Escena— y las formas de libre albedrío: el mismo título de* El público *sería, si se aceptase ese caso, la toma de posesión o de conciencia del otro extremo de Calderón. Quizá no menos pesimista, pero sí con una ambición libertaria. Cuando se habla en esta obra de la destrucción del teatro no sólo se está diciendo algo al pie de la letra, sino el de un orden establecido, el de unos residuos ideológicos de una violencia sobre el amor y el sexo: habrá que repetir que como todo su teatro y como toda su poesía: algo que le llevó a la muerte.*

Creo que la labor artística de Lluis Pasqual es la de hacer todo esto ostensible con un texto evidentemente incompleto, en el que su autor había sido críptico en el lenguaje y en la superposición de escenas, pero al mismo tiempo sincero y espontáneo en la expresión de su forma de pensamiento trágico. la forma de unidad que da a un texto desunido, la continuidad de acciones tan evidentemente dispares como la crucifixión y las siete palabras con la canción del "pastor bobo", la cuidadosa elaboración de metáforas escénicas como la superposición de telones o los pequeños detalles de atrezzo, la continuidad, el trabajo unido de los actores— dentro de las inevitables diferencias de calidad entre ellos—, son los valores esen-

ciales que creo encontrar. Es decir, que, según mis lecturas y mis sentimientos hacia Lorca y esta obra, hay una concordancia entre lo escrito y lo bellamente representado. Lo cual, naturalmente, no impide que se intenten otros caminos de esclarecimiento (...)
La comprensión de esta obra es menos difícil de lo que lo hubiera sido en su tiempo: además de la forma facilitadora que le da Lluis Pasqual está el transcurso del tiempo y la acumulación de teatro y otros medios de expresión de la literatura dramática que han ido formando a los espectadores en estos casi sesenta años, y una manera más libre de ver los problemas sexuales y amorosos. Lo cual demuestra —otra vez— que Lorca fue un adelantado en su tiempo; sobre el propio superrealismo que le alimentaba —o al que alimentaba él— y sobre el existencialismo, el teatro del absurdo, la libertad de unidades, las abreviaturas de lenguaje que le iban a continuar". (E. Haro Tecglen. "*La tragedia del amor imposible*", "El País". Madrid. 18 de enero de 1987).

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS. Madrid

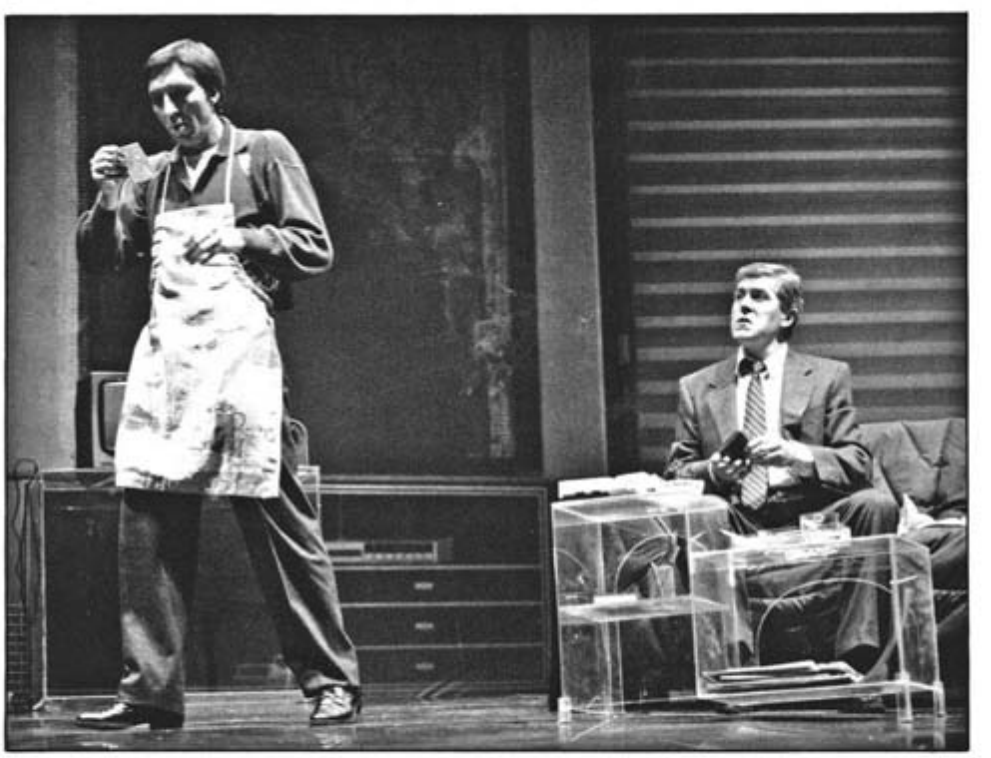
LA SOLEDAD DEL GUARDAESPALDAS

De Javier Maqua. Dirección: Guillermo Heras. Música: Luis Mendo. Escenografía y multivisión: Pedro Pablo Hernández. Vestuario: Gerardo Vera. Intérpretes: Joaquín Hinojosa, Josep Minguell y Ana Labordeta. Voces en off de Nacho Martínez y Gloria Berrocal. Estreno: 12 de enero de 1987. Sala Olimpia. Madrid.

"(...) En realidad, está obra es una comedia sobre la lucha de ocupación del espacio —comenta su autor—. Antecedentes de esta función los hay en Harold Pinter, guionista de Losey en El sirviente; *en obras de Noel Coward; en* La huella, *el filme de Mankiewicz, o* La extraña pareja, *aquella comedia de Neil Simon que interpretaron Jack Lemmon y Walter Matthau en el cine y que transcurre en un apartamento. Mi comedia también es una obra de virtuosos.*
Mi obra se inscribe perfectamente en el ámbito de las nuevas tendencias porque su lenguaje y estructura creo que son novedosos —precisa Maqua—. Se divide en diecinueve fragmentos que le dan un aire muy cinematográfico y está llena de elementos chocantes y ambiguos para el teatro comercial. Ahora bien, La soledad... *también puede entenderse como una obra neocostumbrista a lo Cabal (...)*
Una cosa es la literatura dramática y otra la puesta en escena del texto. El hecho de comprobar que éste tiene un valor en sí mismo me ha llevado a otorgar el derecho al director a transgredir el texto hasta convertirlo en suyo. En los últimos años, el director se ha convertido en Autor con mayúsculas, y me parece correcto porque supone un vehículo más para la expresión. El autor de una puesta en escena tiene que tener una gran personalidad porque un texto tira mucho y obliga a crear". (Declaraciones a Javier Parra. "Ya". Madrid. 12 de enero de 1987).

"Hay un "yo" que actúa y otro "yo" que observa y analiza lo que el primero hace. De esta proclama esquizofrénica parte Javier Maqua para explicar que La soledad del guardaespaldas *es una obra "de un solo personaje por más que sean dos los que aparentan mantener el diálogo", como se detalla en el programa de mano de la función, producida por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, cuyo titular, Guillermo Heras, asume también la dirección de la pieza.*
Javier Maqua narra la relación de un político y su guardespaldas, en permanente partido de tenis físico y verbal. El viejo discurso amocriado, con sus dobleces y rincones sadomasoquistas, ocupa el núcleo central de la acción, en cuyo curso los dos personajes van intercambiando sus rasgos y sus vivencias, tomando el uno prestados los "tics" del otro, y viceversa, hasta fagocitarse mutuamente en un proceso concluido con cierto apresuramiento y en el que sólo uno es relativo vencedor, puesto que ha asumido la personalidad del hipotético vencido. Maqua, que parece estar indeciso a la hora de escoger un camino por el que internarse para abordar esa relación, logra los momentos más felices de la obra cuando se decide por el de la comedia, subrayando unas cualidades que ya dejó entrever en su película "Tú estás loco, Briones". En este aspecto, en La soledad del guardaespaldas *hay escenas sumamente hilarantes, que podrían encajar perfectamente en cualquier comedia de corte vodevilesco, dicho sea esto con todos los respetos para el género. El montaje es, por decirlo de alguna manera, el más "convencional" de los producidos por el CNNTE. Unas proyecciones sobre los paneles que delimitan el ámbito escénico crean los distintos ambientes y sugerencias espaciales. Joaquín Hinojosa y Josep Minguell —Ana Labordeta aporta su expresividad muda, pues, el suyo es un papel sin parlamento— sirven con eficacia a sus respectivos cometidos, en un montaje con algún desajuste de ritmo, que se hace largo en ciertos momentos y abre una interrogante sobre lo que tiene de nueva tendencia".* (Juan Ignacio García Garzón. "*La soledad del guardaespaldas,* una parábola de la esquizofrenia". "ABC". Madrid. 15 de enero de 1987).

"No hay autores. Con este hándicap lucha el centro que dirige Guillermo Heras (...)
Se sospecha que Heras sabe lo que hay y que, si ha elegido una función para responsabilizarse personalmente de ella, tiene que haber una razón.
¿La hay en La soledad del guardaespaldas? *Me lo estuve preguntando toda la noche. Y llegué a la siguiente conclusión. Estamos ante una obra lineal, repetitiva, monocorde. Una única nota suena durante la larga hora y media de duración del espectáculo. A lo largo de los primeros quince minutos la pieza interesa: parece que asistimos a una propuesta de teatro directo, actual, inmediato, moderno, absolutamente realista. El choque entre el personaje político y su guardaespaldas, que le invade por exigencias de seguridad su vida privada y le duplica su personalidad, desdoblándole la intimidad y transformándose en su otro yo, en una sombra con la que se comparte todo, presenta, inicialmente, un atractivo y un interés que prende y que subyuga.*
Pero es una ilusión de muy poco tiempo. En seguida el autor se queda sin argumento. Ya no vuelve a tener ninguna otra idea. Las situaciones se duplican; el lenguaje se mimetiza; el argumento se estira; deja de pasar nada que no haya



pasado en la propia escena unos minutos antes. Deja de interesar. No hay obra.
¿Qué queda pues? Una escenografía deslumbrante, rica en recursos técnicos utilizados con precisión y exactitud. Una dirección de actores precisa y medida. Heras ha debido descubrir, en la lectura del texto, a un tiempo el vacío de la acción dramática y sus posibilidades de realización plástica brillante y extraordinariamente moderna.
Ha construido, sobre la interna debilidad del texto, el aparato de su presentación visual. No asistimos, pues, al descubrimiento de un autor, al menos a través de esta oferta. Las nuevas tendencias escénicas, en este caso, se transforman en un estudio sobre las posibilidades de aplicación a la escena de los recursos de la luz, la fotografía, el sonido, servidos con los más cuidadosos medios técnicos y utilizados con un agudo sentido teatral". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 14 de enero de 1987).

"La soledad del guardaespaldas *tiene algo de ese juego dialéctico eternamente humano y, por tanto, teatral: El del amo y el criado. Instalados ambos en el mismo espacio, obligados a coexistir en un territorio acotado para organizar su convivencia; la situación es el emblema mismo del conflicto abierto: Sus intereses no son armónicos, sus relaciones no son de iguales, las mismas razones viciadas que les mantienen juntos son las que les condenan a competir entre ellos. Se aman y se odian, se admiran y se desprecian, y uno quiere siempre tener digerido al otro. Su polémica, además, remite a un referente general, el de la lucha de rivales, el de las clases (...)*
(...) De la domesticidad del tema da cuenta esta Soledad del guardaespaldas, *de Javier Maqua. Su tono de comedia —es decir, de superficialidad exterior—, la aparente desdramatización de los hechos al margen de las situaciones extremadas, de gran crueldad o violencia poética, que caracterizan habitualmente al género. El guardaespaldas convive profundamente con el político al que sirve, envidia al jefe con quien tiene relaciones dentro de un organigrama, no personales. Pero al final ese mismo esquema funcional se ha de sustanciar en una relación íntima. Ambos enloquecen por razones de economía narrativa con la misma manía: Una mosca que perturba sus previsiones: Un "gag" dentro de la retórica general (...)*
La versión escénica es muy fluida —para un transcurrir literario de la idea más que repetitivo—, con un dispositivo de proyecciones en diaporama, diapositivas superpuestas y cambiantes que cubren paneles transparentes, evocando escenarios diversos, y aliviando la cerrada situación. Las soluciones son tan ingeniosas como ocultamente complicadas y caras. El texto es menos brillante: consesivo, con alargamientos —el episodio erótico, el oscuro papel de la amante callada...— que dan cuenta de la falta de vuelo de La soledad del guardaespaldas *en cuanto a desarrollo conceptual.*
El conjunto, sin embargo, es consistente. Quizá largo. Bien dotado de medios, con excelente interpretación y buena música (aunque no fuera tan bien como se está diciendo con el público en Madrid, sede del teatro de Nuevas Tendencias del Ministerio de Cultura), con interesante trabajo de imágenes fotográficas que evocan una especie de modernidad e hiperrealismo... de fotografía, dentro de un conjunto que se deja ver con interés. El espectáculo guarda, en todo caso, una continencia conceptual notable. El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas —Guillermo Heras— ha abordado en ocasiones anteriores argumentos y montajes de un atrevimiento feroz. Y Javier Maqua ha hecho él mismo obras a escote (Aventuras de Percy en Oceanía, *con José Luis Téllez) que le habrán dado pistas de las maldades de la pareja que obra unida...".* (Pedro Barea, "Prudente experimento y atractiva situación", "Deia", Bilbao. 3 de abril de 1987).



Josep Minguell y Joaquín Hinojosa, en "La soledad del guardaespaldas". (Foto: Chicho).

CENTRO DRAMÁTICO DE SEVILLA. Sevilla

DON JUAN TENORIO

De José Zorrilla. Dirección: Ernesto Martín. Escenografía: Gonzalo Angulo. Vestuario: Lola R. de Hill. Coreografía: José Antonio Rivero. Intérpretes: Juan Fernández Mejías, Ana Fernández Vázquez, Jesús Lucena, Juan Tamarit Marter, Mariano Peña, Elena Gámiz, Gloria López, Asunción Gómez, Gloria de Jesús, Jesualdo Díaz, Juan Antonio de la Plaza, Manuel Valenzuela, Antonio Gil, Pilar Guzmán, Rubén Barroso y Javier Castro. Estreno: 3 de noviembre de 1986, en la Caja Provincial San Fernando, Sevilla.

"Esta nueva representación del Tenorio —ha dicho Martín García— es importante. Ya hace más de quince años que no se representa en Sevilla y, además, porque nuestro grupo teatral está compuesto, mayoritariamente, por actores de la ciudad.
(...) Creímos que era un reto interesante aceptar la propuesta de la obra cultural de la Caja de Ahorros San Fernando porque, a pesar del poco dinero disponible, tenemos la enorme ilusión de realizar un trabajo en serio.
(...) La obra tiene una estructura dramática importante y un componente ideológico liberal que propone cortar con todo un sistema de valores. Creo que, si ese mensaje mostraba cómo era la sociedad europea de la época, con muchas desigualdades sociales, hoy subsisten esas condiciones y también los tenorios". (Declaraciones de Martín García a "El Correo de Andalucía". Sevilla. 31 de octubre de 1986).

"(...) La empresa de montar el drama de Zorrilla en lugar tan tenoriesco como la esquina de Entrecárceles era un tando ardua, porque las pretensiones de espectacularidad romántica superaban a las dimensiones del espacio escénico. No obstante, constituye gran acierto la danza de las máscaras, previa a los rituales gritos de los malditos, que el profesor José Antonio Rivero ha montado con rigor barroco, y los antifaces, maquillados por María José Ruiz, aportan nota de exquisita teatralidad.
El largo reparto de la obra suele conllevar casi obligada desigualdad interpretativa, intensificada no tanto por la capacidad de los actores, cuanto por el desdén con que Zorrilla describe a algunos personajes secundarios. En este montaje destaca, sobre todo, la labor de Ana Fernández Vázquez, en Doña Inés, por la verosimilitud de sus expresiones vivenciales; la de Juan Fernández Mejías, en Don juan, actor que da el tipo por voz, figura y dicción, aunque a veces caiga en la bajada de tono de las sílabas

finales. En los personajes secundarios destaca abrumadoramente la fidelidad con que Asunción Gómez encarna, mueve, gestúa y recita el personaje de Brígida, ganándose un largo y atronador aplauso en un mutis del acto tercero, tan intenso que parecía más propio del final de acto que de mutis. Tras ella, es destacable la naturalidad desplegada por Mariano Peña, en el escultor, personaje al que Zorrilla dejó grisáceo y anodino y al que Peña supo extraer perfiles humanos de indudable eficacia, lo que no logró en el doblete de Don Diego, tipo también maltratado por el autor.
Los demás colaboran en diferente medida al buen fluir de los siempre recordados versos.
Falló la maquinaria escenográfica: Seis lugares de acción en un espacio no convencional —sin chácena ni telares— entorpecieron de tal manera las mutaciones que obligaron al sufrido público a soportar seis largos entreactos, con el consiguiente entibiamiento emocional. Es de esperar que la maquinaria se agilice y que se supere este grave inconveniente, propio del primer día, pero que dilató la velada en una hora más de lo conveniente." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 7 de noviembre de 1986).

CIRCUNSTANXIAS. Madrid

CONFIESO QUE HE VOLADO

Del colectivo. Música: María Antonia Pérez. Intérpretes: Margalida Jovert, María Antonia Pérez y Teresa Puig. Estreno: 10 de diciembre de 1986, en el Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid.

TEATRE DE LA CLACA. Sant Esteve de Palautordera (Barcelona)

CLACABARET

Del colectivo. Dirección: Óscar Olavarría. Intérpretes: Emili Amatller, Tina Gray, Óscar Olavarría, Paca Rodrigo y Dolça Vilallonga. Estreno: 11 de diciembre de 1986, Sala Bikini, Barcelona.

"Del Clacabaret *que hemos visto hay bastantes cosas para desechar y más bien pocas para aprovechar. Se pueden aprovechar un par de números; por ejemplo, ese "gag" del rostro dibujado en el trasero de unos calzoncillos que, gracias a las tensiones y distensiones de los glúteos del actor, hace el efecto irrisorio de estar hablando; o esa sesión de hipnosis de una gallina, aunque el número se alarga innecesariamente. Y este es otro de los males de* Clacabaret, *que les debía resultar corto el espectáculo y alargaron los números hasta el rompimiento.*
Se puede aprovechar el trabajo de Tina Gray y de Paca Rodrigo. O mejor, deberíamos decir que es una pena que se saque tan poco partido a las evidentes posibilidades de estas dos actrices". (F. Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 11 de marzo de 1987).

"En el Clacabaret *cada personaje del grupo realiza su número, y en conjunto son unidos por un grotesco presentador que liga las diferentes piezas de la obra.*
Como en toda buena obra de cabaret, aquí se combinan los números musicales en los que los actores no tienen ningún tipo de soporte musical y han de servirse exclusivamente de su voz, y números que mantienen al público con la sonrisa en los labios durante la mayor parte de la representación.
En conjunto, Clacabaret, *o* Frivolités arrevistades, *se presenta como un amplio ejercicio de improvisación, donde se juega mucho con la plástica y las sensaciones. Aquí, las máscaras, de complicada elaboración, y los objetos tienen una importancia capital en el espectáculo. Además, los personajes son totalmente extravagantes y se alejan mucho de la realidad. Desde las sirenas cantoras hasta la pareja de vagabundos, todo es una sucesión de situaciones que rozan lo grotesco".* (Ramón Moreno. "Punt Diari". Gerona. 7 de enero de 1987).

"En contadas ocasiones —y hace años que estamos en el medio— habíamos salido del teatro tan decepcionados como en ésta del sábado. El espectáculo presentado sería aceptable si procediera de unos aficionados— con todos los respetos por los aficionados— con ganas de experimentar en este mundo tan difícil, de música y guiños que es el cabaret, pero nunca podremos aceptar algo así procedente de unos profesionales como deben considerarse los de La Claca.
Si añadimos que los "gags" son poco originales, la música grabada, las luces mal puestas —se veían continuamente las sombras de detrás—, que no hay nada más "anticabaretero" que las actuaciones con máscaras y que, aparte de dos cantantes, los actores dejaban bastante que desear, se comprende que el público tuviera motivos más que suficientes para no salir entusiasmado". (Pere García. "Punt Diari". Gerona. 17 de marzo de 1987).

TEATRO CLERC. Vigo (Pontevedra)

DA VINCI LEVABA RAZÓN

De Roland Topor. Dirección: Xoan Cejudo. Escenografía: Rodrigo Roel. Vestuario: Lola Area. Intérpretes: Rodrigo Roel, Cruz Comesaña, Anxela G. Abalo, Xavier R. Lourido, Isabel López Dacal y Quico Cadaval. Estreno: 15 de enero de 1987, en el Auditorio Municipal "Cidade de Vigo". Coproducción con el Centro Dramático Galego.

"La represión es el tema, y los problemas de defecación, sus dificultades para evacuar, son el motor de un "lío" dramático que nos descubre que el lenguaje no sólo es el límite de nuestro propio mundo, sino también uno de sus más brutales agentes del orden.
Tensionar todo esto fue el trabajo de la Compañía Moucho Clerc y de su director, Xoan Cejudo, quien supo manejar la técnica del teatro de enredo para que la farsa no cegase el brillo amenazador del texto, y utilizar bien el costumbrismo obligado en todo retrato de familia como retrato social para no caer en teatro de costumbres y, entonces, epatar. Poder epatar todavía. Sorprendernos y apoderarnos con la exhibición de algo propio, que tal es la definición del galicismo.
Da Vinci levaba razón *resulta un buen montaje porque es un pozo negro perfectamente graduado, medido. Los actores son capaces de transmitirnos esa represión dentro de la represión que se va mostrando sin fin como en el destapar de ciertas muñecas eslavas, en sus relaciones. El ritmo de descomposición está tan perfectamente conseguido (y a esto se llega con el matiz en la interpretación y con el uso premeditado del tópico en las entradas y salidas) que, por un momento, llegamos a pensar que algo estuvo alguna vez compuesto."* ("A Nosa Terra". 29 de enero de 1987).

CLUNIA TEATRO DE CÁMARA. Aranda de Duero (Burgos)

LA PIEDAD DE NOVIEMBRE

De Franco Brussati. Estreno: 23 de noviembre de 1986, Teatro Clunia, Aranda de Duero.

RECITAL POÉTICO-MUSICAL HOMENAJE A PABLO NERUDA

Del colectivo, sobre textos de Neruda. Estreno: 30 de julio de 1987, Teatro Clunia, Aranda de Duero.

COLÓN

De Alberto Miralles. Estreno: 23 de mayo de 1987, Teatro Clunia, Aranda de Duero.

LAS CRIADAS

De Jean Genet. Estreno: 18 de abril de 1987, Teatro Clunia, Aranda de Duero.

"Clunia demostró que sus veintiún años de vida no han quedado en "balde", que por el contrario el oficio y las tablas, ahí están.
Con una cuidada puesta en escena, música ambiental de fondo, y un decir el texto, a nuestro juicio bien interpretado, mantuvo desde el principio de la historia, por otro lado hecho real, hasta el final, el interés no sólo por lo truculento, sino por la interpretación de las actrices del elenco, que consiguieron convencer en este difícil arte.
Ha quedado satisfecha nuestra curiosidad, pues no conocíamos a este colectivo arandino, si bien su larga trayectoria y sus abundantes montajes le hacían acreedor a un gran margen de confianza, y eso y su trabajo en esta ocasión ha sido suficiente para que califiquemos como sobresaliente este trabajo realizado en el marco de este Encuentro de Teatro, que Clunia Teatro de Cámara ha elevado el nivel de los grupos no profesionales burgaleses" (F. Burgos. "Diario de Burgos". Burgos. 25 de mayo de 1987).

COCKTAIL, TEATRO PIRATA. Madrid

UNA DEL OESTE

De Ignacio del Moral. Dirección: Ángel Marco. Escenografía: Eloy Martín. Música: Enrique Paradas. Intérpretes: José Luis Ferrer, Violeta Sánchez, Eloy Martín, Vicente Recas y Margarita Sánchez. Estreno: 18 de noviembre de 1986, en la Sala La Bicicleta de Madrid.

HISTORIAS PARA LELAS

De Margarita Sánchez e Ignacio del Moral. Dirección: Ángel Marco y Juan Manuel Álvarez. Escenografía: Eloy Martín. Intérpretes: Margarita Sánchez y Violeta Sánchez. Estreno: 15 de julio de 1987, en los Encuentros de la Juventud de Cabueñes, Asturias.

"Parte la obra de una observación del mundo contemporáneo. Eso ya es algo en una época

llena de comedias que parecen escritas en ningún tiempo y en ningún lugar. Desgraciadamente la observación de nuestros autores se traduce en una serie de chistes escenificados, unos con gracia y otros sin ella, que no logran articularse dramáticamente.
El tema es el de la obsesión por el adelgazamiento que, más allá de las exigencias razonables, parecen tener hoy muchos seres humanos, en especial las mujeres. Los autores se burlan de ese mundo de las dietas, de la báscula diaria, del intercambio de fórmulas mágicas para tener la misma silueta que las chicas de los anuncios o las modelos de alta costura.
En ningún momento se plantean la posible incidencia de esa obsesión en los personajes. Quizá, en definitiva, porque tales personajes no existen en absoluto, y sólo son "monos" de chiste gráfico, los soportes que, pongamos por caso, utilizan Mingote, o Chumy-Chúmez para concentrar en una viñeta cualquiera de sus observaciones sobre el comportamiento social. Por eso no se puede hablar de acción dramática ni de ninguno de los elementos que cualifican cualquier estilo teatral.
Estamos ante una sucesión de "gags", de situaciones chistosas, animadas por dos actrices que encarnan el anecdotario de esa nueva obsesión social. y no es que el echar una mirada a la dieta esté mal, o el no fumar; lo que resulta ridículo es que, en muchos casos, se trate más de una moda que de una decisión razonada.
El espectáculo, hecho con gran entusiasmo y honradez, acusa, en definitiva, una profunda endeblez dramática. Quizá sea un signo de nuestra época. Pero uno piensa que Historias para-lelas *es un teatro demasiado banal para cerrar un ciclo que lleva el ambicioso y exigente título de Joven Escena Libre."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 30 de octubre de 1987).



"Una del Oeste", de Ignacio del Moral, con dirección de Ángel Marco, por Cocktail, Teatro Pirata.

COMPAÑÍA COLAX. Mataró (Barcelona)

BLANCA I NEGRE

De Feliu Plasència, sobre una obra de Le Roi Jones. Dirección: Feliu Plasència. Escenografía: Carles Maicas. Música: Toura Kunde. Intérpretes: Mulay Jarju y Montse Masó. Estreno: 21 de diciembre de 1986.

"(...) Interpretada por la actriz catalana Montse Masó y por el actor africano Mulay Jarju, Blanca y negro *trata el enfrentamiento de la cultura europea con la africana.*

La compañia se hizo popular por su peculiar mezcla de las lenguas española, catalana, mandinga y sarahuli, a pesar de que no pudieron representar sus obras fuera de Mataró por cuestiones económicas.

Las dificultades de financiación provocaron la marcha de la mayoria de los actores, para los cuales el teatro es una actividad de semana, tras las diez horas diarias que dedican al trabajo en el campo.

Actualmente, la compañia se plantea la posibilidad de ser profesional, pero, según afirmó Feliu Plasència, director del grupo, "nos resulta dificil ya que no estamos institucionalizados y dependemos únicamente de una entidad cultural." ("Navarra, Hoy". Pamplona. 12 de agosto de 1987).

UNS CONTES AFRICANS

Sobre textos de Kejaw Drameh, Birago Diop y Savi Babaliki. Traducción: Yúyu Sumbundu y Feliu Plasència. Dirección: Feliu Plasència. Vestuario: Isabel Marín y Baba Share. Intérpretes: Kejaw Drameh, Seiku Jaitech, Kawo Sumbundu y Carles Maicas. Estreno: 27 de julio de 1987, Casal Aliança de Mataró (Barcelona).

"En nuestra atareada sociedad, la comunicación visual y la continua sucesión de imágenes tienen un importante protagonismo. Sin apenas darnos cuenta, hemos arrinconado aspectos culturales que en otros tiempos habian sido básicos y que ahora estamos a punto de perder. La tradición oral, por ejemplo.

(...) Pero no es de ello de lo que voy a hablar, sino de los cuentos africanos de Colax, la Compañia Teatro del Maresme. En un reducidísimo espacio, a la búsqueda de la intimidad adecuada, Feliu Plasència ha montado la explicación de estos cuentos de la forma más didáctica posible. El primero, Madre Caimán, *procedente de una recopilación de Birago Diop, se nos explica mediante unos magnificos titeres —de una extraordinaria belleza plástica—, que van llenando el escenario a medida que se desarrolla la acción; en el segundo,* Kumba Silamaba, *el relato narrativo se presenta de la misma forma como se explica todavia entre los sarahule: fue Kejaw Drameh quien lo explicó, con el soporte sonoro de un instrumento y con la ayuda de la traducción que Carlos Maicas iba haciendo, de la misma forma que el propio Kejaw Drameh lo explicaba por los poblados del Senegal, convirtiendo la sesión teatral en un verdadero documento etnográfico. El montaje, empapado de sencillez y simpatia, de una innegable eficacia, nos devuelve la esencia y el encanto de la tradición oral e, indirectamente, nos alerta contra la pérdida de estas riquezas."* (Joaquim Vilá i Folch. "L'encant de la tradició oral". "Avui". Barcelona. 4 de agosto de 1987).

LA COLLA-TEATRE. L'Alcudia (Valencia)

EL TRICICLE

De Fernando Arrabal. Traducción: Carme Trescolí y Lluís Ribera. Dirección: Carles Alberola. Escenografía: Enric Solbes. Vestuario: M. Gracia Bondia Alberola. Intérpretes: Jesús Emili Hernández, F. Paulí Alapont, Jordi Navarro, Elisabeth Masià, Ximo Bria y Josep A. Benavent. Estreno: 1 de febrero de 1987, en el Centro Social Rei Enjaume de Algemesí (Valencia)

TEATRO LA COLMENA. Béjar (Salamanca)

LA CASA DE LOS SIETE BALCONES

De Alejandro Casona. Dirección: isabel Hernández Polo. Intérpretes: Isabel Polo, Obdulia Vallejo, Charo Fraile, Nieves García, Carmen Cortés, Jesús García, Javier Paino, Pedro Ignacio, J. Luis Vecino y Julián P. Estreno: 29 de mayo de 1987, Teatro Cervantes de Béjar (Salamanca).

"El colectivo La Colmena nació al acabar 1985 con el ánimo de contribuir a difundir la cultura a través del teatro. Parece que su fuerte se encuentra en el conjunto de obras de Casona. La representada en Olmedo. La casa de los siete balcones, *es inconfundiblemente casoniana y en ella se mezclan realidad y fantasía. Los "malos" han sido trazados demasiado unilateralmente , pero los "buenos" se abren a lo imprevisible, pues se trata de dos marginados que protegen su intimidad haciéndose pasar por lo que no son o manteniendo un secreto que les permita no ser expulsados de la casona. El final, lógico y esperado, da un giro hacia lo fantástico para dejar algo desconcertado al espectador.*
Excelente la interpretación de la protagonista, la solterona Genoveva que sueña con que alguien, desde la tierra del exótico árbol ombú, le escriba una carta llamándola "mi querida, queridísima". El personaje está interpretado por Isabel Polo, quien con gran acierto dirige la obra entera. Los diez actores que intervienen interpretan sus papeles con fuerza y convicción, contribuyendo a que el público siga la acción sin pestañear." (César Rincón. "El Norte de Castilla". Valladolid. 21 de agosto de 1987).

COMPAÑÍA DE COMEDIAS. Madrid

¡Y SI ENCUENTRA ALGO MEJOR...!

De F. Vizcaíno Casas, A. Ortega y J. Llopis. Dirección: Alberto Masulli. Música: Augusto Algueró y Luis Aguilé. Intérpretes: Pepe Ruiz, Pepe Álvarez, Yolanda Farr, Marga Herrera, Amparo Bravo, Gustavo Masulli y Andrea Masulli. Bailarines: Ballet Fiesta. Estreno: 12 de junio de 1987, en el Teatro Calderón de Madrid.

"Yolanda Farr es una gran figura de la revista, del "music-hall", que Madrid viene desperdiciando con irresponsable testarudez. De eso sí que no hay mejor que ir a comprar, como diría con su articulación digital de empresario seducido por la fama de la "publi", señor Luque. Amparo Bravo es joven y graciosa. Vizcaíno tira con bala en sus números trabajados sobre modelos que son ya clásicos, y Adrián Ortega ha sacado del desván de su veterania algunas situaciones probadas. Estamos ante lo que los ingleses llamarían un "patchworck", una manta —para refrescarnos— hecha de retacitos. Facilón, veraniego. Antes se decía un bolo. La dosis de masulitis no arregla nada. Los viejos números de Algueró y de Aguilé siempre van bien en estas cosas y sería injusto olvidar —estaba a punto de hacerlo— la buena figura de Marga Herrera en supervete colgada del "off". Y es que al lado de la Farr, "rien a faire" y ustedes perdonen el retruecanillo." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 27 de junio de 1987).

"La función, aunque se ajusta a un formato de revista, no tiene mucho que ver con las líneas del género, puesto que, a base de "sketches" de distintos autores, alternándose con los números musicales, va desarrollándose hasta cumplir con lo que se puede llamar comedia musical.
¡Y si encuentra algo mejor...! *está, según palabras de su principal intérprete femenina, Yolanda Farr, "a un paso de la revista y a otro de la comedia musical, y cuenta, además de con todos los alicientes de la misma, con un tratamiento serio, con clase y que gusta al público."* (C. G. "ABC". Madrid. 25 de junio de 1987).

"Pepe Ruiz posee evidente gracia. Es el pilar de todos y cada uno de los números destinados a hacer reír. Y lo consigue. Tanto más cuanto que algunos chistes son divertidos, y un par de "sketches" —el del parque, el de las flores en Sevilla— están por encima de la media. Le acompaña Pepe Álvarez, que no le hace mal acompañamiento. Y con ellos trabaja con sal Amparo Bravo. Sorprende por qué se prodiga Yolanda Farr más en los bailables que en la interpretación, siendo así que es una actriz con experiencia. Marga Herrera tiene buen tipo. Las chicas del ballet componen un cuerpo dotado de cierta homogeneidad, no mucho más, pero algo es algo.
Y si encuentra algo mejor...!, *obra en la que las aportaciones de Vizcaíno Casas resultan claramente reconocibles, pues abunda la sátira política en la línea del prolífico autor, puede servir para pasar un rato. Vale. Quizá el público no busca más, sobre todo porque no espera que se lo den."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 28 de junio de 1987).

COMPAÑÍA DE COMEDIAS CÓMICAS. Madrid

EL PELOTA

De Cándido O. Martí. Dirección: Adrián Ortega. Decorados: Mariano López. Intérpretes: Victoria Hernán, Pepe Santamaría, Rubén García, Pedro Espinosa, Sergio Raúl, Luciana Wolf, Carmen de Lirio y Pablo Isasi. Estreno: 12 de septiembre de 1986, en el Teatro Cómico de Madrid.

"El pelota *es una comedia al viejo uso con visos nuevos, escrita por un autor muy experto, "ad hoc" para públicos mayoritarios que prefieren reírse a modo durante un par de horas, a estrujarse la mente con tremendos problemas morales o sociales. Un empresario tiránico, vengativo y enamoradizo; su chico, un muchacho con temperamento amoroso; su amigo, presidente y esclavo, solterón sentimental, y su hombre de confianza, un "pelota" con nueve hijos, que en espera del décimo confiesa descaradamente que para sobrevivir no dispone de otro arma que el pelotilleo incondicional. Tipos. De tipos así ha vivido una cierta forma de comedia durante todo lo que va de siglo y podrá vivir con seguridad los años que le restan a la centuria.*
(...) Luciana Wolf, guapa, bien torneada, adecuadamente vestida para realzar sus proporciones, es la astuta chica enamorada, en permanente comunicación de ojeaditas con el público y en lucha con las hombreras de su ceñido uniforme de dactilógrafa de la empresa del señor Cabello. Éste se nos presenta dentro del "body" de Pedro Espinosa, un actor revisteril, para quien cualquier exageración es su forma de naturalidad. Le deja chico en exageraciones Rubén García, que hace del "pelota" un alegre barullo de contradicciones, y, junto al trío central, Sergio Raúl apunta modos que, afinados, podrían ser los de un buen galán joven. Pepe Santamaría pone su seguridad y veterania. Carmen de Lirio aporta elegancia y cuajada belleza, Victoria Hernán, apostura y el joven Pablo Isasi, un antiquísimo disfraz de viejo, lo más antiguo de la función.
Adrián Ortega le ha dado al asunto todos los trucos de su malicia, y, así, este juego ya conocido, renovado sólo en aspectos interiores, se desarrolla con seguridad entre carcajadas". (L. L. S., *"El Pelota,* un enredo tradicional, en el Cómico", "ABC". Madrid. 19 de septiembre de 1986).

LA COMPAÑÍA CÓMICA ANDALUZA. Sevilla

UNA VIUDA SIN IVA

De Adrián Ortega y Sigfrido Blasco. Dirección: Diego Figueroa. Escenografía: Mariano López. Intérpretes: Charo Reina, Luis Calderón, Antonio Somoza, Loli Astola, José L. Ibañez, Mariola Naranjo y, Manolo Góngora. Estreno: 2 de febrero de 1987, en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla.

"Apoyados en un texto, para variarlo hasta el infinito, según circunstancias, lo cual no preocupa a Adrián Ortega, quien gusta de dar vueltas a una misma o parecida situación en varias obras, porque su condición de actor de revista le facilita la urdimbre necesaria para sostener diálogos materialmente tejidos en chistes, así como la habilidad de crear situaciones sobre situaciones y el sentido de la medida en la acción que, paradójicamente, en lo referido a la comicidad de este género, resulta ser el contrasentido de las desmedidas; logra ese pretexto para hacer reír a presión, sin más limitación de calidad, ni formal ni de fondo. En consecuencia, cada intérprete puede ir en un tono distinto, porque al no haber personajes verosímiles, pues sus reacciones no responden a una dimensión humana, sino que actúan en función del chiste retorcido y de la situación forzada, no es tan precisa la homogeneidad interpretativa. Y esto no lo apunto como defecto, sino como característica del género. Una viuda sin IVA, *juguete cómico vodevilesco, tres palabras que definen colmadamente el producto que ofrece al público, por lo que el espectador no se puede llamar a engaño acerca de lo que va a presenciar: un disparate con el que se puede reír".* (Julio Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 6 de febrero de 1987).

COMPÁS, COMPAÑÍA DE TEATRO INFANTIL. Madrid

LOS VAGABUNDOS

Del colectivo. Dirección: Andrés Hernández. Escenografía: Carlos Marquerie. Música: Andrés Hernández. Intérpretes: Carlos Segovia, María del Mar Navarro y Raúl Bode. Estreno: 2 de enero de 1987, en la Sala La Bicicleta, Madrid.

"(...) Andrés Hernández define Los vagabundos *como una obra sencilla, "fácilmente comprensible para los niños, pero a la vez hemos querido que fuera interesante, que tuviera su dosis de intriga, algo así como una película de cine negro. Es un espectáculo con ritmo intenso y vivo, con tensiones producidas por efectos sonoros y musicales y un desarrollo rápido, sin lagunas, pensado para que interese al niño desde el principio.*
(...) Buscamos un teatro para niños con un lenguaje adaptado al niño, muy explicado, sen-

cillo, pero a la vez ofreciéndole un espectáculo con un alto nivel de calidad. No se trata de buscar algo "fácil", sino de utilizar los códigos habituales en La Tartana, pero cambiando simplemente el lenguaje, haciéndolo comprensible para los niños.
(...) Apostamos muy fuerte en esto porque pensamos que las cosas están mejorando, hay mejores perspectivas "oficiales", una mejor predisposición de las instituciones, y se puede conseguir hacer un buen teatro infantil". (Declaraciones de Andrés Hernández a C. B. "YA". Madrid. 9 de febrero de 1987).

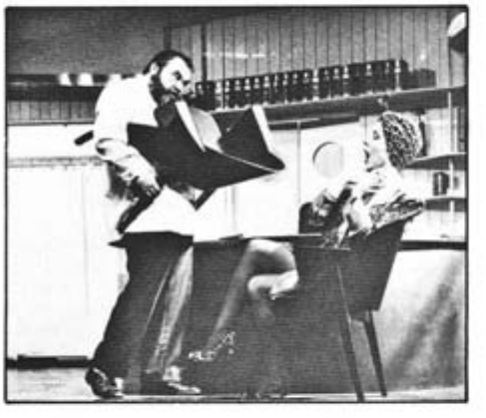
TEATRE CONDAL. Barcelona

AI, DOCTOR, QUINA NEUROSI!
De Joe Orton. Traducción: Roger Peña. Dirección: Mario Gas. Intérpretes: Joaquín Cardona, Carles Canut, Julieta Serrano, Teresa Vallicrosa, Felip Peña y Ricardo Moya. Estreno: 3 de marzo de 1987, en el Teatro Condal, Barcelona.

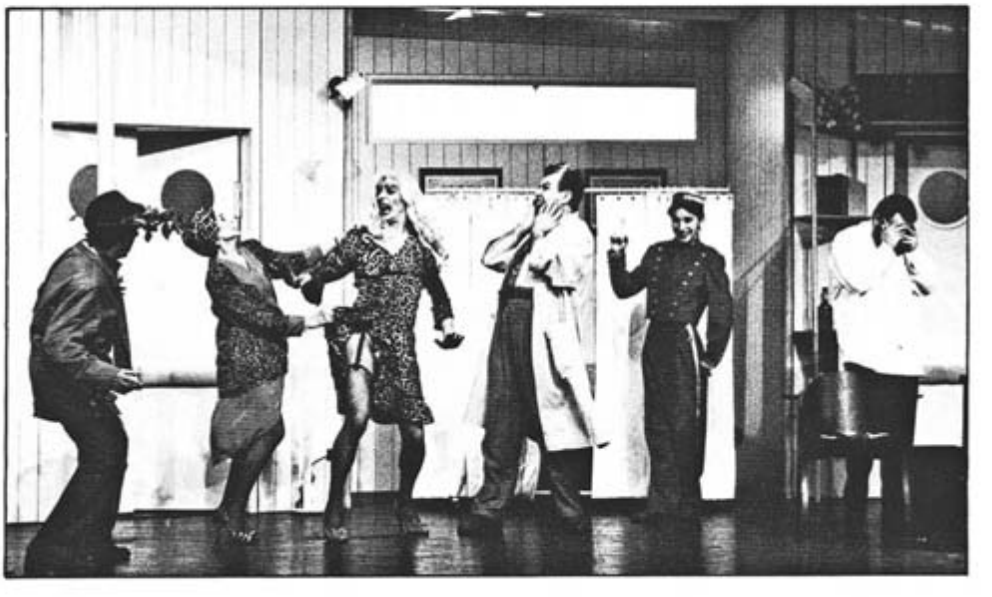
"La suma de buenos actores, de un más que acreditado excelente director y de un texto que parecia estar lleno de interés, han acabado dando, como resultado escénico, un producto claramente equivocado. Ay, doctor, quina neurosi!, *estrenado en Londres en 1969, tenia —¿tiene aún?— una segunda lectura duramente crítica. Joe Orton, un autor heredero directo de los jóvenes airados de los años cincuenta, utilizaba la estructura del vodevil para ejercer una crítica corrosiva, cáustica, demoledora e incordiante de la sociedad acomodable de su época. Orton ponia en evidencia, a través de las relaciones que se establecian en una clínica psiquiátrica, el sistema de relación familiar, la hipocresia y el puritanismo de determinados estratos sociales. El texto de Orton, sus claves vodevilescas, el tremendo enredo que se crea en escena, fueron entonces una clara metáfora para atacar despiadadamente a los espectadores.*
Todo eso ha desaparecido en el montaje de Mario Gas en el Condal. Cabe, en todo caso, dilucidar si los veinte años transcurridos han hecho inoperante el texto de Orton, o si es, en definitiva, el trabajo del director lo que falla. Lo lamentable es que el estreno de Ay, doctor, quina neurosi! *ha resultado decepcionante, y desde luego, un claro error. No funciona la idea de trasladar la anécdota de la obra a Barcelona y llenarla de referencias locales y actuales, no funciona el ritmo del montaje ni el engranaje de las escenas. Y esa locura disparatada en que se convierte el escenario deja frio al personal. La corrosividad del texto no existe, pese a ese desesperado intento final.*
En este marco sobresale el buen trabajo de Joaquín Cardona. Los demás cumplen, gritan o gesticulan. Se ve que Carles Canut y Julieta Serrano estando bien, podrian estar mejor. Pero sobre todo, se ve que aquello está suelto, desigual e inoperante". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "Una sufrida decepción". "El Periódico". Barcelona. 6 de marzo de 1987).

"(...) La pieza, estrenada en Barcelona, destila un vitriolo especialmente corrosivo y es —o era, puesto que se dio a conocer en 1969— la denuncia sarcástica de un sistema de relaciones familiares y sociales cuya hipocresia trataba de





Arriba, una escena de "Los vagabundos", del colectivo Compás, Compañia de Teatro Infantil. (Foto: Miguel Raposo). Junto a estas líneas y debajo, dos momentos de "Ai doctor, quina neurosi!", original de Joe Orton, bajo la dirección de Mario Gas, estrenado en el Condal de Barcelona. (Fotos: Ros Ribas).



encubrir el puritanismo victoriano. Claro: los veinte años transcurridos, han humedecido la pólvora de esa munición y por más libertinas que quieran parecer las enloquecidas secuencias de travestismo, carecen de la eficacia escandalosa que tuvieron en su momento.
Ai, doctor... *dificilmente puede defender su verdadera naturaleza fuera del contexto en que se produjo o, cuando menos, sin tener en cuenta las referencias que motivaron su escritura. Hay por, tanto, un gran equivoco en el rescate de la pieza cuando en ella, y desde su misma oferta al eventual espectador, se prima el barullo vodevilesco de la historia, tan depurado, estridente y vernáculo. Mario Gras, prestigioso y admirado director, conoció bien, sin duda ninguna, la intención saboteadora de Joe Orton, autor trágicamente desaparecido, asesinado por su amante en el colofón sórdido de una relación homosexual. Al fin, la clínica de los enredos, donde locos y "cuerdos" (?) consumen whisky a mansalva, se convierte en la prisión de esa miserable encarnación del mundo. La "tesis" de Orton está, ciertamente, ahí, pero, entretanto, el travestismo y el endiablado juego de escondite que practican todos frente a todos, no es la metáfora de una ocultación de identidades, sino el mero pasatiempo picante, pretendidamente jocoso y... fatalmente aburrido. El referido equivoco causaba estragos soñolientos la otra noche en el Condal. Desde mi observatorio, el espectáculo era insólito: en escena, la lucha denodada de unos buenos profesionales haciendo mil y una peripecias de vodevil, y en el patio de butacas, largos minutos de un mortal silencio y un generoso, desolador, repertorio de bostezos.*
(...) Ante el gran desacierto, global e inapelable, tiene escaso sentido señalar si Joaquín Cardona defiende mejor o peor su caricatura del "Doctor Ranci" o si Carles Canut pudo estar mejor de lo que realmente está o si Ricardo Moya flaquea más de la cuenta o si a Julieta Serrano, a veces, se la entiende con mucha dificultad. Todos combaten bravamente contra molinos de viento, contra una pura ilusión". (Joan Anton Benach, "De la pólvora mojada al puro error", "La Vanguardia". Barcelona. 5 de marzo de 1987).

COMPAÑÍA DE TEATRO CONDE GATON. Ponferrada (León)

DE PÍCAROS Y MILAGREROS EN EL CAMINO DE SANTIAGO

Sobre textos de Gonzalo de Berceo, Manuel García, Dorotea Bárcena y Ovidio Lucio Blanco. Dirección: Ovidio Lucio Blanco Gómez. Intérpretes: Juan Carlos Santos, Pablo Voces, Miguel A. Prieto, Santiago Antelo, Paula Hoyos, Vicente González, Lorenzo Gallego, María Encina Varela, Antonio Vega, Mari Carmen Álvarez, José Luis Cavero, Pilar de la Hoz, Javier Vecino, Mari Carmen Soto, José Manuel Valcárcel, etc. Estreno: 20 de agosto de 1987, Castillo de los Templarios de Ponferrada.

TEATRE DEL CONFETTI. Barcelona

NAFTALINA PER A CARROSSES

De Damià Barbany. Dirección: Damià Barbany. Escenografía: Josep Gascón. Intérpretes: Fina Rius y Rosa Morata. Estreno: 21 de abril de 1987, en el Teatre Regina de Barcelona.

"(...) Después de entretenernos con unas historias sobre concursos de eructos y pedos protagonizados por unas mujeres ebrias, después de escuchar pacientemente a Flora y a Marta apuntarnos la diferencia existente entre masturbarse con una maquinilla de afeitar eléctrica recubierta de una media de seda y masturbarse con el dedo (a l'espanyola); después de oirlas hablar de vaginas aprisionadas en tejanos demasiado pequeños y sobacos que huelen que apestan; después de verlas defecar, vomitar, esnifar coca, tragar anfetas, beber a morro una botella de "scotch" y otra de anis del Mono; después de ver cómo la Marta se pega un lote con la Flora; después de oir mentar al presidente Pujol, a la dulce Neus, a Oliver Twist, al Jomeini, a Felipe González, al inevitable SIDA, y a las maracas de Antonio Machín, etcétera, después de todo ese coñazo, soltado a bocajarro y metido como quien dice con calzador, uno, que lleva cerca de hora y cuarto interrumpida sin saber cómo y cuándo terminará la cosa, se queda turulato al descubrir que si la Marta ha decidido convertirse en lesbiana —lo cual la ha llevado, según piensa equivocadamente Flora, a acostarse con su Joan en la cama de agua, para así descubrir qué es lo que excita a su hipotética amiguita— es debido a unas radiografías —que Marta, previamente, le ha mostrado a Joan, médico, pero sin acostarse con él—, las cuales parecen diagnosticarle un cáncer de matriz, imposibilitándola tener hijos. Toma castaña" (Joan de Sagarra, "Odore di Femmina". "El País". Barcelona. 23 de abril de 1987).

"(...) Naftalina per a carrosses *es un alocado, disparatado e insalvable collage que reúne los tabúes, frustraciones, anhelos, manías, represiones, tópicos y hasta estupideces que pueden —en la imaginación del autor confluir en las 24 horas de la vida de dos carrozas: Flora (Rosa Morata) y Marta (Fina Rius). Damià Barbany utiliza el escenario como una coctelera: mete todo, a trozos, despedazando los ingredientes, con cuentagotas o a lo bestia.*

Ocurre, que un espectáculo en el que las dos únicas actrices no paran de hablar —y que busca ser divertido, melodramático y vodevilesco, según su autor— debe tener, como mínimo, una construcción literaria, del tipo que sea. Pero algo en que apoyarse. Eso no existe aquí; y lo que tenía que hacer reír, posiblemente no hará reír. Y lo que pudo hasta ser interesante, acaba siendo pesadísimo. Esta Naftalina per a carrosses *es poco creíble, pese a que tiene un final en el que Damià Barbany corta un poco tanta locura escénica y hace decir a sus protagonistas alguna cosa cuanto menos más reflexiva y opinable que toda la gama de tópicos y menudencias de antes.*

Nuevamente, el autor se ha cargado las buenas intenciones de Barbany. Porque, como director, la cosa tiene cierta entidad, aunque totalmente ahogada por un texto insalvable. De las dos actrices, Fina Rius está mejor. Al menos tiene un par o tres de momentos en que demuestra tener registros e ideas. Rosa Morata —¡qué diferencia con su anterior trabajo con La Gàbia de Vic!— carga con un personaje que desde principio a fin no tiene dos momentos para asirse a él. (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Ni feminismo ni feministas", "El Periódico". Barcelona. 30 de abril de 1987).

CONINO GURILLO. Castellón

LAXANT PURGUIS

De Jordi Llop, sobre textos de Karl Valentin. Dirección: Jordi Llop. Escenografía: Josep Plume. Intérpretes: Juanma Pérez, Trini Carrillo y Doroty Farga. Estreno: 20 de febrero de 1987, en Muralla 25, de Vinaroz. (Castellón).

"El espectáculo está compuesto por cuatro piezas cortas y dos monólogos de Karl Valentin, además de dos números nuestros y un personaje que hace las funciones tramoya con una evolución dramática muy concreta. Siempre es necesario tener a alguna persona para poder desfogar las pequeñas neuras de cada día, a quien poder pegar, chillar, putear y si, además, está en la nómina de la compañía mejor.
Mezclamos a Valentín con nuestros personajes negros: ficción y realidad se mezclan en un entramado de relaciones primarias y duras, divertidas, sarcásticas, cómicas y fatales; fatalidades que deberíamos decir son las nuestras de cada día". (Declaraciones a J. Navarro. "Castellón Diario". Castellón. 5 de febrero de 1987).

KONXERTO KRROK

Dramaturgia: Juanma Pérez. Intérpretes: Trini Carrillo, Doroty Farga, Jesús Gracia y Juanma Pérez. Estreno: 1 de mayo de 1987. Plaza del Mercado de Vall de Uxó.

COMPAÑÍA DEL CONSELL INSULAR DE MALLORCA. Palma de Mallorca

UNA LLUNA PER A UN BORD

De Eugene O'Neill. Dirección: Fernando Vagal. Escenografía: Cándido Ballester. Música: Jordi Reus. Intérpretes: Maruja Alfaro, Xim Fuster, Juan María Melis, Pere Caminals y, Maurici Gallardo. Estreno: 17 de julio de 1987, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

"Uno no acaba de entender la oportunidad de presentar esta revisión de un antiguo montaje del Teatro de los Buenos Aires, aquí y ahora, completamente fuera de contexto. Porque no se trata ya de la oportunidad o importunidad de revisitar el texto de O'Neill, que puede incluso resultar interesante, lo que nos parece absurdo es reeditar un montaje que si en su momento pudo resultar moderno o novedoso ha aguantado muy mal el paso del tiempo, máxime cuando los actores de aquí no tienen la experiencia de aquéllos ni cuentan con la valiosa dirección de quien pusiera en pie el montaje original.
Así nos encontramos con una escenografía tan bella como ineficaz, con unos actores que repiten, una vez más, el cliché que les conocemos de mil y un montaje, quizás excepción hecha de Juan María Melis, que, por el contrario, se enfrenta a graves problemas de retentiva y se pierde con demasiada frecuencia perjudicando el de por sí moroso ritmo de la función. Con un vestuario poco coherente, cuando no increíble y grotesco... Resulta incomprensible esta especie de apaño para cerrar una temporada". (Xisco Rulolán. "Baleares". Palma de Mallorca. 21 de julio de 1987).

"Una Lluna per a un bord *no parece un producto que esté llamado a despertar el entusiasmo del público. Es verdad que en su reparto se dan cita cuatro intérpretes —Maruja Alfaro, Juan María Melis, Pere Caminals y Maurici Gallardo— que figuran entre los más sobresalientes de cuantos han trabajado en los últimos años en el teatro mallorquín; pero también es cierto que los demás ingredientes no parecen encontrarse a la altura de las circunstancias.*
Esto se puede aplicar, para empezar, al texto. No soy yo quién, desde luego, para enmendarle la plana a Eugepe O'Neill, Premio Nobel de Literatura y escritor de dos o tres piezas que forman ya parte del repertorio clásico universal; si puedo afirmar, en cambio, que su historia de campesinos norteamericanos trazada en clave de dramón costumbrista lo tiene crudo para interesar —por la lejanía en el tiempo y en el espacio— a los espectadores de a pie de Palma. Esta obra remota se ha puesto en pie, además, según un sistema ligeramente ambiguo, al mismo tiempo naturalista y artificioso. Naturalista porque se trata de ofrecernos esa disección en vivo, con su cabaña de troncos y sus haces de paja; artificioso porque, en contrapartida y paradoja, ni los personajes que se han construido ni sus actitudes resultan creíbles, lo que en un montaje de estas características puede ser fatal. Esta desconexión entre un apartado y otro, unida a un ritmo en el que se ha extremado la lentitud de las palabras y de los acontecimientos, no acaba provocando en el espectador una reacción desazonada, sino quizá más bien de indiferencia, apenas esquivada por breves destellos de energía. De ahí al sopor —y me duele decirlo, pero lo digo porque es verdad— no hay más que un paso". (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 22 de julio de 1987).

CONTRAFIGURA. Madrid

EL SOLDADO QUE SE ESCAPÓ DE UNA GUERRA

De Vicente Romero. Director: José Francisco Tamarit. Escenografía: Lorenzo Collado. Intérpretes: Paco Medina, Josefina Calatayud, Antonio Montero y Alicia Viejo. Estreno: 4 de septiembre de 1986, en Baeza (Jaén).

CORRAL DEL PRÍNCIPE. Madrid

EL CANTAR DEL MIO CID

Guión, dramaturgia y dirección: Juan Pedro de Aguilar. Intérpretes: 24 actores de la compañía. Estreno: 10 de julio de 1987, en el Castillo de Santa Bárbara (Alicante).

"El montaje" —explicó Juan Pedro Aguilar—, presenta a 24 juglares que narran en verso el romance anónimo. Cuando llegan a las partes en que existe acción dramática, los juglares se transforman en los personajes de la obra que cuentan".
La puesta en escena es esencialmente vertical "Los actores llevan una especie de lanzas que hacen que el montaje tenga una cierta semejanza con el cuadro de Velázquez "La rendición de Breda", —dijo el director—. Éste había pensado en un principio estructurar el montaje en una serie de torres situadas en un palacio, pero desechó la idea al darse cuenta que el Cid era un personaje viajero y no sedentario.
La música es otro de los elementos destacados de este Cantar del Mio Cid. *Baterías, reproducciones de instrumentos de la época y un campanario de macetas vacías son los instrumentos musicales que se utilizan en la obra. "Yo siempre he incluido la música en todos mis montajes", —dijo el director teatral—, y para esta obra he elegido fragmentos del "Llibre vermell de Montserrat".*
Los actores representan toda la obra en verso, lo cual no ha sido fácil para ellos". (Declaraciones a "El País". Barcelona. 14 de julio de 1987).

"Enfrentarse a la dramatización de un poema narrativo no es nada fácil. Tanto por la dificultad del recitado coral, por la variedad de referentes culturales ya adquiridos por un público culto como por el peligro de convertir el mito en un estereotipo. Y esto último es lo que se nos aparecía cada vez que veíamos al Cid y sus mesnadas montados en un caballo de cartón con cabeza movible —el vaivén del galope—, ideado por los maestros falleros valencianos, deambular aguerridos y victoriosos por el escenario del Grec. Inevitablemente, la grandiosidad se convierte en mueca.
Y no es que no haya aciertos parciales en la escenografía, en la música o en el recitado de actores; es el conjunto del espectáculo que naufraga dejando al espectador frío e impasible ante lo que sucede en escena". (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 16 de julio de 1987).

"Evidentemente, el empeño de llevar al lenguaje teatral la historia del Cid no es fácil; y, en función de ello, diría que los resultados son correctos, aunque ni brillantes ni tan siquiera suficientes. El espectáculo está falto de grandeza, de volumen, y, en cambio, utiliza elementos —armas, caballos articulados, músicas en directo, un copioso vestuario y más de 25 actores en escena— cuya confluencia debería dar esa resultante.
El director estructura el montaje cronológicamente, con escenas que se suceden unas a otras con buen ritmo, aunque bajo una vieja fórmula que, además, se hace repetitiva hasta el cansancio. El relato de la vida del Cid y la introducción a las escenas llegan al espectador a través de la narración coral, y en muchas ocasiones las voces son muy desiguales y llegan con un cierto descontrol. El espectador asiste con frialdad a la sucesión de escenas, sin que la propuesta conecte por la vía de la emoción". (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 16 de julio de 1987).



Sobre estas líneas, "El cantar del Mio Cid", de Juan Pedro de Aguilar, por Corral del Príncipe. En la otra página, una escena de "Torna-la a tocar, Sam!", de Woody Allen, por la Companyia Curial. (Foto: Barceló).

"El estreno ha estado rodeado de la natural expectación, pues está considerado como uno de los espectáculos teatrales más importantes de la temporada, expectación que ha quedado compensada en líneas generales, aun con los fallos propios de una "premiere", que, sin duda, van a ser corregidos y superados en sucesivas representaciones. Un conjunto tan completo como la intervención y dirección de numerosos actores, vestuario, escenografía, música y espectáculo en sí requiere un imprescindible rodaje hasta lograr su estabilidad". (V. Pastor Chilar. "ABC". 14 de julio de 1987).

"El espectáculo ofrecido por la compañía Corral del Príncipe, muy en la línea de otras esceno-

grafías suyas, recuérdese Los milagros de Santa María, *sobre los textos de Gonzalo de Berceo, tiene momentos de gran belleza plástica, como si Aguilar se hubiera empeñado en hacer pasar por el tablado un retablo gótico.*
Un juego escénico a base de elementos simples para componer ciudades y castillos, bosques y campos de batalla, sirven fielmente al propósito de hacer más comprensiva la narración. Un elenco de excelentes actores coopera a que este acceso del público al difícil texto, aligerado, como es lógico, de los arcaicismos del poema épico, sea más fácil". (A. "Lanza". Ciudad Real. 15 de septiembre de 1987).

"El espectáculo es una perfecta conjunción de movimientos, relatos, música, iluminación y efectos especiales. Gran belleza plástica en la presentación de la narrativa de la epopeya del Cid que los numerosos espectadores absorbieron como si se tratara de un cómic ágil, moderno y de minuciosa presentación". (Pirula Arderius. "Información". Alicante. 11 de julio de 1987).



TEATRO CORSARIO. Valladolid

SOBRE RUEDAS
Textos de Lope de Rueda. Dirección: Fernando Urdiales. Intérpretes: Jesús Peña, Rosa Manzano, Luis Miguel García, Javier Semprún, Fernando Urdiales y, Teresa Lázaro. Estreno: 2 de abril de 1987, en el Teatro Calderón de Valladolid. Coproducción: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla-León.

"Vaya por delante que el Teatro Corsario ha llegado, con este montaje, a un nivel de profesionalidad sumamente satisfactorio. Sobre ruedas *es un espectáculo interesante, en el que la escenografía, sugerente y plural desde la excelente idea inicial de la montaña de detritus, la luminotecnia, los objetos y el sonido, grabado y en directo, funcionan a ese nivel que desearíamos fuera habitual en nuestro grupos. Los seis intérpretes realizan un trabajo, no sólo duro en lo puramente físico, están casi continuamente en escena, sino en lo específicamente técnico, que les obliga a utilizar a la vez el lenguaje de la época de Lope de Rueda y el léxico distanciado y actualizado que entreverá, de cuando en cuando, la acción. Labor ingrata, cumplida con general eficacia, aunque existan momentos mejores y otros no tanto, en los que la retórica asoma, pero que contribuye decisivamente a la unidad del espectáculo".* (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 4 de abril de 1987).

CRISI PERPÈTUA. Balaguer (Lleida)

DISPARA, STANISLAVSKI
De Rafael Santapau. Dirección: Rafael F. Molina. Escenografía: Xavier Castellà. Intérpretes: Silvia Solduga, Laura Corsà, Carme Alòs, Olga Navau, Bep Regany. Músicos: Xavier Monge, Josep Mª. "Nen" Súria y Edu Ribera. Estreno: 16 de abril de 1987, en el salón de actos del Ayuntamiento de Balaguer (Lleida).

LA CUARTA PARED. Madrid

RINCONES
Del colectivo. Dirección: Simón Delgado y Luis Castilla. Intérpretes: Antonio González, Carolina Calvo, Daniel Rodríguez, Maite Jiménez, Fernando Cano y Teresa Gómez. Estreno: 2 de octubre de 1986, en el local de la Asociación Cultural "La Cuarta Pared", de Madrid.

TRÁNSITOS
Del colectivo. Dirección: Javier G. Yagüe. Intérpretes: Concha Villarrubia, Teresa Cardell, Francisco García y Luis Santos. Estreno: 19 de diciembre de 1986, en el local de la Asociación Cultural "La Cuarta Pared", de Madrid.

CHEJOV + WILLIAMS
Sobre textos de Chejov y Tennessee Williams. Dirección: Angel Ruggiero. Estreno: mayo de 1986, en el local de la Asociación Cultural "La Cuarta Pared", de Madrid.

CHEJOVIANA/87
Del colectivo, sobre textos de Chejov. Dirección: Angel Ruggiero. Estreno: 18 de junio de 1987, en el local de la Asociación Cultural "La Cuarta Pared" de Madrid.

"En mi método el público forma parte del proceso de formación y la aspiración a medio plazo es crear una compañía que ahora se está gestando.
Perseguimos un teatro que se preocupe más por descubrir el texto, planteando interrogantes sin respuestas "a priori" y que esas respuestas vayan apareciendo a lo largo del desarrollo de la formación del actor, a base de un entrenamiento permanente, como si de un atleta se tratara".
El psicoanálisis es una de las herramientas de trabajo de este director, que lo utiliza como "un elemento dentro de una estructura integrada por diversos elementos de otras disciplinas igual de importantes. Cuando se lee una realidad, teatral o cotidiana, se advierte que está teñida de algo que no se ve. El psicoanálisis te permite una aproximación, a través de la descodificación de unos signos, a lo que está latente. Esto es entrar en una teoría del conocimiento, en una correcta posición epistemológica que le otorga una cualificación para conocer la realidad intrínseca". (Declaraciones a Javier Parra. "Ya". Madrid. 16 de julio de 1987).

LA CUEVA DE SALAMANCA. Salamanca

LA METAMORFOSIS
De Frank Kafka. Adaptación: Luis Álvarez. Dirección: Luis Álvarez. Intérpretes: 12 actores de la compañía. Estreno: 5 de febrero de 1987, en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Salamanca.

"Esta versión se fundamenta en tres pilares:
— La voz en off que tiene un sentido de aclaración y distanciamiento brechtiano.
— La incorporación de Kafka como personaje de la conciencia de Gregorio Samsa, que tiene un gran fondo autobiográfico y dramático y ayuda al efecto de suspensión.
— La caracterización de los personajes, autoritarismo y brutalidad en el padre, sumisión en la madre, deshumanización en el Principal.
Por último, agradecer a La Cueva de Salamanca su dedicación al teatro y que este su primer trabajo le lleve a su consolidación como teatro estable en beneficio de todos y de Salamanca". ("La Gaceta". Salamanca. 7 de junio de 1987).

COMPANYIA CURIAL. El Masnou (Barcelona)

TORNA-LA A TOCAR, SAM!
De Woody Allen. Adaptación de Ricard Reguant. Dirección: Ricard Reguant. Escenografía: Agnés

Ricart. Iluminación: Joan Carles Lausin. Intérpretes: Josep Parés, Albert Dueso, José Luis Sanjuán, Anna Biransó, Teresa Soler y M. Angels Goñalons. Estreno: 9 de enero de 1987, en el Teatre Regina, Barcelona. Espectáculo producido con la colaboración del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

*"Woody Allen en manos de ese buen actor que es Pep Parés (*Curial e Güelfa*) no es Woody Allen, pero no importa demasiado. Tampoco importa que en la adaptación teatral de* Sueños de un seductor *hayan desaparecido la duda metodológica y casi toda la gama de matices con que el espíritu atónito del humorista norteamericano inventó aquí una pugna con sus propios déficit amatorios. El protagonista de* Torna-la a tocar, Sam! *—que así se titula la comedia adaptada y dirigida por Ricard Reguant— es, en todo caso, un tímido atolondrado, un sobreexcitado psicópata, lanzado por la pendiente de la comicidad que proporciona unos efectos gratificantes mucho más ruidosos e inmediatos que aquellos que cabría cosechar manejando los materiales más delicados y sutiles del humor. Esa observación no implica, estrictamente, ningún reproche. A una adaptación libre no hay por qué pasarle el recibo por unas supuestas "traiciones" del original. Más aún: Pep Parés, actor con todos los requisitos para alcanzar pronto una "justa fama y renombre", no transita por la pendiente mirando el paisaje y economizando energías, sino que suda a fondo la camiseta de ese antihéroe que es "Alex Puig", cuyo repertorio de gestos, movimientos y expresiones es de una desbordante generosidad.*

(...) Esa es la cuestión: las cuitas del seductor "Alex Puig" desatan las carcajadas del respetable desde las escenas iniciales de la comedia y, a partir de ahí, las risas, que no habrán de cesar en el patio de butacas, suministran la mejor coartada a una aventura teatralmente vasta, pobre, proclive en exceso a utilizar el lenguaje del vodevil de tresillo más manido.

(...) La aventura se basa en un texto amable, digno e inteligente corregido y ampliado con afortunadas referencias locales. En ella, además de Reguant, intervienen nombres como los de Anna Briansó, Albert Dueso, Teresa Soler, etcétera, nunca asociados a empresas que pudieran distinguirse por su adocenamiento. Pero Briansó y Dueso, por ejemplo, pueden saber muy bien las distancias que hay entre Torna-la a tocar, Sam! *y espectáculos como* Glups o Pel devant i pel darrera *en los que intervinieron con anterioridad y cuya exigencia se halla lejos de apreciarse en la comedia estrenada en el Regina.* Torna-la a tocar, Sam! *es un espectáculo con interpretaciones-satélite que giran complementariamente, grises a veces, en torno al protagonista principal. Los "sueños" de éste vienen ilustrados de modo elemental, atropelladamente y sin modificar debidamente el ritmo que exige ese plano imaginativo del relato. Se descuida lamentablemente el "tiempo" teatral en algunos pasajes de la narración, y la escenografía, en fin, no presenta ningún destello especialmente atractivo".* (Joan-Anton Benach, "La risa como única y legítima coartada", "La Vanguardia". Barcelona. 11 de enero de 1987).

He aquí una obra fresca, amable, divertida, que ya nos había distraído en su versión cinematográfica, Sueños de un seductor, *y que ahora podemos ver en su forma original. Ricard Reguant, no obstante, responsable de la versión que ahora se ha presentado en el Regina, no se ha limitado a una simple traducción, sino que ha realizado un completo traslado a la Barcelona actual, introduciéndole elementos que sirven de situación e identificación. De una forma paralela, Josep Parés tiene la precaución de no imitar a Woody Allen, sino que trabaja con habilidad para configurar el personaje de Alex Puig, protagonista de la peripecia. De alguna manera, este montaje —temático y de género— de nuestra cartelera es una evidente demostración de que tenemos una buena cantidad de actores y actrices con una sobrada capacidad para llevar adelante un teatro bien hecho, divertido y de consumo habitual, que puede atraer a un buen sector de espectadores habitualmente alejados del teatro.*

(...) Posiblemente, a pesar de la buena disposición y la buena actuación de todos, hay en el aire un punto de precaución, una especie de tono menor, difícil de precisar, como una limitación de posibilidades, de modestia excesiva en la concepción global del montaje, como si se pensase más en representaciones únicas ambulantes de teatro en teatro, que un montaje para una temporada estable. Esta especie de inseguridad forzosa del montaje es uno de los defectos más evidentes de nuestra actividad teatral. La inestabilidad y la falta de una planificación de la posproducción y divulgación del montaje, sujeto a tantas posibles variaciones e incertidumbres, frenan peligrosamente la creatividad y la calidad final del producto". (Joaquim Vilá i Folch. "Avui". Barcelona. 18 de enero de 1987).

AGRUPACIÓN INSULAR DE TEATRO LA CHALANA. Las Palmas de Gran Canaria

MORIR EN SANTIAGO

De Orlando Hérnandez. Dirección: Orlando Hérnandez. Intérpretes: Milagrosa Monzón, Fernando Batista, Lidia Esther, Fernando Nitram, Andrés Macías, Antonio Barrera, Manolo Batista, Julio C. Vizcaíno y Rubén Otero. Estreno: 18 de julio de 1987, en la Casa de la Cultura de San Bartolomé de Yirajana (Gran Canaria)

LA CHARCA. El Entrego (Asturias)

UNA CASA DE LIOS

De Álvaro Portes. Dirección: Chon Fueyo. Música: José Ángel Coto. Intérpretes: Pilar Naredo, Rechén Fenández, Cuco Caside, Mirella Merino, Lupe Antuña, Chechu García, J. M. Casas, Roberto Pérez y Paco Garea. Estreno: 22 de diciembre de 1986, en la Casa del Pueblo de El Entrego (Asturias)

CHINCHETAS ROSAS. Madrid

REINETAS DEL PARAISO

De Brigitte Aschwanden. Dirección: Brigitte Aschwanden. Escenografía y muñecos: Eloy Martín y Vicente Recas. Música: Fernando Navarrete. Intérpretes: Helena Ferrari, Briggitte Aschwanden. Ale Ferrari, María José Gómez, Julio Vélez y Héctor Saurint. Estreno: 14 de diciembre de 1986, en la Casa de Campo, "Juvenalia 86", Madrid. Producido con la colaboración del Instituto de la Mujer, Ministerio de Cultura.

ASESINATO EN KING-KONG BURGER

De Javier Navarrete. Dirección: Javier Navarrete. Vestuario: Vicenta Delgado. Música y efectos especiales: Fernando Navarrete. Intérpretes: Helena Ferrari, Brigitte Aschwanden, Ale Ferrari, María José Gómez, Julio Vélez y Héctor Saurint. Estreno: 26 de septiembre de 1986, en la Sala San Pol, II Certamen de Teatro Joven.

COLECTIVO DE TEATRO CHIRIFALLA. Madrid

LOCOS DE AMOR

De Sam Shepard. Dirección: Pablo Calvo García. Escenografía: Elena Bordóns. Intérpretes: Pilar Álvarez, Luis Patiño, Pablo Calvo y Juan Bonmatí. Estreno: 26 de marzo de 1987, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

TOCALA DE NUEVO, SAM

De Woody Allen. Dirección: Jesús Silgado. Escenografía: Goyo Crespo. Intérpretes: Álvaro López, Carmen Menor, Jesús Silgado, Nieves Martín, Goyo Crespo y Puento González del Mazo. Estreno: 12 de mayo de 1987, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

A PUERTA CERRADA

De Jean Paul Sartre. Dirección: Pilar Martínez Recuero. Intérpretes: Antonio López-Dávila, Encarna Martínez Fondón, Begoña López Bonilla y Pilar Martínez Recuero. Estreno: 2 de junio de 1987, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

LAS BODAS DE FÍGARO

De Beaumarchais. Dirección: Carlos di Paola. Escenografía: Willow Winston. Vestuario: Cristina Díez Barberá. Intérpretes: Pablo Calvo, Almudena Villlarreal, Estrella Salvador, Jorge Merino, Tomás Repila, Beatriz Olivenza, María Victoria Pavón, José Luis Patiño, Alejandro y Cristina Díez Barberá. Estreno: 7 de junio de 1987, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

AGNUS DEI

De John Pielmeier. Dirección: Juan Carlos González-Mohino. Escenografía y vestuario: Clave de Luna. Voz en off: Enma Álvarez Perales. Intérpretes: Adriana Sánchez Valero, Ana Sáez y Catalina Roa. Estreno: 23 de junio de 1987, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

LOS EMIGRADOS

De Stawomir Mrozek. Dirección: Jesús Espindsa. Escenografía: Pablo Calvo. Intérpretes: Ramón Vega y Jorge Merino. Estreno: 28 de junio de 1987, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

LA DARRERA. Barcelona

HISTORIES NEGRES

De Lluís A. Baulenas. Dirección: Lluís A. Baulenas. Música: Grupo Ambulancia. Intérpretes:

Vicens Miñana y Lluís A. Baulenas. Estreno: 26 de junio de 1987, en el Teatro de la Riereta de Barcelona.

DI GIORNO. Valencia

OTRO MUNDO
De Manuel Lourenzo. Dirección: Manuel Lourenzo. Escenografía: Amparo Ferrer. Vestuario: Imma A. Souto y Jorge Castelli. Iluminación: Xosé Manuel Rabón. Música: Bernardo Martínez. Intérpretes: Norberto di Giorno y Santiago Prego. Estreno: 23 de mayo de 1987, en la Sala Luis Seoane, La Coruña.

ASOCIACIÓN DE TEATRO DE CÁMARA DITEA. Santiago de Compostela (La Coruña)

FARSA PLAUTINA
De Agustín Magan, sobre textos de Tito Maccio Plauto. Dirección: Agustín Magán. Intérpretes: Alberto Álvarez, Susana Ríos, Xoan Casas, Xosé Manuel Rey, Estela Amigo, María José Bermúdez, Francisco Lago, Xosé Guerra, Celeste Pérez, Mónica Montero, Lucrecia Carril, Rosa Portela, Xosé Manuel Olveira, Alfredo González y Xaime Lorenzo. Estreno: 9 de mayo de 1987, en el Centro Cultural Palmeira de Riveira, La Coruña.

DITIRAMBO STUDIO. Madrid

DE PASO
Del colectivo. Dirección: Carmen González. Intérpretes: Pilar Pardo, Elisa Matesanz y Carmen González. Estreno: 8 de marzo de 1987, en el Centro Cultural García Lorca, Madrid.

¿TE GUSTA SOÑAR?
Del colectivo. Dirección: Carmen González. Intérpretes: Pilar Pardo, Elisa Matesanz y Carmen González. Estreno: 6 de junio de 1987, en el Distrito de Mediodía, Madrid.

DOBLE VIA. Sabadell (Barcelona)

ELS PEIXOS DE COLORS
De Jean Anouilh. Traducción: Carme y Josep M.ª Vidal. Intérpretes: Roser Castellví, Salvador Fité, Anna Vidal, Joan Vives, Pep Generó, Anna M.ª Fité, Rosa M.ª Aymamí, Carme Rocabruna, Eulàlia Altafaja, Eulàlia Nieto, J. Lluís Díaz, Montse Adalid, Isabel Fité, Anna Domènech y Josep Barceló. Estreno: 30 de abril de 1987, en el Auditori de la Caixa de Sabadell (Barcelona).

"(...) Han cuidado meticulosamente la escenografía sin conformarse con una sábana y la alpargata. La seriedad también se refleja en la interpretación, aunque con los altos y bajos de calidad en cada intérprete, pero que translucen ensayos rigurosos. No hay duda que Doble Via trabaja con criterios profesionales, se autoexigen más y por eso lamentan no llegar más lejos (...). Sin embargo, Els peixos de colors *no es ningún "rollo". Esta reposición adecuadamente adaptada consigue hacer el milagro de que un texto denso pase con la fluidez del agua. Anouilh es monotemático, casi paranoico; en toda la obra no hace mas que preguntarse "¿pero qué culpa tengo yo de ser rico?". Ya sea por la agilidad de la versión de Doble Via o por la bien tramada historia y sus sorprendentes saltos en el tiempo, la atención del espectador no decae en ningún momento.*
Y ya son dos milagros. El primero, conseguir que la gente cambie por el frío de la calle el calor de las zapatillas. El segundo, ver que sale ganando con ese cambio. Hay que destacar el trabajo de Fité, fundador, inspirador, agitador y padre, en todos los sentidos de la palabra, de esta joven compañía que, porque ama el teatro, quiere hacerlo bien. Felicidades y adelante".
("Sabadell", Sabadell (Barcelona). 9 de diciembre de 1986).

DONOSTIAKO KIXKA ANTZERKI TALDEA. San Sebastián

HAU DUK BELDURRA!
Del colectivo. Intérpretes: Mari Carmen Etxeberria y Amaya Lumbreras. Estreno: 3 de mayo de 1987, en el salón de actos del Colegio Zamagüru de San Sebastián.

COMPAÑÍA DOS DUROS. Madrid

UN APERITIVO CON MANOLITA
Dirección y guión: Mercedes Carrión. Intérprete: Mercedes Carrión. Músico: Carolina. Estreno: 5 de diciembre de 1986 en el Centro Cultural de Arganzuela, Madrid.

COMPAÑÍA DRAGÓN. Madrid

CORRAMOS, MARQUÉS, CORRAMOS
De Jorge Goldembert. Adaptación: Ángel Borge. Dirección: Ángel Borge. Escenografía: Amadeo Sancho. Música: Domingo Palacios. Intérpretes: Luis Alonso, Margot Martín, Miguel Muñoz, Ángel Borge, Toni Moreno, Ato Fernández, Prado González y Antonio Colao. Estreno: 12 de octubre de 1986, en el Centro Cultural "Eugenia de Montijo", de Carabanchel (Madrid).

COMPANYIA DRUP. Mollet del Vallés (Barcelona)

003 AVERIAS
Del colectivo. Dirección: Jordi Llop. Intérpretes: Jordi Coromina y Xavi Caubet. Músico: Toni Corderas. Estreno: 14 de marzo de 1987, Centro Cívico de Trinidad Vieja (Barcelona)



"Las cometas", de Teófilo Calle, dirigida por Jesús Puente e interpretada por la Compañía Duque de Rivas. (Foto: Chicho).

COMPAÑÍA DUQUE DE RIVAS. Madrid

LAS COMETAS
De Teófilo Calle. Dirección: Jesús Puente. Escenografía: Toni Cortés. Intérpretes: Jesús Puente, Licia Calderón, Elvira Travesi, Pastor Serrador, Elena Cores y Rafael Gómez de Castro. Estreno: 5 de marzo de 1987, en el Teatro Espronceda, de Madrid.

"Para el autor, Las cometas *"pretende una tierna reflexión acerca de la soledad, como*

inevitable consecuencia de la insolidaria actitud que nos determina. El tradicional sistema de valores con que nos educaron está en crisis, y no parece fácil hallar piezas de recambio que nos garanticen la estabilidad mínima imprescindible para vivir en plenitud. Así las cosas, nos resolvemos egocéntricos como solución. El "sálvese quien pueda" se impone como fórmula que nos proteja del sistema imperante. Al viejo anhelo de trascender el puro instinto se le niegan cauces, y caminamos con frecuencia huérfanos de sentido y estímulo. Atrapados por la urgencia del tiempo necesario para aprender lo que deberia sernos consecuente.
Ya no es tiempo de héroes, y como por ejemplo, el sistema reemplaza a Prometeo por Supermán: a partir de ahí, cualquier cosa parece legítima: todos podemos ser mezquinos héroes anónimos sin necesidad de más reconocimiento que el de nuestra pequeña valoración. Los demás ya tienen bastante con el reconocimiento de sí mismos. Es fácil advertir la aparente conveniencia de la receta: "Frente a todos. ¡Defiéndete!". Pero hay personajes en la obra que presento que abonan muy otra actitud. ¡Claro que no se encuentran a sí mismos "frente a los demás", sino parte de ellos! Resueltos gozosamente en la tarea común que son los otros y su problema". ("Antecrítica". "ABC". Madrid. 5 de marzo de 1987).

"Nicolás ve hundirse el mundo para el que fue educado. Pierde su empleo, su esposa trabaja hasta la madrugada, la casa y los hijos están abandonados: enloquece. Busca refugio en casa de su madre; indirectamente, la culpable de la formación que le dio de niño, inútil ya para esta época.
La acción básica de Las cometas *se complica con otras: el descubrimiento de que la esposa no sólo trabaja, sino que tiene un pisito para sus desahogos sexuales (una inversión de lo que antes eran ventajas de marido), precisamente con un vecino joven de la misma casa de la madre.*
La locura de Nicolás se centra en que quiere ser cometa para volar, de donde aparece una especie de simbología del soñador...
(...) De todo ello se deduce poco: no se sabe si es la generación anterior la que no supo preparar a sus descendientes para la vida, o si es la actual la que ha perdido sus quicios y sus valores morales.
La comedia dramática de Teófilo Calle tiene atisbos, tiene aproximaciones. Algunos temas de nuestro tiempo pasan por ella, como queda apuntado: el pánico del hombre que ha perdido su papel, el desmoronamiento de las parejas, los contrastes entre tipos de mujeres, la caída del mundo burgués...
Le falta estar más apretada y más densa, le sobran algunos lirismos, algunas casualidades; un exceso en la casuística que reduce demasiado la situación general. Deja vivo el tema.
La interpretación se basa en el naturalismo, en un tono pemaniano o benaventino de mesa camilla, que llevan adelante con su oficio Elvira Travesi, Elena Cores, Rafael Ramos de Castro, Pastor Serrador; pierde un poco Licia Calderón, y no por su culpa, sino por la endeblez de papel. Y pone el contraste Jesús Puente —director de escena, además de primer actor—, que en el papel del loco, fingido o real, se va hacia el pirandellismo, hacia la mezcla de lucidez y sinrazón". (Eduardo Haro Tecglen, "El pobre marido, su pobre madre". "El País". Madrid. 10 de marzo de 1987).

"Procedente de las filas del teatro, un nuevo autor, Teófilo Calle, sale al proscenio en el Espronceda para presentar su comedia Las cometas, *avalada por el premio Castilla-La Mancha que le fue otorgado en 1985.*
Desde Ibsen y a través de Benavente una estructura dramática consistente en ir descubriendo por planos, a la manera que opera un cirujano, de fuera adentro, las capas de una realidad, en este caso, del carácter de unos personajes y de los acontecimientos que los relacionan, hasta contemplar entero el panorama humano que interesa al dramaturgo, ha llegado a constituir una de las formas clásicas del drama contemporáneo. Teófilo Calle se atiene a este esquema para tratar un asunto plenamente inserto en la anatomía social más actual. La caducidad de un sistema de formas éticas y sociales puede producir la indefensión de un hombre instalado en ellas, cuando descubre que han prescrito no sin haberle impedido realizarse de acuerdo con su impulsos primeros.
Hay un autor en el autor de Las cometas. *Conoce los métodos de construcción dramática y los emplea con facilidad. Maneja muy bien el diálogo. Pone en pie personajes que se explican y son coherentes, salvo Nicolás, cuyos propósitos quedan en las ambigüedad que ya hemos señalado y lo reducen más a un tipo que a un carácter.*
Jesús Puente hace un brillantísimo trabajo de actor. Da a su Nicolás el exacto tono de desesperación entre resignada y protestadora, aporta su especial forma de naturalidad y en ella asienta a un tipo muy de nuestros días. Como director da un ritmo sostenido al discurso, sitúa bien a los personajes, de una manera moderna y deliberadamente poco convencional. Excelente.
Elvira Travesi es una gran actriz. Su temblor humano, su dignidad, el pie con que pisa, en dueña, el escenario, componen una mujer digna, sorprendida, destrozada, por la brusca revelación de su error de madre y maestra. Está muy bien, grata de presencia, veraz de tono, Licia Calderón en la esposa moderna, defraudada y liberada. Pastor Serrador, siempre buen actor, recarga un tanto la vulgaridad satisfecha de su médico. Muy en justa medida y acoplados al tono general, Elena Cores y Rafael Ramos de Castro en dos personajes necesarios que aportan un contrapunto complementario a la acción". (Lorenzo López Sancho, *Las cometas,* manera clásica en un nuevo autor. "ABC". 7 de marzo de 1987).

"Tras una serie de textos de muy dudoso interés —salvando el caso especial de una obra de López Rubio—, el Espronceda hace honor al sentido último de su propósito de estrenar autores españoles contemporáneos. Porque, claro está, el problema no parece que consista, sin más, en ofrecer textos escritos por personas de nacionalidad española, sino en seleccionar aquellos que puedan tener cierta significación, que unan a su dignidad dramática cierta capacidad de explicitación de la vida española.
(...) Las cometas *es un ejemplo de este teatro que "debe ser" estrenado. Premio Castilla-La Mancha 1985, escrito por quien ha sido y es, básicamente, un estimable actor, expresa una visión, nada complaciente ni convencional, de la sociedad española de nuestros días.*
(...) Por encima de cierto artificio anecdótico, lo que daría sinceridad y sentido a esta obra sería el rigor de su conflicto dramático último: el encuentro de los personajes "evadidos" —sea a través del sueño casoniano, expresado en el mismo título de la obra; sea a través de la satisfacción estrictamente erótica— con ese futuro que, al hacerse presente, desencadena la tragedia.
Pienso que, en este sentido, Las cometas, *afrontada por un sólido reparto, es una obra significativa y hasta importante. La idea es antigua e incluso quizás ofrece cierto tufillo paternalista: hay que volar con los pies en el suelo. De los que vuelan sin programar el aterrizaje es de lo que trata este pulcro y honesto drama de Teófilo Calle".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 14 de marzo de 1987).

TEATRO EL EJIDO. Málaga

LA HERIDA DEL TIEMPO

De John B. Priestley. Dirección: Tina Sainz. Escenografía: Ginés Liébana. Intérpretes: Adelfa Calvo, José Francisco Domínguez, Francisco Gil, Nuria González, Lola Kiwi, Mercedes León, Joaquín Núñez, Manuel Qintanilla, María Eugenia Rojas y Leonor Regife. Estreno: 15 de septiembre de 1986, en la Escuela de Arte Dramático de Málaga.

COMPAÑÍA DE ELISA RAMÍREZ. Madrid

EL CAMINO VERDE

De Juan José Alonso Millán. Dirección: Diego Serrano. Intérpretes: Elisa Ramírez, Diego Serrano, Tomás Penco y Ana Bonilla. Estreno: 30 de octubre de 1986, en el Salón de la Caja de Ahorros de Salamanca. Palencia.

JUGUETES PARA UN MATRIMONIO

De Alfonso Paso. Dirección: Diego Serrano. Intérpretes: Elisa Ramírez, Diego Serrano, Fina Gessa, Manuel Padin, Paolo de Atalaya y Tomás Penco. Reposición: 12 de febrero de 1987, en el Teatro Progreso, de Madrid.

"La Compañía de Comedias Elisa Ramírez ha puesto en escena en el coliseo Progreso una interesante comedia psicoanalítica-sentimental de Alfonso Paso. He aquí un estudio que va del amor a la presencia de unos seres desequilibrados, lo cual no nos lleva por arte del gran autor a una serie más o menos lenta o al borde de lo que pudiera representar algo difícil para el gran público, sino que es una muy bien estudiada aproximación a la obra llena de constante interés, así sentimental como de caracteres psiquiátricos. Y esto nos conduce a través de una trama llena del más sugestivo interés teatral y humano a una serie de peripecias que nos hacen sentir piedad por alguno de los personajes y el mayor desprecio por otros. Porque, en resumidas cuentas, aquí nos encontramos con dos tramas o dos expresiones argumentales: la de la mujer despreciada por la frivolidad de su esposo, y la de los dos caracteres enfermos de alma, a los que por un procedimiento amoroso se trata de poner en cura.
(...) Estamos ante una obra dramática sin que esto suponga un drama "de sangre". El autor

nos conduce con gran habilidad escénica de un mundo enfermo, o mal comprendido, a una posible salvación por medio de la comprensión y del amor. Y todo esto bien dosificado a lo largo de las dos partes de que consta esa pieza escénica, cuyo título es bien significativo: Juguetes para un matrimonio. *Estos son los problemas actuales y eternos que Alfonso Paso nos ofrece con la mayor actualidad y con una magnífica interpretación por parte de toda la compañía".* (M. Díez Crespo. "El Alcázar". 21 de febrero de 1987).

"Las reposiciones necesitan siempre una razón de ser. Se reponen los grandes éxitos del pasado, a la espera de que constituyan grandes éxitos del presente. Y se acierta o no, que en no saber de antemano si se va o no a acertar reside en parte la magia del teatro.
¿Es Alfonso Paso responsable? En tiempos dominó la escena española como nadie lo ha conseguido nunca. Llegó a tener en cartel en Madrid, al mismo tiempo, más de media docena de comedias. Y escribió piezas muy dignas de respeto, muy superiores a su fama de autor prolífico y cómodo de piezas fáciles para entretener. Pero esta fama tampoco era injustificada. Escribió, también, muchas obras pasajeras, ocasionales, ingeniosas, sí, bien tratadas, pero perfectamente olvidables. Son las que no se deben reponer.
Y una de ellas es Juguetes para un matrimonio. *Paso, en su autocrítica, dejó escrito que con esta obra no pretende hacernos reír. Lo consigue perfectamente. Y añade: ni llorar. Esto ya es más difícil: alguna lágrima sobre el teatro de Paso sí pudiera escapársenos viendo* Juguetes para un matrimonio. *No hay en ella ni verosimilitud ni fantasía. Sencillamente, aburre.*
La Compañía de Elisa Ramírez y Diego Serrano ha elegido, pues, una pieza que no había que reponer. Se ha esforzado en trasladarla hasta nosotros, pero no nos llega. Los movimientos escénicos están mal calculados. En aquella casa, en la que cada uno entra y sale como Pedro por la suya, en la que se conversa a voces, suponiendo que los que están a medio metro no se van a enterar, en la que los personajes tienen que aguardar escondidos detrás de la puerta para su continuas apariciones y desapariciones, la anécdota se esfuma y el interés no hace acto de presencia". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 27 de febrero de 1987).

LAS REGLAS DEL JUEGO
De José María Bellido. Dirección: Diego Serrano. Escenografía: Manuel Santo Domingo. Intérpretes: Elisa Ramírez, Manuel Gallardo y Juan Ureta. Estreno: 18 de agosto de 1987, en el Teatro Coliseum de Santander.

(...) Una obra de anticipación, de muy cercana proyección en el tiempo futuro, es la que nos presenta en esta ocasión José María Bellido. Nos sitúa la acción a mediados de la década de los noventa, en una España en donde persiste el régimen democrático, aunque la inseguridad ciudadana ha hecho que se vuelva a implantar la pena de muerte.
(...) En realidad, la historia pudiera dividirse en dos y así lo hace con hábiles recuerdos teatrales el autor. Una historia bipartita con el condenado y la prostituta en un bloque, y el verdugo y su mujer en el otro, y con el director de la prisión como elemento de enlace entre estos dos



La Compañía de Elisa Ramírez puso en escena "Juguetes para un matrimonio", de Alfonso Paso, con dirección de Diego Serrano. (Foto: Miguel Raposo).

compartimentos estancos que, teóricamente al menos, deben de comunicarse al final de la obra.
Y ¿qué objeto, qué tema, qué problema, qué tesis, qué asunto irá a debatirse entre estos cinco personajes? La generosidad de Bellido en este punto abre un abanico de posibilidades. Desde su parlamento, cada uno de ellos esboza su psicología que habría que decir que, al menos, es atípica, que está trazada con evidentes rasgos de farsa, y con trazos en donde el juego del humor puede verse transida de capitales dolores del existir, ya que, en realidad, la situación planteada resulta ser, un poco, vomitorio de tristezas y de desengaños un poco en ritual de catarsis también, ya que la confesión que se realiza puede ir desentrañando oscuros pozos del hombre en donde ha fermentado la vida. Con esto queda dicho que el humor es acaso más aparencial que real en esta obra, que sus personajes, que hacia nosotros deyeccionan su íntimos sentires nos pueden ir dejando una amarga sensación de desánimo o de frustración inherente a nuestra condición humana por otra parte, y que el humor manifestado lo es, justamente, porque en el humor es donde se sustancia o se sustantiva, mejor que en ningún otro molde o crisol, ese sustrato de la vida hecha de sinsabores, pusilanimidades y fracasos. Historia un poco de personajes destartalados, de situaciones que se nos asoman por el lado de un absurdo revestido de realidad y de cordura, nunca demasiado punzante ni heridora, con una cierta tendencia favorable a ir a favor de la corriente en la opinión, a ir puntualizando balances del pasado con respecto a la actualidad que más que del texto nacen de la ironía que expresan los actores en su matizar la frase". (Santiago Aizarna, "Farsa dramática del condenado y el verdugo". "Diario Vasco". San Sebastián. 11 de julio de 1987).

ÉLITRES TEATRO. Madrid

ANTES DEL DESAYUNO/TRES PIEZAS CORTAS
De Eugene O'Neil/varios. Dirección: Carlos Rodríguez. Intérpretes: Esperanza L. Tamayo, Juan Fuertes Guillén. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Centro Cultural Rafael de León.

COMPAÑÍA DE EMILIO ARAGÓN. Madrid

LA VUELTA AL MUNDO EN 80 MINUTOS
De Emilio Aragón. Dirección: Emilio Aragón. Música: Rita Irasema. Intérpretes: Rita Irasema, Emilio Aragón, Manuel Feijoo, etc. Estreno: 4 de octubre de 1986, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"La receta es simple: música y humor en las dosis adecuadas para conseguir un delicioso combinado apto para todos los estómagos. Estos son, al menos, según Miliki, los ingredientes de La vuelta al mundo en 80 minutos, *un exquisito espectáculo para grandes y pequeños con el que Emilio Aragón senior regresa a los escenarios españoles, tras una larga temporada entre bastidores.*
La vuelta... *es un show humorista o musical para niños y mayores y consiste en un viaje simbólico a través de países de fantasía: el mundo de la ópera y el del desconcierto, el del papel y el de la inocencia, el de los "cowboys..." todo ello entre risas y canciones clásicas y nuevas.*
El objetivo: divertir a todos los públicos, y a fe que lo consiguen". (Declaraciones a M. Arroyo. "El Alcázar". Madrid. 29 de octubre de 1986).

EÑE TEATRO. Madrid

LA PÁJARA PINTA
De Rafael Alberti. Dirección y escenografía: Gonzalo Cañas. Coreografía: Goyo Montero. Música: Carmelo Bernaola. Diseño plástico: Alberto Urdiales. Realización de marionetas: La Deliciosa Royala. Intérpretes: Luis Lorenzo, Luisa Armenteros, Ismael Abellán, Mercedes Alegre, Jaro y Verónica Lago. Pianista: Jerónimo Maeso. Estreno: 27 de julio de 1987, en el Centro Cultural Galileo, de Madrid, dentro de Los Veranos de la Villa. Espectáculo realizado con la colaboración del INAEM.

"Escribí La pájara pinta *juntando una serie de personajillos sacados de retahílas populares y dichos graciosos de los niños, ya que quise componer una obra más hecha con los pies que con la cabeza. La titulé* guirigay lírico bufo bailable.
El guirigay tiene su importancia, porque podía ser un género literario, al igual que existe un esperpento. Se podría crear con todas esas cosas llenas de jaleo que tiene la vida. Con La

pájara pinta *traté de inventar una obra de teatro en la que deliberadamente pensaba más en el movimiento, llena de gritos, de cosas incoherentes. Un divertimiento que pudiera tener el encanto de lo naïf, un poético juego, un atrevido disparate.*
El prólogo es un discurso jitanjafórico ritmado, hecho de expresivas palabras inventadas, que tratan de explicar, sin explicarlo, el argumento: "¡Atención! El Gran Don Pipirigallo/, danzarin titiritero, farsante y farandulero/, va a explicar con su puntero/ la función/. ¡Atenciónón/ Kikiriki/ Verdolari rio/ rio rio/ Kikiriki".
No se trata de un trabalenguas, sino de una especie de composición fonética, un juego silábico con una musicalidad especial, donde parece que yo estoy contando algo y al final no cuento nada". (Antecrítica. Rafael Alberti. "El País". Madrid. 22 de julio de 1987).

"La pájara pinta *nos devuelve la imagen de ese Alberti titiritero de la palabra, cuyos versos se encabritan, caracolean, triscan como dulces lobeznos por las laderas de la sinrazón, enseñan los colmillos del subconsciente y rien entre las faldas de doña Severidad, que arruga la nariz y, probablemente, bufe indignada calificando el invento de "teatro menor".*
De la jitanjáfora —esa imagen saltimbanqui acuñada por Alfonso Reyes— a lo naïf, La pájara pinta *es un regocijante ejercicio de habilidad fonética, empapado de lirismo e impregnado de ese deslumbramiento por lo popular que caracteriza la obra de buena parte de los poetas del 27 en aquellos años.*
Gonzalo Cañas ha ilustrado inteligente y funcionalmente la esgrima escénica, que a veces adolece de cierta solemnidad desbaratada enseguida por las alharacas de la farsa. Los actores, ágiles, bailan, cantan y se mueven por los caminos del mimo, prendidos en el telón de palabras de Alberti y en las coplas y los ritmos populares que Bernaola ha incrustado juguetonamente en su partitura. Imagen maliciosa de los ritos de la vida, son marionetas que manejan marionetas, titeres de la cachiporra manipuladores de titeres". (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 28 de julio de 1987).

"Gonzalo Cañas, con el Teatro Eñe —muñecos y actores viviendo juntos y animándose mutuamente—, ha creado una dramaturgia y una dirección de escena para la obra que la sostienen y la alargan algo. La música de Bernaola la ayuda notablemente. Si en la naderia de la farsilla está la marca indeleble de Alberti, en la música popular está el sello de Carmelo Bernaola, que siempre, o cuando puede, deja escuchar su bello sonido. Entre uno y otro consiguen ráfagas de arte.
Los inventos de Gonzalo Cañas, su escenografia, la creación de los muñecos y sus trajes, la mezcla de actores y marionetas de diverso movimiento constituyen el mejor hallazgo en el escenario. Gigantescos o diminutos, los seres medio vivos-medio inertes consiguen su misterio, su gracia y su emoción.
El espectáculo es breve. Aunque algunos espectadores, poco dispuestos a lo infantil o a la candidez antigua, se fueron a medias, la inmensa mayoria aplaudió al final, muy especialmente a la compañia, y muy entregados a la figura de Alberti que se proyectó: el autor, como se sabe,





En esta página, dos escenas de "La pájara pinta", un guirigay lírico bufo bailable, como la calificó su autor, Rafael Alberti. El grupo Eñe Teatro, con dirección de Gonzalo Cañas, fue el encargado de su puesta en escena. (Foto: Miguel Raposo). A la derecha, Escola Dramática Galega, en una escena de "Mozart e Salieri", de Alexander Puschkin.

convalece de un accidente". (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 29 de julio de 1987).

"Poesía fresca y disparatada, coplillas populares y una nostalgia juvenil, plena de ternura, conjugan este divertimiento que Alberti creó en 1925 —él lo denomina un "atrevido disparate"— y que ha conseguido un gran éxito.
Gonzalo Cañas ha creado un juguete en el que los actores toman la personalidad de las marionetas e interpretan y bailan al son de la música creada por Carmelo Bernaola sobre canciones populares, con un sentimiento muy afin al poético y juguetón de Alberti". (Concha Gil. "Diario 16". Madrid. 29 de julio de 1987).

"La pájara pinta *no es teatro. Hoy hubiese debido servir, a lo sumo, para que su autor la narrase en una charla, para diversión y nostalgia de sus oyentes. Pero en un escenario quedan tristemente al desnudo todas sus insalvables deficiencias. La obra es una mera acumulación yuxtapuesta de viejas canciones infantiles, que se suceden sin nada que las ligue entre si. No hay fábula, no hay argumento: Alberti no pone nada de su cosecha salvo su guirigay —el calificativo es suyo— confuso y oscuro, que consigue que ni siquiera conserven las canciones su primitiva gracia popular.*
La dirección de escena no contribuye a mejorar los resultados. Gonzalo Cañas, responsable de esta función, dice que ha intentado la construcción de un espectáculo musical y visual "sobre el andamiaje de las palomas y de las imágenes sugeridas". Sin embargo, los colores, abusivamente mezclados y acumulados —trajes de muñecos, luces, objetos—, se destruyen y se matan entre si; las marionetas no se ven; todo es rebuscado y pesado, cuando la obra pediria a gritos una sencillez y claridad de las que carece por completo". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 31 de julio de 1987).

EPICENTRO, COLECTIVO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL. Madrid

PROVOCAACCIÓN, NEGATIVO: INFORME CERO

Del colectivo. Dirección: Nayo Palacio. Estreno: 2 de diciembre de 1986. Plaza de España de Madrid.

¿QUIÉN TEME A VIRGINIA WOOLF?

De Edward Albee. Dirección: Nayo Palacio. Intérpretes: Javier Martín, Celia Santos, Alberto Espinosa y Julia García Lemberg. Estreno: 10 de agosto de 1987, en el Albergue Juvenil de Seseña.

EL DESATINO

De Griselda Gambaro. Dirección: Javier Martín. Música: Alberto Pérez Espinosa. Intérpretes: Iñaqui Tejedor, Carmen Aldana, Miguel Ángel Sevillano, Celia Santos y Begoña Toledo. Estreno: 20 de mayo de 1987. Casa de la Cultura de Getafe (Madrid).

COMPAÑÍA DE CÓMICOS ESCARNIO. Caravaca (Murcia)

RETRATO DE DAMA CON PERRITO

De Luis Riaza. Escenografía: Pedro A. Robles. Vestuario: Rosa Marín. Intérpretes: Carlos Díaz, Encarna Marín, Rosa Marín y Pedro A. Robles. Estreno: 12 de mayo de 1987. Caja Murcia de Caravaca (Murcia).

COLLECTIU DE TEATRE ESCENA - I. Valencia

EL FRIGORÍFICO

De Eduardo Quiles. Dirección: Eduardo Quiles. Escenografía: Ramón de Soto y Natividad Navalón. Máscaras: Paco Sánchez Soria. Coreografía: Olga G. Poliakoff. Intérprete: José María Pertusa. Estreno: 3 de octubre de 1986, en el Teatro Municipal de Carcaixent (Valencia).

ESCOLA DRAMATICA GALEGA. La Coruña

MOZART E SALIERI

De Alexander Puschkin. Versión gallega: Manuel Lourenzo. Dirección: Manuel Lourenzo. Intérpretes: Xoán Manuel L. Eiris, Manuel Bouzón y Manuel Lourenzo. Estreno: 24 de octubre de 1986, en el Colegio San Narciso de Marín (Pontevedra).

NOSFERATU

De Manuel Lourenzo. Dirección: Manuel Lourenzo. Escenografía, vestuario e iluminación: Manuel Bouzón. Música: Elixio César. Estreno: 20 de junio de 1987, en el Auditorio del Museo Carlos Maside, La Coruña.

ESCUELA NAVARRA DE TEATRO. Pamplona

CUENTO DE NAVIDAD

De Ignacio Aranaz. Dirección: Aurora Moneo. Escenografía: Pedro Salaberri. Coreografía: Ana



Goya. Intérpretes: Angelines Elizalde, Isabel Eguiagaray, María Álvarez, María Cruz Sánchez, Mar Mateo, Miguel Munárriz, José María Asín, Ignacio Aranaz, Yolanda Alegría, Ana Almando, Elena Arizmendi, Amaya Azpilicueta, Silvia Bejarano, Nerea Domínguez, Susana Domínguez, Ana Porrón, Ana Salmerón y Marta Sarobe. Estreno: 2 de enero de 1987, en la sede de la Escuela de Navarra (Pamplona). Colaboran: Ayuntamiento de Pamplona, Radio Pamplona, "Navarra, Hoy".

"Durante las pasadas vacaciones, los pamploneses han tenido ocasión de asistir a una nutrida muestra de teatro infantil de buena calidad media que ha puesto de relieve algunas de las dificultades del género. La más importante de las cuales es, seguramente, definir el público al que va dirigida. La infancia no es una edad constante y los umbrales de receptividad de los diferentes públicos menudos registran variantes abismales. Otra dificultad es encontrar un lenguaje que compita en la atención del niño con hábitos de recepción cultural propiciados por la televisión, los juguetes y las ilustraciones que forman una tupida realidad en el niño que acude al teatro, generalmente perteneciente a una clase media culturizada.

(...) Lo que vimos son "comedias de Navidad" con invitación a chocolate con bizcochos en el entreacto. El texto es una refundición del mundo dickensiano con toda la tipología: la joven hospiciana rescatada por el aristócrata compasivo de la gobernanta hipócrita, a la que secunda un fámulo cretino que quiere vender la niña a un torvo matrimonio de tenderos de los bajos fondos, y donde todo se resuelve, para la protagonista, por una feliz coincidencia de los sentimientos y los dineros del padrino.

Aquí todo el mundo se lo ha pasado pipa urdiendo este divertimiento, y la juerga interior que atraviesa el espectáculo se contagia a los espectadores. El destino del mundo pintado por Dickens es nutrir la sentimentalidad de la Navidad burguesa y a estas alturas la lectura que puede hacerse de esa pintura es forzosamente estereotipada. El montaje de la ENT tiene registros de guiñol, a veces se desliza hacia el musical: el cine ha dado muchas versiones musicales de Dickens. Todo en beneficio de la mayor agilidad de la narración, de su mejor impacto teatral.

El espectáculo está conducido con garbo y protagonizado por alumnos de la Escuela de Teatro que cumplen eficazmente con su cometido, bien apoyadas por algunos veteranos del TEN, de entre los que destaca la formidable vis cómica de José María Asín". (Manuel Bear. "Comedias con chocolate en el entreacto". "Diario de Navarra". Pamplona. 8 de enero de 1987).

PROCESO POR LA SOMBRA DE UN BURRO

De Friedrich Dürrenmatt. Dirección: Ignacio Aranaz. Escenografía: Iosu Aragui. Coreografía: Ana Goya. Intérpretes: Miguel Munárriz, José Mari Asín, J. Antonio León, Aurora Moneo, Ángela Velasco, Mari Cruz Sánchez, María Álvarez, Carlos Ibarra, Javier Gonzalo, Alberto Mendilazo, Angelines Elizalde, Mentxu Garnica, Sofía Alforja, María Jesús Jodar, María José Lezaún, Maritxu Catalán. Música: Malos Tratos. Estreno: 20 de abril de 1987, en la Sala de la Escuela de Navarra (Pamplona).

"(...) En esa galería de personajes que lleva implícito el texto de Dürrenmatt, Proceso por la sombra de un burro, *con una estructura encadenada que permite el lucimiento actoral haciendo avanzar la acción con intervenciones individualizadas en sabrosos diálogos, tuvo este* Proceso por la sombra de un burro *sus mejores momentos y sus mayores defectos. El texto de Dürrenmatt, al que se le apegó alguna alusión propia, tiene una evidente carga corrosiva que lleva a no dejar títere con cabeza. Su intencionalidad no ha perdido atractivo y en ese recorrido social por los diferentes estamentos, se encierra su mayor fuerza. Pero a un buen texto, incluso oportuno, con un reparto preciso y una puesta en escena atrevida y comprometida con una estética urbana, la presencia de Malos Tratos está por encima de las circunstancias, le tiembla la mano de la mezcla. Porque la segunda sorpresa fue constatar la benevolencia de la dirección, que es de suponer en un intento de brindar a todos los actores su lucimiento particular, incurre en la creación de tiempos muertos, dilatadas escenas, se le escapan los actores y prolonga situaciones que debían estar resueltas en un par de palabras. Esas concesiones actúan como una plaga de termitas que corroen el mismo corazón del montaje, arruinando el ritmo, y llevando al borde del bostezo lo que quiere nacer ágil y atractivo. Esa falta de energía y de visión de conjunto es el principal enemigo del* Proceso por la sombra de un burro *y sobre esa carencia recae la responsabilidad de dejar contra las cuerdas lo mucho de bueno que aportan las diferentes partes que intervienen en la obra. (...) Con una puesta en escena más cercana al musical de Hollywood que a las expectativas de unir rock y teatro en un lenguaje común, actores y música reclaman y necesitan una mayor aproximación. Y aquí volvemos al punto de partida, a la complejidad y pretensión de este montaje, en*

el que acontecen muchas historias, tanto dentro como fuera, en el que se ve oficio y una buena voluntad de no dejar cabos sueltos, en el que se ha rizado el rizo de la exigencia, en lo que es el montaje más ambicioso de la temporada.
(...) La sensación final es de un sabor agridulce, su resultado está lejos de ser la suma de las cualidades aportadas por las diferentes partes y se pone de relieve que si en Navarra es posible empezar a hablar de una generación ya formada de dignos actores, resulta más difícil decir lo mismo de otros estamentos. De cualquier manera, Proceso por la sombra de un burro, *y pese a sus altibajos y la desnaturalizada fusión entre rock y teatro, conserva el atractivo del buen trabajo que aportan los diferentes núcleos que intervienen en su gestación".* (Juan Zapater, "Cuando el resultado es menor que la suma de sus partes". "Navarra, Hoy". Pamplona. 27 de abril de 1987).

DES-HAZ EL CUARTO MURO
Acción teatral desarrollada por Txiki, Paci, Marta y Toñi. Música: Win Mertens. Estreno: 8 de junio de 1987, en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, en la exposición "Agur Hemingway", celebrada en Pamplona.

"Des-haz el cuarto muro *es un montaje de urgencia preñado de intencionalidad corrosiva y que a lo largo de tan sólo veinte minutos de duración atesora la asimilación de un mayor número de influencias escénicas actuales que las que encierra la mayoria de los montajes que habitualmente acometen iniciativas locales.*
La génesis de esta acción teatral, pura especulación sensorial a partir de un rechazo teórico a las técnicas tradicionales de aprendizaje interpretativo, tuvo su semilla iniciática en el seno de la Escuela Navarra de Teatro.

(...) En esta "acción", Des-haz el cuarto muro *contiene esencialmente una parodia al encorsetamiento de los métodos actorales. Una caricatura ácida frente a la disciplina y a favor de la emoción. Esculturas y pinturas sirven de jalones al hilo narrativo de una metamorfosis de tres actrices sometidas bajo el espiritu de un revulsivo, en este montaje, Stanislavsky.*

La confluencia de imágenes, una pantalla proyecta durante varios minutos y de forma ininterrumpida una acción paralela que refuerza el proceso interior de los personajes, con la propia expresión gestual de las actrices, más la ayuda prestada por las propias palabras de Stanislavsky y Artaud entre otros, han sido entrelazadas con precisión al servicio de una estética que guarda algunos puntos de contacto con el trabajo de José Láinez y con otras propuestas enmarcadas dentro de las denominadas "nuevas tendencias escénicas".

Pequeños titubeos aparte, Des-haz el cuarto muro *se muestra como una revulsiva acción presidida por su intencionalidad y magnetizada por la presencia de unos actores, que lejos de mostrar bisoñez, evidencian una seductora fuerza carismática. Hasta el punto de hacer de este* Des-haz el cuarto muro, *la propuesta más arriesgada, sugerente y aviesa de cuantos trabajos han acometido hasta ahora estudiantes de la Escuela Navarra de Teatro.* (Juan Zapater. "Stanislavsky al patíbulo", "Navarra, Hoy". Pamplona. 10 de junio de 1987).

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Y DANZA DE MURCIA. Murcia

EL ACTOR
De Antón Valén. Dirección: Antón Valén. Intérprete: Antón Valén. Estreno: 11 de diciembre de 1986, en el Aula "Juan de Ibarra".

LIGAZÓN
De Valle-Inclán. Dirección: José Antonio Parra. Intérpretes: Carmen García, María José Vázquez, Ceferina Maciá, Inocencio Hiciano y Ángel Martínez. Estreno: 16 de diciembre de 1986, en el Aula "Juan de Ibarra".

EL AMARGO
De García Lorca; comprende los poemas *Romance del Emplazao* y *Diálogo del Amargo.* Dirección: Antonio Morales. Intérpretes: Ricardo Vicente, Francisco García Vicente, Magín Ballester, Roberto Noguera, Fernando Pérez, Carmen Mateo y Marien del Baño. Estreno: 19 de diciembre de 1986, en el Aula "Juan de Ibarra".

VIVA LA INTELIGENCIA
Sobre *La princesa Doña Lambra.* Dirección: J. C. Ibarra. Intérpretes: María Ángeles Herrero, María José Astillero, Magín Ballester, Nef Martínez, José A. Sánchez, Juan Serrano, Juan Ibarra y José Centenero. Estreno: 18 de diciembre de 1986, en el Aula "Juan de Ibarra".

EL HOMBRE DE LA FLOR EN LA BOCA
De Luigi Pirandello. Dirección: Antonio Morales. Intérpretes: Antonio de Béjar y Francisco García. Estreno: 18 de diciembre de 1986, en el Aula "Juan de Ibarra".

COMPAÑÍA DE TEATRO CLÁSICO DE LA ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO DE MURCIA. Murcia

LA DISCRETA ENAMORADA
De Lope de Vega. Versión José Martín Recuerda. Dirección: Antonio Morales. Estreno: 6 de junio de 1987, en el Aula "Juan de Encina", de la Universidad de Salamanca.

ESCUELA DE TEATRO DE GETXO. Algorta (Vizcaya)

DOCE ACCIONES DE ARGAMASA - GERNIKA 1987
Del colectivo. Dirección: José Luis Raymond. Intérpretes: Maite Allende, Ricardo Cerezo, Víctor González, Rosa Landáburu, Ángel Murcia, Jaime de la Rica, Alicia San Juan, Emma Aguirre, Maite Díaz, Teresa Gutiérrez, Alberto Martín, José María Pellón, Mariano Rodríguez y Silvia Villanueva. Estreno: 17 de abril de 1987, en Gernika, durante la conmemoración del 50 aniversario del bombardeo de la villa.

"Este montaje, denominado bajo el titulo genérico Doce acciones de argamasa, *se presenta con los conceptos de representación definidos por los objetos y materiales que se utilizan, asi como el acompañamiento de su teatralidad en el marco de la abstracción y experimentación.*
Dieciséis componentes del taller de Las Arenas escenificarán esta obra, que ha sido preparada para esta ocasión, el cincuenta aniversario del bombardeo de Gernika.
Los diferentes conceptos previstos en este montaje, como paseo, pared, defensa, convulsión, flores, cementerio y forro, se enmarcan en las ideas básicas de representación que este taller viene desarrollando dentro de la Escuela de Teatro desde su fundación." (I. Ugalde, "La Gaceta del Norte". Bilbao. 16 de abril de 1987).

ELECTRA
De Sófocles. Dirección: José Miguel Elvira Aretxabaleta. Música: Borja Marcos. Intérpretes: Carlos Baiges, Arantxa Yurre, Aintxane Uriarte, Marta Zalduendo, Héctor Martín, Begoña Ausín, Marta Luxán, Iratxe Labajo, Edurne Uriarte, Eva Aguiriano y Aitor Basauri. Estreno: 10 de abril de 1987, en el Gran Cinema de Algorta (Vizcaya).

"(...) El caso de la Escuela de Getxo comete la osadía de penetrar en la tragedia, camino peliagudo del que salen quemados. En su adaptación, de esa Electra, *es ponderable el constatar la aportación esforzada de una dirección nada frívola y sí sensibilizada y consciente de los peligros. Pero es empresa imposible de salvar como espectáculo para todos los públicos. José Miguel Elvira ha utilizado inteligentemente el bisturí para evitar en el texto de Sófocles algunos escollos insalvables para la juventud de su reparto. Su concepción escenográfica es igualmente una muestra de ingenio y conocimiento pero probablemente dilapidados en enmascarar los escasos medios y la dirección de actores hace equilibrios en el aire para extraer de cada uno lo que buenamente puede en un recital heterogéneo de cualidades dispares.*
Pero todo es inútil porque para el reto que plantea Electra *hacen falta más que buena voluntad y mejores propósitos. El resultado es irregular, lleno de altibajos y siempre sin permitir que el espectador pueda sumergirse en la grandeza del texto. Todo aparece acartonado, lastrado por tiempos muertos innecesarios y terriblemente pobre.*
Tan sólo el tesón puesto por los jóvenes actores, unos evidentemente mucho más afortunados que otros, la efectividad de una puesta en escena que señalan la valía de su director y las simpatías que provoca ese descomunal gasto de fuerzas, invitan a la generosidad del espectador. (...)" (Juan Zapater. "Pocas mimbres para tan gran cesto", "Navarra Hoy". Pamplona. 10 de noviembre de 1987).

EL COLOR DE LA DANZA PROHIBIDA
Del colectivo. Dirección, vestuario y escenografía: J. L. Raymond. Música: Marcos Bahón y Grupo Servicio Público. Intérpretes: Maite Allende, Ibon Cabeiro, Ricardo Cerezo, Maite Díaz, Borja Ortiz de Gondra, Víctor González Rubio, Rosa Landaburu, Alberto Martín, Carmen Pardo, José María Pellón, Jaime de la Rica, Mariano Rodríguez, Alicia San Juan y Silvia Villanueva. Estreno: 17 de julio de 1987, en el Polideportivo de la Escuela de Ingeniería Técnica Industrial. Muestra de Nuevo Teatro Joven, Cabueñes 1987

"En la obra El color de la danza prohibida, *una versión propia sobre la vida de Yukio Mishima, los integrantes del taller presentan un trabajo en el que el lenguaje literario ha sido adaptado al teatro y en el que los análisis de forma son abiertos, para que el público los finalice.*

Asimismo, el gesto es un mero artificio, la escultura tiene presencia como simple abstracción y el empleo de los medios audiovisuales tiene como fin la creación de nuevos espacios escénicos. "La estructura escénica del espectáculo —dice Raymond— parte de múltiples lenguajes visuales, fílmicos, teatrales y escultóricos, como sistemas de referencias, para asimilar y despertar percepciones que los sentidos han adquirido como hábitos particulares." (Declaraciones a Yolanda Álvarez, "La Gaceta del Norte". Bilbao. 13 de mayo de 1987).

ESCUELA PROVINCIAL DE TEATRO DE VALLADOLID. Valladolid

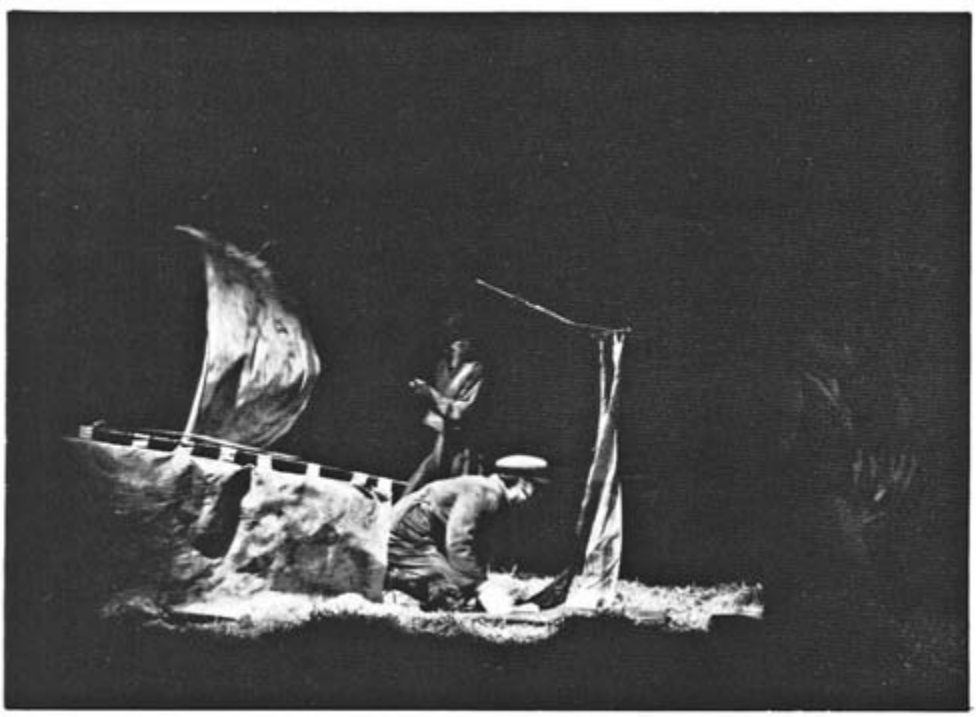
DOMINGO
De Michel Deutsch. Traducción: Yolanda Monreal. Dirección: Yolanda Monreal. Intérpretes: Alumnos de la Escuela. Estreno: 1 de julio de 1987, en el Teatro Calderón de Valladolid.

GRUPO DE TEATRO ESFINGE. Cádiz

TONTOLÍN Y TONTOLÓN
Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Jesús Patrón, Francisco Fernández, Francisco Mendoza, Ángel Gil y Santiago Núñez. Estreno: 19 de septiembre de 1986, en Beas de Segura (Jaén).

PIC-NIC
De Fernando Arrabal. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Jesús Patrón, Ángel Gil, Francisco Fernández Carmona, Francisco Mendoza, José Rodríguez y Silvia Prado. Estreno: 28 de noviembre de 1986, en la Asociación de Vecinos de la Barriada de la Paz, de Cádiz.

LA BÚSQUEDA DEL TESORO
Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Ángel Gil, Jesús Patrón, Francisco Mendoza, Francisco Fernández, Maribel Gutiérrez, José Rodríguez Catena, Santiago Núñez, Gisela Plasencia y Silvia Prado. Estreno: 30 de noviembre de 1986, en la Asociación de Vecinos de la Barriada de la Paz, de Cádiz.



"El color de la danza prohibida", un espectáculo del colectivo Escuela de Teatro de Getxo sobre la vida del escritor Yukio Mishima.

LA FARSA DE JUAN SIN MIEDO
Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Jesús Patrón, Francisco Mendoza, Santiago Núñez, Francisco Fernandez, Gisela Plasencia, José Rodriguez y Juan Manuel Vidal. Estreno: 20 de marzo de 1987, en el barrio del Pópulo, de Cádiz.

EL PUENTE DE LAS DISCORDIAS
Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Jesús Patrón, Paco Fernandez y José Rodríguez. Estreno: 5 de abril de 1987, en la Plaza de Mina, de Cádiz.

JUAN SIN MIEDO Y LOS LADRONES
Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Jesús Patrón, Paco Mendoza, José Rodríguez, Ángel Gil y Paco Fernandez. Estreno: 12 de abril de 1987, en el barrio de Loreto.

JUAN SIN MIEDO EN EL PALACIO DEL REY
Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Jesús Patrón, Paco Mendoza, Paco Fernandez, Santiago Núñez, Silvia Prado, Gisela Plasencia y José Rodríguez. Estreno: 10 de mayo de 1987, en la Plaza de Mina, de Cádiz.

TONTOLÍN Y TONTOLÓN EN LA CIUDAD DE LOS MIL PELIGROS
Del colectivo. Dirección: Fernando Campillo. Intérpretes: Jesús Patrón, Ángel Gil, Juan Manuel Vidal, Paco Fernández, José Catena, Santiago Núñez y Silvia Prado. Estreno: 24 de mayo de 1987, en la Plaza de Mina, de Cádiz.

ESPACIO CERO. Madrid

CARAMBOLA
De Antonio Fernández Lera. Dirección: Antonio Fernández Lera. Escenografía y vestuario: Aurelio Díaz. Música: Orquesta de las Nubes. Dirección y cámara de la película "Roberto": Mike Figgis. Intérpretes: Cheté Lera, David Fernández, Pepo Oliva, Aurora Montero y Chelo Lera. Estreno: 1 de abril de 1987, en la Sala Olimpia de Madrid. Coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escéncias.

"Para los responsables de Espacio Cero, en Carambola *aparecen cinco personas —actores, personajes o simples figuras— en un paisaje. Texto y acontecimientos, en un escenario. Vodevil o pieza de misterio, naturalismo deshuesado, pesadilla de unos actores enloquecidos que se miran en el espejo y ven a Napoleón o a Buster Keaton, reflexión sobre los horizontes del teatro. Por cierto: ¿por qué se discute siempre sobre los limites del teatro, pero casi nunca sobre sus horizontes?*
Carambola *—prosiguen— es un juego: choque de bolas. Una palabra de origen incierto que no tiene por qué tener otra definición que la que se puede consultar en un diccionario: "Lance del juego de los trucos o del billar, consistente en hacer que la bola con que se juega toque a las otras dos". O "doble resultado que se alcanza con una sola acción", o "enredo o embuste para alucinar y burlar a alguno". "En algunas modalidades —dice una conocida enciclopedia— se trazan sobre el tapete unas figuras geométricas cuya finalidad es dificultar las carambolas "¿No tiene todo esto mucho que ver con el teatro?"* (Espacio Cero a C. Galindo, "ABC". Madrid. 1 de abril de 1987).

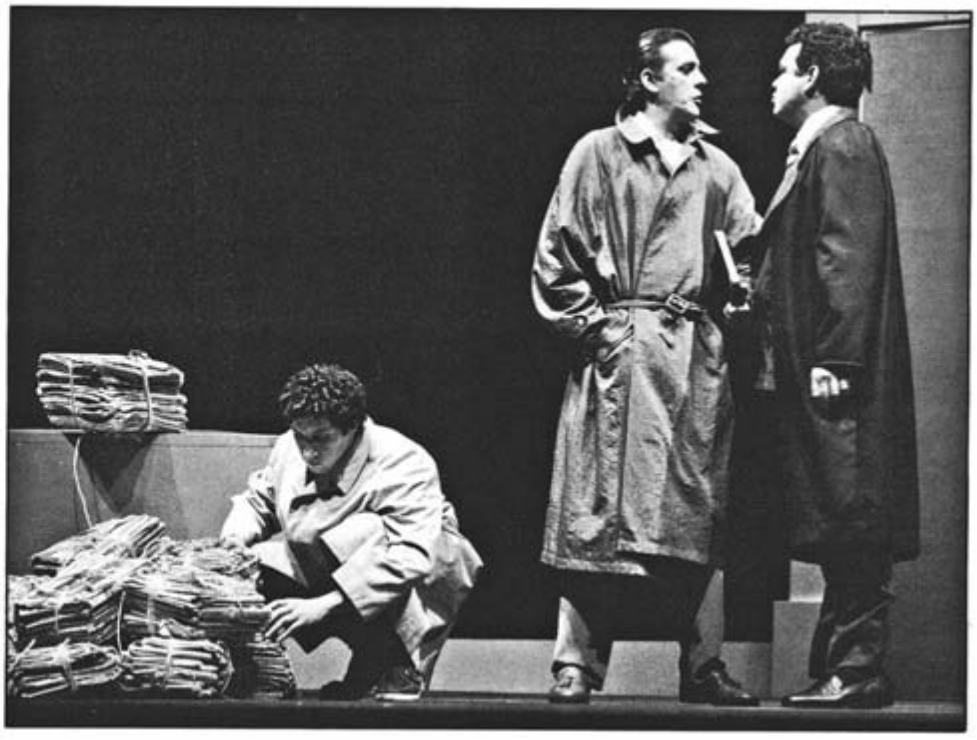
"La Compañia Espacio Cero tiene una trayectoria de siete años y 10 espectáculos —lo cual es mucho en este país— y se ha ganado el respeto y la admiración por su manera limpia y bella de hacer teatro y por la calidad y la cohesión de sus actores, aunque no todas sus presentaciones hayan tenido el mismo resultado.
Carambola *es el espectáculo número 11, y produce alguna inquietud ya sospechada en sus últimos estrenos: la de que esta compañia se encierre demasiado en si misma o tiende más a disfrutar ella misma en sus propias creaciones de lo que pretende hacer disfrutar al público.*
(...) Hay, efectivamente, cinco buenos actores en escena, capaces de demostrar su capacidad gestual, su voz, su colocación, sus interrelaciones; una película donde los mismos actores,

acompañados por otros, mantienen los mismos valores y que tampoco es explicativa de nada; una buena partitura —de la orquesta Las Nubes—; un vestuario y una escenografía móvil con gran belleza, bien pintada por las luces.
(...) Y un texto pobre, que busca una poesía superrealista y un desplazamiento de frases más bien incoherentes. Todo ello mezcla bien, refleja minuciosidad de ensayo y de trabajo, intencionalidad estética conseguida. Pero está encerrado en si mismo, en su hermetismo y en su decisión de no comunicar nada que no sea frialdad.
El encuentro de esos elementos para producir la "carambola" del título —el choque de valores, las trayectorias de las acciones mínimas, la interacción entre las artes, con resultados a veces inesperados— se queda en frialdad y aburrimiento.
Espacio Cero hace otra demostración de sus valores, pero no los utiliza a fondo, no los hace restallar en ese algo más que es esencial en el teatro. Todo lo que emplean es un medio para conseguir un fin que no llega nunca —la finalidad dramática—; convertir ese medio en finalidad por si misma es insuficiente.
Queda dicho que sus valores intrínsecos están patentes y que les falta una orientación, un grado de hacerse comprensibles". (Eduardo Haro Tecglen. "Un ensayo frío". "El País". Madrid. 4 de abril de 1987".

"(...) De Espacio Cero, el grupo que ha presentado Carambola, *habría que decir que figura entre los que con más seriedad se han planteado la búsqueda de nuevas formalizaciones escénicas, si bien, dada la personalidad del argentino Villanueva, su director habitual —vuelto hoy a su país tras la llegada de Alfonsín—, siempre prestó especial atención al juego actoral y al texto dramático.*

En esta ocasión, Carambola *nace como una especie de acuerdo, nada violento, entre la orientación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y la vocación experimental de Espacio Cero. Y surge un espectáculo formalmente riguroso, en el que la película de Mike Figgis, el texto de Antonio Fernández Lera, la escenografía y vestuario de Aurelio Díaz, la música de la orquesta de las Nubes y el trabajo de los actores conforman un lenguaje específico, una obra que resulta inseparable de la presencia de todos estos elementos escénicos. Por eso, en el programa, con buen criterio, se dice que el texto es de Antonio Fernández Lera, a quien, sin embargo, no se le adjudica la autoría de la obra.*

El problema de esta obra, como de algunas presentadas en el CNNTE, es que el interés de la creación formal no se corresponde con el interés dramático, probablemente porque, sea cual sea el estilo, la idea de drama conlleva la de acción dramática y buena parte de este teatro es una ilustración de la inmovilidad, del aburrimiento, del eterno retorno, contado, las más de las veces, sin humor, o dicho de otro modo, con grandilocuencia. De ahí, ya digo, cierto desajuste permanente entre dos intereses que deberían ser armónicos.
En definitiva, un espectáculo que pertenece, con sus logros y carencias, a lo que solemos llamar un fundado teatro de experimentos y de búsqueda". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de abril de 1987).





En esta página, dos escenas de "Carambola", de Antonio Fernández Lera, por el grupo Espacio Cero. Un espectáculo coproducido con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias. (Fotos: Chicho). A la derecha, "Los despojos del invicto señor", de Lorenzo Fernández Carranza. Un premio Lope de Vega en el Teatro Español. (Foto: Chicho).

ESPACIO ESCÉNICO. Madrid

LOS CANTOS DE LAS SIRENAS

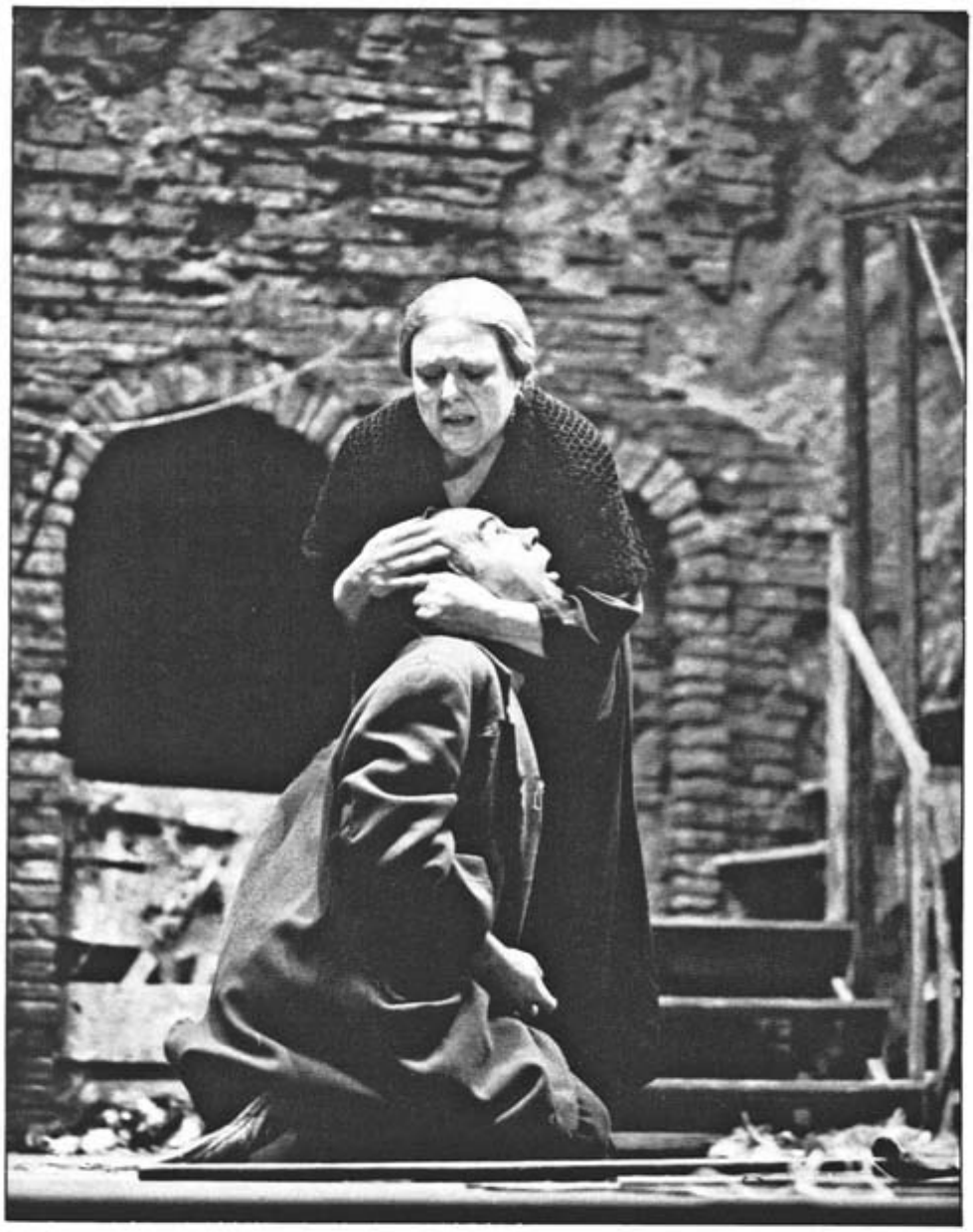
De Ángel Camacho Cabrera. Dirección: Eva L. Escartín. Intérprete: Antonio Joven. Estreno: 24 de abril de 1987, en el Ateneo de Madrid.

"Si bien mi teatro actual es de corte realista —escribe el autor— hubo una época en la que no tuve otro remedio que recurrir a los inefables símbolos. Y todo, porque pertenecía a una generación de escritores, en la que sus obras, sin merecer el glorioso martirio de ser prohibidas, eran benévolamente autorizadas para una única representación. Y tanto me acostumbré a esos irremediables símbolos, que, con el tiempo, hasta les cogí cierto cariño... A esa época corresponde Los cantos de las sirenas". (Declaraciones de Ángel Camacho Cabrera.. "ABC". Madrid. 24 de abril de 1987).

TEATRO ESPAÑOL. Madrid

LOS DESPOJOS DEL INVICTO SEÑOR

De Lorenzo Fernández Carranza. Dramaturgia: José María Pérez Buzón. Dirección: Antonio Andrés Lapeña. Escenografía: Luis Adalid y Andrea d'Odorico. Figurines: Begoña del Valle



Iturriaga. Iluminación: Héctor Morales. Música: Paco Aguilera. Intérpretes: Antonio Dechent, Josefina Díaz, Eva Guerr, Pastora Peña, Alberto Valverde, Juan Dolores Caballero, Jorge Roelas, Julia Torres, Paco Prada, Amparo Gómez Ramos, Ramón Durán, María Jesús Andany, Manuel Demoro y Franky Huesca. Estreno: 7 de noviembre de 1986, en el Teatro Español de Madrid.

"La dirección de Los despojos del invicto señor *fue ofrecida a Antonio Andrés Lapeña, director de la Escuela de Arte Dramático de Sevilla, por Miguel Narros, director del Teatro Español de Madrid. Lapeña reconoce que aceptó la dirección después de acordar con Narros que se hacía cargo del montaje teniendo en cuenta que, "como toda obra, necesitaba una adaptación". Hubo un primer intercambio de impresiones entre autor y director en el mes de junio de este año. Ambos acordaron que se efectuasen pequeñas modificaciones en el texto.*
Lapeña se negó a que Fernández Carranza actuara como ayudante de dirección.
Para Lapeña "Las modificaciones fueron mínimas". Y defiende la labor de su adaptador, ya que "no se ha tratado de un corte, sino de una visión escénica". "La obra —dice— tenía mucho de literatura y poco de teatro. Se le había premiado por la literatura, no por el teatro. La prueba de fuego de un texto teatral está en el escenario: el texto ha de ser encarnado por los actores. Era necesaria una cierta adaptación". Lapeña estima que la obra no mereció ganar el Premio Lope de Vega.
(...) El autor, sin embargo, asegura que las modificaciones han alterado sustancialmente el sentido del montaje. "El montaje es completamente distinto de lo que está aquí, —dice señalando su manuscrito—. El decorado, que es muy bello, no es el de la comedia. Han adaptado la comedia al decorado". Fernández Carranza respeta la labor y el entusiasmo de los actores. "Pero son tan víctimas como yo", dice. (Declaraciones del director y el autor a Alfonso Armada. "El País". Madrid. 11 de noviembre de 1986.

"El estreno de la obra de Lorenzo Fernández Carranza ha tenido, pues, el tono anormal y escandaloso que ha caracterizado a muchos Lope de Vega. No tanto por la obra en sí como por las declaraciones del autor, seriamente disconforme con las modificaciones que ha sufrido su texto durante los ensayos.
En realidad, se debate una cuestión de principio. Porque si Lorenzo Fernández Carranza tiene toda la razón del mundo al desvincularse de los cambios realizados por la dirección y el "dramaturgo" Rodríguez Buzón, no es menos verdad que, en muchos teatros de Europa, absolutamente serios y responsables, es normal que "dramaturgos" de plantilla trabajen con los directores para ajustar los textos a lo que dicta la poética de los ensayos.
La cuestión, quizás, estaría en que Lorenzo Fernández Carranza es un autor vivo y que o bien era él quien debía haber asumido esa tarea de "dramaturgia" o bien debía haberse hecho con su consentimiento. Si ninguna de las dos cosas era posible, si el director consideraba imprescindible una revisión del texto, a la que el autor se negaba, parece lógico que el estreno, al menos con ese director, no debía realizarse.
Yo no creo que el autor de un texto literario sea el autor único del hecho teatral. Para que este hecho sea algo más que la ilustración escénica de un texto, para que tenga carácter de creación poética, es necesario aceptar la presencia de varios autores, inspirados por el texto, pero obligados a encontrar signos, imágenes, ritmos y expresiones que se generan en el escenario, en el ensayo de la obra. El problema está, pues, en armonizar en vez de antagonizar poéticas que son complementarias y se necesitan entre sí.
(...) Se nos cuenta la historia de un grupo de seres marginales, desesperados, solitarios, que llegan a la prostitución y al suicidio. Ese mundo está en el original y está en el escenario, con independencia de que a un personaje se le hayan atribuido unas muletas y añadido dos masturbaciones.
El trabajo del director, Andrés Lapeña, consigue una encomiable homogeneidad, un estilo y un tiempo en los que integrar los personajes dispersos, un tanto episódicos, que cruzan por el escenario como siempre lo han hecho los tipos; es decir, los que se limitan a mostrar un rasgo o una imagen básicamente inmóvil articulados en un todo.
En la obra se cuenta una historia, una muchacha es engañada y prostituida, alguien se suicida; pero son anécdotas, en la medida en que se trata de una realidad totalmente prefigurada por las características del ámbito y el modo como éste se describe y presenta. Podría pasar eso u

otra cosa. Lo significativo es el núcleo de personas reunidas.
Justamente, este carácter fundamentalmente irrelevante de la acción, esta idea de que estamos ante un cuadro literariamente "acabado", es lo que vuelve episódicas todas las relaciones. La entidad de los personajes está subordinada a esa conformación literaria; cada uno realiza la pequeña acción, dice el parlamento —a menudo un tanto sensiblero— para que esa dimensión coral y pintoresca se mantenga, sin que se consiga romper casi nunca ese tono de dramatismo artificioso, de artesanía lírica.
El conjunto de los actores responde con disciplina y homogeneidad a las exigencias de un drama en el que se respira en exceso la "afectación poética", la reminiscencia de una tradición que pasa por una larga lista de obras, en las que, a menudo, pugnaron la vida y la literatura, la miseria y el riesgo populista de su retórica". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 16 de noviembre de 1986).

"Los despojos del invicto señor *es una obra inconexa y un poco inútil. Plantea sospechas. Una de ellas es la de que alguna vez tuviese un carácter simbólico: el "invicto señor" pudo ser Franco, y los personajes,un fragmento del pueblo, o todo el pueblo.*
(...) Otra sospecha, aireada por su autor —que no quiso salir a saludar—, es la de que la dramaturgia de José María Rodríguez Buzón y la dirección de Antonio Lapeña hayan alterado la posible sustancia, si la hubo, del texto.
Como misterio está también la falta de correspondencia entre la sinopsis que se publica en el programa y lo que se ve en el escenario. Aquélla habla de un enfrentamiento de ideologías, de la presencia del regeneracionismo en esa micro-España escénica, de las rebeliones solitarias, de la represión de las mujeres...
La sinopsis es mejor, o más interesante, de lo que se ve y se dice. Estos problemas son muy frecuentes en la vida de hoy; los autores que reconducen sus obras gastadas a través de los años; los dramaturgistas y los directores que las recomponen a su manera e invención para el espectáculo.
Cada uno defiende su arte y su oficio sin tener en cuenta que la obra dramática es una unidad, para bien o para mal. El programismo es otro vicio muy extendido: se tiende a explicaciones de lo que en el escenario resulta invisible, o a hacer invisibles defectos que se representan. Es otra incomprensión de una regla: la obra dramática se tiene que explicar por sí misma y ser rápidamente comprensible para un público que la ve una sola vez.
Lo que se ve en el escenario son los despojos de una obra dramática. Escenas bilaterales —de dos en dos personajes—, apuntes de la vida miserable de un poblado arruinado, cierto tremendismo de situaciones de seres también despojados —el tonto, el loco, el viejo, el inválido—, algunas canciones sin alojamiento en la acción dramática, un pregón de buhonero, briznas de pasado, un sentimentalismo como de Fellini, un diálogo de imitación popular con tendencia a lo sentencioso, alguna llamada a lo folclórico.
(...) La representación deja entera la última sospecha, el último enigma: por qué esta obra tuvo un Premio Lope de Vega, qué vio en ella el jurado que sabía que su estreno era obligatorio, o en qué estaría pensando en el momento de premiarla.
Los elementos más interesantes son los de los actores y los de la escenografía. La compañía defiende la obra con uñas y dientes a pesar de la inconsistencia de sus personajes y la endeblez de las situaciones; hay muchos rasgos de buenos actores en Josefina Díaz y Manuel Demoro, hay tensión dramática en algunas de las mujeres, y presencia y dicción en Ramón Durán, y posibilidades en Antonio Dechent; y en todos ellos una buena utilización de la prosodia localista.
En todo ello es en lo que mejor se ve la labor del director, que por lo demás mueve mal los personajes, descuida sus entradas y salidas y no saca más chispas de las situaciones ofrecidas. El decorado, de Luis Adalid y Andrea d'Odorico, reproduce una realidad, pero con la suficiente respiración artística como para darle vida y presencia". (Eduardo Haro Tecglen. "Los despojos de una obra". "El País". Madrid. 10 de noviembre de 1986).

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO
De Shakespeare. Versión de Eduardo Mendoza. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea d'Odorico. Vestuario: Alicia Martínez y Miguel Narros. Iluminación: Eric Teunis. Música: Mariano Díaz. Coreografía: Arnold Taraborrelli. Intérpretes: José Pedro Carrión, Kiti Manver, Helio Pedregal, Nuria Gallardo, Juan Gea, Carlos Hipólito, Mónica Castro, Héctor Colomé, Myriam de Maeztu, Pedro Miguel Martínez, Carlos Alberto Abad, Herlina Cembrero, Vicenta Domínguez, Enrique Menéndez, Cesáreo Estébanez, Fernando Sansegundo, Juanjo Pérez Yuste, Fabio León, Carmelo Gómez, Adoración Fuertes, Sonia Grande, Perpe Caja, Clara Heyman, Lucía Ortega, Carmen Arévalo y Borja Sánchez. Estreno: 26 de diciembre de 1986, en el Teatro Español de Madrid.



"El sueño de una noche de verano", de Shakespeare. En versión de Eduardo Mendoza, con dirección de Miguel Narros y escenografía de Andrea D'Odorico. (Fotos: Chicho).

"Una extraña experiencia donde, como en una revelación, aparecen las miserias humanas que normalmente se presentan ocultas". Así ve Miguel Narros, director del Teatro Español, la obra que está previsto que se estrene esta noche: El sueño de una noche de verano, *de William Shakespeare.*
(...) "El montaje no sólo se ha llevado a cabo —comenta Narros—, teniendo en cuenta a un público amante de Shakespeare, o simplemente habitual en el Teatro Español, sino que con él se quiere captar a un público joven".
"(...) Hay personajes en la obra cercanos a las estéticas contemporáneas, —declara Narros—; las hadas ofrecen una aura cercana a la que

puede atraer a la gente que se ha venido denominando como de la movida, y en los menestrales se puede apreciar un aire a payasos urbanos"

(...) Para el director, es difícil establecer el umbral que separa el mundo de la realidad y de lo fantástico: "Hay que mantener una extraordinaria cautela al pasar de uno a otro, al plantearse cómo reaccionan los personajes reales en un ámbito mágico. Existe la necesidad de realidad dentro de la fantasía, pero más aún a la inversa". (Declaraciones de Miguel Narros a Rosana Torres. "El País". Madrid. 26 de diciembre de 1986).

"El sueño de una noche de verano *es, a la vez, una divertida comedia y una tragedia sobre la fugacidad de la existencia, una burla del desorden sentimental y una apología vital de ese desorden, una defensa de la realidad cotidiana y un grito desesperado del imaginario, un choque*

verano, *donde los filtros sirven, a la vez, para crear el equívoco y para mostrar esas "historias posibles" de los personajes, en las que, significativamente, suele darse una negación de las que han aceptado en su vida cotidiana.*

(...) La puesta en escena de un drama de estas características ofrece muchas dificultades. El teatro está obligado —y ésa es su limitación y su grandeza, lo que le distingue radicalmente de cualquier género literario, incluido el dramático— a manejar signos concretos, actores con una voz y un rostro, que se mueven de una manera determinada, en un espacio material y palpable. De manera que el director ha de formalizar lo ambiguo, conseguir que lo siga siendo a través de una imagen y una elección precisas.

Creo que, en este sentido, el trabajo de Miguel Narros —para mi gusto, el más importante de cuantos ha realizado desde su vuelta al Espa-

tean un espectáculo donde lo cómico pierde a veces el contrapunto trágico, que nace, precisamente, de su condición fugaz, de liberación que el autor y los espectadores sabemos irrepetible.

Muchísimo más podría escribirse de este serio, importante y creativo espectáculo, con el que, y nos alegra de corazón poder decirlo, Miguel Narros y todo su equipo —con mención especial de Andrea d'Odorico, Mariano Díaz y Eric Teunis— colocan al Español al nivel que le corresponde". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 27 de diciembre de 1986).

"(...) El sueño de una noche de verano *es un territorio teatral rezumante de símbolos y significaciones, donde se entrecruzan mitologías (la grecorromana y la céltica) y la fantasía lleva un dobladillo de terrenalidad que multiplica el con-*













continuo que tiene en el fiel, como a la gran ceremonia donde se intenta unir los dos mundos, al teatro mismo, en el que durante unas horas —como si del dueño de una noche de verano se tratara— los seres humanos se identifican con personajes y conductas sólo aparentemente lejanos.

(...) En cada ser humano existen una serie de biografías latentes, de deseos no asumidos, de actos posibles y no realizados, que conforman un mundo de identidades potenciales, reacias a cualquier reducción, y que sólo encuentran a través del arte y de la identificación con los personajes del teatro y la literatura la posibilidad de reconocerse.

Nadie crea que nos hemos metido en una divagación inoportuna. Estamos hablando, muy concretamente, de El sueño de una noche de

ñol— tiene el enorme valor de no minimizar la propuesta de Shakespeare, de encarar, escena tras escena, a lo largo de más de tres horas de espectáculo, esa acumulación de planos, de situaciones, de divagaciones, confiando, básicamente, en la entidad de los personajes y en la creación visual de una atmósfera feérica.

La discusión quizás estaría en si al estilo elegido por Narros no le sobra cierta grandilocuencia, si no falta un tejido de humor permanente, un punto de tragicomedia que afecte a la totalidad de la representación, incluidas las escenas "cómicas".

Porque, como decíamos, El sueño de una noche de verano *habla de un solo mundo, el nuestro, expresado a través de los espíritus, los cómicos y nuestro rostro de cada día. Narros, y también Eduardo Mendoza, el autor de la versión, plan-*

tenido de los signos en perpetua rotación (tengamos la fiesta en Paz). El autor, quizá más que en ninguna de sus otras obras, juega a ser Dios y baraja planos y mundos, se divierte con el teatro dentro del teatro, traza paralelismos entre el universo feérico y el de los mortales, entre el de los nobles y el de los patanes, y al cabo, concluye, no son tan diferentes en los distintos estratos lo pulsos que gobiernan las pasiones, y de todo apenas permanezca, acaso, sino el rastro de un sueño.

Eduardo Mendoza confiesa haber realizado una traducción en la que ha acercado al público de hoy guiños destinados al espectador isabelino, eliminando hojarasca mitológica y destacando antes los aspectos teatrales que los poéticos. Ha añadido un par de fragmentos explicativos

que pone en boca de Puck y efectuado, en suma, una versión funcional.
(...) Miguel Narros, traslada a los personajes a un indeterminado espacio europeo de entreguerras de perfil entre austro-húngaro y prusiano, un terreno abonado a nuevas sugerencias, que poco añade a la red simbólica pergeñada por el escritor británico, aunque sí da motivo a un vistoso despliegue de elegantes figurines. La inteligente dirección de Narros acentúa el trasfondo cínico latente en las costuras de la pieza y lo manifiesta plenamente en el final, cuando Teseo e Hipólita, recién desposados, en lugar de compartir el tálamo, marchan, respectivamente, como Titania y Oberón, que han acudido a bendecir su unión y que, según se ha sabido en distintos momentos, habían sido ya amantes de los nuevos esposos. La sensualidad es exaltada. Puck actúa en ocasiones como un juguetón fauno rijoso y los amantes explicitan su furor amoroso en el bosque con gestos nada ambiguos.
Narros ha conseguido poner en pie un hermosísimo espectáculo teatral, pleno de resortes mágicos y de viveza, con jóvenes actores muy bien de voz y de gesto y dirigidos con acierto. La escenografía de Andrea d'Odorico es de una belleza austera, fría en las escenas atenienses y oscura y sugestiva cuando se adentra en los misterios del bosque, con un espectacular manto de estrellas y un suelo peludo que parece diseñado por el escultor Tito. Los figurines, ya se ha dicho, son muy bonitos y están trufados de claves festivas, así, Oberón es una suerte de Mandrake que saca palomas de su chistera; Titania, una musa del "after-punk" travestida de "vedette" de Colsada, y Teseo, un andante homenaje a Erich von Stroheim.
La interpretación alcanza un excelente nivel general, con un Puck encarnado por José Pedro Carrión, pleno de recursos, con el impudor de la suma inocencia; Carrión, que es uno de los mejores actores de nuestro teatro, realiza una gran creación. Junto a él, en un reparto en que no hay, prácticamente, resquicios, destaca la joven Mónica Castro en una Helena que escoge el papel de víctima, temblorosa, arrebatada por sus impulsos e incrédula de que el amor llame a su puerta". (Juan Ignacio García Garzón, *"El sueño de una noche de verano,* hermoso espectáculo en el Español". "ABC". Madrid. 28 de diciembre de 1986).

"Una de las fiestas de la permisividad es la del solsticio de verano, y Shakespeare la imaginó con este sueño disparatado y bello, cuidadosamente construido —tres planos que se entremezclan, se repiten, se ironizan: la aristocracia de la corte ateniense de Teseo, el grupo de artesanos que ensaya y representa una comedia, los pobladores sobrenaturales del bosque—, que Narros y sus colaboradores utilizan con toda libertad.
Mezclan los tiempos: unos posibles años veinte, unas vagas referencias atenienses, una eternidad en lo mágico. Y una versión española de Eduardo Mendoza escrita en lenguaje actual, no desgarrado, con algunos cambios considerables. Pero como sucede con el teatro de espectáculo y escenografía, el texto y la historia pasan a un segundo plano o son pretexto. Lo que se lleva la atención del espectador es otra cosa: el cielo estrellado, los actores que vuelan o reptan o son arrebatados del suelo, los trucos de magia, la acrobacia, las mezclas de colores y de movimientos. Oberón es un brujo de circo, Titania una vedette,... Y el duendecillo Puck un maravilloso enredador en quien todavía revive lo mejor del texto, y hay que señalar aquí, de una manera especial, la interpretación de José Pedro Carrión, que puede hablar colgado de los pies, asomando entre el humo de una escotilla, agazapado en un lateral o en el mismo patio de butacas; siempre su palabra es justa; su gesto, malicioso, ingenuo, teñido de varias sexualidades, adecuado.
En la creación de Narros hay dos planos. Uno de ellos es el de una estética de base, dominado por los espléndidos decorados de D'Odorico —con Mario Bernedo— y los figurines del propio Narros —con Alicia Martínez—; el otro es el movimiento —no sólo en la acrobacia o la sorpresa, en el circo o en el "music-hall"— que hay en todo ello, sino en el verdadero teatro, con las persecuciones, riñas, reencuentros de las dos parejitas de enamorados cambiantes. No evita la tentación, tan frecuente en el teatro de espectáculo —de dirección y escenografía—, de recrearse en su obra más de lo debido, lo cual le lleva muchas veces a la pérdida de ritmo por acumulación de efectos, por no desperdiciar ni una sola ocasión de colocar un "invento" más. Hay una medida muy difícil de encontrar en este género, que es la de interrumpirlo o desenlazarlo antes de que llegue a ser todo demasiado conocido y a cansar". (Eduardo Haro Tecglen, "Un bello circo", "El País". Madrid. 28 de diciembre de 1986).

"Estamos en el mundo de la naturaleza que se diluye en la realidad, en la fantasía —clasicismo en la visión plástica del texto— y también en la ruptura de la convención —vestuario actual, elementos circenses— que emparenta esta puesta en escena con la ya mítica realizada por Peter Brook en 1970, y que tuve ocasión de ver en Londres, en la sede de la Royal Shakespeare Company.
Brook prescindía de las connotaciones fantásticas al uso y utilizaba como todo elemento escenográfico una caja blanca, con una barandilla desde la que las gentes del bosque observaban a las de la tierra. Trajes intemporales, blanco y color que representaban realidad o fantasía, de proletarios modernos los artesanos. Unos columpios desde los que los actores decían los versos, en un esfuerzo físico a la vez tenso en lo corporal, relajado en lo expresivo. Algunos objetos de color. Nada más.
(...) Narros ha visto el montaje de Brook, o al menos las fotos, el testimonio de esta visión shakespeariana. Desde la versión de Mendoza —altamente discutible en el tratamiento y pseudomodernización del lenguaje—, el juego, lo grotesco, es la línea principal de la puesta en escena. Y así ocurre con todos los personajes —sin casi diferencia rítmica y vocal de unos y otros—, que desarrollan un repertorio de gestos y muecas febril y fatigante, con persecuciones, abrazos, rechazos, saltos y todo el repertorio, que llega en lo vocal a idénticos parámetros. Es la retórica buscada hasta el agotamiento lo que, curiosamente, no contribuye a la viveza del ritmo de la representación que se pierde más de lo debido en la acumulación de gestos ceremoniales y mágicos. Paradoja no desdeñable en este paradójico espectáculo.

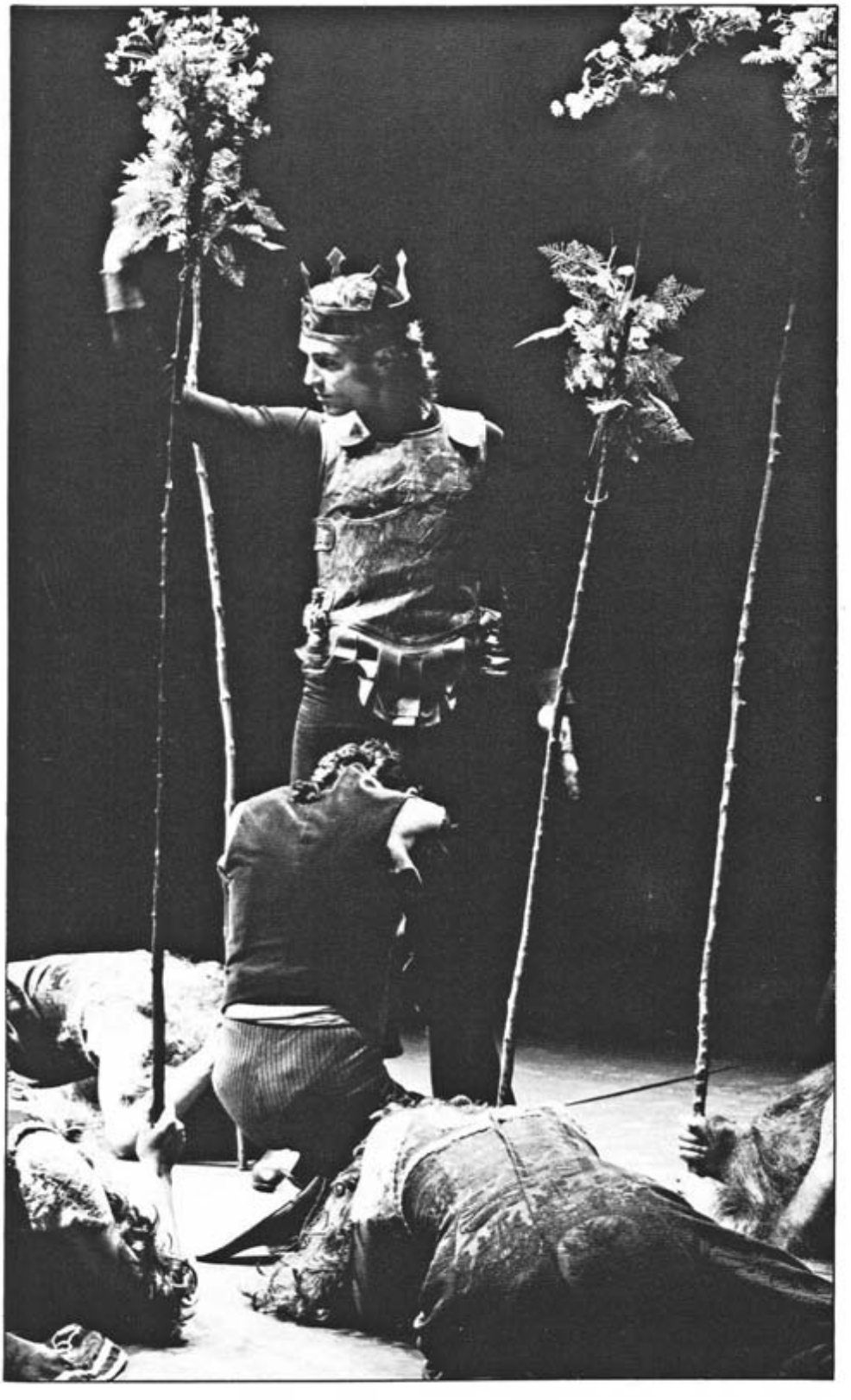
Esta belleza imagénica —y me recordó en momentos al estupendo montaje de Los gigantes de la montaña *pirandelliano— se ve acompañada por el estado de gracia de los actores. Salvo excepciones contadas —José Pedro Carrión, Puck, que con cierto tonillo arrastrado dota de personalidad gestual a su agradecido trabajo—, la vocalización de éstos es defectuosa. La elección del prosaísmo grotesco hecha por Mendoza confiere a la representación un sentido casi único. Y la sensación de que el trabajo actoral surge desde fuera se impone.*
A la clara insuficiencia de algunos se unen los tics de otros, el hablar gritado, engolado, prosopopéyico, sin matización, sin música, sin poesía interior. Es una elección de la puesta en escena: prescindir de la poesía interna de la obra para entrar en el carrusel del juego. Muy lícita, como también por mi parte, lamentar que de esta obra maestra shakesperiana sólo hayamos visto una de sus facetas.
(...) El Sueño *de Narros es juego y espectáculo (no demasiado convincente el abuso de humo o el numerito de las criaturas de Titania), pero la poesía aflora en contados momentos, para mí los mejores de esta representación esteticista y discutible de un clásico eterno.*
Demasiadas luces, demasiado circo, demasiada música, demasiado refuerzo a lo que simplemente era la palabra y la expresión interna. Puck y sus gestos, Oberón y su personación, Hermia y su candidez-capricho, podrían destacar de un reparto muy desigual con el lunar verdaderamente grave de una Titania, antítesis de su imagen". (Fernando Herrero, "Juego, espectáculo, poesía". "El Norte de Castilla". Valladolid. 30 de mayo de 1987).

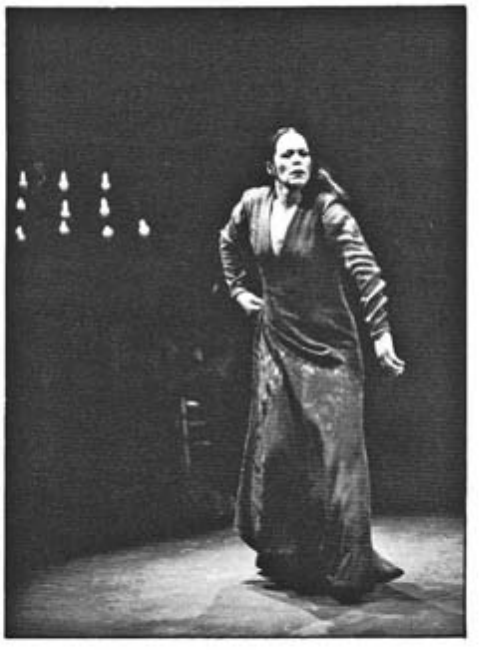
LAS BACANTES

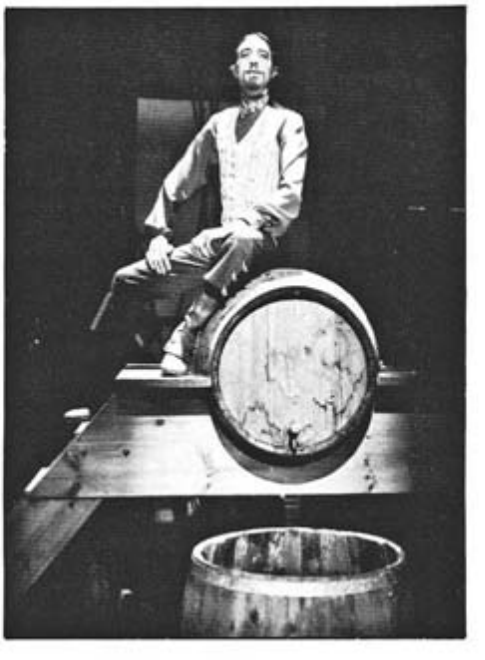
De Salvador Távora, sobre Eurípides. Dirección: Salvador Távora. Vestuario: Miguel Narros. Escenografía y música: Salvador Távora. Iluminación: Manuel Gallardo. Intérpretes: Manuela Vargas y La Cuadra de Sevilla: Juan Romero, Evaristo Romero, Paco Moyano, Paco Piñero, Concha Távora, Fany Murillo, Macarena Béjar, Helena Pachón, Leonor Álvarez-Ossorio, Rosario Santiago, Ángeles Jiménez y Ángeles Neira. Guitarristas: Diego Amador, Joaquín Castro y José Acedo. Estreno: 2 de abril de 1987, en el Teatro Alvarez Quintero, Sevilla. 25 de abril de 1987. Teatro Español, Madrid.

"Creo que con Eurípides me he hecho más andaluz todavía". "Siempre que leo extraigo imágenes, no puedo vivir sin imágenes, y cuando Eurípides describe la llegada de Dionisio a Tebas es como si alguien viniera por el Altozano; cuando habla de flautas y tambores, las imágenes que me provoca son muy nuestras, son las flautas y tambores rocieros de las Marismas".
"Me interesa mucho cómo lo dionisíaco, que algunos entienden como asunto de frivolidad, como licencias sin límites y sin riendas, tiene una especie de cara oculta".
"Cuando dicen que a Andalucía han venido cantidad de culturas, yo creo dos cosas: que nunca se han ido y que sobra ese plural, que es una sola cultura, muy nuestra y muy única, una forma mediterránea de entender la vida. Lo demás son diferencias de matices y de idiomas". (Declaraciones de Salvador Távora a Francisco Correal. "Diario 16". Andalucía. 1 de abril de 1987).

"En medio de un ambiente inequívocamente solemne, en el que alentaba el ritual de los grandes acontecimientos escénicos, un Eurípides, revivido en un sufrido trabajador del Carro







"Las bacantes", de Salvador Távora, sobre el mito de Eurípides, con Manuela Vargas y La Cuadra de Sevilla. Una producción del Teatro Español estrenada en la capital andaluza.

del Aguila, ha ofrecido al mundo la última tragedia griega de dimensión universal y de eterna vigencia; y la ha ofrecido sin mixtificaciones académicas, en su talante más genuino, yendo directamente a su auténtico fondo, con una legitimidad absoluta; una tragedia griega —y esto es de una importancia trascendental— sin pasar a través del filtro del Renacimiento; virgen de interpolaciones posteriores y huera de postizos tergiversadores de su esencia. La fuerza trágica al desnudo, sin retórica, del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Cómo en Grecia halló respaldo popular masivo y como en Andalucía puede lograrse que el pueblo se identifique con su teatro autóctono.

(...) Como es bien sabido, Euripides plantea un polémico problema religioso, con intervención del poder civil, que ha desatado las más diversas y acaloradas hipótesis a lo largo de los dos mil cuatrocientos años de existencia. Ni corto ni perezoso, Távora atisba la semejanza temperamental entre la Grecia helénica y la Andalucía de hoy y de siempre, y la carga dionisiaca de nuestra más honda religiosidad. Y con aquellos mimbres teje un cesto genuinamente andaluz, al que da una hechura de acabada obra de arte, jugando con las formas auténticas de expresión del pueblo, descubriendo a propios y extraños el ingente caudal expresivo del sufrido pueblo codiciado por fenicios, cartagineses, romanos, visigodos, árabes y castellanos, y colonizado colonizador de todos ellos.

En el reparto, junto a muchos nombres que han protagonizado espectáculos importantes, como, en primerísimo lugar, el de Manuela Vargas —temporamento prodigioso que oscurece en esta encarnación de Agave su anterior creación de Medea— aparecen otros que en nada desmerecen del conjunto, pues si hay en Salvador Távora una gota de sangre germana, ésa le ha impreso una férrea disciplina de conjunto como primera premisa de toda obra de arte. Así, el dios Dionisio lo encarna el baile de Juan Romero, dramáticamente quintaesenciado, como el cante de Paco Moyano da la imagen de Cadmo, y el pozo ancestral de Evaristo Romero dibuja el simbólico personaje del rey Penteo.

Junto a ellos, la sensibilidad de Concha Távora y la plenitud expresiva, verbal y corporal de Paco Piñero. Pero, quizá, lo que más asombre de la interpretación —y en los aplausos finales se advirtió el refrendo del público— sea la prodigiosa labor del coro, de las cinco bacantes, cuyos nombres —Fany Murillo, Macarena Béjar, Helena Pachón, Leonor Álvarez Ossorio y Rosario Santiago— es obligado dejar constancia en letras de molde para dar fe de su meritísima actuación, irreprochable desde las asombrosas sevillanas iniciales hasta el hallazgo expresivo de las bamberas finales." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 4 de abril de 1987).

"Olvidemos a Euripides. No es fácil: desde el título hasta algunas palabras, nombres propios, situaciones, vestuario, nos están diciendo en este espectáculo que lo que representa es Las bacantes. *Si lo aceptamos, todo esto es un desastre: una pedantería, un esnobismo, una manera de agarrarse a una forma intelectual ajena y de vender la gloria de otro.*

Si olvidamos a Euripides, queda un bello espectáculo andaluz; la gracia sobrenatural de Manuela Vargas, la voz de Paco Piñero, el doble zapateado de Juan Romero, la coreografía de las vibrantes y pequeñas bacantes y la noria







fálica que las convierte en cangilones femeninos.

(...) No hay sincretismo posible; y ni el festín, su canto, las viñas y las mujeres-ánfora son lo mismo; la estética y la contemplación de la vida, la transgresión y el castigo son distintos. Ni lo que quiso decir Euripides es lo que quiere decir S. Távora; ni son personajes homologables.

Lo cual quiere decir que, olvidándonos del desmedido programa, del trabajo de quienes han querido asimilar los textos y de los versos generalmente mal dichos —porque no es una compañía que se dedique a ellos—, queda un excelente espectáculo andaluz, de la veta sevillana, donde el fondo ético y los sincretismos reales —los que ha elaborado el pueblo al contacto de las civilizaciones que realmente le han ido formando y creando, de las que ha obtenido una depuración bellísima de su arte propio— producen muchos momentos de emoción. Queda citada ya como mágica Manuela Vargas, y como artistas los demás, con mención especial para Concha Távora, que tiene también el don de la presencia.

El arte, el temperamento y el sentido teatral genuino de Salvador Távora transmiten bien la emoción al público, al cual Euripides, sabiamente, le tuvo sin cuidado en este espectáculo; y aplaudió y ovacionó, sobre todo, la creación andaluza por encima de todo lo demás". (Eduardo Haro Tecglen, "Sobra Euripides", "El País". Madrid. 28 de mayo de 1987).

"(...) Al teatro griego hay que acercarse con un respeto imponente. Con el teatro griego no se juega; no se puede ser iconoclasta frente a los padres del teatro.

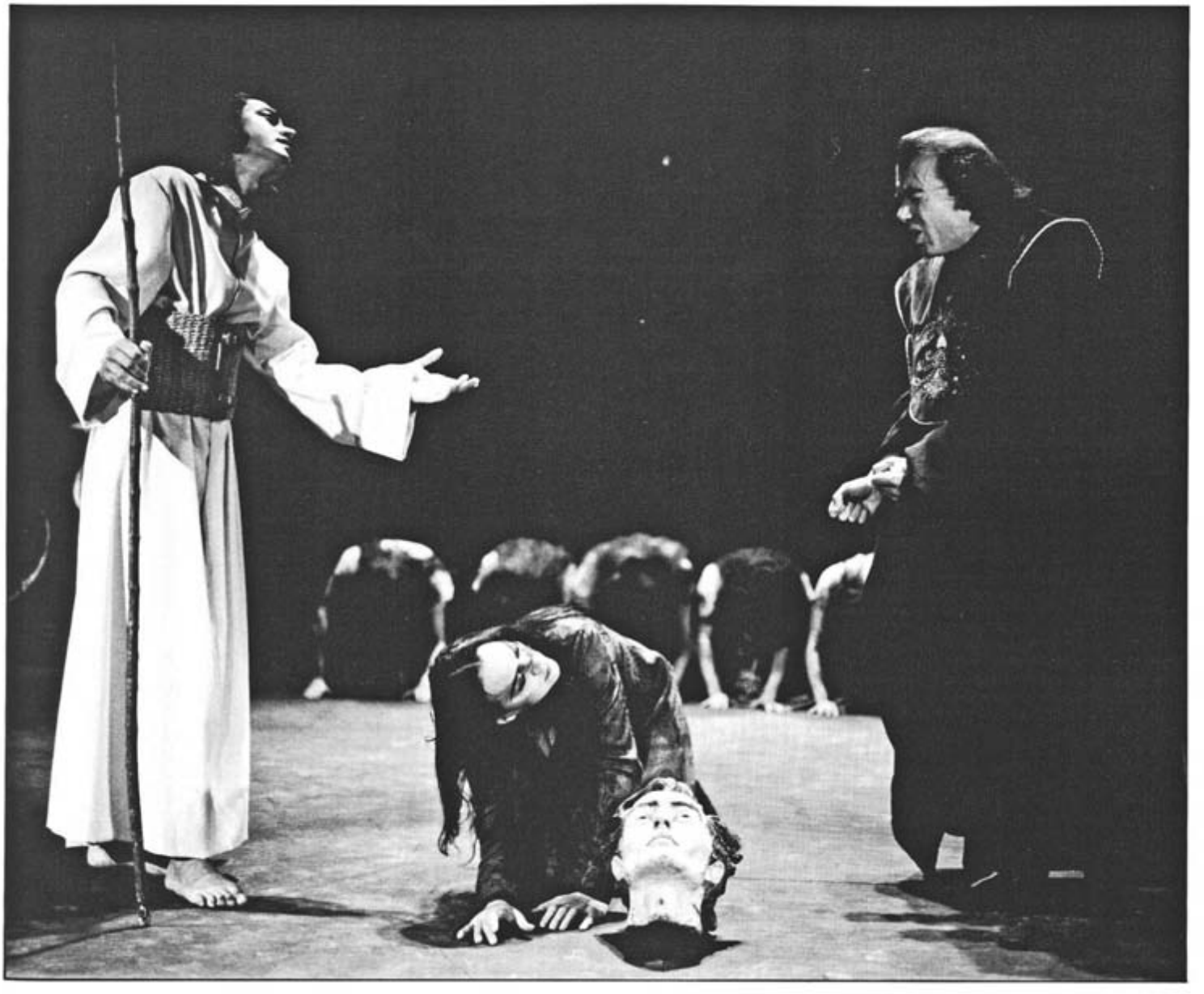
¿Qué iba a hacer Távora con un texto de Euripides? Si a mí me lo hubiera consultado, nada: no habría aceptado el encargo. Pero Narros y Távora pensaban de otra manera. Salvador Távora se enfrentó con el gran trágico clásico, releyó sus Bacantes, *se emborrachó de ellas, las hizo suyas, y saltó al escenario del Teatro Español de Madrid con un espectáculo suyo sobre el texto de Euripides. ¿Cuál ha sido el resultado?*

En primer lugar, ha sido bellísimo. Lo es visualmente. Lo es acústicamente. Sobrecoge a los sentidos y a través de ellos penetra en la sensibilidad. Es bellísimo.

En segundo lugar, viene todo lo demás. ¿Qué es este espectáculo? ¿Qué tiene que ver con Euripides? Hace bien Távora en afirmar que es suyo, trabajando sobre el original griego. De Euripides quedan el argumento y los personajes: la historia de Dionisio, cuya filiación de Zeus discute su propia familia; la muerte del tirano de Tebas ante la presencia del dios menor, creador del vino; la vieja anécdota mitológica.

Pero Távora se apodera de ésta y la asimila y la hace suya, hasta convertirla en otra realidad: en una vuelta, un regreso, o una permanencia, a su expresionismo andaluz y carnal, rebelde y dramático, siempre en torno a la tierra que rozan dos mares, a la Andalucía que constituye su eterno paisaje interior.

La acción escénica comienza en Tebas. De Tebas y de Dionisio habla la corifea, que lleva la voz del coro hasta la sala. Sobre Tebas y los mitos helénicos transcurre el sucederse de las palabras. Hasta que Cadmo, abuelo de Dionisio y del tirano Penteo, empieza su sobrecogedora saeta para decirnos que él es abuelo de un rey y de un dios, y que es también un "cantaor" de



En ambas páginas, una secuencia de imágenes de "Las bacantes". Espectáculo de Távora producido por el Teatro Español de Madrid. (Foto: Chicho).

un tablao flamenco. Y en ese momento se quiebra la escena, se evapora Tebas, Sevilla ocupa su lugar, y en ese salto de treinta siglos —operado en un minuto y una copla— Távora nos traslada a su casa y nos hace reconocer su clima de todas las obras. Entonces Tiresias es el "Señor del Gran Poder", y la música se convierte en una marcha cofradiera, y resuena el Rocío, y vuelve Távora a sus irreverencias, y a sus quejas hondas, y a sus trajes de nazarenos, y a sus viejas y no superadas obsesiones. No superadas y no superables, posiblemente, para la estética de su desgarro.

Lo que la pieza gana entonces en autenticidad lo pierde en claridad. Se hace difícil de explicar y de entender. Pero al mago que transforma cuanto ante nuestros ojos toca, eso ¿qué le importa? El espectáculo ya no busca ser fiel a nada del pasado; a esas alturas la belleza ha ocupado toda la escena y se justifica por sí misma.

Manuela Vargas baila como ella sabe hacerlo. Las cinco bacantes y los tamboriles y los guitarristas nos asombran. Juan Romero y Paco Moyano baila el uno y canta el otro abarcando con sus brazos y con su voz todos los registros del misterio. Solamente sobra —pienso yo— la complicada maquinaria del fondo, el artificial artilugio que recuerda más de lo que debiera a la gran rueda de la noria que vuelve siempre, una y otra vez, a repetir la misma historia con el ruido de sus cangilones". (Alberto de la Hera, "Cuando la belleza se justifica por sí misma", "Ya". Madrid. 1 de mayo de 1987).

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

NO HAY BURLAS CON EL AMOR
De Calderón de la Barca. Versión de Domingo Miras. Dirección: Manuel Canseco. Figurines y atrezzo: Juan Antonio Cidrón. Intérpretes: Alberto Closas Jr., Luis Hostalot, Luis San Narciso, Alejandro de la Fuente, Francisco Racionero, Carlos Lucena, Verónica Forqué, Lola Muñoz y Pilar Barrera. Estreno: 23 de septiembre de 1986, en el Teatro Lara, Madrid.

"Hablar de teatro clásico parece significar siempre hablar del modelo inamovible, vetusto y sagrado testigo momificado de la época —ha dicho Manuel Canseco—. Solemos meter en este tópico cajón de sastre todo aquello que procede de nuestro Siglo de Oro, fundamentalmente, sin distinguir la enorme variedad de estilos, intenciones y resultados que tal denominación abarca.
Tras once años de continuada labor en este terreno con montajes diversos y dispares, traer hoy a escena a este Calderón y no a otro sólo tiene un objetivo: jugar. Si, jugar la pieza en el más lùdico sentido de la aceptación. Jugarlo desde la perspectiva de hoy, no tan lejana como pueda parecer con la de su momento, y ello porque ya Calderón "jugó" al escribirla con la sociedad de su tiempo, a la cual reflejaba e iba dirigida y caricaturizó, como nosotros ahora, tipos y situaciones como espejo deforme de "su" realidad. El montaje ahora sólo pretende modificar el espejo que el tiempo ha cambiado para que el resultado visual sea el mismo. Las formas, vestuario, presencia, gesticulación, cabalgan entre ambas épocas para recordar que los tipos reflejados, aun con otros entornos, perviven. Nosotros somos, pues, solamente el espejo. Que la imagen que ustedes vean les divierta como lo hizo aquella que nuestro gran autor escribió". (Antecrítica. "ABC". Madrid. 23 de septiembre de 1986).

"Un Calderón delicioso, irónico, trasladado como en un tapiz volador a tiempos algo posteriores mediante dos alas: las del vestuario que estiliza y afrancesa ropajes y, en consecuencia, actitudes, puesto que el hábito hace al monje, y las del lenguaje, ya que Miras y Canseco han tenido la habilidad de evitar esos arcaísmos que, como pedruscos, rebotan hoy en la boca de los actores y el oido de los espectadores, y hacer ligero el tono coloquial, conservando la frescura y la alegria del verso. Esto es, y resulta grato decirlo, esta versión de No hay burlas con el amor, *una de las comedias en que Calderón preparaba el advenimiento del* "marivaudage", *y que, traducida como "On ne badine point avec l'Amour", aparece ya en colecciones de S. N. H. Linguet, en 1770, y las de Clément Rochel, que eran el eco de la verdadera pasión por nuestros grandes clásicos suscitada entre 1625 y 1685, cuando Rouen era un gran punto de influencia militar y cultural española.*
Se trae esto a cuento porque Miras y Canseco han acertado a refinar, a ironizar, las burlas calderonianas, dando a su comedia una frivolidad intencionada, un levisimo aire de juego apoyado en el constante guiño al espectador, en la utilización de los apartes, tantas veces antes evitados, como elemento fundamental del juego dramático. Hacia tiempo que no subia al escenario una representación tan fresca, tan risueña de un clásico.
Todo, desde el escenario, utilizado con airosa libertad sobre su esquema básico, bien dispuesto para tal actitud, a la declamación, en la que se ha logrado en alto grado superar las habituales dificultades del verso, haciéndolo soñar e insuflándole significación, intención, acento.
Quizá sea una galanteria de critico cansado de aburrirse con Calderones presuntuosos destacar a las tres damitas jóvenes, bonitas y airosas de la comedia: Pilar Barrera, una doña Leonor graciosa y sentimental según deseo; Lola Muñoz, en la redicha, caricaturesca doña Beatriz, que acertó siempre en los más intencionados culteranismos del poeta, y la encantadora Luisa Maria Armenteros, traviesa, preciosa, picara y muy suelta Inés. Admitámoslo. Porque la verdad es que Meseguer en un don Alonso lleno de humor, una especie de don Juan irónico más cercano al de Zorrilla que al de Tirso; el joven Closas —de raza le viene al galgo— en su enamorado don Juan de Mendoza fueron dos galanes perfectos, lo mismo que Ruiz, un muy vivo e intencionado Moscatel. Exactos, apuestos o graves en medida de los mismos quilates que los otros, San Narciso, estupendo, De la Fuente y Pereiro.
Una actuación sin baches enfadosos, desenfadada. El descubrimiento, al fin, de que cuando los actores dicen versos de Calderón como los de No hay burlas con el amor *el espectador no ha de guardar solemne silencio, sino reirse y celebrarlos".* (Lorenzo López Sancho, "No hay burlas con el amor, feliz lectura de Calderón, en el Lara", "ABC". Madrid. 24 de septiembre de 1986).

"Una versión reducida y simpática de una de las comedias ligeras de Calderón. Ésta es una de las formas más socorridas de cohonestar las obligaciones y atractivos que suscita el Siglo de Oro, dentro de las cuales está el premio y protección de las autoridades culturales, con la







La familia Miau al completo en una escena de "Miau", de Alfredo Mañas, sobre la novela de Pérez Galdós. (Foto: Chicho). Debajo, dos escenas de "No hay burlas con el amor", estrenada por la Compañía Española de Teatro Clásico, en una versión de Domingo Miras. Calderón de la Barca fue dirigido por Manuel Canseco. (Fotos: Fernando Suárez).

necesidad de atraer al público más numeroso posible.
Domingo Miras, autor de la versión, y Manuel Canseco, director, acuden a la tarea con afecto por la obra; liman versos y personajes de forma que sean más asequibles, acentúan lo gracioso de los burladores burlados, envuelven a sus actores con bonitos trajes sin preocupaciones de propiedad histórica y tratan de que los actores digan sus versos de la forma más audible. No hay ningún intento crítico con respecto al conservadurismo calderoniano, sino más bien una complicidad amorosa para que pase sin sentir su burla de la mujer que quiere ser culta y libre y para que el espantoso código del amor y las suspicacias termine por coincidir con lo que parece ser el albedrío de los tocados por el rayo del amor". (Eduardo Haro Tecglen. "Clásicos populares", "El País". Madrid. 28 de septiembre de 1986).

"Los clásicos no han gozado de mucha fortuna en nuestro teatro actual, ni se representan con la frecuencia requerida y que es habitual en otros escenarios de otros pueblos. No han tenido "buena prensa" y de entrada se les considera antiguallas y tostones, en gran parte, debido a la ignorancia que de ellos se tiene y en parte por el maltrato que se les ha dado. Eso sí, en jornadas y saraos intelectuales se ha debatido su vigencia, su contingencia y sus posibilidades de representación.
Mientras, hay algunos directores que apostaron por los clásicos hace tiempo y que incansables siguen adelante, a pesar de trabas y dificultades. Uno de ellos es Manuel Canseco, que con su Compañía Española de Teatro Clásico lleva once años de continuada labor, con montajes de diversa fortuna. Esta vez ha escogido una comedia de enredo de don Pedro Calderón de la Barca, divertida por sí sola y a la que ha dado un toque de renovada gracia.
Aliado con Domingo Miras, Canseco ha aligerado el texto sin traicionar a don Pedro, para que lenguaje y acción dramática, dentro de su estructura dramática, no abrumen en nada al espectador de hoy. José Antonio Cidrón ha inventado una escenografía tan bella como simple y sencilla y unos figurines asombrosamente hermosos, jugando con la línea de moda del barroco y las telas del moderno vaquero azul. Un hallazgo exquisito.
Canseco ha logrado que el texto sea absolutamente inteligible en boca de los actores, y que, en general, mantenga un ritmo y coherencia. El tono ligero y juguetón de la puesta en escena depara un divertido Calderón, que se burla de la sociedad en la que vivió, haciendo desenfadada caricatura de códigos, tipos y lances.
No hay burlas con el amor es, *pues, un espectáculo muy bien logrado y la prueba evidente de que con nuestros clásicos se puede pasar un rato divertido y agradable".* (Julia Arroyo, "Un ligero y divertido Calderón", "Ya". Madrid. 25 de septiembre de 1986).

MIAU

De Alfredo Mañas, sobre la novela de Benito Pérez Galdós. Dirección: Manuel Canseco. Dirección musical: Pedro Luis Domingo. Escenografía y figurines: Juan Antonio Cidrón. Intérpretes: Carlos Mendy, Ayax Gallardo, Trini Alonso, Elisenda Ribas, Julia Trujillo, Vicente Parra, Carmen Segarra, Aitor Tejada, Luis Escobar, Luis Maluenda, Fernando Tejada, Manuel Peña, José Luis Martínez y José María Vara. Estreno: 28 de diciembre de 1986, en el Teatro Lara, Madrid.

"Para su director, Manuel Canseco, realizar esta puesta en escena era una vieja aspiración: "Quería montar un Galdós desde la experiencia de Misericordia *con José Luis Alonso. La elección de este texto ha venido dada por su tremenda actualidad".*
"La obra se compone de un montón de pequeñas escenas, algunas de ellas despreocupadas de la fidelidad galdosiana, aunque en el conjunto se ve el respeto a Galdós". Con este montaje se ha querido, según Canseco, conectar con el público desde dos presupuestos: "Por un lado, la teatralidad, utilizando los diferentes recursos que se pueden ofrecer desde un escenario, y, por otro, un lenguaje múltiple en el que se ofrecen diferentes ritmos, adaptados a esas escenas cómicas y dramáticas que se suceden a lo largo de la obra". (Información previa al estreno. "El País". Madrid. 26 de diciembre de 1986).

"Sin duda, después de Fortunata y Jacinta *y de* Misericordia, *yo creo que la mejor novela de don Benito Pérez Galdós es* Miau, *la novela del hambre y de la ostentación dentro de la pobreza.*
(...) Yo temía, en principio, que esta versión teatral no saliera muy airosa. ¡Es mucha novela Miau! *Pero tengo gozosamente que declarar que la versión de Alfredo Mañas y la puesta en escena de Manuel Canseco han logrado una magnífica pieza teatral. Confieso que yo lo pasé muy bien y descansé de tantos aburrimientos como, por regla general, se nos ofrecen en este Madrid de nuestras culpas. Confieso que lo pasé bien en el sentido "catártico", ya que la obra nos conduce a una seria meditación sobre la sociedad española de ayer y de hoy. Con la diferencia de que aquella triste sociedad de los tiempos de Cánovas y de Sagasta, por ejemplo, era más ingeniosa y más sociedad que la actual. La de hoy no es sociedad, es, como diría don Miguel de Unamuno "muchedumbre consumista". Por eso, también es válido dentro de nuestro despilfarro el* Miau *galdosiano. La acción dramática de esta inteligente versión de Mañas discurre a través de numerosos cuadros que nos hacen ver muchos ambientes y situaciones. No decae en ningún momento el interés. Los diálogos son perfectos en su expresividad. Diálogos para el pueblo, diálogos directos, sin recurrir para su categoría a simbologías más o menos crípticas. Es una obra escénica que conquistó al público.*
(...) Subrayemos la estupenda interpretación de Julia Trujillo, sobre todo en una escalofriante escena dramática. Y Luis Escobar, en el misterioso personaje de "Dios", al que supo dar la fina expresividad en el misterio y en la ironía. Y todos, todos muy acertadamente en sus respectivos papeles: Trini Alonso, Vicente Parra, Elisenda Rivas, Carmen Segarra, Aitor Tejada, Luis Maluenda, Fernando Tejada, Manuel Peña, José Luis Martínez, José María Vara. Excelente la escenografía y figurines de Juan Antonio Cidrón, y la espléndida dirección de Manuel Canseco. ¡Un buen Galdós en escena! Clamorosos aplausos hubo para todos. En el Teatro Lara tenemos un gran espectáculo". (M. Díez-Crespo. "El Alcázar". Madrid. 31 de diciembre de 1986).

"Las novelas de Galdós han tentado, en repetidas ocasiones, a nuestros autores. Se diría que el escritor se ajustó mucho más a nuestra noción actual del realismo en sus novelas que en sus dramas.
(...) Y, por tanto, que aquéllas resultan más vigentes, más frescas, menos afectadas, que los segundos.
Por lo demás, sabido es que existe un fuerte movimiento teatral contemporáneo que cuestiona el concepto de la carpintería teatral, entendida como una falsilla o una receta, y que, puestos a romperla, la novela se ofrece como un fecundo campo de incitaciones.
Miau *es la imagen de cierta sociedad española decimonónica. Una imagen, sobre todo, significativa, en el sentido de que los altibajos políticos, los cambios del partido en el Gobierno, desencadenaban un rosario de cesantías y ascensos, igualmente arbitrarios e injustos. De manera que aquello no era el drama de unos cuantos desdichados, sino la manifestación política de una época en la que el concepto de funcionario público era muy distinto al de nuestros días.*
En ese mundo buceó Galdós, y a ese mundo decimonónico se ha asomado ahora, con pasión y honestidad literaria, Alfredo Mañas. Miau, *sometido a la arbitrariedad de su cese y a la frivolidad con que su mujer y sus hijas defienden la apariencia, acaba suicidándose.*
El poder es, como en Luces de Bohemia, *de Valle, una imagen burocrática antes que la expresión de un orden político. El ciudadano se encuentra ante una serie de injusticias, cuyo mecanismo descansa en el amiguismo, en el capricho de unas pocas personas, sin la menor correlación con el proceso social. El mundo aparece como un tejido kafkiano, impenetrable, fáctico, sin que el personaje haga otra cosa que gritar.*
(...) Creo, sinceramente, que tanto el tema como el reparto permitían un trabajo más cuidado. Algunos actores no han conseguido asegurar sus textos ni interiorizar suficientemente sus personajes. A la función, en fin, le falta la atmósfera, el ritmo y el amor que los nombres de Galdós y Mañas solicitaban". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 27 de diciembre de 1986).

"La versión teatral de la novela de Galdós Miau *no sustituye a su lectura; si contribuye o estimula a ella, no habrá sido totalmente inútil. Este trabajo se encuentra ante dos obstáculos terribles: uno, meter en un espacio y tiempo teatral una larga crónica de la vida madrileña y política de hace un siglo; otro, hacer una equivalencia de aquel tiempo con éste.*
Lo primero exige talento; lo segundo, falsedad. Quizás esta segunda intención lleve al teatro a rezongones, desencantados o fastidiados, capaces de acoplar cualquier cosa a su crítica. El estatalismo actual es otro, la molestia es o puede ser otra, pero incomparables. Estamos lejos del Madrid de Villaamil, su familia, sus jefes y su sociedad, y mezclar las palabras tan claras y lúcidas de Galdós con la posición política y cultural de Alfredo Mañas es no sólo irreverente, y contrario al patrimonio nacional al que pertenece la obra del gran novelista, sino un subterfugio poco digno.
La primera dificultad —la de la teatralización de la crónica— no está lograda. Le falta economía artística y de oficio. La primera parte es casi un monólogo dedicado al hambre y la pobreza

vergonzante —la que obliga a la ostentación, a la ópera y la sala guarnecidas mientras la mesa de la cena está desierta—; en la segunda, se agolpa lo que se puede la narración, desde los antecedentes al desenlace. Se cuenta mal y pobremente.
La intención es la de una teatralidad acuciada; pequeñas escenas ayudadas por carras, forillos, salidas del foso o elementos colgantes; busca de la caricatura; personajes grotescos y corales; un tono melodramático en el desgraciado protagonista, en quien se quiere poner una intención doble, una simultaneidad antes-ahora que no funciona". (E. Haro Tecglen, "Más falsedad que talento", "El País". Madrid. 3 de enero de 1987).

"Alfredo Mañas ofrece varias lonchas del complejo entramado novelístico como núcleo central de un emparedado en el que se mezclan el sabroso picadillo galdosiano y una cobertura, más bien endeble y traida por los pelos, en la que un escritor de nuestros dias, obsesionado por la suerte de los "Miau", se interroga sobre los paralelismos entre ambas épocas y, fiel trasunto del grandilocuente Villamil, sella su peripecia vital con el estruendo de un pistoletazo.
Mañas ha escogido algunos fragmentos de la novela, modificando diálogos, introduciendo alguna malévola alusión a la intimidad erótica de cierta conocida dama de la "actualidad-couché" y eliminando personajes accesorios. En el reflejo de esa sociedad decimonónica, felizmente pespunteado de gorgoritos operísticos, en los perdigonazos satíricos que contiene y en los tipos retratados está lo mejor de la versión, dirigida con tino por Canseco, que logra momentos y efectos brillantes.
Carlos Mendy encarna al protagonista con el histrionismo que el personaje requiere, desmesura echegarayesca tamizada de ironía. Ayax Gallardo, como Luisito, su nieto, evidencia su casta interpretativa. Julia Trujillo pone su arte de buena actriz al servicio de un papel tragicómico. El resto del reparto está muy ajustado en su cometido caricaturesco. Mención especial merecen las desternillantes apariciones de Luis Escobar como "Dios", que todo lo puede menos ser recibido por un ministro. Finalmente, el decorado, un muro de ladrillos al que se suman distintos elementos, choca con el mimo naturalista del vestuario". (Juan Ignacio García-Garzón. "*Miau*, picadillo galdosiano con condimento teatral". "ABC". Madrid. 31 de diciembre de 1986).

COMPAÑIA ESPERANZA ROY Y FERNANDO DELGADO. Madrid

UNA JORNADA PARTICULAR

De Ettore Scola y Ruggero Maccari, escrita con Gigliola Fantoni. Versión castellana de Carla Matteini. Dirección: José Carlos Plaza. Supervisión: William Layton. Escenografía: Gerardo Vera. Vestuario y ambientación: Pedro Moreno. Música: Juan Cánovas. Iluminación: José Luis Rodríguez. Intérpretes: Esperanza Roy, Amparo Pascual, Paula Borrell, Gabriel Garbisu, Macarena Pombo, Alberto de Miguel, Fernando Delgado, Carmen Vidal y Jorge Amich. Voz en off: José Pedro Carrión. Estreno: 26 de septiembre de 1986, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Cuando empecé a trabajar en el tema de la película, pensaba más bien en una historia de hoy, quizá de amor, entre dos seres aislados. Al elaborar después la idea, la historia ha encontrado su colocación en la época fascista, cuando intolerancia y represión eran más directas, más violentas: más ejemplares.
En Una jornada particular *se recuerda ese dia de mayo, no para evocar fantasmas de la ceremonia histórica y del fascismo oficial, sino para intentar un análisis de cómo en una estructura autoritaria se producen los mecanismos de represión psicológica y de búsqueda del consenso de las masas.*
El fascismo como religión, como iglesia, como mentalidad que invade la esfera doméstica, determina las ideas, enmascara la personalidad del ciudadano, temeroso de ser "anormal", es decir, fuera de la norma impuesta: en la práctica, de ser él mismo.
Ese momento histórico que duró veinte años ha terminado hace cuarenta años. A nosotros, que vivimos en una sociedad democrática, social y políticamente avanzada, nos corresponde preguntarnos si también aquellos engaños y aquella intolerancia se han acabado del todo, si el derecho a la propia dignidad es reconocido en igual medida a hombres, mujeres, "diferentes". Si todas las libertades se respetan por igual". (Ettore Scola, en el programa).

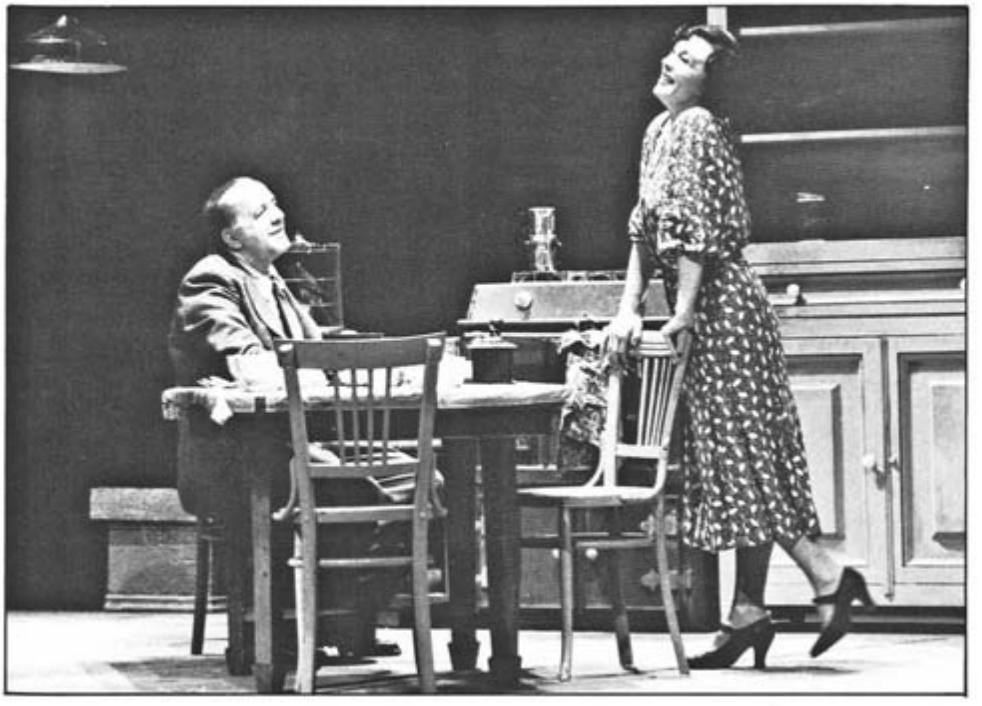
(...) El teatro y el cine —y la novela, por supuesto— son comunicables entre si, y esta comunicación se ha producido miles de veces, y ha salido adelante muchas. A condición de que el que recibe la creación primera sepa digerirla y eso no pasa con esta versión de la Jornada particular. *Su servidumbre al original es demasiado grande, incluso en un materialismo, en un realismo que ocupa en el escenario, sobre todo en la primera parte, más volumen que la intimidad, transformación y catástrofe vital de la pareja, en la que debe depositarse la emoción. (...) El teatro tiene todavía un enorme campo de defensa dentro de si mismo, con lo que es su propio arte y con todas las posibles aperturas que haga dentro de él y hacia su futuro, pero perderá la batalla cuantas veces entre el terreno de la técnica de los otros medios de transmisión dramática. No cabe duda de que la historia de* Una jornada particular *es teatral, como todo es teatral, porque el teatro es ilimitado, la condición previa es que la asuma como teatro, cosa que aquí no sucede.*

La prueba está en la misma representación. La emoción trasciende en cuanto la pareja implicada está cara a cara, o hasta cuerpo a cuerpo; cuando habla, se aproxima o se aleja —y en esta parte pura del arte teatral está lo mejor de la dirección de José Carlos Plaza, que es un director transido de una sensibilidad que a veces parece como si él mismo no quisiera dejar libre—, lucha por vencer lo que le separa... Cuando el cuerpo teatral reposa en un texto delicado y conmovedor y en unos actores, sobre todo en una actriz de la envergadura de Esperanza Roy, que es pura entraña teatral en todo cuanto emprende, hace trascendente lo cómico, lo frívolo o lo profundo y en este caso crea un patetismo humilde y un sentido de soledad y de necesidad de amor y de comunicación". (Eduardo Haro Tecglen. "El pecado de la servidumbre", "El País". Madrid. 29 de septiembre de 1986).





Tres escenas de "Una jornada particular", de Ettore Scola y Ruggero Maccari, en versión castellana de Carla Matteini. La Compañía de Esperanza Roy y Fernando Delgado contó con la dirección de José Carlos Plaza. (Fotos: Miguel Zavala).



"(...) Es penoso declarar que, a juicio, siempre discutible del crítico, la empresa está radicalmente equivocada. Equivocada la escenografía. Equivocado el tratamiento de sobreimpresiones cinematográficas. Equivocado, y muy gravemente, el carácter impreso al principal personaje masculino.
El escenario del Centro Cultural de la Villa es demasiado largo, no tiene, prácticamente, embocadura. Permitía —¿diré que incluso sugería?— la organización de dos espacios paralelos, la casa de Antonieta y, paralelamente, la casa de Gabriel. Hasta un tercer espacio autónomo para la terraza. El gusto de José Carlos Plaza por la abundancia demostrativa, por los accidentes, no enriquecedores, sino propios de la acción, ha predominado. El resultado es un barullo de mutaciones en la penumbra, carreras semisecretas de actores-utilleros, lentitud en los cambios, daño en los ambientes. La casa de Antonieta no es una casa humilde. Es una zahúrda por la necesidad de convertir en cama el montón de paquetes de la casa de Gabriel en trance de "demenagement", que dicen los franceses, de "trasloco", que dicen los italianos, de mudanza, que decimos nosotros.
(...) Gabriel, en fin, es un homosexual perseguido, por serlo, por el fascismo. Un hombre débil, indeciso, angustiado. No es un violento, un grosero, un ser crispado. Más bien, asustado, ya fugitivo, necesitado de comprensión y compañía. José Carlos Plaza ha puesto un personaje áspero, duro, de cierta violencia, crispado, hirsuto. La consecuencia es un falseamiento de la relación entre Antonieta, desvalida, abandonada, explotada, necesitada de ternura y comprensión, y el humillado, perseguido, descontento, pero no violento, no rebelde, Gabriel. De ese falseamiento no se producirá la degradación de las mejores escenas de Una jornada particular.

Una cosa es el cine. Otra el teatro. Enclaustrado en los límites del escenario, el conflicto se hace intimista. Dos seres menospreciados, marginados en diferentes modos se encuentran ajenos al gran acontecimiento histórico. Sus vidas descubrirán inútilmente una nueva dimensión. Un momento de solidaridad humana. De ternura. De comprensión de las flaquezas propias, frente a la insolente opresión doctrinal de la intolerancia de la fuerza como razón suprema de la existencia social. Debería haber leído José Carlos Plaza el espléndido artículo, magistral, de Julián Marías, comentando aquel film, artículo, que le valió al filósofo, al ensayista, el primer Premio León Felipe hace unos años.
(...) El fundamental coloquio humano, el contraste buscado, el mensaje de Una jornada particular *queda anegado por los detalles propios, prolijos como esta repetición, también prolija que uno se concede. Los años no pasan en vano. Es como si no hubieran transcurrido en el montaje de ese joven director con talento que es José Carlos Plaza".* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 29 de septiembre de 1986).

¡Cómo se agradece la existencia de una buena dirección de actores! Máxime si, en un reparto sin fallos, figura Esperanza Roy, una de nuestras actrices de mayor intuición y sentido del teatro. Y no escribo esto en desdoro de la obra dramática, que tiene, en este caso, la virtud de permitir a sus intérpretes un trabajo escénico lleno de fuerza y de credibilidad.
(...) Y ¿por qué esa jornada particular? ¿Qué razón le llevó a Scola a rescatarla para el cine o el teatro, trascendiendo la simple crónica periodística?
Bien mirado, el estímulo de Scola se ha repetido en una serie de dramas contemporáneos, en los que se nos viene a decir que entre la casa y la calle, entre la vida privada y la imagen pública, existe una disociación grave y enfermiza.
Son obras que, aun referidas a jornadas o etapas históricas distintas, se caracterizan por su común denuncia de un problema central de nuestra civilización: la irracionalidad de la historia o, si se quiere, el sentimiento de que es, a menudo, contraria a los más profundos intereses de la mayoría de los individuos.
En este punto, quizás al drama que acaba de estrenarse habría que objetarle el carácter un tanto excepcional de la "situación privada" propuesta, cuando, sin duda, la "presión" de una realidad pública como la fascista debía afectar a personas menos "diferenciadas".
Quizás esta excepcionalidad de los dos planos contrastados contribuya a debilitar la identificación del espectador con un problema que, con mayor o menor violencia, está en el centro de las sociedades modernas.
En todo caso, la obra es mucho más que una mirada crítica sobre el fascismo o la condición de dos de sus víctimas. La aproximación al conflicto es posible desde muchos ángulos y alterando las circunstancias puntuales". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 5 de octubre de 1986).

ESPERPENTO. Pamplona (Navarra)

EL VERDADERO OESTE

De Sam Shepard. Dirección: Fuensanta Onrubia. Intérpretes: María Luz Hernández, Franciso José Lahoz, Guillermo López y Javier Pérez Eguaras. Estreno: 20 de septiembre de 1986, en Isaba.

"El conflicto que se produce al chocar dos formas de vida opuestas, dos formas de entender la vida diferentes, dos maneras de mirar hacia el futuro. Lo que nos sedujo del texto —relata la directora del montaje— más que la actualidad del tema y pese a la dificultad que encerraba el enfrentarnos por vez primera a una obra que no pertenece a un autor español, fue el mundo interior que muestra, el inconformismo que rezuma una obra en donde en alguna manera los dos personajes principales llegan a desear la vida del otro. El argumento en realidad plantea un reencuentro entre dos hermanos y la reacción que se produce por ello. Cuando ocurre este tipo de cosas se suele producir una crisis que provoca el cambio de las cosas, o por el contrario, se muere toda posibilidad de comunicación y nada cambia. Lo que ocurre en este caso no podemos desvelarlo, es mejor que lo vea el público". (Declaraciones de Fuensanta Onrubia a Juan Zapater, "Navarra, Hoy". Pamplona. 6 de diciembre de 1986).

"Estamos ante una obra del inacabable realismo americano que ha sido la imagen de marca del mejor teatro de aquel país en los últimos cuarenta años. Cada autor de esta sólida saga tiene su propia poética, pero son discernibles algunos rasgos generales: personajes individualizados y tejidos en la peripecia de la acción, situaciones cotidianas y diálogos corrientes a cuyo través puede atisbarse un trasfondo mitopoético, y, por último, una pegajosa fisicidad del espacio escénico. Un cierto número de constantes forman el repertorio de conflictos dramáticos: las relaciones familiares, la división de los hombres en función del éxito social, la sexualidad insatisfe-

cha y desapacible, la hostilidad del medio y la soledad de los personajes.
Shepard ha manejado en esta ocasión algunas estructuras dramáticas bien conocidas, y lo ha hecho con eficacia: la pareja de hermanos, unidos por la sangre y separados por sus intereses, que desarrollan alternativamente la dialéctica del amo y del esclavo, una situación cerrada —el hogar familiar—, en estado de degradación y rodeada por una naturaleza hostil, el productor de cine como árbitro de las reglas de la sociedad que determina el comportamiento íntimo de los personajes. El naturalismo es aquí el vehículo de un juego destinado a evidenciar su cualidad eminentemente teatral. El resultado es menos una fotografía de la realidad que un poema escénico.
Es una obra que, en su aparente sencillez, está muy por encima de las posibilidades técnicas y humanas del grupo Esperpento. Requiere una buena adecuación de la puesta en escena a las especificaciones del libreto: los actores, además de experimentados y versátiles, deben ser de la edad pedida y la escenografía ha ser realista. Ninguna de estas condiciones se cumple en el montaje del grupo pamplonés que es víctima de su propio amateurismo, el primero de cuyos rasgos es un impulso mimético que les lleva a realizar obras ante las que, como lectores o espectadores de otros montajes, se han sentido atraídos, sin tener en cuenta sus propios condicionamientos". (Manuel Bear, "El impulso mimético", "Diario de Navarra". Pamplona. 8 de diciembre de 1986).

GRUPO DE TEATRO ESPERPENTO. Ciudad Rodrigo (Salamanca)

JUANA DEL AMOR HERMOSO

De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Francisco Hernández. Intérpretes: Toño Aguilera, Tere Vieyros, Olga Ramos, Ángel Azábal, Clemente Peñarando, Gonzalo González y Toño Ramos. Estreno: abril de 1987, dentro de la Muestra Territorial de Teatro de Salamanca.

ESPRONCEDA-34. Madrid

PATATÚS

De José María Bellido. Dirección: Luis Balaguer. Escenografía y ambientación: Enrique Alarcón. Intérpretes: María Isbert, Pedro Valentín, África Pratt, Pepe Ruiz y Flavia Zarzo. Estreno: 14 de octubre de 1986, en el Teatro Espronceda. Madrid.

*"Hace quince años y cuatro meses, en vísperas del estreno de mi primera comedia en Madrid —*Milagro en Londres*—, cumplí el trámite ritual de la anteautocrítica con estas palabras:*
"Escribí una comedia con el único propósito de divertir a los que fueran a verla y la entregué a un grupo de profesionales para que la pusieran en pie: sus nombres figuran en el programa. Para todos ellos, por igual, mi agradecimiento por su entusiasmo y su esfuerzo".
Estas mismas palabras pueden servir para cumplir, en parte, el ritual previo al estreno de mi última comedia, Patatús, *que tendrá lugar esta noche en el teatro Espronceda.*
(...) Yo quisiera que, con este papel, María, sin dejar de ser "la hija de Pepe Isbert", lograra ocupar, tras cincuenta años de teatro, el lugar que le corresponde en la escena española; porque cuerdas hay en su guitarra como para que a su ilustre antecesor se le empiece a recordar como a "el padre de María Isbert". Y también desearía que a ese empedernido bohemio de las tablas, a ese poeta de lo perfecto, Luis Balaguer, mi comedia le arrancara —como decía Lorca— los esqueletos de los gavilanes líricos que tanto tanto le hirieron...". (José María Bellido, en declaraciones a "Diario 16". Madrid. 14 de octubre de 1986).

"La plausible campaña que sostiene el Espronceda para poner en escena a autores españoles ha recuperado de un silencio de once años a un autor como José María Bellido, cuyo enorme éxito con Milagro en Londres *lo había colocado en la primera fila de una, después parcialmente frustrada, promoción de nuevos valores teatrales.*
Bellido ha tenido la osadía de imaginar una comedia fundamentalmente telefónica de mínima línea argumental —más bien es un chiste de teléfonos— en la confianza de que su capacidad para el diálogo, naturalísimo, vivo, sostenido por una observación aguda de la sociedad en que vivimos y de sus expresiones coloquiales, bastaría para obtener una comedia ligera, crítica y divertida. Lo ha logrado en gran medida.
(...) Sin embargo, pese a la levedad de la comedia, a su propia estructura, que la constriñe demasiado, y a la poquedad del asunto en su desarrollo, el entretenimiento perseguido podría ser mayor.
El escenario proyectado por Alarcón agobia un mucho a los actores, especialmente a María Isbert en su papel de lady Gloria. Innecesariamente dispone a izquierda y derecha del piso —lejano teóricamente— de los Vall de Soo, espacios correspondientes al piso de lady Gloria, lo que enturbia, sin ventajas, la noción espacial del escenario y está mal iluminado con perjuicio de muchas escenas. Males fácilmente corregibles en funciones sucesivas.
(...) De modo muy diluido se entiende que Bellido trata de hacer un canto a la esperanza, a la necesidad de ponerse a prueba en los momentos de desmayo y, a la par, una descripción crítica de costumbres y situaciones en la vida española de ese mismo momento. Está mucho más afortunado, punzante, gracioso, en lo segundo que en lo primero. "Patatús *no le justifica tras su largo silencio. Queda obligado a justificarse, a confirmarse en breve plazo. Si la triste situación de nuestro teatro privado se lo permite".* (Lorenzo López Sancho, "*Patatús*, La vuelta de un autor, en el Espronceda". "ABC". Madrid. 19 de octubre de 1986).

"(...) María Isbert, que cumple ahora cincuenta años de teatro y a la que se dedica Patatús, *como homenaje, utilizó todos los recursos de su saber profesional para construir el personaje de lady Gloria, una ventrílocua retirada, que burla a sus burladores con astucia y arte. Pedro Valentín despliega toda su comicidad, incluso la exagera en aras de arrancar más de una carcajada al espectador, en ese papel de burlador burlado,*



"Patatús", de José María Bellido, dirigida por Luis Balaguer, en el Teatro Espronceda de Madrid. (Foto: Fernando Suárez).

que va de listo por la vida; África Pratt y Flavia Zarzo prestan su encanto y su belleza y Pepe Ruiz acompaña en el esfuerzo que hacen todos para que la puesta en escena de Patatús *divierta al público.*
Enrique Alarcón ha realizado, por exigencias del guión, una laberíntica y agobiante escenografía, en el reducidísimo escenario del Espronceda, que da cabida a un ultramoderno piso y a un ático del viejo Madrid, por donde los actores han de tener cuidado de no pisarse y de ponerse de canto para entrar y salir.
Todo este trabajo está al servicio de un texto, cuyo protagonista principal es el teléfono y cuya trama argumental, que no es nueva, sería válida y apasionante si no fuera porque los personajes apuntan una identidad muy desdibujada, las situaciones están forzadas hasta romper la intriga y las alusiones a la actualidad se deshacen en tópicas generalidades cogidas por los pelos, para causar risas de complicidad en un público burgués y complaciente.
(...) José María Bellido es un autor que figura entre los avanzados de los años sesenta, traducido y representado en universidades de Estados Unidos.
(...) Su teatro comercial fue considerado como de autor inteligente.
(...) En Patatús, *posiblemente, hay un error de cálculo, en autor y director. Si se hubieran eliminado los chistes fáciles y las concesiones a la carcajada, el juego telefónico hubiera funcionado con más precisión y* Patatús *ganaría en calidad dramática e interés".* (Julia Arroyo, "De la dificultad de divertir", "Ya". Madrid. 16 de octubre de 1986).

"Sigue el Espronceda con su política de autores españoles, a la que falta, a mi modo de ver, y más allá incluso de la escasa calidad de algunos de los textos elegidos, la imaginación, la coherencia y la dinámica que harían falta para ganarse a determinados sectores de público.
(...) De Patatús, *por ejemplo, habría que decir que ha sido un frío reencuentro con quien, hace más de una década, nos propuso la sorprendente y desmadrada* Fútbol, o dio con una comedia, Milagro en Londres, *que mereció el aplauso del gran público. No creo que sea ése ninguno de los destinos de ese* Patatús, *que es algo así —situaciones ornamentales a un lado— como la escenificación de una broma telefónica y de la subsiguiente devolución de la papeleta, desarrollado todo ello con un espíritu reiterativo que permite al espectador ir siempre por delante de la obra, sabiendo de antemano lo que va a suceder.*
Error dramático al que se une la acumulación de varias inverosimilitudes —y ya se sabe que uno de los componentes del estilo naturalista es hacer que la acción sea verosímil— y, en el plano formal, la sustitución del diálogo entre los personajes por un número infinito de conversaciones telefónicas, con la frialdad expresiva que impone la mediación del aparato.
Ciertamente, Bellido quiere divertirse, emocionar y salpicar el diálogo con algunas opiniones sobre la actual sociedad española y su realidad política. Fórmula a la que se han sujetado innumerables comedias de éxito y consumo.
A esto se ha apuntado el autor, a la vez que olvidaba un principio fundamental: la triste necesidad de someterse a una serie de recetas formales cuando se renuncia a la actitud creativa, a la liberación del imaginario, que son los que permiten la propuesta de lenguajes nuevos y estructuras poéticas insólitas". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 1 de noviembre de 1986).

TEATRO ESTABLE MUNICIPAL DE ALGECIRAS. Algeciras (Cádiz)

YERMA

De Federico García Lorca. Dirección: Pedro Delgado. Coreografía: Lucio F. Tedeschi. Intérpretes: 18 actores del Aula Municipal de Teatro. Estreno: 19 de diciembre de 1986, en el Teatro Municipal Florida, de La Línea de la Concepción.

"Bastante expectación y mucha gente del teatro, no sólo de la comarca, sino de toda la provincia y de Andalucía, en el estreno de Yerma, *de García Lorca, que el elenco, muy joven (en su mayoría), del Teatro Estable Municipal de Algeciras, escenificó en el Florida.*
Un Estable, que bajo la dirección de Pedro Delgado, ha realizado durante dos meses un trabajo serio y responsable, que respetando el original del gran Federico, ha sabido añadirle efectos escénicos de mucho efecto y perfección, hasta el punto de que la escenografía de Fernando Salazar se convirtió, por derecho propio, en uno de los protagonistas de la noche del estreno.

Fenomenales actuaciones de Mercedes Silva en el papel de anciana, así como de Manuela en el de Yerma y de Ricardo en el del marido, sin que el resto desmereciera en absoluto". ("Area". La Línea de la Concepción. 23 de diciembre de 1986).

EL CABALLITO DEL DIABLO

De Fermín Cabal. Dirección: Miguel Ponce. Intérpretes: Actores del Aula Municipal de Teatro. Estreno: 17 de agosto de 1987, en el Parque María Cristina.
Coproducción con el Teatro Iberoamericano de Madrid.

TEATRO ESTABLE DE NAVARRA. Pamlona (Navarra)

LA DAMA DEL MAR

De Henrik Ibsen. Dirección: Ángel Sagüés. Escenografía: Daniel Nicolay. Intérpretes: María José Sagüés, Javier Ibáñez, Asun Abad, Marta Estébanez, Javier López Guereñu, Jorge Munárriz e Iñaki Otxoa. Estreno: 13 de junio de 1987 en la Escuela Navarra de Teatro (Pamplona).

"Los personajes apenas se miran a la cara, a pesar de que es una obra de diálogos, y cuando lo hacen, parecen no verse (...). Hay un notable envaramiento y un menguado repertorio de recursos gestuales en los intérpretes, con la excepción de Javier Ibáñez, el único que dota a su papel de alguna corporeidad creíble. Los demás allegan el texto a los espectadores desnudo, como está en el libreto". (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 16 de junio de 1987).

"Lo paradójico para un grupo que ha demostrado su pericia para, a través de las imágenes y la forma, forjar un contenido válido, sugerente, radica en que en este caso parece fiar todo al trasfondo del argumento de La dama del mar. *Los aspectos externos, pese a una cuidada escenografía, carecen de alma y los personajes se mueven aislados en un contexto cuyas implicaciones se pierden en lo anecdótico.*
A ello contribuyen dos elementos, la irregular interpretación actoral, con importantes desniveles entre unos y otros, y la obsesión de realizar por encima de todo ese universo ideologizado de Ibsen, al que el TEN se acerca desde un análisis distanciador que sólo se siente cómplice con lo que subyace en el fondo de la anécdota.
De esa frialdad austera se resiente el reparto con la excepción de la fogosidad de Elsa (Marta Estébanez), produciéndose una extraña sensación de morosidad. Paralelamente, una escasamente brillante actuación, un texto interpretado sin relieve y de al menos discutible interés, un cierto anacronismo y la citada irregularidad en el reparto, hacen de La dama del mar *un montaje de nulo atractivo".* (Juan Zapater. "Navarra Hoy". Pamplona. 16 de junio de 1987).

TEATRO ESTABLE DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA. Santander

EL RAPTO DE ELLEANORE

De Javier Pérez Iglesias. Dirección: Francisco Valcarce. Escenografía: José María Helguera. Música: Las Manos de Orlac. Coreografía: Gislaine Andre. Intérpretes: Cristina Fernández Samaniego, Rafael San Martín, Kathleen López K., Marta G. Antonio, Juan Loriente, María Prieto y Belén Ordóñez. Músicos: Nacho Mastretta, Jesús Bombim y Manuel Raba. Estreno: 8 de mayo de 1987, en el Paraninfo de los Llanos, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander.

TESTIGOS (O NUESTRA PEQUEÑA ESTABILIDAD)

De Tadeusz Rozewicz. Dirección: Francisco Valcarce. Escenografía: José María Helguera. Coreografía: Chislaine André. Vestuario: Luis Alonso. Intérpretes: Cristina Fernández Samaniego, Marta Gutiérrez Antonio, Kathleen López Kilcoyne, Juan Loriente, Rafael San Martín. Músicos: José Javier Rubio. José María Helguera y Nacho Mastretta. Estreno: 20 de julio de 1987, Museo Sacristía de la Iglesia de Santa María, Laredo, Cantabria.

TEATRO ESTABLE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada

CRISTÓBAL COLÓN

De Fernando Cobos. Dirección y escenografía: Fernando Cobos. Intérpretes: Fernando Cobos, Malena Marino, Ignacio Calvache, Cristina Álvarez, Fina Cantón, Marta Lopaz, Ada Pedrosa, Julia Ruiz-Carazo, Santi Segura, Micaela Valdivia, Pitufo Cano, Ramón Madrid, Ángel Moreno, Paco Pedrosa, Nacho Pérez, Julio Salvatierra, Juanra Sarasti y Afro Serrano. Estreno: Julio de 1985, en Aviñón (Francia). 24 de enero de 1987, en Granada, en el Colegio Mayor Isabel la Católica.

"Teatro Estable de Granada ha buscado su texto literario en la novela de Alejo Carpentier El Arpa y la Sombra. *Con la deliciosa belleza prosística del autor americano, queda construida una sucesión acalorada y lúdica de escenas en las que se trasciende la anécdota para divagar por los caminos de la sátira política, la quimera del oro, el alegato contra el poder y la defensa de las locuras en un empeño.*

Los 18 actores de este grupo logran entusiasmar y divertir al público gracias a una asombrosa versatilidad de acción y a un constante trasiego de objetos, vestuarios, sonidos, personajes. Saben mantenerse lejos del intrincado atolondramiento aunque no resulten demasiado afortunadas sus bajadas al patio de butacas. Para ellos la prueba queda bien superada, son capaces en pocos minutos de vestir una estameña, imitar el silbar de las gaviotas, adular cortesanamente, dibujar trinquetes y gobernalles o hacer de coro griego para el monólogo del genovés. El humor queda espolvoreado en dosis equivalentes a la sorpresa dando al todo un curioso vaivén desde el teatro furioso a la comedia". (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 28 de enero de 1987).

TEATRO ESTABLE DE VALLADOLID. Valladolid

SOMBRAS DE SUEÑO
De Miguel de Unamuno. Versión de Ramón García. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía y figurines: Mery Maroto. Iluminación: Germán G. de Blas. Intérpretes: Juan Antonio Quintana, Carlos Gigosos, Pilar Castelao, Carlos Martín y Esther Izquierdo. Estreno: 4 de octubre de 1986, en la Universidad de Eau Claire, E.E.U.U. 20 de noviembre de 1986, Teatro Principal, Palencia.

"En Sombras de sueño *la lucha de Elvira parte de la expresión del deseo. Aquello que Unamuno intuye desde su personalidad, su ser asumido. Esta obra bordea terrenos psicopáticos en los que la fertilidad lucha contra la esterilidad. El ser humano "máquina deseante" niega el deseo y primero Elvira, luego el propio Julio rechazarán la unión que significa carne sangre y sexo.*

Revolotean las ideas, las fronteras entre lo real y lo soñado, pero nada contarán ante esa supresión de lo real que convierte a los seres humanos en entelequias abstractas, en ideas de sí mismos. Y la obra entera de Unamuno en el terreno teatral se resiente de esta ausencia de carnalidad, de expresión real del deseo que en Valle se conserva desde la segunda estructura de cada pieza. Cuando los personajes se convierten en abstracciones, el peligro de lo retórico, por elevado que sea el lenguaje, gravita decisivamente sobre el conjunto del teatro unamuniano.

La versión de Ramón García esencializa, reduce la retórica, fija las líneas base del conflicto que aparece nítido, obvio, sin frondosidades inoportunas, y desde este mismo concepto se plantea la puesta en escena. El naturalismo se supera en parte desde los signos formales (escenografía ajustada, limpida), que aúna el interior (mundo cerrado) y el exterior (ese mar simbólico, eterno retorno de la fertilidad o la esterilidad), el juego de luces, la composición gestual, el desdoblamiento del personaje y su sombra o su sueño para encuadrar el drama, o tragedia, aunque el coro quede reducido a la voz de Rita de un mundo que se consume en la impotencia para "ser nacido" otra vez, un mundo que Unamuno ha privado, al menos en la apariencia, del deseo pero no de la subconsciente compulsión.

En el cincuentenario de la muerte del gran pensador, este testimonio supone un riesgo y un homenaje conjuntos. El trabajo entregado de Pilar Castelao y la buena dicción de Esther Izquierdo, son puntos a resaltar en esta nueva andadura, cuidada y profesional. (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 27 de febrero de 1987).

S'ESTORNELL. Santa María del Camí (Mallorca)

EXPERIMENTS
Del colectivo. Dirección y manipulación: Pep Baño y Joan Berga. Estreno: 13 de junio de 1987, en la Plaça Major del Poble Espanyol de Palma.

"Experiments *es, como su propio nombre indica, un montaje de carácter experimental. Por un lado, S'Estornell se introduce en las marionetas de hilo, que hasta ahora no había utilizado en sus espectáculos; por otro lado, prueba distintas historias y escenas ante el público, sin que éstas hayan adquirido aún su conformación definitiva.*

Experiments *es un espectáculo mixto y, como tal, lo mismo puede sacarse de la manga elementos de una magia y de un humor ciertamente interesantes, que caer en otros gastados o escasamente definidos. El conjunto, en cualquier caso, pende de ese punto de ensayo, de prueba, de experiencia, sobre el que se ha querido centrar lo que es la actuación en sí misma. El espectáculo, por eso, no sólo no está cerrado, sino que parece hallarse en una fase en la que la exhibición tal vez sea algo prematura. La técnica previa y el bagaje artesanal con que cuenta S'Estornell se hace visible en determinadas facetas del montaje, en que se consiguen marionetas o instrumentos escénicos de cierta creatividad, y su capacidad creativa también hace acto de presencia en algunos momentos; aun así, el espectáculo sólo consigue atrapar al público de un modo parcial, sintiéndose fuertemente coartado por los problemas de ritmo".* (F. R. "El Día". Palma de Mallorca. 16 de junio de 1987).

ESTUDI ZERO. Palma de Mallorca

LA GATA
De Tennessee Williams. Director: Leona di Marco. Intérpretes: Pepa Ramón, Xim Vidal, Aina Gimeno, Lourdes Herroz, Dominic Hull, Tarana Docampo, Pere Mestre, Miquel A. Juan y Sebastia Frontera. Estreno: 22 de mayo de 1987, en el Teatre Sans, Palma de Mallorca.

(...) "La representación respeta por completo el guión original del trabajo efetuado por Tennessee Williams, lo que sin duda extrañará a quienes acudan al teatro, ya que la obra difiere de la película proyectada en televisión o en el cine. Pere Mestre, que hace el papel de padrino en la representación, señala que "la obra de teatro es más cruel y profunda por lo que puede llegar a impresionar a quienes la hayan visto en otros medios".
El mismo actor recalca que La gata *"muestra un momento de crisis entre la vida y muerte, y el deseo; hay momentos de tensión fuertes que la convierten en emocionante. Se trata de una obra muy americana pero, al mismo tiempo, muy universal".*
La escenografía que utiliza Estudi Zero es realista en un plano y sugerente en cuanto a volumen. (...)" (Miguel J. Urbano. "Menorca". Mahón. 4 de junio de 1987).

(...) "Estudi Zero son ambiciosos pero no hijos del "método". No nos hacen olvidar a Paul Newman y compañía pero practican un buen quehacer sobre el escenario. Cada uno de ellos, como es norma en el teatro de Tennessee Williams tiene su escena, su oportunidad para cantar sus desventuras, mostrar sus flaquezas —a nivel de personaje—, siempre dando vueltas a ese hilo conductor que en el caso es "la falacia de la familia, teórico sostén de la sociedad, Y cada uno de ellos lo hace bien, consiguiendo que cada personaje quede perfectamente silueteado. Sucede que el discurso ya no engorda, la puesta en escena es sencilla y prácticamente inexistente... con lo cual la indiferencia ante la obra es la única conclusión posible, La elección no es la más idónea." (P. M. R. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 8 de diciembre de 1987).

TEATRO ESTUDIO DE CORIA. Coria del Río (Sevilla)

ENTRE LO CÓMICO Y LO TRÁGICO
De Anton Chejov. Dirección: Juan González. Escenografía: Juan J. Asian, Guille Solano. Música: Antonio Orta. Intérpretes: Montse Mirman, Ángel Cebolla, Antonio Orta, Salvador Pineda, Juan J. Asian y Francisco Lama. Estreno: 8 de septiembre de 1986, en el Polideportivo Municipal de Coria del Río (Sevilla).

EL CIRCO DE DON CRISTÓBAL
Sobre textos de F. García Lorca. Dirección y escenografía: Juan González. Música: Higinio. Intérpretes: Tacha Avilés, Montse Mirman, Alicia y Braulia Franco. Estreno: 30 de mayo de 1987, en el Colegio Mayor Universitario Buen Aire, Castilleja de Guzmán.

TEATRO ESTUDIO DE SAN SEBASTIÁN. San Sebastián

EL TANGO
De Paco Sagarzazu. Versión de: Romualdo Salcedo. Dirección: Manuel Gómez. Música: Aitor Amézaga. Coreografía: Josetxo Fuentes. Intérpretes: Teresa Pro, Esther Remiro, Isabel

Villanueva, Mari Carmen Oyaneder, Paco Sagarzazu y Romualdo Saldedo. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Teatro Victoria Eugenia, San Sebastián.

"De entrada, El tango es un producto lleno de teatralidad, que no ha podido ser más que teatro, lo que es mucho para empezar. También, una miscelánea poética. Un trabajo de diversos cuños que responde a una memoria sensible que es memoria teatral europea. Es un poco vanguardista y tiene el pesimismo de los años cuarenta o cincuenta; teatro francés de "boulevard" por sus tipos, y la nadería social que representan: un poco de lorquismo reseco en el juego rítmico en las poetizaciones humorísticas: teatro del absurdo en el "nonsense", juegos que luego tomarían para su obra —o a la vez— Romero Esteo o Alfonso Vallejo... Mezcolanza quizá, imprecisión, pero teatro siempre.
El tango es, en todo caso, una pieza curiosa, brillante y bien presentada, con una limpia dirección de Manuel Gómez e interpretada por el Teatro Estudio de San Sebastián, grupo aficionado —según ellos dicen expresamente— que recupera una importante tradición de teatro de buen nivel, hecho por la propia necesidad de servir su afición. Hacen lo que les gusta, ponen en pie el libro de un autor vivo, a su manera novel, y cumplen una función que en este momento pocos grupos cumplen". (Pedro Barea. "Deia". San Sebastián. 10 de junio de 1987)

"Teatro de símbolos, con hiatos en la narración que abren espacios vacíos que el mismo espectador ha de llenar, con sugerencias que en ocasiones pueden hacerse difíciles más que por complejo por la elisión que se usa, con una lección teatral que se cuaja en pensamientos que se bocetan desde distintos estilos o modos teatrales, con utilización del humor, de la música, del baile, con versión hacia formas de teatro que bien se pueden incardinar en un "a manera de" del teatro del absurdo, de la revista musical, etc., queda, acaso, un poco como cuerpo sin ánima, el meollo, la razón, el germen principal de la obra; queda, acaso, sin suficiente justificación toda la excelente faramalla que se organiza y se celebra y se divierte y se propone en torno al fundamental acervo de la narración que se encapuza y se enmascara en los giros y despliegues de una brillante exposición.
El grupo Teatro Estudio le dio a la obra la representación que cabía esperar de una compañía tan prestigiosa, y en la línea de sus éxitos conocidos en esta segunda época". (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 19 de mayo de 1987).

ETÓN TEATRO. Salamanca

PEDRO Y EL CAPITÁN
De Mario Benedetti. Dirección: Ángel González. Escenografía: Ernesto Fraile. Intérpretes: José y Ángel González. Estreno: 30 de abril de 1987, en la Sede de la UGT, Béjar (Salamanca)

FALAGUERA TEATRE. Valencia

SR. MANIQUÍ GENERAL
De Jesús Jara. Dirección: María Colomer Paché. Escenografía: Jesús Jara y María Colomer. Intérprete: Jesús Jara. Estreno: 17 de marzo de 1987 en el Teatre A banda de Valencia.

FAMILIA CHOLÍN. Villaviciosa de Odón (Madrid)

FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NIÑO
De José García Forcada. Dirección: Carlos García Oliveira. Intérpretes: J. García Forcada, Olga García Soriano y Carlos García Oliveira. Estreno: 15 de agosto de 1987 en Villaviciosa de Odón (Madrid)

FANTOCHE TEATRO. Sevilla

EL CÁNTARO ROTO
De Heinrich von Kleist. Dirección y escenografía: José Antonio Badillo. Iluminación: Rafael Rejano. Música: Jesús García. Vestuario: Mayka Domarco y José A. Badillo. Intérpretes: José Antonio Contreras, Julián Manzano, Manolo Linares, Tina Tabasso, Mayka Domarco, Juan Carlos Núñez y Gloria de Jesús. Estreno: 12 de enero de 1987. Teatro Álvarez Quintero, Sevilla

"Se cuenta que su autor, Kleist, escribió esta obra tras la contemplación de un grabado de la época. Esta intervención paternal de un elemento plástico en la gestación de la comedia no ha sido menospreciada por Badillo, quien ha creado un espacio escénico pictórico; algo así como un cuadro en tres dimensiones. Y ha recreado, con vestuario y luces, la dimensión de los mejores pintores holandeses del XVII: bellísimo ambiente. Es como un cuadro que pasara del estatismo tridimensional al dinamismo.
También en la dirección de actores merece notable calificación el teatrocantano, pues les ha impreso tiempo y tono del teatro burgués dieciochesco, codificación cortesana de la popular comedia del arte. Y la máquina interpretativa funciona a satisfacción. Que alguna vez chirríe algo la máquina es propio de un estreno, tan propio como superable." (J. Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 16 de enero de 1987).

LA FARÁNDULA. Salamanca

LA ZAPATERA PRODIGIOSA
De Federico García Lorca. Intérpretes: José Luis Godifredo, Miguel Lorenzo Benito, Mari Paz Vicente, Leo Pérez, María Auxiliadora Calvo, Natalia Ibáñez, Pilar Calvo, Beatriz Solórzano, María José Martín, Rosa María Martín, Nieves Serradilla y María José Ramos. Estreno: 12 de marzo de 1987 en el local de las Hermanitas de los Pobres, Salamanca.

LA FARÁNDULA MÁGICA. Valverde de la Vera (Cáceres)

PROCESO DE INTEGRACIÓN
De José Luis Gironda. Dirección: José Luis Gironda. Escenografía y vestuario: Enrique Santana. Coreografía: Asun Muñoz. Música: Pablo Monter. Intérpretes: José Luis Gironda, Mario García, Juan Pedro García y Bautista Sánchez. Estreno: 13 de junio de 1987. Teatro Avenida de Jaraiz de la Vera, Cáceres.

LA FARÁNDULA MAKARONÉSICA. Las Palmas de Gran Canaria

...DEL AMOR Y DEL DESEO...
De Francisco Arroyo, a partir de textos de Garcilaso y Luis Cernuda. Dirección: Francisco Arroyo. Escenografía: Diego Reyes. Vestuario: Diego Reyes. Filmación cinematográfica: Guillermo Alcalde. Intérpretes: Fernando Batista y Pepe García. Estreno: 11 de junio de 1987 en el Instituto Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

LA FARINERA. Barcelona

EXPOCLOWN
Del colectivo. Dirección: Frederic Roda i Fàbregas. Música: Abel Gelabert. Intérpretes: Maribel Alcarria, José L. Guillué, Isidre Serra, Julià Farràs, Francina Ars, Pep Farràs, Ivana Garín, Lolo Tàpies, Anna Costas y Empar Moliné. Estreno: 23 de enero de 1987 en el Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

FARSANTES FINGIDOS. Madrid

FRAGMENTOS DE FUEGO
De Eglicerio March. Dirección: Eglicerio March. Intérpretes: Pedro Marzo y Juanjo Cucalón. Estreno: 26 de septiembre de 1986 en la Sala Elígeme de Madrid.

MAR I PURI TRAVEL
De Eglicerio March. Dirección: Eglicerio March: Intérpretes: Pilar Lara, Pedro Marzo, Susana Rodríguez, Julián López y Fany Condado. Estreno: 10 de octubre de 1986 en el Café Real de Madrid.

A TOUTE L'HEURE ONE CUP OF TEA
De Eglicerio March. Intérpretes: Juanjo Cucalón y Pedro Marzo. Estreno: 29 de mayo de 1987 en El Rincón del Arte Nuevo de Madrid.

CIA. DE COMEDIAS LA FAVORITA. L'Hospitalet (Barcelona)

ETC. ETC...
De José A. Ortega, Karra Elejalde y Andreu Martín. Dirección: José A. Ortega. Intérprete: Karra Elejalde. Estreno: 9 de abril de 1987 en el Teatro Principal de Vitoria.

"De la ternura al desgarramiento, del humor negro a la crítica de costumbres, Elejalde es un "enfermo" que acude al teatro para hacer teatro

y que pone toda su mejor voluntad en ese método de reinserción, llevado adelante —dice— con la ayuda del doctor José Manuel Onofre y sor Begoña Arrizabalaga. El actor hace saltar los ejes de la representación y sale de situación dentro de situación: lee el guión que recoge esas incidencias aparentemente espontáneas, se reintegra a los railes previstos e involucra al público "normal" en el proceso catártico con el que él también aspira a integrarse en esa "normalidad", como esos otros "sujetos desequilibrados" que han conseguido inmejorables frutos realizando una actividad semejante, como puede comprobarse —apunta— si se lee la cartelera teatral de nuestro país; algunos hay —subraya— que han conseguido hasta subvenciones.
Las distintas historias que se engatillan dentro de esta historia vertebrante son de consistencia desigual y ello redunda en caídas del ritmo de la representación-terapia y en la acumulación de cierta sensación de pesantez que encuentra en el final de la obra su catarsis aliviadora." (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 6 de agosto de 1987).

"Hay bastantes atisbos en este espectáculo de una sola persona; los hay de construcción, de texto y de interpretación. Pero hay también chistes fechados a principios de siglo, juegos de palabras poco nobles y algún bache en la segunda parte. El arranque de la situación es el relato de un psiquiatrizado que sale del alcohol y la droga y presenta una personalidad vacilante en la que podría adivinarse una lucha interna y el rebrote reprimido de la personalidad anterior. Rastros de Pirandello, pero bien ideados y bien resueltos. Pero no se continúa por ese camino. Parte de la supuesta terapia consiste en hacer hablar al paciente en público: cuenta cuentos, enreda unas historias con otras, las alarga, comenta su oficio, habla con los espectadores. Las historias vienen a ser interminables y sin verdadera resolución, la necesidad de alargar el espectáculo hasta que cumpla la hora larga lo deja aguado. El lenguaje tiene muchos aciertos coloquiales y de doble sentido, pero no se mantiene todo el tiempo con esa fuerza. El actor-autor Karra Elejalde tiene su atractivo; pero a veces se ve demasiado la palabra escrita debajo de la interpretación." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 6 de agosto de 1987).

"La columna vertebral de cuanto se nos trasfunde es, sin duda, ese intelectual polifacético —pintor, actor, letrista y autor literario difundido en su Vasconia natal— que se llama Karra Elejalde, tan dueño de resortes escénicos que da en noventa minutos ininterrumpidos una veintena de personajes variopintos y fiables. Con sólo su andadura con el grupo Tippi Tappa —inexistente hoy—, demuestra sus condiciones de abordar empeños de cualquier envergadura. Asistimos a una auténtica revelación de la magia teatral." (Nazaret Gómez. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 15 de agosto de 1987).

FÉLIX ACASO. Madrid

POR LA DEFENSA, CLARENCE DARROW
De Irving Stone. Intérprete: Félix Acaso. Estreno: 28 de marzo de 1987, en el Teatro Lara de Madrid.



"(...) Confieso ignorar quién es, literalmente, Irving Stone. No lo veo en la borbolleante caldera del túmido teatro norteamericano posterior a la revolución del "off off Broadway" en los fastos de "The Day top Theater Company", menos todavía en los alrededores del teatro del negro Ed Bullins, autor comprometido, negro productor de estructuras dramáticas que aportaron al público negro, además de su significación, una experiencia cultural. Y, sin embargo, de algún modo, este desconocido Irving Stone anda por esos barrios, aunque del lado blanco. (...)La única noticia que tengo, y se la debo a Rafael de Penagos, es que este monólogo fue representado durante cuatro años por el gran actor norteamericano Henri Fonda, en Broadway. Acaso, voz habitual de Fonda en los doblajes de las películas de éste, ha traducido ese texto. Lo ha estudiado. Le ha dado vida al personaje. ¿En la estela de Henri Fonda? Félix Acaso ha hecho un "tour de force". En su palabra, sin nudos articulares, en su voz densa, natural, sin énfasis, en su persona, ajena a toda teatralidad, en su atuendo, un viejo traje pardo amoldado al cuerpo por los años, en su gestualidad, manos en los bolsillos, en los tirantes, en la barra de la tribuna de los Jurados, en su actitud cansada, elemental, alerta a la astucia, a la réplica ingeniosa y destructiva, hace vivir a un personaje sólido, el abogado Darrow, dentro de un medio, la sociedad americana del tránsito entre dos siglos, que el cine y Steinbeck, y Faulkner, y Elia Kazan, y John Ford nos han hecho conocer, encerrándolo en un espacio polivalente, hogar, palestra del Jurado, tribuna del juez, despacho de una oficina cualquiera en que se resume con vigor el cuadro habitual de un luchador.
Se ha vituperado mucho al doblaje, no sin razón. De esa zona oscura desconocida falta de gratitud, surge Félix Acaso, un viejo actor en la sesentena, para dar una gran lección de fonética, de sentido coloquial, de ironía y de ternura en los tonos de la voz. Montar un texto tan prolijo, con la precisión absoluta que lo hace Acaso es una hazaña dramática. Desempeñarse sin teatralidad y acertar a cautivar al espectador, a interesarle profundamente, acercarle a un mundo ajeno que la palabra hace nacer en torno al actor, una empresa sólo asequible a seres con el talento, la maestría fonal y la vocación de Félix Acaso. Una revelación." (Lorenzo López Sancho, "Un gran actor de doblaje, a la escena: Félix Acaso". "ABC". Madrid. 30 de marzo de 1987).

TEATRO FÉNIX. Albacete

ANTÍGONA IN WONDERLAND
Del colectivo. Dirección: Julián Ángel Herrero Muñoz. Intérpretes: Rosa Díaz, Francisco Úbeda, Arsenio Jiménez y Emilio Martínez. Estreno: 17 de julio de 1987, en el Recinto Ferial, dentro del V Festival de Teatro Joven de Albacete.

"Actualizando el mito clásico de Antígona y colocándolo en una situación contemporánea equivalente a los tiempos de postguerra, preguerra o una situación de dictadura, Teatro Fénix ha pretendido romper con el concepto del teatro tradicional en donde según palabras de su director, Julián Herrero, hay un forzamiento por parte de los actores para llegar a ser escuchados por el público y donde, por otra parte, un número determinado de espectadores no mantienen una vinculación directa con el actor, debido a la lejanía física del espacio teatral. Para romper con estas limitaciones,





En la otra página, un momento de "Etc. Etc...", un espectáculo con tres autores, José A. Ortega, Karra Elejalde y Andreu Martín, por Cia. de Comedias La Favorita. (Foto: Miguel Raposo). Sobre estas líneas, "Separada, pero con novios", de Santiago Moncada, por la Compañía de Florinda Chico. (Fotos: Miguel Raposo).

Antígona in wonderland *es una obra destinada a una audiencia máxima de 320 expectadores. Con total ausencia de elementos técnicos y desde una estética intimista, el público se sitúa alrededor del espacio escénico percibiendo, en contacto más directo con los actores, los movimientos y la trama argumental de la obra."* (A. M. C. "La Tribuna". Albacete. 17 de julio de 1987).

FÉNIX 2. Granada.

CALIDOSCOPIOS Y FAROS DE HOY
De Sergio Belbel. Dirección: Juan Cruz. Escenografía: Pedro Castañeda. Intérpretes: Benjamín Soriano, María del Jesús, Nieves Linde, Adolfo Olmedo, Antonio López y Paco del Árbol. Estreno: 19 de junio de 1987, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de Granada.

COMPAÑÍA DE FLORINDA CHICO. Madrid

SEPARADA, PERO CON NOVIOS
De Santiago Moncada. Dirección: Santiago Moncada. Intérpretes: Jesús Molina, Anastasio de la Fuente, Pepita Martín, Florinda Chico, Manolo Cal y Mabel Ordóñez. Estreno: 31 de marzo de 1987 en el Teatro Cómico de Madrid.

"Según confiesa el propio autor, "padecemos una época incómoda, difícil y angustiada. Paro, problemas económicos, nervios, presiones fiscales. Vivimos acuciados por la prisa y hasta los escasos momentos de felicidad que algunos consiguen arrancar de su existencia, se disfrutan apresuradamente. Hoy día, no es fácil encontrar un hueco para el sosiego.

En Separada, pero con novios *—continúa—, la trepidación de la existencia actual se experimenta amortiguada por el humor. Sara, la heroína —una mujer fuerte y valerosa que ama la vida—, se niega a renunciar a la felicidad y lucha por ella a pesar de sus errores y de los obstáculos materiales que se ve obligada a superar. Asistimos entre risas —al menos eso espero— a su peripecia dramática, y mi deseo es que, al final, se sientan ustedes contagiados por su vitalidad y su coraje.*
Esta comedia —prosigue Santiago Moncada— está pensada y escrita para Florinda Chico. Es evidente que la obra podría ser mucho mejor, pero tampoco hay duda de que Sara jamás podría haber encontrado otra intérprete tan idónea como Florinda. Ella es Sara y Sara es ella. Llena de brío, infatigable, emotiva en los momentos sentimentales, divertida en los instantes jocosos, tierna, desesperada... Florinda desarrolla una lección magistral de interpretación." (Declaraciones de Santiago Moncada a C. Galindo. "ABC". Madrid. 31 de marzo de 1987).

"Por encargo, Santiago Moncada ha escrito una comedia de figurón para Florida Chico. Florinda Chico ha estropeado el figurón. No quiere eso decir que el figurón fuera bueno. Excesivo de texto, resultaba más bien un profuso monólogo con acompañamiento. Y las dotes de Florinda Chico no dan para tanto. No estaba a su alcance sustituir la acción dramática, inexistente, por un relato incesante, unas veces paseándose por el escenario, otras sentada en una esquina, de cara al público, destinatario de su discurso, y no los otros semipersonajes semiespectadores del asunto.
(...) Moncada no se ha respetado a sí mismo. Es autor más considerable de lo que se considera a sí mismo en este pequeño engendro de figurón, con lejanas reminiscencias de ciertas escenas "loufoques" a lo Marcel Achard, sobre todo en los últimos minutos de un desenlace sin desenlace. Acaso ha pretendido jugar alegóricamente con una idea de la actual España llena de problemas, mísera, sin soluciones pero aferrada a la esperanza. Algo así parece en el arranque pero todo se disuelve entre dos platillazos de Gabriel y algún gato emasculado de Ernesto, el investigador que trabaja con media docena de probetas aprovechando el frío del piso apuntalado por el Ayuntamiento.
Tratar de sacar adelante algo así es un inútil esfuerzo heroico que revela las insuficiencias de Florinda Chico, simpaticona, aguerrida y desproporcionada. Manolo Cal es un actor digamos que muy peculiar que no puede estar peor. Anastasio de la Fuente se esfuerza en su inconsistente personaje, lo mismo que Molina, gris en la general grisura. Pepita Martín carece de gracia y Mabel Ordóñez luce su esbelta figura.
Eso no obstante, el público, también muy peculiar del estreno, aplaudió calurosamente al final, después de haber reído mucho todas las groserías sexuales del texto en torno a unos problemas vulgares, carencia económica, vidas marginadas, dualidad erótica de una mujer más dada a los placeres del sexo que a la estética de bordar casullas, problemas que, no se sabe bien por qué, el autor considera graves y dramáticos en su comedia de mucha risa.
Nada tiene que ver esta Separada, pero con novios *con* Violines y trompetas, *por sólo citar*

una de las excelentes producciones de Santiago Moncada. ¡Lástima!" (Lorenzo López Sancho, "Deslices de una *Separada, pero con novios* y de su autor, Santiago Moncada". "ABC". Madrid. 3 de abril de 1987).

"Una comedia de encargo. Una comedia para Florinda Chico, con un personaje absolutamente convencional y nada creible, al que, eso si, se le adjudican determinadas caracteristicas ajustadas al fisico de la actriz. Y, de nuevo, esa mezcla, que tantas veces asoma al teatro de Santiago Moncada, entre su imaginación, su capacidad para plantear situaciones insólitas y la aceptación de las peores reglas de oficio.
Lo hemos dicho otras veces, porque conocemos la obra de Moncada desde que llegó a los escenarios madrileños. Conviven en él, supongo que dolorosamente, dos personalidades: la del que imagina y la del que intenta, a toda costa, divertir al menos exigente de los espectadores. Las obras de Moncada son, a menudo, la metáfora del suicidio.
Naturalmente, esto resulta menos obvio en una obra como Separada, pero con novios, *donde el pistoletazo está anunciado desde las primeras réplicas. La situación y los personajes iniciales tienen un punto de interés que resulta rápidamente anulado por la servidumbre a la actriz protagonista, en función de la cual, de manera inmediata y un tanto burda, se estructuran la acción y el diálogo.*
Creo que la comedia de encargo es una vieja y quizá respetable tradición. Pero siempre que el autor y el actor o actriz que le hacen el encargo se encuentren en el personaje, es decir, siempre que el primero escriba para "los personajes" que mejor expresan el imaginario de los intérpretes que han solicitado su trabajo.
Estoy seguro de que Florinda Chico, aparte de una voz y un fisico, tiene una personalidad en la que caben una serie de personajes determinados. Sacarlos a la luz es el único modo de que autor y actriz salven un encuentro que resulta burdo y teatralmente torpe cuando uno siente que el público está más pendiente de las gracias de la intérprete que de la historia de su personaje." (J. M. "Diario 16". Madrid. 4 de abril de 1987).

¿Y YO CON QUIÉN ME ACUESTO?
De Marc Camoletti. Versión: Ángel F. Montesinos. Intérpretes: Florinda Chico, Marisol Ayuso, Julián Navarro, Manuel Salguero, Beatriz Savón. Estreno: 27 de julio de 1987 en el Teatro Principal de San Sebastián.

"¿Y yo con quién me acuesto?, de Marc Camoletti, se llamaba hace dos o tres temporadas Feliz cumpleaños. *Y se vio en Bilbao con otra compañía —Fernando Merino, Julia Gavarrón, un Krahe...—. Y es preciso decirlo por cuanto el vodevil da siempre la impresión de parecerse a si mismo, de ser un trocito de un larguísimo granel de vodevil que se corta por aqui y por alli, se mezcla y se envasa, hasta cubrir la hora y media de rigor. Asi pues, no deben salir diciendo "estas puertas las he visto yo abrirse y cerrarse en otra parte". Era, incluso, la ligera adaptación de las mismas palabras que movian las mismas puertas de la misma historia. Con caras nuevas. Teatro "de actor popular", en el sentido de que la veterana Florinda Chico —como Pepe Rubio, como Garisa, como Zori y Santos, como Arturo Fernández—, hacen un teatro que tiene casi entronques sentimentales con sus parroquianos. Un personaje, un tipo, un placer que se apoya casi en la amistad, en un estereotipo de diversión cíclica que deben repetirse una vez al año, como Carnavales o el 28 de diciembre. Asi pues, no exactamente teatro.*
Florinda Chico no defrauda, ni su figura, su desgarro popular, el desparpajo con que se mueve... Todo lo que se espera de su conocida figura, se cumple. El papel, para mayor perfección del ritual, le convierte en una asistenta. En una "chacha". (Pedro Barea, "...Con caras nuevas". "Deia". Bilbao. 16 de agosto de 1987).

"Titulo cambiado, comedia graciosa firmada por Marc Camoletti. ¿Y yo con quién me acuesto esta noche? *es la oportunidad que aguardaban los incondicionales de Florinda Chico para pasárselo bomba. Habrá que agradecer a la actriz su honestidad por no robar el papel a los compañeros. Todo lo contrario, Florinda aparece contenida y simpatiquísima, ofreciendo en dos horas un recital agradable y festivo.*
(...) ¿Y yo con quién me acuesto esta noche? *tiene su pizquita de ternura y grandes dosis de humor. Pero, sobre todo en esta ocasión, reparto muy compensado en el que los actores desarrollan rotundamente su cometido. Todos, que es lo bueno. No sólo Florinda, que está como siempre, sino Marisol Ayuso, Manolo Salguero, Julián Navarro y Beatriz Savón. Porque el asunto requiere el concurso común, si no apareceria fallido.*
Son muchos los bilbaínos que se preguntan por una obra graciosa para distraer dos horas en fiestas. Bueno, ésta, por ejemplo. Que no va a pasar a la historia del teatro, ni siquiera a la lista de aspectos emotivos en la carrera de la Chico. Pero que se deja ver con amplitud, que no ofende a los puristas y que, en definitiva, permite desfruncir el ceño.
El eterno juego del engaño amoroso se dibuja aqui con un encomiable sentido del humor. La respuesta final, en la que todo queda como estaba, si que, en cambio, hace estremecer desde sus cimientos cualquier sólida base moral. El desparpajo y el disimulo continúan haciendo de las suyas para tranquilidad de una sociedad que no gusta de los sustos." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 21 de agosto de 1987).

FOC I FUM. Palma de Mallorca

HISTORIA DE MALLORCA
Intérpretes: Manel Hernández y Lluisa Serra. Estreno: 24 de diciembre de 1986 en el Teatro San Francesc de Palma de Mallorca.

TRA-LA-RA-LA-RA
Del colectivo. Intérpretes: Manel Hernández y Lluisa Serra. Estreno: 23 de mayo de 1987. "Pueblo Español". Mallorca.

COMPAÑÍA DE FRANCISCO NIEVA. Madrid

LAS AVENTURAS DE TIRANTE EL BLANCO
De Francisco Nieva, basada en la novela "Tirant lo Blanc" de Joanot Martorell. Coordinación general: Juanjo Granda. Escenografía: Francisco Nieva. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Ilumi-

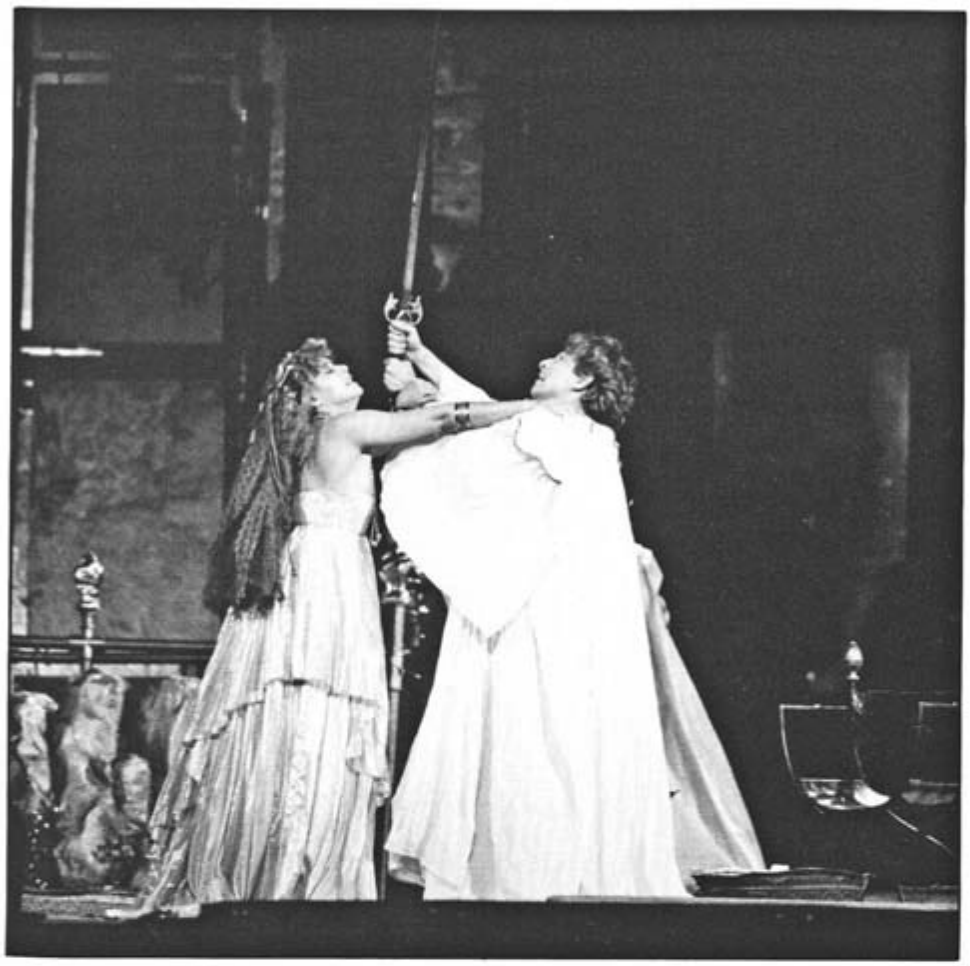


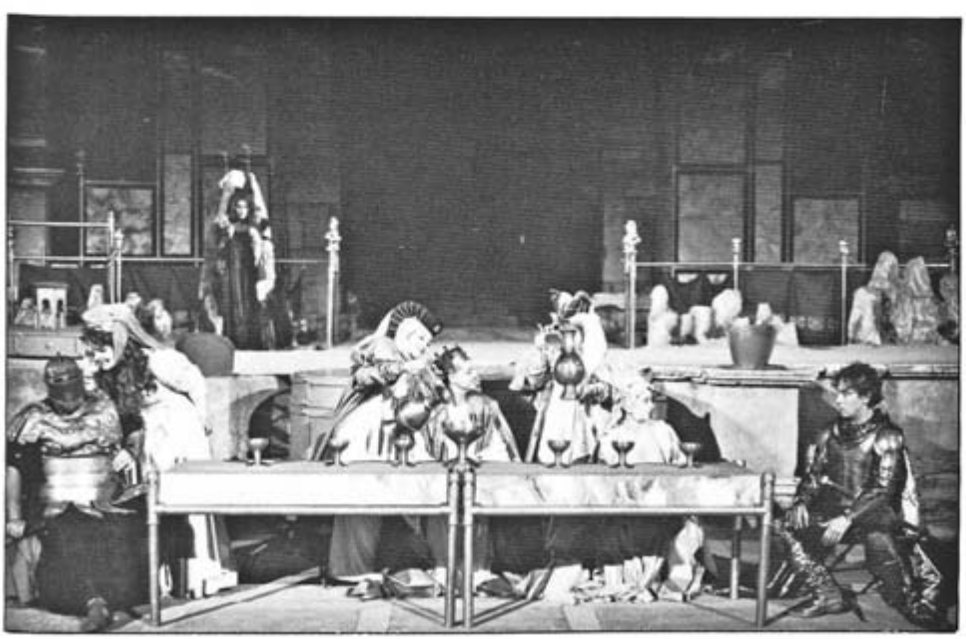






Diversas escenas de "Las aventuras de Tirante el Blanco", de Francisco Nieva, interpretada por su propia compañía y basada en la novela "Tirant lo Blanc", de Joanot Martorell. Estrenada en el Teatro Romano de Mérida, dentro del XXXIII Festival de Teatro de Mérida. (Fotos: Chicho).





nación: Juanjo Granda y José Bariego. Música: Manuel Balboa. Banda sonora: Carlos Ribas. Intérpretes: María Asquerino, Pedro del Río, Juan Meseguer, Paco Torres, Isabel Ayúcar, Ángeles Ladrón de Guevara, Miguel Palenzuela, Francisco Maestre, Ana María Ventura, Pilar Ruiz, Mª Luisa San José, Charo Soriano, José Pedreira, Leandro Dago, Lola Pons y Juan Manuel Navas. Estreno: 8 de julio de 1987 en el Teatro Romano dentro del XXXIII Festival de Teatro de Mérida. Patrocinado por el Festival de Teatro de Mérida y el Ayuntamiento de Madrid. Con la colaboración del Ministerio de Cultura y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

"Es curioso que la obra, que no ha querido ser una adaptación del libro de Joanot Martorell que ahora cumple quinientos años, la están entendiendo y disfrutando mucho más los jóvenes que los mayores. Los jóvenes están por encima del teatro habitual basado en la avidez burguesa por los equívocos amorosos y las historias de alcoba; tienen la fantasía más desarrollada y dúctil a la comprensión de cuentos donde la realidad y lo soñado se funden en una dimensión nueva". Nieva piensa que sobre ese gozne gira una actualísima visión posmoderna de la obra, uno de los máximos exponentes de nuestra literatura medieval, tránsida de sensualidad mediterránea y pandemónium de ese acervo propio de la raza. En ella todo concluye en duda y sobre ello se ironiza desde el momento en que el bien y el mal pueden ser lo mismo; el texto rezuma a la vez una fantasía que recuerda a la estética del cómic o el cine mágico." (Declaraciones a Ramiro Villapadierna. "ABC". Madrid. 12 de agosto de 1987).

"Tomando de aquí y allá a su gusto, suprimiendo secuencias enteras de la novela original, añadiendo otras sacadas de un conocimiento extenso del ámbito literario e histórico, Nieva produce un primer acto gracioso, animado y superficial y desemboca en una segunda parte, que tras la entrada con el divertido juego de marionetas se desliza hacia el cansancio, la desorientación y un inevitable aburrimiento.
Los actores hacen grandes esfuerzos vocales que acentúan la carencia de una necesaria cuadratura fónica. Brillante esfuerzo el de María Asquerino, carnal, con mucha presencia y un gracioso tono, más que popular populista, en la Viuda Reposada. Activo, sólido de expresión corporal el Tirant Blanc de Meseguer. Excelente Palenzuela, tanto en el Gran Podrido, al que da énfasis pintoresco, como El Ermitaño de acentuación a lo Bautista.
Charo Soriano está segura, como Carmen Ventura. Luisa San José sirve a su composición enfatizada. Pedro del Río solemniza bien sus dos personajes, Mestre hace un buen Doncellón y Pilar Ruiz brilla muy graciosa en el Morito Algeciras. Todo sin grandes calidades.
Este Tirante el Blanco *es un pálido reflejo de un grande y bello asunto. Parece como necesitado de madurez y exigencia a tono con el propósito y el Festival."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 12 de julio de 1987).

"Esto es lo más débil del espectáculo: no hay texto. Hay tres horas de diálogo, en muchas ocasiones feliz, lleno de retruécanos agudos y de ingeniosos juegos de palabras, que el público corea con sus risas. Pero no hay una acción

dramática continuada de manera que pudiéramos decir: éste es el argumento. No hay argumento. cada parte es una sucesión de sketchs de las revistas, ajenos el uno al otro y que, en conjunto, no pueden denominarse una obra teatral. Los personajes están en escena muchas veces sin que sepamos por qué. El tiempo salta años y lustros sin que nos enteremos. Muchos acontecimientos importantes dentro del argumento llegan a noticia del espectador no porque se ven, sino porque nos lo cuentan los actores, y ésa ha sido siempre una mala técnica narrativa en una obra destinada a ser representada.
La mayor parte de los espectadores no podrán contar el argumento de la obra. Vieron sin entender. Pero vieron. Y lo que vieron formalmente era un bello espectáculo." (Alberto de la Hera. "Tan psicodélico como *Sopa de Ganso*. "Ya". Madrid. 13 de julio de 1987).

"Conviene precisar pronto que la relación de esta obra con el clásico medieval valenciano Tirant lo Blanc *es relativa y lejana; un aire de familia. Es, sobre todo, un texto teatral de Francisco Nieva, con su vocabulario brillante y su profundidad de significado, con un desarrollo propio de sus personajes. Lleva su firma en cada palabra, cada escena y cada personaje. Del gran libro transparecen unas frases mágicas, una cierta pureza, alguna situación enmascarada; una ingenuidad en la que colabora Nieva con un cierto infantilismo de cuento, aunque sea un cuento desencantado, que aparece muchas veces en su teatro, por muy furioso que a veces se llame a sí mismo. Es una virtud. Nieva sigue siendo el mejor escritor de textos teatrales de este tiempo; las expresiones bien colocadas llegan siempre, y en cada una de ellas hay un fruto de reflexión.*
Todo ello transparece aunque la representación no sea buena." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de agosto de 1987).

Nieva ha logrado concentrar en tres horas de buen teatro una versión ajustada y vigorosa desde el punto de vista escénico, lejos de plúmbeas recreaciones librescas, pero frescamente fiel al espíritu del libro. La obra, que se representa en el Centro Conde Duque, refleja una mezcla rara y espléndida de amor cortés y sensualidad desbocada, de refinamiento y primitivismo, de antiguo latido aventurero y moderno sentimiento de libertad. El dramaturgo respeta, cierto es, el aliento de Joanot Martorell, pero también es cierto que hay mucho del mejor Nieva en esta obra. No se ha limitado a ser un mero adaptador de la prosa novelesca a los parlamentos teatrales, sino que ha levantado un edificio en el que brillan con luz propia su rico ajuar linguístico y su universalidad. Nieva ha puesto en pie un Tirante lleno de vida, cuyas gestas están tamizadas por el filtro de un humor desmitificador, anticipado ya por Martorell. Nos encontramos ante un acontecimiento teatral que levanta el listón cultural del verano madrileño." ("ABC". Madrid. 14 de agosto de 1987).

"Francisco Nieva ha hecho bien, desde un principio, en defender la paternidad de esta obra. Estamos ante un texto teatral inequívocamente suyo, tanto en lo literario como en su realización escénica, que sabe extraer de la novela de Joanot Martorell el material teatralizable necesario. Este Tirante *presenta, en primer lugar, esa elaboración tan personal que suele*



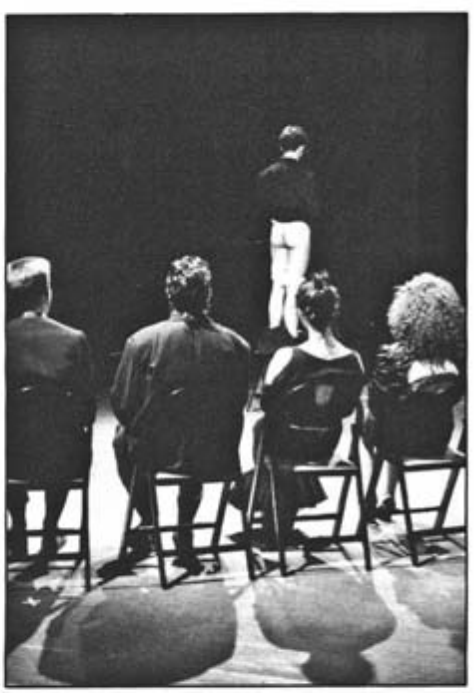
realizar su autor sobre el lenguaje literario, lleno de imágenes disparatadas, metáforas contradictorias, juegos de palabras e inverosímiles y anacrónicas asociaciones léxicas. Por otra parte, los personajes, entre los que destaca "la viuda reposada", guardan esos tintes creativos, muy relacionados con otras piezas del autor. En este doble sentido: lenguaje y personajes, Francisco Nieva es un privilegiado heredero del teatro de Valle-Inclán." (Juanluis. "La Verdad". Alicante. 31 de agosto de 1987).

EL TEATRO FRONTERIZO. Badalona (Barcelona)

MINIM.MAL SHOW

De Sergi Belbel y Miguel Gorriz. Dirección: Sergi Belbel. Escenografía: Joaquim Roy i Hom. Música: Jordi Sabates. Intérpretes: Luis Miguel Climent, Miguel Gorriz, Andrea Peinado, Francesca Piñón y Camilo Rodríguez. Estreno: 22 de mayo de 1987. Patio del Edificio Pignatelli, Zaragoza.

"En un panorama teatral como el barcelonés, fuertemente marcado por el formalismo, la trivialidad y la superficialidad de las propuestas teatrales —es fascinante esta búsqueda, este redescubrimiento de la comedia que nos ha tocado vivir—, he aquí que se nos propone un espectáculo que asume estos hitos como signos de la época y que se presenta no sólo como un ejercicio formal sino como una reflexión sobre la forma, que asume alegremente la trivialidad como elemento de juego escénico, que se presenta como ironía y paradigma de este espacio acotado de espuma y "gente guapa" que alguien todavía denomina la posmodernidad.
Minim.Mal Show, *tal como sugiere ya el título, reivindica el fragmentarismo, la composición repetitiva, la variación, la autorreferencia, y en*



Sobre estas líneas, dos escenas del espectáculo "Minim-Mal Show", de Sergi Belbel y Miguel Gorriz, por el Teatro Fronterizo. En la otra página, "Gaviotas subterráneas", de Alfonso Vallejo, por Fuegos Fatuos-Zascandil, dirigidos por CarlosVides. (Foto: Chicho).

esta misma estructura encuentra magníficos recursos para potenciar una comicidad que no renuncia a la parodia pero que encuentra sus mejores momentos en la manipulación de los gestos triviales, en el nonsense, en las cosas no dichas." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 12 de junio de 1987).

"Minim.Mal Show *tiene para el espectador claras referencias al trabajo de Pina Bausch y, según Gorriz y Belbel, "aunque puede haber también otras influencias, la de la directora alemana es totalmente premeditada, igual que hay gente que la ve de Brossa. La que seguro que no encontrarás es la de Sautier Casaseca". El espectáculo no tiene un hilo argumental clásico. Las cuarenta y nueve escenas del* Minim.Mal, *cada una de ellas de distinta duración, se unen por pequeños detalles y el único elemento que tienen en común es la pareja, con todas las posibilidades de emparejamiento entre los cinco personajes de la obra. "Es una pequeña tribu —dice Gorriz— cuyos miembros están siempre felices, siempre contentos, pase lo que pase. Número tras número intentan acercarse los unos a los otros y lo que encuentran son dramas, catástrofes y fracasos. El público rie y ellos siguen creyendo que todavía tienen suerte".*

El espectáculo admite varias lecturas. "Nuestra intención es que el espectador ría. Pero se trata de una risa un tanto especial porque la provocan cosas que cuando las recuerdas o las ves no es precisamente risa lo que producen". Durante los ensayos hubo un momento delicado al abordar el final, "se trataba de descubrir, o no, la doblez, lo escondido y dejar al público diez minutos finales sin sonrisa. Decidimos no dar el "happy end"." (Declaraciones a Santiago Fondevila. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de agosto de 1987).

"Con un lenguaje puramente gestual —el diálogo apenas existe—, una deliberada escasez de decoración y escenografía, un escenario funcional que puede ser podio, pasarela, o lugar de encuentro, la representación halla su máxima cumbre en la excelente interpretación de los cinco actores, en el silencio, y la cadencia abrupta perfilada por la melodía musical. Los gestos se repiten una y otra vez en un ritual de ademanes cíclicos y se esbozan toda una gama de sketchs graciosos que dibujan una serie de escenas divertidas, absurdas, escabrosas o dramáticas, siempre cargadas de intención, como en un retablo de maldades encubiertas.
Provocación, ridiculización y un infrecuente sentido del humor son algunos de los elementos que apuntalan el montaje; éste se apoya en una "pobre" combinación de gestos, frases y palabras repetidas que van sugiriendo un ámbito de maliciosa ambigüedad, de metáfora corrosiva de ciertos comportamientos de la cotidianeidad. Nada se ha dejado al azar, y el impacto es definitivo, sugiere osadía, fustiga. A uno se le ocurre que nadie debía dejar de ver el espectáculo más que para darse de bruces contra nuestra propia historia y sus deformaciones, contra los "vicios" que nos asedian y nos estimulan. Se reirá al menos." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 29 de septiembre de 1987).



FUEGOS FATUOS, TEATRO ESTABLE. Guadalajara

LA DIVINA CICLOPADA

Del colectivo. Dirección: Fernando Romo. Dramaturgia: Juan Morillo. Escenografía: Christian Rouviere. Intérpretes: Juan Andrés Morillo, Estrella Ortiz, Joseba García, Óscar Sosa y Fernando Romo. Estreno: 1 de octubre de 1986 en el patio del Palacio del Infantado de Guadalajara.

FUEGOS FATUOS-ZASCANDIL. Guadalajara-Madrid

GAVIOTAS SUBTERRÁNEAS

De Alfonso Vallejo. Dirección: Carlos Vides. Escenografía: Christian Rouviere. Vestuario: Charo Valle. Iluminación: Valentín Álvarez. Intérpretes: Andrés de Lima y Fernando Romo. Estreno: 11 de marzo de 1987 en Guadalajara. 22 de abril de 1987. Sala Olimpia de Madrid. Coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

"Hundirse en el fango de los conflictos humanos.
Asumir la alegre o dolorosa síntesis de la vida que propone el autor.
Animar el personaje con sus miserias y sus virtudes.
Desnudar la propia alma y contar durante hora y media cómo es y ha sido la vida de los dos seres humanos unidos en la amistad y enfrentados también por ella, ha representado para los dos actores y para mí una tarea gratificante y dolorosa a la vez, pero en todo caso aleccionadora.
Amistad, vida, muerte.
Tristeza, angustia, cólera, rencor.
Gestos inconclusos que mueren en el camino.
Perdón, venganza, castigo, terror...
Hondos sentimientos que habitan nuestras "Tierras más interiores".
Todo ello es para nosotros este trabajo.
En el que hemos visto volar a nuestras propias "Gaviotas subterráneas". (Carlos Vides, director del espectáculo, en el programa).

"Psicologios y literatura son los ingredientes mayores de un tratamiento dramático en el que Alfonso Vallejo se permite avanzar, dentro de un violento realismo, mediante pormenores despreciativos, no pocas veces, de la verosimilitud exigible al carácter del hombre que ha imaginado una despiadada trama para llevar a cabo su falsedad y para enredar en los flecos del delito a un amigo de la infancia al que siempre, de un modo u otro cree haber sojuzgado. Abundan los cabos sueltos. Algunos, como el ojo del muerto,

consistente en una bola metálica de un rodamiento de bolas, son prácticamente inconcebibles. El autor es médico. Sabe, pues, que aunque el cadáver del puerto, cuya personalidad va a sustituir el delincuente, resulte casi totalmente calcinado, será prácticamente imposible que la autopsia no revele la condición de mutilado del verdadero muerto, el estado de descomposición iniciado mucho antes de la hora de la muerte supuesta, etcétera.
La radical falsedad intrinseca del suceso dramático resulta demasiado evidente. Pero eso importa poco a Vallejo. La estructura dramática es simple. Dos situaciones, una por acto, aunque en el segundo los cambios continuos de conducta del oprimido convertido en opresor den al suceso escénico apariencias de variación. Con todo, el diálogo, ya se ha indicado, tiene fuerza y momentos en que las significaciones se levantan sobre el incidente que les da pretexto. La autocritica, más que la critica ajena, deberá enderezar el rumbo declinante del autor.
De Lima y Romo consiguen dar tensión a sus cambios constantes de relación personal. Dominan el texto, lo dicen con vigor y algún descuadre tonal innecesario y componen dos tipos bien definidos. La dirección de Vides ha logrado intensificar el cuadro dramático. Algún pequeño error como puede serlo la utilización en algún momento de la iluminación psicológica desplazando a la realista, es disculpable. El decorado acentúa el miserabilismo de la conjura en la cual, Vallejo ha puesto mucho más de descripción del pasado y del suceso de entreacto, que de acción real. La acción de la segunda parte desemboca en un desenlace caprichoso. El nuevo opresor únicamente ha intentado dar a su difícil amigo una lección sobre la amistad. Bueno..." (Lorenzo López Sancho. "Otro estreno de Vallejo: *Gaviotas subterráneas*, en la Sala Olimpia", "ABC". Madrid. 25 de abril de 1987).

"(...) Nos encontramos ante dos personajes colocados en una determinada y circunstanciada situación, que intentan afrontar y resolver con la palabra. Dentro, por supuesto, de esa ambigüedad que caracteriza los personajes y las atmósferas del teatro de Alfonso Vallejo, construido casi siempre sobre el delirio o la pesadilla.
En esta ocasión, nos cuenta la historia de un individuo que decide sustraer el cadáver de una persona con la que tenia gran parecido físico, para después ponerle algunos elementos que induzcan a la falsa indentificación, simular un accidente de coche y prenderle fuego, consiguiendo así que le declararan por muerto y obligar a la compañia de seguros a que entregue varios cientos de millones a su supuesta viuda. El otro personaje es un antiguo y leal amigo, encargado de realizar cuanto le permita a él mantenerse escondido...
De nuevo, pues, esa atmósfera de muerte y de quirófano, de autopsia y bisturí, que cruza, trascendiendo la inmediatez de la anécdota, por todo el teatro de Vallejo, médico en ejercicio además de dramaturgo.
Hay algo de sueño último, de confusión, que difumina los lindes entre la vida y la muerte, entre la racionalidad y la descomposición.
Nuestros dos personajes viven, pues, una situación que quizá sea antes el sueño de uno de ellos que una expresión de la realidad. Lo cual equivale a decir que es un drama en el que se cruzan las motivaciones reales con las arbitrarias. Los actos lógicos son los gratuitos.
Lo peor, en definitiva, es la anécdota. Lo más interesante, una atmósfera en cuya creación han intervenido, a partes iguales, el autor del texto, el director y los dos actores." (J. M. "Diario 16". Madrid. 2 de mayo de 1987).

FUM ELÀSTIC. Castellón

UN IANQUI A LA CORT DEL REI ARTUR

De Ignasi Roda, sobre la novela de Mark Twain. Dirección: Jordi G. Segura. Escenografía: Manuel Gonell. Música: Ramón Paus. Intérpretes: María Igual, Vicent Ferrer, Manuel Gonell, Carles Benlliure, Luis Marrades, Palmira Ferrer, Noemí Tichell, Lidón Mars y Jordi G. Segura. Estreno: 15 de marzo de 1987. Teatro Rabal, Castellón.

"El ambicioso montaje de Fum Elàstic convierte la popular obra de Twain en una fantástica comedia musical, hecho que no deja de ser sorprendente en cuanto a un género totalmente desconocido en nuestro pais, a excepciones muy determinadas.
(...) En el conjunto de obra se suceden, entremezcladas y nitidas a la vez, la fantasia, el juego, el baile y la música con la improvisación y la creación, formando un todo sumamente agradable y distraido." ("Meditarráneo". Castellón. 12 de marzo de 1987).

FUNDACIÓN COLEGIO DEL REY. Alcalá de Henares (Madrid)

DON JUAN TENORIO

De José Zorrilla. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: Javier Navarro. Intérpretes: Amparo Larrañaga, Tony Isbert, Gracita Morales, Alberto Mesta, Miguel Mayoral, Félix Donoso, Antonio Jiménez, José Manuel Burgos, José Manuel Ayala, Teo Marin, Antonio Alonso, Lauren Carrasco, Nacho Jiménez, Luisa Lara, Teresa Morales, María Luz Burgos, Aurora Acera, Fernando Sendino, Carmen Fernández, Ana María de Mingo y Maribel Quintana. Estreno: 31 de octubre de 1986 en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (Madrid).

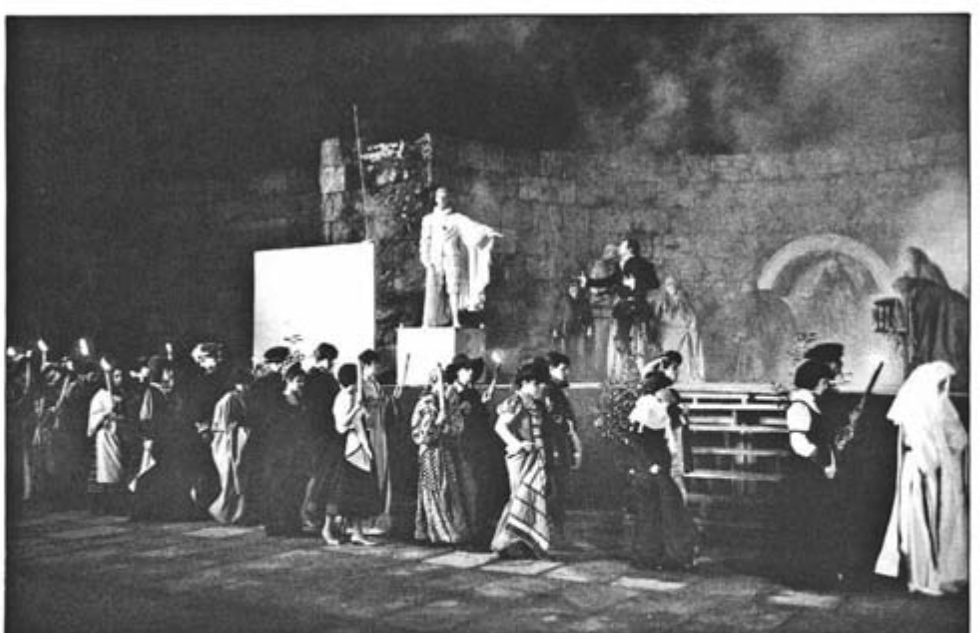
"(...) Los organizadores pretenden con estas representaciones mantener y recuperar en España la casi perdida tradición de representar esta obra el dia de difuntos, costumbre de la que los expertos no terminan de situar su origen y que está muy arraigada en otros paises, especialmente México.
Este Don Juan *ha ofrecido la particularidad de que las diferentes escenas transcurrieron en marcos naturales elegidos entre la variedad arquitectónica de esta ciudad, que cuenta con numerosos edificios del siglo XVI, época en la que se sitúa la obra. Don Juan y Doña Inés estaban representados por Tony Isbert y Amparo Larrañaga, actores pertenecientes a dos sagas familiares del teatro español, mientras que el papel de Brigida lo representó la popular actriz cómica Gracita Morales. La obra, dirigida, al igual que en años anteriores, por Antonio Guirau, ha incorporado a actores de los grupos teatrales y musicales de Alcalá de Henares."* (Rosana Torres. "El País". Madrid. 3 de noviembre de 1986).

G.A.T. GRUP ACCIÒ TEATRAL. L'Hospitalet (Barcelona)

DAVID, REI

De Jordi Teixidor. Dirección: Enric Flores. Escenografía: Alfons Flores. Intérpretes: Nadala Batiste, Ramón Teixidor y Xus Estruch. Estreno: 1 de octubre de 1986. Teatro Regina, Barcelona.

"(...) David, rei *es un texto que tiene mucho de retrato y algo de naturaleza muerta, y esto*

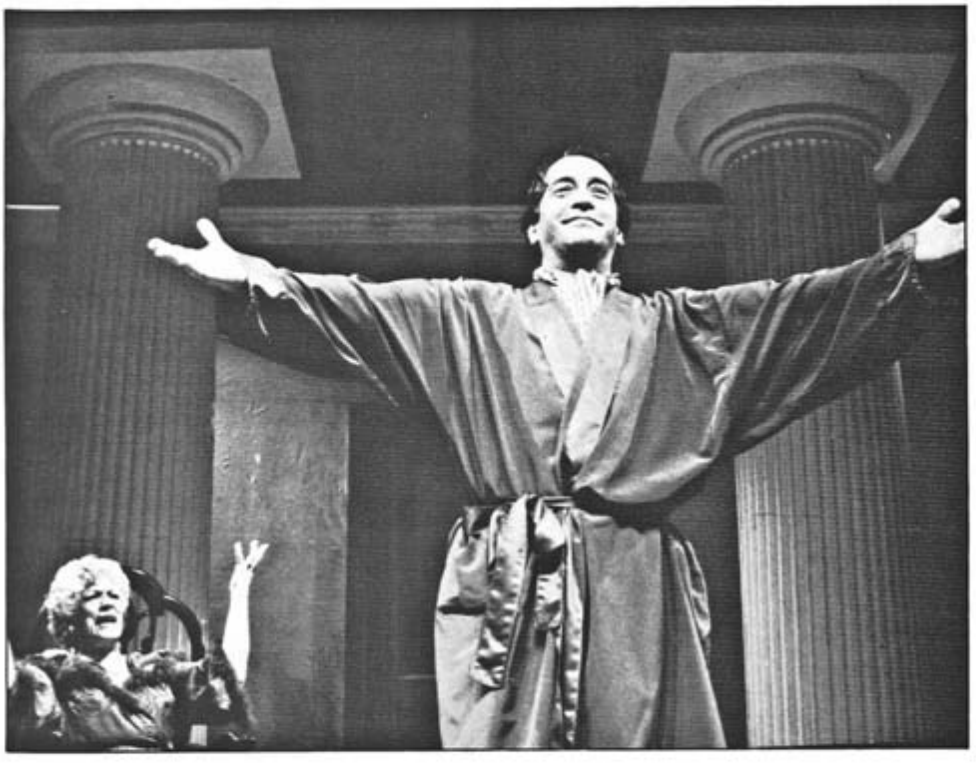


comporta evidentes dificultades para su puesta en escena, al ser el texto más literario que teatral. Para superar estas deficiencias narrativas, o para hacer viable teatralmente el texto, el autor recurre a diversas formas del lenguaje escénico: intenta implicar al público, con unos apartes de los actores que con frecuencia tienen una voluntad cómica, o cuando menos, de rompimiento del tono melodramático del retrato.

La obra exige, pues, un excelente trabajo de los actores y una claridad absoluta en la dirección de su trabajo. Los tres actores saltan continuamente desde el histrionismo a la interpretación distanciada del aparte, del melodrama a la frase que se suelta como un hachazo cómico, a veces incluso sarcástico. Y este continuo salto entre dos registros tan alejados exige unos actores de mucha calidad, un control preciso de la gestualidad de la palabra, una total claridad de intenciones por parte del director y, por supuesto, mucho tiempo de ensayo, lo cual finalmente equivale a dinero. Mucho nos tememos que todo esto falla desde el principio. una obra que ha merecido la dignidad del Premi Nacional tendría que ser estrenada con toda la dignidad del adjetivo, es decir, programada dentro de la temporada del Centre Dramàtic y con los medios suficientes como para que sean exigibles unos resultados acordes con la calidad que cabe esperar de tales premios.

(...) El texto presenta una notable carencia de nervio teatral. A lo largo de toda la obra contemplamos esa misma naturaleza muerta presentada en las dos primeras escenas y, en el mejor caso, esa reiteración del paradigma sólo ratifica hasta la obsesión, o la pesadez, la esencia neurótica del triángulo familiar. Y creemos que el director no ha conseguido esa claridad de registros que el texto de David, rei *requiere para una puesta en escena que no sea víctima de su propia propuesta. Y, o bien el director no ha conseguido esa precisión a través de su trabajo, o es que los actores, con tanto ir y venir del melodrama a la parodia o del drama a la comedia, acaban enloqueciendo, y la interpretación va degenerando hasta el caos de la segunda parte, donde con tanto exceso histriónico, se llega al empacho y a la diarrea.*

Durante la primera parte, Ramón Teixidor, David, es quien consigue ajustarse con más precisión a ese doble juego de registros, pero en la segunda parte, cuando el papel le somete a tantas estridencias histriónicas, acaba por perder las riendas de su interpretación. Nadala Batista, Assumpta, aupada por ese público de estreno que lo rie todo, incluso lo que no hace reir, se lanzó cada vez a mayor velocidad hacia una locura caricaturesca que terminó por unir esos dos registros opuestos en una síntesis de chiste vodevilesco. Xus Estruch, Helena, se mantuvo en un tono más discreto, pero demasiado trágica, hasta el punto que ni cuando quiso pudo desengancharse de esa afectación tragicómica para rehacer una parodia paralela. Cuanto más avanza la obra, el desbarajuste interpretativo es más evidente, y mucho nos tememos que eso no sea lo más propicio para este difícil texto." (Francesc Burguet. "David, un rey familiar y neurótico", "El País". Barcelona. 3 de octubre de 1986).





A la izquierda, un momento de la representación de "Don Juan Tenorio", en el marco arquitectónico de Alcalá de Henares, por la Fundación Colegio del Rey, dirigido por Antonio Guirau. (Foto: Fernando Suárez). En esta página, escenas de "David, rei", de Jordi Teixidor, por GAT, Grup Acciò Teatral. (Fotos: Pilar Aymerich).

LA SANTA JOANA DELS ESCORXADORS

De Bertolt Brecht. Versión catalana: Quim Vilar. Dirección: Konrad Zschiedrich. Escenografía y vestuario: Alfons Flores. Iluminación: Xavier Clot y María Domènech. Dirección musical: Teresa Flo. Intérpretes: Emma Vilarasau, Francesc Luchetti, Blai Llopis, Pep Ferrer, Jordi Dauder, Andreu Benito, Antoni Sevilla, Minerva Álvarez, Josep Lluís Guardiola, Carme Callol, Jaume Costa, Xavier Morte, Walter Cots, Paco Rodríguez, Ángel Sola, Tomás Vila, Maurice Farré, Philip Rogers, Enric Flores y Miguel Montes. Estreno: 3 de diciembre de 1986. Mercat de les Flors, Barcelona. Coproducido con el Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.

"(...) El espectáculo del alemán Konrad Zschiedrich tiene una espléndida concepción global y una concreción escénica irregular, en la que se mezclan escenas brillantes, momentos que crean emoción, actuaciones individuales meritorias, con otras escenas y actuaciones deficientes y sobre todo desangeladas. Hay un evidente esfuerzo colectivo, unas enormes ganas por ajustarse a una disciplina escénica —la que marca el director—, pero que en su conjunto no consigue que el espectáculo sea ampliamente gratificante. Así y todo, La santa Joana dels escorxadors *del GAT es un espectáculo que merece verse y que, por ejemplo, y entre otras cosas, demuestra que valía la pena apostar por Emma Vilarasau —la Joana de Brecht—, decisión sobre la que gravita el montaje.*

Brecht utiliza aquí la estructura operística/coral para exponer los mecanismos que mueven las relaciones de producción capitalista. Como siempre, los objetivos de Brecht son claros: impulsar







Sobre estas líneas, diversas escenas de "La Santa Joana dels Escorxadors", de Bertolt Brecht, en versión catalana de Quim Vilar, por GAT, Grup Acciò Teatral. (Fotos: Gol). En la otra página, "Rostres coneguts, sentiments ambigus", de Botho Strauss, por La Gàbia Teatre.

la construcción de un mundo bueno a partir de su convicción de que los hombres —y sobre todo los hombres con poder de decisión e influencia— no sólo deben ser (y tener) buenos sentimientos, sino que deben hacer y comportarse en esta línea. Brecht escribió la obra al final de los años veinte, entre el "crack" de la bolsa de Nueva York y la escalada del partido nazi. Y la sitúa en los mataderos de Chicago, en las lonjas de contradicciones, los intereses, las sumisiones y las rebeliones que de hecho se dan en el mundo.

El montaje busca en todo momento acercar el texto a la sensibilidad de hoy, subrayando algunos frentes: el de los obreros, el del capitalista Mauler (el rey de los carniceros) y su contradicción sentimental (Francesc Luchetti), y el de Joana Dark (Emma Vilarasau), líder del ejército de salvación que se revela contra el capitalismo para acabar aceptando que los sermones y un plato de sopa boba no soluciona el drama de los parados y de la miseria obrera. El director alemán —gran conocedor del teatro brechtiano— denota un gran sentido creativo. En todo caso le traiciona el listón de los actores con el que trabajó y, en función de esto, la utilización de un espacio escénico de enormes dimensiones, que dificulta la resolución dada a algunas escenas" (Gonzalo Pérez de Olaguer. "Un buen espectáculo con claros reparos". "El Periódico". Barcelona. 6 de diciembre de 1986).

"Santa Joana... *tiene una marcada estructura operística y coral, pese a que la música de Hans-Dieter Hosalla adquiera un menor relieve que en otras de las grandes piezas brechtianas. El texto, predominantemente versificado, incluye una sutil y constante parodia del verso shakespeariano lo cual constituye, a la vez, un recurso —que el director no supo hacer suficientemente malicioso— con el que los "malos" camuflan su perversidad y los "buenos" exaltan su virtud. Es un texto difícil para el traductor, y Quim Vilar, autor de la versión estrenada, no duda en puntuar las claves irónicas del original con las que Brecht alude a las expresiones teatrales de la gran tragedia clásica, sin que, como digo, el responsable del montaje le haya secundando siempre en ese trabajo. Pero* Santa Joana... *es también un texto enormemente difícil para el actor, y creo que en este punto no pueden regatearse aplausos al magnífico esfuerzo realizado por los miembros del GAT y sus "artistas invitados". Sinceramente: si esta* Santa Joana... *no es, no puede ser, un espectáculo totalmente conseguido, suficientemente gratificante, ello debe cargarse en la cuenta del director Konrad Zschiedrich que se planteó el montaje, por decirlo de alguna manera, con un optimismo desarorado.*

Sería pueril negar a este eminente profesional la sabiduría necesaria para acometer la aventura con dignidad, imaginación y acierto. Además de su conocimiento en vivo de algunos montajes de Brecht, recordaré tan sólo que Zschiedrich ha trabajado en el Berliner junto a Manfred Wekwerth y que éste, precisamente, fue quien el 12 de junio de 1968 dirigió en Berlín el estreno mundial de Santa Joana.... *Creo, sin embargo, que en el Mercat de les Flors, Zschiedrich ha abordado su trabajo con una ambición desmedida, sin el ajuste adecuado entre su enfoque general de la obra y los medios disponibles. Ello parece claro desde la propia concepción de un espacio escénico ancho, generoso y desahoga-*

do —con unos elementos muy bien diseñados por Alfons Flores—, y en el que la acción, cuando no tiene un carácter focal, muy localizada, aparece descoyuntada, en desorden y sin fuerza.
Ya sabemos que Brecht no propone el efectismo de un "teatro de multitudes", pero tenemos la impresión de que a esta Santa Joana... *o le falta gente —pese a su extenso reparto— o le sobran metros cuadrados. El director parece haber olvidado la limitación de recursos de los actores "secundarios" que, además, lo son de una compañía no profesional, y así se explica el flaco favor que presta al espectáculo algún desgañitamiento que cruza la inmensidad escénica sin convicción alguna."* (Joan-Anton Benach. "El optimismo del hombre que vino del Berliner", "La Vanguardia". Barcelona. 5 de diciembre de 1986).

G.A.T. GRUPO AMATEUR DE TEATRO. Ibiza (Baleares)

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

De Federico García Lorca. Dirección: Mercedes Chapí. Escenografía: Javier Campillo. Intérpretes: Lina Martín, Ferrán Aguilar, Pepo M. Castro, Lali Torres, Cecilia Costa, Anabel Moreno, Javier Camillo, Juan José Piedra, Blas Vega, Carmen Sanahuja, Arianna Lucarella, Enrique Blanco y Héctor Piedra. Estreno: 12 de diciembre de 1986, en la antigua Iglesia del Hospitalet de Dalt Vila, Ibiza.

LA GÀBIA TEATRE. Barcelona

ROSTRES CONEGUTS, SENTIMENTS AMBIGUS

De Botho Strauss. Traducción: Rosa Victòria Gras. Dirección: Joan Anguera. Escenografía: Deborah Chambers y Joan Isern. Vestuario: Deborah Chambers. Coreografía: Agustí Ros. Intérpretes: Rosa Morata, Ramón Vila, Montse Albàs, Pep Mª Martínez, Rodolf Jarque, Carme Fernández y Perot Torras. Estreno: 5 de septiembre de 1986 en Vic (Barcelona).

"(...) Estrenar en Tárrega a Botho Strauss, un gran dramaturgo alemán desconocido entre nosotros, que practica una comedia con sutiles matices y una feroz crítica circunvalatoria —esto es, que escapa de la farsa y de la denuncia directas—, equivalía a pelearse para encontrar un espacio idóneo en un contexto en el que priva el jolgorio y la extroversión. Pero La Gàbia y su difícil montaje estuvieron ahí, luchando para presentarnos esos Rostres coneguts, sentiments ambigus, *que constituía, tal vez, la novedad más destacada de Tárrega-86, habida cuenta que otras aportaciones de las mejores compañías profesionales convocadas a la Fira ofrecían espectáculos ya vistos y comentados con anterioridad.*
Rostres coneguts, sentiments ambigus *es una comedia de salón, un "vodevil" lo llama el director, Joan Anguera, y, no obstante, es una pieza difícil, fragmentada en ocho o diez situaciones de cariz cinematográfico y cuya coherencia interna se construye según avanza el propio relato. Botho Strauss elaboró un auténtico "puzzle" de personajes y sentimientos entrecruzados que ponen de relieve el tedio de un mundo pequeño burgués acomodaticio y sin horizontes, enquistado en el seno de una sociedad erosionada por su propia opulencia.*
(...) La incomunicación y el deterioro moral de las relaciones interpersonales se nos muestran como productos residuales de un antiguo y mítico "milagro alemán" cuyos efectos corrosivos sobre amplias capas de la clase media han interesado a muchos autores contemporáneos del país germano. Los personajes de la obra de Strauss podrían ser algunos antihéroes de Fassbinder, esos seres cuyos pequeños egoísmos y perversiones cotidianas se doblan a veces en quebrantos psíquicos tragicómicos, hombres y mujeres absortos ante un vacío que no es especialmente truculento porque es terriblemente trivial.
Meterse en un ámbito donde se dan ingredientes de tal naturaleza no era tarea nada fácil y La Gàbia ha demostrado, una vez más, su empecinamiento por el abordaje de autores, asuntos y formas teatrales rigurosamente actuales, antes que rendirse a las limitaciones de sus propios recursos. Hay aquí, igual que había al manejar textos de Handke, un estilo que es muy peculiar en el grupo que dirige Anguera y que se caracteriza por la gran pulcritud de la puesta en escena y un cuidado extremo en el retrato de los personajes, rigurosamente anclados a la sociedad que los ha generado.





(...) La estética de la modernidad que practica La Gàbia no es resultado de una afición más o menos vaga, de unos prejuicios "de escuela", ni de los "tics" del director, sino fruto de un análisis muy atinado de todas las claves literarias y sociológicas que confluyen en el texto dramático. Los puntos frágiles surgen a la hora de manejar la voz y el gesto con la solidez y altura profesional que piden los materiales elegidos por el grupo. Pese a las lagunas que en este sentido acusa Rostres coneguts..., *creo que el espectáculo es de los que acredita nuevamente a La Gàbia como uno de los colectivos que merece los máximos apoyos."* (Joan- Anton Benach. "La Gàbia: una pausa en el jolgorio", "La Vanguardia". Barcelona. 16 de septiembre de 1986).

INVENTS A DEUS VEUS
De Roland Dubillard. Traducción y adaptación: Joan Anguera. Dirección: Iva Vigatà. Escenografía: Deborah Chambers. Intérpretes: Joan Anguera y Ramón Vila. Estreno: 23 de abril de 1987 en el Teatre L'Atlàntida de Vic (Barcelona).

GÀBIA DE BRUIXES. Barcelona

MALDITAS SEAN CORONADA Y SUS HIJAS
De Francisco Nieva. Dirección: Pepe Castillo. Escenografía: Styl Rodorelli. Música: Nuria Ventosa. Intérpretes: Loli Mesa, Montse Magdaleno, Montse Martínez, Loli Delis, Julia Ramos, Kati García, Sabina Ferreira, Mercedes Escudero, José Gartke, José Emilio Martínez y Victoria J. Ávila. Estreno: 20 de junio de 1987 en Esplugues (Barcelona).

GAD. Madrid

GAD/GRANDES ÉXITOS
Del colectivo. Dirección: Carlos Borsani. Intérpretes: Carlos Borsani, Tizi Cifredo, Manuel Duelo, Ramón Sanz y Luis José Ventín. Estreno: 28 de mayo de 1987 en la Sala Splass, de Madrid

LA GALERNA. Gijón

EL LABERINTO MÁGICO
Del colectivo. Dirección: Marian Osacar y Felipe Ruiz. Intérpretes: Isabel Álvarez, José M. Díaz, Mari Cheli Fernández, Puri García, Julia García, Ángel González, Carmen Jiménez, Carolo López, Julia Martín, Julio Milleiro, Lupe Morán, Marta Moro, Inma Rodríguez, Tere Quirós y Marisa Vallejo. Estreno: 20 de diciembre de 1986, en el antiguo Banco de España de Gijón.

PANTALONE, ENAMORADO
Adaptación de textos de Castelao. Dirección: Marian Osacar y Felipe Ruiz. Intérpretes: Isabel Álvarez, José M. Díaz, Mari Cheli Fernández, Puri García, Julia García, Ángel González, Carmen B. Jiménez, Carolo López, Julia Martín, Julio Milleiro, Lupe Morán, Marta Moro, Inma Rodríguez, Tere Quirós y Marisa Vallejo. Estreno: 28 de febrero de 1987. Paseo de Begoña de Gijón

TEATRO GANBARA. San Sebastián (Guipúzcoa)

EL INDIO QUIERE EL BRONX
De Israel Horovitz. Dirección: Juan Aguirre. Intérpretes: Fernando Mikelajáuregui, Alejandro Abajo y Borja Elgea. Estreno: 30 de enero de 1987. Teatro Príncipe de San Sebastián.

"Con El indio quiere el Bronx, *el significado, el contenido de fondo de la obra, se nos quedó inédito para muchos. Evidentemente, cabe hacer conjeturas, y también caminar por las vías siempre anchurosas de las sugerencias. Las posibilidades son numerosas pero las que se presentan son solamente suposiciones, reflexiones que el espectador puede hacerse después de ver este espacio medio dramático, medio humorístico, medio patético, de un hombre en la esquina de una calle y de dos muchachos confrontados con su presencia, con los que Horovitz ha pretendido seguramente sugerirnos algo, hacernos vibrar en algo, pero que no es fácil saber precisamente en qué.*
Es positivo, en cambio, la presentación que se hace por parte del grupo Ganbara." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 31 de enero de 1987).

AZUFRE Y MELAZA
De Dennis Potter. Dirección: Juan Aguirre. Escenografía: Veronika Labrado. Intérpretes: Borja Elgea, Cecilia Galarraga, Fernando Mikelajáuregui e Ione Arcelus. Estreno: 16 de julio de 1987. Teatro Principal de San Sebastián.

"Son más de dos horas y media (suprimidos los descansos) de una sucesión de parlamentos vacuos y sin pizca de interés. El primer acto invita inconteniblemente al sesteo, y después de asistir a su desarrollo, uno lamenta de veras no haber aceptado la invitación. En el segundo, una escena-climax eleva un tanto el tono de la obra en general y hace concebir esperanzas de que ya hemos superado la época del letargo, y por consiguiente, contaremos con un nudo dramático lo suficientemente interesante como para abrirse en perspectivas convincentes. En el tercero, se sostiene esta tónica y sigue alentándonos y sosteniéndonos a la esperanza. Pero, en el cuarto asistimos de nuevo al derrumbe y antes de que suene el gong final y un poco en la línea del boxeador medio "groggy" o en la del cisne que dicen que canta como anticipo de su muerte, hay como un pequeño estertor de interés, que, sin embargo, no se hace suficiente. El Teatro Ganbara, como es habitual en este grupo presentó la obra con gran dignidad y dio un buen recital interpretativo. Fernando Mikelajáuregui (en el papel de Tom Bates, el marido dueño de la casa) y Cecilia Galarraga (en el de Amy Bates, su mujer), ofrecen el deseado contrapunto de dos caracteres en oposición, mientras que Borja Elgea (Martin Taylor), en el de cínico villano, tiene ocasión de presentar otro tipo de registros interpretativos, mientras que Mila del Corral (Patie), subraya bien esa inquietante presencia de una joven mujer convertida sólamente en balbuceos y contradicciones." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastian). 18 de julio de 1987).

TEATRO GARRAPATO. Carmona (Sevilla)

ESPERANDO A MOMO
De José Antonio Aguilar y Manuel García García. Intérpretes: Guillermo Gordillo y José Antonio Aguilar. Estreno: 23 de enero de 1987. Teatro Cerezo de Carmona.

GARUFA. Salamanca

ESTADO DE SITIO
De Albert Camus. Dirección: José Antonio Hernández Sayagués. Escenografía: Amable Diego. Coreografía: Miguel Ángel García. Intérpretes: veintidós actores de la compañía. Estreno: 26 de junio de 1987 en Salamanca.

TEATRO GASTEIZ ANTZERKI. Vitoria

PAREJA ABIERTA
De Franca Rame y Darío Fo. Versión en castellano: Carla Matteini. Dirección: Carlos Gil. Escenografía: José María Vaquero. Intérpretes: Pedro Martínez y Nana Billate. Estreno: 14 de mayo de 1987 en el Teatro Principal de Vitoria.

"Vuelvo a corroborarme en el efectivismo de Darío Fo, en lo lúcido de sus diálogos y situaciones, que permiten presentar toda una gama de actitudes donde el humor y la crítica son las partes fundamentales del todo. Pareja abierta casi de par en par *—ruego se me perdone la alusión, ya que no sólo pretende situar el asunto— fue estrenada en el Teatro Campos de Bilbao, un par de temporadas atrás, bajo la dirección de Emilio Hernández y con el concurso inestimable de Magüi Mira (premio Ercilla de interpretación) y Ángel de Andrés López. El público salió contento tras de cada representación.*
Sin embargo, esta versión desliza algunos errores de bulto que el celofán de lo divertido oculta a los menos advertidos. Se confunde la prisa con el ritmo, por ejemplo. La pareja de actores trabaja la obra en una auténtica sofoquina, sin darse respiros orales ni dinámicos; creyendo que la ironía se interpreta por el camino del agobio, sin pensar que el matiz de la ironía viene dado por su propio significado. Gasteiz sigue empeñado en emplear morcillas pretendidamente graciosas —se atribuye a Mihura el feroz enfado fruto de las "gracias" fuera de texto de un actor, al que contestó rotundo: "No diga majaderías. Si eso fuera gracioso ya se me habría ocurrido a mí..."—, que de tales no tienen un ápice. Valga como ejemplo una ramplona referencia al virgo de la Montiel y otra absurda mención a E. E., lanzada por el actor en trance de costumbrista vasco a la baja. Me imagino que ambas boberías estarían convenidas de antemano con el director, pues de otro modo éste deberá tomar urgentes medidas para eliminarlas y devolver al texto sus propios valores.
Y es una pena que esto suceda, porque el tono general del montaje es más que digno. Discutible si se quiere en aspectos no determinantes, pero efectivo y presentable en cualquier parte. La actriz posee unos registros bonitos y no demasiado habituales. Peca de apresuramiento pero es venial su pecado. El actor suda la

camiseta de lo lindo, lucha bien por su personaje y lo hace asumible en grandes sectores del público.
Porque la trampa de Dario Fo y de Franca Rame no es otra sino la de sectorizar a los asistentes, hacerles concurrir en un hipotético certamen de jotas de picadillo. Los de ellas, aquí; los que estén por él, por allí... Al final la absolución acoge por igual a los dos miembros de la pareja. Todo ha sido un juego. ¿O no?." (Carlos Bacigalupe, "El Correo Español'. Bilbao. 27 de mayo de 1987).

COMPAÑÍA DE GEMMA CUERVO. Madrid

TRES IDIOTAS ESPAÑOLAS

De Lidia Falcón Oneill. Dirección: Gemma Cuervo. Escenografía: Juan A. Cidrón. Intérprete: Gemma Cuervo. Estreno: 17 de junio de 1987 en la Sala Francisco de Rojas, del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Gemma Cuervo, a la que hemos visto en una variada gama de papeles que la presentan como una de nuestras primeras actrices teatrales, ha preparado estas Tres Idiotas *en un solo mes, "cuando lo que se necesita para montar un monólogo de estas características es bastante más tiempo", precisa la actriz, quien por otra parte, confesó en rueda de Prensa que ha pensado el montaje de forma que el público sepa quién es ella, en su vida privada, en su personalidad de actriz para, desde el propio escenario, ir desdoblándose en las características de los tres papeles sucesivamente y sin interrupción, "para que el público no pierda el sentido del espectáculo: que sepa quién es la actriz y quiénes los personajes que interpreta... Porque si no, no podría realizar este trabajo, cuando se está denunciando, en estas tres historias, la marginación y explotación de la mujer", comentó la actriz y directora."* (Declaraciones a Carlos Galindo. "ABC". Madrid. 12 de junio de 1987).

"Lidia Falcón ha escrito unas piececillas con más desgarro que acuidad crítica. Su diatriba queda muy lejos, muy por debajo de las que dedica a situaciones semejantes el cáustico Dario Fo, al que no le hace falta para ello ser mujer ni ser feminista.
Gemma Cuervo añade aún desgarro al desgarro literario del texto. Su primera composición, la de Ángeles la solterona, está pasada de gimoteos y alaridos histeroides. Le faltan matices. Las siguientes son mejores en el trabajo denodado, en algunos momentos brillante, de la inteligente actriz. También le sobra crispación en la desesperada protesta de Juanita, la mecanógrafa aspirante a secretaria. Ya es crispado el texto. Pero Gemma alardea de una expresividad gestual, corporal y vocal de gran actriz que habría, probablemente, ganado con la colaboración de un buen director de actores, aunque sólo sea por aquello de que más ven cuatro ojos que dos. Un trabajo valiente, extraordinario en calidad de cuando en cuando, de intérprete en pleno vigor de una cualidades sobresalientes, pone en pie y sostiene, en medio de unos elementos escenográficos deplorables, un texto endeble cargado de tópicos y que en rigor más que monólogos compone una especie de conferencia descriptiva apoyada en la escenificación, pobre, de tres casos no sólo de mujeres españolas, sino de mujeres de casi todo el mundo, occidental, por lo menos. Lidia Falcón se expresa con energía. Sus tres personajes no viven, solamente se cuentan al espectador." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 19 de junio de 1987).

"Esta pieza de Lidia Falcón, por encima de que las tres situaciones argumentales me parecen exageradas y distorsionadas, está bien escrita, y, sobre todo, está bien representada. Gemma Cuervo trabaja con rigor, ha estudiado cada personaje, le ha buscado variantes a su presencia en la escena que contribuyan a dotar de interés a un monólogo —que siempre corre el peligro de resultar monótono— y ha logrado ofrecer un espectáculo apreciable. El público lo comprende así y la premia con sus aplausos, tanto más merecidos cuanto que la actriz lucha con la falta de teatralidad del texto y con lo forzado de las situaciones." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 25 de junio de 1987).

"Hay que hablar de inmediato y con admiración de Gemma Cuervo —directora e intérprete única del espectáculo—, que, pese a la falta de tiempo de ensayos y la modestia de la producción, realiza uno de los trabajos más inteligentes de toda su larga carrera.
Definir el espectáculo como un monólogo sería equívoco, porque aun cuando sea una sola actriz, se trata de tres historias diferenciadas, confiadas a un personaje central asimismo diferenciado, sometido a circunstancias y atmósferas en nada semejantes. La idea de monotonía que suele vincularse a la del monólogo resultaría aquí del todo inexacta. Gemma Cuervo no sólo caracteriza tres personajes, sino que crea tres ritmos, tres comportamientos corporales, tres organicidades.
La intención de la autora quizá no ha sido la de presentar a un tiempo las circunstancias objetivas que destruyen a la mujer en tres situaciones determinadas y su torpe pasividad o el carácter puramente intencional de la protesta. Sin duda, en términos teatrales, eso es un acierto. Porque se elude cualquier mensaje explícito, cualquier sermón que pudiera destruir la credibilidad dramática de esas Tres idiotas españolas *de hace ya algo más de una década."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 20 de junio de 1987).



Gemma Cuervo, intérprete única de "Tres idiotas españolas", de Lidia Falcón, piececillas sobre la situación de la mujer española. (Foto: Chicho).

"Lidia Falcón tiene un verbo duro y sin trabas cuando defiende el feminismo y otras causas políticas que abraza firmemente, aunque ello no se encuentre con facilidad en el experimento teatral, que consiste en tomar tres de esas actitudes —tres personajes característicos en situaciones características— para convertirlas en un monólogo de actriz al estilo del cabaret literario que interpreta apasionada y cómicamente Gemma Cuervo. En nuestro tiempo, la angustia interior por entretener a los espectadores, por divertirles, acentúa aún más la teatrabilidad —llámesela, si se quiere, dramaturgia— y el sentido de lo cómico. En este caso, entre la capacidad creadora de la actriz única y directora de sí misma y de la escena, Gemma Cuervo, que utiliza su oficio y exagera las situaciones —ya de por sí muy cargadas de humor— para conseguir esa captación, con lo cual se desvía la atención profunda y seria por un tema que sigue siendo desgarrador hacia la presentación de un espectáculo y la exhibición de las facultades de una actriz." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 20 de junio de 1987).

TEATRO GEROA. Durango (Vizcaya)

GRANDE PLACE

De Mario Onaindia. Adaptación: Paco Obregón. Dirección: Paco Obregón. Escenografía y vestuario: José Ibarrola. Música: Juan Carlos Irizar. Intérpretes: Javier Alday, Izaskun Asúa, Iolanda Beguiristain, Juanlu Eskudero, Javier Fdez. Vicentiz, Kepa Gallego, Manuel Moreno. Músicos: Iñaki Lagos, Xavier Basozábal, Cecilia Kintana, Javier Urrejola, Luis Mª San Juan. Estreno: 15 de enero de 1987 en el Teatro Ayala de Bilbao.

"Todas las generaciones tienen que enfrentarse a sus antepasados, a sus padres, para ser ellos mismos, para crear su propia manera de pensar en política, en religión; para crear su modo de ver las cosas y hasta su forma de amar, de ligar, de vivir juntos. Pero a veces este enfrentamiento es más radical que otras porque unos padres marcados por la derrota quisieron señalar a sus hijos el camino a seguir con la fuerza del hado y la maldición y la lucha de los hijos que se enfrentaron a sus padres y por lo tanto a la tradición, a lo establecido..." (Mario Onaindia, fragmento del programa).

"Grande placen aurkituko gara, *que es el título completo de la novela de Mario Onaindia, está tramada sobre dos monólogos, el de un etarra excarcelado y de su mujer, cuando se dirigen para reunirse en esa plaza de Bruselas después de que el etarra fuera "extrañado" por las*

autoridades españolas. La novela contiene abundantes materiales autobiográficos, fragmentos de reflexiones politicas, pero sobre todo es la narración de dos flujos de conciencia diferenciados que escarban en su propia experiencia, hacen un ajuste de cuentas con los hechos del pasado e intentan encontrar el hilo emocional que les permita enhebrar de nuevo su relación amorosa interrumpida por la clandestinidad y el encarcelamiento.

(...) El texto ha obviado, nos parece que sabiamente, las disgresiones de doctrina politica que de pasada aparecen en la novela, para ahondarse en las zonas más profundas de la experiencia de los personajes: la maternidad, la memoria del padre, el papel de los compañeros y de los adversarios. Todo ello en un clima de relaciones dominado por la violencia aunque las referencias históricas son meramente alusivas en el texto.

En la puesta en escena se ha optado por una fórmula que podriamos calificar de teatro ceremonial. Un espacio escénico desnudo definido por un suelo de enrejillado metálico y amueblado con unos pocos elementos significantes, refuerza el carácter de peripecia interior de lo que se narra, las luces se encargan de definir los espacios de la acción y sus resonancias en los personajes.

La interpretación de los dos protagonistas (no aparecen identificados en el programa de mano y nos es imposible dar sus nombres) fue notable —especialmente la de la actriz encargada de dar vida a Jone, encargada del papel más enjundioso— aunque en los dos estuvo diseñada en un registro quizás un punto exaltado, en el que se advertia la falta de matices más graves y sosegados. Los demás miembros del elenco cumplieron con eficacia el papel de apoyo que les asigna el libreto." (Manuel Bear. "Más allá de la política". "Diario de Navarra". Pamplona. 10 de febrero de 1987).

"(...) Obra en la que preside un fondo de sentimientos politicos y éticos que, en muy distinta manera, podrán influir en el ánimo del espectador, haciéndole entusiasmar o rechazar según de qué talante pueda ver el contenido del drama que se le presenta. Ese Grande Place *que da título a la obra es el lugar de encuentro de Josu y Jone, personas marcadas por su permanencia en las cárceles, sobre las violencias que se han ejercido sobre sus cuerpos, victimas de una secuela de actos personales y familiares que obran sobre su psique.*

(...) En Grande Place *el juego escénico tiene contrapuntos muy notables en cuanto a la manera de producirse. Se pasará, frecuentemente, del abatimiento a la exaltación, de la tortura a la alegria, de las reminiscencias dolorosas del pasado a las alacridades soberanas del presente, y en los planos generales este contrapunto, estas alternativas de humor y de acción irán jalonando la obra de resonancias muy particulares.*

Se le presentaba, pues, a Paco Obregón la tarea de proyectar en sus verdaderas dimensiones esta tragedia en varios tiempos de distinto dramatismo y de distinta procedencia, y ha sido una labor la suya que hay que encomiar sin reservas, porque la obra no tiene tiempos muertos, y le ha sabido dotar de un alto grado de movilidad, dándole importancia debida y notoria a la plástica, no sólamente por los desnudos integrales, sino también por el buscado hieratismo de sus personajes en muchas de las secuencias, así como por las evoluciones de los protagonistas penetrados todos ellos de un sentido teatral convincente, con lo que los puntos esenciales de la obra se cumplen de manera admirable. Mérito es, pues, del diretor, el haber sabido extraer una acción dramática válida desde su trabajo de adaptación, pero en igual medida hay que concederle el mérito y elogiarle en las labores propias de la dirección." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 21 de febrero de 1987).

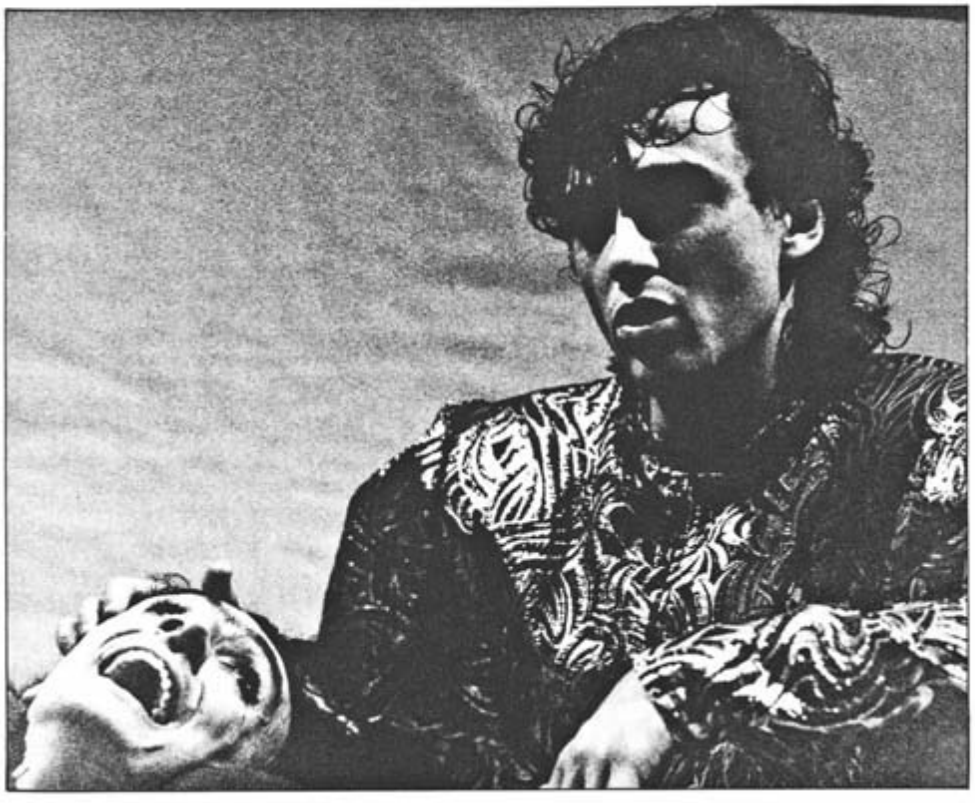
"Mario Onaindia dice de su novela Grande Place *que refleja un problema de enfrentamiento de generaciones y el valor de una mujer para ser ella misma y ampliar "las pequeñas libertades"; y es la historia de amor de esta mujer con un militante nacionalista vasco que pasó ocho años en la cárcel; los dos se reencuentran en la plaza Mayor de Bruselas y debaten y evocan su pasado.*

En la adaptación escrita por Paco Obregón y dirigida por él este tema aparece como secundario y queda en primer plano la dominación del pueblo vasco por militares —en la guerra civil—, por policías y guardias civiles en la actualidad. Aparte de la deliberación de este propósito, redunda la forma peculiar de hacer teatro de este director y su compañia, Teatro Geroa. En su forma de colocar las luces —desde abajo, generalmente— y la agrupación y movimiento de actores parece muy influido del antiguo expresionismo alemán y toma todo su énfasis. De ello y de la dureza de algunas escenas y del patetismo de las víctimas se presenta el melo-





En esta página, dos momentos de "Grande Place", de Mario Onaindia, por Teatro Geroa. (Fotos: Luis Alberto García). A la derecha, "Jojo (historia de un saltimbanqui)", dirigida por José Luis Castro, sobre textos de Michael Ende, por Teatro El Globo. (Foto: Alfonso Cruz).



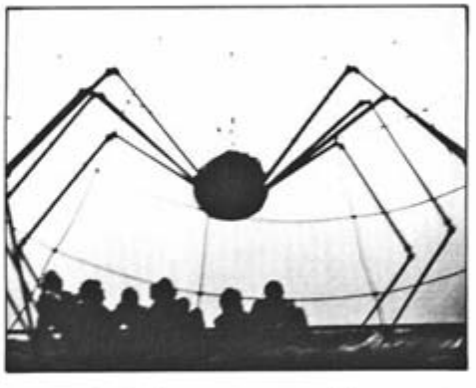
drama con todas sus consecuencias: una obra de buenos y malos. De esta forma se hurta lo que deberia ser un verdadero debate, o al menos una explicación, de la cuestión vasca.

Los movimientos de los actores son pesados, rigidos, lentos: seres abrumados por la desgracia que se desploma sobre ellos. Hay un par de momentos de alegria: uno es el de la enseñanza al protagonista del tiro con pistola, con el ensayo del cañón en la cabeza a un supuesto policia, aunque la repetición de gestos de farsa, la rigidez y el énfasis sobrecarguen el intento de humor, que chirria por el tema en si, que es dramático.

Otro lo proporciona la protagonista femenina con la danza final de su joven cuerpo desnudo y, en general, con su presencia a lo largo de toda la obra: una presencia de amor y sensualidad iniciática." (E. Haro Tecglen, "Buenos y malos", "El País". Madrid. 21 de septiembre de 1987).

"(...) en Grande Place, *Mario Onaindia aventa sus fantasmas.*

(...) El recuerdo de su primer beso se mezcla con el de la primera vez que Josu tuvo una pistola entre las manos, el de sus encuentros amorosos con el de los interrogatorios, su historia intima se ve continuamente salpicada por las consecuencias de la actividad terrorista de él. Y es en esa bisagra que articula sentimientos y acontecimientos donde la obra encuentra sus momentos de mayor emoción, cuando Jone, a la vez que maldice la politica, enumera sus angustias, sus privaciones de afecto, el haber dado a luz a una hija que no conoce a su padre... Un pasado



que gravitará siempre sobre sus vidas como una losa y que poblará de pesadillas sus sueños.

Con todo, el conjunto, que tiene una textura de un lienzo sin desbastar, pisa con frecuencia los dominios del tópico, engatillando manidas situaciones de victimas y torturadores, y dejando notar en algunos momentos el origen novelistico de la pieza. Los intérpretes, que actúan con ese entusiasmo desbordante tan propio de grupos independientes que rozan el amateurismo, suplen con frescura y esfuerzo sus lagunas técnicas y luchan como pueden contra las condiciones del local, una sala estrecha, en cuyos márgenes se colocan los espectadores.

(...) Grande Place *es, en suma, un irregular descargo de conciencia, una reflexión en voz alta en una situación en que, desde ciertos sectores intransigentes, hasta la reflexión puede ser interpretada como traición."* (Juan I. García Garzón. "*Grande Place*, Onaindia aventa sus fantasmas", "ABC". Madrid. 21 de septiembre de 1987).

TEATRO EL GLOBO. Sevilla

JOJO (HISTORIA DE UN SALTIMBANQUI)
Sobre textos de Michael Ende. Dirección: José Luis Castro. Dramaturgia: Antonio A. Lapeña. Música: Paco Aguilera. Coreografía: Paco Tous. Escenografía: José Luis Castro. Intérpretes: Paco Tous, Esther Romero, Ana A. Wagener, Pepe Quero, Juan D. Caballero y Pepa Díaz. Estreno: 3 de abril de 1987. Teatro Avenida de Barbate de Cádiz.

"El solo anuncio de una nueva producción de Teatro El Globo suscita curiosidad, despierta expectación y acumula interés en virtud de la potencia expresiva de su lenguaje plástico y de la ilimitada fantasia de su habitual temática. No podia ser menos en esta ocasión en que, en el anuncio, la soprendente personalidad de Michael Ende presagiaba insólitos derroteros de la imaginación.

Es una lástima que estos espectáculos, realmente exquisitos, producidos en Sevilla, por sevillanos, se ofrezcan al público en condiciones tan desfavorables como las actuales: sólo tres representaciones, a final de temporada y, para mayor inri, en fechas electorales. Así, únicamente se consigue que la inmensa mayoria de los sevillanos no conozcan aún a uno de, sin duda, los tres mejores escenógrafos españoles, cuya preparación técnica avalada por una creatividad excepcional, alcanza parejo nivel a los exigidos en el cogollo cultural europeo: José Luis Castro.

Ya en los tan dificiles como fecundos años de la transición, con Fantasía para un juguete roto, *habia mostrado la perfecta proporción de sensibilidad y talento que propiciaba la concepción y primorosa realización escénica de mágicas narraciones; cualidad ratificada abundantemente en* Cuentos de la Alhambra. *Hoy, con* Jojo (historia de un saltimbanqui), *confirma la trayectoria ascendente y apuntala las líneas estilisticas que han obrado como constantes en su programa estético.*

Tan brillante resulta la personalidad de José Luis Castro, que la historia de Ende resulta vulgar, apagada y expresada en añejo verbo, al tomar contacto plástico tridimensional en ese riquísimo mundo escénico aportado por Castro, eficazmente ayudado por la música de Paco Aguilera y la coreografia de Tous, junto a la precisa, exacta y disciplinada labor interpretativa de un plantel actoral, también sevillano, cuya homogeneidad a ultranza impide la jerarquización meritoria." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 14 de junio de 1987).

TEATRO DE LA GORGONA. Madrid

LA GALLINA MÁGICA
De Julián A. Gutiérrez y Miguel Escutia. Dirección: Javo Rodríguez. Escenografía: E. Vortice. Títeres: E. Vortice. Vestuario: Gilliam Holdem. Canciones: Julián A. Gutiérrez. Intérpretes: José Antonio Velázquez, Juan Sanjosé, Nieves Román, Lola Gallego. Músicos: Julián A. Gutiérrez,

Jorge Requena. Estreno: 16 de noviembre de 1986 en la Sala Astoria de Madrid.

GRALLA. Barcelona

FROK
Del colectivo. Estreno: 7 de septiembre de 1986, dentro de la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega (Lérida)

EL GRIFO, COMPAÑÍA ILEGAL DE COMEDIAS PUEBLERINAS. Zaragoza

LA EXTRAORDINARIA LLEGADA DEL SEÑOR SECRETARIO
De Dionisio Sánchez. Dirección: Dionisio Sánchez. Intérpretes: Alejo Carqué, Ana Martínez, Annabel Aragón y Dionisio Sánchez. Estreno: 10 de enero de 1987 en la Sala La Cueva de Cetina (Zaragoza).

GUILLERMINA MOTTA. Barcelona

LEJOS DE MALIBÚ
De Albert Rubio. Dirección: Lluis Elías. Intérprete: Guillermina Motta. Estreno: 9 de julio de 1987. Mercat de les Flors, Barcelona, dentro de la programación del Grec 87.

"Hay poca costumbre de ironizar sobre las cosas; se tiende al humor directo y, a veces, burdo, si es que no se pasa a la canción-drama o a la que pretende una reflexión muy profunda, cosa que no me parece mal, pero con la que me aburriría mucho si me tuviese que dedicar a ella", afirma Guillermina Motta.
El humor de Lluny de Malibú *pretende huir de todo localismo y ser fácilmente comprensible por un público no catalán, según Guillermina Motta, que no acaba de identificar su espectáculo con el cabaret, "porque cuando dices esa palabra la gente enseguida se imagina que la cosa va de streep-tease y plumas."* (Declaraciones a Miguel A. Gea. "El País". Barcelona. 9 de julio de 1987).

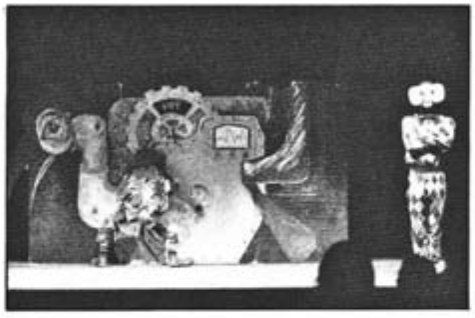
GRUPO DE TEATRO LA GUINDALETA. Pamplona

SABOR A MIEL
De Shelag Dalaney. Dirección: José A. León. Intérpretes: Esther Chocarro, Maiken Beitia, José A. León, Miguel A. Aristu y Marcelo Arbilla. Estreno: 1 de noviembre de 1986 en Larrainzar.

COMPAÑÍA DE TEATRO DE GUSTAVO ACOSTA Y JON ARIÑO. Bilbao

DECIR SÍ
De Griselda Gambaro. Intérpretes: Gustavo Acosta y Jon Ariño. Estreno: 23 de octubre de 1986 en el Café Intermezzo de Bilbao.

MUERTE REA
De Antonio Botta. Intérpretes: Gustavo Acosta y Jon Ariño. Estreno: 23 de octubre de 1986 en el Café Intermezzo de Bilbao.



"La gallina mágica", de Julián A. Gutiérrez y Miguel Escutia, por Teatro de la Gorgona.

"Gustavo Acosta, argentino, da muy bien el tipo del "peladillo", del débil sumiso. Con un modo de interpretación subrayada, generosa, que se reconoce tantas veces en el teatro de allá. Es buen actor, y refuerza la entrega personal con las peculiaridades de su habla. No extraña, obsérvenlo. Pasado el primer chapuzón todo lo que expresa se acepta, los modismos, la dicción... resultan un elemento teatral más . De Jon Ariño no hace falta ya decir casi nada, porque es el actor joven más omnipresente de todo el teatro vasco. Y basta con atender a su excelente media de intérprete todoterreno.
Hay una curiosidad, para europeos, en los temas. Gustavo Acosta trae desde Buenos Aires un par de títulos que en su país son representativos. Uno, la escabrosa situación que se daría entre un barbero y su cliente si un día el barbero —con autoridad— decide que sea el cliente el que trabaje. O las posibilidades de un civil desprotegido, eterno secundario, eterno subalterno —árbitro de fútbol, manifestante—, de convertirse en víctima de su propio deseo de ser protagonista de algo. Es decir, son los argumentos del teatro del absurdo y la crueldad, las situaciones subreales que tuvieron otro énfasis hace años.
Y ahí están, eso es todo. Un documento interesante, una muestra de teatro discutible, para hacer de otra forma la convivencia en el café. Para sacarle partido al encuentro." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 25 de octubre de 1986).

HELENA ALCALDE. Pamplona

EL DESPERTAR-LA MUJER SOLA
De Darío Fo. Dirección: Pablo Valdés. Intérpretes: Helena Alcalde y Asun Abad. Estreno: 8 de marzo de 1987. Escuela de Teatro de Pamplona.

"Las piezas son dos monólogos, dos breves apuntes sobre la condición femenina en la sociedad industrial, que Darío Fo atraviesa con un temblor por mitad feroz y tierno de comediógrafo de raza. Hay en el texto el fermento vigoroso de viejas tradiciones del teatro meridional italiano, de la comedia del arte, de la farsa napolitana, que vibran bajo la mirada crítica que el autor dirige a la dura condición social de sus personas.
Las dos piezas representadas en la Escuela de Teatro tienen una estructura dramática similar: la protagonista narra una experiencia de su condición de mujer trabajadora en El despertar *y de ama de casa en* La mujer sola. *Es diferente, sin embargo, el pretexto que desencadena la acción (la supuesta pérdida de la llave de la casa y la llegada de una vecina nueva) y distinto también el tono y el ritmo que exigen cada una. La interpretación de Asun Abad y de Helena Alcalde fue un inmaduro ejercicio de estilo. Cada una a su modo, llevaron a cabo una interpretación casi plana que ignoró los múltiples resonadores que contenía la situación. No les faltan cualidades pero si acaso recursos técnicos y una cierta adecuación física al personaje. Pareció también que los montajes se habían realizado precipitadamente. No obstante, estas y otras piececillas de Fo son —además de excelente entrenamiento para actrices y actores y de producción poco costosa— teatro de alta aceptación popular, lo que no debiera ser echado en saco roto por los jóvenes intérpretes."* (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 11 de marzo de 1987).

HERMANOS LLONOVOY. Palma de Mallorca

ALL CIRCUS LLONOVOY
Del colectivo. Estreno: 20 de junio de 1987 en el Tablao Flamenco del Poble Espanyol de Palma de Mallorca.

"El espectador se siente inmerso en uno de esos locales nocturnos en que actuaban magos, humoristas o profesionales del más variado pelaje, que es precisamente el tipo de actividad artística que toman los Llonovoy como punto de referencia para su sátira. Así, sucedía que quienes dentro de un momento iban a subirse al minúsculo escenario estaban hasta el último momento sirviendo copas, y que habían de cambiarse a toda velocidad, o que uno de los intérpretes se mezclaba entre el público, encarnando al tipo de espectador ansioso por ser llamado por los artistas para colaborar con ellos. En suma, que gracias a tales circunstancias y a la propia energía de los Llonovoy, acabó por establecerse una relación permanente e intensa entre compañía y respetable.
Por lo que se refiere al espectáculo en sí mismo, All Circus Llonovoy *es un montaje mixto que toma al humor —un humor inteligente, pero no tanto como para que no sea accesible a todo tipo de público— como eje, y que echa mano de dos recursos fundamentales: la imaginación a la hora de plantear juegos y escenas de lo más variado y la capacidad de los tres intérpretes para dejarse la piel encima del escenario. El resultado, poniendo por delante la precariedad en que se desenvuelve todo el teatro mallorquín, sólo puede calificarse de magnífico.*
La imaginación, arma básica que utilizan los Llonovoy en sus salidas al mundo, se manifiesta en el conjunto del espectáculo, tanto en sus aspectos visuales como en los comentarios grabados e incluso en las piezas musicales elegidas. A su vez, esta capacidad da paso a un desarrollo de corte irónico, que en algunos momentos —como cuando se hace referencia al propio mundo del teatro— se revela especialmente punzante.

Pero, ante todo, All Circus Llonovoy *es la demostración de cómo tres jóvenes actores, con la aportación de la voz de un cuarto actor, son capaces de hacer lo que haga falta si de divertir al público se trata, y de que pase uno de los mejores ratos de los últimos tiempos."* (Francisco Rotger. "Café, teatro e imaginación", "El Día". Palma de Mallorca. 24 de junio de 1987).

HIGA ANTZERKI KONPANIA. San Sebastián

AMFHITRYON

De Heinrich von Kleist. Traducción al castellano y al euskera: Begoña Lasa. Dirección: Carme Portaceli. Intérpretes: Marivi Arrieta, Enrique Salaberria, Agustín Arrazola, Lourdes Yarza, Anabel Alonso, Ritxart Zumalabe. Estreno: 21 de octubre de 1986 en el Teatro Principal de San Sebastián.

"El grupo Higa, dirigido por Carme Portaceli, le dio una discreta representación a esta obra del dramaturgo alemán. La escenografía es sencilla, funcional y moderna, adecuada a la época actual y olvidándose de la del propio Von Kleist y de los módulos que rigieron su tiempo.
También la interpretación es discreta, y, en una primera impresión, se notan fallos de vocalización notables a todo lo largo de la obra, y sobre todo, al comienzo, cuando Marivi Arrieta, en el papel de Sosias, empieza con un recitado lleno de premuras y de muy difícil intelección no tanto por lo que dice sino por la forma en que lo dice.
La obra se desarrolla, en toda su dimensión, en clave de farsa, y en este punto, los componentes del grupo Higa le han sabido dar cierto carácter distorsionante que le es afín." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 25 de octubre de 1986).

TEATRO HITZ. Pamplona

EL HOMBRE Y LA GUERRA

De Alberto Miralles. Versión: Iosu Garín. Dirección: Iosu Garín. Intérpretes: María Pilar Munárriz, Manuel Salamanca, José María Urmeneta, Gonzalo González Mendizábal, Javier del Cura, Gaizka Arangueren, Joan Clúa, Eduardo Zubieta, Loretxo Velasco, Jesús Pérez de los Arcos, Ángela Artxanco, Marisa Ruiz Aramburu, Maite Gutiérrez Noáin, Carmen Segura Lorente, Serafín Urdiáin y Ana Ureña. Estreno: 8 de noviembre de 1986 en los locales del antiguo cine Arrieta de Pamplona.

HORDAGO ANTZERKI. Vitoria (Álava)

DISPARATES

Basado en Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes. Directora: María Isabel González Muñoz. Intérpretes: Bill Murphy, Ignacio Fernández de Jáuregui, Amparo Ibarra, Idoia Ayestarán, Natxo Cheza, Katerine Marchanch y Emilio Fernández de Pinedo. Estreno: 2 de julio de 1987, en Otazu (Álava).

"Disparates imposibles *es un juego de transformaciones, una tierna y apasionada visión de las fantasías y deseos del hombre, de la pulsión "quijotesca" que todos sentimos más de una vez, de esa necesidad de recurrir al disparate, al imposible, al sueño mentalmente reparador que transforma nuestra realidad cotidiana, la del hombre que, tras dura jornada de siega, duerme bajo un sol abrasador. Fresca y sugerente resulta la lectura del texto de Cervantes, una visión sugerente que acerca el mito, el personaje literario, a lo cotidiano, para tornarlo posible, real, próximo y tangible al espectador.*
El trabajo de las actrices y actores resulta por momentos encomiable, con un derroche de fuerza, energía y presencia escénica que se tornan si cabe más sorprendentes al renunciar a toda floritura escenográfica, apoyados tan sólo por pobres y escasos elementos escénicos, que si incluso sorprenden al espectador por su carácter atípico, se conciben al servicio de la acción y evolución del actor. Teatro de calle, de plaza, que se quiere medieval y moderno a la vez, juglaresco y romántico, teatro central que se siente sagrado y profano, profundamente festivo.
Tenemos que destacar el excelente trabajo de Txubio Fernández en el papel de Sancho y el de Bill Murphy en el de Don Quijote y el de ese coro múltiple de voces y personajes que con sus músicas, cantos y bailes les transportan y acompañan en ese viaje al mundo irreal pero cotidiano de los sueños.
Las deficiencias, que no errores, del espectáculo son fruto de su carácter renovador y experimental, de su condición de "opera prima". Por ello podemos hablar de un espectáculo posible, no concluso, un ejercicio actoral y dramatúrgico que contiene todos los elementos necesarios para permitir la configuración de un producto acabado, positivamente válido en lo creativo y teatralmente muy necesario; esta es, sin duda, la "asignatura pendiente" de Hórdago, algo que sin duda está a su alcance y el tiempo habrá de demostrar." (Manuel F. Vieites. "La Voz de Galicia". Vigo. Septiembre de 1987).

(...) " Agarrados a los rizos de Sancho Panza todos despegamos en la fantástica montura alada que, mucho más allá de Clavileño y la Ínsula Barataria, nos llevó hasta el fondo risueño de nuestra memoria. Si en mitad del viaje nos encontramos a una Dulcinea prendida de las baquetas de una batería, a una ventera desgranando canciones de cuna de un bajo o a un gañán haciendo melodiar a un saxofón, pues tanto mejor. La historia se resuelve mediante imágenes disparatadas hiladas por un texto castellano realzado de acentos irlandeses y franceses, y festoneado con laureles de euskera. (...)" (Iñaki Orturai. "El Correo Español-El Pueblo Vasco". Vitoria. 2 de agosto de 1987).

(...) "Su "Quijote" apenas tiene que ver con las versiones respetuosas con el texto. Ellos han escogido del personaje su punto de locura, a favor de la que se decantan sin ambages frente a la supuesta cordura de la sociedad. Su "Sancho" es delgado y además renuncia al poder de la ínsula porque no le convence demasiado. Disparates imposibles, *que es el título del montaje, presenta a don Quijote a ritmo de guitarra eléctrica, saxofón, flauta, mandolina y txalaparta.*
Para llevarlo a cabo, el trío inicial se ha reforzado con la llegada del irlandés Bill Murphy, alma musical del grupo; Natxo Cheza, ex Ttipi-ttapa; Txubio Fernández de Jáuregui y la rubia Plume Marchan, saxofonista que acostumbra a interpretar en la calle sus composiciones. Tan curiosa amalgama necesitaba de una mano que lo moldeara y uniformara. Y se les ocurrió acudir a Maribel González, una mujer de teatro que después de dejar la cooperativa vitoriana Denok ha profundizado en muchos aspectos dramáticos, pero sobre todo en el trabajo actoral. "Y ha conseguido algo que parecía imposible, que todos lleguemos a un mismo nivel". El ensamblaje no ha sido fácil, pero sí gratificante. "Cada vez se tiende más a reducir el número de personas en teatro. Nosotros hemos apostado por la ideología de grupo, de que nadie es más que nadie, que los narcisismos no valen si no están al servicio del trabajo de equipo. (...)" (Carmen Gutiérrez. "El Correo Español". Vitoria. 25 de agoso de 1987).

TEATRO DE HOY. Madrid

MATILDE

De Jorge Díaz. Dirección: Francisco Morales. Intérpretes: Gabriela Hernández, Liz Ureta, Iván San Martín. Estreno: 24 de junio de 1987 en la Sala San Pol de Madrid. Coproducido por el INAEM del Ministerio de Cultura.

"El nombre de Neruda y la tragedia chilena son muy suficientes para justificar un espectáculo teatral. En éste, Jorge Díaz busca como escenario Isla Negra, y como principal narrador, a Matilde, compañera del poeta durante tantos años, y tan difíciles. El arranque es el día de la muerte de Neruda; la obra termina cuando va a empezar el entierro, y entre tanto se relatan escenas superpuestas de la vida de Neruda —muy especialmente de su estancia en España y de lo que aquí recibió y aquí entregó— y del tiempo presente del día de la muerte, con los soldados rodeando la casa.
Matilde es Gabriela Hernández; sobre ella recae el peso de la representación, y lo lleva con elegancia dramática y con las necesarias transiciones entre los días alegres del amor naciente y la tragedia final de la muerte. El texto de Jorge Díaz tiene la sencillez y la dignidad que son sus características, y en él están incrustados poemas y textos de Neruda. La emoción viene, principalmente, del recuerdo que pueda tener el espectador y la de la permanente violencia que sufre Chile; la obra suscita, más que interés por su texto o por su interpretación, solidaridad." (E. H. T. "El País". Madrid. 28 de junio de 1987).

HUMBERTO SPÍNOLA. Barcelona

SUITE BARROCA EN UN LABERINTO DE PAPEL

De Humberto Spínola. Dirección y escenografía: Humberto Spínola y Xavier Olivé. Estreno: 19 de enero de 1987. Sala Universal de Barcelona.

TEATRO IBEROAMERICANO DE MADRID. Madrid

TODOS LOS GATOS SON PARDOS

De Carlos Fuentes. Dirección: Miguel Ponce. Escenografía: Miguel Ponce. Vestuario, máscaras y atrezzo: Miguel Ángel Butler. Intérpretes: Miguel Ponce, Federico Castillo, Charo Meléndez y Juan Alberto López. Estreno: 9 de diciem-

bre de 1986, en la Iglesia de San Martín, en Medellín (Badajoz).

"La figura de Hernán Cortés volvió a planear por los lugares que le vieron nacer y criarse y que, no en vano, se mantienen presentes en la obra del escritor Carlos Fuentes. El Teatro Iberoamericano hizo posible el reencuentro del mito del capitán metelilíense con su marco, pero presentándolo como hombre.
(...) Cuatro actores son suficientes para enfrentar a dos personajes, que eran mito, pero también hombres: Hernán Cortés y Moctezuma, con el escenario del Nuevo Mundo. Dos voluntades que se aferran a sus propias convicciones, pero que todo se descarga del lado de Cortés, pues para él ese Nuevo Mundo dio a los hombres desarraigados que se alistaron a esa empresa la voluntad de ser hombres; aunque éstos tengan que utilizar los poderes para alcanzar sus fines. Pero la voluntad de esos hombres esconde en su interior la duda, que para muchos se ve acrecentada por la falta de nobleza de muchos de los que participaban en el descubrimiento. Esas dudas pueden tener connotaciones revolucionarias y hasta de hereje, que tiene que ser aclarado una y otra vez por el protagonista: "Mi pleito no es con Dios, sino con los hombres".
(...) Esta es la trama sencilla pero enrevesada de un proyecto ambicioso que el Teatro Iberoamericano ha puesto en marcha, con la vigorosidad y la fuerza de interpretación capaces de alcanzar al espectador, hacerle sentir la mirada y la expresión de los actores que se multiplican en el escenario en su afán de tratar la historia como se merece y dar a cada protagonista lo que es suyo (...)" (J. Angarilla, "Hernán Cortés, el hombre", "Hoy". Badajoz. 18 de diciembre de 1986).

TEATRO IBÉRICO DE MADRID. Madrid

EL GUIRIGAY
De Jorge Díaz. Dirección: Paco Angulo. Música: Regino de los Santos. Intérpretes: Ángela Álvarez, Regino, María Molina y Paco Angulo. Estreno: 2 de enero de 1987, en el Centro Cultural "Juan Gris", de Madrid.

GRUPO IMAG-T. Madrid

TRANSFIGURACIÓN, PASIÓN Y MUERTE DE JULIÁN RODRÍGUEZ
Del colectivo. Dirección: Luis González Carreño. Intérpretes: Ana Sáez, Manuel Montaño, Mercedes de Blas, José Miguel Beneyto, África García Sánchez, Antonio de la Fuente, Pedro Andreu, Juan Manuel García Álvarez, Juan Carlos López Gamboa y María del Mar García Sánchez. Estreno: 22 de septiembre de 1986, en la Lonja de las Terneras, Madrid.

TEATRO INCONTROLADO DE ZARAGOZA. Zaragoza

AQUELLOS AÑOS TAN FELICES
De Fernando Lalana. Dirección: Fernando Lalana. Intérpretes: Blanca Carvajal, Luis Ángel Almárcegui, Mariano Ángel, Paco Bas, Eduardo Couto, Jesús Gómez Martín, Miguel Guillén y Fernando Lalana. Estreno: 7 de mayo de 1987, en el Teatro del Mercado, de Zaragoza.

TEATRO INESPERADO. Barcelona

LA ALEGRÍA COTIDIANA
Del colectivo. Estreno: 11 de septiembre de 1986, en la Fira del Teatro al Carrer de Tárrega (Lérida).

"La organización del festival tendría que inventarse un premio extraordinario y concederlo a ese inesperado y desconcertante sujeto que hora tras hora, incansable, por las calles del centro de Tárrega, presenta, o mejor dicho, improvisa su espectáculo que él denomina Alegría quotidiana. *Ese personaje, que se anuncia como "teatre inesperat", o como "sacarisas", y que ya es un viejo conocido de las calles de Tárrega es realmente un personaje excepcional, con un sentido del humor inexplicable y siempre sorprendente, capaz de dejar al público encandilado con las más inverosímiles historias y acciones de participación. El personaje, que con frecuencia alfombra la rambla de Catalunya de Barcelona con larguísimos poemas de tono pacifista, mesiánico y redentorista, es fácilmente reconocible, con su maleta y sus carteles, con su bombín, con su paraguas y su rollo de papel higiénico. Ese es el verdadero espíritu del teatro callejero."* (F. Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 15 de septiembre de 1986).

TEATRO INESTABLE DONOSTIARRA. San Sebastián

LA NOCHE DE LAS TRÍBADAS
De P. Olov Enquist. Dirección: Javier Sabadie. Intérpretes: José Luis Torres, Cecilia Galarroga, Paco Bofarull y Ana Paula Jáuregui. Estreno: 14 de marzo de 1987, en el Colegio de los Ángeles, San Sebastián.

(...) "Obra con un diálogo de tensión interna, de acrimonia intensiva a lo largo de su desarrollo total, exige, en primer lugar, una buena vocalización y declamación de los actores y una buena acústica, extremos estos dos que no nos atreveríamos a decir que se cumplen totalmente en la ocasión que comentamos.
El TID ofreció la obra con dignidad y mostrando un buen sentido de la plástica. En puntos concretos de su desarrollo, se incluyeron una cierta serie de efectos lumínicos que dieron también su buen juego. Y en cuanto a los cuatro intérpretes, José Luis Torres, Cecilia Galarraga, Ana Paula Jáuregui y Paco Bofarull, cumplieron satisfactoriamente con el papel asignado". (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 14 de marzo de 1987).

COMPAÑÍA LA INFIDEL. Barcelona

EL JOC DE L'AMOR I DE L'ATZAR
De Pierre de Marivaux. Versión de: Jordi Teixidor. Dirección: Calixto Bieito. Intérpretes: Joan Butí, Ferrán Madico, Gemma Reguant, Dolors Rossinyol, Jordi Tarrida y Ramón Vall. Estreno: 7 de abril de 1987, en la Sala Gran de los Teatres de l'Institut de Barcelona.

"Ver la representación de El joc de l'amor i de l'atzar *por la Compañía La Infidel, bajo dirección de Calixto Bieito, fue una agradable sorpresa. A pesar de encontrarnos frente a un teatro clásico con sus leyes de composición sobradamente conocidas, a pesar de la juventud de la compañía, de ser éste el primer montaje que firma su director y de una escenografía sobria y mínima, todo funcionó a un nivel de una más que correcta perfección y profesionalidad. La frescura del lenguaje y texto, la seguridad en la actuación, el acierto en los movimientos de los actores, el equilibrio entre los distintos elementos de la representación, nos sitúa frente a un resultado al que hay que desear unos canales de representación mucho más amplios de los obtenidos hasta ahora. Sólo habría que hacer una salvedad para intentar una corrección inmediata. Dudamos que Ramón Vall en el "senyor Horaci" dé cuerpo al personaje que le corresponde. Siendo él quien está en el secreto del juego de simulación debería desdramatizar su comportamiento y ganar mayor fluidez. Su actitud es demasiado hierática y sujeta al papel que ha de interpretar".* (Alex Broch, "Una transgresión pactada", "La Vanguardia". Barcelona. 10 de abril de 1987).

"(...) Uno de los grandes problemas que plantea representar ciertas obras en Cataluña es, en primer lugar, la falta de actores que puedan dar determinados personajes —¿dónde está Lear, dónde la Ilse de Los gigantes de la montaña, *dónde Galileo, dónde Calígula, dónde Falstaff, dónde...?—; en segundo lugar, la falta de directores. Hay muy pocos directores en Cataluña que puedan montar un Marivaux como* El joc de l'amor i de l'atzar. *Supongamos que Bieito sea uno de esos pocos directores: ¿cuál es el primer problema con el que se enfrenta? El reparto. Pues bien, en el reparto es donde empieza a patinar ese Marivaux. Ni Dolors Rossinyol (Silvia) ni Jordi Tarrida (Leandre) son una "première amoureuse y un premieur amoureux", respectivamente.*
(...) Sí funcionan, en cambio, Valentí (Joan Butí) y Rosina (Gemma Reguant). La Reguant es una muy estimable "soubrette", y Valentí cumple más que decentemente. Nos quedan dos personajes: Màrius (Ferran Madico), el hermano de Silvia, y el Senyor Horaci (Ramón Vall), el padre de ambos. Ramón Vall no sabe estar, se mueve torpemente y habla un catalán que duele al oído. En cuanto al Madico, es evidente que su Màrius no es el de Marivaux. El Màrius de Madico es un gracioso que, para mayor "inri", se hace el gracioso, convirtiéndose —con el beneplácito del director— en el protagonista de la obra de Marivaux. Con la presencia de Madico, El joc de l'amor i de l'atzar *pierde su regusto amargo para convertirse, alegremente, en un montaje de fin de curso, en el que la* vedette *(Madico-Màrius) se lleva todas las risitas del público (compañeros del actor).*
(...) Si al seleccionar ese Marivaux, la intención de los programadores no fue otra que mostrar a los alumnos de dirección y de interpretación aquello que jamás debe hacerse en un escenario: cargarse un posible montaje a base de chupar foco por parte de un actor, y por parte del director, permitírselo, creo que lo consiguieron plenamente, a pesar de las risitas y los aplausos de algunos de sus compañeros, que, en mi opinión, debían haber permanecido callados. Por respeto a Marivaux y al oficio que han

escogido. (Joan de Sagarra, "De cómo cargarse a Marivaux", "El País". Barcelona. 11 de abril de 1987).

"Se trata de un buen espectáculo, que tiene un nivel de calidad que hasta puede sorprender: el ritmo, el movimiento de los actores y buen trabajo de éstos —sobre todo de Gemma Reguant— son los logros concretos que contribuyen al equilibrio del espectáculo y a su gran fluidez.
La obra analiza ciertos comportamientos presididos por el amor, en relación directa a la condición social de los protagonistas. En este divertido e irónico juego, Marivaux utiliza el equívoco para pulsar comportamientos. Se rompe lo establecido, y, así, el criado hace de señor y viceversa. Pese a la temporal simulación, la condición social no se perderá. Pero lo interesante aquí, es el juego de equívocos que la nueva situación plantea y las mismas situaciones —divertidas en sí mismas— que el equívoco determina. Utilizando una mínima escenografía, la dirección de Bieito consigue un espectáculo con ritmo, matices y excelente seguridad por parte de los actores.
Más allá del juego planteado por Marivaux, éste acaba resolviendo el triunfo del amor y el restablecimiento del orden social temporalmente transgredido. (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Marivaux y su juego del amor", "El Periódico". Barcelona. 11 de abril de 1987).

INFORMACIÓN. Cádiz

DIÁLOGO CON LA CIENCIA

Del colectivo. Dirección: Enrique Marín. Intérpretes: Enrique Marín y José A. López. Músicos: Matías López, Carlos de la Herrán, Antonio López y Luis Sicre. Estreno: 10 de mayo de 1987, en el Teatro José María Pemán, de Cádiz.

"Diálogo con la ciencia *no es un espectáculo para recrear los sentidos —afirma Enrique Marín, director del grupo—. Es un montaje comprometido, con el que nos jugamos nuestro futuro porque corre peligro de que no guste. El público se va a encontrar sobre el escenario con dos mundos opuestos en las disciplinas de música, danza y pintura. Hemos extraído conceptos de la física actual, aplicándolos a las distintas artes para ver las consecuencias. El resultado es que, por un lado, la dinámica clásica, con movimientos estereotipados, se enfrenta a un movimiento mucho más libre y se puede observar el proceso de evolución que acerca ambos conceptos".* (Declaraciones a "Diario de Cádiz". Cádiz. 10 de mayo de 1987).

INSTITUTO HISPANO-ÁRABE DE CULTURA. Madrid

WALLADA

Traducción y dramaturgia: Jesús Riosalido. Dirección: Chatono Contreras. Intérpretes: Helena Fernán-Gómez, Isabel Sánchez, Katya Benito, Sergio de Frutos, Angel Aguirre y Analia Ivars. Estreno: 5 de diciembre de 1986, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.





Sobre estas líneas, y de arriba abajo, "El joc de l'amor i de l'atzar", de Marivaux, en versión de Jordi Teixidor, por Compañía La Infidel. Y "Wallada", con dirección de Chatono Contreras, e interpretada por el grupo del Instituto Hispano-Árabe de Cultura. (Foto: Chicho).

INTEATREX. Gerona

EL MAL DEL PAÍS

De Jacques-Pierre Amette. Versión de: Martirià Coll. Director: Martirià Coll. Escenografía: Miquel Poch. Vestuario: Mariona Estivill y Celi Cuadros. Intérpretes: Miquel Poch, Martirià Coll y Mariona Estivill. Estreno: 25 de noviembre de 1986, en Palamós (Gerona).

"El desengaño, el desamor, los recuerdos de un tiempo *pasado supuestamente feliz. Las luchas por conseguir un futuro esperanzador y el enfrentamiento con una realidad, que ni de lejos es la soñada, son las constantes entre las que se mueven los protagonistas de* El mal del país, *de Jacques-Pierre Amette, que el grupo Inteatrex presentó en el Municipal.*
El reencuentro de antiguos compañeros y amantes da pie a esta larga y tediosa obra, en la que, una vez más, perdedores y ganadores (?) se reúnen y dejan ver al espectador sus frustraciones y desencantos. La renuncia de los ideales en unos y el hundimiento físico y moral en otros ha sido el precio para poder mantenerse en una sociedad que no tiene nada que ver con lo que ellos pretendían.
(...) Sabemos que no hay nada nuevo, y que todo ha sido visto. Esto no tendría importancia si no fuera porque Amette, para explicarnos su historia, se vale de unos diálogos —por lo menos en la versión presenciada— que en ciertos momentos llegan a ser delirantes. Se mezcla a Goethe y su Fausto *con la Charlotte Corday y Marat para dar verosimilitud a determinados personajes, cuando no se habla de "sueños perpendiculares" o de "zapatos simpáticos", alcanzando las más altas cotas en el trascendental (?) diálogo de Robert con la copas, mientras François aplasta huevos y hace tortillas en la cocina. En medio, el producto se adorna con frases dignas de pasar a la galería de "sublimes". No podemos resistir la tentación de reproducir la que nos produjo mayor efecto: "Prefiero ponerme un supositorio en el culo, que follar con las palabras" (sic.).*
Con frases así, el espectador no sabe si es que "no capta el mensaje" o si le toman el pelo. Particularmente diremos que salimos más convencidos de esto que de otra cosa". (Pere García Vidal. "Divagacions a l'entorn d'una truita". "Punt Diari". Gerona. 26 de mayo de 1987).

INVOLANTES. Motril (Granada)

DE PATITAS EN LA CALLE

Del colectivo. Dirección, escenografía y música: del colectivo. Intérpretes: Ding Forsite, Juan Tamayo, Dan Forsite, David Estévez, Ron Casey, Gonzalo Arias, Walter Parafine, Manfret Herver, Eileen Pringle, Arantxa de Juan, Morton Pyn, Alain García, Efluvius Ponk, Angelines Martín, Patsi Delgati, José García y Nacho Molina. Estreno: 28 de febrero de 1987, en Motril (Granada).

COMPAÑÍA DE ISABEL ORDAZ. Madrid

LA FOSA

De Maribel Lázaro. Dirección: Luis Araujo. Escenografía: Rehak, Olivera y Fernández. Música:

Pablo Zelinski. Intérpretes: Isabel Ordaz y Vicente Avala. Estreno: 4 de noviembre de 1986, en el Centro Cultural de la Villa. Madrid.

"Pocas veces un monólogo irá rodeado de tantos personajes silenciosos. La fosa, *que es en rigor un monólogo, acontece en un ámbito escénico a cuya planificación han contribuido no se sabe cuántos genios de la decoración. El entusiasmo que produce el resultado no es indescriptible, como diría un ilustre ingenioso de tiempos pasados. Tampoco es indescriptible el efecto que produce la respresentación, cuya resultante más clara podría ser denominada un aburrimiento expectante.*
(...) Maribel Lázaro, la joven autora, ya destacada con un Premio Calderón de la Barca, lo cuenta todo por boca de Isabel, una mujer grosera, mal hablada, dipsómana, resentida, de complejos componentes sexuales lo bastante aberrantes para ser modernos y coja por si le faltaba algo a sus encantos para ser completos.
Un tipo de galería de monstruos acompañado por un monstruo de galería de tipos. Paletadas de tierra, gruñidos, muestrario de secuencias que serían porno si el exceso de violencia no las dejara reducidas a meramente desagradables y a un melodrama total. Un melodrama de frustración y del resentimiento en el que la autora se mantiene en los límites descriptivos sin alcanzar nunca en el terreno de las motivaciones morales y sociales de los personajes la profundidad que el monstruo y repelente Max (Vicente) obtiene a pura paleta en el retrete, no visible, por fortuna, del piso de Isabel.
Demasiada carga de especias obsesivas, de artillería vocal gruesa, la pieza carece de sutilezas, de encanto y descubre la voluntad de la autora de acogerse a lo abyecto para darle a su texto la truculencia que por sí mismo no tendría. (Lorenzo López Sancho, *"La fosa,* tierra y basura en el Centro C. de la Villa", "ABC". Madrid. 6 de noviembre de 1986).

"El primer texto conocido de Maribel Lázaro —publicado en un número reciente de "Primer Acto"— ha sido el de "Humo de beleño", *escrito en el 82 y Premio Calderón de la Barca del 86. De la autora se conocen los títulos de hasta diez dramas, entre los que figura* La fosa, *escrita en el 86, y, que yo sepa, su primer estreno regular madrileño.*
Obviamente, dos textos son muy pocos para definir a una autora. Cabe, sin embargo, hablar ya de un teatro de situaciones, a través de las cuales se ofrece una visión transfigurada y violenta de la realidad. El mundo de Maribel Lázaro es, por lo visto hasta ahora, un espacio difícilmente habitable, en el que la marginalidad, la soledad y la muerte atenazan la conciencia de los personajes; un mundo que podría ser vagamente calificado de becketiano si gozara del humor que, a menudo, actúa como contrapunto en los dramas del gran autor franco-irlandés
(...) El problema de una obra como La fosa, *estructurada en forma de monólogo, está en que la escasa fuerza poética —creadora— del texto acaba por anecdotizar lo extraordinario, en el sentido de que, una vez aceptada la situación, prácticamente inmóvil, ni la palabra ni la imagen crean el movimiento interno necesario, los contrapuntos que den relieve a la inmovilidad y a la transfiguración de lo real que la obra nos propone, con lo que el espectador*



La Compañía de Isabel Ordaz puso en escena "La fosa", de Maribel Lázaro, dirigida por Luis Araújo. (Foto: Miguel Zavala).

acaba aceptando e interpretando el drama sin el menor sobresalto de su imaginario.
Lo cual no supone ignorar el esfuerzo de los dos intérpretes —en especial, el de Isabel Ordaz, único personaje que habla—, a los que el director ha intentado conducir a un comportamiento "límite", acorde con la situación propuesta. El problema está, ya digo, en que el texto no responde a ese planteamiento y los actores no pueden, por tanto, sostenerlo.
Maribel Lázaro es, en todo caso, una joven autora a la que habrá que seguir. Esperemos que el tenebrismo de sus dramas no llegue a ser una retórica, una actitud antes que la resultante natural de sus ideas y de su estilo". (J. M. "Diario 16". Madrid. 8 de noviembre de 1986).

COLECTIVO ISTRIPU TALDEA. Hernani (Guipúzcoa)

IDA Y VUELTA

Del colectivo. Dirección: Garbi Losada. Intérpretes: Ángel Alkaín, Cristina Barco, Iñaki Sarasola, Manolo Román, Niko Lizeaga, Pilar García y Xavier Bilbao. Estreno: 10 de julio de 1987. Muestra de Nuevo Teatro Joven Español. Cabueñes.

"Ida y vuelta *es un intento de análisis y repaso de las costumbres establecidas en las relaciones sociales en Occidente. Rituales que perduran a pesar del tiempo. Se ha elegido como vía para contar una recopilación de crónicas fugaces de hechos que se hayan podido dar a lo largo de cien años (desde finales del siglo pasado hasta hoy) en un lugar tan concurrido, tan a propósito para encontrarse, como es una estación de tren.*
Y, así, hablaremos de la estación y de los tiempos de la Belle Epoque y del charlestón y de los días de la posguerra y de los años sesenta y otros años, y de hoy. Del día de la inauguración. De todos ellos —provincianos burgueses— que se irían repartiendo a modo de tics o manías a través de los años. De sucesos de importancia o sin ella. De los vendedores ambulantes, del guardabarreras, de la música de ayer y de hoy. De los que siempre pierden el tren. De los que llegan demasiado pronto y cogen un tren que les va mal, pero en el que igual va no-sé-quién. De los años de estraperlo.
De un reloj del que nadie recuerda si alguna vez dió las horas. De cómo todo, siempre, se repite". ("La Voz de Avilés". Avilés. 10 de julio de 1987).

LA JÁCARA. Sevilla

ESPERANDO A GODOT

De Samuel Beckett. Dirección: Alfonso Zurro. Escenografía: Javier García. Intérpretes: Pedro Casablanc, Jaime J. Velázquez, Paco Pena, Ana Fernández y Antonio Gil. Estreno: 5 de mayo de 1987, en el convento de las Capuchinas, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

(...) "Los intérpretes de la obra fueron cinco, todos ellos en verdad a gran altura artística, con mucho "oficio" y notable armonía.
Vladimir (Didi), estuvo representado por Pedro Casablanc.
Estragón (Gogo), por Jaime J. Velázquez.
Pozzo, por Paco Pena.
Lucky, por Ana Fernández, y el muchacho fue Antonio Gil, que dieron una muestra de buen hacer escénico y gran seguridad en los diálogos.
Muy notable la dirección de Pepe Zurro, que, una vez más, dejó constancia de su profesionalidad". (Rafael Ocaña "Área". La Línea de la Concepción. 13 de agosto de 1987).

JAMARAGO. El Puerto de Santa María. (Cádiz)

EL RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL

De Federico García Lorca. Dirección: Luis Cuesta. Estreno: 13 de junio de 1987. Puerto II. Cádiz.

ANIMACIÓN TEATRAL JERIGONZA. Salamanca

YA SOMOS OLÍMPICOS

Del colectivo. Música: Víctor Juan Ventosa Pérez. Vestuario: Marisol y Rosa María García Cano. Intérpretes: Javier de Prado Herrera, José Antonio Iglesias, Víctor Juan Ventosa Pérez, Federico Martín Mata, Satur de Prado Herrera, José Miguel Blanco Serrano, Andrés Martín y Rosa María García Cano. Estreno: 10 de mayo de 1987, en Almazán (Soria).

JITANJÁFORA TEATRO POPULAR. Almuñécar (Granada)

MUTACIÓN

De J. A. Sánchez y M. Juárez. Dirección: J. A. Sánchez. Intérpretes: J. A. Sánchez y Marina Juárez. Estreno: 24 de abril de 1987, en la Casa de la Cultura de Almuñécar (Granada).

COMPAÑÍA JOAN FERRERONS. Barcelona

TRANSMUTACIÓN (El extranjero del tiempo)
Autor y director: Joan Ferrerons. Escenografía: Pedro Navarro. Música: Frohmader. Intérpretes: María Catasús, Jak Silva, Joan Ferrerons y María Dolores Pérez. Estreno: 10 de septiembre de 1986. Fira de Teatro al Carrer de Tárrega.

COMPAÑÍA DE JOAN MINGUELL. Tárrega (Lérida)

ELS VELS DE L'ECLIPSI
Sobre textos de: Jaume Pont, Pere Rovira, Jordi Jove, Carles M. Sanuy. Adaptación y guión: Carles M. Sanuy. Dirección e interpretación: Joan Minguell. Estreno: 11 de diciembre de 1986, en el Ateneu de Tárrega.

COMPAÑÍA DE JOAN OLLÉ. Barcelona

ANTÍGONA
De Salvador Espriu. Dirección: Joan Ollé. Escenografía: Prunés y Armenós. Intérpretes: Muntsa Alcañiz, Rosa Cadafalch, Lluisa Sala, Teresa Cunillé, Encarna Sánchez, Alex Casanovas, Joan Miralles, Joan Dalmanu, Ramón Teixidor y Caeles Salas. Estreno: 28 de julio de 1987, en la Casa de la Caritat de Barcelona.

"(...) En 1987, en plena democracia, el principal atractivo de la Antígona *de Espriu sigue siendo la figura del narrador/lúcido consejero, es decir, el propio autor, y su reflexión sobre la figura del Creonte dictador (el general Franco, convertido en generalísimo y "centinela de Occidente", como le bautizó don Luis de Galinsoga). Un Creonte que después de la muerte de Eteocles afirma: "Ahora, mi palabra es ley", y se convierte ipso facto en aquel sumo sacerdote/rey que nos pinta Bernard-Henri Lévy en* Le testament de Dieu; *la ley no se opone ya a la fe; se convierte en "la ley de la fe". Figura judaica que en la España del franquismo se concreta en el llamado nacional-catolicismo y en la familiar figura del Caudillo entrando en las catedrales bajo palio.*

El público que alcanzó a vivir aquellos años, sigue la obra con malicia, leyéndola, como entonces, entre líneas. El más joven, se contenta con la lección de moral, que no de moralina, y el testimonio cívico del poeta. Pero se pierde una gran parte de la obra, de la intención que el autor puso en ella. La Antígona *de Espriu es una obra nacida y crecida en unas determinadas circunstancias históricas, muy concretas. Querer prolongar la reflexión de Espriu (no hablo de Sófocles) sobre Creonte a otros momentos históricos, posteriores a Franco, incluso a nuestro presente histórico, se me antoja un error. La* Antígona *de Espriu es una obra sobre un Creonte muy concreto y, una vez desaparecido éste, la obra pierde gran parte de su interés y, para decirlo aproximadamente con las palabras últimas del lúcido consejero, de su inmediata y expuesta audiencia. Muerto el perro, muerta la rabia, como suele decirse".* (Joan de Sagarra, "Espriu y la coyuntura". "El País". Barcelona. 2 de agosto de 1987).

"(...) No tengo la certeza de que el mejor modo de representar la tragedia de Espriu sea, necesariamente, a través de una "lectura" gritada al estilo clásico, por más que sea difícil hacerlo de otra forma, sin algunas manipulaciones del texto, desde el momento que un "Tiresias" ha de "gritar", por cuanto así suenan sus palabras en los oídos de "Creonte" (Crida així durant anys i encara no s'ha cansat, sembla mentida). En todo caso, el recinto de la Casa de la Caritat le va pequeño a la idea de Ollé y pienso que, desde la primera escena en que las mujeres claman su infortunio, la atención del espectador se crispa artificiosa, incómodamente y no hay forma ya de que, dentro de la convención trágica, susciten la credibilidad ni la emoción suficientes, la teoría de relámpagos, cuervos y malos presagios celestes que se ciernen sobre las criaturas escénicas y que se ilustran como recursos lumínicos y sonoros, ciertamente moderados. Todo ello se produce a una distancia demasiado corta del público. A Ollé le va pequeño el recinto e incluso el espacio escénico, viendo el frenazo que en alguna veloz huida debe ejecutar algún personaje antes de su mutis total.
Pero al margen de unos posibles defectos logísticos y circunstanciales, está, como digo, la cuestión de si un texto tan sobrio, de una naturaleza tan exacerbadamente aleccionadora como el de Espriu, no podría ser hoy más eficaz a través de una concepción reposada y lineal de su puesta en escena, esto es, mitigando aún más el movimiento y la "acción" en beneficio de la palabra.
Creo que el director ha querido proclamar que la vigencia del texto está ahí, que las reflexiones sobre el poder y la moral social siguen mostrándose vigorosas, que en el personaje del "Conseller" habita, en efecto, una parte muy considerable de "todo" el Espriu que conocemos y admiramos. En este sentido, resulta ingenuo decir que sin Franco esta Antígona *se ha hecho anacrónica, cuando, en realidad, lo mejor que nos hace adivinar Ollé, sólo adivinar, es que, aun debilitadas las analogías y la "didáctica" de la obra, ésta puede alcanzar una calidad dramática apreciable, ese nervio que va más allá del momento histórico y que conquista un espacio contemporáneo en "el punt intermedi entre la passió i el pensament", como dice Joan-Pere Viladecans en el programa".* (Joan-Anton Benach. *"Antígona* o la imposible tragedia de bolsillo", "La Vanguardia". Barcelona. 30 de julio de 1987).

JOHANES VARDAR. NÓMADAS DEL TEATRO. Paret del Vallès (Barcelona)

LAS BACANTES
De Eurípides. Adaptación y Dirección: Pino Capitani. Escenografía y vestuario: del colectivo. Intérpretes: Siegurd Schubert, Christoph Hebing, Carlo Tomassi, Constanze Rosner, Kriemhild v. Vacano y Eva Kirchberg. Estreno: 15 de abril de 1987, en el Festival de Murcia.

OIGAN, SEÑORES ¡QUE ESTA NOCHE CANTAMOS BRECHT!
Sobre baladas de Brecht. Traducción: Feliu Formosa. Dirección artística: Pino Capitani. Dirección musical: Gérald Behncké. Cantante: Conny Rosner. Músico: Eva Kirchberg. Estreno: 20 de mayo de 1987, Barcelona.

El Bertolt Brecht de las baladas, el autor de letras de canciones nos es parcialmente conocido a través de selecciones en castellano y de unas cuantas versiones catalanas —excelentes de Feliu Formosa, brechtiano impenitente; raza que tiende a la clandestinidad en estos tiempos que corren— algunas de ellas se encuentran en los discos de Lotte Lenya. El impacto de este Brecht, entre nosotros no va más lejos.

El grupo Johannes Vardar, Vardar, plurinacional, trabajador, independiente, instalado desde hace unos cuantos años en Parets del Vallés, nos ha ofrecido un trabajo a partir de estos materiales literarios y musicales, sobre una adaptación de canciones que pertenecen a la década de los años veinte y los primeros años treinta. La selección de baladas —cantadas en alemán— van unidas en catalán por elementos narrativos, fragmentos traducidos de las piezas que se cantan y por un juego teatral elemental y eficaz. El resultado es un producto de pequeño formato que evoca poderosamente lo que hemos leído en los libros sobre el cabaret literario alemán de entreguerras. Pero no se trata de un espectáculo que exija necesariamente ser consumido como una curiosidad o un lujo cultural. Antes al contrario. El punzante cinismo del joven Brecht, que quita la piel a la alegría superficial de los felices años veinte, tiene una actualidad incuestionable. Poder reflexionar con un cigarro encendido y una copa en la mano, sobre las relaciones que hay entre felicidad y compraventa, sobre lo útil que es la libertad cuando casi no queda nada, es altamente satisfactorio en medio de este remolino abigarrado de la guapa gente, que han convertido la ciudad en el escenario de su trivialidad. Poder llevar a término esta operación añadiendo los placeres de la copa y el tabaco, al placer de las músicas de Weil, Dessau o Einsler, muy bien interpretadas es ya una satisfacción más que razonable". (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 31 de diciembre de 1987).

"Consiguen una escenografía con auténtico sabor a cabaré berlinés de entreguerras. Hay textos de Brecht, hay lentejuelas, hay artistas notablemente altas y germanas con dorados muslos, medias de malla, ligueros, cigarrillos de boquilla kilométrica. La sala, abarrotada. Pero en cuanto comienza el espectáculo uno se percata, como el torero filósofo, de que "lo que no puede ser, no puede ser, y además es imposible". Porque, aunque de cuando en cuando una de las actrices traduce o da una idea de los textos, la obra está cantada en alemán, lo cual es muy auténtico, pero descorazonador para quien desconozca esta lengua. En esas circunstancias, por muy buena voluntad que pongan los cómicos y el público es imposible gozar del cinismo, la ironía, la ternura, el ingenio y la belleza de los textos brechtianos. En un cartelón que permanece en el escenario está escrito: "Primero comer, luego la moral". Es una oportuna apreciación para enjuiciar este montaje. ¿Cómo se va uno a emocionar con las hazañas y reflexiones que cuenta una puta en alemán?" (Ricardo Cantalapiedra. "El País". Madrid. 5 de diciembre de 1987).

COMPAÑÍA DE TEATRO JOSÉ ÁNGEL SEGURA. Logroño

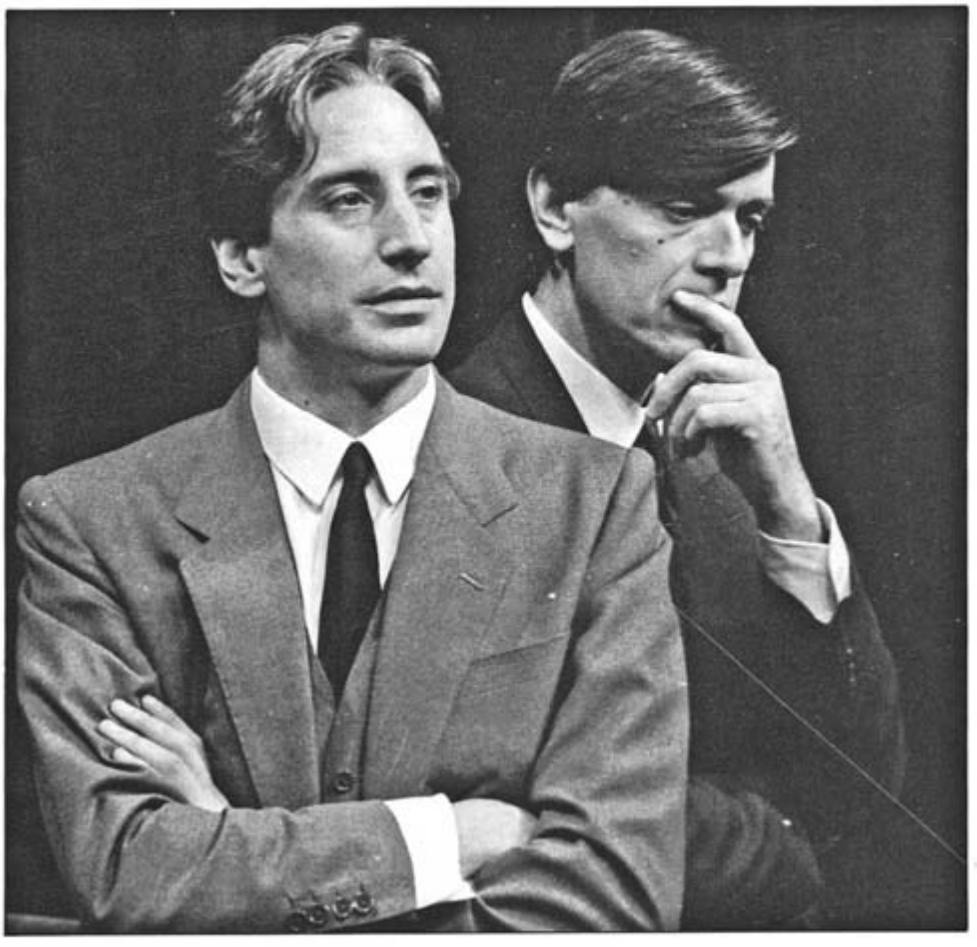
DON JUAN
De José Zorrilla. Dirección: José Ángel Segura. Intérpretes: José María Soto, María José Solana, José María León, Rosario Hernández, Juan González, Inmaculada Álvarez, Jesús León, Eulogio Armas, Jesús Pérez, Ramón Ruiz, Javier Zábalo, Mirian Sevilla, Flor Rodríguez, Paquita Arnedo y Orlando Muro. Estreno: 29 de enero de 1987, en el Teatro Cervantes de Logroño.

"(...) Los actores, cada uno en su papel, demuestran que se puede estar a un buen nivel y despiertan la envidia de más de uno. Yo sentí no ser don Juan. Y es que don Juan estuvo en don Juan toda la noche. José Mari León, que ya superara una gran prueba en su papel de Can de Vico, *ha vuelto a demostrar su capacidad interpretativa volviendo a cautivar al teatro y poniéndoles el corazón en un puño.*
A su lado, doña Inés, llena de ternura y dulzura. Puede ahorrarse sus palabras; su gesto, su ademán, transmiten aquello que José Zorrilla quería transmitir. Parece como si don José Zorrilla hubiera pensado en ella cuando moldeó su personaje.
Y junto a ellos, don Luis Mejía, y el comendador, y don Diego Tenorio, y Ciutti, y Botarelli y el capitán Centellas y... así hasta el actor con el más breve papel, que no pequeño.
Todos llenan la escena y consiguen que el público se entregue de forma total". (Santiago Álvarez Pellejero. "La Rioja". Logroño. 31 de enero de 1987).

COMPAÑÍA DE JOSÉ LUIS MOSQUERA. Madrid

CÓMIC
De José Luis Mosquera. Coreógrafía: Willy Arroyo. Intérpretes: José Luis Mosquera, Gloria Fernández, Rosalinda Briñas, Susan Fowler, Paco Morales y Carlos Mochio. Estreno: 17 de junio de 1987, en Cleofás. Madrid.

"José Luis Mosquera es un actor completo, que ya conoce el éxito en otros espectáculos anteriores, y que es reconocido ahora encabezando Cómic. *Transformista, mimo, actor, bailarín, José Luis sabe aplicar a cada personaje que imita la vitalidad que requiere, tanto en maquillaje y vestuario como en movimientos y gestos.*
Según va transcurriendo el espectáculo, el dinamismo de los bailarines, la intrepidez, el ritmo acelerado de la música, va sorprendiendo a los espectadores, entre el colorido y la parodia. Aquí podemos apuntar el número "folclórico-cómico" que realizaron tres bailarines, dentro de un mismo miriñaque. Todo un logro. O el "tango en blanco", que da paso a un recorrido por los distintos bailes que causaron furor desde principios del presente siglo.
Además del magistral trabajo de José Luis Mosquera, hay que destacar la brillante labor y entrega de los bailarines.
En suma, un espectáculo sin grandes pretensiones, pero realizado muy dignamente por la total entrega de todos sus componentes, en especial por José Luis Mosquera, al que se le puede considerar como uno de nuestros primeros actores transformistas". (Carlos Galindo. "ABC". Madrid. 20 de junio de 1987).



Josep María Flotats y Juanjo Puigcorbé en dos escenas de "Per un sí o per un no", original de Nathalie Sarraute, por la Compañía de Josep María Flotats.

COMPAÑÍA JOSEP MARÍA FLOTATS. Barcelona

PER UN SÍ O POR UN NO
De Nathalie Sarraute. Versión catalana: Carme Serrallonga. Dirección: Simone Benmussa. Escenografía: Antoni Taulé. Iluminación: Alain Poisson. Intérpretes: Conxita Bardem, Josep María Flotats, Juanjo Puigcorbé y Lluís Torner. Estreno: 28 de octubre de 1986, en el Teatro Poliorama de Barcelona.

Las palabras, para Nathalie Sarraute, recubren los movimientos invisibles, imperceptibles, aquella especie de cosa "sentida", todavía innominada, que se mueve en las zonas profundas. Éstos son los materiales con los que ella trabaja: los momentos que privilegia son aquellos en los que estas impresiones, estas sensaciones generalmente inofensivas se convierten en gérmenes activos que, como si estuviesen en el origen de una incubación, provocan reacciones, acciones.
Es con este conocimiento de peligro con que nos es necesario tomar las palabras, darles la vuelta y volver a darles la vuelta, levantarlas para verificar si recubren exactamente lo que es preciso recubrir, el espacio justo, el agujero perfecto por donde se ha deslizado "aquello sentido" que es necesario aislar, expresar y nada más. Trabajo de precisión.
Qué más tentador para el teatro que cercar con Nathalie Sarraute estas "impresiones", estos movimientos tenues, apenas perceptibles que ella se esfuerza en captar. En su trabajo hay una evidencia dramática y parece, por consiguiente, natural el desear presentar este trabajo en escena. Se trata de ponerse a vivir en el desear presentar este trabajo en escena. Se trata de ponerse a vivir en el nivel donde se producen estos movimientos, un nivel al que, ordinariamente, nos negamos a bajar. Se trata de situarse lo más cerca posible del habla interior, de la investigación de "aquello sentido", tanto por lo que se refiere a la dirección de los actores como para provocar sobre la escena con la exacta equivalencia de la imagen, de un desplazamiento, de un simple movimiento, de un gesto mínimo, de una vuelta de cabeza, de una mirada, de una emoción precisamente delimitada. (Simone Benmussa, en el programa).

"Este comentario crítico al estreno de Per un sí o per un no *podría concluir diciendo: "Vaya a ver el trabajo de Flotats y Puigcorbé y se encontrará con una exuberante muestra de lo que es buen teatro, del nivel de fascinación que, durante 50 minutos, pueden llegar a ejercer dos grandes actores". Y punto. Porque la verdad es que Flotats y Puigcorbé bordan su sugestivo diálogo, teatralizan la naturalidad de un enfrentamiento entre dos amigos de toda la vida, llenan los silencios de sentido comunicativo, crean un clima y utilizan muy sabiamente el amplio escenario del Poliorama.*

El enorme éxito que tuvo el estreno de la obra de Nathalie Sarraute, se debe al encaje perfecto de varias piezas: un texto muy bien escrito a partir de un tema siempre actual; cómo una frase, aparentemente sin más, puede provocar discusiones, malentendidos, resquemores y hasta rupturas; una dirección de Simone Benmussa que sabe interpretar el sentido último de la pieza, que sabe utilizar los silencios y los desplazamientos de los actores, y las inflexiones de la voz que pueden insinuar la duda, el malestar o el desprecio; y, finalmente, un extraordinario trabajo de estos dos actores. Aún habría que añadir las luces de Poisson.

Fue como una lección de teatro en poco menos de una hora y a cargo de dos actores que encarnaban dos posturas en vida: la del hombre creador y emprendedor que gira alrededor de la vida, que trabaja para el bienestar dentro de un orden establecido —Juanjo Puigcorbé— y la de quienes contemplan la vida desde la ventana —Josep Maria Flotats—. Tal vez el enfrentamiento entre los triunfadores y los fracasados, según una manera u otra de entender la vida, o tal vez, las dos caras de una misma personalidad. Flotats crea espléndidamente un gran personaje a través del gesto, los silencios, la mirada. Y Puigcorbé, literalmente arrasa. Puede con todo. Fascina. No se pierdan este diálogo entre dos grandes actores". (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Fascinante diálogo Flotats-Puigcorbé, "El Periódico". Barcelona. 30 de octubre de 1986).

El teatro de Nathalie Sarraute es un teatro para ser oído antes que para ser visto. La Sarraute tiene un sexto sentido que le permite ver las palabras al tiempo que las oye. De ahí que ese Per un sí o per un no *sea un texto plagado de trampas —trampas para el intérprete—, de matices, de entonaciones, de silencios, de, en definitiva, una música extraña, al parecer reñida con la parafernalia de los escenarios.*

Per un sí o per un no *muestra, en menos de una hora, el resquebrajamiento de una amistad que se produce por una nimiedad, por un sí o por un no; es la gota de agua, la palabra-gota que hace que se desborde el vaso, un vaso que, evidentemente, llevaba tiempo desbordándose. Teatro de matices, como he dicho, de silencios, a manejar con pinzas y que, ¡oh maravilla!, pasa como un sorbete, generando una inteligente sonrisa y un cierto pavor.*

Pieza para dos grandes intérpretes. Dos afinados instrumentos, atentos a que la voz, la dicción, la entonación, la pausa, coincidan con el gesto, con la mirada. El reto que ofrece esa y otras piezas de la Sarraute estriba en eso: en que el intérprete interprete lo menos posible, haciendo que todo su arte salga enganchado en la voz, con esa naturalidad cósmica con que las serpientes mudan la piel.

Flotats y Juanjo Puigcorbé la salvan, y la salvan muy bien. En ambos, el texto llega con toda su riqueza, con todos sus matices, y cuando gesto y voz se dan la mano, en función de esa ley que es el escenario, a uno le da la sensación de que Juanjo Puigcorbé gana algunos puntos, llevando hacia sí, hacia su juego, una mayor parcela de esa sonrisa, de ese humor que el texto de la Sarraute reparte. Yo diría que a la gran lección de Flotats, con sus innumerables recursos, le pudo, por momentos, la personalidad más humorística de Puigcorbé. En cualquier caso, fue, la de ambos, una interpretación magistral, de la que en buena parte es responsable la sabiduría, la malicia —y la feminidad—, de Simone Benmussa, experta en captar el mundo invisible —para nosotros— de Nathalie Sarraute.

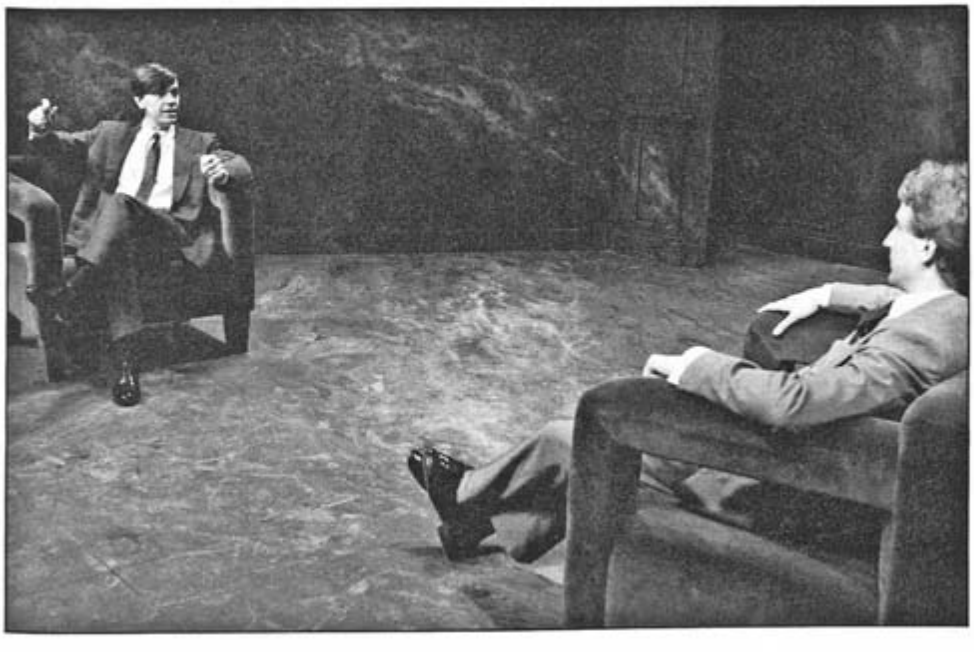
La segunda pieza que se ofrecía, Infantillatges, *de Raymond Cousse, fue una verdadera revelación.*

(...) Curioso personaje el señor Cousse, un autodidacta —¡un bombero que se escribe con Beckett al tiempo que redacta un ensayo sobre Ravel— que estuvo presente en la noche del Poliorama y al que Pep Cruz invitó a subir al escenario con gran desconcierto del público que no llegaba a acertar la identidad de ese personaje tímido. Pues bien, Cousse es un escritor de pies a cabeza.

Ese anarco tierno —la frase es de cajón— ha sabido mostrarnos en Infantillatges *toda la estupidez, toda la malicia, toda la "gaouloiserie" que podemos encontrar en las páginas de Clochemerle, por citar un clásico, y las ha sabido perfumar —por lo del carajillo— con unas gotas de la más pura poesía, unas gotas que yo, desde que vi los* Jeux interdits, *de René Clément, no había vuelto a encontrar en un escenario, en una obra "de niños", es decir, para adultos.*

(...) Pep Cruz, el Rageneau del Cyrano, consigue una creación interpretando el personaje de ese niño, Cousse —o Cousse/Cruz—; el público se rindió, entusiasmado, ante la interpretación del actor, que logró llevar al escenario algo más que una experiencia, un talento. Pep Cruz emocionó, sencillamente.

En definitiva, una gran noche. Flotats sigue siendo el gran Flotats y, a mi modo de ver, se consolida como un gran empresario, como un gran director de compañía. Flotats nos ofrece un texto inteligente y malicioso, el de la Sarraute; se acompaña de un excelente actor, que brilla junto a él con luz propia, Juanjo Puigcorbé. Nos trae a Simone Benmussa, un acierto. Y nos descubre a Cousse y le da a Pep Cruz la oportunidad de su vida, que él le devuelve con creces. Hay, en esa compañía, en ese hombre, generosidad e inteligencia. En una palabra: amor al teatro. Muchas gracias, señor Flotats". (Joan de Sagarra. "Voces y un niño grande", "El País". Barcelona. 30 de octubre de 1986).



INFANTILLATGES

De Raymond Cousse. Versión catalana: Pep Cruz. Dirección: Josep María Flotats. Escenografía: Quico Estivill. Iluminación: Alain Poisson. Intérprete: Pep Cruz. Estreno: 28 de octubre de 1986, en el Teatro Poliorama de Barcelona. Espectáculo realizado con la colaboración del Teatro Estable Independent (TEI) de San Marçal.

"(...) Conviene precisar que descubrir ahora a Pep Cruz como una revelación que acababa de salir de la cáscara, resultaría una torpeza imperdonable. Este profesional de generoso mostacho, frente despejada y portes menestrales lleva un muy respetable carrerón actuando, dirigiendo e impulsando numerosas empresas teatrales, sobre todo por la comarca de Girona. De todas formas, pienso que para el curriculum del actor no será un hecho baladí la larguísima ovación que la otra noche le dedicó el público del Poliorama al término de Infantillatges, *un monólogo que, bajo la batuta de Flotats, se convirtió en una galopada interpretativa, polifacética y arrolladora.*

(...) El actor, ciertamente, parece sentirse cómodo en la desbordante gimnasia gestual y verbal



de ese hombre-niño que arrastra el peso de tantas palabras sin sentido, de tanta educación irracional como la que envuelve, hasta la oscuridad de la tumba, su existencia interrogativa. El propio Cruz es quien tradujo el texto de Raymond Cousse, sintiéndose identificado por ello con ese individuo que, tras provocarnos la risa, nos invita a una mueca patética por todos los necios enigmas que impiden al hombre llegar a una racional madurez.

Breve, amena, agridulce pieza de una hora de duración, Infantillatges *cuenta con una vistosa escenografía de Quico Estivill que ideó unos decorados desplegables que ilustran, como en un cuento infantil, esa biografía monologada. Asistir a la exuberancia de gestos y palabras que a veces se atropellan hasta el trabalenguas, después de presenciar* Per un sí o per un no, *espectáculo tan exquisitamente sobrio, donde la pausa y el silencio cuenta tanto como la palabra, no deja de ser una experiencia chocante y no sé si del todo provechosa. Ello, sin embargo, pertenece a las características singulares de una oferta que Flotats inaugura en el Poliorama y sobre cuya eficacia sólo pueden hacerse conjeturas."* (Joan-Anton Benach, "La gran noche de Pep Cruz", "La Vanguardia". Barcelona. 31 de octubre de 1986).

"La Associació d'Espectadors de Teatre de Reus presenta a las diez y media de la noche, en el teatro de La Salle, la obra de la Companyia de Josep M.ª Flotats Infantillatges. *Esta obra, original de Raymond Cousse, es un monólogo interpretado por Pep Cruz en el que se nos relata cómo un niño ve su mundo y el de los adultos, un mundo del pequeño pueblo en el que todos se conocen y en el que el actor-niño nos explica sus sucesivas tomas de contacto con la sociedad.*

Pep Cruz, actor cuyo nombre tal vez no suene excesivamente a los aficionados al teatro reusenses, es uno de los fundadores históricos del Teatre Estable Independent de Sant Marçal, compañía que ha pasado en fechas muy recientes por Tarragona, donde ha representado Nice people, *el espectáculo que, dirigido por el propio Pep Cruz, llenará pronto las noches del Poliorama.*

En Infantillatges, *Cruz consigue una interpretación cuyo más importante rasgo es la humanidad: nadie queda frio ante las historias que ese niño, "l'amic d'en Marcel", nos explica. Asistir a esta representación es, además de darse cuenta de lo que realmente significa la palabra teatro, volver a reír, a sonreír e incluso a emocionarse o llorar sin ningún escrúpulo.*

(...) Cabe resaltar también el magnífico trabajo de dirección realizado por Josep M.ª Flotats, quien ha conseguido dar el tono preciso al monólogo para que no cayera en la sensiblería ni dejara de llegar a los espectadores. Es, asimismo, sorprendente el decorado, que poco a poco se va descubriendo ante el público: un pueblo de postal, un recortable de cartón, ante el cual un niño con bigote utiliza su vieja caja de maderas con ruedas de las más diferentes maneras imaginables: la caja es la tribuna del profesor, el mostrador de la carnicería, la caja de muertos, etc." (R. Villa, *"Infantillatges,* un gran éxito de Pep Cruz, esta noche en La Salle", "Diari de Tarragona". Tarragona. 7 de abril de 1987).

EL DRET D'ESCOLLIR

De Brian Clark. Versión catalana: Carme Serrallonga. Dirección: Josep María Flotats. Escenografía: Serge Marzolff. Dramaturgia: Maryse Badiou. Vestuario: Pierre Albert. Iluminación: Alain Poisson. Intérpretes: Josep María Flotats, Mercè Bruquetas, Carme Elías, Joan Borràs, Abel Folk, Jaume Comas, Luis Torner, Jordi Torras, Lloll Bertrán, Marta Calvó, Pere Eugeni Font, David Cuspinera, Elles Alavedra y Lamin Cham. Estreno: 5 de junio de 1987, en el Teatro Poliorama de Barcelona.

"Es un desafío deportivo. Puede pensarse que el estar inmóvil en una cama es algo fácil, pero, al contrario, es cansadísimo: te ahogas. El personaje sufre crisis, pero al no poderse mover no puede oxigenarse... Es bien cierto que un texto se aprende en las piernas, caminando. Un actor tiene una nemotécnica que hace que cuando sale al escenario un gesto, un paso, le sugiera, le dé el texto. En esta pieza eso no es posible, no hay movimiento que pueda asociarse al texto, sino un tremendo esfuerzo de concentración.

—Personalmente, ¿Flotats es partidario de la eutanasia?

—Pienso que cada uno debe disponer de su propia vida, que es algo sagrado y, en cualquier caso, creo que nadie tiene derecho a dictar nada sobre la vida de otro. La obra no tiene una tesis, creo que deja el debate abierto y el final es mejor no explicarlo porque hay un cierto suspense sobre cómo va a resolverse el conflicto.

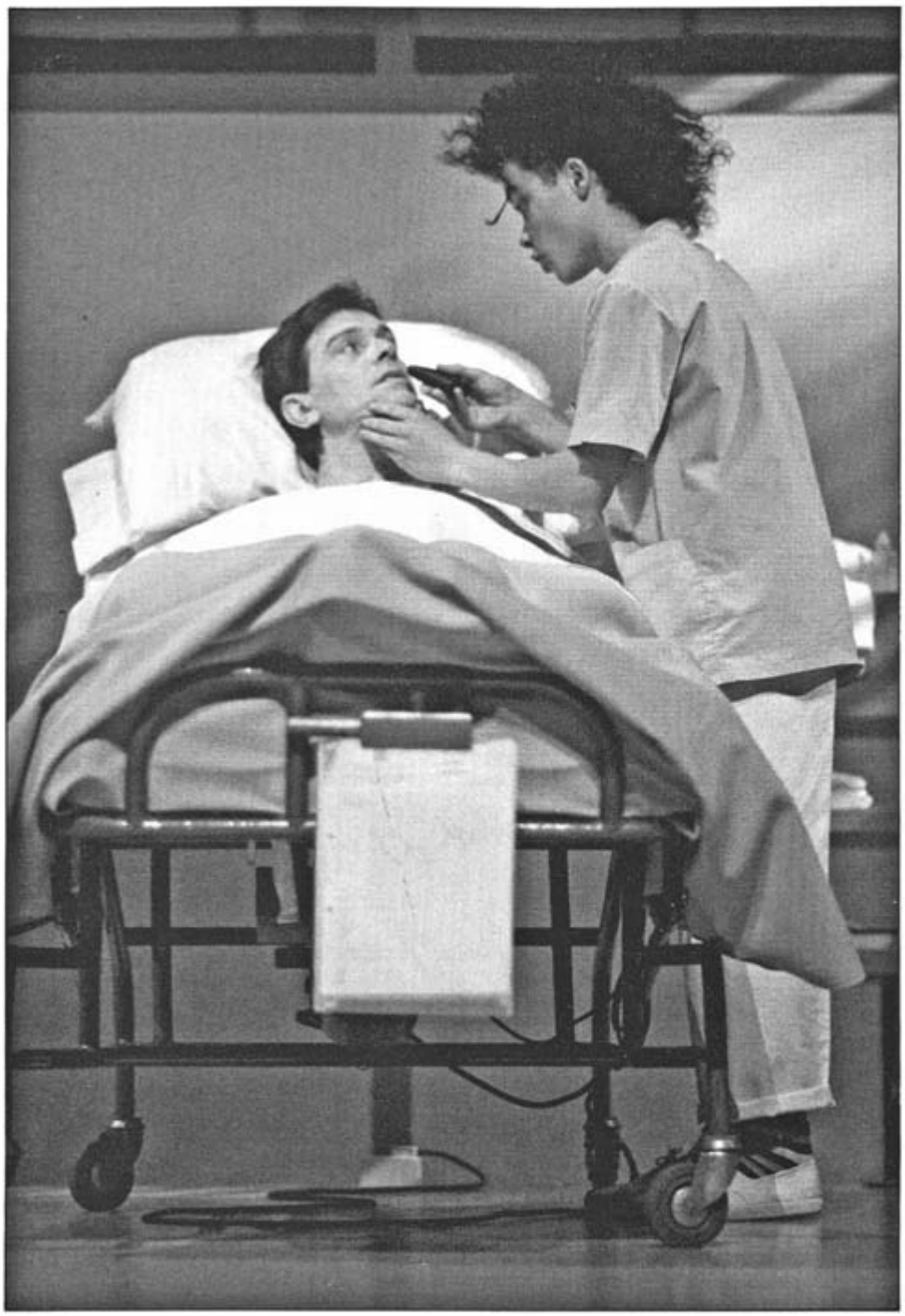
—¿Esto lo pensabas antes de representar esta obra en Paris?

—No, no me lo había planteado nunca. A raíz de aquellas representaciones lo reflexioné, pero lo que más me ha motivado es un caso muy parecido de alguien próximo a mí. Debido a ello abrí las orejas a lo que se publica y vi que hay muchos casos así y que todos ellos generan encontradas polémicas. Creo, pues, que es un teatro muy consciente de los problemas de la sociedad y en este sentido es un arte vivo, un arte de solidaridad con la problemática social". (Entrevista de Santiago Fondevila a Josep M. Flotats. "La Vanguardia". Barcelona. 31 de mayo de 1987).

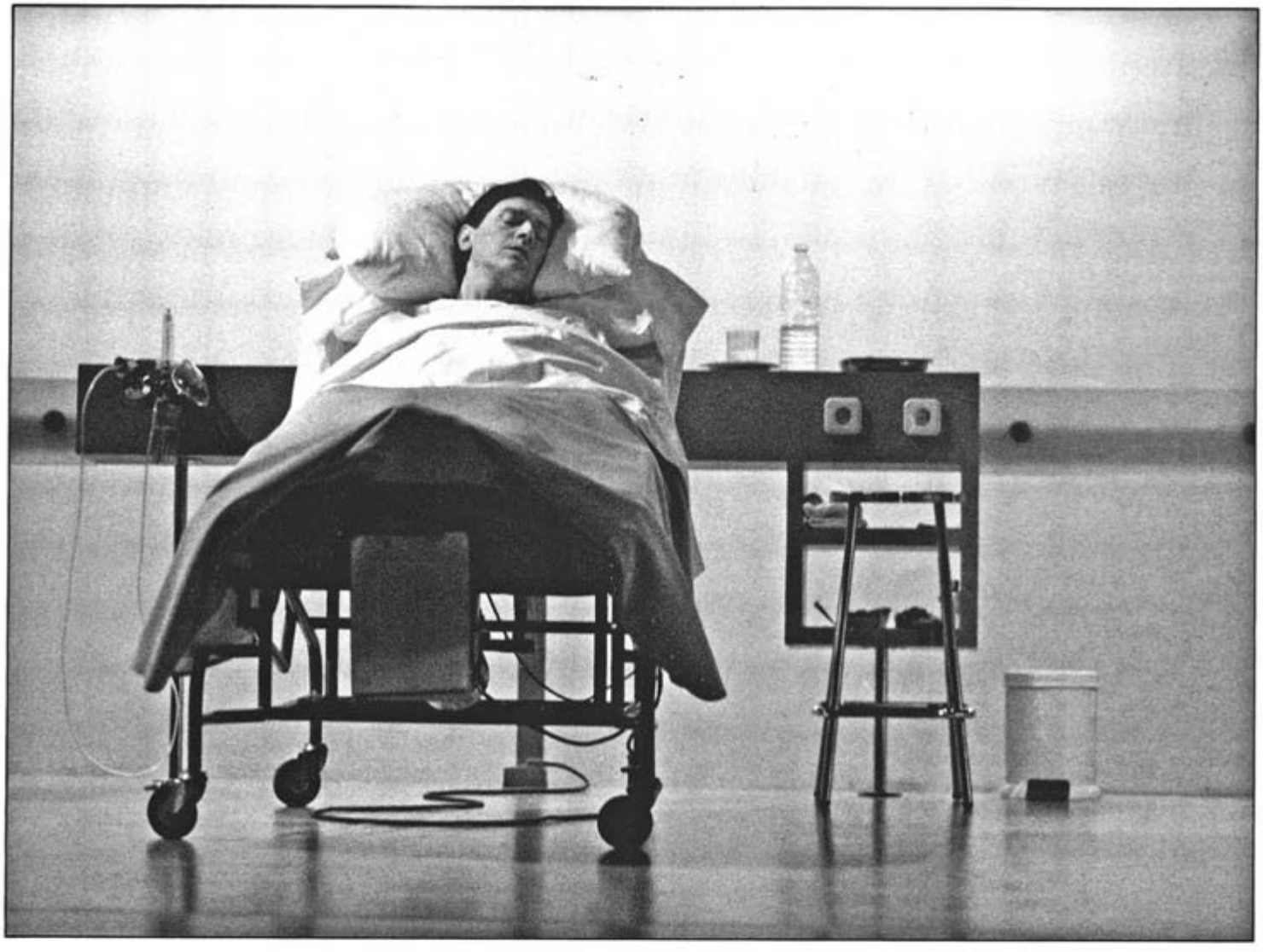
"(...) El espectador queda seducido de entrada por la vitalidad de Mateu Artigues, el escultor que, tras un grave accidente de coche, quedó con el cuerpo completamente paralizado e insensible y con plena lucidez mental. Con su sentido del humor —tratado con finura y un gran acierto en la adaptación catalana de Carme Serrallonga— y su reivindicación del derecho de escoger, se gana enseguida la simpatía del

espectador. Como telón de fondo, la asepsia y la frialdad del hospital, la profesionalidad esterilizada *de médicos y enfermeras que, en lugar de confianza, produce el miedo ambiguo de la indefensión y la impotencia.*
(...) Brian Clark juega a otorgar responsabilidades o, mejor dicho, a ver quién asumirá la responsabilidad de decidir. Y, paso a paso, se sacude todo tipo de reacción emocional y cierra el circulo hasta reducirlo a un simple acto jurídico que tranquiliza aparentemente las conciencias, pero que con las últimas palabras del juez al doctor se vuelve igualmente ambiguo.
El escultor Artigues tendrá su derecho a escoger. Y la posibilidad de utilizar este derecho ya da sentido a su vida. La decisión, no obstante, es suya y se nos escapa tras el telón.
*Flotats utiliza, también, el derecho de escoger eligiendo este texto que ya interpretó en Paris en 1980, y que le valió el primer premio al mejor actor del año. Y haciendo uso de este derecho quiere acercarse a públicos más amplios. Ha hecho teatro contemporáneo de un cierto juego intelectual (*Una jornada particular, *1984), ha hecho teatro clásico de gran alcance (*Cyrano de Bergerac, *1985), ha dado clases de futuro (*El despertar de la primavera, *1986) y de interpretación (*Per un sí o per un no, *1986) y se ha puesto al lado de un teatro de ámbito comarcal hecho con conciencia y rigor (Infantillatges, 1986; Nice People, 1987). Ahora presenta en el Poliorama una obra que trata un tema vivo y candente, de una forma sencilla y llan que, sin dejar de lado al pùblico que ha conseguido hasta ahora, le permite buscar otros sectores de espectadores, de una exigencia más* relajada.
En este sentido, Flotats hace un espectáculo —de aquello que conociamos como teatro comercial— perfecto, un montaje excelente —un auténtico hospital en el escenario, gracias a Serge Marzolff, Pierre Arbert y Alain Poisson—, una interpretación de voltereta y cabriola". (Joaquim Vila i Folch. "Josep Maria Flotats trae otra vez un magnífico montaje teatral". "Avui". Barcelona. 8 de junio de 1987).

"(...) A pocos espectadores de Whose life is it anyway? (El dret d'escollir) *sorprenderá saber que la obra fue escrita en 1970. Desde entonces, la cuestión de la eutanasia ha aparecido intermitentemente y con toda su carga dramática en la prensa y la TV. y algún proceso judicial relacionado con la materia ha alcanzado una notoriedad tremenda, interpelando a la opinión pública de las áreas más desarrolladas del planeta.*
(...) La "ancianidad" de la pieza de Brian Clark es, en este sentido, una característica que afecta al lenguaje y a su capacidad de impacto y no, obviamente, a la superación de un asunto o de un problema que sigue vigente, cuestionando desde su periferia los conceptos jurídico-morales de homicidio y de suicidio.
(...) Sólo veinticuatro horas antes del estreno barcelonés, y en el debate televisivo que conduce la señora Prego, dos o tres intervenciones de ese cerebro tan bien organizado que transporta Salvador Paniker, fueron mucho más estimulantes que todo el discurso teatral, hábilmente construido, sin duda, que ideó Brian Clark diecisiete años atrás. Ya sé, en fin, que una comedia no puede suplantar la función de un ensayo, de un seminario o de un alegato altamente especializado, pero insisto y acabo: la osadía, la fuerza provocadora que podía haber



En la otra página, el actor Pep Cruz interpreta "Infantillatges", dirigida por Josep Maria Flotats. Sobre estas líneas, "El dret d'escollir" ("El derecho de escoger"), de Brian Clark, en versión catalana de Carme Serrallonga, por la Compañía de Flotats. (Foto: Gol).



en la comedia, hoy se expresa muy discretamente. En el entreacto, y al final de la representación, las discusiones giraban en torno a la coyuntura electoral y, en todo caso, a si El dret d'escollir *es lo que corresponde a un teatro oficial y/o algo premonitorio de lo que pueda programar el futuro Teatro Nacional de Catalunya, lo cual suscita cuestiones inquietantes que dejo para mejor ocasión.*

A partir de su interés "relativo", quedaba claro —como ya expuso dias atrás "La Vanguardia" (31-V)— que la obra ofrecía como principal aliciente el desafío que supone para un actor afrontar la absoluta inmovilidad en una cama hospitalaria a lo largo de dos horas de representación. Flotats ya pasó con éxito esa difícil prueba en el Théâtre Antoine de París y demuestra conocer todos los trucos y acentos que convienen a la comedia. Aquí, sin embargo, me parece que su personaje del parapléjico "Mateu Artigues" se quiebra seriamente a causa de la dicción del actor, esa conocida entonación y deje exóticos que ha importado Flotats de su etapa parisina y que le llevan a adoptar un falsete constante, agrietado, lleno de agudos excesivos que, a mi parecer, resultan inadecuados. El sarcasmo y la amargura que debieran tener, según creo, las bromas y provocaciones que lanza el enfermo incurable que ha elegido la muerte, suenan siempre a flautas y más propias de la payasada que busca el jolgorio inmediato del respetable. Es indudable que ese "Mateu Artigues" pudo hablar de otra forma porque Flotats domina como pocos los registros vocales del actor. Se trata, simplemente, de una opción que resulta en muchos momentos desatinada y sospecho que un auxilio para disimular los barbarismos francófonos que el titular se trajo de París y que en otras ocasiones se hacían menos incómodos. Frente a ese Flotats parlante —y que, no dudo, muchos pueden encontrar genial— me quedo, personalmente, con el Flotats "doliente" y silencioso, con la expresión patética del personaje que media sobre su infortunio y, si me apuran, con un Flotats "durmiente" nada convencional. El actor demuestra, en efecto, que dormir es también un ejercicio que exige una gran concentración y una depurada técnica.

El Flotats-director de El dret d'escollir, *creo que es menos vulnerable, en ese menester, y salvo las escenas finales del desenlace procesal, que resultan precipitadas, Flotats ha contado la historia con un sentido del clima dramático verdaderamente afinado.*

(...) El dret d'escollir *revela de nuevo la meticulosidad que Flotats exige a sus actores que se mueven con absoluta convicción. Si bien algún subalterno no está a la altura del conjunto interpretativo —el del personaje "Miguel Fortuny"—, papeles muy menores se revelan extremadamente cuidados, como el del joven mozo de hospital David Cuspinera.*

Desde mi punto de vista, Mercè Bruquetas, impecable en su papel de enfermera, tiene un trabajo que es paradigmático del duro aprendi-

zaje que Flotats pide a su gente, esta vez, procedente de experiencias y de "escuelas" muy dispares. (Joan-Anton Benach. *"El dret d'escollir* y el riesgo de equivocarse". "La Vanguardia". Barcelona. 7 de junio de 1987).

TEATRO JOVEN DE BRIHUEGA. Brihuega (Guadalajara)

RETABLO JOVIAL
De Alejandro Casona. Dirección: José Luis Matienzo. Música: Segundo Pastor. Intérpretes: José Riaza, Silvia del Olmo, Noelia Corral y José Luis Matienzo. Estreno: 18 de octubre de 1986, en la piscina de Brihuega (Guadalajara).

JOVENTUT DE LA FARÀNDULA. Sabadell (Barcelona)

EL PAÍS DE LES CENT PARAULES
De Marta Mata. Dirección: Josep Vidal y Jordi Fité. Intérpretes: Montserrat Vidal, Josep Barceló, María Antonia Vidal, Carles Tricuera, Xavi Vidal, Enric Martí, Santi Puig, Enric Peig, Carles Cano, Salvador Peig, Miquel Clapés, Nuria Herrero, Anna Gumí, Marta Piguillem, Montse Ureta, Bernardeta Clapés, Mercé Argemí, Oriol Berch, Josep Hilari, Marta Martínez y Laura Tricuera. Estreno: 30 de noviembre de 1986, en el Teatro Municipal de Sabadell.

CUIDA'T DE L'AMÈLIA
De Georges Feydeau. Dirección: Ramón Vidal. Intérpretes: Josep Barceló, Anna Vidal, Josep Lluís Díaz, Joan Vives, Lluís Mª Rodá, Lluís Saus y Antoni Martínez. Estreno: 25 de diciembre de 1986, en el Teatro Municipal de Sabadell.

"La noche de Navidad es noche de alegría, de felicidad y... de distracción. Es aquel tipo de días en los que todo el mundo tiene ganas de reír, de pasárselo bien y olvidarse de los problemas que se tienen a lo largo del año. Y para conseguir este objetivo qué mejor que acudir al Teatro Municipal de la ciudad, donde la Joventut de la Farándula escenificaba una divertida comedia titulada Cuida't de l'Amèlia.
(...) Cuida't de l'Amèlia *es un vodevil dividido en tres actos, original de Georges Feydeau, traducido al catalán por J. Moliné y estrenado en el Teatro Apolo de Barcelona el 9 de mayo de 1914. El contenido de la obra es bastante pobre, con un argumento muy sencillo, donde se da entender un mensaje anticuado, de principios de siglo: para conseguir unos intereses económicos se lleva a cabo el simulacro de una boda. Esta falta de calidad teatral de la pieza se ve compensada, no obstante, por las diversas escenas en las que los enredos y los malentendidos provocan situaciones divertidas que llaman la atención del público. El lenguaje utilizado es bastante vulgar y uno de los aspectos negativos es la abundancia de diálogo en algunos cuadros que no va acompañado de la acción.*
Esto es lo que sucede en el primer acto, quizás el más flojo de los tres, en el que la interpretación de Amelia (Anna Vidal) fue muy acertada. No cabe duda de que su trabajo durante todo el espectáculo resultó excelente por completo.
Si bien al principio todo el mundo estaba medio adormecido, en el segundo acto y debido a los constantes enredos que se multiplican, el interés del espectador fue en aumento hasta llegar al último cuadro, en el que todo queda aclarado. Es digno de resaltar el trabajo de actores de la farándula, siendo los más destacados Anna Vidal, Josep Barceló, Josep Lluis Diaz, Joan Vives, Lluis Maria Rodà y Lluis Saus.
(...) No caben más risas y aplausos todo el rato. El público se lo pasó la mar de bien y supo agradecer el esfuerzo de este elenco sabadellense que, en sólo un mes, trabajó esta obra. La dirección corrió a cargo de Ramón Vidal, demostrando una vez más que se trata de un buen conocedor de todas las técnicas teatrales. Supo jugar con los actores, la luminotecnia, el vestuario y la escenografía". (X. D. "Embolica que la fort". "Sabadell". Sabadell. 27 de diciembre de 1986).





A la izquierda, Josep María Flotats en una escena de "El dret d'escollir". (Foto: Gol). Sobre estas líneas, dos momentos de "Plaza Nueva", del colectivo Kábala Teatro.

GRUPO DE TEATRO JUFRA. Ávila

LOS PELÓPIDAS
De Jorge Llopis. Dirección: José Luis Alfayate. Estreno: 16 de junio de 1987 en el salón de actos del convento de San Antonio en Ávila.

JUNCO. Puebla de Alfindén-Zaragoza

EL ADEFESIO
De Rafael Alberti. Dirección: Carlos Moliné. Intérpretes: Feli Tabuenca, Amelia Hernández, Pili Sanz, Elena Moliné, Pili Trullén, José M. Juárez, Carlos Callén, Jesús Tolosana y Fernando Casamián. Estreno: enero de 1987, en la Puebla de Alfindén.

GRUPO ARTÍSTICO DE LA JUNTA CENTRAL DE COMPARSAS. Elda (Alicante)

DON JUAN TENORIO O DOS TUBOS UN REAL
De Emilio Rico. Dirección musical: José Iborra. Estreno: 29 de diciembre de 1986, en el Teatro Castelar de Elda (Alicante).

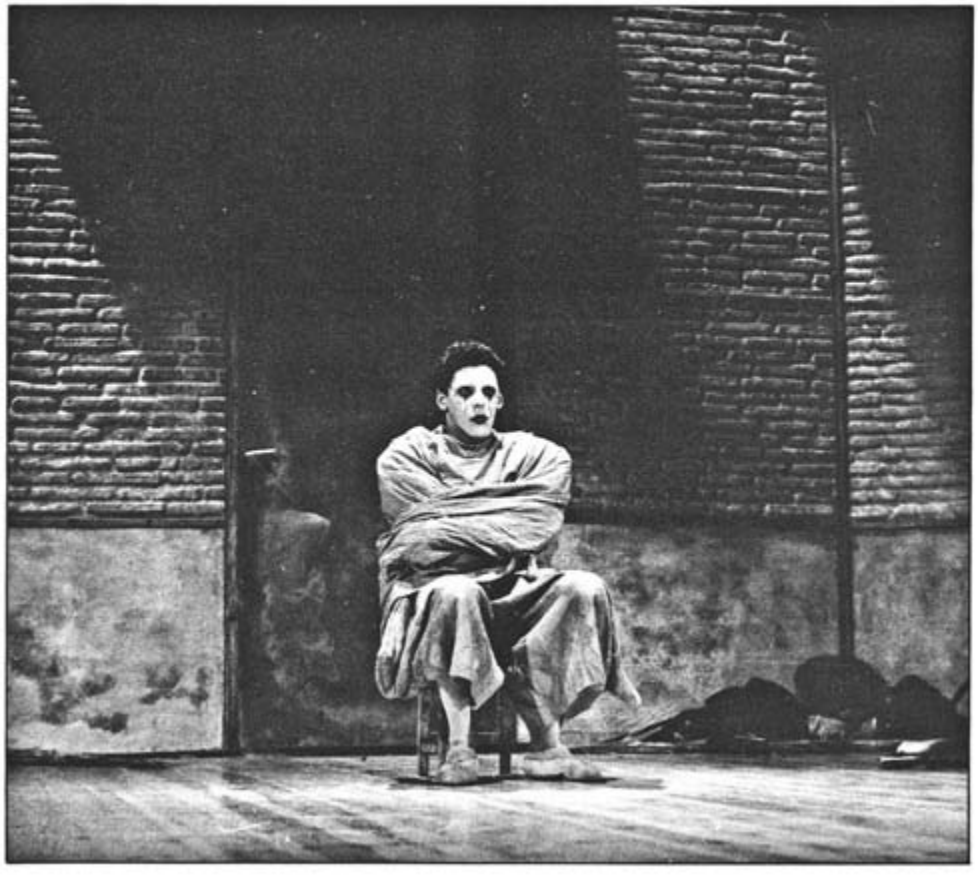
KÁBALA TEATRO. Granada

PLAZA NUEVA
Del colectivo. Dirección: Edgar Saba. Dramaturgia: Sara Molina y Edgar Saba. Movimiento: Marta Gutiérrez. Voz y canto: Gordon Gordoner. Vestuario: Elena Muñoz. Escenografía: José Manuel Carratalá. Música: Nicolás Medina. Intérpretes: Alfonso Alcalá, Ramón Aparicio, Inés González-Bozza, Marta Gutiérrez, Paco León, Jorge Molina, Nanna Sánchez y Elisa Vandell. Estreno: 16 de septiembre de 1986, en la Sala El Cachorro, de Sevilla. Espectáculo realizado en concertación con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con la colaboración del British Council.

"No sabemos si Plaza Nueva, *es un paraíso perdido o encontrado. Por el momento es un lugar en la ciudad de Granada de donde hemos partido para la creación de este montaje. Cualquier parecido con la realidad no es pura coincidencia. Plaza Nueva existe, en su certeza, con sus bares, bancos, fuentes y sus personajes de una sola fotografía o de toda una vida.*
Los diccionarios, entre otras acepciones, definen la palabra plaza desde "un lugar, sitio determinado para una persona o cosa, en el que cabe con otras de su especie" a "una ciudad". Un espacio de convivencia real o un espacio en la mente". (Fragmento del programa).

"(...) El grupo de teatro Kábala dice muchas cosas con esta obra. No renuncia a lo que pueda tener de amargo o de indigno representar nuestra cotidianeidad urbana en los parcos límites de un escenario y de hora y media. A la larga todo se reduce a lo mismo: "Nunca hay nadie", dice la anciana, precisamente uno de los personajes más aplaudidos. Y, como si el grupo quisiera hacernos una mueca de irónica tragedia, nos impone la presencia continuada del teléfono: símbolo básico de la comunicación en un mundo de soledad desesperada y de silencio atroz. Es el humor de lo absurdo: diálogos que nadie entiende; el arte, el matrimonio y otras cosas serias puestas en solfa; los juegos de palabras... Cuando el público se ríe —y se ríe bastante en esta obra— está encon-

trando una imagen bufa de si mismo allí arriba en el escenario. Esa es la acertada labor del grupo de actores. Puede decirse que éste es mejor que aquél, que no me gustó su forma de gesticular o que casi no se le oía, que en algunas escenas están muy por encima de otras. Lo que no se puede negar es la adiestrada voluntad en la empresa. Un paso de gigante para el grupo, desde sus últimos montajes. Ya sólo faltan leves retoques: una mejora de la voz aquí, un cuidado de la luz acá, una menos difusa coreografía acullá y se hace definitivo el envite a romper el yugo de la mediocridad.
La mano de un director experimentado sabe manifestar en cada obra una porción de la realidad que nos incumbe, y tras esa voluptuosa epifanía debe urdir una trama de simbolismos latentes con los que crepite la, siempre falible, vocación lectora del espectador. Así es la mano de Edgar Saba. Una mano ecuánime y veterana, más brillante en el manejo de escenas histriónicas y satíricas que en el desmigajamiento de situaciones tormentosas o reservadas. Prudencia y audacia bien dosificadas.
(...) Cada uno de nosotros es como una Alicia que se interna en las páginas del libro "blanco, como de marmolillo..." y busca el País de las Maravillas tras el espejo. El espejo que siempre acompaña a la anciana y que es lo único que le sirve de verdad para comunicarse.
(...) Aunque las distorsiones son inevitables, no es malo el espejo que pone el grupo de Teatro Kábala ante nuestros ojos para que, entre risas y sarcasmos, nos miremos en él un poquito y rebusquemos por alguna esquina algo que desvanezca nuestro pertinaz rictus agónico de seres urbanos". (Andrés Molinari, *"Plaza Nueva,* o el teatro es la calle", "Ideal". Granada. 27 de octubre de 1986).



KARAGOZ, TALLER DE TEATRO ESTABLE. Elda (Alicante)

LA ÚLTIMA HISTORIA CONTADA
Del colectivo. Dirección: el colectivo. Intérpretes: Tomás Pastor y Salvador Benitez. Músico: Francisco Navalón. Estreno: 26 de abril de 1987, en la Casa de la Cultura de Elda. (Alicante).

KARRAKA. Bilbao (Vizcaya)

ZINEMASKOMIK
Del colectivo. Dirección: Ramón Barea. Estreno: 8 de junio de 1987, en el Teatro Ayala de Bilbao.

KEPA GALLEGO. Baracaldo (Bilbao)

LAS BODAS DE CANÁ
De Darío Fo. Intérprete: Kepa Gallego. Estreno: 13 de octubre de 1986, en el Café del Teatro de Baracaldo (Bilbao).

"(...) Un cananita nos cuenta otra historia sobre su pueblo Caná, ligera, más cáustica. E irreverente. Allá donde el Evangelio deja de ser rudo y ejemplar y muestra por una vez su sensibilidad festiva —vino para la boda—, Darío Fo hincha esa tradición para convertirla en un juego de parodias de lo divino y lo humano. Tampoco muy duras, más bien benévolas si vas a mirar. Cualquier sobremesa clerical puede resultar más liviana. Fo tiene a veces esa cualidad, que para llegar a sus fronteras de militante, pasa por intermedios que le permiten casi el chiste de curas. Este pedacito, que pertenece a una pequeña obra maestra de un estilo menor, es eso: pasión seminarista.
Kepa Gallego es un actor que procede en primera instancia de Antzerti. De un grupo de intérpretes jóvenes que quisieron ser actores en una escuela. Actúa, indistintamente, en euskera y en castellano, según se intentó cumplir con aquel proyecto. Con una indumentaria de época y el ¡Aleluya!, de Haendel, como presentación, preciso, gracioso, jugando con recursos de las pequeñas distancias —actúa entre el público— y del cabaret. Con gancho y con posibilidades. Sin exageración, bastante contenido. Incluso está tanto más brillante cuando se le ve más dirigido, más artificioso y teatral, que cuando se deja llevar por la espontaneidad y un cierto naturalismo etílico.
Son treinta minutos divertidos, un paréntesis, un trabajo bien hecho en el café, en el pequeño local de teatro. El balance es el entretenimiento, y un impulso más al euskera —en el que Kepa Gallego suele hacer también el monólogo— para ensanchar sus campos expresivos. No ha habido un Darío Fo vasco". (Pedro Barea, "Café, Kepa, y vino", "Deia". Bilbao. 15 de octubre de 1986).



Dos escenas de "Cabaret de la memoria", de Alfonso Armada, por el grupo Koyaanisqatsi. (Fotos: Alberto Molina). En la otra página, "Cosas de papá y mamá", de Alfonso Paso, bajo la dirección de Manuel Canseco. (Foto: Miguel Raposo).

KIRLO CIRCULO DE EXPRESION DRAMATICA. Avilés (Asturias)

EL CONSERJE
De Harold Pinter. Dirección: César Berdayes y José Rico. Intérpretes: César Berdayes, José Rico y Juan José Suárez. Estreno: 22 de julio de 1987, en la calle, Luanco (Asturias).

KONIECK FACTORY. Torrelavega (Santander)

SINDICATO DE OMITIDOS
De Esteban Ruiz. Dirección: Esteban Ruiz. Escenografía: Dioni Romero y Esteban Ruiz. Intérpretes: Dioni Romero, Esteban Ruiz, Eugenia Merino y Alberto Muñoz. Estreno: 25 de abril de 1987, Recinto Ferial La Lechera, Torrelavega (Santander).

KOYAANISQATSI. Madrid

CABARET DE LA MEMORIA
De Alfonso Armada. Dirección: Alfonso Armada. Escenografía: Javier Toledo. Música: Maribel Carrió. Intérpretes: Ricardo Solveira, Fernando Cobián, Paco Carrique, Maribel Carrió, Anne Serrano y Pilar Maya. Estreno: 3 de julio de 1987, en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Vigo. 16 de septiembre de 1987, en la Sala Olimpia, Madrid.

"Desharrapados, envueltos en un feismo caricatural e intencional, el soldado, el payaso, la memoriosa, la del muñeco, el presentador, son entes girovagos en torno a la figura erotizante de la prostituta, esbelta anatomía de magníficas piernas, realzadas por las medias negras y el liguero de la Marlene de El ángel azul, *utilizada desde el punto de vista levemente morboso de una erotización que no acaba de desgastarse por el uso. Esos jóvenes actores se multiplican, se transforman, caen, mueren, resucitan, proteicos y aburridos y sólo de tarde en tarde aciertan a una composición coreográfica efímera, pero afortunada, a un momento lírico, grato si la reiteración del leitmotiv no lo recarga.*
La ambición crítica del espectáculo se adivina a pesar de que está proyectado más sobre un pasado literaturizado, o sea, de guardarropía escénica, que sobre los comportamientos humanos actuales frente a los problemas que nos aquejan.
Ir a buscar tan lejos, a una filosofía ajena, lejana y trasnochada, el motivo y la estética de creación es una inocente ingenuidad. El grupo debe buscar materia viva en la realidad circundante". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 20 de septiembre de 1987).

"Alfonso Armada ha escrito un espectáculo de escenas breves, unificadas por el tema del recuerdo y por un espacio que serían las ruinas de un cabaré o, si se prefiere, la polvorienta y sucia memoria. El texto pasa de un superrealismo lírico a un sarcasmo acre y tiene una voluntad negativa: la anti-canción de cuna, la anti-boda, la anti-ceremonia militar, el juicio al padre. Está repleto de reminiscencias; la de Kantor es la mayor y domina todo el espectáculo. Hay más: la de Marlene Dietrich en su número de gorila o la de Bob Fosse en Cabaret. *Se supone que están en la memoria de Armada, pero gustaría un poco de originalidad.*
La música de Maribel Carrió es suave, con evocaciones de "jazz", y está bien tocada por José Antonio Ramírez, aunque se destroce cuando los actores tratan de cantarla. Tampoco hablan con entereza, y sus gestos están predeterminados por los originales teatrales o cinematográficos. Todos necesitan madurez, no ya de edad, sino de trabajo, ensayos, aprendizaje". (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 19 de septiembre de 1987).

KUKUBILTXO. Bilbao

ZOKOZORRIMORRIA
Del colectivo. Intérpretes: Josu, Iñaki, Carlos, Josean, Javi, Francis y Marifeli. Estreno: 19 de agosto de 1987, en la Plaza Nueva de Bilbao.

TEATRO LARA. Madrid

COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ
De Alfonso Paso. Dirección: Manuel Canseco. Intérpretes: Trini Alonso, Julia Trujillo, Blanca Apilánez, Juan Meseguer, Rafael Alonso y Almudena Paso. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Teatro Lara, de Madrid.

"La materia, desarrollada en dos actos y una especie de prólogo, permite al autor desdoblar la acción en dos planos. Uno, narrativo, el relato de la profesora Blot, y otro, aparentemente real, porque es el propio relato convertido en acción. Fórmula sonriente, muy cercana a la farsa, voluntariamente exagerada, que quita gravedad a la tesis y la reduce a divertidísimo juego cómico. Un gran primer acto, un travieso y menos ordenado segundo acto y una demostración gozosamente cumplida, aun amuñecando un tanto a los personajes. En suma: una lección de teatralidad en planos de trivialización que dejan transparentarse una rebelde crítica de las pautas sociales en los años cincuenta.
Un escenario acogedor y gracioso en su entonación colorista "exigida por el guión". Una dirección, ágil de Canseco, que produce algunos movimientos muy eficaces en el segundo acto y sirve a la farsa sin más preocupaciones. Interpretación espléndida de Rafael Alonso y Julia Trujillo, que componen así una deliciosa pareja central". (Lorenzo López Sancho. "ABC". 17 de mayo de 1987).

(...) "El espectador que se desliza sin querer en la sensación de que lo que ve no está ocurriendo, puede seguir con agrado las pequeñas incidencias de esa pareja madura que se enamora y logra, a través de triviales incidencias perfectamente previsibles por todos, rehacer sus vidas mediante el nuevo amor, la renovada ilusión. Corre el champán y se amaga un gesto picaresco o atrevido: nada de nada, pura inocencia, todo blanco, blanco, blanquísimo, y más para los vientos que hoy corren.
Una comedia para sonreír ligeramente". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 28 de mayo de 1987).

(...) "Gracia teatral que implica la oportunidad de que los actores se luzcan, según ha vuelto a suceder ahora, con los divertidos y eficaces trabajos de Julia Trujillo y Rafael Alonso.
Desde Benavente en adelante, nunca faltaron en España las comedias dedicadas a la imbecilidad juvenil frente a la vitalidad, incluida la sexual, de las gentes ya entradas en años. Con



lo que, a fin de cuentas, el sentido inicial de la comedia se tuerce y lo que parecía la denfensa de un sector de la sociedad se convierte, básicamente, en una condena del otro, con las implicaciones ideológicas y políticas fáciles de adivinar.

Digamos que el director y todos los actores de esta reposición potencian con acierto la teatralidad de la comedia". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 16 de mayo de 1987).

"En Cosas de papá y mamá *Paso vuelve a manifestarse como el hábil constructor que es. Conoce el revés de las cosas y lo oculta para crear en el espectador los efectos que buscaba. De ahí las frases supuestamente ingeniosas, los chistes tan propios y hasta las situaciones chocantes.*

Sostengo que la pieza se mantiene —a su manera, eso sí— por el diseño que el autor dispuso, por lo risueño de las situaciones que propone y hasta por los diálogos y frases brillantes que salpica con simpática prodigalidad. Hay un acercamiento histórico con respecto a personajes o sucesos —Madonna, es un decir—, que nada aporta al conjunto para su perfecta comprensión.

Bien los intérpretes, con la mención especial de una Julia Trujillo encastada y divertida. Rafael Alonso le replica con auténtica gracia, oportuna y profesionalmente. Siempre hay en ellos un guiño juguetón, una llamada a la evasión ingenua. Trini Alonso, José L. Martínez, Blanca Apilánez y Almudena Paso —una de sus hijas, en breves intervenciones— arropan adecuadamente a la pareja". (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 18 de septiembre de 1987).

TEATRO EL LAVADERO. Cádiz

EN BUSCA DEL DRAGÓN

Del colectivo. Dirección: Enrique Rodríguez Pájaro. Intérpretes: Ana María Jiménez, Antonio Ríos, Antonio Torrejón, Fernando Pérez, Francisco Villar, José García, Luis Rodríguez, Milagrosa Pérez y Rafael Sanjuán. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en Puerto Real.

GRUPO DE TEATRO LAZARILLO T. C. E. Manzanares (Ciudad Real)

LAS MENINAS

De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Rafael Zarate. Escenografía: Juan José Rodríguez. Vestuario: Juan Antonio López Manzanares. Intérpretes: Francisco Gijón, Antonio Fernández de Simón, Diana Granados, Marta Enrique, Juana López Peláez, Manuel Fernández Arroyo, Isabel Crespo, José Antonio Sevilla, José Antonio Márquez-Villarejo, Rafael Zárate, Pilar García-Pozuelo, José Luis Casado, Antonio Díaz Madroñero, Antonio Bellón, Rafael Zárate Jr., María Ángeles Díaz Madroñero, Cándido Jorge Sevilla, Ezequiel Ruiz, Javier Infante, Manuel Alvarez y María Dolores Márquez-Villarejo. Estreno: 2 de mayo de 1987, en el XII Festival de Teatro Aficionado de Villacañas (Toledo).





De arriba a abajo, Julia Trujillo y Rafael Alonso en un momento de la comedia "Cosas de papá y mamá". (Foto: Miguel Raposo). Y una escena de "Las Meninas", de Buero Vallejo, por el Grupo de Teatro Lazarillo T.C.E. (Foto: M. Casas). En la otra página, y de arriba a abajo, escenas de "El oso", "Petición de mano" y "El canto del cisne", todas de Chejov, por la Compañía Lucrecia Arana.

EL LEBREL BLANCO. Pamplona

TRAGICOMEDIA DEL SERENÍSIMO PRÍNCIPE DON CARLOS

De Carlos Muñiz. Dirección: Valentín Redín. Estreno: 2 de noviembre de 1986, en la Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona.

"Don Carlos es un personaje de la historia de España al que hizo famoso Schiller. Hijo de Felipe II y de su primera esposa Margarita de Portugal, fue, según algunos historiadores, joven de bruscos modales, poco inteligente y desaplicado en el estudio.

(...) Los amores censurados del príncipe por Isabel de Valois, el enfrentamiento con su autoritario padre en la Corte de los Austrias, la espesa sombra de la Inquisición y su supuesta proclividad a un tratamiento más liberal del problema de Flandes frente al duro Duque de Alba, conquistó la simpatía de los historiadores centroeuropeos, y Friedrich Schiller, con su drama, lo convirtió en paradigma del mensaje de libertad que preconizaba el "Sturm und Drang". Esta obra libérrima respecto a los hechos históricos, de trama compleja y personajes muy densos, fue puesta en escena en versión de Enrique Llovet por el TEC que dirigía José Carlos Plaza (Madrid, 1979). Como es sabido, la ópera Don Carlo, *de Verdi, se inspira en el drama de Schiller y hay, si no me equivoco, otra incursión dramática en el personaje debida a Ignacio Amestoy.*

La versión de Carlos Muñiz, que es de 1972, también se centra en el enfrentamiento de Don Carlos con Felipe II. En este caso, el drama responde a las preocupaciones morales y estéticas presentes en lo que fue el teatro independiente en los últimos tiempos del franquismo, de cuya censura fue víctima esta tragicomedia; el prólogo a la edición de la obra realizada por "Cuadernos para el Diálogo" en 1974, de Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, es un excelente documento histórico de estas preocupaciones. Don Carlos es aquí un joven confundido y abrumado por su entorno, buscador de un modo de vida más libre y transparente y, al mismo tiempo, un develador con sus actitudes de la hipocresía de un régimen dogmático.

Hoy aquel contexto ha desaparecido y muchos de los contrastes de la obra, que registran las influencias de esperpento de Valle-Inclán, han rebajado notablemente su voltaje; igual ocurre con el conflicto dramático presentado que evidencia el esquematismo de aquel teatro de combate.

La puesta en escena que vimos el pasado miércoles es característica de El Lebrel Blanco: una cierta simplificación del contenido en beneficio de la mayor eficacia del mensaje, el expresionismo de la escenografía (que a este espectador le recordó la estética de un museo de cera) y una clara insuficiencia en la interpretación.

(...) Nadie puede negar a este grupo su sentido del espectáculo, pero siempre transmiten la impresión de que afrontan empresas por encima de sus posibilidades técnicas y la realización parece estar atravesada por un apresuramiento que se manifiesta en el descuido de los matices. En la Sala de Armas de la Ciudadela, se aprove-

charon bien las condiciones arquitectónicas para el escenario, pero la visibilidad fue pésima para una buena parte de los espectadores". (Manuel Bear *"El espejo de la historia"*. "Diario de Navarra". Pamplona. 7 de noviembre de 1986).

TEATRO LÍMITE. Madrid

EL RUFIÁN EN LA ESCALERA

De Joe Orton. Dirección: Luis Dorrego. Escenografía: Víctor Pagán. Música: Lorenzo Solano. Intérpretes: Yolanda Porras, Miguel Gredilla y Miguel Altet. Estreno: 11 de febrero de 1987, en el Colegio Mayor "Elías Ahuja".

"(...) Es una comedia negra, irónica —sigue explicando el director y portavoz de la compañía—, resultado del choque entre las aspiraciones humanas y un sistema, un universo implacable". En la farsa, los personajes son víctimas de sus estados emocionales inmediatos. La supervivencia y la identidad están en juego. El papel representado por ellos tiene sus exigencias, pero, en momentos de pánico, tienden a desvelarse como lo que verdaderamente son. Creemos que el tipo de humor de Joe Orton está muy cerca de nuestra cultura: la picaresca, las pasiones incontroladas, el humor negro. Su visión del mundo, al deformarlo en el ámbito teatral, roza con el esperpento valleinclanesco". (Declaraciones. "ABC". 18 de febrero de 1987).

LOLA VICO. Jaén

HORTENSIA ROMERO VALLEJO

De Fernando Quiñones. Dirección: Dora P. Albardiaz. Iluminación: Augusto Sánchez. Vestuario: Manuela Escribano y Pepa Escribano. Música: Juan Moreno Fernández y José A. Orta Román. Intérprete: Lola Vico. Estreno: 13 de diciembre de 1986, en el Palacio de Congresos de la Universidad Popular de Jaén.

LUCES DE COMEDIA. Zaragoza

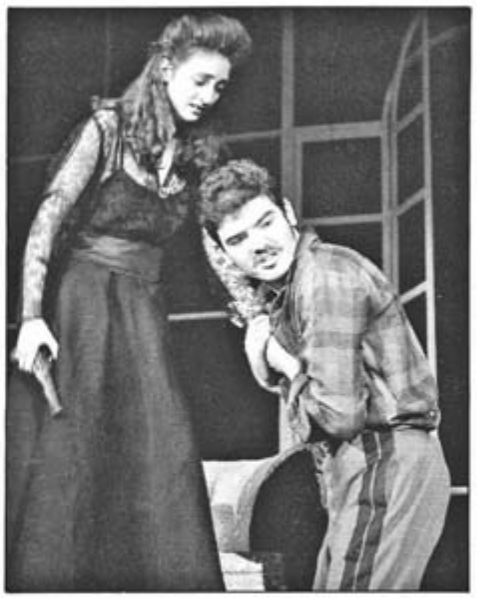
¿PERO, DÓNDE ME HE METIDO?

Autor y director: José A. Ríus. Intérpretes: Mari Mar Barrios, Marile y Conchita Langa, María Cruz Allue, Rosa Navarro, Javier Tornos y Jesús Casas. Estreno: 21 de mayo de 1987, en el Salón Oasis, de Zaragoza.

COMPAÑÍA LUCRECIA ARANA. Logroño

MUJERES 1

Compuesto de tres cuentos: *La más fuerte*, de A. Strindberg, *Visiones*, de M. Delibes, y *La voz humana*, de J. Cocteau. Dirección: Paco Cenzano. Intérpretes: Camino Mendívil, Inmaculada Ochoa, Elena Sáez y Pilar Lambarri. Estreno: 26 de enero de 1987, en la Sala Gonzalo de Berceo, Logroño.









DESMAYOS

Sobre textos de Chejov, *El oso, La petición de mano* y *Sobre el daño que el tabaco causa a la humanidad*. Intérpretes: Rubén González, Inmaculada Ochoa, Pilar Lambarri, Perfecto Uriel, Martín Nadal y Elena Sáez. Estreno: 28 de enero de 1987, en la Sala Gonzalo de Berceo, Logroño.

MUJERES 2

Compuesta por dos cuentos de W. Williams y uno de E. O'Neil. Dirección: Paco Cenzano. Intérpretes: Camino Mendívil, Eni Navas, Pilar Lambarri, Elena Sáez y Martín Nadal. Estreno: 30 de enero de 1987, en la Sala Gonzalo de Berceo, Logroño.

FUEGOS

Sobre textos de M. Yourcenar, *María de Magdala o la salvación* y *Clitemnestra o el crimen*. Dirección: Ricardo Romanos. Intérepretes: Inmaculada Ochoa y Stella Quintana. Estreno: 31 de enero de 1987, en la Sala Gonzalo de Berceo, Logroño.

"(...) La velada que dio la compañía Lucrecia Arana el pasado sábado fue una de esas ocasiones privilegiadas que el espectador asiduo puede contar con los dedos de una mano porque en algunos momentos se le erizan los cabellos de la nuca. Graciosamente, se trabaron dos textos de lujo, una dirección precisa y sobria, impalpable, y dos excepcionales actrices.

(...) Los instrumentos humanos y técnicos de la puesta en escena se pusieron al servicio de los dos textos con rigor y claridad inmaculada. Ochoa y Stella Quintana, dueñas de una hermosa voz y de depurada técnica gestual, interpretaron sus respectivos monólogos con hondura y libertad interior componiendo a menudo, solas en el escenario desnudo, electrizantes cuadros dramáticos. Inmaculada Ochoa especialmente reveló en María Magdalena una insólita capacidad para captar la atención del espectador durante una hora de monólogo y puso de relieve lo que es literalmente encarnar un personaje. Stella Quintana hizo una Clitemnestra de tonos más contenidos aunque no menos vigorosos.

El acompañamiento sonoro y la iluminación, muy sobrios, cumplieron la tarea de subrayar algunos pasajes sin independizarse ni sobreponerse al conjunto. La escenografía y el vestuario fueron apuntes breves y precisos alrededor de la acción y sobre la dirección lo mejor que puede decirse es que fue imperceptible aunque toda la puesta en escena revelaba haberse creado bajo una atenta y firme mirada desde el patio de butacas. Ricardo Romanos, el director, ha sido contratado como profesor en la Escuela de Teatro. Parece que las alumnas deben sentirse de enhorabuena.

Un público profundamente desculturizado que en Pamplona se mueve sólo por el conocimiento personal que tenga de la compañía, al margen de cualquier curiosidad o interés teatral, desasistió inmerecidamente a esta compañía riojana. No obstante. los aplausos que nunca faltan, y a menudo en mayor medida de lo que pide el espectáculo, fueron el sábado más intensos, con plena justicia." (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 7 de diciembre de 1987).

EL CANTO DEL CISNE

De Anton P. Chejov. Dirección: Stella Quintana y Paco Cenzano. Intérpretes: Ricardo Romanos,

Stella Quintana y Martín Nadal. Estreno: 25 de abril de 1987, en la Sala Gonzalo de Berceo, Logroño.

"El canto del cisne debe considerarse como un boceto de una forma de teatro en la que el actor, como representación del hombre corriente, es el eje de la puesta en escena a partir del cual se despliega toda la dramaturgia. Ricardo Romanos llevó hasta sus últimas consecuencias, brillantemente, este presupuesto. Introdujo situaciones nuevas (algunas tan interesantes por su contenida incitación sexual como la del "Don Juan Tenorio"), amplió los parlamentos y desmenuzó los registros emocionales por los que pasa el personaje sirviéndose de un asombrosamente ancho caudal de recursos interpretativos. A Stella Quintana le tocó un papel notablemente adelgazado para lo que indica el texto, pero fue un placer volver a oír, siquiera fuera brevemente su cálida voz y ver cómo puede estar un cuerpo sobre escena prácticamente quieto sin parecer un estafermo. La velada fue un festín.
La compañía Lucrecia Arana ha revelado este fin de semana en Pamplona que posee elenco de elevada calidad y que sus espectáculos, sobrios y certeros, están dirigidos con una sabiduría verdaderamente insólita en estos pagos.
Un público más numeroso que el que asistió el sábado, en gran parte formado por alumnos de la Escuela, demostraron su complacencia aplaudiendo largamente al término de la representación." (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 9 de diciembre de 1987).

RUBÉN Y MARIAN
Sobre textos de A. de la Halle, Dirección: Ricardo Romanos y Stella Quintana. Dirección musical: Miguel Calvo. Coreografía: Perfecto Uriel. Intérpretes: Elena Sáez, Martín Nadal, Rubén González, Cipriano Lodosa, Inmaculada Ochoa, Pilar Lambarri, Ricardo Romanos y Stella Quintana. Músicos: Camino Mendívil, Eni Navas, Gabriel Llerins, Alejandro Ruiz, Josefa Ortuño, Luz Rodríguez, Mercedes Ochoa y Miguel Calvo. Estreno: 12 de junio de 1987, en la Plaza del Mercado, Logroño.

LUIS BOYANO. Madrid

ONLI-FOR-RUE
De Luis Vázquez. Dirección y escenografía: Luis Vázquez. Intérprete: Luis Boyano. Estreno: 12 de julio de 1987, en el Teatro Egaleo de Leganés (Madrid).

"Luis, hace año y medio, empezó a trabajar en el Retiro. "El primer día fue un desastre, pero poco a poco fui montando pantominas que iban gustando al público. Me di cuenta que había que hacer un trabajo de participación con los niños". A partir de este momento le empiezan a llegar algunos contratos con asociaciones de vecinos y colegios, y ahora, aparte de su trabajo en este parque, Luis colabora en la Escuela de Animación y Educación Juvenil de la Comunidad de Madrid y da clases en una academia de psicomotricidad y expresión corporal.
Luis es un buen mimo, capaz de improvisar en un ambiente como éste, el del parque del Retiro, donde siempre surge algo inesperado. El director, ¡Olé! o Mckarra-Lende *son algunos de sus números en los que es el mismo público quien, a veces, participa como protagonista de estas divertidas historias".* (Declaraciones a Benito Román. "El País". Madrid. Diciembre 86).

COMPAÑÍA LUIS SEOANE. La Coruña

AQUELLA HISTORIA DE BLY
De Manuel Lourenzo. Basado en *Otra vuelta de tuerca,* de Henry James. Intérpretes: Susana y Raúl Dans, Inmaculada Souto y Xose Vilorelle. Estreno: 29 de julio de 1987, en el Festival Internacional de Teatro de Ribadavia.

LA LUNA TEATRO. Logroño

¡OH PAPÁ, POBRE PAPÁ, MAMÁ TE HA METIDO EN EL ARMARIO Y A MÍ ME DA TANTA PENA!
De Arthur Kopit. Dirección: Ricardo Pereira. Intérpretes: José Pérez, Gabriel Moreno, Clara Pérez, Violeta Garay y Fernando Alamañac. Estreno: 9 de mayo de 1987, en el Auditorium Municipal, Logroño.



Sobre estas líneas, "Rubén y Marián", espectáculo de la Compañía Lucrecia Arana, sobre textos de A. de la Halle. (Foto: Jesús Rocandio). A la derecha, las actrices Rosa Novell y Julieta Serrano en una escena de "La senyora de Sade", de Yukio Mishima, por el Teatre Lliure. (Foto: Ros Riba).

SALUDOS
De Eugène Ionesco. Dirección: Ricardo Pereira. Intérpretes: José Pérez, Ramón Vidal y Fernando Alamañac. Estreno: 6 de agosto de 1987, en la Sala Continental de Logroño.

EL LLAMP TEATRE. Barcelona

BRAMS
Del colectivo. Dirección: Toni Alba. Intérpretes: Sergi López y Jordi Isern. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en el Teatro Principal de Vilanova i la Geltrú.

"(...) Brams o la Kumedia dels Herrors *es un espectáculo en que el código de complicidad que se establece con el público resulta básico. En un primer momento los asistentes son testigos de un ensayo y de unos hechos que deberían pasar inadvertidos ante sus ojos. Y en la tercera parte, los mismos espectadores se convierten en protagonistas directos ya que pasan a ser el público que asiste a una obra de teatro clásico.*
El estilo utilizado es complejo, a consecuencia de las diversas técnicas utilizadas, tanto gestuales como verbales. Esto se ve compensado por unos diálogos claros bajo un humor sutil que conecta rápidamente con el espectador (...)". (Diario de Lérida". Lérida. 6 de diciembre de 1987).

"(...) Sergi López y Jordi Isern conforman una pareja ideal y perfectamente coordinada. Sergi López, histriónico, aturdido, nervioso, desencajado y abatido, tiene frente a frente a un Jordi Isern tímido, poca cosa, lento, corto y patoso. Dos rols logrados a la perfección e imbricados en el juego escénico con un ritmo y una desenvoltura que imita con naturalidad la improvisación y que, por este mismo motivo, denota un trabajo previo riguroso y perfeccionista, Toni Albà, director del montaje, ha sabido mantener el "tempo" adecuado a cada momento de la obra y ha potenciado el duelo de los dos actores de tal forma que este mano a mano resulta en beneficio brillante de la situación.
Brams *nos recuerda* Pel davant... i pel darrera *donde también el tema del teatro dentro del teatro es tratado con humor y a través de situaciones extremas, paroxísticas y desenfrenadas. Es una obra que no busca consistencias trascendentes, sino la comunicación con el público a través de la sonrisa y la carcajada, y de esto el cronista puede dar fe: el Teatro Principal temblaba de risa, cada dos por tres, sólo con la presencia del dueto de El Llamp Teatre.*
Quizás la primera parte queda descolocada de la unidad del resto del montaje. Son unos gags gestuales, principalmente, que recuerdan el trabajo más estrictamente de clan y no responden a una necesidad narrativa posterior de la obra demasiado clara. Es necesario mencionar la utilización hábil de la máscara y la efectista y

funcional escenografía de Ton Riera. (...) (Francesc Marc Álvaro. "Diario de Vilanova". Vilanova. 12 de diciembre de 1986).

"Brams *es el título que El Llamp Teatre ha presentado (6 de diciembre) en el Teatro Principal de Vilanova i la Geltrú.* Brams *es un espectáculo sencillo, modesto y muy divertido que Sergi López y Jordi Isern, dirigidos por Toni Albà, han representado con un notable éxito. La acción, apoyada en una típica situación de un ensayo general y del teatro dentro del teatro, recoge las estructuras cómicas tradicionales del teatro catalán y las reelabora, a partir de unos esquemas dramatúrgicos mínimos, con una gran frescura y eficacia cómica. Se podría decir que la pareja de pastores cómicos de alguna representación de* Els pastorets *se ha escapado de su paisaje y ha querido integrarse en la vida teatral cotidiana. Posiblemente se podría pulir un poco el texto y alguna situación, sobre todo del inicio."* (Joaquim Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 10 de diciembre de 1986).

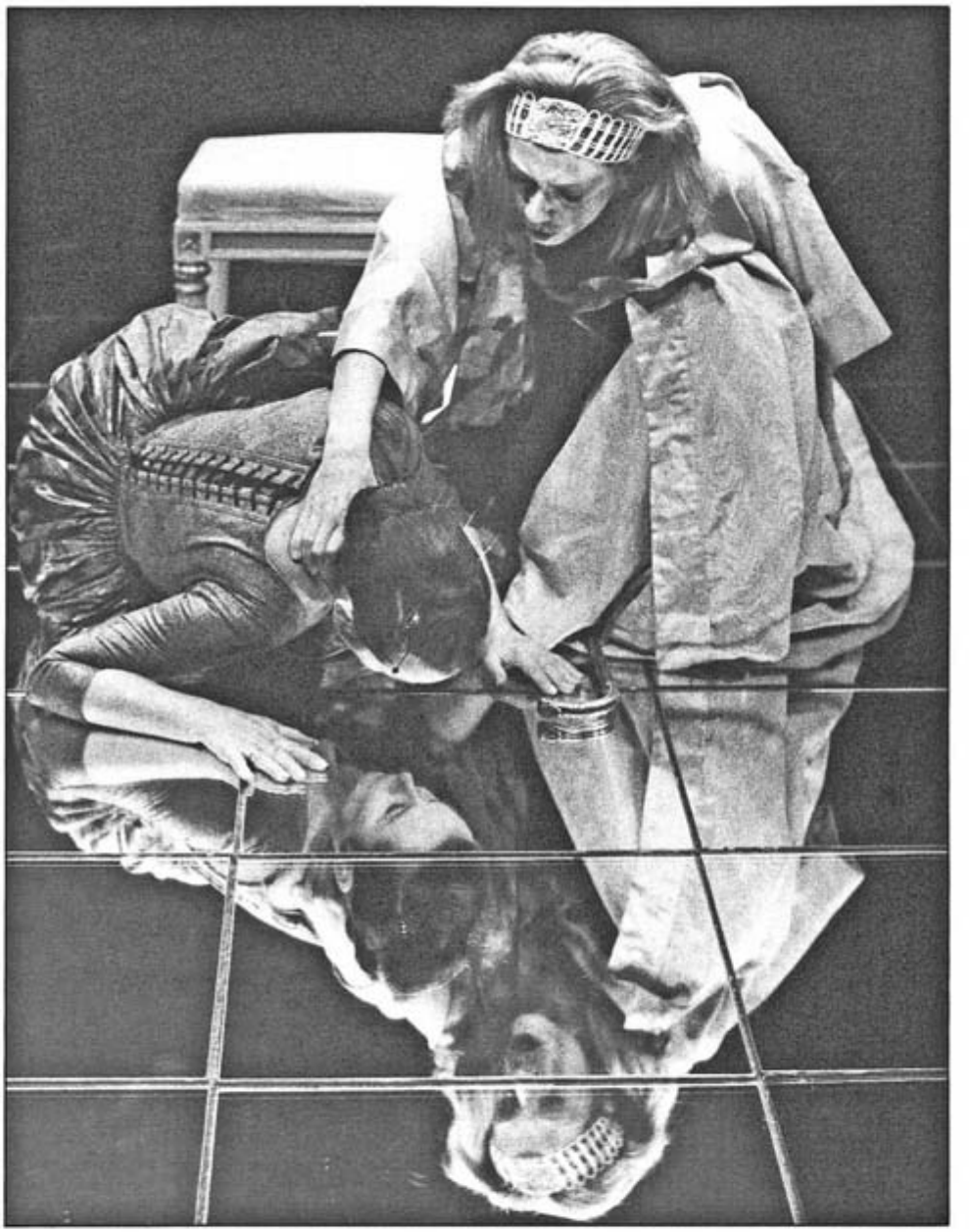
TEATRE LLIURE. Barcelona

LA SENYORA DE SADE

De Yukio Mishima. Traducción: Vicenç Altaió y Patric Guifreu. Dirección: Jordi Mesalles. Vestuario: Fabià Puigserver. Escenografía: Alfons Flores. Intérpretes: Muntsa Alcañiz, Anna Lizarán, Rosa Novell, Julieta Serrano, Carlota Soldevila y Teresa Vilardell. Estreno: 29 de octubre de 1986, en el Teatre Lliure. Barcelona.

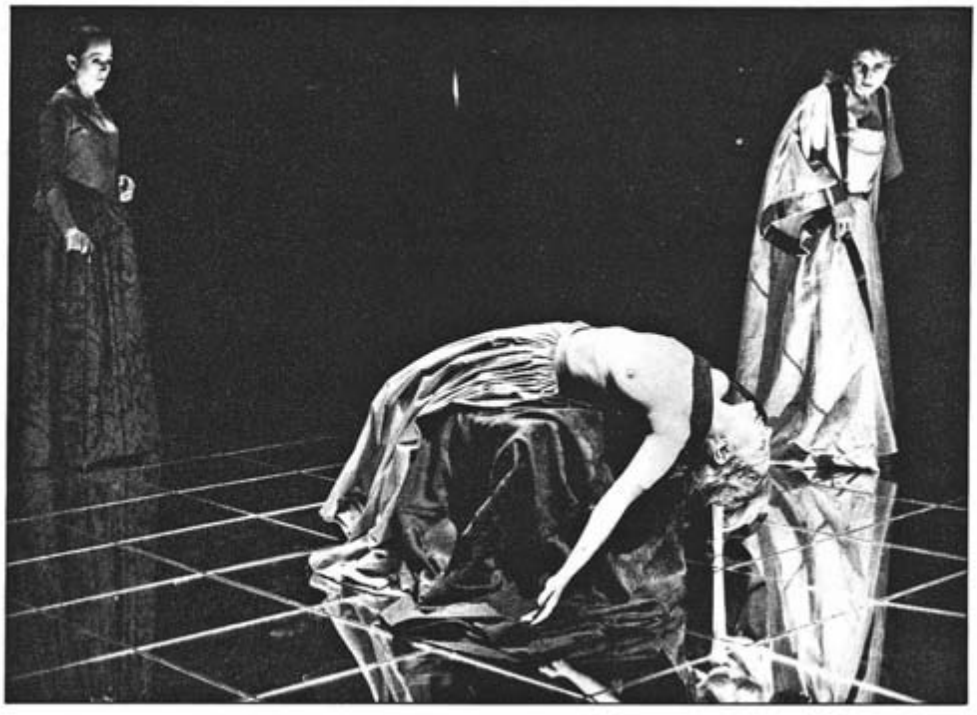
"El punto de partida de Mishima es pensar que las seis mujeres están enamoradas de la personalidad del marqués. Entonces juega con tres personajes históricos: la esposa, la madre de ésta y la hermana, y se inventa una libertina y una monja, extraídas de las mismas novelas de Sade. Es Sade visto desde el punto de vista femenino. Sade en Occidente es como un panegírico del sexo y Mishima rompe con esta visión y con este mito y va por el lado del amor. Construye una gran historia de amor, explicando esta fidelidad absoluta de Renée hacia su marido. Es una historia en la que la perversión no está en el sexo, sino en el amor. El autor quería ser Sade, pero es Renée". (Declaraciones de Jordi Mesalles a S. Fondevila "La Vanguardia". Barcelona. 5 de octubre de 1986).

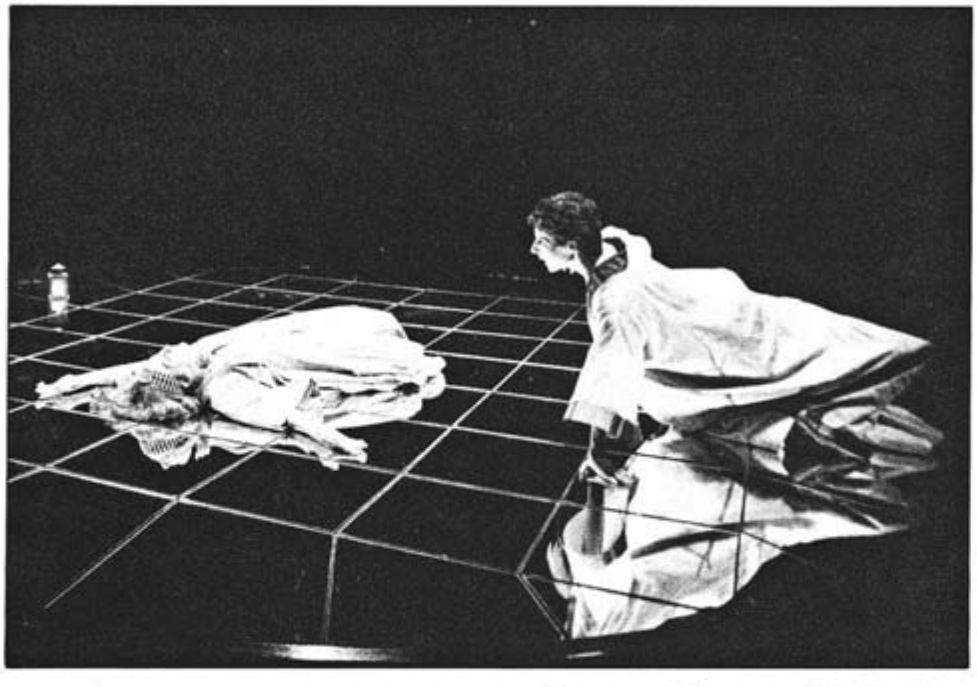
(...) No soy ningún incondicional admirador de La Senyora de Sade. *Hay textos de Mishima que me gustan mucho más y, puestos a ser sincero, les diré que su teatro es lo que menos me interesa de su obra.*
(...) Pero, a pesar de no entusiasmarme, le reconozco una cierta fuerza, precisamente en su último acto, cuando Renée se hipostasa con el "divino" marqués y luego, como una gran abadesa del XVII francés, se recluye en su celda, en compañía de su soledad. Me parecen desproporcionadas las palabras de Mesalles cuando, en el programa, equipara la obra del japonés "a una tragèdia de Racine i a la vegada al lirisme transgressor d'un Genet". A mí, ese comparar La senyora de Sade *con una tragedia de Racine es algo que me da grima, y me recuerda la salida del Pascoli cuando oía comparar a D'Annunzio con Victor Hugo: "Il gigante e il suo stronzolo", su cagajón, decía el Pascoli.*



Pero, es innegable, el texto tiene fuerza, es astutamente teatral y, por momentos, hace gala de un cierto lirismo. Mishima, nadie se lo niega, era un poeta como la copa de un pino.
Entonces, pienso yo, lo que ocurre con esa representación es que se ha puesto el acento en una evidente —está ahí, ya lo he dicho— dignidad estética, en un inteligente acercamiento a las orillas culturales de Mishima, a esa Francia vista con los ojos de un japonés, pero se ha descuidado algo que es fundamental en el teatro: la pasión. El marqués de Sade, ese gran ausente, repito, no es un tipo cualquiera. Su solo nombre despierta múltiples resonancias y, por descontado, debería llenar un teatro: una obra titulada La senyora de Sade *tiene, ya por su solo título, mucho de ganado. El marqués, por divino y por marqués, ha de olerse, perdonen la grosería, ha de olerse en el escenario. El marqués debe "encender" a esas seis mujeres, seis mujeres que, en cierta medida, están con el "mono".*
Y yo, por los 95 minutos que vi de los 145 que dura la función, y a pesar de mi buen olfato, no olí al marqués en el escenario del Lliure". (Joan de Sagarra, "Prestigio sin poesía". "El País". Barcelona. 31 de octubre de 1986).

"En un espacio circular de Alfons Flores, seis mujeres hablan y hablan con un punto de





Dos escenas de "La senyora de Sade", de Yukio Mishima, dirigida por Jordi Mesalles. (Fotos: Ros Ribas). A la derecha, la actriz Muntsa Alcañiz intérprete única de "Conversa a casa del matrimoni Stein sobre el senyor von Goethe, absent", de Peter Hacks, con dirección de Pere Planella, ambos espectáculos en la programación del Teatre Lliure de Barcelona. (Fotos: Ros Ribas).

referencia continuo: el marqués de Sade que, por supuesto, no aparece fisicamente en la obra. Seis mujeres que lo aman/odian, que lo ensalzan/critican, y que tienen, de una manera o de otra, una relación con su vida. Sade, en el tiempo histórico en que el autor sitúa su obra —entre 1772 y 1790—, permanece en la cárcel de Paris. La habilidad teatral de Mishima da fuerza a esta suma de conversaciones que si bien van desentrañando la personalidad sugestiva de Sade —un escritor maldito, como lo fue Genet o el mismo Mishima— van también definiendo los valores que representan las seis mujeres que aparecen en el escenario, de las que tres —la esposa de Sade (Rosa Novell), la madre (Julieta Serrano) y la hermana (Muntsa Alcañiz)— son personajes reales y las otras tres creados en la ficción del autor: la religiosa (Carlota Soldevila), la condesa (Anna Lizarán) y la criada (Teresa Vilardell).

Estamos, pues, ante una obra de texto que pide una atención máxima del espectador, que en este caso se acrecienta por los varios niveles de lectura, desde el acercamiento y reflexión a/sobre Sade, hasta el choque de posturas y valores que se encarnan, por ejemplo, en la madre de Sade (la moral social burguesa); en su esposa Renèe (la fidelidad hasta el acto sublime); o en la criada Charlotte (la fuerza revolucionaria del pueblo). Pero la fuerte personalidad de Mishima llenó todo esto de una sutil poesía, de un lirismo de connotaciones orientales, pero fácilmente identificables en la cultura occidental. Y es por aquí, por la falta de magia poética que tuvo la función del estreno, que el montaje de Mesalles pierde un deseable poder de fascinación, de apasionamiento o de emoción.

Hay, desde luego, un dignísimo trabajo de las actrices, destacando, para mí, Anna Lizarán y Rosa Novell y valorando el esfuerzo/resultados de Julieta Serrano, metida en un estilo que habitualmente no es el suyo. Unas actrices —perfectamente vestidas por Puigserver— que dan diferentes momentos de calidad interpretativa, pero cuyo trabajo conjunto —el segundo acto adquiere unos excelentes niveles— es meritorio aunque, emocionalmente, el espectáculo no acabe de cuajar". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "Un Mishima para escuchar", "El Periódico". Barcelona. 1 noviembre de 1986).

CONVERSA A CASA DEL MATRIMONI STEIN SOBRE EL SENYOR VON GOETHE, ABSENT

De Peter Hacks. Versión catalana de Feliu Formosa. Dirección: Pere Planella. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Intérprete: Muntsa Alcañiz. Estreno: 7 de enero de 1987, en el Teatro Lliure de Barcelona.

"A raiz de la presentación de esta pieza en el Palau Marc en mayo de 1985, se prodigaron los comentarios laudatorios al buen trabajo de la actriz y del director. Muntsa Alcañiz obtuvo el Premio Margarita Xirgu de interpretación y Pere Planella el Premio Nacional de Dirección, distinciones que en modo alguno pueden sorprender a nadie que se acerque ahora al Teatre Lliure donde el ejercicio, sin bien aparece despojado de la intimidad doméstica que tuvo originariamente, ha sido potenciado por unos sobrios auxilios teatrales: un juego sutil de claridades y sombras y una escenografía magnífica de Puigserver.

La Conversa, claro está, es Muntsa Alcañiz de principio a fin. No creo que en ningún otro

trabajo se le haya exigido tanto a esa actriz de trayectoria un tanto desigual, desde mi punto de vista, pero de la que sabemos, tras esa "Charlotte", es capaz de ofrecer registros de enorme expresividad, de una emoción sencillamente cautivadora. Progresivamente cautivadora, precisaría.
Ignoro los secretos temperamentales de Muntsa Alcañiz, pero resulta bastante claro que en un monólogo dilatado como es la Conversa, *cuyos matices son cada vez más enrevesados, la actriz se crece a ojos vista y acaba por adueñarse del personaje con una seguridad formidable. Si la garganta y el cuerpo aguantaran, a Muntsa Alcañiz le deberían doblar los honorarios y pedirle un ensayo general antes de cada función. En "caliente", sus gestos y timbres nerviosos y duros se aquietan, y ninguna dificultad se le resiste".* (Joan-Anton Benach. "Una encantadora feminista del XVIII", "La Vanguardia". Barcelona. 10 de enero de 1987).

"(...) Esta Conversa... *es un texto finísimo, inteligente y zumbón, en el que Peter Hacks, como otros tantos sufridos ex alumnos de los gimnasios alemanes, se burla olímpicamente —aquí el adverbio resulta de cajón— de la apabullante presencia del genio. Es, créanme, un texto delicioso, divertidísimo, sin desperdicio, que invita a la sonrisa, cuando no a la carcajada, sonrisas y carcajadas que yo noté a faltar en el selecto público del Lliure. Y es que, como dice la señora Von Stein, vivimos una época ilustrada, tan ilustrada que la gente ha acabado por creérselo y se ha olvidado de sonreír.*
Muntsa Alcañiz es una actriz que se caracteriza por un cierto dominio de lo que en la jerga teatrera se denomina el impulso grotowskiano. En otras palabras: la Alcañiz atrapa las palabras del mismo modo que el camaleón captura las moscas: de un lengüetazo. Es una actriz que actúa a sacudidas. En la Conversa... *esa rara virtud de la intérprete se muestra afortunadamente mucho más controlada, su discurso es menos agresivo, más matizado, logrando momentos espléndidos, de ironía y de una cierta ternura. Con todo, uno cree que la partitura de Hacks tiene todavía un sinfín de bellezas —y de trucos— por descubrir. Pero, en líneas generales, el trabajo de la actriz es de una gran corrección.*
El espacio escénico ideado por Puigserver es, como es habitual en ese artista, de una gran calidad, aunque, en mi opinión, no aporta ninguna solución a esa sensación de intromisión en el monólogo —intromisión silenciosa del público, de un público "voyeur"— apetecida por el director, Pere Planella". (Joan de Sagarra, "La mantis y el cangrejo". "El País". Barcelona. 10 de enero de 1987).

EL 30 DE ABRIL
De Joan Oliver. Dramaturgia: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Pere Planella. Escenografía: Isidre Prunés y Montse Amenós. Vestuario: César Olivar. Intérpretes: Miguel Arbós, Jordi Bosch, Ramón Enrich, Marcel Ibero, Anna Lizarán, Rafael Llop, Carme Molina, Josep Montanyès, Pep Munné, Pep Anton Muñoz, Rosa Novell, Víctor Pi, Enric Sunyol y Ramón Tetas. Estreno: 28 de enero de 1987, en el Teatre Lliure. Barcelona.

"(...) Se podría haber hecho de una forma más pasada, más esperpéntica, con los ministros barrigudos y con la cara blanca, y, quizá, la farsa es más agradecida para el público; pero la cuestión es que la obra pide más sutilidad. El 30 d'abril *no es, subraya el director, "una obra de tesis, aunque plantee la independencia en una Cataluña monárquica, burguesa y belicista, para decirnos que el cambio, si no es estructural, no vale nada: ¿independencia?, sí, pero ¿cómo? En realidad, no es una obra profunda, es un divertimento de historia-ficción".* (Declaraciones de Pere Planella a "La Vanguardia". Barcelona. 28 de enero de 1987).

"Joan Oliver admitía en privado la relativa entidad de su "divertimento", del que, por otra parte, nunca hablaba por propia iniciativa, aunque en una ocasión, que situó en el otoño del 77, y en uno de sus típicos instantes de absorta reflexión,



reconocía que las disparatadas situaciones de El 30 d'abril *no parecían tan lejos de la realidad presente.*
A Joan Oliver le habría complacido, pienso yo, la labor de Guillem-Jordi Graells, que ha podado el original de personajes marginales —una pareja de novios que se entromete en el enredo, por ejemplo—, ha potenciado otros como el del banquero Barnús y su ridícula esposa, y ordenado diálogos en los que imágenes y alfilerazos de Oliver son ahora, sin duda, mucho más cáusticos que cuando la obra fue escrita. La argucia con que el rey justifica su política bilingüista, el imposible republicanismo del país donde incluso "los socialistas son monárquicos", parecen referencias inventadas anteayer y que, sin embargo, están en un repertorio de premoniciones originales que Graells y el director, Pere Planella, han respetado escrupulosamente.

El 30 d'abril *sigue siendo una pieza menor, una comedia ligera —peripecia o juguete cómico, como se decía en una jerga arcaica—, pero en el cuadro de las sátiras políticas que periódicamente surgen del teatro autóctono, es una diversión de primerísima magnitud. Y lo es porque el azar y las constantes históricas se alían en curiosas coincidencias y, también, porque Planella ha dirigido con excelente pulso un conjunto de buenos actores y Prunés y Amenós han ideado una escenografía simple, amable y eficaz, y todos demuestran haberlo pasado muy bien en este empeño".* (Joan-Anton Benach, "La actualidad de *El 30 d'abril*, cincuenta años después", "La Vanguardia". Barcelona. 30 de enero de 1987).

"Ante un texto como este, que ha estado cincuenta años sin poder subir al escenario, Guillem Jordi Graells ha mantenido una actitud de prudencia, ha eliminado el polvo que ha podido, ha sacado fuera situaciones y personajes anecdóticos y ha agilizado algunas frases con intención actualizadora. Pere Planella, en cambio, ha trabajado la obra a partir de la tipología de los personajes y de la comicidad del gesto. Ha dejado de lado cualquier pretensión trascendentalizadora y ha jugado con la pequeña broma, que se desprende de la palabra cómica, desde la frase que juega como un guiño —generalmente sobre temas y cuestiones tópicas de raíz histórica o nacionalista—; con la broma que comporta la composición de los personajes, casi caricaturas, elaboradas con amabilidad, sin exageraciones; con el gesto —cómico, claro está— en el momento oportuno, subrayando una frase, una palabra, una situación.









En esta página, diversas escenas de "El 30 de abril", de Joan Oliver, dirección de Pere Planella, por el Teatre Lliure. (Foto: Ros Ribas). A la derecha, y de arriba a abajo, Quim Lecina y Fermí Reixach en "L'última copa", de Harold Pinter, con dirección de Xicu Masó. Y Andreu Benito y Jordi Bosch en una escena de "El muntaplats", de Pinter, dirigida por Carme Portaceli. (Fotos: Ros Ribas).

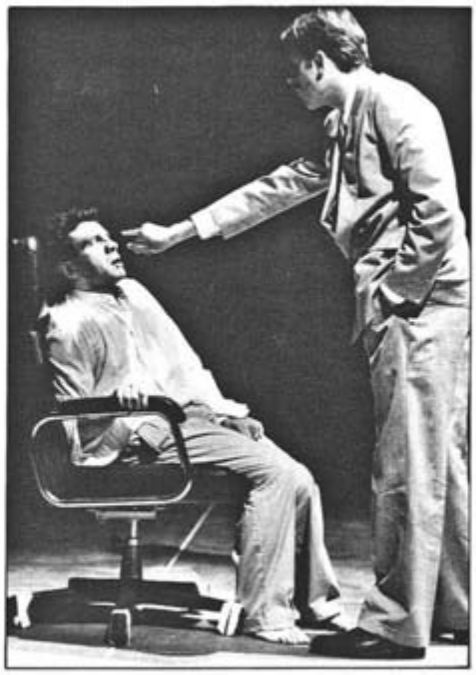
El 30 d'abril *no pretende, en ningún momento, ser la obra de la temporada ni el montaje que ha de salvar el teatro catalán. Es un pretexto para pasarlo bien, para jugar con inocencia e ingenuidad con un tema catalán, construido con una comicidad simple que utiliza recursos que nos resultan extraordinariamente cercanos. La obra, montada con la misma rigurosidad y exigencia de siempre, posee la dignidad que ofrece al espectador la posibilidad de alcanzar un notable placer teatral. En este sentido, la eficacísima escenografía de Prunés-Amenós —que fue aplaudida en un cambio de acto— y la calidad de interpretación son los puntales que garantizan aquel placer".* (Joaquim Vilà i Folch. *"Una opereta sin música"*. "Avui". Barcelona. 30 de enero de 1987).

"Joan Oliver construye una trama argumental en la que el meollo resulta ser una campaña militar contra Inglaterra encaminada a la reconquista de las Baleares, que se hallan, a mediados de los años treinta, bajo la dominación británica. Con espía incluida, claro. Pero detrás de ese juguete se perciben claramente las pullas de Pere Quart hacia una cierta burguesía catalana y un cierto independentismo. Las pullas, como tales, llegan prontamente, son ingeniosas —a veces, con todo, se quedan en chistes de baturros—, pero no hieren. A lo máximo, hacen pupa. Y es que estamos en 1987; han pasado muchas, demasiadas cosas —y otras que no han pasado— en esos cincuenta y pico de años y, a pesar de que sigamos huérfanos del Papitu *y del* Be Negre, *en el teatro señorea un personaje que se llama Boadella y que en ese mismo escenario del Lliure se montó un* Ubu, rei *que relegaba* El 30 d'abril *a la biblioteca salesiana. Las comparaciones son odiosas, de acuerdo. Pero la realidad es esta: en la Cataluña de los ochenta, la de los mosenes Fenosa y Gumi, del olímpico Prenafeta y del taimado Boadella, por citar algunos singulares ejemplares de la fauna y flora catalanas, las pullas de Joan Oliver me producen los efectos que podría producir el Erotil —para seguir con el* Be Negre— *en las tiernas carnes del centurión Terenci Moix.*
Si partimos de la base de que Guillem-Jordi Graells no es Ben Hecht —las dichosas comparaciones— y Pere Planella no es Ernst Lubitsch, hemos de admitir que esa peripecia histórico-burlesca, en el escenario del Lliure, se convierte en una pequeña juerga por obra y gracia de unos buenos intérpretes". (Joan de Sagarra. "Pequeña juerga con buenos intérpretes". "El País". Barcelona. 31 de enero de 1987).

EL MUNTAPLATS
De Harold Pinter. Traducción: Josep M. Balenyà. Dirección: Carme Portacelli. Escenografía y vestuario: Antoni Bueso y Julià Colomer. Intérpretes: Andreu Benito y Jordi Bosch.

L' ÚLTIMA COPA
De Harold Pinter. Traducción: Josep M. Balenyà. Dirección: Xicu Masó. Escenografía y vestuario: Antoni Bueso y Julià Colomer. Música: Miquel Sala. Intérpretes: Pau Bosc, Hug Cirici, Quim Lecina, Fermí Reixach, Emma Vilarasau y Joan Sadurní (piano). Estreno: 27 de mayo de 1987, en el Teatre Lliure de Barcelona.

"(...) Es un autor que ha sido capaz de explicar el sentido trágico del hombre cotidiano, mediocre,





el de la mediocridad humana; que es capaz de escribir algo tan bestia sin caer en el melodrama". El director de La última copa *opina que esta pieza, aun conteniendo todas las constantes del teatro de Pinter, representa una ruptura en su trayectoria. "En su obra anterior había amenazas y en ésta se concretan. Tal vez sea porque los críticos le trataron de reaccionario porque sus piezas transcurrían siempre en ambientes de la alta burguesía cuando en Inglaterra estaba de moda el compromiso directo.* La última copa, *es una bofetada, un puñetazo al espectador".*
(...) Para Carme Portaceli, la diferencia entre El Muntaplats *y* La última copa, *reside en la época en la que fueron escritas. "Cuando Pinter escribe* El Muntaplats *y dice que la revolución es una utopía, y que la utopía no existe, es un tiempo de gran agitación social". La directora, que ya trabajó en el Lliure con* Els fills del sol *y como ayudante de dirección de Pasqual y Puigserver durante ocho años, explica que en la obra que dirige "el poder no tiene rostro, era una época distinta, y está diluido en una superestructura a la que es difícil descubrir. Hay una amenaza misteriosa e indefinida, mientras que en* L'última copa *el poder se concreta y lo hace de forma muy brutal y la metáfora política se convierte en una acusación directa"* (Declaraciones de Xicu Masó y Carme Portacelli a Santiago Fondevila, "La Vanguardia". Barcelona. 22 de mayo de 1987).

"Harold Pinter es un autor en cierto modo difícil, fiel en su extensa obra —teatro, televisión, cine y dirección escénica— a determinadas convicciones ideológicas y, posiblemente, también estéticas: El programa del Teatre Lliure es, en este sentido, ejemplar. La economía de medios que proponen los dos textos y el escasísimo número de personajes que reclaman, forman parte del credo teatral del autor. Un credo por el que Pinter se ocupa del ser humano visto, por lo general, en situaciones límites y en circunstancias especiales que determinan que ese o esos seres humanos vivan casi solos.
(...) Tragedia y farsa se funden en esta "absurda" historia que propone Pinter, muy bien recreada por el montaje de Carme Portaceli y también por los dos actores, Andreu Benito y Jordi Bosch. En todo caso, me pareció que frente a la potenciación que se hace del lenguaje justo en los pasajes en que éste desprende comicidad, se pierde un poco el elemento poético que, en mi opinión, está en el texto.
L'última copa *es un durísimo alegato contra la tortura, que en el montaje de Xicu Masó apenas dura 40 minutos. Pero es una de las más directas y brutales reflexiones que creo se han visto sobre esta vesanía. Es un texto directo, realista: un texto que muestra la cara del poder sin localizarlo en ninguna situación concreta.*
Un montaje escueto y contundente, sin la menor concesión, que pasa por el trabajo de Fermi Reixach —controlado y exultante de fuerza— y por el de Quim Lecina y Emma Vilarasau, cuyos silencios, gestos y expresiones ponen un nudo en la garganta del espectador". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "Dos Pinter en el Lliure". "El Periódico". Barcelona. 29 de mayo de 1987).

"Es natural que ante este doble programa el espectador intente delimitar similitudes y diferencias, relacionar lo que las une y separa para con ello justificar la elección de las mismas. Al hacerlo, la primera observación que deberá notar es la homogeneidad absoluta del espectáculo. A pesar de la distinta dirección. Carme Portaceli/Xicu Masó, para cada una de las dos obras, la unidad de interpretación y lectura es la misma. Esa unidad de dirección se proyecta sobre la escenografía, Antonio Bueso/Julià Colomer, que al diseñar un mismo espacio escenográfico hacen posible que la transición de una obra a otra se haga sin ningún tipo de sobresalto.
Pero, sin duda, si esa homogeneidad es posible es porque las dos piezas de Pinter nos sitúan ante lo que quizás mejor define y explica su teatro: un mundo cerrado, claustrofóbico, asfixiante donde los personajes, incluso contra su deseo, llegan a una difícil relación cuando no a la confrontación más pura y dura. En las dos obras que tratamos la imagen de ese mundo cerrado se acrecienta por cuanto la acción siempre se desarrolla en un sótano o despacho-sótano. La relación se establece siempre con la parte superior del edificio que es la paráfrasis del mundo exterior. En ambas obras unidos también por el interfono. Sólo la distinta voz anónima de ese interlocutor ausente nos dará la

clave y diferencia entre un texto y otro y nos situará en el punto evolutivo de la cronologia dramática del autor. En la primera obra, las fuerzas ocultas o desconocidas de la existencia, el hombre sin rostro, el misterio, la duda, la inseguridad o enigma desidentificado: la abstracción. En la segunda, la fuerza de la represión política y policial, el hombre con rostro, el engranaje del poder identificado: la concreción. La relación de esas dos fuerzas da sentido y explica la razón última de ese espectáculo Pinter que se nos ofrece en el Lliure.
(...) La seriedad de la especulación intelectual que se transmite en la lectura de los dos textos, de una escenografia sobria, pero envolvente, de una dirección justa e inteligente y una actuación equilibrada, contenida o desgarrada según el caso, da a la última producción del Lliure el sello de la profesionalidad bien entendida y realizada. Espectáculo recomendable, pues, para quien se interese por el teatro, aunque éste sea teatro duro. Es decir, no el fácil divertimiento frecuente hoy en nuestra escena, sino un teatro complejo donde la palabra transmite la tensión del contenido. Harold Pinter es, además, un maestro en el diálogo". (Alex Broch. "O sobre la muerte del más inocente". "La Vanguardia". Barcelona. 29 de mayo de 1987).

LA LLUNA DE TEATRE. Palma de Mallorca

JACQUES I EL SEU AMO

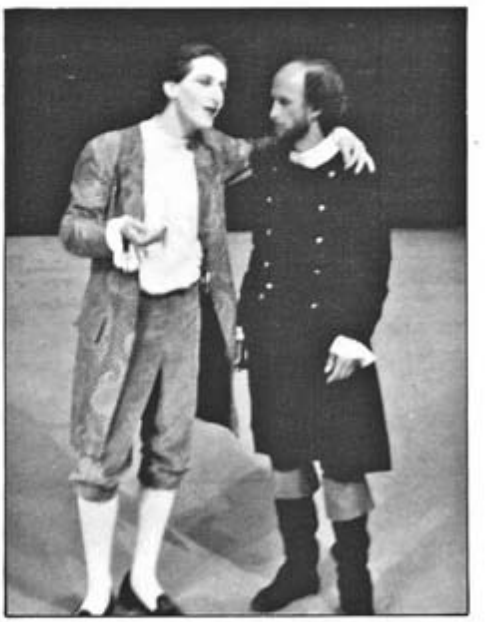
De Milan Kundera. Traducción: Jaume Corbera. Dirección: Antoni María Thomàs. Música: Jaume Sureda. Intérpretes: Rafael Ramis, Francesc Aguiló, Elisa Caminals, Guillem Simó, Roser Jové, Salvador Rosselló, Antoni Oliver, Catalina Garcias, Josep M. Alonso, Aina Forteza, Montse Cassanyes y Francesc Giménez. Estreno: 24 de julio de 1987, en el Auditórium de Palma de Mallorca.

"Si algo sorprende de la puesta en escena que La Lluna de Teatre, bajo la espléndida dirección de Antoni María Thomás, presenta de la obra de Kundera, es justamente el cuidado exquisito puesto en todos los detalles y el rigor del conjunto. El planteamiento de la función sigue al pie de la letra las recomendaciones que hace el autor en su descripción de espacio y personajes, y la traducción, de una insólita belleza, refleja con fidelidad y elegancia los matices del original literario, un auténtico homenaje de Kundera a Diderot a partir de la reescritura de su Jacques el Fatalista. *Un reparto ajustado y muy bien dirigido, entre el que destaca el esta vez muy controlado Rafael Ramis, que realiza una auténtica creación con su trabajo; una escenografia breve pero de gran eficacia; un vestuario de gran belleza y realizado con exquisitez...; todo un conjunto de detalles que sirven para que se desarrolle la trama del constante intercambio de roles, el rito de la transferencia y la fusión/confusión entre los dos personajes protagonistas en el que pasado y presente se diferencian únicamente por su lugar en las tablas, y donde se canta la libertad y el amor". (Xisco Ruil.lan. "Baleares". Palma de Mallorca. 28 de julio de 1987).*

"Era importante arropar de manera adecuada una obra de por si tan excelente como el Jacques *del autor checoslovaco, y Antoni Maria Thomàs y su equipo asi lo han visto y asi lo han hecho, a pesar de que con el millón y medio otorgado por el Ayuntamiento no se puedan obrar milagros. El espacio único, la sección que se levanta o se hunde para ambientar los marcos de la acción, las proyecciones, la música de Mertens y Sureda y el hermoso vestuario diseñado por Jaume Llabrés son otros tantos elementos que contribuyen a que este montaje sea bello y atractivo en si mismo, con independencia de lo que el texto pueda decir.*
Sucede sin embargo que, además, éste —el texto— es de un interés abrumador, de una inteligencia fuera de lo corriente y de una ironía y elegancia que lo mismo provocan la reflexión que la carcajada, Jacques y su amo, o el amo y Jacques, se entregan a una serie de juegos verbales en que, como quien no quiere la cosa, se disecciona la misera condición del ser humano y su estolidez suma al dejarse caer en las trampas más evidentes". (Francisco Rotger. "El Dia". Palma de Mallorca. 26 de julio de 1987).

"De un excelente texto teatral, ha conseguido Antoni Maria Thomás un excelente montaje con los actores de La lluna y ha puesto en pie un espectáculo capaz, no sólo de interesar, sino de hacer disfrutar al espectador de hora y media de Teatro, con mayúscula.
En ningún momento se rompe el ritmo ni la concatenación de los diferentes planos sobre el escenario, donde el espacio está aprovechado al máximo, en base a una escenografia tan esquemática como práctica, a la que sirve una iluminación perfectamente equilibrada, un vestuario excelente y unos subrayados musicales tan sobrios como acertados. Incluso la innovación del vídeo —un poco experimental y sin que su uso se ajuste a reforzar pasajes de idéntico contenido— sirva para dejar constancia, en primeros planos, de que nada queda suelto en el trabajo de los actores.
Rafael Ramis y Francesc Aguiló, perfectamente controlados, han encontrado dos papeles "a la medida" y cargan con el mayor peso de la obra, sin decaer en ningún instante, componiendo esta pareja en la que parecen haber puesto pinceladas desde Cervantes a Beckett o Kafka y elevando a notable altura la riqueza de unos diálogos casi enciclopedistas, en los que Milán Kundera ha vertido una carga de sutileza que se iria al garete de no contar con una traducción escénica convincente". (Biel Domingo. 28 de julio de 1987).

"Cada faceta del montaje es un dechado de virtudes. Ni que decir tiene que el texto de Kundera es una joya, pero hay que saber y poder transmitir al público esas reflexiones sobre el deambular del hombre por el mundo, el amor, los escritores, el público, el engaño, la paradoja de la vida... Pero aquí lo que interesa resaltar es la utilización del espacio escénico, perfecta; la composición de los diferentes cuadros, el equilibrio plástico en todo momento. De la espléndida iluminación de Borrás se podria hablar largo y tendido, idónea en función de la obra, como debe ser y ello se nota; el trabajo de los secundarios, casi nimio, pero poniéndolo todo sobre el escenario como si del protagonista se tratara; la labor de Thomás, catalizador absoluto, un "amo"; Francesc Aguiló, sobrio y en su papel, y un Rafael Ramis que parece encontrarse mejor en la piel de Jacques que en la suya propia". (P. M. R. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 26 de julio de 1987).





GRUPO DE TEATRO DE MAIALS. Maials (Lérida)

L'HOSTAL DE LA GLÓRIA

De Josep María de Sagarra. Intérpretes: María Neus Palau, Elisabeth Aresté, María Fe Ballesté, Conxita Oto, Agnés Bonastra, Josep María Martí, Josep María Segura, Miquel Florensa, Josep María Martí Sabaté, Francesc Miró, Ramón Aresté y Benigne Sisteré. Estreno: 7 de febrero 1987, en el Aula Municipal de Teatro de Lleida.

COLECTIVO TEATRAL MAITE AGUIRRE. San Sebastián (Guipúzcoa)

BECKETT

Del colectivo, sobre Beckett. Dirección: Maite Aguirre. Escenografía: Estudio Giratorio, Inazio Garbizu y Loren Larrea. Escultura de Jorge Oteiza. Intérpretes: Elena Arambarri, Eduardo Alegría, Patxi Uriarte, Susana García, Patxi Lasa, Karlos Yerobi, Izaskun Arriola, Ionan Goenaga, Yolanda Alonso y Eli López. Estreno: 24 de abril de 1987, en el Teatro Iparraguirre (Tolosa).



"Se diría que lo que se ha querido es el ser intérpretes de este mundo existencial confinado a cárceles del alma. La epopeya del vivir, según en qué caso, puede adquirir carácter de aventura magnificada o de anécdota irrisoria, y en Beckett estamos muy cerca del desfallecimiento total del ser, colocado éste frente a premisas negativas que le cierran puertas, que le abroquelan en dimensiones de deterioro y hacia la nulidad.
El Colectivo Maite Aguirre da una muestra de acercamiento casi táctil a ese mundo que ni siquiera es agónico porque nada en él lucha. Con juego casi parapléjico de alma y cuerpo en los personajes y en el escenario; con seres que se nos acercan desde la mínima expresión de la vida, sincopados y aletargados con alguna que otra palabra que no llega a balbucearse más que en la expresión de un susurro, el ámbito y el mundo beckettiano está recogido de manera fiel, y reflejado justamente en ese punto en donde el ser se deteriora en harapos y la idea en amago de palabra. Y, envolviendo esta teoría de homúnculos que se debaten en los posos de su propia indigencia, la escultura de Oteiza se nos proyecta desde una rotación que va mostrando una y otra rama de este existir mínimo, y acentuando aún más, si cabe, las propuestas de minimismo y de deterioro y de irrisoriedad existencial que desde la auscultación del mundo beckettiano se nos asoman". (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 26 de junio de 1987).



A la izquierda, dos escenas de "Jacques i el seu amo", de Milan Kundera, por La Lluna de Teatre. Sobre estas líneas, arriba "Beckett", del Colectivo Teatral Maite Aguirre sobre textos de Beckett. Debajo, una escena de "Xogos de damas", de Anxel R. Ballesteros, por Teatro do Malbarate. (Foto: Xoan Piñon).

"En el caso de este Beckett *de Maite Aguirre, en el que en su prólogo explicativo en el programa se ha querido unir con citas de Hegel, Oteiza, Eliot, Nietzsche, Brecht, Carpentier e incluso Mikel Laboa, cuya música integra la banda sonora de la obra, la acción es menos pletórica, más uniforme, excesivamente apagada y descansada sobre las intervenciones individualizadas de algunos de sus personajes. De fondo, permanece el apoyo coral de un grupo de actores-personajes, que gravitan alrededor del tótem magnificado en la escultura de Oteiza.*
La inclusión a modo de mosaico de diferentes soliloquios libera a la acción de la dependencia del diálogo y alcanza momentos vibrantes y dramáticamente resueltos con eficacia. Los actores, definitivamente aislados entre sí, vagan por las sombras de la escenografía e inician pequeños ritos individualizados y el deseo de conformar ese teatro vasco encuentra en este caso una serie de referencias más cercanas y reconocibles a través de Mikel Laboa y sus experiencias de voz, decisiva aportación que confluye en lo que realizan los propios actores. Lejos de cualquier discurso lineal, con el agravante de haber escogido una estética en donde la sorpresa inicial ya perdida, debe ser suplantada por una actitud carente de perplejidad y con el riesgo de perderse en la verborrea de las citas, Maite Aguirre antepone, coherente y rigurosa, una propuesta indefectiblemente válida. Y en ella se esboza uno de los pocos intentos serios de sacar al teatro vasco de esa situación de amateurismo interminable". (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 2 de junio de 1987).

TEATRO DO MALBARATE. Santiago de Compostela (La Coruña)

XOGOS DE DAMAS

De Anxel R. Ballesteros. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía y figurines: Paco Conesa. Música: Emilio Cao. Intérpretes: Rosa Álvarez, Mabel Rivera y Marisa Soto. Estreno: 22 de abril de 1987, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santiago de Compostela.

"Después de Teatro de la Ribera, la Muestra de Teatro Feminista presentó a la compañía gallega Teatro de Malbarate, con un trabajo de cierto interés sobre un texto teatral.
La propia compañía anuncia sus objetivos en el programa: "Es urgente en este momento impulsar estas iniciativas que, complementadas con las institucionales, propicien las condiciones que permitan llevar adelante la necesaria normalización del teatro profesional en Galicia".
En tal línea, el grupo Malbarate tiene y debe tener las simpatías de todos, como cualquier otro grupo vocacional que intente dotar de vida al teatro en cualquier lugar de España. Hace ya ocho años que, desde el Ministerio de Cultura, viajaron a Galicia varias personas que querían conocer de cerca el ambiente teatral de la zona para intentar potenciarlo; encontraron, entonces, a una pequeña serie de grupos aislados, desperdigados, sin ayuda ni conexión alguna. La iniciativa de aunarles y empujarles no cuajó

entonces, pero en Galicia no han faltado nunca los intentos y es de desear que cuajen cuantas más y mejores compañías del tipo de la que ahora hemos tenido ocasión de conocer en Madrid.
Una compañía, para ser exactos, todavía muy de aficionados. Un espectáculo gracioso, ligero, entretenido, en que las tres actrices multiplican sus papeles —hacen de hombres y de mujeres con igual desenvoltura— y tratan de mantener el tono. La obra es poquita cosa, los diálogos y las situaciones elementales, la escenografía responde a modelos ya muy superados. El juego padre-madre-amante-hija-amante-amiga, el lío de damas que juegan con los hombres, sin que nada importante suceda; las pequeñas miserias pequeño-burguesas de pequeñas personas sin relieve; las tontas mentiras nacidas de una hipocresía tan infantil como cruel... ¿Es eso la realidad? ¿Vale la pena llevarlo al teatro por enésima vez?
En todo caso, el público se divirtió —probablemente fue el único espectáculo de la muestra en que lo hizo—, el esfuerzo de la novel compañía fue patente, y hay que añadir el que los grupo gallegos —que ya los hay excelentes— consigan que cuaje definitivamente el ambiente y la afición al teatro en torno suyo". (Alberto de la Hera. "Poquita cosa, pero graciosa". "Ya". Madrid. 18 de julio de 1987).

"Temáticamente conviene destacar lo bien caracterizada que está la evolución ideológica de una generación, la que anda por los treinta y cinco, que pasó de una militancia revolucionaria, nacionalista y proletaria a un conformismo burgués, producto de la asimilación al medio que antes intentaban subvertir.
Por otro lado, hay que citar también lo bien diferenciados y marcados que están los dos tipos de mujer que encontramos en la sociedad actual: la feminista, la que asimiló su equiparación con el hombre y que en ningún momento permite el avasallamiento, y la femenina, la que admite el concepto establecido e imperante de la mujer en la sociedad actual: madre y esposa.
La lectura final que se puede realizar de la obra —y que poco o nada tiene que ver con lo que acabamos de decir— se resume en dos ideas principales: el fracaso de la pareja, independientemente de la actitud de la mujer, y la victoria de la pasión o del morbo por conocer al hombre (...)
En el nivel interpretativo es donde está —a nuestro juicio— el mayor éxito de la obra. Por una vez los espectadores de teatro gallego fuimos testigos mudos de una recreación natural y verosímil de los personajes y, por eso mismo, de la ausencia de gritos estridentes, de acentos desmedidos y de posturas acrobáticas, lo que ya es de agradecer...". (Carme Hermida. "*Xogos de damas*, aire fresco para el teatro gallego". "El Correo Gallego". Santiago de Compostela. 27 de abril de 1987).

COMPAÑÍA MANUEL TEJADA - PILAR VELÁZQUEZ. Madrid

UNA HORA SIN TELEVISIÓN

De Jaime Salom. Dirección: Ramón Ballesteros. Escenografía: Gil Parrondo. Intérpretes: Manuel Tejada y Pilar Velázquez. Estreno: 27 de febrero de 1987, en el Teatro Principal de Alicante.



"La mujer, con su sensibilidad, sus ciclos y la sutileza de su intuición es, como dijo alguien (un tanto cursi, quizá), como una copa de cristal purísimo que vibra y suena como un delicioso instrumento musical, a cada roce por insignificante que sea, a cada cambio, a cada matiz. El hombre, por el contrario, es monolítico, sin grandes variaciones, como una piedra que golpea una y otra vez sin alterar su estructura.
De este choque piedra-copa, roca-cristal surge la melodía eterna del mundo y hasta diría que su perpetuidad. La guerra de los sexos es, pues, la más antigua, la más biológica, la más imprevisible de las guerras. Y en ciertos momentos, cuando los labios firman la paz o la tregua con el dulce armisticio de la cama, la más maravillosa.
(...) Mi obra sitúa dicho enfrentamiento en este momento nuestro, en esta época, tiempo de libertad, de liberación, de rechazo de todas las esclavitudes y dictaduras, materiales o morales, de cualquier signo". (Jaime Salom. "Antecrítica". "ABC". Madrid. 10 de julio de 1987).

"(...) Ahora llega hasta nosotros Una hora sin televisión *que es un paso más en este sentido. No es una obra que pase a la antología del teatro español, pero en ella Salom plantea al hombre y a la mujer de hoy en toda su verdad, sin adornar la comedia con dramas policíacos y accesorios en aras de una mayor comercialidad. Desnudos quedan en escena dos mundos contrapuestos y, sin embargo, complementarios. Eduardo, el hombre de hoy, con su mundo que se le tambalea, ese mundo de seguridad masculina, hipocresía y apariencia.*
(...) Patricia, la mujer de hoy, con su tela de araña que la rodea y sutilmente la retiene: el hogar, los hijos, la seguridad junto a un hombre, la sociedad que bien mira...
(...) Teatro más de reflexión que de admiración. Sobre las tablas se dice lo de siempre, lo que todos hemos oído, tal vez, lo que todos hemos dicho, pero ahí está su grandeza, en denunciarnos a nosotros sin alegorías ni mitificaciones. Teatro naturalista, costumbrismo de fin de siglo, diálogos sobre el amor, ese ave fénix que revive desde el más imperceptible rescoldo; porque ella al final vuelve y con femenina fortaleza invitará a intentarlo de nuevo.



Pilar Velázquez y Manuel Tejada en dos momentos de "Una hora sin televisión", de Jaime Salom, con dirección de Ramón Ballesteros. (Fotos: Gonzalo Cruz).

La dirección de Ramón Ballesteros es parca y sensata, basándose en una buena escenografía en la que blancos de tapicería y ventanales contrastan con negros de piano y lámparas.
(...) Una hora sin televisión *no es obra menor, pues todo lo que atañe a la comunicación humana y a sus sentimientos es de la mayor importancia".* (Andrés Molinari. *"Una hora sin televisión,* carta de ajuste para dialogar". "Ideal". Granada. 22 de marzo de 1987).

"Jaime Salom ha regresado. Ignoro si en su día lo pronosticó con la arrogancia de MacArthur, pero lo cierto es que ahí está y que a tal regreso no se le ven las agallas que gastaba el general célebre. Mejor, evidentemente. Se diría que nuestro autor emprende la reconquista de su clientela desde unas trincheras más modestas, inseguras y desguarnecidas. Hay una enorme distancia entre aquella coheteria de lujo —Los delfines, La casa de las chivas...— *y su última comedia recién estrenada, una pieza de tresillo, piano y televisión, con un matrimonio en crisis sacándose los ojos, que de cuestión de oculares el autor es docto y acreditado profesional.*
Seguramente pueden esperarse cosas interesantes del comediógrafo barcelonés tras su larga travesía del desierto. No digo que así sea, pero la vuelta de Salom al punto de partida de un inquieto novel —con una obra de dos personajes que ventilan los tan manoseados conflictos de la pareja— podría interpretarse como una rectificación de aquel teatro retórico, ampuloso, pseudopolítico que en un momento dado mereció el soporte del poderoso aparato oficial, y que fue un argumento más que el (llamado) régimen anterior utilizaba para vendernos la moto de una supuesta liberalización. Pero si me refiero a unas favorables perspectivas, es porque de aquella etapa tan lustrosa y de la anterior y de toda su copiosa escritura teatral, Jaime Salom ha obtenido, indudablemente, un sólido oficio de dialogador escénico, tan seguro en el juego de las réplicas y contrarréplicas que a veces esa misma facilidad le traiciona, de modo que el coloquio dramático parece aquejado por una irreprimible diuresis de banalidades.

A mi entender, Una hora sin televisión *acusa ese despilfarro de munición superflua, pero al margen de su calidad e interés ofrece otro dato que no debe silenciarse. Si reanuda o persiste en el empeño de trabajar sobre el modelo de una comedia burguesa, quiero decir en el modelo que responde al esquema tradicional de la "pièce bien faite", tendremos que Salom será uno de los poquísimos representantes que en Barcelona se dedican a cultivar ese páramo por el que no se interesan ni autores en lengua castellana ni en lengua catalana.*

(...) Es claro que la idea clásica de "pieza bien hecha" entraña una dosis de peripecia teatral, de delicada arquitectura dramática que Una hora sin televisión *no logra ofrecer. Más razón que un santo tiene Salom cuando asegura en el programa que "muchas de sus frases (de la pieza) las habrán oído en su propio hogar o pueden oírlas en cualquier momento". Cierto: en casa, fuera de casa y en ocasiones mil* —añadiría—, *ha podido escuchar el espectador la retahíla de frases hechas, el rosario de tópicos que con habilidad cierta, con manitas que nadie puede negar, el autor ha fabricado para plasmar un duelo hombre-mujer tremendamente tedioso. Jaime Salom confiesa, detalle simpático, sentirse "también implicado" en el asunto y quizá sea a causa de dicha implicación que le ha faltado el distanciamiento suficiente, la mirada panorámica imprescindible para apreciar que el único diálogo de la obra, la controversia entre el marido Eduardo, dueño y señor de la casa, con derecho de pernada extraconyugal, y la esposa Patricia, sumisa y obligatoriamente fiel, conforma una música más oída que la canción del Cola Cao."* (Joan-Anton Benach. "Eduardo y Patricia, por el paisaje del tedio". "La Vanguardia". Barcelona. 14 de mayo de 1987).

"Salom plantea un duelo entre dos seres de distinto sexo y condición, que se enfrentan. El duelo así ha producido no pocas notables piezas dramáticas, desde Historias en el zoo *o* ¿Quién teme a Virginia Wolf?, *de Albee, hasta dramas a dos mucho más cercanos como* Buenas noches, madre, *cuya espléndida versión aditiva de Miguel Sierra fue uno de los grandes éxitos en una reciente temporada madrileña. Eduardo es lo que hoy llaman, quienes gustan de estar a "la page", "al loro", decía Tierno Galván, un "yuppi". Escritor fracasado, productor de publicidad triufante, con Masserati, piso de lujo, mujer decorativa y amantes transitorias a montones. Patricia padece la frustración de sus anhelos de gran concertista de piano, de su sumisión al papel de esposa ejemplar de consiguiente confinamiento en el segundo plano de la atención marital. Dos personajes como hay ahora a miles, una pareja sin notas extraordinarias, como muchas más. El duelo se entabla porque la mujer anuncia a su marido su decisión de irse con otro hombre, muy superior, su amante, y el marido, encrespado si no su amor, sí su amor propio de macho triunfador, se niega a perderla.*

A lo largo de una intensa escena de "menage", como dicen los franceses, Salom dibuja dos caracteres muy opuestos. Lineal, débil a pesar de su voluntad de dureza, el de Patricia. Turbio de vanidad, de astucias, fingimientos y exasperaciones, el de Eduardo.

(...) Salom ha concentrado su atrevida investigación a los aspectos más escabrosamente sexuales del conflicto de la pareja. Lo moral, la relación social, el choque de ansia de autenticidad y anhelo de liberación, resultan desvaídos. Quedan mil anotaciones por hacer, borradas por la violenta iluminación del sexo. Salom se ha detenido justamente en el umbral del gran drama que estaba ante sus dedos.
(...) Dirección minuciosa, muy realista de Ballesteros, que tropieza de cuando en cuando con faltas de funcionalismo de un ámbito escénico más de figurín de decoración que de cálida vida real. Los efectos de iluminación desrealizan un tanto escenas capitales. Ya que ha habido la decisión de afrontar situación tan alarmante como una posesión semiviolación, habría estado más a tono la plena luz y el telón rápido marcando el corte de un antes y un después, estrechamente cercanos. Una hora sin televisión, *drama violento, inesperado y sin embargo cierto, asume todos los riesgos que ha aceptado la sinceridad de su autor".* (Lorenzo López Sancho. *"Una hora sin televisión,* drama de Jaime Salom, en el Príncipe". "ABC". Madrid. 13 de julio de 1987).

COMPAÑÍA DE MARA GOYANES. Madrid

MI AMIGA VICKI LA GORDA

De Charles Laurence. Dirección: Manolo Andrés. Escenografía: Lino García. Intérpretes: Manolo Andrés, Mara Goyanes, Fernando Huesca y José Sanz. Estreno: 19 de febrero de 1987, en el Teatro Principal de Alicante. Estreno en Madrid: 13 de mayo de 1987, en el Teatro Cómico.

"El encargado de definir el espectáculo es Manolo Andrés, adaptador, director e intérprete del personaje protagonista, y justo es decir que si no tiene la fuerza cómica de quienes gozan de mayor popularidad en el género es bastante mejor actor que muchos de ellos y consigue humanizar su personaje hasta donde la comedia lo permite.
Mi amiga la gorda, *es, en fin, una muestra de ese antiguo teatro, modesto, convencional y bien intencionado, que divirtió a los públicos tradicionales".* (J. M. "Diario 16". Madrid. 23 de mayo de 1987).

"Parecía un estreno sin importacia. La sala no estaba llena. Quienes no acudieron, ellos se lo perdieron. El telón estrenista se levantó siete veces, los aplausos mostraron el entusiasmo agradecido del público, Manolo Andrés salió a saludar y le dedicó el éxito a Mimí Muñoz, la inolvidable madre de Mara.
Una noche feliz, un espectáculo primaveral. Divertido estreno teatral, comedia bien hecha, muy buen teatro, que viene a sumarse a la no corta lista de buenas obras cómicas que están actualmente a disposición de todos ustedes en los teatros de Madrid". (A. de la H. "Ya". Madrid. 19 de mayo de 1987).

"Tras un primer cuadro soso, de anodino planteamiento, huero de ingenio y con unos personajes artificiales —uno tópico, grotesco y casi zafio— la comedia va adquiriendo la virtud de entretener, crece hasta distraer y al final —cuando todos los personajes han adquirido una humanidad sorprendente—, hasta de emocionar y complacer al público que se abandona plácida y pasivamente a la evasión.
El hecho de que el joven autor sea también actor ha influido positivamente en el éxito, porque los tres principales personajes de la ficción están bien dibujados, tratados con una gran dosis de cariño, humanizados y con ocasiones de lucimiento para los actores que los encarnen.
Manolo Andrés, mesurado actor que tan diversos papeles le hemos visto desempeñar en cine y televisión, encarna el personaje mejor dibujado —hasta mimado— por el autor, ese que al principio choca por tópico, grotesco y casi zafio, pero que entre el autor y el actor lo van humanizando, le van inyectando simpatía y, al final, casi acaban haciendo de él un hombre. También está metido a tornillo en la acción, pero se hace el amo de la escena. Es un bomboncito para cualquier intérprete que tenga la virtud, como Manolo Andrés, de la mesura, que no se quede corto, y sobre todo, que no se pase.
Mara Goyanes desarrolla el papel de la protagonista, personaje menos perfilado dramáticamente, pero entrañable. Su carga de humanidad

despega la obra de un ramplón sainete inglés y la eleva a comedia legítima". (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 17 de marzo de 1987).

"Comedia de enredo, naturalmente, pero con unos ingredientes tan longevos que la cosa se parece más bien a una falla de tercera categoría. El espectador adivina que la versión inglesa —porque se trata de una de esas comedias inglesas de tresillo— tendría algo más de gracia. Con otros actores, una dirección escénica digna de ese nombre y una cierta tradición en el manejo del enredo argumental. Aquí todo se queda en tic, en mal tic, al que le cuesta demasiado encontrar la gracia. Y así ocurre que Manolo Andrés (primer actor, adaptador del texto y director de la obra, nada menos) se esfuerza en hacer de mariquita hasta tal punto de insensatez que bien podría pasar por cojo o por una víctima más del desastre de la colza". (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 29 de marzo de 1987).

COMPAÑÍA DE MARI PAZ BALLESTEROS. Madrid

MÚSICA SÓLO PARA USTED

De Franz-Xaver Kroetz. Dirección: Ricard Salvat. Escenografía y plástica: Joan Vila Grau. Intérprete: María Paz Ballesteros. Estreno: 30 de abril de 1987, en la Sala de Actos del Patronat Escolar Obrer de Tortosa (Tarragona).

MÁSCARA-17 TEATRO. Vigo (Pontevedra)

FAJANJASTOAFJANISTANIRAN

De Ricardo Álvarez Indio y Xerome Calero. Dirección: Ricardo Álvarez Indio y Xerome Calero. Escenografía: Isaac Pérez Vicente. Intérpretes: Ricardo Álvarez Indio y Xerome Calero. Estreno: 27 de mayo de 1987, en el Centro Cultural Cidade de Vigo de Concello (Pontevedra).

MASKARADA. Bilbao

HARRIZKO ARESTI HAU

Del colectivo sobre textos de Gabriel Aresti. Director: Karlos Panera. Intérpretes: Patxo Telleria, Aitor Mazo, Peio Gutiérrez, Marife Berrojabiz y Marta Beaskoetxea. Estreno: 15 de noviembre de 1986, en el Teatro Ayala de Bilbao. Coproducción con el Teatro Estable, de Bilbao.

"No le han faltado a Maskarada ni fuerzas para llevar adelante un empeño considerable, ni crispación para oponerse a todos los discrepantes, ni siquiera falta de equilibrio para acudir en busca de una apología absoluta de Gabriel Aresti. Todos estos elementos unidos han derivado en este espectáculo que ahora se nos presenta, Harrizko Aresti Hau, *confuso en su conjunto, dilatado en su duración y desigual en sus resultados.*
Lo que el grupo pretendía, y recojo palabras de su propia procedencia, no era más que reflejar la vida de Aresti, el espíritu de su obra, en un "collage" con tres temas diferentes encajados. Tres bloques donde los recuerdos familiares y las semblanzas de un Bilbao íntimo se intercalan y enriquecen con la exposición sincopada de un delicioso cuento, Olerkaria. *Para llevar adelante el intento, es natural, se usan textos del escritor, salvo cuando el suceso de la Concordia —la tertulia con Blas de Otero y Pío (Muriedas) Fernández Cueto—, que ofrece Santiago Burutxada.*
Porque el problema de Harrizko Aresti hau, *no es tanto la bondad del soporte como lo inconveniente de su encaje en momentos muy determinados. No es el caos, pero sí el laberinto. El trato general en "flash back", las continuas superposiciones de una circunstancia sobre otra, distraen, a veces, en exceso. Quitan fijeza al público.*
(...) No puede, no debe escribirse una apología de Gabriel Aresti haciendo caricatura y sarcasmo de un hombre, de un poeta colosal como Blas de Otero, al que el propio Aresti apreció y en quien encontró paradigma indubitable. Flaco favor para Gabriel, que no necesita de "guardaespaldas:" para mantener enhiesta su imagen. Y puestos a discrepar también discrepo de la burla —burla, así, sin comillas...— en la persona de Pío, cuya bohemia y trayectoria quieran para sí muchos y en cuyo modo de interpretar se adivina más a un Rambal que a un hombre cuya vida es la palabra rimada.
¿Sobre, quizá, crispación? ¿Los problemas de Maskarada no han afectado al conjunto? Espero que no, porque mi confianza en el grupo continúa intacta y es mi deseo que peleen por el euskera igualmente fresco. Pero en Harrizko Aresti hau *da la impresión de que se ha querido echar la casa por la ventana "para que vean". El resultado está a la vista".* (Carlos Bacigalupe, "El Correo Español". Bilbao. 20 de noviembre de 1986).

GERNIKA 16,30 HSO

Del colectivo. Director: Karlos Panera Mendieta. Intérpretes: Aitor Mazo, Patxo Telleria, Mikel Martínez, Elene Sustatxa, Peio Gutiérrez, Arantxa Sánchez, Agustín Arrazola y Joxe Mari Carrere. Estreno: 17 de abril de 1987, en el Frontón Santanape de Gernika.

"(...) Queríamos reflejar las actuaciones, los pensamientos de los vecinos de Gernika, desde lo que piensa una pequeña niña, que canta con voz desgarrada la penuria de la guerra, el pensamiento de un gudari, de un refugiado que es objeto de insultos por parte de los soldados franquistas tras su entrada en la ciudad, hasta lo que piensa una madre, e incluso un campesino que se supone ajeno a todo lo referente a la guerra". (Declaraciones del Grupo Maskarada a Carlos Eriz, "El Correo Español-El Pueblo Vasco". Bilbao. 10 de abril de 1987).



"Motín de brujas", original de Josep María Benet i Jornet, y dirigida por José Aliaga, en el Teatro del Matadero. (Foto: M. Casas).

MASS-MEDIA. Barcelona

LAS HIERBITAS DEL AMOR

Del colectivo. Dirección: Enrique Ibáñez Villegas. Escenografía: Leopoldo Alonso. Intérpretes: Miren Azpiri, Yolanda Prieto, Trini Prieto, Elena Jordá, Manel Guitart, Gloria Bosch, Lali Artigas y Xavier Anglada. Estreno: 13 de marzo de 1987, en la calle Concordia 16, Barcelona.

TEATRO DEL MATADERO. Murcia

MOTÍN DE BRUJAS

De Josep María Benet i Jornet. Dirección: José Antonio Aliaga. Escenografía: Estrella. Vestuario: Gómez Zurro. Música: Pedro Segado. Intérpretes: Javier Balibrea, Mercedes Alemán, Etelvina Estébanez, Toni Fernández, Paqui Pérez y Pepa Roca. Estreno: 29 de mayo de 1987, en el Teatro Cervantes de Villacañas (Toledo), dentro del XII Festival de Teatro Aficionado de Villacañas.

TEATRO MEDIANOCHE. Zaragoza

EL PIRATA QUE QUISO CAPTURAR LA LUNA

Del colectivo, sobre un texto de Dennis Haseley. Dirección: Domingo Castillo. Manipuladores: Araceli Gil y Domingo Castillo. Estreno: 22 de enero de 1987, en el Casino de Huesca.

TEATRO MEDIAZUELA. Jerez (Cádiz)

HISTRIONISMO

De Luis M. Fau. Dirección: Luis M. Fau. Escenografía: P. Díaz Picane. Intérpretes: Pilar Pimentel, Margarita Gérez, Paco Ureña, Rocío Mateo, Javier Serrano y Andrés Moreno. Estreno: 23 de enero de 1987, en el Teatro Principal de Puerto Real (Cádiz).

GRUPO LAS MENINAS. Badajoz

DE CINCO A CINCO Y MEDIA

De Philip Jonhson. Dirección: Ildefonso San Félix. Intérpretes: actores de la compañía. Estreno: 3 de julio de 1987, en el Teatro Menacho de Badajoz.

ESCARCHA TEMPRANA

De Douglas Parkhirst. Dirección: Ildefonso San Félix. Intérpretes: actores de la compañía. Estreno: 3 de julio de 1987, en el Teatro Menacho de Badajoz.

TEATRO DEL MENTIDERO. Cádiz

23-F: UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA

De Eduardo Mendicuti. Adaptación: Ramón Rivero y Santiago Escalante. Dirección: Miguel Ponce. Escenografía: Miguel Ponce y José Siroco. Intérpretes: Ramón Rivero y Santiago Escalante. Voces en off: José Siroco, Aurora Valencia y Antonio Ramos. Estreno: 28 de mayo de 1987, en el Teatro Municipal Florida de Algeciras (Cádiz).

COMPAÑÍA DE MERCEDES ALONSO. Madrid

COQUELUCHE

De Roberto Romero. Dirección: Víctor Andrés Catena. Escenografía: J. Caballero. Intérpretes: Mercedes Alonso, Alberto Closas (h.), Maruja Recio, Cayetana Guillén y César Diéguez. Estreno: 27 de mayo de 1987, en el Teatro Alcázar de Madrid.

"Coqueluche *es una obra graciosa y entretenida, no mejor que otras que se reponen en los escenarios de Madrid en estos tiempos, propicios a la comedia graciosa y refrescante. La puesta en escena de Víctor Andrés Catena es correcta, aprovechando con acierto los recursos que el texto le ofrece, tal vez exagerando en exceso ciertas superfluas chabacanerías. Por lo que hace a los actores, ahí está el quid.*
Junto a la eficaz Mercedes Alonso, que pone su mayor veterania al servicio de la causa, los papeles protagonistas están confiados a Cayetana Guillén y a Alberto Closas junior. La hija menor de Fernando Guillén y Gemma Cuervo, que apenas ha dejado de ser niña, fue el motor que provocó las simpatías del público, que arrastró al respetable hasta las más altas cotas del aplauso. Cierto que su papel es precioso. Ella tiene todavía bastante que aprender. Aún su naturalidad es forzada, aún habla con tono de lección aprendida, aún exagera el gesto y el acento; en una palabra, está empezando. Con muy buenas maneras, con escuela , con sal, pero empezando. Y Alberto Closas, con un papel más antipático, el malo de la película, exagera por su lado el tono desgarrado de su intervención". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 3 de junio de 1987).

"Coqueluche *es una de esas comedias terriblemente falsas, pero hechas con habilidad, mezclando el sentimentalismo, la comicidad y hasta el sermón moral en proporciones que siempre fueron gratas a nuestro público tradicional.*
Si, además, como ocurre en muchos montajes de Víctor Andrés Catena, el reparto se mueve con eficacia, sin querer dar a la comedia lo que no tiene, y, por añadidura, supone la "presentación" de Cayetana Guillén , hija de una conocida pareja de actores, y la muchacha demuestra que tiene claras posibilidades en su nueva profesión, uno piensa que la mesa está bien servida y que la interrogación se centra en saber si hay o no muchas personas interesadas en este tipo de comida". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 30 de mayo de 1987).

"Cayetana Guillén es nueva en el escenario y viene a continuar una dinastía: es hija de Gemma Cuervo y Fernando Guillén.
Sólo la necesidad de ofrecerle un papel singular, espectacular, de oro, justifica la reposición de la obra de Roberto Romero, Coqueluche, *que fue gran éxito en tiempos donde la composición de la sociedad española y cierta sed de audacias de la burguesía que adquiría las entradas estimaban estos desahogos encubiertos con alguna moralina, y donde la risa brotaba muy fácilmente en cuanto había algunas transgresiones verbales.*
Quede aparte la obra: la debutante ofreció, además de la lozanía de su cuerpo muy —y muy bien— desarrollado, un trabajo que la habría acreditado ya en otros tiempos.
Está en la línea que va de Loreto Prado a Lina Morgan, pasando por la Josita Hernán de La tonta del bote.
Al servicio de la obra y del personaje y la dirección, Cayetana Guillén coloca su voz adecuada al personaje con fuerza, mete las frases brillantemente en el patio de butacas, gesticula, llena el escenario. Es decir, lo que requiere un papel cómico bien explotado.
Lo demás no merece la pena tenerlo en cuenta". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de junio de 1987).

MIMOCLAN, TEATRO DE PANTOMIMA. Valladolid

LOS HIJOS DEL SOL

Del colectivo. Dirección: Mario Pérez. Intérpretes: Beatriz Almeida, Nuria Arribas, Laura Divina, Juanje Lamadrid, Carlos Rodríguez y Jesús Puebla. Estreno: 3 de octubre de 1986, en el Café-Teatro Antígona de Valladolid.

MIMUS-LAIN

Del colectivo. Intérpretes: Beatriz Almeida, Nuria Arribas, Laura Divina, Juanje Lamadrid, Carlos Rodríguez, Mercedes Asenjo y Jesús Puebla. Estreno: 21 de noviembre de 1986, en el Café-Teatro Antígona de Valladolid.

PANTOMIMAS CLÁSICAS

De M. Marceau, V. Goranov, L. Fialka y otros. Dirección: Jesús Pérez y M. Pérez. Intérpretes: Jesús Puebla y Juanje Lamadrid. Estreno: 18 de julio de 1987, en Aguilar de Campoo (Palencia).

TEATRO MIX. Formentera (Alicante)

DERROCHANDO ARTE

Del colectivo. Dirección: Francisco Illán. Intérpretes: Trina Ferrández, Ana Rodes, Carol Ferrández, Carmen Andreu, Joaquín Ferrándiz, Armando Mora, Vicente Vicente y Gustavo Mora. Estreno: 9 de marzo de 1987, en el Centro Cultural de la Tercera Edad de Ondara (Alicante)

EL HERMANITO CUERNODECHIVO

De Lázló Varvasovky. Dirección: Francisco Illán. Voces: Armando Mora, Trina Ferrández, Gustavo Mora, Joaquín Ferrándiz y Francisco Illán. Estreno: 3 de marzo de 1987, en el Teatro Municipal de Sax (Alicante).

TEATRE MÒBIL. Barcelona

MUTIS I A LA GÀBIA

Del colectivo. Intérpretes: Jordi Girabal, Atilà Puig y Marcel Gros. Estreno: 4 de abril de 1987, en la Sala de los Lluïsos de Gràcia, Barcelona.

LA MODERNA. Tarragona

AMB LA RÀBIA AL COS

De John Osborne. Traducción: Joaquim Mallafré. Dirección: Ramón Simó. Intérpretes: Pere Sagristá, Mercè Anglès, Oriol Grau, Rosa Rossell y Josep María Fort. Estreno: 13 de noviembre de 1986, en el Teatro Metropol de Tarragona.

LA PRIMERA DE LA CLASSE

De Rodolf Sirera. Dirección: Pere Sacristá. Intérpretes: Montserrat Dolz y Mercè Anglès. Estreno: 15 de enero de 1987, en la Sala Esteban D. Show Room de Tarragona

¡NINGÚ NO DÓNA UN DURO!

Del colectivo, sobre una idea de Pere Sagristá. Dirección: Pere Sacristá. Intérpretes: Mercè Anglès, Montserrat Dolz, Oriol Grau, Joan Pere Pons, Josep María Salvadó, Concepción Torres, Pep Vil.laró i Ferré y Carles Manso. Estreno: 21 de mayo de 1987, en el Teatro Metropol de Tarragona.

EL MOLINICO. Calasparra (Murcia)

PEDRO Y EL CAPITÁN

De Mario Benedetti. Dirección: P. Montiel y P. Cassinello. Intérpretes: J. A. Moya y R. Martínez. Estreno: 3 de agosto de 1987, en el Auditorio Municipal de Calasparra (Murcia).

EL MOLINO. Barcelona

LOCO, LOCO, MUSIC-HALL

Dirección: Jan Manion. Escenografía: Idol Sal. Intérpretes: Xus Estruch, Diomny, Gina Baró, Sheila, M. Mar y Susana Egea. Estreno: 7 de mayo de 1987, en El Molino, Barcelona.

"Los estrenos de El Molino crean unas condiciones de trabajo no habituales en la casa y que inciden directamente en el producto final. El Loco, loco, music-hall *—título del nuevo show molinero— de la noche del jueves (estreno absoluto), poco tendrá que ver con el* Loco, loco, music-hall *que se verá dentro de unos días o que a lo mejor ya se ve desde hoy. Yo les diría a ustedes que la diferencia está en la sonrisa; en las sonrisas de los "boys", de las chicas del ballet, de la debutante Xus Estruch y hasta en la de algunas veteranas en estas historias.*
La otra noche eran sonrisas tensas —tensísimas en algunos casos—, sonrisas forzadas porque imponía, a unos más que a otros eso del "estreno", así como la impresionante afluencia de público: abajo, los de siempre, los de pago; arriba —agolpados hasta lo impensable— los amigos de la casa, los chicos de la prensa (de todas las prensas), los políticos y algún que otro famoso. En medio de todo esto, El Molino no estaba a su gusto. Y supongo que ya me entienden.

Loco, loco, music-hall *no ofrece especiales sorpresas, aparte de la ya anunciada del debut aquí de la actriz Xus Estruch. Por lo demás, se adivina una intención en hacer mejor las cosas, en vestir —o desvestir, ¡vaya usted a saber!— con mayor calidad y buen gusto que otras veces a las chicas de la función y en mantener el habitual ritmo de El Molino.*
(...) El estreno de Loco, loco, music-hall *tenía el atractivo de la presentación de la Xus —su nombre de guerra, lo que ella explicó en su número de presentación— en El Molino, después de dos años en Dagoll Dagom y en otras historias teatrales. Muchas miradas —tal vez demasiadas— estaban fijas en ella. Xus Estruch no pudo doblegar sus nervios ni el peso de El Molino. Habla, canta, baila y baja al patio de butacas, acciones estas que deben dar la talla de una "molinera".*
Yo diría que como actriz superó como pudo momentos difíciles de "molinera" y dejó la puerta abierta para colarse en cuanto domine el juego, cambie la estructura de sus intervenciones y juegue con un amabe bilingüismo". (Gonzalo Pérez de Olaguer, "El peso de ser una nueva "molinera". "El Periódico". Barcelona. 9 de mayo de 1987).

GRUPO DE TEATRO MONASTERIO DE RUEDA. Sastago (Zaragoza)

LA SIRENA VARADA

De Alejandro Casona. Dirección: Víctor Sariñena. Intérpretes: María José Albacar, Carlos Martínez, Jorge Anglés, Óscar Díez, Juanjo Garín, Víctor Sariñena, Julio Sanz y José Miguel Vallestín. Estreno: 23 de febrero de 1987 en el Cine Goya de Sastago (Zaragoza)

LOS MONGOLOS DE LA MUERTE. Sevilla

LITERONAUTAS

De Fernando Mansilla, con inclusión de textos de Elías Canetti, Omar Kheiyam, G. Orwell y Octavio Paz. Dirección: Héctor Grillo. Escenografía: Leslie y Max. Vestuario: Fridor. Música: Fernando Mansilla. Intérpretes: Rafael Vallecillo y Fernando Mansilla. Estreno: 17 de febrero de 1987, en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla.

"La obra, a cuyo texto tuve ocasión de acceder, aún nonato, y que leí en profundidad hasta seis veces, es más una promesa que una realidad, pero es una gran promesa, como lo es su autor. A una ópera prima no se le puede exigir oficio y plenitud formal, pero ésta tiene un arranque bueno, una idea ingeniosa y un planteamiento vivo y dinámico, que apunta capacidad en el autor para mejor logradas empresas. Luego, acusa vaivenes estructurales y el no acertar en su final, el no rematar la serie meritoria con una airosa media verónica, el no ponerle la guinda a la tarta exactamente en su centro. Esto le pasa a cualquiera —a muchísimos—; hasta un artesano de la dramaturgia tan experimentado como Arniches, que disculpaba su supuesta falta de agilidad al desenlazar, afirmando que "de terceros actos está el infierno lleno".
La persecución por un escritor de un supuesto ideal, cual es la inspiración, para su total realización, es un tema preñado de fuerza dramática, de hondura humana y de atractivo espectacular. Mansilla casi gesta una tragedia. Conduce con ingenio la acción hasta que se pierde en un dédalo. Las angustiosas inquietudes del poeta están muy bien dramatizadas, y su senda, la derrota del navegante —a mitad de la singladura del argonauta y las de los cosmonautas del futuro, en esa línea surrealista, onírica, individual del "literonauta"— por alcanzar una plenitud vital y eleva la obra a niveles ambiciosos. En Mansilla hay un autor; un autor en ciernes. Es de esperar que, tras los balbuceos propios de la juventud, adquiera más oficio, decante su personalidad y madure su expresión formal, que de todo ello muestra ahora esperanzadores brotes. Puede sacar al teatro de su anquilosamiento, pues se le advierte capacidad para quebrar los actuales moldes que asfixian a la escena. En Literonautas *aún no lo consigue. Alfred Jarry los rompió, pero, siguiendo a Jarry, nadie rompe hoy nada; pero no es aquél un camino liberador para hoy".* (Julio Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 19 de febrero de 1987).



Escena de "Literonautas", de Fernando Mansilla sobre textos de Elías Canetti, Omar Kheiyam, G. Orwell y Octavio Paz, por el grupo Los Mongolos de la Muerte.

COMPAÑÍA MONTSERRAT JULIÓ. Barcelona

COM ACABAR D'UNA VEGADA I PER SEMPRE AMB LA MALEÏDA CULTURA

De Woody Allen. Dirección y dramaturgia: Montserrat Julió. Escenografía: Josep Massagué. Coreografía: Lidia Fosalva y Agustí Estadella. Intérpretes: Josep M. Domènech, María Cinta Compta, Antoni Badia, Josep Cegarra, Àngela Martínez, Agustí Estadella, Joan Manuel Polac, Artur Costa, Montserrat Calsapeu, Enric Cusí, Manuel Veiga, Gemma Reguant, Cristina Sánchez, Blanca Martínez, Àngels Aymar y Joan Dalmau. Estreno: 26 de mayo de 1987, en el Teatro Condal de Barcelona.

"(...) El espectáculo de Woody Allen del Teatro Condal no permite disfrutar en ningún momento del auténtico Allen, maestro como pocos en la ironía, en el juego del humor y de la sátira.
Las dos primeras historias apenas pasan de ser dos chistes escenificados y centrados en personajes tan dispares y conocidos como el conde Drácula y el director de cine y teatro Ingmar Bergman. Dos chistes que en su escenificación teatral no arrancan la carcajada que deberían arrancar.
El verdadero Woody Allen está bien presente en sus otros dos relatos, que responden a la intención del autor por acabar con la novela negra y con la tragedia griega, respectivamente. Aquí, Allen escribe dos textos llenos de sutilezas, de humor y de ironía actual. La figura del detective al que una clienta le encarga buscar a Dios (El gran capitost) y el complejísimo diálogo entre el autor y el actor (Zeus, el Déu) conforman dos espléndidos relatos del genial Allen.
Hay muchos problemas en el espectáculo que acaba de estrenar Montserrat Julió. Problemas importantes de dirección, de calidad de actores y de montaje. El escenario acaba convirtiéndose en un desorganizado lugar de buenas voluntades, pero en el que el matiz y la intencionalidad —la ironía y la sátira de Woody Allen— brillan por su ausencia. Posiblemente, a este espectáculo le falten aún muchas horas de ensayo, pero los resultados dan una ausencia de Woody Allen y una atolondrada comicidad falta de la

más mínima calidad. Y todo esto ahoga el trabajo de más de 20 actores". (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Woody Allen faltó a la cita". "El Periódico". Barcelona. 28 de mayo de 1987).

"(...) Con el espectáculo visto hay que afirmar que los propósitos se cumplen. Sí como reza el título Com acabar d'una vegada i per sempre amb la maleïda cultura *de eso se trata hay que reconocer que se consigue plenamente el objetivo. Se acaba con la cultura, con el teatro, el sentido de dirección, la interpretación, menos la ilusión, claro. En fin, con todo lo que es profesión para dejarlo en ensayo. Conociendo el juego de espejos a que Woody Allen ha sometido su narración, teatro y cine, pensamos que de estar éste en la sala hubiera descubierto que todavía no ha agotado todas las posibilidades. Le queda aún escribir, en ese teatro dentro del teatro, la parodia de la caricatura de quienes pretenden hacer parodia.*
Com acabar d'una vegada i per sempre amb la maleïda cultura *es un montaje sobre la adaptación de cuatro narraciones de W. Allen recogida en el libro que da título al espectáculo y en* Sin plumas. *En los cuatro textos se pretende ofrecer la otra cara de los personajes de la mitología privada de cada uno, ya sea ésta popular o culta. Así, el cine de terror, el cine metafísico, la novela negra o la tragedia griega. Un eclipse de sol juega una mala pasada a Drácula; la muerte pierde en una partida de cartas y cae por las escaleras; un existencialista es sospechoso de la muerte de Dios —sin duda la mejor parte del espectáculo— y para concluir en la paradoja, a pesar de la buena voluntad de Zeus y el propio Allen —presente con la voz en escena—, la tragedia griega no encuentra su final. Casi como una metáfora de la representación. Todo suspendido en el aire. Montserrat Julió afirmaba en estas mismas páginas que el espectáculo está abierto a un gran público. Sinceramente, esperamos que no suceda como en el final de la tragedia griega y lo encuentre. Aunque no sea un empeño fácil, Woody Allen se lo merece".* (Alex Broca, "Cómo acabar con todo". "La Vanguardia". Barcelona. 28 de mayo de 1987).

GRUPO DE TEATRO MUDELA. Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real)

LA DAMA DEL ALBA

De Alejandro Casona. Estreno: 19 de febrero de 1987 en el Cine Cervantes de Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real).

"La Dama del Alba, *como ya comentábamos, es una maravillosa encarnación artística del Grupo de Teatro; quedó plasmada, por este colectivo de teatro, como una ejecutoria ejemplar, como una muestra señera, que a juicio de muchos, y no pocos, será muy difícil de igualar, en la manera de hacer poesía en el teatro. Es una obra sombría y terrible, angustiosa. Aunque la muerte aparezca personificada se la presiente durante toda la obra, ciñiéndose constantemente sobre la casa y sus moradores. La escenificación y montaje vista en su conjunto, pues, es por encima de todo y antes que nada, una obra radical y especialmente poética, fundida armónicamente con aires de leyenda telúrica; de una buena poesía trascendente que el Grupo de Teatro Mudela, puso en escena, sin perder un ápice de las virtudes teatrales de la obra de Casona".* ("Lanza". Ciudad Real. 22 de febrero de 1987).

TALLER DE TEATRO LA MUECA. Linares (Jaén)

EL DIABLO ESTÁ EN CANTILLANA

De Luis Vélez de Guevara. Dirección: Agustín Guerrero. Intérpretes: Lony Pérez, Pedro M. Bosques, Miguel César, Andrés Padilla, Paco Nájera, Agustín Guerrero, Nani Bonilla, María José Moreno, Ricardo Guerrero y Javier García. Estreno: 14 de marzo de 1987, en el Salón de Actos del Colegio La Sagrada Familia, Linares (Jaén).

MÚSICA DE PAPEL. Santa Cruz de Tenerife (Canarias)

RÉQUIEM POR UNA VOZ

De José Jesús Morín Montes de Oca. Dirección: J. J. Morín Montes de Oca. Música: Pablo B. Oria. Intérpretes: Mercedes Abella y Jesús Caramés. Estreno: 18 de diciembre de 1986, en el Instituto "Andrés Bello" de Santa Cruz de Tenerife.

"Réquiem por una voz *es una pieza de teatro experimental de gran fuerza, presentada en dos cuadros de singular belleza plástica, que aglutina un gran derroche de juventud e ideas nuevas, entremezcladas con la herencia del clásico teatro universal.*
Sumergidos dentro de la temática de la obra, desconcierta el cariz que ésta toma hacia los finales, presentando matices de "un viva Cartagena", en este caso "un viva Canarias", que se sale del contexto. Tal vez el autor, con este pasaje, quiso recalcar y dejar bien claro los orígenes de la misma. La poesía de danza y movimiento gestual, superaba a la poesía escrita. Los textos, por otra parte escasos, no estaban a la altura de lo que allí se representaba. Esto, en fin, son los pequeños inconvenientes que toda nueva obra conlleva.
No quiero terminar este comentario sin constatar la gran profesionalidad de Pablo B. Oria, compositor y ejecutor de una música especial por medio de guitarra y batería, para una obra no menos especial bien dirigida por Montes de Oca, que sorprendió por su gran originalidad". (Adolfo Martín Coello. "El Día". Santa Cruz de Tenerife. 25 de diciembre de 1986).

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

LOS LOCOS DE VALENCIA

De Lope de Vega. Adaptación: Juan Germán Schroeder. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowsky. Música: José Nieto. Intérpretes: Angel de Andrés López, Fernando Valverde, Fidel Almansa, María Luisa Merlo, Vicente Cuesta, Luis Lorenzo, José E. Camacho, Marisa de Leza, Pilar Bayona, José Caride, Francisco Portes, Modesto Fernández, José Luis Pellicena, Ana Hurtado, Carlos Almansa, Yolanda Ríos, Carmen Gran, Pilar Massa, Estela Alcaraz, Daniel Sarasola y Antonio Canal. Estreno: 12 de septiembre de 1986, en el Festival Internacional de Teatro Clásico, Almagro. Estreno en Madrid: 14 de noviembre de 1986, en el Teatro de la Comedia.

"(...) En definición de Adolfo Marsillach, director de la Compañía y de la puesta en escena, "es una obra divertida, descarada, provocadora y caliente. Huele a Mediterráneo, a mejillones al vapor, a "mascletá" y a arroz con pollo. Y que, además, está escrita por un hombre al que le gustan las mujeres, algo que se nota mucho".
(...) María Luisa Merlo, una tierna Erífila, y Angel de Andrés López, un Floriano que se hace loco por su amor, encabezan en esta ocasión un reparto que presenta, entre otros, a Vicente Cuesta, Fidel Almansa, Fernando Valverde, Marisa de Leza, Pilar Bayona y José Luis Pellicena. Todos ellos, enredados en una trama que en opinión del adaptador "es una pieza adelantada en el tema de la locura y el psicoanálisis tan frecuentes en el teatro moderno".
(...) Marsillach se presentó ayer en una rueda de prensa "informal" rodeado de naranjas, limones y tomates. "Me parecería bien que me tirárais los tomates —dijo—, porque si hay algo fascinante en el teatro es que, a diferencia del cine y la televisión con vídeo incorporado, aquí nos podemos equivocar.
Yo creo que el público debería venir al teatro para disfrutar con nuestros errores, nuestro rasgo más distintivo". (Edurne Mendiluce. Información previa al estreno. "Diario 16". Madrid. 14 de noviembre de 1986).

"Uno se imagina que esta comedia haría reír a mandíbula batiente al pueblo llano que en el XVII acudía a los corrales de comedias. Hoy, el pueblo llano tiene otros modos y maneras de diversión, y el Lope popular y jacarandoso se refugia en un teatro a la italiana para un público no tan populoso, que puede quedar gratamente sorprendido del humor del clásico, o de un público culto o similar que cuestiona puestas en escena con cierto morbo mortificante.
Marsillach ha montado esta comedia de enredo, en la que locos y cuerdos se confunden en un mismo sentir y pensar, como una paella valenciana de gran gourmet, cuya sola vista abre el apetito.
La luz y el color son de una luminosidad radiante, que impregna toda la puesta en escena de vitalidad y alegría. Una magnífica recreación teatral del Levante esplendoroso y bello. Y con ella el sobrio y blanco patio de columnas, que se presta al juego escénico del sube y baja, ocultamientos y apariciones de cuerdos y locos. Hasta el Turia discurre sereno y sonoro por allí. Un acierto, incluido el vestuario, de Cytrynowsky.
Y, luego, toda una serie de picardías y guiños, de efectos escénicos, desde el tiesto mustio y resucitado al traje del alguacil con anacrónicas gafas negras o las cabalgatas de locos, dan a este guiso teatral y valenciano una vista muy atractiva. Pero sucede que no todos los granos de arroz que componen esta peculiar paella alcanzan el mismo punto de cocción, ni de sal, hay unos más sabrosos y otros más sosos. Comedia de damas y galanes, y tipos bufos o característicos, en cada intérprete hay una nota distintiva, que Marsillach acentúa teatralmente para salvar los fallos que se producen en una compañía todavía novicia, donde cada actor tiene su librillo y ha tenido su maestrillo.
Para el juego amoroso, el director ha encajado en las palabras de ayer, mohínes y modos de

hoy, que resultan graciosamente deliciosos en Maria Luisa Merlo; algo estereotipados en Marisa de Leza, e insípidos en Pilar Bayona. Ángel de Andrés López no resulta tan seductor como su papel lo requiere y Fernando Valverde cumple con su menor cometido, mientras que Fidel Almansa se las compone con bastante apaño. Vicente Cuesta, José Caride y Francisco Portes mantienen sus pintorescos tipos con decoro. Y José Luis Pellicena se descubre en misterioso y cómico personaje con innegable ductilidad.

Con todo ello, el verso pierde musicalidad en aras de su entendimiento, y la versión de Schoroeder deja a Lope en pulido y fiel texto.

Adolfo Marsillach, cocinero mayor, con sus ayudantes y pinches, ha cocinado un plato sabrosillo y digestivo con tino, mesura y un toque de distinción. Teatro clásico y divertido para el pueblo llano y el culto degustador de hoy". (Julia Arroyo, "Un clásico con toque de distinción". "Ya". Madrid. 16 de noviembre de 1986).

(...) Un espectáculo, pues, bastante conseguido, que quizá trivializa en la puesta en escena un texto que no por trivial es necesariamente estúpido. El público de estreno subrayó con sus risas diversos momentos de la obra, y aplaudió complacido en la ronda de los saludos". (Julio A. Máñez, "Una comedia agradable". "Levante". Valencia. 10 de mayo de 1987).

"La puesta en marcha de la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha desatado ya una saludable polémica. Una polémica básica, a mi modo de ver, que ha andado por congresos y simposios, pero a la que faltaba la pasión y la concreción del escenario.

Sin ese requisito, sin la presencia del público, difícilmente podía ese debate romper el marco de la teoría para convertirse en una polémica teatral.

Ya estamos en ello. ¿Tiene derecho Marsillach a construir su visión de la comedia de Lope, a elaborar los signos escénicos que corresponden a esa interpretación y a procurar que respondan a la sensibilidad de un espectador de nuestros días?

¿Tiene derecho Marsillach a integrar en la función cierto espíritu fallero, a ironizar sobre algunos estereotipos de la cultura levantina?

¿Tiene derecho Marsillach a desquiciar la comedia, a enloquecerla, en lugar de contar desde fuera la historia de unos cuantos locos reales o fingidos? ¿Tiene derecho Marsillach, en fin, a incorporar a la representación una serie de ideas ajenas a Lope, pero usuales en la actual concepción de lo que debe ser una comedia?

(...) Yo creo que de estos Los locos de Valencia *pueden y deben hacerse dos tipos de pronunciamiento. El que se refiere a la representación contemporánea de los clásicos, a la respetuosa libertad o mecánica servidumbre verbal de los directores de escena, y el que analiza puntualmente los resultados concretos obtenidos.*

Lógicamente, si uno empieza por negar el derecho a la recreación teatral del clásico, desde el contexto de la representación, cuanto un director haga en ese sentido será recusable. Cabe, sin embargo, que aplaudamos la libertad del director, que estemos de acuerdo con los principios poéticos de su trabajo, y luego seamos menos entusiastas ante los resultados.

Confieso que yo estoy en este último supuesto. Aplaudo el valor con que Marsillach se ha planteado el hecho de que representaba Los locos de Valencia *para el público español medio de hoy, intentando ganarle, con un lenguaje escénico de hoy, para la materia dramática de Lope.*

Pienso, al mismo tiempo, que varios actores no se han sumado a la propuesta y han sustituido el juego lúdico, la locura disciplinada, el erotismo libertario, de las situaciones, por una comicidad compuesta, afectada, que no brota de la diversión del comediante.

En cambio —y justo es citar a Marisa de Leza y a María Luisa Merlo que, una vez más, demuestran la habitual superioridad de nuestras actrices sobre nuestros actores—, cuando la acción está realmente dominada por el juego lúdico, cuando los intérpretes conectan su imaginario con la situación del personaje, el espectáculo penetra en zonas de gran interés.

La dialéctica entre la cordura y la locura, el recurso a la orgía, son palabras mayores en la historia secular del teatro. Y eso está potenciado por el montaje de Marsillach y defendido por algunos actores, a la vez que lastrado por quienes han confundido el chiste con el juego, el efecto cómico con el desorden liberador". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 22 de noviembre de 1986).



"Es una comedia de enredo, en la que el ritmo falla en ocasiones y en la que el verso todavía no es todo lo redicho que llegará a serlo en obras posteriores del autor. Más espontáneo, menos preocupado por los aspectos formales, Lope hace en Los locos de Valencia *un divertimento agradable jugando con el equívoco de la permisibilidad de la conducta manicomial respecto de la cuerda: los cuerdos se hacen pasar por locos escapando de alguna desventura, y luego siguen con la ficción para conseguir algunos de sus propósitos.*

(...) Como fin de fiesta, Marsillach nos obsequia con una paella (antes llenó el escenario de naranjas y limones: lo mediterráneo, ya se sabe, siempre tan lúdico), que se deposita al pie del escenario, y con una especie de luminosa "mascletá" que no sé yo si quiere remedar la "nit de foc". Todo ello, por supuesto, a los acordes del himno del señor Serrano.

"Lope, Calderón y demás clásicos tuvieron que dar a la imprenta sus textos porque, entregados a los cómicos, al cabo del tiempo les volvían en tal estado que no los conocía ni el padre que compuso la comedia.

(...) ¿Qué pueden hacer los clásicos, sobre quienes, "dramaturgicos" y adaptadores se lanzan con las tijeras para eliminar términos, suprimir escenas, alterar la estructura de las jornadas, travestir el sexo de los personajes, etc? La polémica ni es de hoy ni acabará pasado mañana.

Mientras, se adapta a Lope, a Calderón o a Moreto como place. A Los locos de Valencia, *una graciosa obra primeriza de Lope, le ha tocado esta vez sufrir una poda que se pretende justificar con la pretensión de acercar el autor a nuestros días. Pocas cosas son tan vanas y tan engañosas: Juan Germán Schroeder es capaz de "traducir" el término "industria" por "ingenio", porque en su opinión la primera voz no se entiende, y, sin embargo, deja complicados juegos metafóricos que requieren en una edición para eruditos una nota a pie de página: cuando Floriano pregunta a Erifila si a ella no le toca "la variedad de la luna", ¿qué espectador es capaz de comprender que, en su respuesta, la joven alude a la menstruación diciendo: "En el cuerpo tengo alguna, / que en el alma no soy loca"? Ejemplos como éste hay varias docenas en* Los locos.

(...) Ni como versificación ni como estructura es Los locos *una obra maestra de un Lope que*











Varias escenas de "Los locos de Valencia", de Lope de Vega, con dirección de Adolfo Marsillach, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Estrenada dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. (Foto de la izquierda: Ros Ribas. Fotos página derecha: Chicho).

aprovechó los recuerdos de un destierro en Valencia para la pincelada de color. Marsillach parece haberse centrado más en estas últimas que en el texto, al que el adaptador ha despojado de detalles esenciales.
(...) La dirección ha cargado las tintas en la gesticulación y en los complementos.
(...) El espectador encontrará una auténtica algarabía de gestos y guiños perfectamente innecesarios, pero agradecidos por el patio de butacas. El resultado es una fiesta particular de Marsillach, con un humor irónico que llega hasta el "kitsch" mediante la utilización de los emblemas valencianos, de la naranja a la paella final". (Mauro Armiño, "Las variaciones de la luna". "Cambio 16". Madrid).

NO PUEDE SER... EL GUARDAR A LA MUJER
De Agustín Moreto. Versión de José Luis Alonso de Santos. Dirección: Josefina Molina. Escenografía y vestuario: Julio Galán. Música: José Nieto. Intérpretes: Juan Calot, Ana Gracia, Alfredo Alba, Antonio Valero, Manuel Luque, Juan Carlos Montalbán, Mercedes Lezcano, Rosa Morales, Roberto Cruz, Beatriz Bergamín, Félix Cubero y Alfonso Nsue. Estreno: 19 de septiembre de 1986, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Estreno: 9 de abril de 1987, en el Teatro de la Comedia, Madrid.

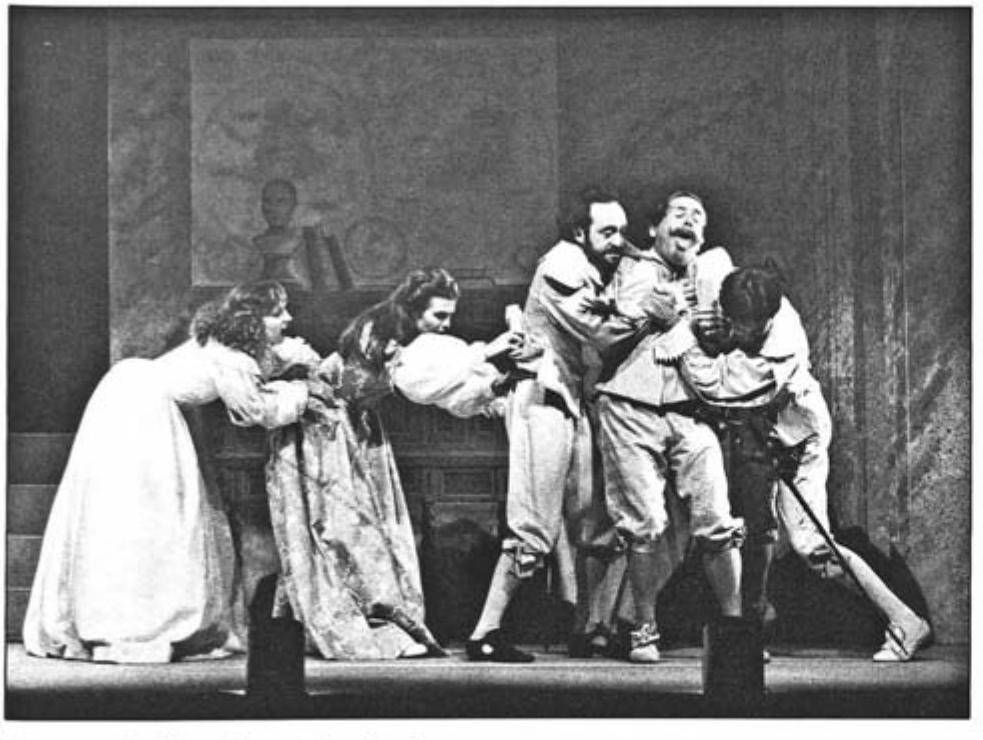
"(...) Josefina Molina —que confiesa que al estar escrita la obra en verso, ello supone un obstáculo, ya que casi nadie sabe cómo hay que recitarlo— ha centrado especialmente su trabajo en la labor actoral: "He querido conseguir un equilibrio entre el verso y las emociones de los actores. Que todo aquello tuviera vida y no se siguieran sólo leyes gramaticales".
El grado de contemporaneidad que Josefina Molina observa en el texto le atrajo especialmente, "el que Moreto ya pensara en 1650 que las mujeres debemos ser dueñas de nosotras mismas y nos concediera inteligencia y capacidad de maniobra; se dan muchas cosas por sentadas en esta función que le proporcionan un grado notable de modernidad". Ello no quita que Molina sea consciente de otros aspectos que presenta la obra: "Es un texto menor, en el sentido de que no es de los más conocidos ni de los mejores; pero me interesaba mucho toda esa capacidad de conexión con lo popular por parte de Moreto y que fueran las mujeres las que organizaran todo el tinglado".
(...) Es como si se le hiciera un guiño al espectador", comenta Josefina Molina.
"Hemos simplificado todo lo más posible con el fin de que se pueda ver desde el terreno de la ingenuidad; de ahí toda la carpintería teatral que lleva, que la convierte en una especie de cuento de hadas". (Declaraciones de Josefina Molina a Rosana Torres. "El País". Madrid. 3 de abril de 1987).

"Cuando se habla del teatro clásico del Siglo de Oro, muchas veces no se piensa sino en Calderón y Lope y apenas si se recurre a sus contemporáneos. Y, sin embargo, hay en Moreto, en Rojas, en Ruiz Alarcón, en varios otros, valores de primer orden que enriquecerían la idea que tenemos de nuestro teatro clásico si se les representara con mayor frecuencia. Aplaudo, pues, la elección de Adolfo Marsillach. Si sus primeros espectáculos al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico rindieron tributo a los dos grandes maestros, Calderón y Lope, el tercero nos presenta un Moreto, una comedia graciosa, inteligente, muy bien construida por quien es considerado, tal vez, como el escritor dramático de la época que llevó a mayor grado de perfección las propuestas dramáticas del ciclo de inspiración calderoniana.
(...) Una dificultad importante para una compañía de teatro clásico es la de la elección de las obras.
(...) Luego viene la segunda parte, la cuestión eterna: ¿Hay que adaptar a los clásicos? Sí, si se quiere dar gusto al público de hoy y llenar el teatro, a costa de falsear a los propios clásicos al tratar de convertirlos en modernos; no, si queremos a largo plazo educar al público e interesarle en que conozca a nuestros clásicos como fueron. Caben siempre las innovaciones formales, sin duda precisas y que a los propios clásicos les resultaban conocidas; pero, ¿caben las alteraciones del texto, aligerar los textos o modificarlos? y Marsillach tiende a esto último.
(...) Digo Marsillach, y en este caso debería decir Josefina Molina, que es quien firma la puesta en escena de No puede ser... *y, debiera también decir Alonso de Santos, adaptador del texto. Pero, respetando la tarea de ambos, no cabe duda de que han respondido al espíritu que ha inspirado hasta ahora a la compañía que dirige Adolfo Marsillach.*
Los resultados, aparte de que Moreto quede más o menos oculto detrás de Alonso de Santos y de Molina, son excelentes. El adaptador conoce muy bien todo el teatro español y ha hecho una bonita versión. Bien trabada la acción, elegante el lenguaje, grata de ver y de escuchar la comedia, ponderada la intriga. Otra cosa es que Moreto escribiera una comedia feminista: esto es mucho decir, y no precisa el teatro clásico de conectar con nuestras inquietudes de hoy para interesarnos. Pobres de nosotros si solamente nos interesa el presente.
Josefina Molina ha incidido más sobre la acción de lo que tal vez fuera permisible. El deje mexicano de Trabuco disfrazado de indiano, las licencias de algún vestuario, la evidentemente buscada modernidad de actitudes y gestos, de escenas dispersas... Todo ello produce un resultado extraño a lo que se podría entender por un clásico, aunque, sin duda, hay gracejo en el conjunto y el espectador rie a gusto y lo pasa bien. Disfruta. Eso sí.
Los actores se dan a la tarea de actuar tal como se les ha marcado. Prefiero disentir del modo en que se ha señalado su papel a Antonio Valero; el personaje del gracioso se distorsiona tanto, se exagera en una línea tan aguda, que a mí me produce el efecto contrario al que se pretende. Sin embargo, el actor se aplica a su trabajo con evidente eficacia. Como lo hace Juan Calot, aunque nos resulta difícil comprender en qué consiste la dificultad que su prometida le pone para casarse con él, y en la que radica el eje de la comedia; como lo hace Ana Gracia, mandona y sensual en la línea feminista que inspira la puesta en escena, en la que, en cambio, se mueve con menor soltura Mercedes Lezcano". (Alberto de la Hera, "Extraña modernidad de los clásicos". "Ya". Madrid. 12 de abril de 1987).

"La adaptación que ha hecho José Luis Alonso de Santos, aceptando —dice él— la dirección y la concepción de la obra por Josefina Molina tiende a exagerar esa capacidad de la mujer a entontecer los personajes masculinos y a derivar a la comedia, que fue fina y matizada, hacia el género abiertamente cómico mediante la elevación al protagonismo del gracioso hasta hacer de él un figurón. Cierto que en Moreto se ha advertido siempre una tendencia a aumentar el papel de los graciosos, pero no tanto. Esta deriva no se hace sin serias alteraciones del verso, en parte con el sentido actual de la significación y la claridad para el público —a costa de perder el saborcillo gongorino de la escritura muy culta de Moreto—, en parte también para distorsionar los personajes hacia el punto deseado, de política social, por los adaptadores, y, en fin, para conseguir lo "divertido" —lo atractivo, lo que pueda atraer espectadores—, por encima del viejo cañamazo. Todo esto tiene los riesgos, una vez más advertidos, de que patrocinado el todo por la oficialidad de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, puede hacer ver a un clásico como no fue, y una época de España como tampoco fue.
La gracia conseguida reposa principalmente, como queda dicho, en la entronización del gracioso —Antonio Valero— en una triple ficción: como el palurdo criado Tarugo —su naturaleza —, como un afeminado —una "loca" sin límites— o un indiano —con acento mexicano en el tono de Cantinflas—; llena el escenario, convierte en meros juguetes a los demás personajes en cuyas manos tiene su destino —como un arlequín, o como lo que luego hicieron o copiaron los franceses de la comedia española y de la italiana—; en detrimento, claro, de los demás y de los actores que los incorporan.
(...) Queda dicho que la interpretación reposa sobre Antonio Valero y que ello perjudica a los demás; curiosamente, a las mujeres, lo que es raro en una obra con la intención burlona de la de Moreto y hasta con el feminismo de la adaptación; se desvanece la dama culta —Ana Gracia—, que, sin embargo, es la que urde la trampa para el hermano celador —y para los hombres en general—, y también la enamorada —Mercedes Lezcano—, cuyo amor y cuya decisión pierden fuerza —al mismo tiempo que sus versos— proporcionalmente a la forma en que se disminuye el empeño de su voluntad". (Eduardo Haro Tecglen, "Una distorsión cómica". "El País". Madrid. 11 de abril de 1987).

"Josefina Molina sigue con fidelidad canina la orientación dada al teatro clásico, por su director, Adolfo Marsillach. Para que el espectador no dude nunca de que la lectura y sobre todo el montaje de autores clásicos no pasa por la veneración, sino por la ironía, se aminora la relación texto-sociedad, existente cuando Moreto escribe No puede ser.... *Si el clásico reflejaba la situación ética de su tiempo y, como otros autores de la época, ponía a debate ingeniosamente la opresión masculina de la mujer en nombre de principios morales que hallan base en un exagerado concepto del honor y la fama, la obra que ahora se pone de nuevo en pie degrada aquella situación por el sencillo procedimiento de rebajar la importancia de los personajes serios —mujeres y hombres— y acrecer la del gracioso que se torna el eje de la acción. Moreto es de los primeros autores clásicos que elevan el cometido del gracioso. Basta repasar las escenas finamente graciosas de otra de su obras* Trampa adelante. *De modo que lo que hace la señora Molina está en el sentido inter-*





Dos escenas de "No puede ser... el guardar a la mujer", de Agustín Moreto, en versión de José Luis Alonso de Santos, con la dirección de Josefina Molina, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en Almagro. (Fotos: Ros Ribas).

pretativo y modernizador de esta versión, aunque la fuerce un tanto.
(...) Alonso de Santos, al introducir versos de su minerva, en el juego poco lírico, muy eficaz del clásico, ha acentuado esa llamémosla popularización modernizadora de la obra. Y lo ha hecho con gracia y eficacia. La pieza funciona hoy. Gustará tal como la han dejado entre la Molina y Alonso de Santos. Pero no dará la medida de la situación. No quedará el perfume socio-moral de la época. En pocas palabras, lo que el público actual recibe es un Moreto aguado. Entre la arqueología y esta ducha, existe un camino de más calidad, más responsable. No es el elegido por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.
Hay que decir que el ámbito escénico creado por Julio Galán es delicioso, con cierto preciosismo, el uso de "trompe l'oeil" en algunos bastidores, la introducción de soles y lunas muy de película de dibujos animados y la agilidad para las mutaciones de lugar. El jardín barroco de algunas escenas es un pleno acierto.
La interpretación está notoriamente abufonada por parte de Antonio Valero que incurre en exageraciones de actor aficionado junto a excelentes logros cómicos. Mercedes Lezcano incorpora a la enamorada Doña Inés, como una deliciosa figura núbil y apasionada. Ana Gracia sirve con carnalidades suficientes, con enguantada autoridad a una doña Ana, disminuida en la versión del original. Calot, Alba, la señorita Morales, ni pasan de discretos ni se les ha dado opción para más en una versión que difumina personajes tan importantes. El resto de la compañía está acoplado y no merece ni reparo ni aplauso especial. En conjunto, hay un pequeño exceso de guiños al espectador exagerando, como demostración de incredulidad en el juego escénico de la época, apartes y movimientos. El empacho de chocolate de Valero, además de no tener gracia, acantinfla toda la escena en demasía". (Lorenzo López Sancho, *"No puede ser,* divertido Moreto pasado por agua en La Comedia". "ABC". Madrid. 13 de abril de 1987).

NARRUZKO ZEZEN. Eibar (Guipúzcoa)

LA GUERRA-EL HOMBRE

De Alberto Miralles. Dirección: Juan Ortega. Escenografía: Julián Puente y Anabel Dacosta. Música: M. Triviño y Patxi Morales. Intérpretes: Esther Raya, Pedro Domínguez, Manuel Murillo, Maribel Tapia, Inés Nogales, Óscar Gutiérrez, Sylvia Pérez, Myriam Pascual, Roberto Novoa, Isabel Prieto, Mari Carmen Alvarez y Arantza Rodríguez. Estreno: 30 de abril de 1987, en el Centro de Enseñanzas Integradas de Eibar (Guipúzcoa), dentro de las Jornadas de Teatro de Eibar.

LAS CICATRICES DE LA MEMORIA (AYER, SIN IR MÁS LEJOS)

De Jorge Díaz. Dirección: Juan Ortega Roldán. Escenografía: Patxi Morales y Anabel Dacosta. Música: Maite Aranguren y M. Triviño. Intérpretes: María José Guilabert, Joseba Lazkano, Josune Aranguren y Andrés Murillo. Estreno: 18 de mayo de 1987, en el Centro de Enseñanzas Integradas de Eibar (Guipúzcoa), dentro de las Jornadas de Teatro de Eibar.

GRUPO DE TEATRO NATACHA. Llerena (Badajoz)

EN ALTA MAR
De Slawomir Mrozek. Estreno: 11 de agosto de 1987, en la Plazuela de los Ajos, de Llerena (Badajoz).

"Con este espectáculo Natacha ha apostado por un teatro muy en la línea de sus otros montajes, pero por un teatro directo y sin complicaciones escenográficas y sin complicaciones con el público. Porque esta obra supone una puesta en el candelero de ciertas miserias y grandezas eternas del género humano, el autor refleja la sociedad, desmantela a aquellos manipuladores que sin ser fuertes son hábiles para seducir a la masa borreguil, y pueden decir perfectamente "digo" donde antes decían "Diego", y eso a costa del pellejo de los "buenos tontos". Pedagógico el espectáculo de Natacha y comprometido con una problemática que está en la cresta de la ola de la sociedad actual. Sólo que hay que leer entre paréntesis, aunque la gente lo entiende perfectamente y se divirtió con este estreno del grupo llerenense cuyo trabajo comentamos, informando a un tiempo". (Agustín Romero. "Extremadura" Badajoz. 13 de agosto de 1987).

NAUTA. Toledo

REPORTAJES Y BIOGRAFÍAS
De Tamarit. Dirección: Manuel Mota Palacios. Intérpretes: Carlos Hernández, Vicente Redondo, Ana Verdú, Elena Verdú, Margarita Izquierdo, Paco Mercado, Sagrario Portales, Javier Ramírez, Manolo Mota, Pilar Sánchez, María Jesús Cudero, Nati Corral, Rafa Zarza y Rafa Verdú. Estreno: 20 de noviembre de 1986, en el Salon de Actos de la Caja Rural de Toledo.

TEATRO DEL NORTE. Lugones (Asturias)

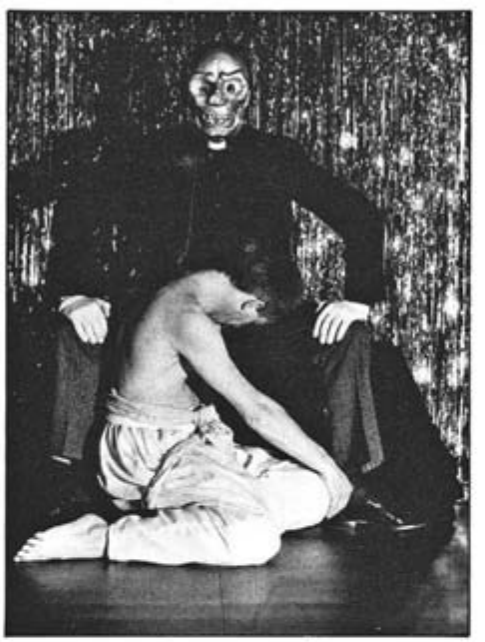
LA DONCELLA, EL MARINERO Y EL ESTUDIANTE
De Federico García Lorca. Intérpretes: Roberto Corte, Carmen Rodríguez, Susana Fernández, Santiago Alía y Esther Ferreiro. Estreno: 11 de diciembre de 1986, en la Casa de la Cultura de Lugones (Asturias).

LA SECRETARIA
De José Ruibal. Intérprete: Laura Poyal. Estreno: 19 de enero de 1987, dentro de la Muestra de Teatro Joven celebrada en Oviedo.

CARLOTA CORDAY
Espectáculo creado por Etelvino Vázquez con textos de Peter Weiss, Shakespeare, Valle-Inclán, Romero Esteo, etc. Dirección: Etelvino Vázquez. Escenografía: Jesús Pérez y Etelvino Vázquez. Vestuario: Paco Cao. Máscaras: Dolores Cuesta. Intérpretes: Maxi Rodríguez y Luis Vigil. Estreno: 30 de octubre de 1986, en Ciudad Real.

"Etelvino Vázquez es una de las más interesantes figuras del teatro asturiano de los últimos años. Formó parte del ya histórico grupo Caterva (68-77) y, después de su disolución, del Colectivo Margen, donde ha permanecido hasta hace un año. En febrero del 85 creó el Teatro del Norte, con el que ha presentado ahora Carlota Corday, *de la que es autor, director y principal intérprete.*
*Si confrontamos el espectáculo del Colectivo Margen —*Riego— *con esta* Carlota Corday, *las razones de la salida de Etelvino Vázquez de aquél parecen obvias. La distancia estilística es inmensa.*
Si Riego *es, al margen de cualquier otra consideración, una obra verbalista, donde los personajes explicitan siempre su significación, la función que cumplen en el drama* Carlota Corday *se plantea como un teatro ceremonial y de imágenes en el que la palabra juega, a menudo, un papel irónico de violación y ruptura.*
(...) El trabajo combina los más diversos materiales frecuentemente contraponiéndolos. Cuando la visita de Carlota ya se ha anunciado solemnemente con las palabras del Marat-Sade, *de Weiss, y esperamos del personaje la lectura de una carta de presentación, nos sorprende con el monólogo de* Hamlet.
Continuamente pasamos del clímax al anticlímax, del teatro ceremonial, concebido al modo de ciertos espectáculos grotowskianos y artaudianos de hace un par de décadas, a rupturas que, afortunadamente, tienen mucho más de contracultura o de teatro del absurdo que de parodia.
Como sucede siempre en este teatro, cualquier intento crítico de explicitación es peligroso. Se solicita una especial complicidad, un encuentro "secreto" entre la representación y las personalidades nunca expresadas de cada espectador. Y si, en algún momento, la ingenuidad o la pretenciosidad dominan en exceso, es justo y necesario decir que Etelvino Vázquez gana con claridad el pulso a los espectadores, atraídos por un espectáculo imaginativo, insólito y nunca aburrido". (J. M. "Diario 16". Madrid. 21 de febrero de 1987).





Sobre estas líneas, dos escenas de "Carlota Corday", un espectáculo de Etelvino Vázquez con textos de Peter Weiss, Shakespeare, Valle-Inclán, Romero Esteo..., por el Teatro del Norte. (Fotos: Rafa Pérez). A la derecha, "La marca del fuego", de José María Rodríguez Méndez, por Nuevo Teatro (Foto: Chicho).

AGRUPACIÓN DE TEATRO NOVA TERRA. Sóller (Palma de Mallorca)

BODAS DE SANGRE
De Federico García Lorca. Estreno: 15 de noviembre de 1986, en el Ateneo de Sóller (Palma de Mallorca).

NUEVO TEATRO. Madrid

LA MARCA DEL FUEGO
De J. M. Rodríguez Méndez. Dirección: Alberto González Vergel. Escenografía y vestuario: Manuel Mampaso. Música: Gustavo Ros. Intérpretes: Pepe Martín, Sara Mora, Toni Fuentes y Carmen Lozano. Estreno: 23 de octubre de 1986, en el Teatro Principal de Alicante.

"(...) En muchas ciudades del mundo existen hoy infiernos como los que se describen en este drama. Seres humanos que se enfrentan a los imperativos del mal, auspiciado por una sociedad proclive y entregada satánicamente a la destrucción. La droga es sólo un elemento entre otros muchos. Lo peor es la degradación no ya moral, sino física, humana; la degradación de la especie, tal vez. Contra esa degradación es



imposible acudir a principios morales inmediatos, a ordenamientos jurídicos, a usos y costumbres. Se trata de una degradación esencial que carcome, consume, abrasa las raíces más hondas del individuo. Y, sin embargo, el hombre lucha, aunque no lo parezca, contra el circundante y desbordante mal. De pronto, entre las llamas resurgen olvidados sentimientos maternos y fraternales, ansias de liberación, soterrados resortes religiosos que fueron aplastados conscientemente por la trituradora civilización cercana ya al dos mil. Los personajes de este drama se abrasan y, a la vez, quieren vivir, sí, vivir entre el fuego". (José María Rodríguez Méndez. "Antecrítica". "La Verdad". Alicante. 22 de octubre de 1986).

"A la hora de comentar un espectáculo hay algo que se debería tener en cuenta y que, sin embargo, a veces se da por sobreentendido; esto es, que no hay dos funciones iguales, las hay magníficas y las hay horrorosas. Me da la impresión de que la del miércoles por la tarde, correspondiente al estreno de La marca del fuego *en el Principal —aplazado el martes por la noche por misteriosas razones técnicas— fue de las segundas. Pero, en fin, es el único material de que dispongo como referencia del montaje.*
Una vez sentado este considerando, me parece que La marca del fuego *es una pieza considerablemente floja. Es flojo el texto que le sirve de punto de partida, es flojo el trabajo de puesta en escena y es irregular, más que floja, la interpretación. En algunos casos, digna; en otros, lamentable.*
Para empezar, hay que señalar que la obra de Rodríguez Méndez entra, para mí, en el mismo saco de Bajarse al moro, *de José Luis Alonso de Santos, que también se presentaba en Palma no hace mucho. Ambas comedias toman en buena medida a la juventud como protagonista y como público receptor y, como si de un resorte automático se tratase, la identifican con la droga. Es decir, ya que hablamos de jóvenes, hablemos de droga, que es lo suyo.*
(...) La marca del fuego, *al igual que otros productos de cariz semejante, se me presenta como retrato del más puro realismo, actualidad rabiosa y aún testimonio de denuncia. Y, sin embargo, yo no me lo creo. No dudo de que se den casos similares en la vida real, pero no me creo ni ese decorado ni a esos actores. Y si ya de partida me ha parecido siempre ocioso enseñarle al espectador lo que él tiene en su casa —o en la del vecino—, no digamos lo que se puede juzgar cuando lo naturalista tiene tan poco de natural".* (Francisco Rotger. "Qué pasa con el teatro". "El Día". Palma de Mallorca. 7 de noviembre de 1986).

NUVEX. Madrid

HISTORIAS DE TÍA LUISA

De Mercedes Viudez. Dirección: Mercedes Viudez. Intérpretes: Ana Cuevas y Mercedes Viudez. Estreno: 25 de marzo de 1987, en San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

OH, GRUPO DE TEATRO. Málaga

TIITA RUFA

De Tono. Dirección: Antonio Oliveira. Estreno: 4 de abril de 1987, en la Casa de la Cultura de Málaga.

ORAIN ANTZERKI TALDEA. San Sebastián (Guipúzcoa)

DIVINAS PALABRAS

De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: José Carlos Plaza. Escenografía y vestuario: Pedro Moreno. Iluminación: Iokin Conde. Intérpretes: Kike Díaz de Rada, Iñaki Irastorza, Joseba Apaolaza, Miren Gurrutxaga, Eloy Beato, José Antonio de Miguel, Carlos Odriozola, Ana Gorostiza, Itsaso Azkarate y Mila Espiga. Estreno: 16 de enero de 1987, en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.

"(...) José Carlos Plaza declaró al finalizar la representación de la obra que sentía un especial orgullo, "no sólo mío, sino por el equipo que he tenido". Plaza piensa que han conseguido sobrepasar el listón que, tanto él como el grupo, se habían impuesto. "Ha sido un trabajo muy duro, en condiciones penosas ya que no se tenía ni local ni una infraestructura mínima porque no hay apoyo para el teatro por parte de las autoridades. El propio dinero del grupo servía para pagar locales de ensayo sin calefacción a 800 pesetas la hora", manifestó el director teatral.
(...) Se trataba de trabajar el esperpento, que es esa distorsión de la verdad, de la realidad, con gente joven y de utilizar la fuerza física y las energías vitales al cien por cien.
(...) Yo me considero un hombre de izquierdas, aunque ahora esté mal decirlo, y pienso que la comunicación cultural desdramatiza las situaciones, por lo que realizar este trabajo en el País Vasco es muy importante, ya que no hay mejor comunicación que la del teatro, que la de Ramón María del Valle-Inclán, que la ironía". (Declaraciones de José Carlos Plaza a Rosana Torres. "El País". Madrid. 18 de enero de 1987).

"(...) El grupo Orain, de San Sebastián, con dirección de José Carlos Plaza, ha montado Divinas palabras *manifestando esa duplicidad de la obra. A la vez que los elementos trágicos, la farsa. La taracea verbal de Valle, trasladada a imágenes muy artificiosas sirviendo a un concepto general en el que convive plástica con palabra, formas con ideas y una voluntad última de lograr la creación total. La música, los efectos de luz y sonido, el color, la interpretación coral, están en esa línea de teatro muy dirigido, muy orientado y compacto, en el que, probablemente, ha dominado el trabajo previo de ese importante hombre de teatro que es José Carlos Plaza.*
El resultado es notable. Un joven grupo Orain, con nuevas adquisiciones, levanta la obra con brillantez, flexiblemente, de acuerdo con la economía expresiva del grupo. La ligazón de las escenas —en un teatro que se consideró mucho tiempo irrepresentable—, con arbitrios teatrales y narrativos que hoy ya no extrañan; los recursos técnicos, la visión pictórica y escultural del conjunto... Quizás lo más chocante pueda resultar el propio trabajo de los actores, jóvenes actores que han de vestir papeles que no son tales, sino figurones, tipos, de modo que a veces, al faltarles edad y presencia, se tienen que mostrar excesivamente exteriores. Si a esa distancia se añade la disciplina que puede imponer un director con una idea muy cerrada de lo que quiere, el resultado se resiente. A veces, los finales, las composiciones, los grupos, parecen más gimnásticos que teatrales. Y esos juegos verbales arcaizantes, formalistas, caprichosos, del autor, quedan como flotando en la voz de actores llegados allí de otra parte. Es curioso que Plaza se haya significado, sobre todo, por un método que contradice este montaje: el método de la interiorización, de la vivencia. Valle es un material muy delicado, y muy fuerte y denso a la vez. Y se echa en falta un empaste final que no llega.
Con todo, Orain hace un trabajo muy digno, aborda con valentía y audacia el montaje de un

material difícil. Se consiguen en Divinas palabras *muchas cosas. Y hay momentos (algunos trancos del segundo acto, los tiempos de violencia y morbo...) excelentes".* (Pedro Barea. "Formalismo". "Deia". Bilbao. 1 de marzo de 1987).

"En esta nueva versión de Divinas palabras *hay una voluntad estética que parece relacionarse con la de los años de la escritura y de la primera vigencia de esta obra escrita en 1920; las siluetas que dibujaba Sileno, el vestuario con el color —ocre dominante, con manchones negros— de los ilustradores.*

El suelo del escenario es un campo seco y pedregoso, y en él se desarrolla la tragedia, que es principalmente la del hambre, dios aciago de todo este montón de harapos gruñones, de sus obscenidades y sus miserias, de la disputa por la carne mal animada del tullido que puede atraer la limosna.

Divinas palabras *está, por su lenguaje y desarrollo, dentro de las comedias bárbaras, pero es ya un esperpento, fechado en el mismo año que* Luces de bohemia. *José Carlos Plaza acentúa con su dirección de actores —que componen figuras, grupos, siluetas, a veces congeladas unos segundos como para que se pueda ver la composición del movimiento— esta condición esperpéntica, al mismo tiempo que es implacable con los personajes, tan a ras de tierra como los animales de vista baja. Todo un rumor animalesco viene de los laterales, imitado a veces por los mismos actores, otras por grabaciones.*

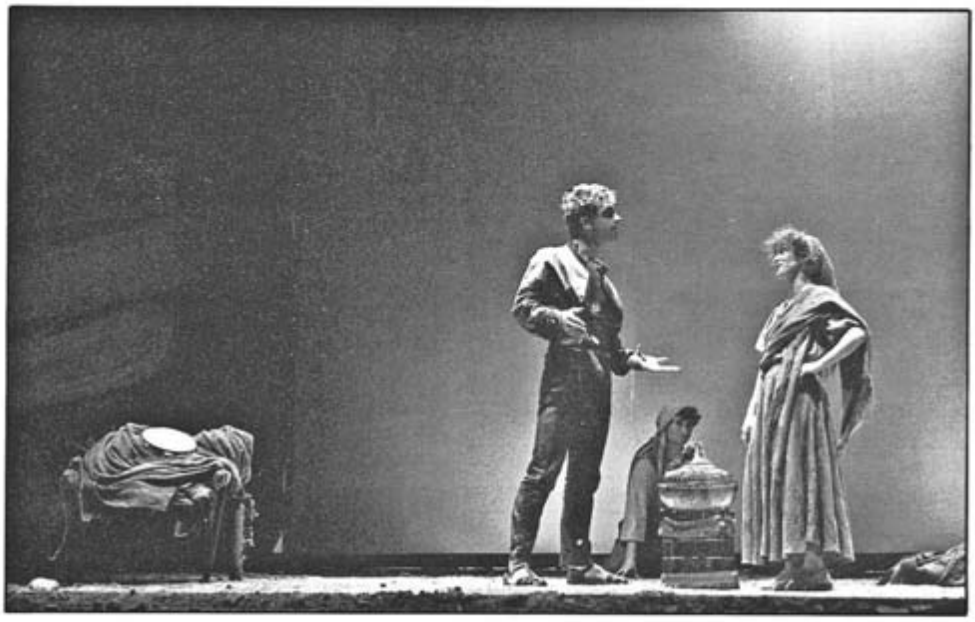
A mi juicio personal, hay demasiadas cosas en la puesta en escena —ruidos, guirigay, cambios de luces, movimientos incesantes con carreras enloquecidas— que van en detrimento de la reliquia del texto —aunque esté muy respetado— y de la comprensión de la acción.

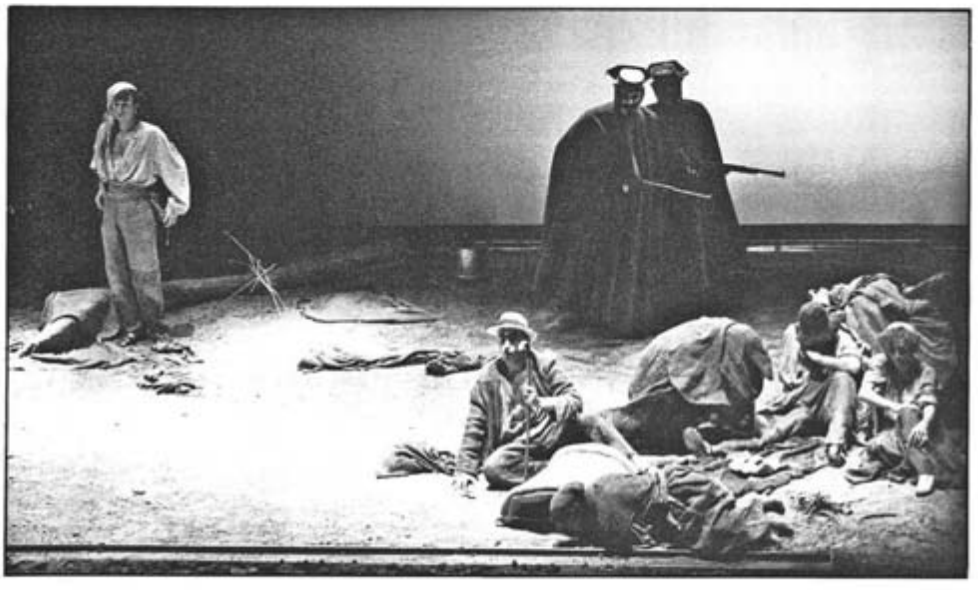
Tampoco los actores son muy duchos en la palabra, aunque hacen sus esfuerzos. Es un problema que se presenta ya como habitual en el teatro, sobre todo en el joven, y que debe corresponder tanto a unas tendencias del teatro hacia la expresión corporal y el valor plástico de la escena, pero que también se está produciendo como una situación social, en la que las grandes migraciones internas, la fuerza dada a otros idiomas españoles y la defensa de los acentos locales al emplear el castellano están cambiando la prosodia de éste y, lo que es peor —aunque en este caso sea inaplicable—, la sintaxis.

Orain es un grupo vasco joven. Ofrece las ventajas características de estas formaciones —cohesión, unidad, sentido conjunto de interpretación de la obra—, y también los inconvenientes de tener que acomodarse a los repartos: los jóvenes no parecen tener la carne pesada, grandota y dura de los personajes de Divinas palabras, *ni tienen tampoco sus voces de aguardiente y humo.*

Los actores de Orain ponen su entusiasmo, su creencia profunda en los papeles y en la literatura que interpretan y responden hasta el límite de lo posible a la visión de José Carlos Plaza del enigma Valle-Inclán, un poco mítico, y que se resolvería quizá haciendo lo que él mismo dispone en su escritura.

Todo tuvo éxito, y recibió muy buenos aplausos al final para los actores, el escenógrafo y el







Tres momentos de la representación de "Divinas palabras", de Valle-Inclán, dirigida por José Carlos Plaza e interpretada por Orain Antzerki Taldea.

director de la obra, José Carlos Plaza". (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 7 de noviembre de 1987).

(...) La fortuna ayuda a los audaces, pero siempre que los audaces puedan ser ayudados. Para que haya un buen teatro es preciso que haya actores. No basta el texto, no es suficiente la puesta en escena. Se precisan actores. Y de actores anda flojo el grupo Orain. Mientras se trata de moverse coralmente, el espectáculo funciona. La escenografía es interesante; los movimientos están cuidados para componer un conjunto sinfónico armonioso y bello. Las estampas están muy bien compuestas. Pero los personajes de las estampas tienen que actuar si se quiere que haya teatro. Y a este espectáculo le falla precisamente la actuación. No hay Sacristán, no hay Mari Gaila, no hay Lucero ni Ciego de Gondar. Y sin ellos, ¿qué queda de Divinas palabras? *Mila Espiga, en su papel de* Marica del Reino, *destaca entre sus compañeros, pero una golondrina no hace verano. Hay coro, pero faltan protagonistas.*

Y, sin embargo, disfruté asistiendo a esta representación de Divinas palabras. *El buen deseo de los actores quedaba patente; la belleza visual del espectáculo me compensaba y me recompensaba de otros fallos. Quede al menos anotado ese acierto de José Carlos Plaza".* (Alberto de la Hera. "Hay coro, pero faltan protagonistas". "Ya". Madrid. 13 de noviembre de 1987).

EL ORFEÓN MAHONÉS. Mahón (Menorca)

LA CASA DE BERNARDA ALBA

De Federico García Lorca. Dirección: Juan Cubas. Intérpretes: Elisa Gámez, Laura Olives, Laura Pons Olives, Candy Moreno, Marian García, Isabel Ródenas, María Gracia Mercadal, Isa González, Margarita Pons, Vicky Riera, Susana Tudurí, Juanita Tudurí, Ana Torrent, Pili Martí, Juana Mora, Herminia Tudurí y Esther Vega. Estreno: 12 de diciembre de 1986, en el Teatro Principal de Mahón (Menorca).

"Al optar por la representación de La Casa de Bernarda Alba, *el Orfeón Mahonés tomó una decisión, realmente comprometedora, especialmente después de haber solicitado la colaboración del Teatro Español. Juan Cubas, el director escénico, y todas las participacipantes, e igualmente toda la directiva de la entidad se entregaron a la preparación con mayor responsabilidad, si cabe, de la habitual. No se podía ofrecer una representación que no estuviera "a la altura" de la obra lorquiana y del significado del acto.*

(...) Juan Cubas, promotor incansable de la representación, principal responsable de la misma, sin cuyo entusiasmo y dedicación hubiera sido imposible la realidad de un acontecimiento teatral como el ofrecido estos días, puede sumar, con todo merecimiento, a éxitos anteriores, la especial satisfacción de la dirección eficiente y experta de La Casa de Bernarda Alba. *Contó, ciertamente, con una adecuada y conseguida ambientación escénica, de múltiples efectos combinados proporcionalmente, ofrecidos por una larga lista de colaboradores, y con el vestuario del Teatro Español de Madrid. Contó también con el apoyo de entidades públicas y privadas.*

El resultado de la cooperación de unos y otros, la aportación propia de cada uno, ha posibilitado este sentido homenaje a Federico García Lorca, uno de los españoles universales". (Vicente Macian. "Menorca". Mahón. 15 de diciembre de 1986).

ÓSCAR 86, TEATRO. San Javier (Murcia)

PETICIÓN DE MANO - EL OSO

De Anton Chejov. Dirección: Rafael Belmonte Agüera. Escenografía: Rafael Belmonte Agüera y Maite Defruc. Intérpretes: Montserrat Céspedes, Pedro García y Juan Luis Hurtado. Estreno: 31 de agosto de 1986, en el Auditorio Municipal de San Javier (Murcia).

RECETA DEL SOUFLÉ DE BACALAO

De Fernando Martín Iniesta. Dirección: Rafael Belmonte Agüera. Escenografía: Rafael Belmonte Agüera. Música: Margarita Björk. Intérpretes: Montserrat Céspedes, Pedro García, Juan L. Hurtado, María I. Tarraga, Ramón Pagán y Margarita Björk. Estreno: 11 de agosto de 1987, en el Auditorio Municipal de San Javier (Murcia).

L'OU NOU, TEATRE. Barcelona

EL CAFÉ DE LA MARINA

De Josep María de Sagarra. Dirección: Joan Bas. Escenografía: cedida por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Intérpretes: Jordi Banacolocha, Carme Abril, Roser Batalla, Maria Rosa Soler, Inma Planas, Jordi Rebellón, Jaume Codinachs, Eusebi Yagüe, Neus Yagüe, Carme Escorza, Eduard Colomer, Jaume Banacolocha, Juli Pérez, Xavier González, Ricart Rebellón, Lluís Fernández, Xavier Torms, Lolita Ibáñez y Jordi Rebarter. Estreno: 28 de noviembre de 1986, en el Casal Catòlic de Sant Andreu (Barcelona).

LAS GARSSAS

De Ignasi Iglesias. Dirección: Jaume Banacolocha. Escenografía: Xavier Gómez y Lluís Gràcia. Intérpretes: Jordi Banacolocha, Carme Abril, Maria Rosa Soler, Juli Pérez, Xavier González, Ricart Rebellón, Lluís Fernández, Lolita Ibáñez, Jordi Rebarter, Roser Campanya, Eugeni Capdevila, Jaume Ibáñez, Pere Sánchez, Bertomeu Caltells y María Estany. Estreno: 13 de febrero de 1987, en el Casal Catòlic de Sant Andreu (Barcelona).

POLYPUS MALIGNUS

De Jordi Begueira. Dirección: Joe Forga. Escenografía: Xavier Gómez y Lluís Gràcia. Vestuario y ambientación: Anna Bonet y Xavier Cantó. Caracterización: Montse Boqueras y Assumpta Mañà. Iluminación: Joan Batista y Jordi Mimó. Intérpretes: Jordi Begueria, Sergi Calleja, Eduard Colomer, Rosa Girona, Miquel Angel Mateu y David Queraltó. Estreno: 13 de marzo de 1987, en el Teatre del Casal Catòlic de Sant Andreu (Barcelona).

"La obra cuenta las aberraciones de la guerra y se desarrolla en un frente imaginario donde seis personajes (un doctor, un asistente, un coronel, una enfermera, un soldado y un prisionero) sufren una peculiar neurosis. La escenografía está compuesta por tubos metálicos, una luminotecnia expresionista y efectos de sonido realizados en directo con un sintetizador, para crear una atmósfera obsesiva que subraya un argumento con estructura de cómic futurista. La acción se desarrolla en un espacio y un tiempo indefinidos. Para Begueira, "la constante fusión de lo sublime y lo grotesco crean un texto tragicómico, propio de una patología alimentada por un extraño cefalópodo, el polipus malignus, un personaje más que sólo aparece en la obra a través de una recreación psicológica, sugerida a partir de efectos sonoros y visuales... Me imagino Polipus Malignus *como una película de dibujos desanimados. Es una historia donde no hay buenos ni malos, feos ni bonitos, porque todos son hermanos gemelos de los mismos padres: la guerra y el hombre".* (Declaraciones a R. F. "La Vanguardia". Barcelona. 15 de marzo de 1987).

SIS HISTORIES A PREU FET

Sobre textos de Chejov. Adaptación y traducción: Joaquín Cardona. Dirección: Josep María Vidal. Escenografía: Xavier Gómez y Lluís Gràcia. Intérpretes: Roser Campanya, Jordi Rebellón, Inma Planas, Juli Pérez, Loli Ibáñez, María Estany, Jordi Rebarter, Carme Escorza, Silvia Sacasas, Elena Castellanos, Eugeni Capdevilla, Jaume Banacolocha, Javier González y Jordi Banacolocha. Estreno: 29 de mayo de 1987, en el Casal Catòlic de Sant Andreu (Barcelona).

P.R.O.T.E.A. Fuengirola (Málaga)

ANTÍGONA, CERDA

De Luis Riaza. Dirección: Manuel España. Música: A. López. Intérpretes: Mari España, Alfonso Ramírez, Cristóbal Cortés, Elia Virel, Rebeca Majancsik, Elia Domínguez, Antonio Pastor, Pedro Sánchez y Sebastián. Estreno: 17 de diciembre de 1986, en la Casa de la Cultura de Fuengirola (Málaga).

COMPAÑÍA DE PACO CURTO. Madrid

LA AGONÍA DEL HIDALGO DON MIGUEL

De Juan Antonio Pérez Mateos. Dirección: Paco Curto. Intérpretes: Juan Ramón Benaque, Josefina Calatayud, María López Chaves, María Carbajo, Mariano Quirós, Miguel Sánchez y Paco Curto. Estreno: 19 de diciembre de 1986, en el Teatro Liceo de Salamanca.

"(...) La nueva pieza de Pérez Mateos funciona con un sentido elemental, propio del retablo vital que recrea, con un lógico vértigo en busca de un final emocionante: la agonía de un hombre al que los azares históricos y políticos no le quitaron nunca el dolorido sentimiento, su inquieta desazón existencial.

Francisco Curto asumió el papel de Unamuno —todo él es el eje de la obra— con total entrega, en una concentración intimista de los diversos momentos —infancia vasca, destierro, abril del 31, Salamanca bélica y muerte— conseguida a pesar de las dificultades, tanto por el esfuerzo de caracterización como del cumplido estudio de los "tics" personales del escritor.

Pero el unamunismo del personaje —y su agitada peripecia política— exigía un tratamiento en cierto modo expresionista, barroco, donde se logra la tensión adecuada. Se trata de una "ilustración" bien coloreada y contrastada donde el diálogo-monólogo de Unamuno, gracias a una puesta en escena que, al menos en sus mejores momentos —el destierro en Fuerteventura y su final enfrentamiento del 12 de octubre de 1936, por ejemplo—, resultó excelente.
Pero La agonía del hidalgo don Miguel *vale tanto y más por lo que se dice en ella como en su expresión plástica. El grupo de actores jóvenes, integrantes de una magnífica expresión corporal, contribuyó, sin duda, a dar modernidad a la pieza".* (F. M. R., "La desazón existencial del hidalgo Don Miguel, y su agonía", "ABC". Madrid. 26 de diciembre de 1986).

COMPAÑÍA DE PACO MORÁN.
Barcelona

PUNTO Y COMA

De Santiago Moncada. Escenografía: Rafael Redondo. Dirección: Angel García Moreno. Intérpretes: Paco Morán, Pilar Bardem, Pedro Civera y Lali Rovira. Estreno: 16 de enero de 1987, en el Teatro Goya de Barcelona. 2 de abril de 1987, en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"Al escribirla, Santiago Moncada se propuso "regresar a un tema especialmente querido: la amistad entre dos hombres diametralmente dispares que avanzan juntos haciendo equilibrios en la cuerda floja tendida entre una madurez aún activa y vital y la temida etapa de la jubilación, antesala de tantas otras jubilaciones no estrictamente laborales". Por otro lado, la natural vanidad del creador no le impide a Moncada confesar que "gran parte de las esperanzas puestas en Punto y coma *se basan en la labor interpretativa de Paco Morán en un personaje tierno y divertido que ha robado materialmente de las cuartillas para acoplarlo a su personalidad en una labor magnífica".* (De un artículo previo al estreno, S. G., "ABC". Madrid. 14 de marzo de 1987).

"Que Punto y coma, *a pesar de ese incoloro, inodoro e insípido título, intenta ser una comedia española, no me cabe ninguna duda. Juanito y Pedro, los protagonistas, son dos cuarentones, hermanos putativos y de leche. Ambos son hijos de madre soltera. La una tuvo a Pedro con un cabo y la otra a Juanito con un soldado raso. A ambos los crió la misma ama, sólo que a Pedro le tocó el pecho bueno y a Juanito el malo. Pedro es un químico, separado o divorciado, con un sentido realista de la vida, ligón, con amigotes; y Juanito es un solitario sin trabajo, enamoradizo, que no se come un rosco y encima se pasa el santo día haciéndole jerséis a su hermano de leche.*
Y por si lo de la leche no fuera suficiente, Pedro lleva un riñón que, cómo no, es, era de Juanito. Vamos, que si Pedro y Juanito no son, no llegan a ser las dos Españas, está claro que lo que sí aspiran a ser es el augusto y el carablanca de una España de payasada.
Semejante planteamiento, en manos de Mihura, de Tono, de Neville o de López Rubio, que es el teatro que yo mamé de chico, podría haber dado una comedia de muchas, pero que muchas campanillas. Pero en las manos de Santiago Moncada, el autor de Violines y trompetas, *según reza en los anuncios —como si la gente no supiera que don Manuel Luque es ese señor que fabrica el detergente Colón—, pues, la verdad, el invento se queda en una comedieta "hollywoodiana", una comedieta que, a falta de "touch" de Ben Hecht, de Mathau y de Marylin (la chica del piso de al lado de la que está enamorado Juanito, pero que se beneficia Pedro), recae toda ella sobre los hombros de Paco Morán y de Pilar Bardem, la única capaz de seguirle el juego a Morán (Juanito), en el personaje de una virgen de 42 años que trabaja en el teléfono de la esperanza...*
(...) Total, que ese Punto y coma, *seudocomedieta hollywoodiana, se reduce, sobre el escenario, a las consabidas gracias de ese actor, excelente actor, totalmente desaprovechado, que es Paco Morán, gracias que el cómico deberá ir acrecentando en días sucesivos, pues, como quedó bien claro la noche del estreno, el público pasa de la obra y si acude al Goya es por verle a él, a Morán, para verle hacer precisamente sus gracias".* (Joan de Sagarra. "El augusto y el carablanca", "El País". Barcelona. 18 de enero de 1987).

"Otra comedia potencial, otra historia que no llega a contarse, otros personajes que casi nunca lo son, sea por la convencionalidad cómica en que suele caer el diálogo, sea porque a los actores les interesa más divertir al público directamente que a través de las situaciones, sea, en fin, porque nadie cree en la historia que se nos propone. Otra vez, las morcillas, el coqueteo con los espectadores y cuanto, por tradición, minimiza nuestro teatro cómico.
Y uno escribe esto porque cree que, con otros planteamientos, adoptando una actitud más respetuosa con la naturaleza misma del teatro, Punto y coma *podía haber llegado a ser una comedia aceptable, agridulce, en esa línea que tuvo a Miguel Mihura como maestro.*
El propio Paco Morán, actor titular de la compañía, a quien hemos vuelto a ver en Madrid después de sus éxitos comerciales en los escenarios barceloneses, es la primera víctima de esta manera española de entender el género cómico.
Uno sabe lo difícil que está el teatro privado y el duro esfuerzo que han de hacer actores y compañías, a menos que pillen uno de los dos o tres éxitos de cada temporada, para salir adelante. Y, lógicamente, ante espectáculos menores como este de Punto y coma, *se pregunta si no sería mejor guardar silencio o dedicarles unas líneas simplemente amables.*
Y luego cae en la cuenta de que ese no es el buen camino y que los autores, actores y directores dedicados a este género son las primeras víctimas del menosprecio paternalista con que han sido tratados.
Así que tómense estas líneas como una muestra de respeto a Santiago Moncada y a Paco Morán y sus actores, entre los cuales es justo destacar a la siempre sorprendente e imaginativa Pilar Bardem". (J. M. "Diario 16". Madrid. 11 de abril de 1987).

La temporada hecha en Barcelona por la Compañía de Paco Morán con Punto y coma, *de Santiago Moncada, precedía al estreno en Madrid como un augurio de feliz éxito. Y cuando en el Teatro Reina Victoria se alzó el telón y*







Arriba y en medio, Paco Morán y Pedro Civera en dos escenas de "Punto y coma", de Santiago Moncada, con dirección de Angel García Moreno. (Fotos: Miguel Raposo). Abajo, un momento de "Los ladrones", de Fernando Fernán-Gómez, por La Pajarita de Papel. (Foto: Chicho).

apareció el decorado, ya tuvimos la intuición de que aquello iba a ir bien.
Aquello, en efecto, prometia. El primer decorado, que se utiliza sólo para la escena inicial de la comedia, es un acierto en toda la linea. Contemplamos desde el exterior la fachada de un ático, situada en el primerísimo plano del escenario, prácticamente en la boca.
(...) Mundo mágico, que por lo demás, es en este caso simplemente una comedia graciosa, ágil, sin complicación alguna, apta para pasar el rato. Pero para pasarlo bastante bien. Y puesto que hay un público que eso pide, es necesario que haya unos autores que eso den, tanto más que en tal pedir no hay mal alguno. Cierto que esta comedia es mitad autor y mitad actores. El breve elenco, y a su cabeza Paco Morán, comparten con el autor la responsabilidad de cuanto ocurre. Ya lo sabe, sin duda, Santiago Moncada, que ha escrito un texto que se presta a las mil maravillas al lucimiento del protagonista y le da pie para proyectar sobre la función los muchos registros —acción, gesto, palabra— que personalmente un actor posee y que le permiten hacer suyo el personaje e incluso la pieza entera.
Los tipos están muy bien definidos, los actores muy bien escogidos. Paco Morán da el contraste exacto con Pedro Civera, se complementan y el enfrentamiento mismo los acopla entre sí. Su hacer aparece lleno, sobre todo en el primero, de reiteraciones y exageraciones; la comedia, sin embargo, temo que perderia mucho sin esa sobrecarga, que es la parte que los actores ponen para enriquecerla. Pilar Bardem y Lali Rovira cumplen también con sus cometidos, se mantienen en un segundo plano y tienen las intervenciones precisas para que todo ruede a gusto". (Alberto de la Hera, "Comedia apta para pasar el rato", "Ya". Madrid. 11 de abril de 1987).

EL CORONEL
De Bricaire y Lassaigues. Dirección: Paco Morán. Intérpretes: Paco Morán, Rosa Fontana, Antonio Sarra, Lali Rovira y Joan Gilbert. Estreno: 9 de julio de 1987, en el Teatro Goya, de Barcelona

"(...) La obra gira en torno al personaje del coronel (Paco Morán) y su reencuentro y relación con su hijo y con su... (no descubramos la trama). Los autores llevan al escenario algunos de los equivocos que puede provocar un cambio de sexo y sitúan al actor Paco Morán en el centro del follón que se arma. Pero así y todo, la obra no le da al actor las oportunidades que su conocida forma de hacer teatro piden; más aún, no le da las opciones que el público de Morán pide cuando su actor está en el escenario. Y así —al menos en la función que yo vi— el actor está prácticamente atenazado por la contención que su personaje le pide, y sólo en los momentos en que éste —o las licencias del actor— se lo permite, salta la frase o el gesto esperado que provoca la carcajada.
Está claro que en escena no hay una identificación entre personaje y actor, y así el público va sonriendo pero sin volcarse en Paco Morán, como sí ha ocurrido otras veces. Soy de los que creen que este actor —escénicamente de una gran honradez profesional— necesita personajes hechos o amoldados a su medida, para dar de sí lo que puede dar. Morán se mueve a sus anchas cuando juega el equivoco y por ahí provoca la carcajada de su público.
El coronel *se centra en Paco Morán y los demás personajes se reparten bastante a partes iguales el resto de la atención. Rosa Fontana le da buena réplica y los demás actores están correctos. Aun añadiría que, mientras Paco Morán seguirá buscando el personaje idóneo, ya se cuidará de ir sacándole más punta a éste".* (Gonzalo Pérez de Olaguer, "La búsqueda de Paco Morán", "El Periódico". Barcelona. 14 de julio de 1987).

LA PAJARITA DE PAPEL. Madrid

LOS LADRONES
De Fernando Fernán-Gómez. Dirección: Rodolfo Cortizo y Els Vandell. Escenografía: Arcos. Vestuario: Richard. Música: Daniel Lovecchio. Intérpretes: Juan Agustín Vigil, Concha Roales Nieto, Puri Estalayo, Miguel Vignolo, Toni Puerta y Daniel Lovecchio. Estreno: 1 de mayo de 1987, en la Sala La Bicicleta de Madrid.

"Los ladrones, *de Fernando Fernán-Gómez, ha sido llevada a escena por el grupo de teatro infantil La Pajarita de Papel. El texto fue escrito como narración por el polifacético Fernán-Gómez y publicado el pasado año (Editorial Anaya). Con una estructura de cuento tradicional, el autor narra las peripecias de todo un pueblo de gente bondadosa que se ve invadido por ladrones con pocos escrúpulos. Tanto la calidad de la obra como la profesionalidad del grupo hacen especialmente recomendable este espectáculo para niños".* ("El País". Madrid. 1 de mayo de 1987).

GRUPO DE TEATRO PANDORA. Villarrobledo (Albacete)

ECOS DE SOCIEDAD
De Julián Parra Domínguez. Dirección: Julián Parra Domínguez. Intérpretes: Dolores Gómez, Martín Molina, Juan Rafael Ruiz, Lucy Parra, Chelo Molina, Agustín Morilla, Francisco Montero y José Turpil. Estreno: 12 de agosto de 1987, en Villarrobledo (Albacete).

TEATRO DE PAPEL. Cartagena (Murcia)

VADE RETRO
De Fermín Cabal. Dirección: Manuel Navarro. Escenografía: Miguel A. Eleuterio. Intérpretes: Juan Bastida y Manuel Navarro. Estreno: 4 de agosto de 1987, en el Murcia Parque, Murcia.

TEATRO PAPELÓN. Alicante

REDONDEL
Sobre una idea de Concha Franco. Dirección y escenografía: del colectivo. Intérpretes: Álvaro García, Emilio Bragado, José A. Mahia y José L. Martínez. Estreno: 25 de diciembre de 1986, en San Vicente (Alicante).

PAJARIJUEGOS
Del colectivo. Dirección y escenografía: Del colectivo. Música: Rafael de Raia. Intérpretes: Álvaro García, Emilio Bragado, Antonio Cuti, José A. Mahia y José Luis Martínez. Estreno: 20 de mayo de 1987, en Alicante.

PAPER D'ESTRASSA. Mataró (Barcelona)

BANKS
Del colectivo. Dirección: Pere Puértolas. Intérpretes: Frederic Gaspar, Xavier Sagrera, Silvia Oliveras, Joan Carmona, Amadeu Llobera, Montse Delicado, Tete Garriga y Xevi Ramírez. Estreno: 26 de julio de 1987, en la plaza de Santa Ana de Mataró (Barcelona).

PARAÍSO DE TLALOC. Llerena (Badajoz)

GRACIA LOCA
Del colectivo. Dirección y escenografía: Del colectivo. Intérpretes: Manuela Moliner, Ángela Santos, José G. Mena, Francisco J. Mateos y Claudio M. Martín. Estreno: 22 de abril de 1987, en la Sala Astoria de Cáceres.

"Quizá la gracia loca se encuentre en esas personas que se rien de su propia sombra; de ahí que nuestra escenografía no exista como tal, es decir, se ha convertido en meras sombras. Toda ella es una visión, aparece y desaparece sin más. Otras veces no creemos sino que sea una vaga ilusión fantástica y se desmorona por antojo de magia. Ciertamente, al estar el espacio escénico siempre vacío cualquier cosa o acción que suceda en él parecerá magia; pero, sin embargo, el espectador se reconforta al ver cómo los actores se lo clarifican todo, porque ellos no pueden más que hacer teatro, están condenados a ello.
Gracia Loca *es un ejercicio de aproximación a la lógica de la imaginación anclada en el mar de las apariencias. Y todo porque creemos que la imaginación del público tiene sus reglas como las nuestras: la de los actores. Nos ilusiona poder proponerle al público el ejercicio de lograr con esa lógica el que uno pueda reirse de su misma sombra. Y nos alegraría en gran manera comprobar que esto es posible porque nos constatarían que aún hoy, después de todo, es posible seguir haciendo teatro. ¡Qué gracia!, ¿no?"* (Fragmento del programa).

PÁXAROS NA TESTA. Barcelona

TRAGICOMEDIA CIRCENSE
Del colectivo. Dirección y escenografía: Del colectivo. Intérpretes: Lisa Silva, Suso Silva y Abelardo O. Basden. Estreno: Septiembre de 1986, en la Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega. 11 de septiembre de 1986, en la Sala Villarroel de Barcelona.

"El espectáculo circense de Páxaros na testa presenta algunos hallazgos bien ingeniosos; como la aparición de Lisa Silva en escena, el "número" de ésta en la cuerda volante, o el del funámbulo temerario. En el reparto que los tres artistas se hacen de su espectáculo, Suso Silva se queda la parcela más clara del humor y la comicidad, y Abelardo Basten la del funambulismo y toda suerte de saltos. Pero, de todas formas, es el trabajo de los tres el que pone su

aliento en ofrecer un circo alternativo al habitual hoy en día por estos pagos; un circo más humanizado, más intimista y más buscando la habilidad, la ternura y el humor, que no la espectacularidad". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 16 de diciembre de 1986).

"Páxaros na testa desgrana sus números con toda la habilidad necesaria y con un encanto innegable. Todos ellos tienen algo, la idea, el vestuario, la excelente ejecución y algunos, sólo algunos, —el de las esferas, el concierto de copas, con poca visibilidad para una parte del público— poseen todos los elementos para, siendo exigentes, resultar redondos.
Cuando les vimos por primera vez en la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega nos contagiaron con facilidad su ilusión y descubrimos en sus ideas ese halo de magia que tiene a veces el teatro. También notamos una cierta precipitación por lograr un resultado.
Pienso que a Páxaros na testa les hace falta trabajar la labor de dirección para aprovechar al máximo, tanto sus cualidades como artistas circenses como sus, sin duda, mágicas creaciones.
Páxaros na testa es, pese a las objeciones expuestas, un espectáculo muy adecuado para olvidar la abulia del cotidiano acontecer". (Santiago Fondevila. "La Vanguardia". Barcelona. 16 de diciembre de 1986).



COMPAÑÍA DE PEDRO OSINAGA. Madrid

BAILAR CON LA MÁS FEA

De Ray Cooney. Adaptación: Nacho Artime. Dirección: Víctor Andrés Catena. Escenografía: Manuel López. Intérpretes: Ignacio de Paúl, Carmen Roldán, Jesús Enguita, Emma Ozores, Alberto Schoemberg, Pedro Osinaga, Luis Perezagua, José Albert, Alicia Altabella y Mario Alex. Estreno: 18 de diciembre de 1986, en el Teatro Fígaro de Madrid.

" Las últimas temporadas del Teatro Fígaro, en manos de Julio Mathias —empresario, autor, incansable promotor de la escena— han discurrido por tales vías. Y ahora acampa en él Pedro Osinaga, con una obra de Ray Cooney. La cual, a priori, tendría que ser una garantía de éxito, dados los precedentes.
Por precedentes hay que entender sobre todo lo sucedido con Sé infiel y no mires con quién. *La pieza maestra del vodevil, salida de la pluma del propio Ray Cooney, que proporcionó a Pedro Osinaga diez temporadas seguidas a teatro lleno. Se dice pronto. Aquí no estuvimos exclusivamente ante una buena pieza de teatro de evasión. Se trató de un éxito sin precedentes ni consecuentes.*
(...) Bien, ahora se repetía la fórmula: Pedro Osinaga, con una obra de Ray Cooney. Incluso se había dicho que Bailar con la más fea *ha sido en varios países un éxito tan grande o mayor que* Sé infiel. *Había, pues, razones para la esperanza.*
Pero no. Ciertamente que aquello es difícil de repetir. Y que tampoco se le puede pedir a Cooney que acierte siempre. ¿Nos conformamos con pasar un buen rato, con reír un poco, con un espectáculo divertido sin más, con echar la tarde agradablemente? Entonces sí: la comedia está servida. Pedro Osinaga maneja hábilmente los registros de la comicidad, y una serie de situaciones disparatadas y de sorpresas con cierta gracia crean el ambiente preciso para satisfacer a un público fácil y bien dispuesto. Luis Perezagua está muy bien en su papel de funcionario probo que se da a la bebida; Alberto Schoemberg caricaturiza con sal al bailarín ruso que busca refugio en Occidente; el resto de la compañía cumple con lo poco que se le pide. Una función entretenida y pasajera.
¿Por qué? Es decir, ¿por qué nada más que eso? Ciertamente —en mi parecer— esta pieza no se hará eterna; no es la hermana de Sé infiel y no mires con quién, *aunque haya nacido del mismo padre y nos la bautice el mismo padrino. ¿Por qué?*
Los términos vodevil y comedia no son absolutamente equivalentes. El vodevil constituye un subgénero propio de la comedia, caracterizado por fórmulas específicas cuyo adecuado manejo resulta imprescindible para que el todo funcione. Hace falta, además, que el autor tenga talento y los actores gracia, pero esto a Ray Cooney y a Pedro Osinaga se lo reconocemos de antemano. Son las fórmulas propias del vodevil las que no están empleadas en Bailar con la más fea *con suficiente fidelidad. Para empezar, no sale ninguna chica en combinación. Esto es grave. El vodevil es frívolo, o no es vodevil. No basta la intriga, es necesaria la frivolidad. Y* Bailar *es una pieza divertida, pero no frívola. De ninguna manera. Las únicas piernas que vemos son las de un cabo de la policía londinense".* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 15 de enero de 1987).

*"Ray Cooney ha encontrado un nuevo desparpajo técnico para el vodevil de la escuela inglesa, que es su especialidad (*Sé infiel y no mires con quién*); en medio de la acción, cuando llega la hora de acabar, cae el telón y no hay necesidad de saber el final, que podría no llegar nunca: el juguete no está pensado para su desenlace ni para abrirlo para ver lo que tiene dentro.*
Bailar con la más fea *es obra para ingleses; por la caricatura de personajes familiares, por los trucos de su idioma. Pero carreras, equívocos y desapariciones por sus seis puertas, disfraces y la adaptación de Artime, y la especialidad expresiva de Pedro Osinaga como primer actor cómico sacan carcajadas de los espectadores españoles. Sobre todo de los que van con la voluntad floja de reírse y segregan ellos mismos sus hormonas de la risa. La compañía secunda a Osinaga y el director, Catena, les mueve a todos vertiginosamente en el decorado de Manuel López".* (E.H.T. "Risa para predispuestos", "El País". Madrid. 21 de diciembre de 1986).

"(...) La policía sigue la pista del bailarín que desea la libertad y hasta sospecha de la casa donde se ha refugiado. Esto, que pudiera constituir una obra dramática, Ray Cooney lo lleva adelante de una manera risueña entre el humor y la comicidad enredando también a otros personajes en sucesos de carácter amoroso. Hay escenas muy originales dentro de este tipo de teatro y juegos en verdad divertidos en los que se caracterizan los personajes para salvar la difícil situación, dando origen a escenas de hilarante expresividad que son subrayadas con risas y carcajadas de los espectadores que no salen de su asombro ante tanto enredo.
Estamos, pues, ante una comedieta que cumple ampliamente en su género, con lo que promete. Un espectáculo divertido, alegre, ingenioso, que en estos años de teatro, generalmente aburridito, consigue llevar a los espectadores esa gracia que los libera de tanto plomo. Y a ello también contribuye una excelente interpretación

por parte del ya preciado galán Pedro Osinaga, que bajo una buena dirección de Víctor Andrés Catena, se une en la aventura en torno al bailarín ruso con sus compañeros de escena Ignacio de Paúl, Carmen Roldán, Jesús Enguita, Emma Ozores, Alberto Schoemberg, Luis Perezagua, José Albert, Alicia Altabella y Mario Alex. La versión castellana ha sido bien realizada por Nacho Artime. Ya hemos apuntado, que lo que tenemos que decir siempre es lo que cada comedia representa, y no juzgarla por sus ambiciones, sino por sus resultados. Así, un buen sainete, es superior a una tragedia mediocre, y un vodevil, como éste, por ejemplo, es también más digno de respeto que una de esas obras pedantes que nos producen el más dramático de los aburrimientos. Estamos ante una magnífica comedia de Pascuas", (M. Díez-Crespo. "Divertido vodevil en el Fígaro", "El Alcázar". Madrid. 23 de diciembre de 1986).

COMPAÑÍA DE PEPE RUBIANES. Barcelona

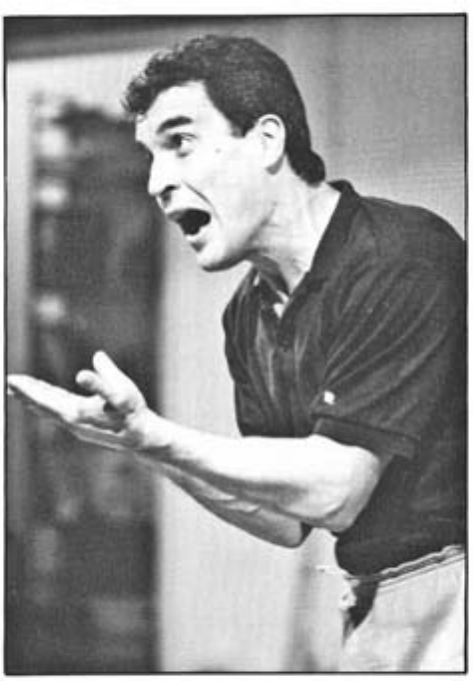
SIN PALABRAS

De Pepe Rubianes. Puesta en escena: Joan Ll. Bozzo. Voz en off: Constantino Romero. Intérprete: Pepe Rubianes. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en el Club Helena de Barcelona. 3 de enero de 1987, en La Farándula de Sabadell.

"Aquella mujer me dió un beso en los labios
y se me desabrocharon los zapatos.
Me dio otro beso en un ojo
y se me fundieron los calcetines.
Me besó en la nariz
y perdí la camisa.
Intentó abrazarme
y los pantalones me cayeron hasta los tobillos.
Me dijo: "¡Mi amor...!"
y se me deshilachó el calzoncillo.
Ella siguió haciéndome cosas
y yo me fui deshaciendo poquito a poquito.
Y cuando tan solo de mí quedó
un montoncito de polvo,
aquella mujer me barrió con la escoba,
me vertió en la basura,
se sentó en la mecedora
y encendió un cigarrillo". (Pepe Rubianes, en el programa).

"Desde la onomatopeya de los ruidos cotidianos, la mímica realista y grotesca, esta vez Rubianes "casi" cumple lo que promete en el título de su último espectáculo. A la verborrea del showman de sus anteriores trabajos, la sustituye el esfuerzo barroco y multiplicado en gestos y tics de este último. Sólo frases en inglés, francés y latinajos rompen el prometido ¿silencio? El resto es una demostración técnica (con amplificador de sonido, eso sí) apabullante que llega por su virtuosismo visceral a la fatiga, pero que demuestra la capacidad de Rubianes para ser hombre —de un solo espectáculo— que representa como un transformista moderno a muchos hombres.
Cuatro "sketchs" con prólogo y epílogo son el marco de la exhibición. La multiplicación barroca de signos y voces se hace difícil de seguir en su totalidad, pero no parece importar al público que se ríe desaforadamente. Destaca más el virtuosismo de quien riza el rizo, que el actor, que alcanza niveles de poética interna con dificultad, salvo en el cuarto "sketch", el del catalán de hoy, el más logrado, en el que el juego con las sillas potencia el conflicto amoroso. En el resto, la exhibición prima, sobre todo en el episodio del monje, en pleno mundo de lo grotesco y lo escatológico, con golpes muy graciosos, pero un tanto pasados, como el conjunto del espectáculo.
Sin palabras *es un vehículo para Rubianes, cuando debería ser la viceversa. Admiran más sus facultades físicas, su facilidad, su riqueza en la imitación de voz y gestos que el ejercicio expresivo; sobre todo, ¿por qué prescindir de la palabra? El espectáculo es así un "tour de force", un desafío un tanto crispado, un rizar el rizo sin necesidad".* (Fernando Herrero. "Rizando el rizo", "El Norte de Castilla". Valladolid. 6 de marzo de 1987).

"El actor Pepe Rubianes afronta su tercer espectáculo consecutivo unipersonal. Después de Pay Pay y ...No!, *Rubianes estrena en la Sala Villarroel,* Sin palabras, *una especie de ¡más difícil todavía! Porque si en aquellos dos shows el actor hacía gala —entre otras cosas— de un derroche de hablar y hablar, si la palabra era entonces el elemento principal en que se apoyaba el invento, ahora Rubianes prescinde totalmente de ella. En su nueva aventura, el actor cuenta historias en base a un impresionante código sonoro y gestual, buena parte del mismo, invento particular suyo. Rubianes consigue, así de pronto, pasar de un personaje a otro, de un ambiente a otro totalmente distinto, sólo con un movimiento, con un gesto limpio o con una mirada concisa. En este sentido, la capacidad como actor de este hombre es, ciertamente, espectacular.*
En Sin palabras, *el actor cuenta al respetable cuatro historias bien diferentes, en las que el sexo y la religión —tomados desde prismas humorísticos y parodiales bien condimentados— ocupan lugar preferente. Pero, además, Rubianes las envuelve en una concreta situación que es todo un hallazgo: el actor sale de su casa para acudir a la Villarroel y actuar. Todo esto, una y otra cosa, sin pronunciar palabra. ¡Ahí es nada! Son historias con ribetes surrealistas: el asesinato de un flemático lord inglés, el frustrado ligue de un parisiense, la historia de monjes y santos en el monasterio de Sant Pere de Ribes, y esa historia final —surrealista y amarga, poética— de la relación amorosa de un individuo con una silla y una mesa. Durante hora y media, Pepe Rubianes exhibe más que nunca una desbordante imaginación.*
No tiene nada de fácil la inquieta aventura del actor. El estreno de la otra noche fue un exitazo, con cerradas ovaciones durante su trabajo y con una entrega total y calurosa al final. Así y todo, lo que hace este divertido fabulador de historias —que parece tener como santo de cabecera al extraordinario Darío Fo— está lleno de riesgos y precipicios, que el rigor, la preparación y la calidad del actor orillan continuamente. Rubianes nos sugiere y convence hablando por teléfono, escribiendo a máquina, poniendo la televisión, siendo pájaro, santo, demonio, enamorado, monje asediado por el sexo o mil personajes más.
Esta vez, Rubianes cuenta con la buena ayuda de Joan Lluis Bozzo, que le ha ordenado muy bien el "show", jugando con inteligencia las luces, los espacios, limpiando hasta el máximo los gestos y las onomatopeyas del actor. Hay, en este divertido y desbordante "show", un buen trabajo dramatúrgico por parte del director, que, en definitiva, le permite al actor lucir más y mejor, cosa que Rubianes ya venía haciendo". (Gonzalo Pérez de Olaguer, "El más difícil todavía de Pepe Rubianes", "El Periódico". Barcelona. 9 de abril de 1987).



A la izquierda, una escena de "Bailar con la más fea", de Ray Cooney, dirigida por Víctor Andrés Catena, por la Compañía de Pedro Osinaga. (Foto: Chicho). Sobres estas líneas, el actor Pepe Rubianes en su espectáculo "Sin palabras". (Foto: Quim Boix).

"Pienso que con Sin palabras *Rubianes no ha hecho otra cosa que rizar el rizo.*
Colocando una pared entre él y el público, potenciando gestos y onomatopeyas, privándose de la palabra, del diálogo directo con el público, no ha hecho otra cosa que afirmar su indiscutible poder de comunicación; en definitiva: su encanto, su magia de animal teatral. Y lo ha conseguido rotundamente.
En cuanto a las historias —cuatro historias—, seguimos con el clásico repertorio de Rubianes: violencia, morbo, sexo, anticlericalismo zumbón y la inevitable peladilla sentimentaloide. Por ese lado, ninguna novedad, a no ser la peladilla que esta vez nos ofrece la relación amorosa de Rubianes con una silla, una vulgar silla, a la que abandonará por una no menos vulgar mesa. Bailar con una silla, hacer el 69 con una silla o fornicar con una mesa no es ninguna novedad, ninguna originalidad. Además, para hacerlo bien hay que ser poco menos que genial, y Rubianes, a pesar de su bien hacer, de su encanto y también de su formidable caradura, no llega a ser genial.

Pero la genialidad no es precisamente lo que el público le pide a Rubianes. Le basta y sobra con que sea Pepe Rubianes y se deje querer. Y Pepe se deja". (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 2 de abril de 1987).

"El interés singular que ofrece Sin palabras, *no tanto para el "fan" como para el espectador profesional, es descubrir en Pepe Rubianes, justamente una disposición de ánimo poco conservadora, esto es, el deseo de afrontar aquella cuota de riesgo que entraña la explotación de "argumentos" que no se apoyan tan sólo en una técnica depurada de efectos frontales inmediatos, sino también en la complicidad intelectual del espectador. Rubianes no parece conformarse con tener un público placenteramente repantingado, esperando que le hagan cosquillas. Intenta llevarle hasta una frontera que va más allá de la imaginación con que ese público logra "ver" las situaciones y los personajes que el actor imita con propiedad incuestionable. En este sentido, de los cuatro relatos que hay en* Sin palabras, *más un prólogo y un epílogo, el último de ellos, titulado* Barcelona, hoy, *es, sin duda, el que ofrece una dimensión investigadora y provocativa más audaz, aun arrostrando las consecuencias de introducir unas sombras dubitativas en las risas francas que se han escuchado en la sala hasta dicho episodio final".* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 2 de abril de 1987).

PEPPE LUI. Sevilla

EL BUHONERO

De José Luis Castaño Subias. Dirección: Bernardo Zots y José Luis Castaño. Escenografía: Pepe Camacho. Vestuario: Isabel Adame. Intérprete: José Luis Castaño. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Aula de Teatro de Huelva.

PEQUEÑO TEATRO DE GRANADA. Granada

QUIÉN

De Marcela Ballester. Dirección: Ilda Fava. Intérpretes: Faustina Elena Camacho Pérez, María del Consuelo Franco Martínez, María del Carmen Toro Morales, Francisca Balaguer Valdivia y Chemi Camero Orellana. Músico: Agustín Sanchís Pelufo. Estreno: 26 de noviembre de 1986, en el Reial Cercle Artístic de Barcelona.

"(...) Las deficiencias dramáticas del textito son paliadas por una aceptable labor actoral con ligeras distonías mímicas y alguna fugaz sobreactuación. El complejo mundo interior de una mujer se hace, por unos momentos, mundo exterior, mundo de todos nosotros. Aquello es una almoneda donde se amontonan, sin orden, las zozobras de la adolescente, la represión de la colegial, los juegos de la niña, la docilidad de la hija, la cotidianidad de la núbil. Un teatro sin historia que contar. Algunos espectadores la echaron de menos, buscaron de rostro en rostro algunas claves: pero no las había. Todo era pobre, demasiado pobre". (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 9 de diciembre de 1986).







Sobre estas líneas, arriba "Quién", de Marcela Ballester, por Pequeño Teatro de Granada. A continuación, una escena de "Víspera de San Juan", de Chatono Contreras, por el Teatro de la Peste. (Foto: Fernando Suárez). Debajo, un momento del espectáculo "Sopikal", del colectivo Poción Magi. En la otra página, dos escenas de "Rudens", de Patricio Chamizo, basada en la obra homónima de Plauto, por la Compañía de Teatro Popular. (Fotos: Miguel Raposo).

TEATRO DE LA PESTE. Madrid

VÍSPERA DE SAN JUAN

De Chatono Contreras. Dirección: Chatono Contreras. Intérpretes: María de Andrés, Isabel Sánchez, Charo Jarillo, Ángel Aguirre y Adelardo Ventura. Estreno: 8 de octubre de 1986, en la Sala Cadarso, Madrid.

"Víspera de San Juan *es uno de esos espectáculos de los que resulta incómodo hablar. Y ello por una clara razón: la distancia entre una serie de planteamientos respetables y los resultados, entre la teoría y los términos poéticos de la representación.*
El que se trate de un trabajo escrito y dirigido por Chatono Contreras, uno de esos autores que pelean desde hace tiempo en los ásperos lindes de nuestra vida teatral, o que los actores se presenten como un colectivo —Teatro de la Peste— entregado a la investigación de las formas escénicas, o que se postule la necesidad del riesgo frente al teatro rutinario, o que se reclame el valor del texto dramático como elemento de la experimentación... son datos que a uno le predisponen en favor del espectáculo. Sólo que, luego, ya en la sala, esa predisposición se tuerce y uno concluye que el mejor modo de ayudar a Chatono Contreras y al Teatro de la Peste es proclamar que Víspera de San Juan *es un error.*
Por lo pronto, volver a los Montoya y a los Heredia, plantear una venganza gitana, hacer de la navaja —el cuchillito— el instrumento de la acción, recordar a los muertos como espíritus atormentados que sólo descansarán cuando su propia sangre devuelva el crimen a sus hipotéticos matadores, etcétera, es zambullirse en un mundo de difícil tránsito literario desde la hora en que Lorca lo creó y tantos "lorquianos" lo deformaron.
El tópico amenaza siempre y no valen contra él las simples "novedades" anecdóticas, el hecho, por ejemplo, de que Víspera de San Juan *cuente que un personaje se niegue a cumplir el ritual de matar al presunto asesino de su padre. Es una variante argumental totalmente sepultada por la estética seudolorquiana de la obra".* (J. M. "Diario 16". Madrid. 11 de octubre de 1986).

"Chatono Contreras es casi un inédito autor que presenta y dirige en la Sala Cadarso Víspera de San Juan, *tragedia gitana con visos de entremés.*
Es la historia de una venganza o del conflicto entre el gitano señorito y las viejas tradiciones del gitano trashumante. No sabemos hasta qué punto los gitanos de verdad, que se ven estos días rechazados por diversos sectores de la sociedad española, aceptarían esta fábula ejemplar. En términos dramáticos resulta bastante simple y trata de conjugar un cierto lirismo con un tremendismo realista.
La puesta en escena pone el acento sobre todo en la ansiosa espera de una gitana ante la llegada de su hijo. Una espera que se hace casi interminable para el espectador, pues abusa de silencios, salpicados de diálogos reiterativos y recitativos, más vanas idas y venidas por el escenario, como si se tratara de alargar a un tiempo normal de representación lo que es una pieza breve, una estampa folklorista.
Chatono hace que los actores hablen con un soniquete o tonillo a la manera gitana, pero no

hace incursión en su propia jerga, y ha marcado una interpretación gestual bastante efectista, que completa un espectáculo un tanto sorprendente". (Julia Arroyo, "Esperando al gitano", "Ya". Madrid. 11 de octubre de 1986).

PETIT COMITÉ. Barcelona

OBJETO DE MI VIDA
Del colectivo. Intérpretes: Lola Puentes y Ramón Colomina. Estreno: 8 de octubre de 1986, en la Fundación Miró de Barcelona.

PETER ROBERTS. Bilbao

EL METRO DE LA FANTASÍA
De Peter Roberts. Intérprete: Peter Roberts. Estreno: 9 de enero de 1987, en el vestíbulo de la Estación de Abando, Bilbao.

PLA I REVÉS. Altea (Alicante)

EL CAVALLET BLAU
De María Clara Machado. Dirección: Ximo Romà. Escenografía: Vicent Escortell. Intérpretes: Didac Lloret, Ángel Zaragoza, Toni Zaragozí, Amalia Martínez, Toni López, Vicent Pla, Toni Fuster, Ana Recio y Pepa Berenguer. Estreno: 13 de septiembre de 1986, en la Plaza de la Iglesia, Altea.

PLUJA TEATRE. Valencia

LA VERA HISTÓRIA D'ALÍ-BABÁ
Del colectivo. Dirección: Del colectivo. Escenografía y vestuario: Toni Durá. Intérpretes: Josep Gonga Colomina, Joan Muñoz y Miquel Ribes. Estreno: 4 de mayo de 1987.

"¿Quién no ha oído hablar de Alí Babá? ¿Y de la cueva de los cuarenta ladrones? ¿Quién no conoce este cuento de Las mil y una noches? *Ibn Yubayr transforma esta fábula antiquísima adaptándola a nuestra época, haciendo una versión más moderna. Lo que importa en su historia no es la anécdota en sí: cómo Alí Babá descubre la cueva y se apodera del tesoro después de burlar a los ladrones. Lo que importa es lo que viene después. Alí Babá era pobre, siempre lo había sido. ¿Qué le pasa al verse rico de repente? El dinero y su capacidad para transformarlo en otra persona son los verdaderos protagonistas de esta fábula milenaria puesta al día".* (Fragmento del programa).

POCION MAGI. San Cugat (Barcelona)

SOPIKAL
Del colectivo. Dirección: Del colectivo. Intérpretes: Chisco Amado y Jordi Teixidó. Estreno: 11 de marzo de 1987, en la Sala KGB de Barcelona.

"(...) Una obra "que busca un ritmo trepidante entre la imagen, el sonido y la teatralidad y que utiliza el humor negro y el absurdo como condimento de todos los platos". Los "ingredientes" que Pocion Magi utiliza en Sopikal *van desde "sketches" hasta proyección de películas en Súper-8, pasando por música en vivo y música en "play-back".*
Chisco Amado y Jordi Teixidó, autores del guión, actores e intérpretes de la música en vivo, sitúan su obra "cerca del teatro de variedades, pues el guión ofrece desde "sketches" hasta acciones totalmente independientes entre sí. El hilo conductor es un humor negro y absurdo, que busca producir entre el público todas las sensaciones posibles: risa, excitación y angustia". (Declaraciones. Julio de 1987

COMPAÑÍA DE TEATRO POPULAR. Madrid

RUDENS
De Patricio Chamizo, basada en la obra del mismo nombre de Plauto. Dirección: Antonio Corencia. Escenografía: Manolo Barajas. Música: Tomás Marco. Dirección musical: Fernando Poblete. Intérpretes: Gemma Cuervo, Emilio Laguna, José Sancho, Mónica Cano, Paula Flores, Franky Huesca, Francisco Olmo, Juan Carlos Naya, Cayetana Guillén, Jesús Castejón, Manolo Codeso y Miguel Gallardo. Estreno: 16 de julio de 1987, en el Teatro Romano de Mérida, dentro del XXXIII Festival Internacional de Teatro de Mérida.

"Me temo que Patricio Chamizo, autor real de Rudens, *ha cargado excesivamente la mano en la adaptación/creación a partir del texto que Plauto escribiera hace dos mil y pico de años. Que la vulgarización de un texto tenido como jocoso le ha llevado a dar por buenos determinados excesos.*
Chamizo ha agilizado el texto y lo ha cargado de expresiones coloquiales muy propias de hoy. Ha permitido que sus personajes —¿por qué no lo iban a hacer en su época?— suelten de cuando en cuando algún taco populachero. Y, en fin, ha acercado el conjunto todo.
Estas licencias las permite el director, Antonio Corencia, con sonrisa bonachona. Los actores le han tomado gusto al gesto exagerado, al grito y a la carrerilla alocada. Puede que en este plan el montaje camine por la cuesta abajo del abuso y del vicio, de la creación de estereotipos fáciles y propios de un teatro tramposo. Porque la risa que los actores consiguen arrancar del espectador va un poco por la vía del esfuerzo individual y la exhibición ante los demás de sus propios poderes.
Ocultar que la gente rió sería falsear el resultado final de la obra. Los espectadores rieron mucho la tarde del estreno y lo hicieron regocijados con lo que los intérpretes les proponían". (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 11 de septiembre de 1987).





"Por fin el teatro romano de Sagunto vibró al son que le tocaba Antonio Corencia y su Rudens. *Al finalizar la representación se oyó una salva de aplausos agradecidos. Las dos horas se habían pasado bien. Y eso ya es raro...*
La experiencia le ha dictado al director (y, según supongo, al adaptador) cuál es la línea de la que tirar para sacar del público. Y volviéndose sobre las tradiciones más o menos vivas del teatro popular, como por ejemplo la revista, ha hecho que la comedia de la Edad de Plata se adapte al gusto popular. No es poco mérito.
Puede que la adaptación en cuanto tal no brille y no les sirva a otros y que muchos de los actores la tomen a su libre arbitrio, añadiendo según su necesidad o gusto, lo cual en los más avisados y selectos origina una cierta reacción. Pero la pureza a veces es estéril". (R. Ventura Meliá. "Levante". Valencia. 15 de agosto de 1987).

"Por encima de los baches, y del excesivo final —la obra podría prescindir de cuanto sucede a partir de la boda, que sólo son chistes escenificados con el argumento principal ya cerrado y concluido—, queda y brilla la fuerte carga de humor que Chamizo ha sabido dar al texto; el ágil lenguaje, la inteligente utilización del espacio, el derroche de medios espectaculares para atraer la atención del respetable, la atinada dirección y la gracia derrochada por Emilio Laguna y Gemma Cuervo en una interpretación inspirada y feliz". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 23 de julio de 1987).

"Plauto tomaba de los griegos sus comedias, las escribía al gusto romano y colocaba chistes y alusiones a la actualidad. Patricio Chamizo toma a Plauto, mezcla situaciones de varias obras, coloca chistes y alusiones a la actualidad. Justo castigo. De Plauto se dijo que, por encima de todo, era un gran escritor del latín literario, un versificador original y excelente que usaba de este don para dar teatralidad y carácter a sus personajes. Chamizo no tiene este don. Plauto tradujo a los griegos para mejorarlos; Chamizo no mejora a Plauto. Hace de él una parodia.
Rudens, *trasmutado así, es un largo espectáculo*

en el que tres actores cómicos derivan sobre una trama reducida por una parte, acrecentada por varias otras, y esos tres actores —Emilio Laguna, sobre todo: le dejan en libertad para caracterizar su personaje y hacer reir al público; y Jesús Castejón y Manolo Codeso, más contenidos— indudablemente percuten sobre el público. Dejan atrás al resto del reparto, que no está mal seleccionado. Dado por sentado que esto es lo que se intentaba, y desprendiéndolo de toda pretensión cultural o de una aproximación a la antigüedad romana, se puede decir que consigue su objetivo". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 30 de julio de 1987).

"Un espectáculo de lo más divertido, popular y honrado", así define Chamizo este Rudens *que poco tiene que ver con el original: amalgama de distintos títulos plautianos, con fragmentos no traducidos, sino "versioneados" hasta en las comas por el ingenio de Chamizo, la pieza no casa ni posee ritmo, ni tiene nada que ver con la mediterraneidad pregonada por el festival emeritense, salvo que por mediterraneidad se entienda la del amo que toca el culo de todas las señoras y esclavas que pasan por su casa. Chistes de sal gruesa del tipo de revista, caballos, burros y corderos por el escenario, romanos y pescadores, una especie de* Ben-Hur *o* Los diez mandamientos, *pero a lo pobre, con una acción, cuando se centra, sencillamente disparatada, que ocurre nada menos que en Cádiz; los iberos, y en especial el protagonista, son esclavos rebeldes que hablan de libertad con un lenguaje alusivo de décadas pasadas, para terminar el caudillo ibero Servio pidiendo a los romanos "buen gobierno" para la tierra de los conejos. El público rió la patochada y aplaudió la entrada de los caballos como la del cuerpo de baile en la revista".* (Mauro Armiño. "Cambio 16". Madrid. 3 de agosto de 1987).

TEATRO POPULAR DE LA VILLA DE MADRID. Madrid

ROMEO Y JULIETA

De W. Shakespeare. Versión de Alberto Miralles. Dirección: Antonio Guirau. Intérpretes: Maribel Verdú, Fernando Guillén Cuervo, Alfonso del Real, Charo Soriano, Pepe Martín y Pedro Valentín. Estreno: 8 de mayo de 1987, en la Plaza Mayor de Cáceres.

CAMILA, MI AMOR

De Antonio Martínez Ballesteros. Dirección: Antonio Guirau. Intérpretes: Paloma Moreno, Miguel de Grabdy, Ricardo Merino, Loreta Tovar, Valeriano Andrés, Ramón Pons y Pedro Martínez. Estreno: 16 de enero de 1987, en el Auditorio Municipal de Albacete. Coproducción de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

"(...) Camila, mi amor *es, según su propio autor, "una fantasía humorística y también romántica", efectivamente, tiene de todo eso y es atractiva para el espectador, incluso si queremos pensar, encierra una pregunta muy trascendental ¿a qué consecuencias imprevisibles e incontrolables, nos pueden llevar los adelantos de la ciencia?, pregunta de la que ya estamos empezando a concienciar a todos los niveles la humanidad de siglo XX, y está muy bien recordarlo desde un escenario en clave de humor como lo hace Martínez Ballesteros, tomando como motivo principal el amor. Cierto que del tema se podía haber hecho una más profunda meditación, pero, entonces, no sería una obra de humor, y de esas estamos muy necesitados, y el hecho es que* Camila... *llega al público a través, también, de un espectacular montaje dinámico y moderno muy en consonancia con la fantasía del tema".* (Ferga. "Un juego entretenido". "Nueva Alcarria". Guadalajara. 13 de febrero de 1987).

CARLO FAMOSO

De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Antonio Guirau. Intérpretes: Juanjo Menéndez, María del Puy, Lolo García, Félix Navarro, Carlos Torrente, Enrique Navarro, Miguel Mateo, Ramón Durán y Rafael Ramos de Castro. Estreno: 7 de agosto de 1987, en el Auditorio de la Conventual de San Benito, en el III Festival de Teatro Clásico de Alcántara (Cáceres).

"Martínez Mediero advierte sobre la libertad literaria para tratar una figura histórica. Cómo tampoco la historia resulta fiable para un pueblo, que se remite a las herencias que le ha dejado el pasado, se puede considerar tan válido este enfoque sobre la figura de Carlos V como cualquier otro. Martínez Mediero ha modelado una criatura simpática, llena de problemas y achaques que se ríe de sus propios males, y hasta se muestra benevolente con algunos de sus legendarios enemigos, como son los luteranos; en cambio descarga todas sus iras contra Paulo IV y los franceses.
(...) Más que contar una historia Carlo Famoso *resulta un buen pretexto para urdir magnífico teatro, pues si la obra comienza balbuceante, la aparición del emperador la engrandece hasta meterla con todas sus consecuencias en armazón clásico; es el buen teatro heredado de nuestros autores más representativos el que emerge con fuerza de la mano de grandes profesionales. Martínez Mediero ha creado humor, ternura y dramatismo; Juanjo Menéndez se recrea en todo ello en la mejor interpretación que le hemos visto. María del Puy es la gran voz de la escena española, y actúa maravillosamente. Habría que agradecerle a esta actriz, que a través de sus doblajes en el cine nos sirvieran a la medida algunos personajes inolvidables. Lolo García puede llegar a ser un gran actor, ya que salvo las naturales incorrecciones de gestos se ajusta al personaje".* (J. Fuertes. "El Comercio". Gijón. 23 de agosto de 1987).

COMPAÑÍA DE TEATRO PRIMERA EMOCIÓN. Ávila

GLOTONES Y CHIRIGAITAS

De José Ángel Capelo. Dirección: José Antonio San Segundo. Escenografía: Javier Martínez. Estreno: 7 de junio de 1987, en el Colegio Santa Ana de Ávila.

TEATROS PRINCESA-CONDAL. Valencia

PER DAVANT I PER DARRERE

De Michael Frayn. Versión de: Juli Leal. Dirección: Alexander Herold. Escenografía: Per Prismarqués. Intérpretes: Queta Claver, Ramón Pons, Rafael Calatayud, Ana Duato, Ana Gómez, Enric García, Josele Román, Pepe Galoto y José Salvador. Estreno: 11 de abril de 1987, en el Teatro Princesa de Valencia.

"Reposición, con otro reparto, de la obra que vimos el verano pasado en los festivales de julio. La idea de Michael Frayn es brillante, y aprovecha para la comedia lo que otros aportaron al ya manido tema de la reflexión sobre el teatro dentro del teatro. Una compañía ensaya un texto más o menos insustancial, pero lo que tiene interés, en la primera parte, es asistir a esa curiosa mezcla entre los propósitos del ensayo teatral y las circunstancias personales de los intérpretes. Lo que se ve de frente, o por delante, será el proceso de los ensayos de una obra, siempre salpicado por la inflexión personal —y, a menudo, extrateatral— de los actores y actrices. En la segunda parte, quizá la más ingeniosa de la obra, el proceso se invierte. Vemos el estreno, la caja del teatro desde la parte de atrás, y a los actores cuando entran o salen a un escenario que no vemos.
Espectadores por una vez de lo que ocurre entre bambalinas en el teatro, el talento de Michael Frayn convierte al público en el mirón que observa lo que jamás podrá ver como espectador en un teatro. En esa manera de rizar el rizo entre la ocultación y lo evidente —que será, curiosamente, el accidentado desarrollo de la representación de una obra no vista por el espectador— reside el mayor interés de este excelente espectáculo.
Un reparto que combina los intérpretes de renombre con los actores locales no siempre está a la altura del que pudimos ver el verano pasado. Se trata, sin duda, de un problema de rodaje. El texto de Michael Frayn, así como la puesta en escena de Alexander Herold, tiene esa potencia que lleva a esperar lo mejor de este espectáculo a poco que se asiente. Un buen trabajo, en resumen. Y muy divertido". (Julio A. Máñez, "El teatro se mete dentro del teatro", "Levante". Valencia. 16 de abril de 1987).

"Tan tentador es Noises off *que existen hasta tres versiones recientes. La de Lluis Ferraz —castellana y catalana—, la de Juan José Arteche y ésta que se ha dado en el Ayala, de Juli Leal. Sobre otra adaptación, la de Arteche, estaba trabajando en Bilbao el grupo Sorgiñak, y ha tenido que abandonar el empeño por un problema de derechos de explotación comercial de un título que tenían ya apalabrado.*

Por delante y... por detrás *tiene el esquema de un vodevil, sus puertas y equívocos. Por si fuera poco, duplicados. No solamente veremos lo que habitualmente se ve, sino lo que se podría descubrir al otro lado de lo aparente. Junto a la anécdota representada, la anécdota de los que simulan ser seres reales: el director de la obra, la regidora, los personajes mismos en su condición de tipos humanos al margen de la ficción. Un juguete nerviosísimo al lado de una reflexión sobre las paradojas del teatro. Esto ofrecía Frayn.*

La versión que hoy está en el Ayala —del Teatre Condal, de Barcelona, y el Teatro de la Princesa, de Valencia— acentúa los aspectos más motrices de la función. Acepta del vodevil su mecánica irresistible, su ritmo. A veces, con enorme eficacia, logrando momentos de gran hilaridad.





Sobre estas líneas, una escena de "Paso a paso", de Richard Harris, con dirección de Ángel García Moreno. (Foto: Chicho). Junto a este texto, Maribel Verdú y Charo Soriano en "Romeo y Julieta", de Shakespeare, por el Teatro Popular de la Villa de Madrid. (Foto: Sergio).

Toda la segunda parte, tras el decorado, en la que hay trancos con poquísimo texto, apenas con algunas interjecciones, son espléndidos. Humor fácil, probado, en el que las situaciones disparatadas logran la respuesta del público. A cambio, se han perdido aspectos de mayor calado sobre la naturaleza misma de lo teatral, a partir de la fingida experiencia de esa compañía que se nos muestra. Se ha perdido un poco la justificación misma de la pieza, su razón diferenciadora, para hacerse un juguete cómico con la relojería descoyuntada del vodevil. Sin más; aunque es cierto que muy bien servido". (Pedro Barea, "La trastienda risible de un vodevil", "Deia". 4 de septiembre de 1987).

"Sorprende el montaje de esta alambicada y divertidísima comedia, tanto por la agilidad y ritmo que logra conferirle el trabajo de dirección, como por la habilidad de la traducción de Juli Leal que, consigue remarcar, más si cabe, la esquizofrenia de la acción que se desarrolla sobre la escena.

Asimismo, nos enfrentamos a un trabajo de interpretación, un poco antigua escuela, de una muy remarcable eficacia, que permite, junto a lo ya citado, hacer creíble y enternacedora la odisea de unos actores de tercera más preocupados por sus problemas personales que por lo que sucede en el escenario. Porque, por si no había quedado claro, la comedia nos presenta a un grupo de actores en trance de estrenar, en el primer acto, y cuando ya están de bolos por provincias, en el segundo y tercero, momento éste en el que la obra ya ha sido literalmente destrozada y repleta de morcillas improvisadas. Lo divertido de las situaciones, no por tópicas menos cómicas, hace que la obra se pase en un suspiro hasta los últimos minutos en que decae ligeramente.
Así, pues, se trata de una función rica en situaciones cómicas, puesta en pie por un equipo que trabaja con pundonor y talento, y que consigue llevar a muy buen puerto la vertiginosa obra de Frayn". (X. R. "Baleares". Palma de Mallorca. 1 de octubre de 1987).

PRODUCCIÓN UNO. Valladolid

ALTA SEGURIDAD

De Jean Genet. Traducción y versión: Mercedes Vallejo y Pilar Tuda. Dramaturgia: Eduardo Usillos. Dirección: Ernesto Calvo. Música: Daniel Lovecchio. Escenografía: Juan C. Pastor y Ernesto Calvo. Intérpretes: Javier Prieto, Javier Semprún, Ramón Serrada y Kiko Vergara. Estreno: 14 de mayo de 1987, en el Teatro Calderón de Valladolid. Producido por la Muestra Internacional de Teatro de Valladolid.

"El trabajo de los actores está siendo especialmente duro. En las escenas de Alta seguridad *no hay decorados como referencias espaciales y sí, en cambio, deben registrar una tensión elevada desde la primera a la última secuencia. Prieto, Semprún y Serrada son deudores desde el inicio de los ensayos de una preparación física adecuada a esa exigencia, porque su interpretación requiere —y lo está consiguiendo— mantener las constantes de un pequeño grupo humano que condensa en poco más de una hora la inversión de los signos convencionales del mundo.*
No era sencillo romper con el espacio a base de acariciar sus límites con el físico de los actores. Genet escribió una pieza teatral cuyos protagonistas asumen que la celda es el verdadero mundo y no muestran voluntad alguna de salir de ella, por lo que esa complicada convivencia ha de ser mostrada al espectador en clave de cosmos abierto en sólo unos pocos metros cuadrados". (Francisco Barrasa. Antecrítica. "El Norte de Castilla". Valladolid. 16 de abril de 1987).

PRODUCCIONES ÁNGEL GARCÍA MORENO. Madrid

PASO A PASO

De Richard Harris. Adaptación: Nacho Artime. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía y vestuario: Amadeo Sans. Coreografía: Alberto Denis. Intérpretes: Lucía Adriani, Miguel Arribas, Aurora Bautista, Laura Cepeda, Gemma Cuervo, Julia Martínez, Ana Marzoa, Isabel Mestres, Encarna Paso y Mari Carmen Prendes. Estreno: 18 de septiembre de 1986, en el Teatro Marquina de Madrid.

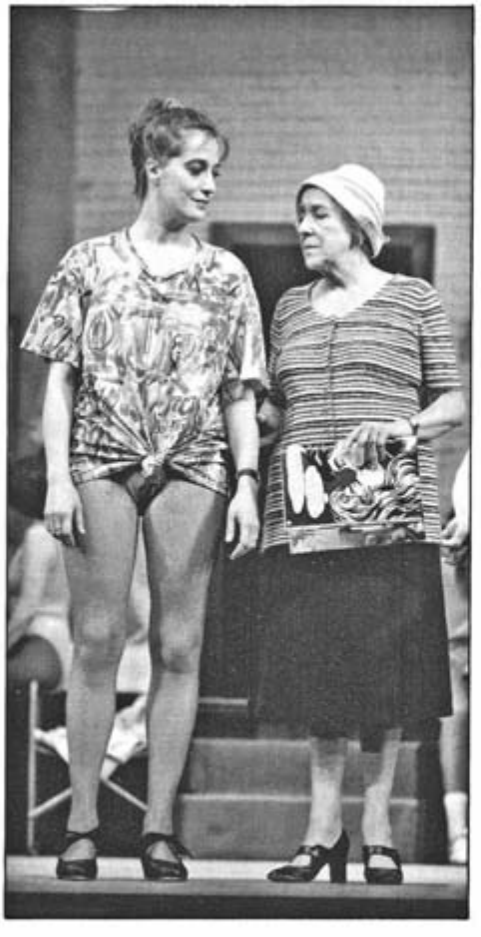
*"La idea de traer esta obra a España surgió cuando presencié el espectáculo en Londres. Había recibido el premio de la crítica de la capital inglesa y llevaba dos años en cartel", comenta Nacho Artime, adaptador de esta comedia y conocido por los éxitos logrados en los numerosos espectáculos que ha adaptado para la escena española —*Jesucristo Superstar, Evita*, por citar las musicales—. Se lo comenté a Ángel García Moreno y decidimos traerla a España.*
"Esta obra no es un musical; sólo tiene música de acompañamiento. Es una comedia con música, un homenaje a la mujer que, sin tener en cuenta los años, quiere aprender a bailar", comenta Nacho Artime, mientras nos dice que la música que se escucha a través del piano que toca Mari Carmen Prendes es original de Irvin Berling y Cole Porter. "Es una comedia que no tiene un argumento lineal o tópico. En su

desarrollo pasa de todo: problemas que surgen entre las mujeres, cotilleos, piques por el único hombre que hay en la obra, discusiones..." (C. Galindo. Artículo previo al estreno, "ABC". Madrid. 17 de septiembre de 1986).

"(...) Desde el principio al fin, mi gozo y asombro eran permanentes, y habia tres situaciones que merecen ser resaltadas. La primera de ellas es que el autor ha construido sobre la monotonia de una sola escena y un solo asunto, una cuestión fenomenal para la diversión y el entretenimiento. La segunda, es la de un director que ha movido esa monotonia escénica de los mismos personajes en un solo asunto, con destreza para que cada vez todo resulte diferente. Y, por último —y aquí manifiesto mi gran revelación—, es la interpretación de nueve actrices, muchas de las cuales son "primerísimas", y un actor estupendo. Pienso que nunca se habia dado en el teatro español un reparto de primeras actrices como este, y esto representa ya la gran novedad.
(...) Este cronista diario de los episodios nacionales hace de vez en cuando un respiro para ocuparse de alguna película española resonante, como recientemente hice con las interpretaciones de La mitad del cielo, *o ese retrato fabuloso que hace Rodero en el* Enrique IV, *o cuento la exposición de algún pintor resonante, recientemente la de Antonio Mesa, que ahora estará dibujando en los paisajes desconocidos del cielo, y ahora con esta comedia singularísima con nueve primeras actrices en un escenario y un gran actor. Pienso que ha sido mi regalo de Reyes".* (Emilio Romero, "Crónica de una comedia", "Ya". Madrid. 7 de enero de 1987).

"Ésta es una de esas obras que no empiezan nunca: se está esperando que pase algo, que se enlacen problemas, que surjan conflictos, hasta que al fin se comprende que es de las que reflejan lo que se llama "un trozo de vida" y que se desarrolla paso a paso, como su propio titulo.
(...) Se puede entender, si se quiere y se tiene gana, que en la vida basta con una propuesta y un empeño realizado poco a poco para llegar donde se quiere, lo cual es un equivoco moralista considerable del tipo "labor omnia vincit". Para llenar el vacío están, más que los conflictos, los tipos. La base es un reparto de primeras figuras, de monstruos sagrados del escenario, cuya conjunción tiene un atractivo por lo menos morboso. No sé si por razones del texto o por las del director, Ángel García Moreno, y su lógico horror al vacío y a la posible distracción del espectador hacia la nada, o a pensar en sus cosas, los "tipos" se exageran, se rebordean, se abultan; las actrices tienen la ocasión de ejercer su histrionismo.
(...) Se exagera también la torpeza del pelotón; para producir la sorpresa final de verlos bien conjuntados en el supuesto número de baile en público, y hasta en la repetición de un año siguiente. De todo ello se desprenden los efectos cómicos y los rasgos tiernamente humanos de los que el público puede sacar su provecho. El peso del espectáculo lo lleva Ana Marzoa con la seriedad y la calidad artística de siempre, y el contrapunto, Mari Carmen Prendes, con una solvencia que no deja perder ni una frase. Aurora Bautista busca esta vez la condición de actriz cómica y Encarna Paso tiene un papel muy breve del que saca todos los matices posibles. Miguel Arribas es el único hombre del reparto: su personaje es deliberadamente borroso, objetal. Las demás buscan, como queda dicho, la acentuación de sus tipos con las voces y los ademanes excesivamente marcados". (Eduardo Haro Tecglen, "Vida, moral y coro de actrices", "El País". Madrid. 20 de septiembre de 1986).

"Es curioso que en una misma semana haya que hablar de La hoja roja *y de* Paso a paso, *que podrían considerarse, si nos atenemos a las representaciones que se ofrecen en Madrid, como dos ejemplos antagónicos.*
Sin duda, el drama de Delibes es mucho más trascendente, más delicado, responde a una confrontación mucho más rica con la realidad, es menos anecdótico; pero, sin duda también, la obra de Richard Harris es infinitamente más teatral, con personajes más cercanos y carnales, ante la que uno se siente destinatario y no mero e irrelevante observador. Teatralidad esta a la que contribuye, de manera notable, la presencia de un reparto pocas veces visto en nuestro teatro comercial, con media docena de nombres que han solido encabezar por separado numerosos espectáculos.
(...) La representación consiste en la contraposición de la amargura colectiva con los divertidos episodios de la convivencia en el estudio de danza.



Las distintas personalidades y las correspondientes situaciones se van revelando a través de pequeños comportamientos y de un lenguaje generalmente banal, entre el que pugna y se esconde esa realidad femenina que tantas veces ha buscado y busca consuelo en el aprendizaje de las cosas más inesperadas, intentando satisfacer un sentimiento de utilidad, de "elección personal" y de empleo del tiempo que, a menudo, la clase media ha negado a sus mujeres.
Desconozco el texto original y no sé hasta dónde la versión de Nacho Artime y la dirección de Ángel García Moreno han descargado este contrapunto dramático de la obra para acentuar su dimensión de comedia. Es difícil pensar, por algunos momentos aislados de la obra y la función dramática de ese apoteosis final, en el que las antes torpes alumnas realizan, felices, un brillante número de claqué, que no exista en la misma concepción de la obra esa dimensión tragicómica
Aquí, en todo caso, prevalece un tono sostenidamente brillante en el que las actrices sirven, a veces, a los personajes y, a veces, los olvidan un poco para entrar en una clara competencia de su respectiva fuerza y eficacia profesional". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 27 de septiembre de 1986).

"(...) La comedia tiene el mérito de estar bien construida, y la versión de Nacho Artime la acerca al actual castellano coloquial para acentuar la comunicación con el público; los personajes son un variopinto exponente de tipos diversos y están muy bien definidos a través de las relaciones entre ellos y las situaciones dramáticas.
Del director, en este caso Ángel García Moreno, es el mérito de haber elegido con acierto a los intérpretes y de que éstos desarrollen sus personajes al máximo de sus posibilidades dentro del ritmo marcado. Fundamentalmente, es un teatro para actrices, para que cada una de ellas destaque su propio protagonismo en el conjunto como una coreografía de solistas bien conjuntada. Todo ello se consigue.
Por supuesto, que no todas y él están a la misma altura. No todas tienen el mismo grado de madurez profesional ni el mismo ser de actriz, pero esto no empaña la función: simplemente las distingue. No puedo por menos de destacar la personalidad de Ana Marzoa; la entraña teatral y el atractivo de Encarna Paso; la comicidad oportunísima y sapientísima de Mari Carmen Prendes, en un papel por debajo de sus posibilidades; el encanto de Gemma Cuervo; la sorpresa de una inédita Aurora Bautista, en un personaje casi grotesco, y la revelación de Isabel Mestres, en un tortuoso personaje lleno de matices magníficamente expuesto. A Laura Cepeda y Lucía Adriani les falta un poco más de vuelo teatral, mientras que Julia Martínez, quizá por defecto de dirección, estereotipa un pelín su personaje de tontorrona. Miguel Arribas, el único varón del reparto, carga con el personaje más indefinido y queda algo desairado.
Las pequeñas reservas no empañan el tono digno y la calidad de un espectáculo que, sin grandes trascendencias ni excesivas pretensiones, acierta a asomarse a la vida misma, la convierte en materia teatral y la expone con el suficiente talento para hacer pasar un rato entretenido y grato". (Julia Arroyo, "Intimidades femeninas a ritmo de claqué", "Ya". Madrid. 20 de septiembre de 1986).

"(...) Es indudable que el éxito de Paso a paso *se basa en la explotación de una situación poco común, aunque tal vez la imaginación del señor Harris se viera estimulada por la receta de* Fama, *esto es, por aquella astuta mezcla de la música con la lágrima que se eternizó en la pequeña pantalla, por la calculada alternancia de los goces que se suponen presiden el aprendizaje de toda disciplina artística con la procesión amarga que transita por el alma del aprendiz. Una* Fama, *aquí, para corazones maltrechos y solitarios.*

(...) Como pirueta formal del montaje, Richard Harris — o el director (?)— quiso dar un cierto papel a la llamada "cuarta pared" que es aquí el gran espejo que hay en las aulas de danza y que imaginábamos situado entre la acción y el público. Ello permite que cada personaje ejecute muecas y posturitas en un primer plano y que en este menester deba mostrarse ajeno a toda reacción del espectador, lo que algunas intérpretes consiguen mejor que otras. Así, por ejemplo, una Aurora Bautista ("Silvia") sorprendente, peleona y desmadrada, parece acusar el regocijo del respetable y olvidarse del muro invisible. Y lo mismo le ocurre a la brasileña Lucía Adriani ("Rosa"). De hecho, si se tiene en cuenta que la acción transcurre al otro lado de esa cuarta pared, se comprenden las dificultades que tuvo la dirección de la comedia y los desiguales resultados de una interpretación que "debe saberse" constantemente reflejada dentro del propio espacio escénico. Sólo al final, en el "show" de todo el cuerpo de baile, se permite a las actrices poner su mirada en el patio de butacas.

En mi opinión, la ausencia de una historia que contar, así como el conjunto de referencias dramáticas francamente anodinas que hay en el texto, son factores que restan interés a Paso a paso, *comedia que recorre superficialmente el perfil de unos arquetipos femeninos sin profundizar en ninguno de ellos. La obra, sin embargo, puede tener alicientes notables para el espectador habitual, unos alicientes que éste hallaría en el escenario y más allá del escenario.* Paso a paso *es una desusada congregación de divas y trágicas con una dilatada trayectoria profesional, y que me perdonen la expresión".* (Joan-Anton Benach, "Clases de claqué para corazones solitarios", "La Vanguardia". Barcelona. 18 de abril de 1987).

EL MANIFIESTO

De Brian Clark. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía: Amadeo Sans. Intérpretes: José Luis López Vázquez y Julia Gutiérrez Caba. Estreno: 18 de marzo de 1987, en el Teatro Marquina de Madrid.

"(...) El Manifiesto, *según López Vázquez, es la historia del enfrentamiento entre un matrimonio. "Pero —dice— un enfrentamiento entre dos personas civilizadas, donde se van reflejando las diferencias de caracteres, ya que hablamos de temas políticos, culturales, de los problemas cotidianos en general. Y este matrimonio se va haciendo mayor y los enfrentamientos entre ambos se van agudizando. También tiene sus puntos neurálgicos de suspense".*

"En definitiva —continúa el actor— es una comedia en clave de humor, pero no un humor para reírse a carcajadas, sino con ironía; se habla de la muerte, pero tampoco es un humor negro. Nacho Artime ha sabido trasladar perfec-







En la otra página, Ana Marzoa y Mari Carmen Prendes en una escena de "Paso a paso", de Richard Harris. (Foto: Chicho). En esta página, Julia Gutiérrez Caba y José Luis López Vázquez en diversos momentos de "El manifiesto", de Brian Clark, con dirección y producción de Ángel García Moreno. (Fotos: Jesús Alcántara).

tamente el espíritu de la obra original a la actualidad española. Y eso es muy importante para la obra. Es una comedia sin ruido ni agitación, el enfrentamiento se realiza de forma coherente. Lo que ocurre es que hay parte del público que lo encaja muy bien, mientras otros se quedan sorprendidos". (Declaraciones de López Vázquez a Carlos Galindo, "ABC". Madrid. 18 de febrero de 1987).

"Estamos ante uno de los grandes debates políticos de nuestro tiempo: el debate del armamento atómico. La oposición entre quienes ven en este armamento el reflejo congruente de la evolución tecnológica y la de quienes piensan que ninguna razón justifica la creación de un armamento que pone en peligro el carácter habitable de nuestro planeta. Debate inmenso, complejísimo, si se quiere plantear en términos políticos; quizá sencillo si se reduce a términos morales.
Desde la moralidad sólo puede haber una respuesta: el no a las armas atómicas, a los bloques y a las bases militares, sea cual fuere su bandera.
Desde el punto de vista político —y, desgraciadamente, es un tema político—, la cosa es mucho más complicada. ¿Por qué eliminar el armamento atómico y aceptar otro que nos asegure la destrucción sólo parcial de la humanidad? ¿Cómo instalar el pacifismo dentro de un sistema político internacional que se define, día a día, en términos de economía, por su más despiadada agresividad?
¿Es acaso igual la responsabilidad de los países que controlan el mundo que la de aquellos otros subordinados, por razones geográficas y económicas, a las grandes potencias?
Estas y otras muchas preguntas podíamos seguir haciéndonos. Y, a buen seguro, nunca agotaríamos un tema que, contra lo que algunos piensan, está mucho más vinculado a la historia de la humanidad, a la ruindad de sus esquemas políticos, que a la capacidad destructora del armamento atómico.
De todo esto se habla, o se quiere hablar, o se nos impulsa a que hablemos en El manifiesto, *reencuentro con esa corriente crítica del teatro inglés que parecía muerta durante los últimos años. Debate que el autor ha tenido el talento de apoyar en dos personajes con vida propia, que consiguen afirmar su individualidad e introducir sus propios problemas personales dentro de ese otro gran conflicto de nuestra hora".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 21 de marzo de 1987).

"(...) El manifiesto *es lo que los franceses llaman una "scene de menage" y podríamos llamar nosotros una película familiar. Sus antecedentes son numerosos en el teatro de los últimos decenios y una de sus muestras más famosas es la pieza dramática de Edward Albee.* ¿Quién teme a Virginia Woolf?, *que obtuvo un triunfo mundial hace ya casi un cuarto de siglo. Clark concentra la gresca en una sola pareja. Lady Elisabeth Mine y su marido, el general sir Edward Mine, salen del aburrido desayuno matrimonial a causa de un manifiesto pacifista, antinuclear, que al militar enoja y mucho más cuando entre los personajes firmantes descubre en el primer puesto a otro general y en una de las primeras firmantes, a su esposa. El llamado juego de la verdad va a abrirse, con este pretexto, entre los dos cónyuges y a romper su convencional y plácido aburrimiento cotidiano.*

(...) Los dos tipos humanos están dibujados con energía. El idealismo, un tanto transgresor y libertario del humanitarismo de la esposa, pone a prueba el idealismo más tradicional, con escala de valores más arcaicos, quizá más sólidos, del marido. Aunque la simpatía de Clark sea levemente progresista, ya será entendido, la discusión obtiene sorprendentes equilibrios entre dos seres humanos condicionados por una educación en la que chocan criterios, digamos militares clásicos y civiles "progres". Dispone Clark de una panoplia de argumentos muy usados en la polémica general sobre los diversos temas concurrentes y, según la excelente versión de Artime, los dos personajes disponen de tantos a su respectivo favor para que cada espectador pueda poner su dedo decisivo sobre el platillo de la balanza que prefiera. Tal vez algunas expresiones violentas no sean de recibo en el lenguaje de personajes tan bien educados como los de la alta sociedad inglesa.
Julia Gutiérrez Caba hace una brillante interpretación, muy en su personal estilo, de esa mujer enérgica, sincera cuando su sinceridad es ya un poco tardía.

(...) José Luis López Vázquez da un admirable curso del arte difícil de escuchar activamente, infunde una reprimida violencia a su tipo de hombre, observador rígido de unos criterios morales y, tal vez, su composición gestual es algo excesiva para un típico militar británico de alta sociedad y alta graduación.

(...) La penetración de García Moreno se demuestra en la intensidad con que logra exteriorizar los aspectos internos de los dos personajes en la espléndida interpretación de Julia y José Luis". (Lorenzo López Sancho, *"El manifiesto,* apasionado debate conyugal de nuestro tiempo". "ABC". Madrid. 19 de marzo de 1987).

"Fíjense bien en los diez primeros minutos de El Manifiesto. *La actitud de los dos personajes, la forma como se nos van a ir contando sus diferencias, los periódicos que leen, las pequeñas batallas cotidianas con que se atormentan felizmente. Ahí está toda la obra, en esa habilidad para lo menudo, en la dosificación de la receta. En su humor y su drama. Y, sin embargo, no pasará nada más.*
Luego, admiren los méritos de dos grandes intérpretes, perfectos para un teatro con esa hechura: Julia Gutiérrez Caba y José Luis López Vázquez. Expresivos, creíbles, negociando su papel con habilidad. Quizás un poco "latino" López Vázquez, más flemática Gutiérrez Caba, pero los dos excelentísimos en una historia, muy en su escuela "de texto" que atrapa al público.
Brian Clark potencia pequeñas contradicciones que resultan muy efectistas en teatro: el personaje que proclama su vocación de orden y serenidad, es el más vehemente y descontrolado. El que se muestra crítico con el orden vigente, y quiere cambiar las cosas, prudente y equilibrado. El marido, militar y hombre al uso, ha sido siempre fiel a su mujer. La mujer, mujer de un militar que cobra, por tanto, de la administración del honor, no. El amante con el que se deslizó la mujer es feo... Las pequeñas cosas que hacen incitante y variado el habilidoso espectáculo.

(...) La pieza es, básicamente, conservadora, vergonzantemente tradicional. En su forma, una típica "pièce bien faite", astutamente dialogada, con excelente progresión, medida. Pero, sobre todo, en su contenido, no queriendo parecerlo. Más aún, vistiéndose con un ropaje de actualidad —el antinuclearismo, la crisis de pareja, la condición militar, el futuro del mundo...— que se finge polémico y valentón material para una profunda velada de té dialéctico.
Un típico tema familiar/matrimonial, una confesión obligada por una situación límite. Hay infinitas muestras en el teatro. Pero en eso que podía ser un argumento tradicional, se añaden una serie de adherencias "modernas"... con todas las trampas y consolaciones que pide un público —ese público inglés al que llega Brian Clark, el autor— conservador.
(...) ¡Cuántos falsos señuelos que no se siguen al fin! ¡Cuánto truco y cómo nos lo cuelan! Hay en Brian Clark, y en sus dos atormentados, pero resignados personajes (otra virtud conservadora), verdaderos corderos con piel de lobo. Y el que quiera picar, que pique. Pero, El manifiesto *parece vender el temblorcillo de estar al día, sin dar a comer una rosca".* (Pedro Barea, "Gran recital de dos intérpretes", "Deia". Bilbao. 22 de agosto de 1987).

PRODUCCIONES DIVINAS. Madrid

LA FUERZA DE LA COSTUMBRE

De Thomas Bernhard. Traducción: Miguel Sáenz. Director: Roberto Villanueva. Escenografía, vestuario y diseño de luces: Roberto Villanueva. Intérpretes: Raúl Fraire, Diana Merope, Gabino Diego, Sixto Cid y Fernando Aguado. Estreno: 5 de mayo de 1987, en el Teatro Español de Madrid. Espectáculo realizado con la colaboración de: Teatro Español, Instituto Alemán de Madrid, INAEM y Editorial Alfaguara.

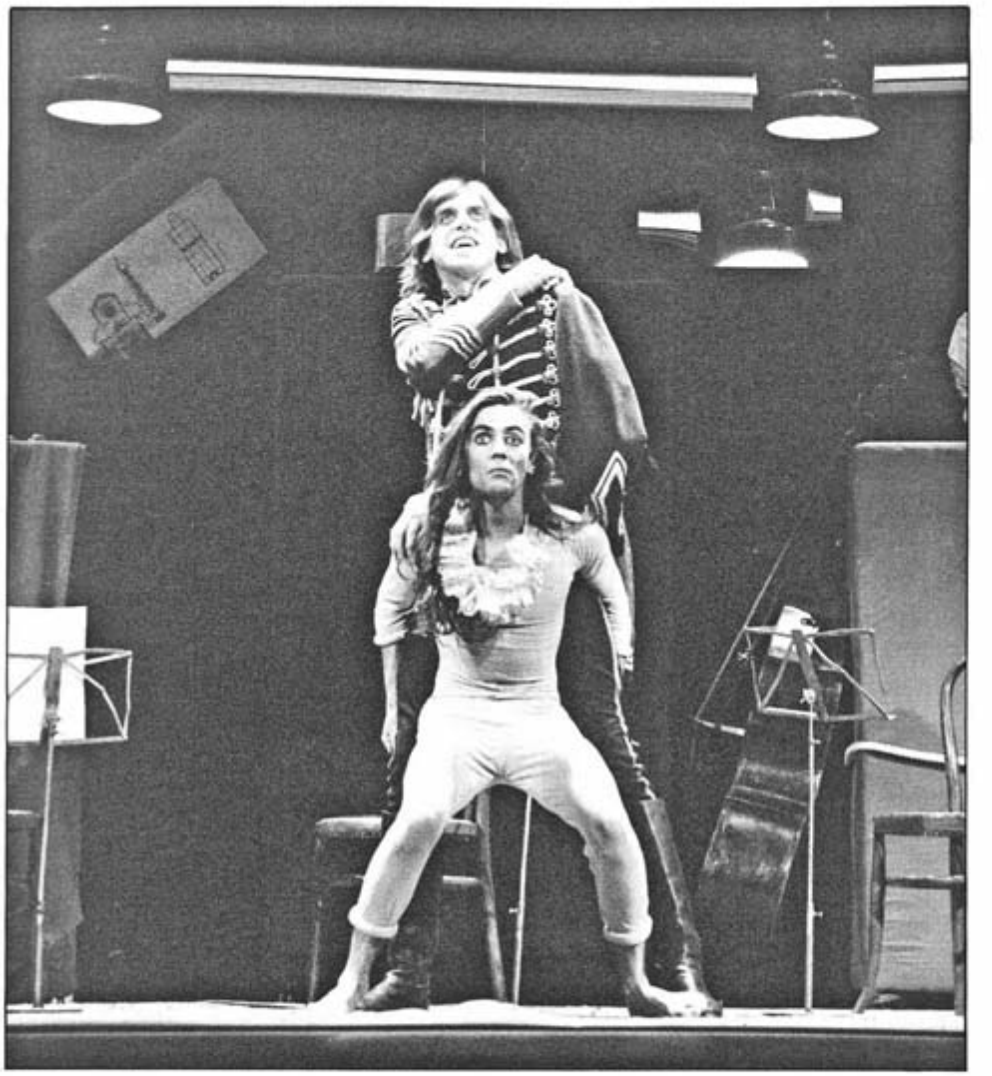
"(...) Movidos por la fuerza de la costumbre, por esa inercia desesperada, los personajes que aparecerán ante ustedes intentan incansable, incosolablemente, hacer sonar como es debido un hermoso quinteto de Schubert. Pero en realidad no son una orquesta de cámara, sino un envilecido y minúsculo circo. La gloriosa redención musical, les es negada. Insisten, se enfrentan, agonizan. Afinan inacabablemente instrumentos prestigiosos que jamás oiremos sonar al unísono. Como tantos otros protagonistas de Bernhard repite con fascinada obsesión el nombre carismático de un héroe que logró salvarse por vía artística, en este caso se trata de Pablo Casals. Caribaldi y su acosada, "troupe", no tendrán tan radiante fortuna, su destino aciago viene marcado por las incansables jaculatorias del proyecto que nunca llevarán a término, palabras y gestos que reiteran como atrapados por un desolado hechizo. "No queremos la vida, pero hay que vivirla. Odiamos el quinteto La Trucha, pero hay que tocarlo (...)". (Fernando Savater, "El destructor del arte", en el programa).

"(...) Bernhard es, ante todo, un narrador. La crítica internacional se muestra unánime al afirmar que sus novelas superan a su teatro. Pero este teatro ha atraído con fuerza la aten-

ción de expertos y del público y aparece hoy discutido como la obra de un dramaturgo singular, digno de interés y renovador de la escena desde una actitud personal que conecta de modo directo con la presente hora de la cultura. La pieza que acaba de estrenarse en Madrid, La fuerza de la costumbre, *no es tanto una obra teatral como un largo diálogo que no va acompañado de acción escénica. De hecho, en el escenario no ocurre absolutamente nada. Ningún acontecimiento. Nada que exija del teatro para ser captado por los espectadores. Todo cuanto sucede es que varias personas hablan entre sí, y que una persona les habla a otras cuatro. Podríamos leerlo sin echar de menos un sólo movimiento cuya presencia fuese necesaria para la comprensión del todo.*
He aquí un primer mérito del director de escena. El director ha introducido una acción, mejor, unos movimientos, que acompañan a las palabras. Ha dotado a éstas de plasticidad. Las ha convertido en visibles.

(...) La obra de Bernhard está estremecedoramente vacía. El autor hace gala de un nihilismo desaforado: la estridente conversación lleva a sus últimos términos la proclamación de que no hay nada sobre lo que conversar.
¿Es eso teatro? Es un texto dificilísimo, puesto que tampoco es que carezca de sentido. La nada no existe, pero posee un sentido pleno. Nunca sonarán aquellos instrumentos que llenan el escenario en La fuerza de la costumbre, *pero allí están los violines con sus arcos y el piano con sus teclas abiertas para la música. Allí están en calidad de fantasmas, no menos reales y no menos inexistentes que los cinco músicos que nunca los harán sonar. Pero las palabras sí que se escuchan, incluso se repiten, se martillean, se acumulan, insisten, se amontonan en un ciclo cerrado sobre su propio centro. Es un texto dificilísimo, y, probablemente, es teatro, y buen teatro "Otra cosa es que la representación sea tan buena como el texto. Por fortuna, Raúl Fraire, dueño del diálogo en cuanto que de hecho se trata de su monólogo, está centrado en su papel, al que dota de enorme fuerza, él es la función. Los demás distan mucho de acompañarle, rebajan el tono dramático cuando intervienen, trivializan el drama, no aciertan con los registros de la voz, no saben lo que están diciendo. Es muy difícil no decir nada durante dos horas. Sólo el protagonista, él sí, supera esa dificultad".* (Alberto de la Hera, "El fondo de la nada". "Ya". Madrid. 11 de mayo de 1987).

"Usted puede creer que el señor Caribaldi es Dios —sucede mucho en el teatro—; puede pensar que es un empresario explotador, la autoridad, una fuerza vital ciega; puede usted pensar, incluso, que es un empresario de circo perfeccionista empeñado inútilmente en que su troupe emplee parte de sus esfuerzos en interpretar un quinteto de Schubert.
Puede usted creer que el quintento es la belleza, la perfección, la vida de los santos; pero no se alcanza nunca. Puede usted pensar que la ciudad de Augsburgo es la esperanza de la renovación y la regeneración —"Mañana, Augsburgo"—; pero que la esperanza es siniestra —"¡Lo peor es Augsburgo!"—, como vino a decir Sartre ("la sale espoir").
(...) Puede, si va usted al Teatro Español alguna noche a ver la obra de Thomas Bernhard La fuerza de la costumbre, *creer todo ello al mismo*







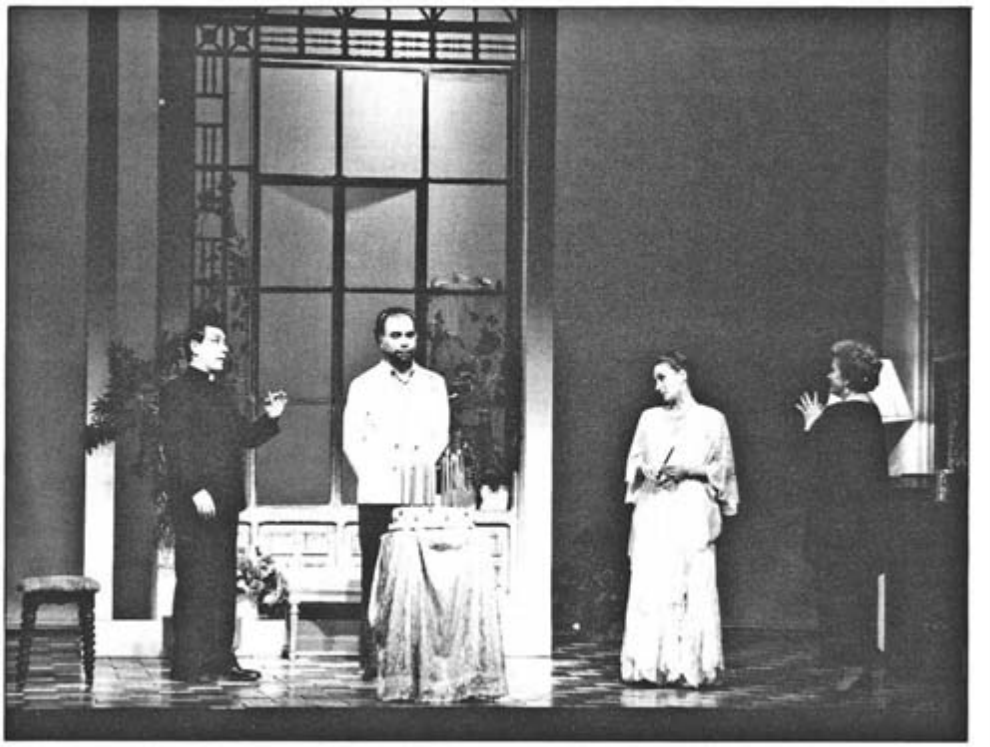
Tres momentos de "La fuerza de la costumbre", de Thomas Bernhard, un espectáculo de Producciones Divinas dirigido por Roberto Villanueva. (Fotos: Miguel Raposo).

tiempo y muchas cosas más contenidas en metáforas escénicas, en frases ostensibles, en gestos y situaciones; todo ello le conducirá a la idea de que "la vida consiste en reducir cuestiones a la nada"; o que "hay que insistir en la precisión hasta que se convierta en costumbre". El simbólico quinteto no sirve para nada, ni representa nada, pero "hay que tocarlo".
La misma tosquedad de la representación que le da el grupo teatral que se llama Producciones Divinas —una curiosa denominación, también muy fin de siglo—, que dirige el hispano-argentino Roberto Villanueva —muy acreditado, muy admirado—, se añade a la posible metáfora de la humanidad torpe, inválida, herida, repetidora de sus tópicos y sus actitudes inútiles que simboliza la compañía de circo de Caribaldi.
El actor que representa este personaje abundante de significaciones —Dios, autoridad, fuerza de arrastre; pero inválido, envejecido, impotente, torpe de manos— es Raúl Fraire, que hace un verdadero acto de histrionismo —en el buen sentido— tratando inútilmente de domar a sus criaturas, que no son ni siquiera rebeldes. El texto y la dirección de Roberto Villanueva apuran la metáfora del circo, "La vida al revés, circo es", se dijo en otros tiempos, y la impostación de voces, la comicidad trágica de gestos y voces, la burla de lo imposible, son la metáfora general de la obra.
Usted puede no entender nada de esta crítica; lo cual quiere decir que entenderá usted mucho menos la obra y, por tanto, que puede ahorrársela. Sin embargo, en el escenario casi desnudo, ornado por los míticos instrumentistas del quintento y sus atriles, con sus figurines deslucidos o quemados por el sudor del esfuerzo, en las palabras repetidas y obsesivas, se puede encontrar todavía un ramalazo de emoción, de desesperanza, de vida, de lucha, más allá de la metafísica, muy dentro del teatro". (E. Haro Tecglen, "Rebelión contra la nada", "El País". Madrid. 9 de mayo de 1987).

PRODUCCIONES GUSTAVO LAUBE.
Madrid

CUPLÉ
De Ana Diosdado. Dirección: José María Morera. Intérpretes: Queta Claver, Ana Diosdado, Inma de Santis, Juan Sala, Susana Canales y Nicolás Dueñas. Estreno: 24 de octubre de 1986, en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"(...) Ana —señaló— es muy valiente haciendo esta apuesta. Yo jamás en toda mi larguísima carrera he trabajado con un texto tan profundamente elaborado y de una depuración tan tremenda. Es así hasta tal punto, que si un actor cambia una sola palabra, se derrumba toda la escena".
"Ella —añade— ha definido su obra como "tragedia en tono de humor", y es una buena definición. Esto da una idea de la complejidad de llevar el escrito con toda su dignidad a los personajes. Supongo que el guión tiene muchas versiones, sin embargo, no he tenido ningún problema con el punto de vista desde el que he contemplado el papel principal que tiene que interpretar la autora".
"(...) Yo creo —dice Morera— que lo más bonito de esta apuesta tan admirable, porque es una apuesta, no un desafío, es que no solamente el



personaje no está hecho a su medida, sino que es justamente lo contrario".
"(...) Nunca he trabajado con alguien tan disciplinado, en el sentido de la obediencia razonada, como con Ana, una actriz insólita. Lo más angustioso de este espectáculo es la producción, el coste que supone con el sistema de techo comercial tan arriesgado que tenemos". (Declaraciones de José María Morera a Edurne Mendiluce. "Diario 16". Madrid. 25 de octubre de 1986).

"(...) La primera impresión es de perplejidad: la autora pretende contarnos una historia de hoy, con demasiadas cosas: crítica social y política, desencanto, terrorismo, ecologismo, fuga de divisas..., a través de unos personajes, que se pierden en un intencionado juego de equívocos y cuya identidad, especialmente la de la protagonista, resulta, cuando menos, confusa.
En su aspecto formal, Cuplé *es una acumulación de sainete, comedia y drama, donde hay resonancias de Mihura, Jardiel, Benavente..., en situaciones y comportamientos, como la presentación equívoca de los personajes, en el primer acto; los frustrados intentos de suicidio de uno de ellos y los parlamentos cara al público con carga moralizante. Un coctel explosivo que provoca un verdadero mareo, como si se hubieran superpuesto distintas funciones.*
Y, sin embargo, Ana Diosdado sabe construir diálogos ágiles y en ocasiones con chispa e ingenio. Y no desconoce las reglas de la teatralidad. Pero el caballo de la creación se le ha desbocado y no ha sabido tirar a tiempo de las riendas. Si la historia se hubiera tramado con más contención y menos circunstancias aleatorias hubiera funcionado mejor.
La misma perplejidad se extiende ante la contemplación del decorado, ajeno a cuanto sucede en el escenario, cuya autoría permanece en el anonimato en el programa.
Con todo esto es difícil opinar sobre la puesta en escena de la que es responsable José María Morera, un director cuidadoso y meticuloso como ha demostrado en otros montajes de muy diverso signo, y que aquí trata de poner orden en el caos". (Julia Arroyo, "Es mucho *Cuplé*", "Ya". Madrid. 29 de octubre de 1986).

"A partir de una situación dramática determinada, esta obra de Ana Diosdado tiene el problema de subordinarse a una especie de conversación, brillante a veces, crítica en ocasiones, incluso con referencias alegóricas a la reciente historia política española, pero en la que se enhebran con dificultad los personajes y la acción. Quizá sea, a fin de cuentas, una de las líneas de la tradición teatral española.
Pero uno, estando de acuerdo con la intención ideológica de la autora, con su manera de ver y criticar ciertos aspectos de la vida nacional, no puede menos que sentirse, teatralmente, alejado de una obra llena de artificio. El reparto está bien —incluida, en el personaje protagonista, la propia Ana Diosdado— y, sin embargo, los personajes son escasamente creíbles, seguramente porque las invenciones de la autora, los golpes de efecto, las sorpresas, cuanto constituye la pretendida "teatralidad" del drama, está mal integrado a la historia que se nos quiere contar.
El mismo estilo de la obra pasa del tono coloquial del primer acto a diálogos que podría haber firmado cualquiera de nuestros más crispados humoristas. La imagen de un mundo absurdo, incoherente, donde los sentimientos nacen y cambian súbitamente, sin la menor

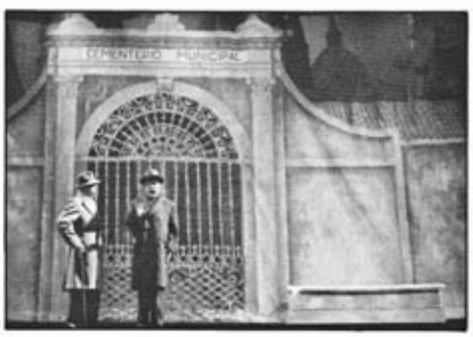


carnalidad, se combina mal, en términos teatrales, con esa mirada irónica, distante, racionalista, que la autora mantiene a lo largo de toda la obra.
Uno de los problemas habituales del teatro español es el predominio de la palabra y de la fábula sobre el personaje, de manera que éste es más soporte que sujeto de la acción. Así sucede en Cuplé,*siempre inteligente, llena de observaciones agrias o divertidas, pero en donde la tragicomedia es antes el pensamiento y la fantasía de la autora que la realidad dramática, más descrita que presente, sin los silencios y los subtextos propios de las entidades teatrales, quizás porque Ana Diosdado lleva mucho tiempo dedicada, básicamente, a los guiones de televisión, en los que debe renunciarse, lógicamente, a un tipo de creatividad inseparable de la presencia física del actor.*
Cuplé *quedará en la carrera de la autora —aparte de su trabajo de actriz— como una comedia difícil, ambiciosa, demasiado literaria y teatralmente fallida".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 1 de noviembre de 1986).

PRODUCCIONES JUAN JOSÉ SEOANE. Madrid

LA HOJA ROJA

De Miguel Delibes. Versión teatral de su novela del mismo título. Dirección: Manuel Collado. Escenografía: Alfonso Barajas. Intérpretes: Narciso Ibáñez Menta, María Fernanda D'Ocón, María Teresa Cortés, José Jordá, Enrique Menéndez, Pepa Rosado, Antonio Calderón, Pedro Pablo Juárez, Julio Roco, Mario Martín y María Dolores Cordón. Estreno: 21 de septiembre de 1986, en el Teatro Alcázar de Madrid.





A la izquierda, una escena de "Cuplé", de Ana Diosdado, con dirección de José María Morera. (Foto: Fernando Suárez). Sobre estas líneas, tres momentos de "La hoja roja", versión teatral de la novela homónima de Miguel Delibes, con dirección de Manuel Collado. (Fotos: Chicho)

"(...) No es ésta ocasión de escribir lo que pudiera llamarse una crítica, sino de reflexionar "después de la representación" —utilizo deliberadamente con el cambio correspondiente el título de una espléndida película de Ingmar Bergman, canto de amor al teatro— sobre estos personajes Eloy y la "Desi" que se han metido en la "realidad" de 1986, a través de su "realidad" geográfica y temporal de Valladolid, 1958.
(...) En Delibes existe la certeza de una universalidad, de una permanencia que le impulsa a revivir estos personajes, capaces de aportar unos datos, una emoción, unos sentimientos sobre algo que no es antiguo ni moderno: la soledad y la muerte. Después de la representación flanqueados por el éxito, los bravos y las peticiones abrumadoras de que el autor saliera a saludar, el hombre de teatro medita sobre esta totalidad que significa el hecho escénico, sobre las posibles estéticas de la representación, el realismo —concepto de difícil formulación—, el despojado ámbito de la tragedia, los personajes enfrentados a su destino en un pozo negro en el que se moverían como fantasmas los integrantes de su mundo concreto, la trascendencia de ese propio realismo.
(...) Manuel Collado parte de una simbiosis, telones pintados y maquinaria compleja, no demasiado afortunada, en la que la Desi y D. Eloy van a jugar su última partida desde la soledad, al amor mínimo que la puede hacer menos angustiosa y desesperanzada.
De todo ello queda, D. Eloy y la Desi, entrañables creaciones con irresistible poder de seducción, tanto para los actores como el público. En Narciso Ibáñez y María Fernanda D'Ocón se transfiguraba la emoción, ese sentimiento que es imprescindible para que el intérprete supere la técnica y pueda participarla al público. No es en su dinámica interna La hoja roja *un texto fácil, a pesar de su aparente sencillez y asequibilidad. Sobre Eloy y la Desi está su mundo. Un "pequeño mundo" que es, el destino lo marca asimismo, el verdadero antagonista. Un mundo tampoco culpable de forma absoluta, pero al tiempo ignorante, indiferente, egoísta, temeroso y cerrado. Un mundo en el que existen escasas posibilidades de huida.*
(...) Después de la representación, la tragedia desnuda, esencial, siguen dándose vueltas por encima de las circunstancias concretas de un reparto en el que existen grandes diferencias cualitativas entre la pareja protagonista y el resto. Eloy y la Desi, son a la vez tipos y arquetipos. Desde ellos, ¿por qué sin respuesta de los otros? su presencia escénica. La hoja roja *es también vida. Después de la representación, las palabras, el lenguaje, permanecen.* La hoja roja, *obra de Miguel Delibes, estrenada el 6 de septiembre de 1986, nos habla a los seres humanos que nos encontramos ante esa aventura universal de la muerte, que no tiene por qué, y esa es la esperanza, significar el olvido".* (Fernando Herrero, "Después de la representación", "El Norte de Castilla". Valladolid. 8 de septiembre de 1986).

"(...) La novela de Delibes presenta algunos problemas específicos: su riqueza es de acción interna, de quietud, de estados de ánimo, y los acontecimientos son escasos y tratados deliberadamente con la misma serenidad exenta de espectáculo. Con un lenguaje. Aun así, meterla dentro del teatro no es una tarea imposible y hay grandes ejemplos de ello. El fracaso de este

intento se debe más bien a impericia, a la falta de un móvil idéntico entre personajes tan dispares como el escritor Delibes y el director de escena Manuel Collado, sobre todo en cuestiones de sensibilidad, y a un desastre estético en la cuestión del espectáculo.
El sistema de ambientes múltiples, fijos o movedizos por medio de carras, sobre el fondo de la plaza Mayor de Valladolid, tiene dos defectos principales: uno, su gran fealdad de dibujo y color; el otro, la torpeza de sus movimientos, la inseguridad en su construcción. Con esta agitación nerviosa de los elementos que caen o se desplazan a saltos por el escenario se intenta seguir un ritmo novelesco o narrativo; en lugar de captar la esencia de la novela —su maravilloso tejido sutil de ambientes, de situaciones, de impalpable soledad, y de hallazgo de solidaridad y amor—, se intenta seguir o reproducir unos episodios; la mayor parte son superfluos y resueltos toscamente. Si se sostienen es porque de ellos trasciende el lenguaje de Delibes, su portentosa capacidad para transmitir con palabras sencillas y directas unas emociones, unas angustias, una opresión impalpable sobre sus personajes.
El reparto no es acertado. María Fernanda D'Ocón es una buena actriz y su oficio se esfuerza en salvar la diferencia entre sus condiciones físicas y el diseño del personaje montaraz, tierno y jovencísimo del personaje; no cuadra bien Narciso Ibáñez Menta, que tiene grandes logros pero que acude demasiado al tic de la vejez escénica. En torno a ellos, los otros actores tienen irrupciones bruscas, desmedidas; no probablemente por culpa de su oficio o de su arte, sino por la brusquedad de las situaciones y por falta de un nivel de conjunto". (E. Haro Tecglen, "Un error de transcripción", "El País". Madrid. 25 de septiembre de 1986).

"(...) La hoja roja *es la versión teatral de un relato de Miguel Delibes. Su tema central es la soledad, no sólo en vísperas de la muerte —que es la situación del personaje de donde toma la obra su título, refiriéndose a la hojilla roja que indicaba el próximo fin de los librillos de papel de fumar—, sino como realidad compartida por diversos personajes, básicamente por el anciano protagonista y una desventurada criada, cuyo novio comete un crimen absurdo.*
Todo ello contando con delicadeza, a través de una literatura melancólica, en la que no es difícil reconocer la personalidad de nuestro gran narrador. Sólo que esto es la novela y el problema estaba en saber si salvaría la transustanciación dramática, el salto poético que va de la página al escenario, del personaje descrito al personaje que actúa, con carne y hueso, frente a nosotros.
(...) En La hoja roja, *tal como está, uno se siente excluido de la representación. El protagonista podría, en cualquier momento, contarnos las cosas más diversas, entregarse a los recuerdos más inoportunos, atrapado por una sola e inamovible situación: la conciencia de su próxima muerte.*
A partir de ahí, los infinitos lugares donde ocurren los diálogos —puntualmente expresados por la escenografía— podrían ser muchos más o muchos menos, como la obra podría ser más larga o más corta, sin el gobierno de ese principio que organiza y mide la verdadera acción dramática. Sin duda, el trabajo de María Fernanda D'Ocón es excelente, como es equilibrado el de Narciso Ibáñez Menta. Pero todo el reparto, el director, el escenógrafo y el iluminador se debaten en esa lejanía, en esa falta de carnalidad que remite a los personajes mucho antes al mundo imaginario de su autor que a la autonomía, siquiera convencional, de las acciones dramáticas". (J. M. "Diario 16". Madrid. 27 de septiembre de 1986).

LOS CACIQUES

De Carlos Arniches. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía y vestuario: Antonio Mingote. Intérpretes: María Rus, Antonio Garisa, Pepa Rosado, Pedro Pablo Juárez, Carlos Muñoz, Paco Camoiras, Tito García, María Kosty, Félix Navarro, Tomás Sáez, José María Escuer, Rafael Castejón, Jaime Blanch, Mary Begoña, Amelia Font, Gracita Morales, María José Parra, Gabriel Salas, Anastasio Campoy, Isabel Luson, Carmen García, Jorge Seoane, Ángel Carlos Lázaro, Carlos Pinilla y Francisco Díaz. Estreno: 28 de enero de 1987, en el Teatro de La Latina de Madrid.

"(...) En él hay una mayor crítica social que en los Quinteros, y él, como Valle-Inclán, autor que admiraba mucho a Arniches, reflejaba la sociedad española en un espejo deformante".
"(...) Con Arniches hay que acentuar los contornos, agrotescar las situaciones... A la obra le va dar los trazos muy gruesos, acentuando mucho los tipos. Es uno de los textos más importantes de su producción, está mucho más cerca de lo grotesco que del sainete".
(...) "Lo que cuenta Arniches en su obra", comenta Alonso, "es algo que hoy día está en los periódicos todos los días, porque en el fondo lo que se está tratando es nuestra picaresca española, que no ha variado desde la época del Lazarillo". (Declaraciones de José Luis Alonso a Rosana Torres. "El País". Madrid. 30 de enero de 1987).

"¿Qué es lo moderno?, me preguntaron hace unos días en una de esas encuestas que tanto se llevan en estos años. A lo que respondí: "Lo moderno es todo lo que está bien hecho". Y esto es la "farsa grotesca" que don Carlos Arniches estrenó el año de gracia —sobre todo arnichesca— de 1920.
(...) ¿Y qué es, o qué son Los caciques*?. Algo siniestro que pululaba por los ayuntamientos de España, donde los alcaldes y demás "personajes" políticos eran los amos del lugar, especie que aún no ha desaparecido, si bien/mal, hoy el cacique no es un sujeto con garrota y tosquedad, ya que el gran número de caciques que hoy padecemos van bien instalados en "Mercedes", hablan "a nivel de...", sueltan mil pedanterías sin la menor gracia, y cuando se hace la crítica de sus desafueros, siguen haciendo lo que les da la gana. Por esto,* Los caciques *del 20 siguen teniendo vigencia hoy. Por esto, de nuevo el público que acudió al Teatro de La Latina rió durante toda la representación, aplaudió diversos mutis y todo nos llevó, con la más feliz interpretación, al gran éxito.*
(...) ¡Una divertida obra! Y como hemos anticipado, una feliz interpretación. Empecemos por la estupenda actriz María Rus, que en el personaje de doña Eduarda nos ofreció de la manera más admirable un personaje sentimental y pintoresco al que dio la más fresca autenticidad, que hizo las delicias del público. Seguimos con el magnífico actor cómico Antonio Garisa en el papel del alcalde, que desarrolló con la más directa expresividad del paleto engrandecido por la brutalidad de su egoísmo. No admite más partido que el "miista", es decir, el suyo. Y la encantadora María Kosti, sensible y fina en su sentimental papel. Y la estupenda expresividad, con caracteres grotescos, de Mary Begoña. Y el gran actor Rafael Castejón en el divertido papel de Ojeda, el fresco. Y Félix Navarro componiendo el papel del cursi del lugar, y, en fin, en la mejor disciplina". (M. Díez-Crespo. "El Alcázar". Madrid. 30 de enero de 1987).

"(...) Si tenemos en cuenta que Arniches había casi plagiado El inspector (Revizor), *de Gogol, estrenada en 1836, es forzoso preguntarse dos cosas. Primera, si la corrupción es un factor permanente de lo humano, y segunda, si la corrupción política actual en nuestro país tiene algo de común con la que caricaturizaba Arniches y la que denostaba Gogol. Del resultado o respuestas pende la decisión sobre la necesidad, o no, del "revival" de esta comedia.*
Arniches era un buen constructor de comedias inocentes. Al copiar a Gogol cambia el impostor Khiestakov, que se deja sobornar y escapa, por un impostor sentimental, Pepe Ojeda, siempre entre el balancín de su desvergüenza personal y el deseo de proteger el loco amor —¿enteramente desinteresado?— de su sobrino Alfredo por Cristina, la rica sobrina del alcalde de Villalgancio. Por tanto, la trama está bien construida: pintura de los modos caciques del alcalde don Acisclo; presentación de Cristina y su confidente, Eduarda, protagonistas de aventuras paralelas, situación propia del "género chico", en que Arniches inicia su carrera de autor; descripción de las maniobras caciquiles de soborno o eliminación, contragolpe y desenlace ejemplarizador y sentimental. Todo tan inocente, que cada paso se ve venir mucho más claramente que si se hubiera visto o leído El inspector, *de Gogol. La obra del escritor ruso era otra cosa. Nicolás I la autorizó porque sus aduladores le convencieron de que así actuaba como Luis XIV cuando autorizó el* Tartufo, *de Molière. La que se armó en Rusia fue considerable. Aquí, ni en 1920, ni en el 63, ni bajo Franco, ni ahora bajo Felipe,* Los caciques *asustarán ni corregirán a nadie. Sólo harán reír, y eso se demostró la noche del estreno, en la que espectadores jóvenes rieron como nuevos, chistes de Arniches que han corrido de boca en boca durante más de medio siglo.*
José Luis Alonso, sabedor de esa inoperancia, ha extremado el aspecto caricaturesco de los personajes y ésa es la causa por la que algunos se le salen del cuadro y se le humanizan un tanto. Estos son el joven enamorado, la chica enamorada, el médico indignado y, sólo parcialmente, el tío protector y sinvergonzón. Eso descuadra el conjunto en dos elementos mal soldados. Predomina el farsesco. Las escenas abusivas del alcalde, el comienzo del segundo acto, la escena de la parada músico-escolar alcanzan sus perfiles más agresivamente cómicos, bien encajadas en los humorísticos decorados y figurines de Mingote.
(...) Estreno triunfal, lleno de risas y de aplausos como si Arniches, tan pasadito, fuera un autor vivo, hablándonos de hoy. El dominio del chiste fácil, la apoyatura en el lenguaje vulgar, popular en este caso, que queda fuera del magnífico estudio "Arniches y el habla de Madrid", del autorizado lexicógrafo Manuel Seco, 1970, siguen haciendo diana en el espectador de hoy.

Ya es bastante". (Lorenzo López Sancho, "*Los caciques*, de Arniches, casi un cuarto de siglo después", "ABC". Madrid. 31 de enero de 1987).

"(...) Un sainete de don Carlos Arniches. El sainete sería a la comedia como la zarzuela a la ópera. Se trata de un género menor, incluso así se le denomina, el género chico. Pero su propia proximidad a lo cotidiano, su capacidad de retratar lo directamente observado, de interpretar la psicología de lo popular, lo convierte en un teatro válido, vivo, rico de hallazgos, y que gusta, que llega, que divierte y que hace pensar. El sainete es un género chico, pero hay sainetes grandes, autores grandes de sainetes que elevan al género por encima de sus limitaciones y lo convierten en comedia popular y en tragedia grotesca, un título que la crítica ha utilizado para Arniches y que el mismo Pío Baroja ha empleado para calificar a parte de su obra. En la tragédia grotesca hay dolor, crítica social y al mismo tiempo late el humor, brilla la paradoja, se hace comunicativa la reflexión irónica. Y el público ríe, piensa y aprende. Justamente, teatro.

Pocas veces he asistido en mi vida a un estreno en que los espectadores rían tanto, y, sobre todo, en que los aplausos interrumpan tantas veces el espectáculo. Lo cual no es una opinión de crítico, sino un hecho.

Los caciques, no siendo la mejor obra de Arniches, es una obra que funciona muy bien para el público de hoy, porque el autor toma postura, critica un sistema que —trasladado de ambiente— no nos es ajeno, formula una esperanza, nos compromete con su ataque a la lacra social de la corrupción del gobernante y la indefensión del ciudadano.

(...) Lo mejor es el divertidísimo lenguaje de Arniches, así como la excelente reconstrucción del ambiente. Lo que unido al buen hacer de los actores son elementos suficientes para el éxito". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 31 de enero de 1987).

LUTERO O LA LIBERTAD ESCLAVA

De María Manuela Reina. Dirección: Manuel Collado. Escenografía y vestuario: Pedro Moreno. Intérpretes: Fernando Guillén, Fernando Delgado, Salomé Guerrero, Manuel de Blas, María Teresa Cortés, Pepa Ferrer, Isabel Ordaz, Paco Plaza, Rafael Contreras, Fulgencio Saturno y Franky Huesca. Estreno: 29 de abril de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Producido por el INAEM del Ministerio de Cultura.

"Por lo pronto, varios datos positivos que conviene señalar: la presencia de un nuevo nombre en nuestro censo autoral, el hecho de que se haya estrenado sólidamente un Premio Calderón, y el nivel literario y cultural de la autora.

(...) Lutero *es un texto ambicioso, bien escrito, pero sometido a una idea de conflicto que funciona sobre el papel y posee, sin embargo, graves limitaciones a la hora de encarnarse sobre un escenario.*

El actor, en un espacio y un tiempo escénicos, ante un público, introduce un factor orgánico nuevo, que redimensiona decisivamente el valor teatral de las palabras y de los comportamientos. Es otro mundo el que, a partir del texto, nace, y el autor que no lo entienda está condenado a una frustración permanente, en la medida en que verá cómo se desvanecen en el escenario muchos parlamentos llenos de vigor sobre el papel.

Para mí, éste es el problema de Lutero. *Momentos hay en los que Erasmo y Lutero se enfrentan como "personajes", y, por tanto, fluye la acción dramática y el espectador sigue con interés cuanto "sucede".*

Momentos hay, sin embargo, en los que sólo existe una oposición de argumentos, de ideas despersonalizadas, en los que la acción dramática se sustituye, llanamente, por un debate. Con lo cual, obviamente, no queremos indicar que la acción dramática no pueda ser también una acción del pensamiento, pero sí que éste ha de ser de una persona concreta, cuya acción inmediata dependa de lo que ese pensamiento provoque.

La puesta en escena responde a los planteamientos del texto. El escenario tiene algo de tribuna, de espacio neutro, inteligentemente contrastado con la fuerza significativa del vestuario. Los actores están bien, aunque, a mi juicio, no se ha luchado lo necesario por rescatar cuanto hubiera de teatralidad, de sucesión de situaciones, para, en cambio, entregarse al carácter brillantemente literario y siempre inteligente del texto". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de mayo de 1987).

"(...) María Manuela Reina, a partir de un imaginario encuentro de los dos hombres, ya en las postrimerías de la vida de Erasmo y en la casa de Lutero, donde éste reduce su áspera rebeldía a la apacible tarea de sacar guisantes de sus vainas, junto a Catalina, monja exclaustrada, madre de sus hijos, produce un gran diálogo de teatro. Un diálogo que podríamos calificar de socrático, ya que los dos personajes practican con análoga habilidad el juego que el ateniense llamó mayéutica, en busca de encontrar en raíces de sus pensamientos, considerados heréticos por Roma, los fundamentos morales de su personal naturaleza.

Dos elementos sustanciales del drama, la situación y la acción, brotan de la enemistad ideológica que durante muchos años ha enfrentado en polémicas que podían salvar la distancia física merced a la invención todavía reciente de la imprenta, y del cambio que la discusión apasionada, pero profundamente intelectual, produce en ambos el choque de cada uno con los argumentos del otro. Para quienes la acción consiste en movimientos físicos, este denso drama puede parecer carente de acción. Para quienes saben que en el teatro la verdadera acción consiste en la mutación del personaje bajo el influjo de los sucesos en el escenario, la acción es vibrante. Los dos vectores no enteramente opuestos, ya que si Erasmo y Lutero difieren es en matices, los dos están contra la Iglesia corrompida, contra la que consideran desviación de la doctrina, actúan poderosamente a lo largo de los dos actos, que, en rigor, son uno solo, ya que no hay rotura ni temporal ni espacial del acontecimiento dramático. Las viejas unidades aristotélicas del teatro, lugar, acción y tiempo, encierran en un riguroso estuche de discusión el momento dramático elegido. Y esas unidades, utilizadas, no impuestas por la autora a su designio, hacen de la pieza una obra de teatro actual, reflexivo, investigador del alma humana, escudriñador del comportamiento de dos hombres altamente representativos frente a la fe y a la razón.

Magnífico trabajo de dos muy buenos actores.









Arriba, dos escenas de la obra "Lutero, o la libertad esclava", de María Manuela Reina, premio Calderón de la Barca, dirigida por Manuel Collado. (Fotos: Miguel Raposo). Abajo, dos escenas de "Los caciques", de Carlos Arniches, dirigida por José Luis Alonso. (Fotos: Chicho).

Fernando Guillén compone un nervudo Lutero, carnal, arrebatado, hasta el punto de despreciar en algunos momentos la articulación perfecta de sus frases. Justo en el ademán, vibrante en la composición del personaje. Fernando Delgado adopta una postura más reposada, más reflexiva en su Erasmo. Le da, a veces, una entonación de magisterio, que en los mejores instantes interpretativos es sustituida por una indecisión, una dubitación expresada gestualmente con insinuante compostura". (Lorenzo López Sancho, *"Lutero o la libertad esclava*, aparición de una autora, María Manuela Reina", "ABC". Madrid. 30 de abril de 1987).

"Lutero *es una obra que va inclinando al espectador suavemente al tedio, al desapego, y le lleva finalmente al ensimismamiento. El centro, que se plantea a los pocos minutos del comienzo, es una discusión vagamente teológica entre Lutero y Erasmo. Sabemos que esa conversación nunca sucedió, pero la joven autora tiene todo el derecho para imaginarla como enfrentamiento entre protagonista y antagonista*

(...) Tema quizá de ensayo ucrónico para otro tipo de pensador, pero escasamente teatral; o, por lo menos, resuelto sin teatralidad, que no se justifica por las incrustaciones de escenas supletorias.

Cae la autora en el documentalismo histórico —citas abundantes de fechas y datos— y de exposición de opiniones, de donde el creciente desapego de quien contempla algo que es trascendental en la historia de Occidente, y de lo que se encuentran todavía vestigios en la vida de hoy, pero que, indudablemente, no es un alimento cultural de primera necesidad. La escritura es correcta, algunas frases son certeras; pero la ambición del tema no está justificada por un pensamiento profundo, y menos por una materia teatral capaz de mantenernos en vigilia atenta.

La disposición escénica —de Pedro Moreno— cae en la monotonía de lo simétrico, como sus figurines en el vicio de lo entonado —la gama de los marrones, con rupturas de color en las escenas intercalares—, lo cual contribuye al tedio; dentro de esa simetría, el director, Manuel Collado, mueve a sus actores con rutina.

(...) Las ovaciones de los invitados al estreno hicieron pronunciar unas breves palabras a María Manuela Reina; confesó que, en su miedo de vísperas, se había prometido no escribir más teatro; pero lo que recogió del éxito la lleva a rectificar. Seguramente, tendrá sentido autocrítico para que ese futuro se aproveche más de la lección de lo que falla que de la adulación amistosa". (Eduardo Haro Tecglen, "Un diálogo inútil", "El País". Madrid. 1 de mayo de 1987).

PRODUCCIONES JUSTO ALONSO. Madrid

FUERA DE QUICIO

De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Toni Cortés. Iluminación: Eric Teunis. Intérpretes: Gloria Muñoz, Amparo Valle, Arturo Querejeta, Francisco Javier, Paca Gabaldón, Paco Casares, Margarita Lascoiti y Paco Maestre. Estreno: 17 de febrero de 1987, en el Teatro Calderón de Valladolid. 11 de marzo de 1987 en el Teatro Reina Victoria de Madrid.



"En la obra ando, entre otras cosas, dándole vueltas al tema de las realidades (¿son molinos o gigantes?), ya que el escenario permite dar a luz los embarazos de nuestra fantasía.

He hablado con mi maestro don Miguel (de Cervantes), por el teléfono de la imaginación, sobre este asunto. Me ha dicho que, si en sus tiempos, la cosa era difícil, ahora, con las nuevas artes de comunicación y la imagen, uno no sabe ya si son "encadenados" o "fundidos" de gigantes a molinos, lo cual complica aún más las cosas. Tal vez el otro Alonso, el Quijano, inventase para sí mismo el cine y la televisión interior, y de ahí le vinieron los problemas.

Se me fue don Miguel por cerros de Montiel, y me habló de los libros de caballerías y de tantas otras cosas, como compete a buen conversador. Luego me preguntó por mi Fuera de quicio, *y yo le contesté al estar ante tan ilustre persona: "Al fin y al cabo, todos estamos un poco fuera de quicio, ¿no, don Miguel?, ya que pretendemos sacar la felicidad de desentrañar el sentido de los millones de estímulos que continuamente nos aprisionan, lo cual es como querer sacar pozos de los cubos de agua".* (Antecrítica de Alonso de Santos, "ABC". Madrid. 21 de febrero de 1987).

"(...) Al propósito extremadamente realista, directo, de Bajarse al moro, *sucede ahora un deliberado juego de apariencias que propone al espectador una decisión difícil entre lo real y lo imaginario. Pero ese juego no es un fin en sí mismo. El joven autor dispara en él todo un castillo de fuegos artificiales en el que estallan muchas cosas: ciertas instituciones, formas del manejo de la democracia electoral, la simple lógica enfrentada con las apariencias y su interpretación subjetiva, bajo la forma complicada de una acción en laberinto de sucesos conflictivamente reales o imaginarios.*



Dos escenas de "Fuera de quicio", de José Luis Alonso de Santos, con dirección de Gerardo Malla. (Fotos: Chicho).

Fuera de quicio *podría calificarse de sainete policíaco. Acaso le conviniera ser considerado como "farsa burlesca" o tal vez "comedia de enredo". Alonso de Santos esta vez recuerda mucho, en el discurrir de su trama, a ciertas comedias de Jardiel Poncela, por el gusto evidente del autor de plantear situaciones enigmáticas, enredos intrigantes. Pero hay una diferencia esencial. Jardiel acaba por explicar minuciosamente todas las apariencias sorprendentes con arreglo a una lógica perfectamente burguesa e irónica. Alonso de Santos cierra su comedia de sorpresas y provocaciones con un cuchillo ensangrentado, cuyo brillo siniestro nos confirma al caer el telón que lo ocurrido ante el espectador no es resultado de imaginaciones enfermas, sino el aspecto externo de auténticas realidades.*

(...) El juego es muy complicado y Alonso de Santos se ve obligado a insistir mucho para ir dando claves, por lo que la acción decae en pormenores de cuando en cuando. El diálogo, llevado con naturalismo, proporciona una pintoresca autodescripción de los enfermos, que son los protagonistas, y una red de elusiones por parte del doctor y sus secuaces. La acción es más agitada que efectiva, implica directamente al público que, imaginariamente, compone el resto del personal asilado y produce, así, frecuentes cambios de plano. Reclama, pues, atención despierta y conduce, mediante contradicciones a la conclusión de que, a veces, percibir la realidad tiene como premio alguna forma de "electrocho".

(...) No es obra redonda este Fuera de quicio *en que Alonso de Santos ha querido resbalar por la cara opuesta de la realidad directa, mirar las cosas desde su contrarrealidad para mejor criticarlas, pero supone una nueva faceta en la evidente carrera del escritor a cuajar en un autor que se niega a toda facilidad de casillero".* (Lorenzo López Sancho. *"Fuera de quicio,* jardielesco juego de Alonso de Santos". "ABC". Madrid. 14 de marzo de 1987).

"(...) Me pregunto si ha sido un acierto de Alonso de Santos exhumar esta pieza ya pasada, claramente inferior a las que, escritas después, se han estrenado antes. Fuera de quicio *ha contado con una excelente pareja de actrices en los papeles protagonistas, Gloria Muñoz y Amparo Valle, sobre las que pesa la acción; la dirección la ha llevado el mismo director de* Bajarse..., *Gerardo Malla, que conoce todos los registros y que tiene acreditado un muy buen entender el teatro de Alonso de Santos. Pero no basta. Es en la obra misma donde radica la dificultad, y en esta ocasión el director no ha acertado a clarificar el muy confuso desarrollo de la acción. El espectador asiste a un primer acto gracioso, divertido, picante e ingenioso. Demasiado ingenuo, eso sí. Hay un crimen, y en seguida sabemos, aunque no nos lo digan, quién es el asesino y por qué. Cae el telón y se inicia el descanso con una sensación en los espectadores: esto es demasiado sencillo, tendrá que complicarse.*

Y vaya si se complica. Se complica todo. Tanto que hace varias horas que salí del teatro y todavía no se me ha descomplicado. El autor se complica en exceso, abre varias posibilidades y no cierra ninguna, no se atreve a resolver los enigmas. Y no se crea que se trata de enigmas serios y en profundidad; son solamente situaciones confusas, algunas graciosas, otras repetidas, algunas sorprendentes, pero absurdas, otras tontas de puro esperadas. Y no se llega a ninguna parte. Nos quedamos todos fuera de quicio. No se sabe si lo que sucede, sucede o no sucede, ni hay datos para saberlo. No. Sólo hay un lío irresuelto. Lo siento", (Alberto de la Hera, "Un lío excesivamente complicado", "Ya". Madrid. 15 de marzo de 1987).

"Si el arte ha sido y es una expresión del imaginario, de las realidades impalpables e intuidas, en España —al menos en la España del siglo XX, en la que tantas cosas han ido cambiado y tantas otras han permanecido básicamente inmóviles— el tema del "inverosimilismo" tiene una profunda raiz histórica y social.

(...) "¿Para qué recordarle al espectador teatral aquello que ya le abruma en la realidad?", venía a decir Benavente después de nuestra guerra civil. Y conocida es la pasión con la que Jardiel Poncela defendía un teatro "inverosimilista", Casona identificaba la poesía con la evasión —"Prohibido entrar al que sepa geometría"—, o el grupo de "La Codorniz", encabezado por Miguel Mihura, rechazaba cualquier drama que aspirara a incidir críticamente en la realidad.

La tesis de este pensamiento conservador ha sido, a través de sus variantes, básicamente la misma: si nuestra realidad es desagradable e inmodificable, ¿para qué ocuparse de ella? Padezcámosla como un mal irremediable y otorguémosle a la inteligencia la posibilidad de eludirla, siquiera temporalmente, a través del teatro.

Esta reflexión me parece imprescindible a la hora de comentar el Fuera de quicio, *de Alonso de Santos, en el sentido de que el autor, oponiéndose a esa tradición, en lugar de invitarnos a separar los dos mundos —el de la cotidianidad y el del imaginario—, lo que pretende es mostrarnos su relación.*

En definitiva, no es lo "inverosímil" lo que, como hacía Jardiel en el tercer acto de sus comedias, deba ser finalmente explicado, sino, paradójicamente, lo "verosímil", la imagen del orden cotidiano.

Todo esto ha querido exponerlo Alonso de Santos con humor y sin trascendencia. Es obvio, sin embargo, que se nos propone una reflexión nada banal y que llevar el texto a la pura comicidad —en la línea de los "chistes de locos"— puede ser peligroso.

No sé hasta dónde la limitación procede del propio texto o de su montaje, pero lo cierto es que el Fuera de quicio *que hemos visto, empeñado en mantener un clímax de principio a fin, de subrayar la comicidad, en "desquiciar" todos los planos, destruye su propia fundamentación poética.*

La recurrente presencia de la alucinación, su victoria sobre el orden "aparente", pasan a ser motivo lineal de risa y de sátira, en lugar de revelación perturbadora. La oposición entre los "dos mundos" resulta, así, diluida y la gran idea de la obra se nos escapa". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 21 de marzo de 1987).

PRODUCCIONES KENIA-TABACALERA ACCIÓN TEATRAL. Logroño

DEL CORO AL CAÑO Y DEL CAÑO AL CORO

De Bernardo Sánchez. Dirección: Bernardo Sánchez, Perfecto Uriel y Ricardo Romanos. Intérpretes: Inmaculada Ochoa y Eni Navas. Estreno: 9 de septiembre de 1986, en el VII Festival de Teatro de Logroño.

"Esto no era una obra de teatro —comenta su autor—. Era un cuento que presenté para un concurso que organizó el Ayuntamiento sobre "la dama de la fuente" (...)

—Tu teoría sobre "la dama de la fuente" es muy particular...

—Sí. Es una fantasía. Siempre me preocupaba que la dama —que dicen que está bebiendo— por el rictus de cara, por el gesto y por la postura..., siempre he pensado que miraba a algún sitio, a un punto de fuga, y a mí se me ocurrió que podía ser el mar. Sobre todo, la perplejidad que esto causaría a dos amigas suyas —como son las dos protagonistas de la obra—. Que estés viviendo toda la vida con una señora —la protagonista, la dama de la fuente, se llama Aquilina— que se va a la fuente del Ayuntamiento todas las tardes a ver el mar por el caño de la fuente... Eso les molesta. Molesta a sus compañeras de piso y de partidas de brisca. La obra trata de cómo una vecina cuenta a otra lo que puede pasar a la Aquilina para que le "diera el siroco" y se fuera a ver el mar por el caño de la fuente". (José A. Martín. "La Rioja". Logroño. 10 de septiembre de 1986).

"Cuantos vivimos en esta ciudad debemos a Bernardo Sánchez un agradecimiento múltiple: agradecimiento por haber hecho a Logroño protagonista de una obra de teatro, agradecimiento por haber creado unos personajes entrañables y agradecimiento, en fin, por haberse convertido en el más firme valor de las letras riojanas, en el campo teatral (...)

Del coro al caño y del caño al coro *es, precisamente, eso: un homenaje a Logroño. El argumento comienza, ya, por ser curioso y estimulante, teñido de genuina fantasía. Dos vecinas de la Aquilina se cuentan la historia que condujo a la protagonista a desplazarse, todos los días, hasta la plaza del Ayuntamiento, para mirar el mar, a través del caño de la fuente. A partir de esa excusa, Bernardo Sánchez ha construido un texto fresco y atractivo, plagado de referencias a Logroño y pensado para lucimiento de Inmaculada Ochoa que interpreta su papel, casi, a la perfección. El resultado es un espectáculo sencillo —por lo popular— y gratificante; un espectáculo que se hace querer por cercano a los espectadores y fácil de interpretar (...)*

Del coro al caño... *no es una obra perfecta, pero no hace falta, porque la perfección no existe. Necesita, quizás, la tranquilidad que da la experiencia. Sin embargo, es una muestra viva de que en La Rioja tenemos un buen autor, que si bien no ha nacido con esta obra, se ha confirmado como una firme promesa..."* (José A. Martín. "La Rioja". Logroño. 11 de septiembre de 1986).

PRODUCCIONES LA ESTRELLA. Madrid

AHOLA NO ES DE LEIL

De Alfonso Sastre. Supervisión escénica: Gerardo Malla. Escenografía y marionetas: Maite Miralles. Música: Pepe Tejera. Intérpretes: Javier Blanco y Gabriel Fariza. Estreno: 19 de julio de 1987, en Palma del Río (Córdoba).

PRODUCCIONES MARGINALES. Madrid

LA PERMANENCIA

De Daniel Moreno y Ernesto Caballero. Dirección: Ernesto Caballero. Escenografía: Emilio Galiacho. Intérpretes: Montse G. Romeu, Daniel Moreno, Valentín Hidalgo, Marisol Rolandi, Blanca Suñén, Rosa Savoini y Pedro Ocaña. Estreno: 23 de septiembre de 1986, en la Sala Olimpia de Madrid.

"Producciones Marginales nos ofrece hoy, sin embargo, un espectáculo que rompe, en gran medida, con ese estilo que le caracterizaba, abandonando la referencia irónica al barroco para dirigirse humilde y valientemente hacia un enfoque menos culturalista, más ligado a las formas de realismo popular en las que ha descansado siempre la contestación al teatro cortesano. El giro temático se acompaña de un cambio en la interpretación, que busca mayor verdad y encuentra un tipo de actuación más natural, más reposado, menos histriónico. Todo ello, si se quiere, es balbuciente, está en movimiento hacia otra cosa de la que, al cabo, muchos esperamos que sea un eslabón, pero que ya apunta y puede ser gozada si uno acepta compartir su mirada que trata, nada menos, que de penetrar la naturaleza de una sociedad compuesta de seres humanos y no de marcianos".

(Fermín Cabal, fragmento del programa).

ZENOBIA

De Ignacio del Moral, versión libre de "La Gran Zenobia", de Pedro Calderón de la Barca. Dirección: Ernesto Caballero. Escenografía: Javier Toledo. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Amparo Vega, Félix Cubero, Valentín Hidalgo, Pedro Ocaña, Rosa Savoini, Blanca Suñén y Marta Baró. Estreno: 12 de julio de 1987, en la Muestra de Nuevo Teatro Joven de Cabueñes (Asturias).

"El espectáculo que comentamos es una versión libre de Calderón con los temas dramáticos que obsesionaban al dramaturgo barroco: el poder, el destino, el libre albedrío. Producciones Marginales ha acudido a un joven y probado autor, Ignacio del Moral, para actualizar el texto. Se ha situado la acción en Centroamérica y se ha convertido a los héroes en guerrilleros que luchan contra el poder de un moderno tirano bananero. Conseguida la victoria, la comandante guerrillera Zenobia renunciará al poder político y se alejará a continuar la lucha en otros lugares: el romántico personaje del Che es su inmediata referencia. Naturalmente, la dialáctica calderoniana tiene poco que ver con la realidad latinoamericana.

Aparte de lo significativo que hay en el propio hecho de que esta joven compañía se plantee la revisión de Calderón (ya lo hizo hace un par de años con el mito de Segismundo), sorprende el alto nivel de sus intérpretes.

Hay un trabajo actoral notable, y todo tiene el aire de lo inequívocamente trabajado, elaborado". (Enrique Centeno. "Cinco Días". Madrid. 16 de octubre de 1987).

"El proyecto tenía sus riesgos, y en el aburrido teatro de nuestros días, uno siempre agradece que siga habiendo personas dispuestas a afrontarlos. El resultado, sin embargo, es malo, por una razón que debió tenerse en cuenta antes de iniciar el trabajo. Los lenguajes no son instrumentos ajenos al período histórico en que se franguan. Cada realidad, cada época, tiene un modo de expresarse, de características nada gratuitas, en el que, como se ha dicho tantas veces, el fondo o contenido es parte inseparable de la forma.

El lenguaje calderoniano es correlativo de una sociedad y de una realidad política, totalmente distintas a las de los actuales pueblos centroamericanos. Los personajes históricos se definen por rasgos y conductas distintos, es otra la atmósfera social, otras las ideas, y la referencia calderoniana es antes un estorbo que un apoyo. (...) Es evidente que Ignacio del Moral, el autor de la versión, así como el director, Ernesto Caballero, y los intérpretes, han intentado encarar el problema, pero era un callejón sin salida. Acercarse a los clásicos, sentirlos contemporáneos, no puede traducirse en este traslado puntual y anecdótico de sus historias a las historias de nuestros días.

Las vías de comunicación son otras; y uno está seguro, por ejemplo, de que Zenobia *produciría el mayor desconcierto en un público latinoamericano de hoy, o incluso, cierta irritación, vinculada —con independencia de la intención concreta de Ignacio del Moral— a la arbitrariedad con que tantas veces hemos contado desde España la vida de aquellos países".* (J. M. "Diario 16". Madrid. 16 de octubre de 1987).









De arriba a abajo, "La permanencia", de Daniel Moreno y Ernesto Caballero, por Producciones Marginales. (Foto: Chicho). Escena de "Zenobia", de Ignacio del Moral, versión de "La gran Zenobia", de Calderón. A continuación, "Paso a dos", de Producciones No. (Foto: Javier del Real). Y en último lugar, un momento de "Ora pro nobis". En la otra página, Magüi Mira y Luis Merlo en una escena de "Séneca o el beneficio de la duda", de Antonio Gala. (Foto: Miguel Raposo).

PRODUCCIONES NO. Madrid

LA ÚLTIMA PRINCESA

Del colectivo. Intérpretes: Ana María Rodríguez, Juan Manuel García, Antonio de la Fuente y Juan Carlos López. Estreno: 2 de mayo de 1987, en la plaza Dos de mayo, de Madrid.

"Comienza la historia con la felicidad del príncipe y la princesa, que caminan felices al altar para contraer matrimonio. El público, el pueblo, asiste a la boda y rodea a la pareja, cuando de pronto, unos monstruos de aspecto marino atacan con sus armas mágicas al príncipe, raptando a la princesa. Ésta, cae bajo los encantamientos de los monstruos, hasta que el príncipe baja al mundo mágico de éstos e intenta rescatar a su princesa. El desenlace no podemos contarlo, ya que tienen que ser los propios espectadores los que vivan y participen en la obra hasta el final, aunque sí podemos decir que hay cierta espada en una roca, y que el amor de los personajes centrales pondrá el resto...". ("Área". Campo de Gibraltar. 21 de julio de 1987).

"Producciones No, pusieron en escena la obra La última princesa. *La plaza Alta, sirvió de escenario para este montaje, que fue del agrado de cuantos se acercaron a la misma.*

La vistosidad del vestuario, unida a la movilidad de los actores y la trama, a modo de cuento, de la obra, hicieron de esta actuación un éxito...". ("Diario de Cádiz". Cádiz. 23 de julio de 1987).

PRODUCCIONES ORA PRO NOBIS. Madrid

ORA PRO NOBIS

De Santiago Matallana Bulnes. Dirección: Luis

Coto. Escenografía y vestuario: Ángel Aragonés. Intérpretes: Manuel Agredano, Viviana Barnatan, Pedro Bea, Javier Botella, Luisa Fernanda Castillo, Julio Escalada, Andoni Ferreño, Daniel García Pelillo, Trinidad Iglesias, Mariano Llorente, Gabi Martín, Susana Martins, Santiago Nogales, María José del Valle. Voz: Nacho Martínez. Estreno: 9 de julio de 1987. Auditorio Municipal de la Exposición. Avilés, dentro de la Muestra de Nuevo Teatro Joven Español, Cabueñes 87.

"Ora Pro Nobis se constituye recientemente por un elenco de jóvenes actores, conscientes de rellenar un hueco sangrante de la realidad escénica nacional.
Conocen al autor del texto homónimo que, subyugado por los misterios de las arcanas entretelas de un mundo seductor y mágico —el Orden Medieval, Santiago de Compostela, los Milagros— había perdido el interés por todo lo que no fuera la investigación de aquella sociedad, lejana sólo en el tiempo, y de la que se proclama dudor y epígono.
Rescatado, por fortuna, de este trance, emprenden su andadura con un montaje de pretensiones científicas: cada uno de los hechos, los personajes y los lugares pasaron al papel y de éste al escenario sin más alteraciones que las que imponen los lenguajes.
Nada, absolutamente nada es ajeno a la verdad: nada es ajeno al teatro. (Fragmento del programa).

PRODUCCIONES SÉNECA, S. A. Madrid

SÉNECA O EL BENEFICIO DE LA DUDA

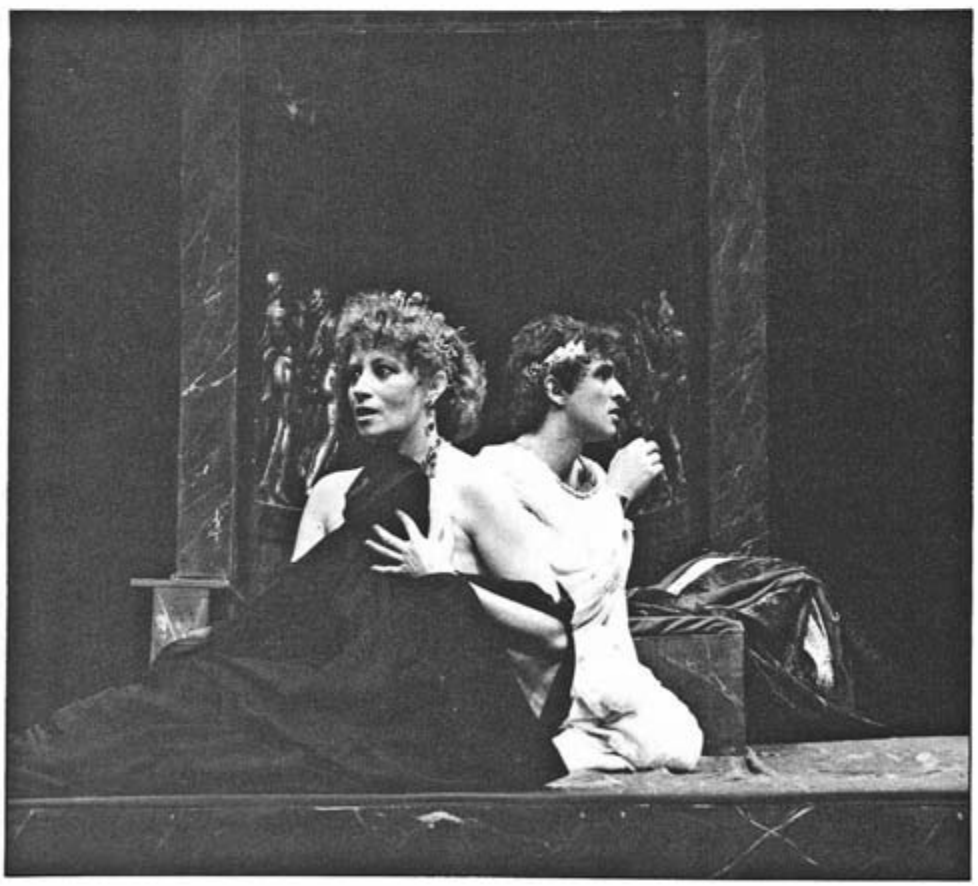
De Antonio Gala. Dirección: Manuel Collado. Escenografía: Andrea D'Odorico. Música: Luis Mendo y Bernardo Fuster. Figurines: Miguel Narros. Intérpretes: José Luis Pellicena, Juan Ribó, Magüi Mira, Luis Merlo, Cristina Higueras, Enrique Cerro, Eufemia Román, Roberto de la Peña y Amparo Valle. Estreno: 17 de agosto de 1987, en el Teatro Ayala de Bilbao. 14 de septiembre de 1987, en el Teatro Reina Victoria de Madrid. Colaboración: Ministerio de Cultura, INAEM.

"Para mirar a Séneca a los ojos había que reducirlo a nuestra estatura: no sólo a la física, sino a la moral; aceptarlo con sus contradicciones, sus incoherencias, su pro y su contra, su obra, pero también su vida. No se trata de destronar un mito, sino de deshacer un tópico. Ni el senequismo es la taciturnidad, porque Séneca hablaba por los codos, ni pasó limpio de polvo y paja por el reinado de Nerón. Una vez más, una cosa es predicar y otra dar trigo: durante demasiado tiempo, intencionadamente, se ha velado el aspecto político de Séneca. A nuestra época, tan parecida a la suya, le vendría bien tal aprendizaje, y a nuestros Sénecas, mirarse en tal espejo. Eso es lo pretendido —respetando al máximo la Historia— con este texto, en el que de Séneca se recibe y al mismo tiempo se le otorga el beneficio de la duda". (Antonio Gala, antecrítica, "ABC". Madrid. 12 de septiembre de 1987).

"El problema de buena parte de la dramaturgia de Gala, absolutamente evidente en la obra que acaba de estrenar, ha estado en la confusión entre el teatro y la literatura dramática, entre la elaboración de un texto destinado, a través de personajes y situaciones, a su encarnación escénica, y el discurso dialogado. Quizás porque Gala, como muchos escritores, identifica el concepto de teatro con el de carpintería rutinaria, el de truco o mera habilidad, y prefiere darle a la palabra la posibilidad y la libertad de crear niveles poéticos e intelectuales superiores, confiándole la misión de ponerse "por encima" del teatro.
Ciñámonos a este Séneca, que encuentra las razones de su continuidad argumental mucho antes en lo sucedido en un período de la historia romana que en el desarrollo dramático de los personajes. El motivo de que unas cosas vayan después de otras y sucedan como suceden está en las páginas ya escritas de la Historia. Gala las glosa, las comenta, las interpreta, las organiza literariamente, pero no se engendran en el curso mismo de la acción dramática. Cuando ocurre responde a la fatalidad de lo ya ocurrido.
El comportamiento de Séneca es la expresión más obvia de lo que señalamos. El personaje se pasa la mitad de la obra moralizando, proclamando su esperanza en un futuro hermoso y solidario, y, la otra mitad, aconsejando a Nerón la más abyectas acciones. La primera actividad pertenece a la filosofía; la segunda, incluidos los dudosos métodos con que se enriquece, a la política. Extrañamente, la incapacidad de sentir esta dualidad como un conflicto activo, no sólo paraliza dramáticamente a Séneca, sino que hace de él un curioso esquizofrénico, en la medida en que esta esquizofrenia le permite participar en la política sin que su otro yo, el Séneca moralista, se siente implicado. ¿No parecería más lógico que el personaje asumiera el conflicto e intentara dar, como individuo, su propia y activa respuesta dramática?". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 19 de septiembre de 1987).

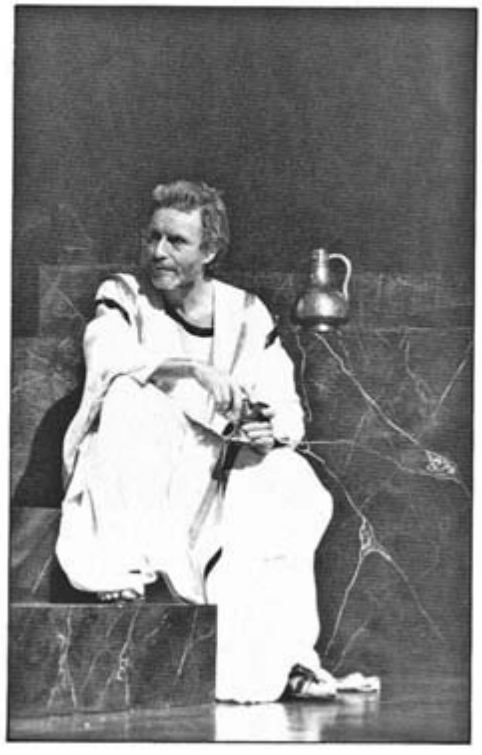
"La crítica antigua tenía dos palabras que aplicaba cada vez que aparecía una obra como ésta: "discursiva y libresca". Si era de romanos, la inquietud solía aumentar. Discursiva es esta nueva obra: pequeños o largos discursos de Séneca sobre ética, poder, corrupción, tiranía, democracia, se enjaretan uno tras otro. Libresca, porque salen de los libros no sólo las figuras centrales —con las inflexiones que el autor quiere darles—, sino la implacable lección de historia del siglo I en Roma, con acumulación de nombres, sucesiones, crímenes, abusos de poder. Nada, o casi nada, se ve en el escenario: se cuenta. Petronio va a visitar a Séneca el día en que éste ha de matarse por sentencia de Nerón, y le escucha contar su vida. En el relato se mezclan apariciones en una especie de segundo escenario de algunas personas y algunos momentos de la Historia: Agripina, Popea, Burrus y, naturalmente, el jovén disoluto Nerón.

(...) Discursivo y libresco, este teatro es siempre preferible al que sólo tiene buena carpintería y exceso de efectos, sobre todo cuando es la



prosa lírica de Gala la que lo viste, capaz, incluso en este caso, de renunciar a lo ingenioso por recalcar lo profundo. Pero no son incompatibles las dos virtudes, la de un teatro bien escrito y hablado y, al mismo tiempo, teatral: la literatura dramática.
Los actores están presos de sus papeles. José Luis Pellicena, que viene de tantos éxitos, topa ahora con la prosa larga y plana y con la falta de acción, y apenas le caben recursos de interpretación. Es un Séneca indudablemente senequista: estoico, austero, inconmovible, reflexivo; lo paga con la frialdad y la falta de vida. Juan Ribó es Petronio, que escucha: no puede hacer, por tanto, más que oir y, a veces, apostillar como quien pone notas a un libro. Tienen algo más de suerte los actores que tienen la segunda acción: les es dado algún arrebato, alguna pasión, algún revolcón preferentemente homosexual. Así, destaca el joven Luis Merlo, que tiene algunas condiciones, que cuajarán cuando le llegue, pronto, la madurez profesional, y Magüi Mira, que también viene de otros éxitos. Pero todos están, más o menos, contagiados de la frialdad general y del tono de la dirección discreta de Manuel Collado. Éste ha metido la obra en un decorado monumental de materias nobles imitadas (de Andrea D'Odorico); esto y los peplos —un bello vestuario de Narros— acentúan la sensación de pasado de la obra". (E. Haro Tecglen, "Teatro de discurso y libro", "El País". Madrid. 16 de septiembre de 1987).

"Gala podría haber optado por la construcción de un drama, un friso histórico en el que los hechos bajo Calígula, Claudio y Nerón, un periodo de treinta y un años (37 a 68 d. J. C.), aparecieran proyectados en torno al preceptor, al filósofo, al autor trágico, romano-cordobés. Esa hubiera sido una grande y difícil empresa dramática. Ha preferido condensar el agitado periodo bajo la forma de una confesión de Séneca, ante su amigo y rival Petronio, en las horas anteriores a la comunicación de la sentencia neroniana que le obligaría a beber cicuta y abrise las venas.
Este diálogo es un gran diálogo de teatro. Gala no se permite el centelleo de las habituales cuchufletas de su estilo. Séneca se expresa con gravedad. Petronio sin cinismo. Los hechos principales de los catorce años en que Séneca es consejero de Nerón, y algunos precedentes necesarios, son evocados por medio de lo que en cine se llama "flashback". Retrospecciones imaginarias. En rigor, el real tiempo dramático está reducido a las cortas horas de un atardecer en Campania. Una prestidigitación de cierta semejanza opera, con superior vigor dramático, Peter Shaffer en su Amadeus, *donde Salieri evoca sus querellas contra Mozart.*
Esta reducción del tiempo dramático, elimina la tensión situacional. No hay situaciones presentes que conduzcan al protagonista hacia su decisión o hacia su destino. En rigor, pues, no hay drama. Hay un relato hábilmente dramatizado. La nueva pieza de Gala se sitúa, por lo tanto, en esa zona fronteriza entre lo épico y lo dramático. El autor rehúsa las dificultades de la creación. Toma personajes conocidos, sucesos ya ordenados por la Historia. Debería, pues, ofrecer alguna versión original, innovadora, personal, sobre la dignidad de Séneca que, proyectada sobre el contexto presente, produjera un choque de reflexiones, fuera un apólogo, una alegoría teatral de requisitoria al tiempo, de no ser el tiempo español, el tiempo mundial en que vivimos. No lo hace.
Queda, por lo tanto, su nueva obra en un cuidadoso ejercicio literario, en una escritura de calidad apoyada en los sucesos según han sido comentados por Suetonio y por Tácito, grandes historiadores de la época, que se fiaron, quizá en exceso, de un violento libelo de Agripina, unas "Memorias" apresuradamente escritas durante su confinamiento al caer en desgracia con Nerón, su hijo". (Lorenzo López Sancho, *"Séneca,* situado por Gala entre la duda filosófica y la ambigüedad teatral", "ABC". Madrid. 14 de septiembre de 1987).





Arriba, José Luis Pellicena como Séneca, en "Séneca o el beneficio de la duda", dirigida por Manuel Collado. (Foto: Miguel Raposo). Debajo, "Nosotros, un espectáculo de calité", del colectivo Profetas de Mueble Bar. (Foto: David Loridán). En la otra página, una escena de "La venganza de don Mendo", de Pedro Muñoz Seca, y dirección de Gustavo Pérez Puig. (Foto: Cocow).

PROFETAS DE MUEBLE BAR. Madrid

NOSOTROS, UN ESPECTÁCULO DE CALITÉ

Del colectivo. Dirección: J. Pérez y M. Navas. Música: Edith Salazar. Intérpretes: Carmelo Alcántara, Juan de la Cruz, Tiva Corujo, Juan Pérez y Fernando M. Navas. Estreno: 6 de noviembre de 1986, en el Centro Cultural Bohemios. Madrid.

"Los carácteres en este espectáculo se distorsionan porque nosotros los miramos a través de la lupa del arte, adquiriendo así dimensiones cuasi grotescas, surreales. Las historietas resultan inverosímiles. Parecen chistes imposibles de medir por aumentados. Sus moralejas nada enseñan porque somos criaturas casi inmortales, aunque, a veces, virtuosas.
Hay en Nosotros *transformismo, gracia, canciones de siempre y de nunca, improvisación y atención a lo que del respetable emerge para que también él entre a formar parte de nuestro mundo, de nuestro espectáculo. Un espectáculo fresco y divertido. Un espectáculo de calité:* Nosotros". (Del programa).

EL BAÑO DE SANGRE

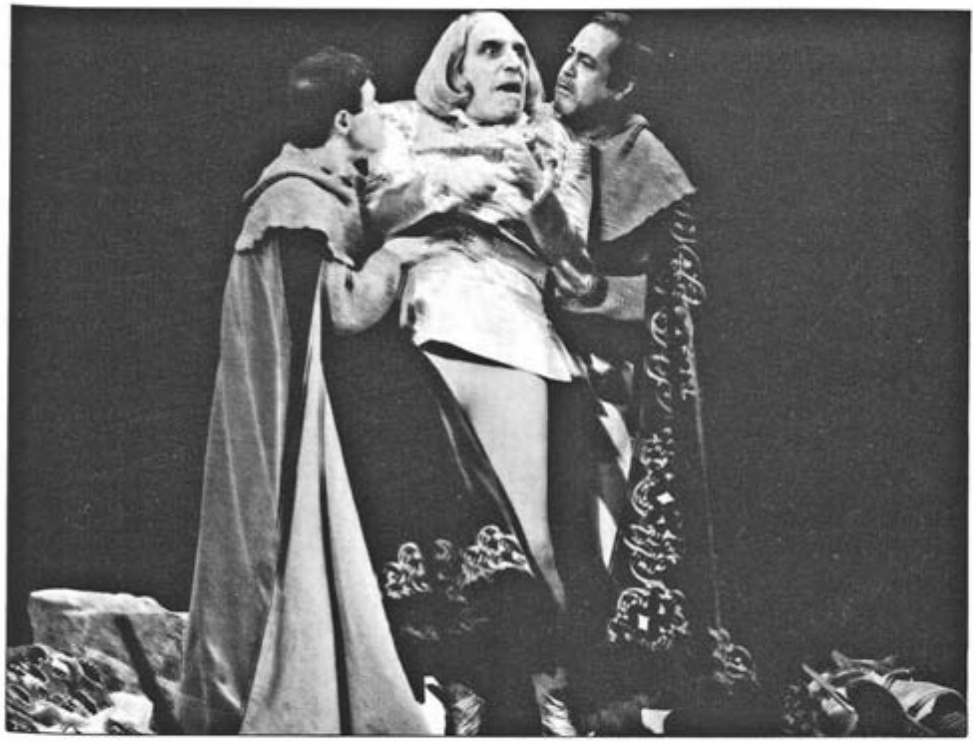
Del colectivo. Dirección: Fernando M. Navas. Intérpretes: Carmelo Alcántara, Juan de la Cruz, Tiva Corujo y Juan Ramón Pérez. Estreno: 24 de julio de 1987, en el Centro Insular de la Cultura Canaria, en Las Palmas de Gran Canaria.

"Los mayores retorcimientos de la mente humana ocurren en Baños de sangre, *pero ninguno de ellos es verdad: el asesinato no es asesinato; la violación es sólo un recuerdo, y los personajes que calientan todo el transcurso de la obra son, al final, lo que desde el principio quieren ser: unos depravados. Imagen que Profetas del mueble bar explotan al cien por cien en el desarrollo de la narración de la obra.*
La narración, que por su locura textual entra en el sentido con numerosos sobresaltos "sangrientos y morbosos", es una estrategia para hacer que la depravavión aparezca y desaparezca como alma que lleva el diablo. Parte de ella es, por supuesto, la virgen que flota en el escenario, que desencadena hasta un parto maravilloso a la sombra de la luna y que trata de ser, por otra parte, la psicoanalista de Ucar: una mujer arrepentida hasta de su propio nombre". (J. D. "La Provincia". Las Palmas de Gran Canaria. 26 de julio de 1987).

PROGESA. Madrid

LA VENGANZA DE DON MENDO

De Pedro Muñoz Seca. Versión musical de



Enrique Llovet, Alfonso Ussía y el maestro García Segura. Dirección: Gustavo Pérez Puig. Escenografía: Francisco Sanz. Intérpretes: Luis Prendes, Vicky Lusson, Carmina Merlo, Rafaela Aparicio, Francisco Piquer, José Sazatornil, Luis Varela, María Silva, Luis Barbero, Encarna Abad, Nicolás Romero, Jorge Soler, Antonio Campos, Juan Carlos Ibarra, Miguel Ángel Pascual, Flavia P. de Castro, etc. Estreno: 10 de septiembre de 1986, en el Teatro de La Latina. Coproducido por el INAEM del Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Madrid.

"La venganza de don Mendo *es una obra que lleva casi 70 años venciéndolo todo: malas interpretaciones, grupos de aficionados de sala parroquial, "morcillas" de actores... Probablemente, porque, siendo en sí una burla de una forma desmañada y truculenta de hacer teatro, de la grande y disparatada eclosión del romanticismo, lo asimila todo. Escuchada ahora, en una buena interpretación general, sigue revelando sus tesoros cómicos. El desenfado de las situaciones muestra, al menos por una vez, a su autor, Pedro Muñoz Seca, como descreído de todo: de la virtud y la nobleza, del honor y del amor y el odio.*

(...) La legión de quienes conocen la obra espera todavía con deleite el ripio anunciado o la certera frase sabida: los nuevos se deslumbran por la sorpresa.

Resiste, una vez más, esta obra una mala pasada: el intento de convertirla en musical. Esto no es decir nada contra los injertos de canciones de Enrique Llovet y Alfonso Ussia, ni contra la música de tópicos y citas de Gregorio García Segura; simplemente, que corta la acción, tan ligada, cuando se mezcla con ella, y que se despega totalmente cuando aparece en forma de "números" el prólogo pobre y tonto, la irrupción de la corte en el campamento, el chotis biográfico-editorial del final bajo sus farolillos verbeneros, quizás sin más intención que la de fascinar a la comunidad madrileña para que dé sus cuatro millones de subvención. La idea del director parece responder a la tan común en nuestro tiempo de tomar una obra perfecta en su género y manipularla hasta romper esa perfección, al espejismo de "lo nuevo", tan peligroso. Lo que interesa de verdad en esta dirección es el acierto en el reparto y en la dirección de actores, en la elección de una escenografía y un vestuario significativos y en dejar funcionar la mayor parte del tiempo la creación original. Con respecto a las muchas versiones anteriores de La venganza, *ésta ofrece una mayor contención en los actores. La intención parece ser la de no exagerar la "astracanada" con la violenta comicidad de los intérpretes y dejarla vivir en su propio texto".* (E. Haro Tecglen, "Una obra que resiste todo", "El País". Madrid. 12 de septiembre de 1986).

"Sesenta y ocho años después del estreno en el Teatro de la Comedia de La venganza de don Mendo, *Gustavo Pérez Puig, en complicidad con Llovet, Ussia y el maestro García Segura, le pone solfa a la popularísima parodia —ya un clásico de nuestro teatro cómico del siglo XX— de don Pedro Muñoz Seca. Si el prolífico autor se atrevió por entonces a estrenar una zarzuela sin música,* Los extremeños se tocan, *anticipándose en pura coña a todas las vanguardias europeas anteriores, ¿por qué no atreverse ahora a ponerle música a lo que en la enorme maestría estructural de Muñoz Seca no la tenía? (...) Entre la parodia de la parodia y la sátira del viejo apropósito a la manera de lo que se hacía en los casinos de provincias, después del éxito tremendo de* La Gran Vía, *Llovet y Ussia se han movido con toda libertad y demuestran que se puede jugar al ripio con osadía, pero no superar en ese recurso al ingenio y la originalidad de rimas del magistral Muñoz Seca. El resultado conjunto brota de un acoplamiento perfectamente conseguido al espíritu y a la burla de la comedia originaria. Esta venganza musical no asesina a la vieja pieza, sino que la resucita.*

Pérez Puig, profundo conocedor de la obra, que ha puesto en pie muchas veces, y el maestro García Segura han encontrado con sagacidad innegable numerosas situaciones líricas en un texto en el que Muñoz Seca fluctuaba constantemente entre la irrisión contra el agonizante teatro histórico en verso de los Villaespesa, Marquina, Ardavín y el hallazgo poético que se levantaba por encima de la ironía. Utilizar el "Adiós a la vida", de Tosca, *el "No llores por mí, Argentina",* de Evita, *o "La zarzamora" en tales situaciones a veces hace un pleno. Romper de cuando en cuando el ritmo del verso llevándolo a canción y ponerle inesperada coreografía burlesca a situaciones en que Muñoz Seca dramatizaba en burlas la auténtica situación dramática, supone un triple, a veces cuádruple guiño al público. Muñoz Seca guiñaba desde el principio. El tono dado a la lectura inicial por Pérez Puig es un segundo guiño. La traspolación musical, un tercero. Envuélvese esta composición en abismo en los números de entrada y salida. El primero, Luis Prendes, Francisco Piquer, Vicky Lusson, María Silva, Luis Varela, Saza, de "smoking" en un cantable con resabios gongorinos; el último con los protagonistas y toda la compañía en un "chotis" rico de madrileñismo, que enmarcan la obra, distanciándola con doble sonrisa y cierran con el homenaje a Muñoz Seca, debido, y bien pagado al autor".* (Lorenzo López Sancho, *"La venganza de don Mendo,* una parodia elevada a la cuarta potencia", "ABC". Madrid. 14 de septiembre de 1986).

"(...) Parodia de los dramones románticos, del Duque de Rivas o de Zorrilla, y, sobre todo, de sus segundones, de Hartzenbusch, de Romero Larrañaga, el "astracán" tiene tres o cuatro características fijas: la nimiedad de los argumentos, el descoyuntamiento de las situaciones, la comicidad apoyada en los chistes verbales, el juego de palabras, el retruécano, el trucado de nombres propios. Y los tópicos regionales, los acentos, los estereotipos geográficos... Sobre ellos, La venganza de don Mendo *(1918) añade el verso, los ripios infames que avisan al final, y la rima, como avisaba el timbre en las viejas máquinas de escribir. Versos que pueden trucar, cambiar y arreglar hasta el aburrimiento, y que incluso, en el peor de los casos, llegaron a aprenderse —como las zarzuelas— y a constituir un prontuario humorístico, a modo de refranero ful, para sentar plaza de ingenio.*

Algunos de los elementos que sustentaban aquel humor — la cercanía con ese subteatro romántico, sobre todo— se han desvanecido. La venganza de don Mendo *se hace más grotesca, y la caricatura, más vacía. Una versión generosa —en medios y en personal— trata de añadirle nuevas razones: la música, las indumentarias, los actores-cabecera-de-cartel, el echar la casa por la ventana. Muy bien, se deja ver, es agradable y divertida en lo que cabe, y se pasa un rato con la ayuda de unas musiquillas, también ensartadas al estilo del astracán, que a veces*

resultan irresistibles. (Lástima la música, ¿por qué no se hace en directo?, ¿no hay "empleo comunitario" para los instrumentistas?). El espectáculo cumple más que generosamente con lo que promete. Y ya es mucho.
Muñoz Seca fue "el otro" cadáver de la guerra civil española, el empate en el tanteador de escritores de teatro. Sus astracanadas antirrepublicanas La oca *(1931)* y Anacleto se divorcia, La voz de su amo, Jabalí *(1932)..., sobre todo la primera de ellas, le costaron la vida hace cincuenta años. El representativo recuerdo de* Don Mendo *es un homenaje cabal al autor que llenó su época. Otra posibilidad conmemorativa —que apuntaba en su estreno de 1918 el crítico de "El Sol" Diez Canedo— hubiera sido representarla rigurosamente en serio, con el empaque y la solemnidad del teatro contemporáneo: los disparates son mayores en la realidad, como puede comprobarse, y en la realidad se logran más abismales cruces entre lo grave y lo esperpéntico".* (Pedro Barea, "Nostalgia de un teatro menor", "Deia". Bilbao. 28 de agosto de 1987).

LÁZARO EN EL LABERINTO
De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Gustavo Pérez Puig. Escenografía: Manuel Mampaso. Intérpretes: Javier Escrivá, Beatriz Carvajal, Cándida Losada, Amparo Larrañaga, Antonio Carrasco, Miguel Ortiz, Francisco Maldonado y José Luis. Estreno: 18 de diciembre de 1986, en el Teatro Maravillas.

"(...) Mi Lázaro —explica Buero Vallejo—, dicho de una forma muy simbólica, es un muerto en vida que, en un momento determinado, toma conciencia de un problema. Lázaro se puede definir como un ser atormentado. No tiene nada que ver con el de los Evangelios, a pesar de que alguna vez se hace una referencia remota a ese otro Lázaro, del "Levántate y anda". (Declaraciones a Edurne Mendiluce. "Diario 16". Madrid. 19 de diciembre de 1986).

"No es nada cómodo hablar de una obra el mismo día en que su autor, con toda justicia, recibe el Premio Cervantes. Y no digo esto porque la obra sea mala y uno se vea en la contradicción de criticar a un autor al que admira, precisamente en la fecha en que recibe el más importante galardón de las letras castellanas.
No, no es eso; simplemente es una situación antipática en la medida en que uno suscribe la adhesión del público a quien ha sido, desde el 49, uno de los grandes revulsivos y más honestos creadores del teatro español y ahora tiene que ponerse a opinar sobre el drama estrenado al filo de la concesión del Cervantes.
(...) Pero vayamos ya con este Lázaro en el laberinto, *estrenado en medio del afecto general hacia el autor. La obra responde, lógicamente, a una serie de constantes profundamente arraigadas en la muy larga producción del autor.*
Es, por ejemplo, un nuevo drama sobre la responsabilidad moral del personaje, la pregunta —y recordemos, por ejemplo, El tragaluz *o* La fundación*— incontestada acerca de lo que se hizo o debió hacerse, la valentía o el temor, en definitiva, sobre esa mezcla potencial de héroes y villanos que hay en cada uno de nosotros y la necesidad, dolorosa muchas veces, de que prevalezca la acción generosa y solidaria.*
Lázaro, el protagonista del drama, recuerda el enfrentamiento con la Policía cuando formaba parte de una manifestación estudiantil. Iba con él una muchacha, Silvia, y el personaje no recuerda si la abandonó a la brutalidad policial para salvar su propia vida o si intentó defenderla.
(...) En torno a este personaje, Buero ha imaginado una serie de relaciones que le permiten, al margen de atender su entidad dramática, formular diversas ideas sobre la vida política de nuestros días y las carencias de una sociedad que ha aceptado el enriquecimiento y la competitividad como un sistema cotidiano.
A menudo, el dramaturgo parece introducirse en las situaciones para aleccionarnos sobre los males y los bienes de nuestra hora, con todo lo que ello puede implicar de violencia en el curso de la acción dramática.
(...) El espacio escénico es, en realidad, la memoria del protagonista; sus dudas sobre su comportamiento el "leitmotiv" de todo el drama, en función del cual se desencadenan los distintos comportamientos. Con lo que volvemos a encontrarnos con otro rasgo común a buena parte del teatro de Buero: la confrontación entre dos épocas, la presencia dramática de dos tiempos profundamente intercondicionados entre sí.
El reparto, la dirección y la escenografía acusan la profesionalidad de sus componentes, dentro de unas líneas y modos de hacer el teatro fuertemente arraigados en la escena española". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 20 de diciembre de 1986).

"Treinta y siete años después de su primer estreno, con un buen puñado ya de obras a sus espaldas y una considerable lista de galardones en su haber, a la que se acaba de sumar el más importante de literatura en lengua española, Antonio Buero Vallejo vuelve a comparecer ante el público con una nueva comedia, Lázaro en el laberinto, *una parábola sobre el miedo al propio miedo, sobre la imposibilidad de enfrentarse al propio rostro desnudo y la condición de todo individuo de persona prisionera en un laberinto de soledad, el de la propia conciencia, un dédalo enladrillado de dudas y con la falta de coraje para escapar como argamasa.*
(...) Buero ha construido una obra de complejos contrapesos psicológicos, con escenas en que acciones distintas se conjuntan en un magistral ejercicio de contrapunto. Gustavo Pérez Puig se ha puesto al servicio del texto y encara una dirección escénica naturalista, salpicada de elementos oníricos en las evocaciones de Lázaro. La escenografía de Manuel Mampaso resuelve admirablemente el difícil reto de acoplar en el escenario, con imaginación y economía de medios, los tres espacios simultáneos en los que transcurre la acción; nunca el decorado interrumpe o distrae.
Entre los intérpretes, Beatriz Carvajal, prácticamente inédita en papeles dramáticos, pone en pie una Amparo temblorosa de emoción, humana, capaz por amor de renunciar al amor; Javier Escrivá, algo envarado, aporta su elegancia y su dicción impecable, aunque un punto impersonal; Cándida Losada es una Fina llena de autoridad escénica, pero excesivamente dependiente del apuntador; Amparo Larrañaga, guapa y esbelta, está mejor cuando olvida el retintín de niña redicha que le surge cuando intenta acentuar la naturalidad, y Antonio Carrasco y Miguel Ortiz se ajustan sin estridencias a sus cometidos. Lázaro en el laberinto, *a la que no es aventurado augurar una buena marcha en la cartelera madrileña, se inscribe en la mejor tradición del teatro de Buero Vallejo, de sonda de la condición humana".* (Juan Ignacio García-Garzón, "Lázaro en el laberinto, apasionante parábola de Buero Vallejo sobre el amor y el miedo", "ABC". Madrid. 20 de diciembre de 1986).

"Ya se sabe que la misión de Antonio Buero Vallejo en el teatro es la de traer problemas, hacerse preguntas. Problemas y preguntas para los que, en la mayoría de los casos, no aporta soluciones ni respuestas. Es, algo así como una conciencia de choque, una conciencia de afilada punta que gusta de horadar en el corazón del hombre, en ése que, en un momento determinado, al adoptar una decisión, se condena o se salva, pero, de cualquier modo, se define. Definición, ya se ha dejado indicado, que no se afinca en lo concreto, sino en lo vago, en lo nebuloso, muchas veces en lo quimérico o hasta en lo onírico, generalmente en un barrunto que no cesa de dar hostilidad manifiesta a la tranquilidad deseada.
Así, también, en Lázaro en el laberinto. *Un hombre que se pregunta, esencial y sustantivamente, por una posible cobardía que, en un momento determinado, protagonizó. Un hombre que le da vueltas y más vueltas a su propio problema, a ese recuerdo de Silvia, su amor, apaleada por unos inidentificados agresores cuando volvía a casa después de estar con él. Silvia vive en el recuerdo y en ese dolor de la duda en el corazón de Lázaro (Jesús Puente), mientras la vida, esa vida suya propia, de hombre que se ha sacrificado por una familia, que se ve dorado en el cariño egoísta de su hermana y en el menos egoísta de sus sobrinos, calentando el rescoldo de aquel amor de Silvia por el que ahora le puede mostrar Amparo (Paca Gabaldón), se consume en esta indecisión y en esta duda, en esta preocupación y en este sobresalto.*
Habría que preguntarse de qué manera este fondo de culpabilidad o de cobardía puede tener suficiente fuerza de proyección como para situarse en el punto central de un drama como al que asistimos. O, para mejor indicar, hasta qué punto un problema tan personal como éste, tan subjetivo por otra parte, puede quedarse latiendo en la viva ánima de todos los espectadores. Se supone que, cualquier problema, por nimio que sea —y éste no lo es tanto— es capaz de penetrar, como una daga afilada, en el corazón de todos los espectadores si la dramaturgia que lo vehicula es lo suficientemente eficaz, pero en lo tocante a esta obra que comentamos, parece como si esta incidencia, esta penetración de un problema en la masa del público no se diera con la deseada agresividad y potencia. De esta manera, las preocupaciones y las inquietudes de Lázaro se quedan un poco en él, no trascienden, no nos alcanzan, no nos conmueven. Si, en cambio, llega a instalar, Buero Vallejo, un especial sentido, clima o ámbito de lo que el miedo influye en el comportamiento de los seres, una especie de ala del miedo tocando el corazón y la conciencia de las gentes". (Santiago Aizarna, "Análisis de una cobardía", "El Diario Vasco". San Sebastián. 5 de agosto de 1987).

"(...) En Lázaro encontramos todo el teatro de Buero. Los perfiles de su "personaje", la construcción sugerente y velada, la estupenda dialogación y hasta —por buscar un defecto que me





Dos escenas de "Lázaro en el laberinto", de Antonio Buero Vallejo, con dirección de Gustavo Pérez Puig. (Fotos: Chicho).

parece evidente— la excesiva longitud de la historia. Puede que esta prolongación se deba al mismo planteamiento reflexivo con que se aborda la obra. Porque el último cuadro es apenas una redundancia, un eco plurirrepetido desde la marcha definitiva de Amparo.

Los espectadores saben que acudir a un estreno de Buero Vallejo supone el reencontrarse con uno de los mejores teatros de la palabra. De la palabra como unidad última del diálogo que se construye a partir de ella. No hay un solo personaje en las historias del autor cuya palabra sea vana. Todo lo contrario, a lo mejor, generosamente, los propios personajes cuentan con demasiadas palabras. (Monólogos a escena vacía y otros etcéteras.) El teatro de Antonio Buero Vallejo es fruto de una profunda reflexión previa del autor, de una elaboración exhaustiva de los datos y las circunstancias que en ellos concurren. A lo mejor, y siempre en este camino de perfilar con trazo seguro —recuérdese que estamos ante un bonísimo dibujante—, por eso la pieza que ahora nos ocupa se resiente en su duración.

Lázaro en el laberinto *es un teatro que interesa en sí mismo. Que interesa por lo que refiere —un suceso particular en el que se involucran personas próximas al afectado— y por lo que pretende sugerir. Esta crónica de una cobardía es, en definitiva, un canto a la comprensión humana por la vía del reconocimiento de las humanas debilidades, una de las cuales es la misma cobardía.*

El conjunto de la interpretación es muy estimable y compacto. Con Jesús Puente en gran actor, al que secundan en idéntica línea Paca Gabaldón, Amparo Larrañaga, Cándida Losada, el dúo de jóvenes... Todos dirigidos con la acostumbrada eficacia por Pérez Puig y en medio de una sugerente escena de Mampaso". (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 17 de agosto de 1987).

COLECTIVO PUNTO CERO. Almendralejo (Badajoz)

LA BODA DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES
De Bertolt Brecht. Dirección y escenografía: Miguel Rodríguez. Estreno: 11 de septiembre de 1986, en el Teatro Carolina Coronado de Almendralejo (Badajoz).

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS
De Federico García Lorca. Dirección: Miguel Rodríguez. Estreno: 6 de noviembre de 1986, en el Teatro Carolina Coronado de Almendralejo (Badajoz).

QUELCOM. TEATRE DE LA CASUALITAT. Barcelona

... CUANDO EL ESPANTO LA SOBRECOGE
Sobre textos de E. A. Poe, J. Cortázar, J. G. Hortelano, J. M. Jiménez Medrano y Quelcom. Intérpretes: Jordi Carrillo, Mercè Marinè, José Miguel Jiménez, Begoña Ibáñez y Javier García. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Casal de Cultura de San Adrián de Besós (Barcelona).

TEATRO QUIMERA. Valencia

NI FU, NI FA... PERO QUIZÁ
De Karl Valentin. Dirección: Inma Ripollés. Mú-

sica: Les Luthiers. Intérpretes: Olga Ramos, Inma Ripollés, J. L. Sanz, Miguel Arnau y Encarna. Reestreno: 9 de febrero de 1987, en el Pub, Barro (Valencia).

EL BOTÍN DE JACK
De Miguel Arnau. Dirección: Inma Ripollés. Escenografía: José Gisbert. Música: Antonio Belenguer y Vicente García. Intérpretes: Inma Ripollés, Olga Ramos y Miguel Arnau. Estreno: 28 de mayo de 1987 en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Mislata (Valencia).

QUIMERA DE PLÁSTICO. Valladolid

CANGREJOS DE PARED
De Alfonso Vallejo. Dirección: Tomás Martín. Escenografía: Juanjo Fernández. Música: Luis Delgado y Karl Birger Blomdahl. Intérpretes: Manuel Pérez, María de los Ángeles Jiménez, Juan Carlos Pastor, Andrés Cienfuegos, Ana Isabel Gallego, Juan Luis Sara e Inés Cortés. Estreno: 25 de junio de 1987, en el Teatro Calderón de Valladolid. Coproducido por la Junta de Castilla-León y el Ayuntamiento de Valladolid.

"(...) Se nota en el dramaturgo Alfonso Vallejo su profesión de médico. Quizá todas sus obras no sean otra cosa que la versión teatral de unas psicopatías individuales, incapaces de asumir el mundo colectivo prefabricado que les espera.
La locura es la liberación, y la muerte lo es también del dolor, es decir del absurdo. Por eso, en Cangrejos de pared *como los textos que conozco de Alfonso Vallejo se enlazan una visión metafísica y absurda de la existencia, que, como en el caso de Beckett, supone un rechazo de lo real, en cierta forma subversivo.*
Confieso que no comparo el entusiasmo de las gentes de teatro por la obra, literariamente muy correcta, de este escritor teatral. Están detrás de él muchas influencias, el citado Beckett, Ionesco, cierto teatro francés de la época de los sesenta. Al prescindir de la connotación realista, los autores del absurdo mantenían una férrea estructura interior en sus dramaturgias, un mecanismo implacable que formaba el armazón de las situaciones, de los conflictos e incluso del desarrollo progresivo de éstos, aunque aparentemente no sucediera nada o casi nada en la escena.

(...) Un texto de estas características es todo un desafío para el grupo que se enfrente a él. Las oscilaciones lingüísticas y coloquiales, la aparente horizontalidad de las situaciones exigen del actor algo más que una prestación voluntariosa: un virtuosismo técnico que consiga sobrepasar estas barreras. Es obvio que no puede exigírseles tal a los componentes de La Quimera de Plástico, que realizan una labor esforzada en el largo desarrollo de la pieza. Pasar de un pseudorrealismo a la descoyuntación verbal o al erotismo gestual no es tarea nada fácil, desde luego.
La otra vertiente de la puesta en escena es la plástica, desde una estética en la que la deformación vital de los personajes se trasciende al kistch, al plexiglás. Los espacios de habitabilidad están flanqueados por unos árboles, tal vez los que representan la verdad respecto de la mentira de unas existencias vacías. Las luces, utilizadas profusamente, contribuyen a crear esa atmósfera degradada y al tiempo colorista, que alcanza sus mejores momentos en las transiciones oníricas entre las escenas". (Fernando Herrero, "Vacío sin transparencia", "El Norte de Castilla. Valladolid. 27 de junio de 1987).

LA QUINTTRALA. Sevilla

OLVIDA LOS TAMBORES
De Ana Diosdado. Dirección: Justo Pastor. Intérpretes: Francisco Maldonado, Mabel Padín, Antonio Moreno, Paco Gomis, Francisco Maldonado y Juan Alcántara. Estreno: 19 de septiembre de 1986, en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla.

"(...) El adjetivo de modesta aplicado a la presente compañía se refiere, sobre todo, a la edad, pues entre los seis intérpretes que la integran no llegan a sumar, ni mucho menos, un par de siglos. Como el lujo no le debe ir a la juventud, porque es superfluidad propia de quienes pasaron el "divino tesoro" también presentaba modestia en el montaje; pero en lo que esta Compañía está muy lejos de ser modesta es en entusiasmo, deseos de triunfar, responsabilidad profesional, formación dramática y techo artístico.
Con todo ese valioso activo en el capital de ilusiones, aptitudes y trabajo, y un natural pasivo en experiencia se han lanzado al ruedo escénico, empeñados en la lira y resurrección de una comedia estrenada en 1970 por una joven autora que supo hacer un retrato de la juventud de entonces: Olvida los tambores, *de Ana Diosdado, que en este mismo escenario nos fue presentada por María José Alfonso, Pastor Serrador y Emilio Gutiérrez Caba.*
(...) Como la comedia sigue gustando, el tema sigue interesando y los intérpretes actúan con dignidad, soltura, discreción y eficacia; sin divismos, porque es obra sin protagonista, el público sale complacido y premia la labor con cordiales aplausos". (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 24 de septiembre de 1986).

COMPAÑÍA DE QUIQUE CAMOIRAS. Madrid

EL TONTO ES UN SABIO
De Adrián Ortega y Sigfrido Blasco. Dirección: Quique Camoiras. Escenografía: Mariano López. Intérpretes: Alberto Sola, Manuel Troncoso, Mayte Pardo, Josefina Rufet, Quique Camoiras, Rafael Godoy, Silvia Gambino, Ángel Zorita y Martín Jara. Estreno: 1 de agosto de 1986, en el Teatro Arango de Gijón. Estreno en Madrid: 25 de marzo de 1987, en el Teatro Fuencarral de Madrid.

"De nuevo, nos encontramos ante una acción teatral que nunca pretende, supongo, ser creída, y en la que todos los actores se limitan a servir al actor protagonista, a crearle las situaciones, darle entrada, resolver las anécdotas complementarias, etcétera, para que aquél proyecte, a título absolutamente personal, sus gags y sus recursos cómicos.
La acción se conduce con el más arbitrario de los criterios, a la espera, siempre, de la gracia de Camoiras, que, por supuesto, es el primero en tomar su personaje como un simple pretexto. De hecho, la obra está más cerca del libreto tradicional de nuestras viejas revista que de las exigencias mínimas de una comedia.
Faltan, sin embargo, los números musicales y el desfile de vedettes y vicetiples, sustituida su función por la presencia de Josefina Rufet, Rafaela Godoy y Silvia Gambino, que salen a escena en ropa de alcoba.
Es una pena que gentes como Quique Camoiras, que podrían darle al teatro la frescura popular y la inmediatez que se pierden en tantos laberintos cerebrales, confundan la naturaleza misma de su oficio, olvidando que los actores sólo son grandes a través de la grandeza de sus personajes.
Cuando el actor se muestra directamente, cuando sólo se le ve a él —en vez de al personaje—, el teatro muere". (J. M. "Diario 16". Madrid. 4 de abril de 1987).

"Se trata de lo que, con definición de urgencia, uno calificaría como comedia de enredo o, llevado a extremos, "vodevil a la española". Los equívocos y las situaciones comprometidas abundan, siempre girando en torno a la figura central.
Es su propio intervenir el que convierte la acción en exagerada, "clownesca" y accesible a un público que se entrega desde el primer momento. Heredero de una escuela tradicional, que no fácil, donde se siembran nombres de la talla de Valeriano León, López Somoza y Martínez Soria, Camoiras es la última esperanza blanca del género.
No es obra que se distinga, precisamente, por lo original de su planteamiento, ni siquiera por la habilidad de su desarrollo.
Todo lo arbitra Quique Camoiras. Suyos son los tics más celebrados —media vuelta a pierna suelta, carraspeo y fruncimientos, asombros desmesurados...— y suya la vara de mando para imponer tiempos y establecer etapas.
Teatro añejo con la vigencia que le quiera otorgar el público, tan respetable como siempre. Nostalgia de tiempos que no fueron mejores, sino diferentes. Reencuentro con el tradicional estilo de pergeñar asuntos, para convertirlos luego en escenas y cuadros.
Y, sobre todo, la imagen de un actor que tiene valor en sí mismo, que histrioniza admirablemente lo que toca y al que flaco favor le hacen mentándole a diario —yo lo acabo de hacer— sus precedentes". (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 19 de agosto de 1986).

"Partiendo del interés por el equívoco, en esta ocasión un poco más subido de tono que la habitual astracanada que es característica principal del repertorio de Camoiras, se ha elaborado un texto puesto al servicio de las indudables dotes histriónicas del actor, de un actor que es el alma de la compañía porque el resto se limita a darle las réplicas y concederle innumerables ocasiones para lucir sus habilidades". (Savia. "Alerta". Santander. 7 de agosto de 1986).

"Quique Camoiras es uno de esos personajes teatrales que cuentan por sí mismos, sin que importen demasiado consideraciones de orden estético, de rigor creador ni otras semejantes. Camoiras es un fenómeno del teatro, al que puede aplicarse alguna de las cosas que escribí hace unos días a propósito de los "monstruos sagrados".

Si El tonto es un sabio *existe, atrae público y es reída y aplaudida se debe, exclusivamente, a este pequeño actor, de voz cascada y vivaz expresión corporal que se llama Quique Camoiras".* (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 20 de septiembre de 1986).

RAFAGAS. Madrid

CAÑONES Y MANTEQUILLA
Sobre dos piezas cortas de Luis Matilla. Dirección: Javier Ruiz y Carmen Sánchez. Intérpretes: Yolanda Colias, Carmen Sánchez, Lidia Rodríguez, Carmen Alonso, Julio César Longo y Javier Ruiz. Estreno: 26 de agosto de 1986, en el Coliseo Carlos III, de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

COMPAÑÍA RAMÓN TEIXIDOR. Barcelona

BULULÚ
Dirección: Josep Parramón. Intérprete: Ramón Teixidor. Estreno: 23 de diciembre de 1986, en la Cova del Drac de Barcelona.

"Creo que el llamado teatro "independiente", tan activo y fecundo en los años sesenta y parte de los setenta, no tuvo entre sus objetivos primordiales la formación del actor. Hubo, evidentemente, excepciones y, en general, los grupos supervivientes que accederían a una profesionalización completa, sintieron la exigencia de una categoría interpretativa que antes podía quedar difuminada por el activismo del colectivo.
Con todo, es indudable que en aquellos grupos hicieron su aprendizaje efectivo muchos de los actores que hoy forman la nómina del teatro público o privado de Cataluña. Algunos de ellos, además serían tentados por el reto de un trabajo individual, por la sugestión que ejerce, para entendernos, el "one man show", donde es el propio actor quien establece el listón de las dificultades a superar con sus personales recursos. Un ejemplo "estelar", es el de Pepe Rubianes que, saliendo de Dagoll Dagom, ha presentado ejercicios con mucha fortuna, en el más amplio sentido del término.
(...) Ahora, Ramón Teixidor se ha lanzado a la pista de la Cova del Drac, no por pequeña exenta de los tremendos obstáculos que supone trabajar a dos palmos del público.
Bululú se titula una propuesta en la que Teixidor, tomando como pretexto el mundo de las variedades más humildes, encarna a dos personajes un tanto patéticos —un subalterno y un pobre actor frustrado— en lo que, de hecho, son dos monólogos de signo muy distinto y, de algún modo, contrapuesto. Desconozco los proyectos inmediatos del actor, pero es indudable que este ejercicio apunta no pocas posibilidades seguras de éxito si su protagonista persevera en la inteligente introspección de sus personajes, enriquece sus respectivos guiones y elimina algunos episodios demasiado forzados de la narración
(...) Que Ramón Teixidor posee pasta de gran humorista, parece indudable. Pero el actor no quiere contentarse con su facilidad para provocar la risa y la carcajada fácil y se muestra más interesado en explorar un lenguaje tragicómico con el que pone a prueba sus múltiples registros histriónicos. Algunos de los pasajes de Bululú *tendrían un antecedente aproximado en Capri, sobre todo por el tratamiento y el énfasis con que el actor maneja unas expresiones populares, cuyas corruptelas sintácticas han sido incorporadas al lenguaje común. Pero Teixidor no cuenta, no puede contar aún, con el vigor comunicativo que había en la sola presencia de Capri y sobre la que éste montaba sus incontinentes monólogos. Ramón Teixidor ha de actuar mucho más y ganarse al respetable dibujando caracteres y situaciones con habilidades dramáticas que, ciertamente, no regatea".* (J. A. Benach, "Dos afortunados monólogos de Ramón Teixidor", "La Vanguardia". Barcelona. 27 de diciembre de 1986).



Ramón Teixidor, intérprete de "Bululú", dirigida por Josep Parramón. Dos monólogos contrapuestos dentro del mundo de las variedades.

GRUPO DE TEATRO RASPEIG. San Vicente de Raspeig. (Alicante).

LA CASA DE BERNARDA ALBA
De Federico García Lorca. Dirección: Carlos Fernández Muriel. Escenografía: José Rovira. Intérpretes: Isabel Romera, María del Mar Domínguez, Antonia de Miguel, Sandra Gallego, Valentina Martínez, Antonia Blaya, Maribel Lara, María Luisa Rada, Verónica Lara, Olga Andreu, Delfina García, Conchi Puertas, Concha Pastor, Encarna Zapater y Lola García. Estreno: 9 de enero de 1987, en el cine La Esperanza, de San Vicente de Raspeig. Patrocinado por la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de San Vicente de Raspeig.

LA REINA VETTONA. Nava de Béjar. (Salamanca)

VERSOS Y BLASFEMIAS DE UN CAMINANTE
Basado en la obra de León Felipe. Dirección: Fulgencio Sánchez. Música: José Andrés de la Cruz. Intérpretes: María González, José Andrés de la Cruz y Fulgencio Sánchez. Esteno: 28 de junio de 1987, en el Aula Juan del Enzina. Salamanca.

GRUPO DE TEATRO RETRINQUE. Huelva

TRAGICOMEDIA DE DON CRISTÓBAL Y SEÑA ROSITA
De Federico García Lorca. Estreno: 18 de enero de 1987, en los salones de la Caja de Ahorros Provincial "San Fernando", de Sevilla.

TEATRO DE LA RIBERA. Zaragoza

BODAS DE SANGRE
De Federico García Lorca. Dirección y escenografía: Mariano Anós. Vestuario: Pilar Laveaga. Música: Javier Armisén. Intérpretes: Javier Anós, Pilar Delgado, Jorge Doménech, Elena Gómez, Manuel Gutiérrez, Ricardo Joven, Pilar Laveaga, María López, Carmen Marín, José Luis Rubio, Cristina Yánez, etc. Estreno: 9 de mayo de 1987, en el colegio de Salesianos de Huesca, dentro de la II Feria de Teatro en Aragón. Compañía concertada con el Ministerio de Cultura.

"La propuesta teatral del Teatro de la Ribera de Zaragoza, sobre Bodas de Sangre, *de García Lorca, merece trato especial por varias razones, y aún por algunas sinrazones.*
Arriesgarse en este momento fructífero, en el que numerosas bandas teatrales han apostado por resucitar en la escena "al mejor hombre de España", como dice la canción, a montar la citada obra, de la que hay al menos, entre cine y teatro, tres ó cuatro versiones, constituye el primer mérito anunciado, pues supone un riesgo a las comparaciones de rigor, siempre odiosas. Por añadidura, la oferta de la Ribera se sitúa en un posicionamiento realmente interesante, pues propone al espectador el disfrute del discurso ceremonial —no olviden que se trata de bodas y de muertes— en donde la estética del rito reconduce los mitos universales tanto y tan bien tratados en la literatura lorquiana.
La coherencia de la propuesta, viene avalada tanto por la sobriedad en la interpretación como en la puesta en escena en general, en donde la funcionalidad de los objetos de apoyo (escenográficos, luz, etcétera), no distraen al espectador y le colocan en el camino ineludible del compromiso con la lengua, que aparece así con todo su poder significante; reforzada, además, por el apoyo incontestable de los colores: rojo, añil, blanco y negro, que por sí solos articulan el discurso lorquiano.
A pesar del planteamiento plástico, evidentemente agradable y coherente con el trasunto de la pieza, el espectador no se distrae ni se fascina con los señuelos de la vista, y la palabra humana se hace protagonista del espectáculo". ("Diario del Alto Aragón". Huesca. 13 de mayo de 1987).

"Bodas de sangre *ha sido escenificada en infinidad de ocasiones, aun así, la representación que hizo el Teatro de La Ribera puede definirse como "un grandioso espectáculo de luz y sonido". Esta obra fue una muestra del buen hacer de esta compañía de teatro, todos sus protagonistas, acompañados de una magnífica puesta en escena, hicieron que el público iliplense imaginara durante un par de horas los hechos que se desarrollaron "ha" ya mucho tiempo en las tierras de Granada.*
Esta compañía de teatro, a lo largo de sus doce años de intenso trabajo, ha practicado una explotación de terrenos fronterizos entre las tradiciones del realismo y la vanguardia; desde la comedia popular a la tragedia, desde el recurso a textos narrativos y poéticos a la introducción en España de autores contemporáneos inéditos; desde un teatro de intervención política hasta la revisión de grandes textos clásicos. Sin utilizar etiquetas experimentales o de repertorio, siempre encarando nuevos riesgos, ha seguido una trayectoria coherente que muchos han calificado de ejemplar.
Su versión escénica de Bodas de sangre *se basa en la intensificación sistemática de la fuerza poética, plástica y emotiva latente en el texto, rehuyendo el intimismo, de modo que la grandeza trágica de Lorca se proyecte con todo su lirismo y todo su desgarro hasta la última fila de espectadores".* ("Huelva Información". Huelva. 17 de agosto de 1987).

EL LABERINTO DE CRISTAL
De Alfonso Plou. Dirección: Mariano Anós. Intérpretes: Ana Labordeta, Nuria Herreros, Mariano Gracia, Gabriel Moreno y Pedro Rebollo. Estreno: 11 de julio de 1987, en el Auditórium Municipal de Avilés, dentro de los Encuentros de la Juventud "Cabueñes 87". Compañía concertada con el Ministerio de Cultura. Coproducción del Instituto de la Juventud de Madrid y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas.

"El laberinto de cristal, *undécimo Premio Marqués de Bradomín de textos teatrales, es un drama de corte urbano. Cinco personajes viven una trama de amores no correspondidos en un mundo dividido por fronteras de prejuicios en el que ceder en las relaciones personales supondría un menosprecio para el honor propio. Son los sueños vanos del urbano solitario que, como en los laberintos de cristal de las ferias, vive una vida de encuentros que se multiplican por mil, pero que nunca se realizan y, como en los castillos de naipes, los componentes pueden ser reciclados siempre para el mismo juego.*
El laberinto de cristal *es, en pocas palabras, un análisis de las relaciones personales, pasionales en la juventud y frías y distantes en la madurez. Un espejo de la vida en las grandes ciudades. Aunque el tema y la forma de tratarlo son de sobra conocidos, la obra pareció la más sólida de las presentadas hasta hoy en los Encuentros de Cabueñes-87".* ("La Nueva España". Oviedo. 15 de julio de 1987).

"El laberinto de cristal *tiene el pesimismo propio de los jóvenes inteligentes. La vida es, para los jóvenes de esta hora, difícil. El amor, una forma de provisionalidad, de incertidumbre. El destino individual, un enigma que reclama, para ser descifrado, el desgaste que produce la acción de vivir. Los personajes de* Laberinto de cristal *se encuentran y se desencuentran en ese laberinto que es de muchos senderos que se bifurcan: la sociedad que los rodea, las personales tendencias, las simultáneas tentaciones, las preguntas que asaltan al hombre en los momentos en que trata de decidir su destino, de desentrañarlo.*
Planteamiento demasiado amplio, demasiado difuso, para darle la concreción que exige siempre el marco dramático. A Plou se le escapa esa concreción. Inevitablemente, divaga. Se le escurren los personajes hacia la novela. Resuelve no dramáticamente, sino por autorrelato, la reflexión individual convertida, a veces, en confidencia, las situaciones temporales. Es un poco una tentativa de "recherche du temps perdu", que se envuelve en pretextos de expresión teatral para disimular, sin conseguirlo, su carácter narrativo, novelístico, ensayista.
Los medios literarios que Plou emplea tienen diversas procedencias. Desde ciertas formas poéticas a la escritura automática, la repetición verbal, el estilo declamatorio y vago. Las formas teatrales se apoyan en una manera de escenografía presuntuosa, aspirante a instalarse en vanguardismos poco determinados. Flexos que se encienden y apagan caprichosamente que son utilizados para dar plasticidad a la idea, no bien expresada, del laberinto vital, escaleras libres de racionalidad para producir agrupamientos individuales, señorita bien instalada corporalmente que se pone y se quita, sin otra razón que sus bellos y jóvenes senos, el jubón-cillo fácilmente desmontable y cosas así, cargadas de gratuidad y que aburren finalmente un poco, como la permanente presencia de los personajes que son actores o testigos intercambiables de un proceso de miniescenas carentes de tensión situacional para evocaciones, recuerdos y minirrelatos.
El resultado final muestra la insuficiencia del conjunto, deja los propósitos en incomunicación







Arriba y en medio, dos escenas de "Bodas de sangre", de García Lorca, por Teatro de la Ribera. (Fotos: Gonzalo Bullón). Abajo, "El laberinto de cristal", de Alfonso Plou, por la misma compañía. En la otra página, dos escenas de "El Goggolori", de Michael Ende, por la Rueda Teatro.

que fatiga al espectador, Alfonso Plou tiene mucho camino por andar". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 13 de octubre de 1987).

COMPAÑÍA DE RICARDO HURTADO. Madrid

LA PLUMA VERDE
De Pedro Muñoz Seca y Pérez Fernández. Dirección: Plácido Tena. Intérpretes: Ricardo Hurtado, Lucía Monco, Javier Manchante, Ángel Velasco y Santiago Nogués.
Estreno: 18 de agosto de 1986, en la plaza de toros de Guadarrama (Madrid). Estreno oficial, 7 de octubre de 1986, en el Auditorio Municipal de Lugo.

TEATRO DE RIDERSI. Cartagena. (Murcia)

LAS TRES MARAVILLAS DEL MUNDO
Dirección: Pepe Ferrer. Coreografía y escenografía: Ángeles Peñalver. Intérpretes: Julia Marín, Carmen Navarro, María Jesús Oltra, Ángeles Peñalver, Eva Oltra, Eva Gálvez, Ángel Espín, Sergio Castillo, Titi, Pepe Ferrer, Ángel Salcedo, Gonzalo Seiquer y Celestina. Estreno: 25 de noviembre de 1986, en la Feria del Libro de Murcia.

POLIFEMO
Dirección: Pepe Ferrer. Coreografía y escenografía: Ángeles Peñalver. Intérpretes: Julia Marín, Carmen Navarro, María Jesús Oltra, Ángeles Peñalver, Eva Oltra, Eva Gálvez, Ángel Espín, Sergio Castillo, Pepe Ferrer, Titi, Ángel Salcedo, Gonzalo Seiquer y Celestina. Estreno: 29 de abril de 1987, en el velatorio de la Sardina de Murcia.

MASCARADA ROJA
Dirección: Pepe Ferrer. Escenografía y coreografía: Ángeles Peñalver. Música: Ángel Salcedo, Julia Marín, Ángel Espín. Intérpretes: Julia Marín, Carmen Navarro, María Jesús Oltra, Ángeles Peñalver, Eva Oltra, Eva Gálver, Ángel Espín, Sergio Castillo, Pepe Ferrer, Titi, Ángel Salcedo, Gonzalo Seiquer y Celestina. Estreno: 25 de abril de 1987, en el entierro de la Sardina, de Murcia.

RUA VIVA. Orense

IDEATOLA
De Manuel Vidal. Dirección: Manuel Vidal. Intérpretes: Ángel Méndez, Teresa Villar, Concepción Rodríguez y Ana Vieira. Estreno: 9 de marzo de 1987, en el Colegio de E.G.B. de Maceda. Orense.

LA RUEDA TEATRO. Zaragoza

EL GOGGOLORI
De Michael Ende. Dirección: Eusebio Gay. Intérpretes: Luis Mersán Donaire, Javier Arvas Sancho, María Jesús Domeque, María Sánchez, José Carlos Torralba, José Manuel Ferres y Luis Bitria. Estreno: 6 de febrero de 1987, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

"(...) El público que llenaba la sala disfrutó con el espectáculo, que ha sido dirigido por Eusebio Gay. La fantasía, la magia y la poesía del texto original y de la adaptación —juntamente con algunas pinceladas de crítica— hicieron agradable la asistencia.
Se podría entender la obra como un cuento infantil. El espectáculo de La Rueda Teatro posee unas características estéticas y simbólicas, y unos recursos dramáticos que en muy poco se asemejan a los tradicionales cuentos infantiles.
El público ríe en varias escenas, pero en otras (peste, guerreros) contiene la respiración, admirando su enorme estética y plasticidad.
Encomiable la labor del director escénico. Quiso trasladar temporalmente la acción a una "hipotética baja edad media". He de reconocer que no vi referencias temporales ni en el texto, ni en el vestuario, ni en la sencilla —pero acertada— escenografía, ni en ningún otro elemento dramático. Más bien podemos hablar de intemporalidad". (José A. Mateo. "Diario de Teruel". 27 de febrero de 1987).

EL RUSC, S. L. Manlleu (Barcelona)

AMB LA RÀBIA AL COS
De John Osborne. Dirección: Josep Colomer. Escenografía: Josep Surinyach. Actores: Pep Tines, Dolors Collell, Marta Pressegué, Caci Prat y Antoni Anglada. Estreno: 31 de julio de 1987, en el Teatre Centre de Manlleu, Barcelona.





SA MURGA. Palma de Mallorca

SUNSET BOULEVARD
De Antoni Palerm. Dirección: Antoni Palerm. Estreno: 20 de enero de 1987, en el Auditórium de Palma de Mallorca.

"Hay ocasiones —casi todas— en que detesto profundamente el ejercicio de la crítica en lo que inevitablemente conlleva de juicio o, por lo menos, de balance. Esta sensación sube varios enteros cuando se trata de buscarle las cosquillas al trabajo desarrollado, contra viento y marea y con los habituales diez duros de presupuesto, por un elenco de la isla entusiasta del arte escénico, como es el caso de Sa Murga y de su Sunset Boulevard *estrenado dentro de las Festes de Sant Sebastià.*
(...) Alguna vez he oído que lo que no puede ser, es imposible; presupongo con absoluta buena fe el esfuerzo de Sa Murga, de su equipo técnico y de sus intérpretes, pero ellos, quizá, sean los primeros que se hayan dado cuenta de que la magnitud del proyecto excedía sus posibilidades. Acometerlo en estas ocndiciones es un signo de audacia que puede ser plausible por su bravura, pero también puede convertirse en un error si se frustra a la audiencia en sus esperanzas.
A lo largo de Sunsent Boulevard *aparecen, aquí y allá, chispazos de ingenio, brotes de acierto, lo mismo que determinados fragmentos de música, baile o diálogo que se acercan al propósito perseguido; el resto, sin embargo, queda vacío. El espectador se encuentra, así, con un montaje que no consigue la garra, ni la energía, ni la homogeneidad suficiente como para brindarle un auténtico divertimiento. La cosa se queda un poco a medias.*
Sunset Boulevard *alberga unas cotas de interés como experimento, como ejercicio, como pruebas de práctica encaminadas a conseguir un espectáculo; incluso, como temeridad curiosa y jocosa de un joven elenco. Lo que no puede ser es un espectáculo destinado a la Sala Magna del Auditórium. El desajuste es un poco culpa de todos los que andamos metidos, de una u otra forma, en el ambiente escénico de las islas, y consecuencia de no contar aún con la infraestructura teatral oportuna".* (Francisco Rotger, "No puede ser, "El Día". Palma de Mallorca. 25 de enero de 1987).

GRUPO INFANTIL DE TEATRO SAMANIEGO. Vitoria

PINOCHO
De Carlo Collodi. Dirección: Enrike Ruiz de Cordoa. Vestuario: Santiago Gargallo. Música: F. Carpi y J. Guridi. Actores: 30 miembros del grupo. Estreno: 4 de enero de 1987, en el Teatro Principal de Vitoria.

GRUP DE TEATRE SANT VICENÇ DE LA CREU ALTA. Sabadell (Barcelona)

ANNA I HELEN
Adaptación de la obra El milagro de Anna

Sullivan, de William Gibson. Dirección: Pere Miró. Intérpretes: Montserrat Adalid y Lidia Ribera. Estreno: 4 de abril de 1987, en La Farándula de Sabadell.

"Montserrat Adalid (Anna Sullivan) y Lidia Ribera (Helen Keller) han trabajado de cerca las técnicas de los sordomudos durante meses en colaboración con la Associació de Sords-Muts, de Sabadell. El resultado es admirable. Se diría que la otra noche, en La Farándula, nos hallábamos frente a una auténtica profesional de la rehabilitación de disminuidos sensoriales y una auténtica ciega sordomuda. No se cae en los tópicos ni en la compasión, sino que se escenifica, a veces con crudeza, el intenso dramatismo de una historia plagada de sentimientos radicales y contradictorios.
El trabajo de estas dos actrices es, sin duda, lo mejor del montaje. Cabe destacar la interpretación, siempre digna, de María Montsech y algunos recursos escénicos de impactante belleza, como las oníricas imágenes que Helen ve en sueños.
La versión teatral de Sant Vicenç de esta mítica historia es, tal vez, excesivamente larga y, en algunas escenas, falta de ritmo y agilidad.
Por lo demás, hay que felicitar a Pere Miró, especialmente, por haber encontrado el tono justo en la presentación de una historia que, llevada de otra forma, podría haber caído en fáciles exageraciones demasiado melodramáticas o demasiado sensibleras. Ni uno, ni otro; el espectáculo del grupo de la Creu Alta es, en todo, fiel a la obra original". ("Sabadell". Sabadell. 7 de abril de 1987).

SAO PAULO. Madrid

A LAS SEIS, EN LA ESQUINA DEL BULEVAR
De E. Jardiel Poncela. Intérpretes: Javier Suárez-Vence, Carmen Mamumanoochori, Montserrat Iglesias y Olga Santos. Estreno: 25 de junio de 1987, en el teatro del Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

VIVIR UN DÍA NUEVO
De Francisco J. Sánchez. Dirección: Víctor Ruiz. Intérpretes: Francisco Sánchez y Ana Herrero. Estreno: 25 de junio de 1987, en el teatro del Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

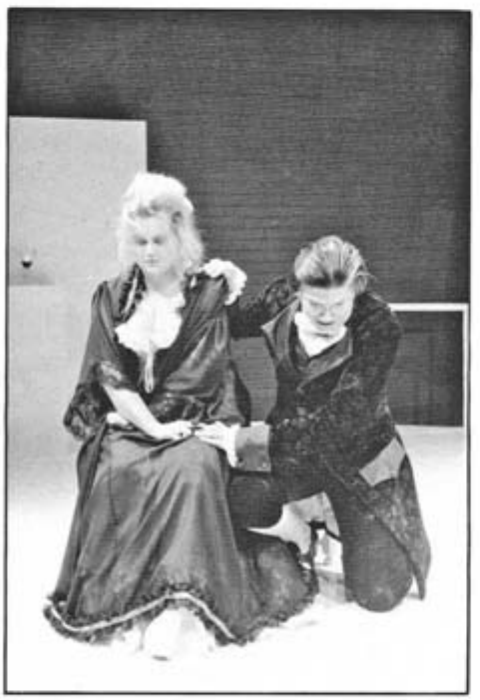
FARSA Y JUSTICIA DEL CORREGIDOR
Dirección: Víctor Ruiz. Intérpretes: Benigno Amor, Francisco Sánchez, Carlos Carro, Roberto Moreno Díaz, Ramón Latas, Fernando Martínez y Guillermo Fernández. Estreno: 25 de junio de 1987, en el teatro del Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

SAPUHERRI. Durango (Vizcaya)

SANCHO EN LA ÍNSULA
De Alejandro Casona. Dirección: Julio Perugorria. Intérpretes: alumnos del instituto. Estreno: 28 de enero de 1987, en el Instituto de Enseñanza Media de Durango (Vizcaya).

EL MANDAMÁS MÁS MÁS... Y SUS MÁQUINAS PITIPITRONCAS
De Fernando Almena. Dirección: Julio Perugorria. Intérpretes: alumnos del instituto. Estreno: 28 de enero de 1987, en el Instituto de Enseñanza Media de Durango. (Vizcaya).







Arriba, escena de "La sangre del tiempo", de Angel García Pintado, por el grupo Sarabela. Debajo, dos momentos de "Quartet", de Heiner Müller, con dirección de Joan Ollé. (Fotos: Óscar Patsi). En la otra página, "¡Más margen, malditos!", espectáculo de El Silbo Vulnerado con textos de A. Guinda, R. Irigoyen y L. M. Panero. (Fotos: F. Herrero).

SARABELA. Orense

LA SANGRE DEL TIEMPO
De Ángel García Pintado. Dirección: Ángeles Cuña Bóveda. Escenografía: Aurora Gil y Jesús. Vestuario: Toño Outeiriño. Música: Arturo González. Intérpretes: Sabela González, Elena Seijo, Fina López, Manuel Rodríguez, Fernando Dacosta, Antón Rodríguez Macías y Maite González Santos. Estreno: 11 de marzo de 1987, en el Aula de Cultura de Orense. Esta obra representa a Galicia en el III Encuentro de Teatro Contemporáneo para Grupos Jóvenes, celebrado en Mérida, en septiembre de 1987.

SELECCIÓN NATURAL (S/N). Madrid

HIPNOSIS
Del colectivo. Intérpretes: Rosana Manrique y Rafael Rivas. Estreno: 1 de abril de 1987, en el Ya'Sta, en Madrid.

SENDA. Santander

SENDA, POEMARIO GITANO
De Aquilino Ceballos. Dirección: Aquilino Ceballos. Intérpretes: Carlos Poncela, Isabel Pérez, Almudena González, Elena Peñalba, Mary Sol Belmonte, Amparo Piney, Adolfo Gómez y Adela Pila. Estreno: 12 de agosto de 1987, en la Casa de la Cultura de Santander.

TEATRE SET. Barcelona

QUARTET - MEDEA
Dos piezas de Heiner Müller. Versión catalana: Sergei Belbel y Maurici Farré. Dirección: Joan Ollé. Vestuario: Teresa Salvadó. Intérpretes: Anna Güell, Ferran Audí y Mercé Lleixa. Estreno: 17 de enero de 1987, en la La Cunia, Teatres de l'Institut, Barcelona.

"(...) La Compañía Teatre Set nace sin director, ya que creemos, —dicen— que el director imprime siempre una línea demasiado personal en la trayectoria de una compañía". Y otra originalidad: se han constituido en sociedad civil, una sociedad privada de actores que renueva su imagen a partir del trabajo con diferentes actores de diversa procedencia.
El primer trabajo que presenta la Compañía Teatre Set es un programa Heiner Müller, compuesto por dos obras del autor alemán: Quartett *y* Medea.
(...) Heiner Müller no es santo de mi devoción. Me interesan sus trabajos teóricos, sus opiniones sobre la sociedad y el teatro de su tiempo, lo considero una persona muy inteligente, pero su teatro, lo que conozco de su teatro, me deja bastante frío. El texto de su Medea *—en la traducción catalana que me facilita la Compañía Teatre Set— me parece un hermoso texto, fuerte y hermoso. Visto el espectáculo, comprobé que Mercè Lleixà poseía un envidiable dominio de su cuerpo, toda una técnica, una escuela interpretativa muy envidiable —reflejada en su*

curriculum académico— pero noté a faltar una correcta dicción del texto. El texto de Müller se perdió casi por completo. Es una lástima. Con todo, no hay que desanimarse. Piensen que cuando la Espert se dió a conocer en el Grec, con otra célebre Medea, *Eugenio D'Ors la tildó de chillona, dijo que no siempre se la entendia, y ahora, transcurridos un montón de años, sigue chillando, seguimos sin entenderla, y es todo un monumento nacional.*
Quartett *ya fue otra cosa. Conocia el texto, más aún, se lo habia visto interpretar a Roland Bertin y Michèle Marquais, bajo la dirección de Chereau, en Nanterre. Confieso que me llevé una sorpresa cuando vi a qué terreno y a qué registro habia llevado Ollé los personajes de Laclos (Les liaisons dangereuses)/ Müller. Me costó reconocer a mi querida marquesa de Merteuil, aquella "femme naturelle", aquel Don Juan con faldas, en esa especie de Mae West hablando, no ya como hablaria una marquesa del XVIII francés después de la "tercera guerra mundial", es decir, una superviviente, sino como una pupila de la respetable Madame Petit amancebada con un botiguer de l'Eixample. No critico a Ollé, al contrario, me divierte, me agrada el tono de farsa, de rompe y rasga, de melodrama sórdido y subido de tono, de color que utiliza, aunque, repito, esté muy lejos de mi Laclos y, supongo, muy lejos, aunque no tanto, de Heiner Müller. Pero, en fin, creo que llevándolos a ese terreno, tan entrañable, es la única manera de que un cierto público catalán pueda masticarlos, tragárselos y digerirlos. Excelente interpretación. Anna Güell tiene mucha autoridad, mucha fuerza. ¡Ya quisiera yo verla dando guerra por alguna de las masías teatrales de mi padre! Audi, entrevisto en el* Despertar de la primavera, *se revela como un buen actor cómico.* Quartett *es, en definitiva, un buen espectáculo, bien dirigido, bien interpretado. Se lo recomiendo.* (Joan de Sagarra. "Guía del Ocio". Barcelona. 23-29 de enero de 1987).

COMPAÑÍA TEATRAL SGRATTA. L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona)

MANOS ARRIBA

Del colectivo. Intérpretes: Francisco Javier Insa, José Corbacho, Elisenda Castellón, David Fernández Planas, etc. Estreno: 4 de diciembre de 1986, en el Bar Clandestino de L'Hospitalet de Llobregat.

"Nueve miembros de la Compañia Teatral Sgratta, de L'Hospitalet, fueron detenidos ayer por un presunto delito de alteración de orden público. Los actores representaron un atraco, y un posterior secuestro con rehenes, en el bar musical Clandestino. La obra se desarrolló en el interior y exterior del establecimiento, situado en la calle Musas, número 10, y provocó la alarma entre el vecindario, que no sabía que el montaje era ficticio.

Los nueve miembros de la compañia teatral y el propietario del bar musical prestaron declaración en la comisaria de policía. Además, les fue incautado todo el servicio de megafonia, la sirena destellante, proporcionada por la Guardia Urbana, y 27 petardos. La compañía no tenia permiso municipal para realizar la actuación, según fuentes policiales.

Los hechos sucedieron sobre las diez de la noche del jueves. La obra teatral se inició con un concurso americano. "Con esto pretendiamos desviar la atención del público y hacerle creer que todo acababa aqui", dice José Corbacho, miembro de la compañía.
Cuando el público tenía fijada su atención en el concurso entraron en el bar, por la puerta de emergencia, tres actores vestidos de atracadores, con el rostro cubierto con pasamontañas y medias, armados con tres pistolas de juguete. "Una de las armas —explican—, incluso se rompió".
Los "atracadores" amenazaron a los clientes, algo más de 50 personas, a la voz de "esto es un atraco". Inmediatamente cogieron el dinero de la caja y simularon que se lo llevaban. Al principio, el público del bar pensó que se trataba de un robo de verdad, pero no tardó en reaccionar y comprobar que todo era un montaje. La reacción de los vecinos se produjo cuando los supuestos atracadores intentaron huir. La compañía habia colocado en la puerta del bar a uno de sus miembros, que hacía las veces de policía. Éste, equipado con un megáfono, aseguraba al vecindario y a los clientes que todo estaba controlado, que el edificio estaba rodeado y que pronto vendría una compañía de los Grupos Especiales de Operaciones (GEO).
"Nosotros pretendiamos que el público participara en la obra, interpretando el papel de rehén", asegura José Corbacho. Los atracadores pidieron entonces un microbús para huir y un avión con destino a Cuba. Asimismo, solicitaron la liberación de un delincuente apodado "el Ladrillo". Los clientes del bar fueron agrupados en un rincón, junto a los lavabos.
Mientras esto sucedía, los vecinos comenzaron a llamar, alarmados, a la Guardia Urbana de Barcelona y de L'Hospitalet, a la Guardia Civil y a la policía. Algunos vecinos pensaron que todo era una broma y otros, con miedo, contaron que algo grave sucedía. Incluso dijeron haber oído tiros.
El supuesto tiroteo no era otra cosa que varios petardos que lanzaron los falsos atracadores. Éstos intentaron evadirse del bar camuflándose entre los clientes y rehenes. Todos salieron cantando la canción "La conga" y haciendo sonar 50 silbatos.



En ese momento aparecieron dos dotaciones de la policía. Los componentes de la compañía fueron los primeros sorprendidos. "Queríamos conseguir una obra de impacto, pero no esperábamos tanto revuelo", dijeron". (Información de Lluís Berbell, "El Periódico". Barcelona. 6 de diciembre de 1986).

SHENDA ROMÁN. Madrid

CUENTOS Y RAZONES

De Shenda Román y Nelson Villagra. Dirección: Nelson Villagra. Intérprete: Shenda Román. Estreno: 29 de mayo de 1987, en la Sala San Pol de Madrid.

La actriz Shenda Román huyó de Chile al llegar la dictadura, vive exiliada, aunque se mantiene dentro de esa pequeña patria que es el escenario. En Madrid la alberga por tres días la Sala San Pol, donde presenta un espectáculo escrito por ella y por su director de escena, Nelson Villagra; vuelca en él su rebelión contra el dictador, a quien representa en diálogo con Dios, después de haber imaginado un monólogo de su madre.
Entre estos fragmentos literarios incrusta poemas, canciones. Se acompaña por dos músicos, que también tienen su ocasión de actuar solos en un pequeño concerto inicial donde el joven Ramses interpreta —con la voz y con instrumentos folclóricos— algunas canciones latinoamericanas.
La emoción principal de todo el espectáculo está en el hecho en sí; una antigua primera actriz en torno a la cual se apiñan unos cuantos exiliados, que a veces musitan en voz baja, desde el patio de butacas, las canciones y los poemas que se inician en el escenario, en una desasistida sala de las afueras de Madrid. Hay una memoria de Chile en el ambiente". (E. H. T. "El País". Madrid. 31 de mayo de 1987).

"Cuentos y razones *es un espectáculo unipersonal que desarrolla tres propuestas:* Confesiones de una actriz, Pobre mi madre querida *y* El pundonor de un soldado, *en las que el humor y la ironía tamizan la desgarrada indagación sobre la situación chilena, sobre el arte y el compromiso y sobre el hecho de ser mujer en el sur de América".* (C. G. "ABC". Madrid 29 de mayo de 1987).

EL SILBO VULNERADO. Zaragoza

¡MÁS MARGEN, MALDITOS!

De A. Guinda, R. Irigoyen y L. M. Panero. Director: Luis Felipe Alegre. Escenógrafo: Karlos Herrero. Música: Gregorio Maestro. Intérpretes: Carmen Orte, Sol Giménez, Karlos Herrero, Julián Martínez, Gregorio Maestro, Fernando Martínez, José Castellfort y Luis Felipe Alegre. Estreno: 26 de febrero de 1987 en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

Los de El Silbo Vulnerado han apostado fuerte. Nada menos que amalgamar a tres poetas, signados, para entendernos pronto, por una suerte de malditismo ejerciente, cuyos rasgos comunes se han situado en la marginalidad, el hedonismo, la infernalidad, el humor ácido, la autodestrucción y en una fatal necesidad de

hacer "vida la palabra y palabra la vida". El amor, la muerte, el mal, el sexo, la belleza de la fealdad, la droga... Todo ello está presente en el escenario, y todo ello desde la barricada de tres heterodoxas reflexiones sobre una realidad concreta, España, hoy como ayer siempre problema, conflicto, cuando no indignación o rabia. Un plato fuerte, que así, en principio, parecería difícilmente digerible.
Pero ahí está El Silbo Vulnerado, en un camino más de vulneración que de silbos, haciendo posible lo imposible, convirtiendo un material poético de chirriantes estallidos —muy diverso, a pesar de aquellos rasgos comunes, en su tono y simbología—, en un espectáculo de contundente coherencia, interna y externa, dando al texto su decisiva importancia e integrándolo, a través de una inteligente escenificación, con la incorporación de efectos visuales, luminotécnicos y sonoros, a un desarrollo decididamente teatral.
El resultado, difícilmente habría sido el mismo en otras manos. El Silbo Vulnerado tiene a su favor una dilatada experiencia en montajes de textos poéticos, tanto clásicos como contemporáneos (recordamos ahora el dedicado a Quevedo o aquel Sátira-Sátiro, *de tan redondo acierto), y este su último espectáculo no hace sino subrayar su capacidad para el más difícil todavía, para afrontar con éxito el arriesgado compromiso que supone poner en pie una reflexión poético-política desde la trinchera de la provocación que serpentea por las asperezas de la tragedia, el humor y la crueldad".* (J. Domínguez Lasierra. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 27 de febrero de 1987).

LA SINIA. Barcelona

LA MANDRÁGORA

Sobre el libro de Maquiavelo. Traducción: Montserrat Puig. Estreno: 7 de noviembre de 1986, en el Teatro Ateneu de Tárrega.

GRUPO DE TEATRO SIN-SALA - BIM. Toledo

VIDA, PASIÓN Y MUERTE DE LA VECINA DE ENFRENTE

De J. Villafañe. Dirección e interpretación: Vicente Redondo y Rafael Zarza. Estreno: 16 de junio de 1987, en un colegio de E.G.B. del Polígono Industrial de Toledo.

AVANCES, ALCANCES Y PERCANCES DE LA MODERNA MAGIA, MODERNA.

Del colectivo. Intérpretes: Vicente Redondo y José Antonio Ocaña. Estreno: 25 de enero de 1987, teatro de calle, en Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

SOCIEDAD DE AMIGOS DEL TEATRO. Sevilla

PASCUA

De August Strindberg. Traducción y adaptación: Luis Sánchez. Dirección: Luis Sánchez. Intérpretes: María Galiana, José Luis Pueyo, Mercedes Verdugo, Virtudes Sánchez, Indalecio Gómez y Javier Espinosa. Estreno: 3 de abril de 1987, en el Teatro Clásico de Sevilla.

TEATRO EL SOL. Madrid

MADAME DE SADE

De Yukio Mishima. Versión de Francisco Melgares. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía y figurines: Helena Kriukova. Intérpretes: Herminia R. de Lamo, Magüi Mira, Celia Ballester, Berta Riaza, Carmen Elías y Flora María Alvaro. Estreno: 8 de enero de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"(...) La primera tentación a evitar al asomarse a ese texto de Mishima fue ver en él sólo al esteta preso en la metáfora y que sus personajes se convirtieran por una lectura exclusivamente poética en "insecto en ámbar" clavados en una hermosa lámina oriental.





(...) Secretamente, Mishima va tallando su propia estatua, ocultándonos que Sade, su discurso filosófico, es el texto-pretexto que le sirve de pedestal. Lo fascinante es descubrir que Mishima se desdobla en seis criaturas que expresan su propio mundo de contradicciones: el profeta feudal que grita al ver cómo se quiebra su escala de valores, el místico alucinado que busca la luz, el libertino que rompe la norma como conducta de vida, el populista demagogo de ambigua ideología, el revolucionario individual que persigue un ideal de belleza y la inmolación como meta final de todos ellos. Las seis máscaras tras las que se oculta. (Francisco Melgares, autor de la versión castellana de *Madame de Sade.* "Diario 16". Madrid. 3 de enero de 1987.

"El ritual de la palabra, que se eleva: libre, elegante, en círculos abiertos expresando la otra faz de la aparente degradación, no puede convertirse en la imagen de una realidad cotidiana. Joaquín Vida se enfrenta con Madame de Sade. *como si se tratara de una historia, y no de una ceremonia, y el estilo rompe cruelmente la frágil y al tiempo profunda estructura del texto, en el que Mishima, como hiciera con sus recreaciones de teatro, no vuelve la mirada a otro tipo de estética y aquí, quizás citar a Racine y su osada imagen de endecasílabos pulidos y pasiones turbulentas y prohibidas, podía ser lo más indicado.*
Mishima, como de hecho haría en toda su extensa y discutida obra, parte de la ambivalencia, buscando el "otro yo" del Marqués de Sade, protagonista invisible y omnipresente de la obra. El tejido de erotismo, gozo, dolor, o subversión es expresado por "ellas" y los sentimientos son igualmente contradictorios y diferentes, Madame de Montreuil (Berta Riaza) es, pese a su imagen fría y respetable, un volcán de sentimientos de odio y venganza, rastreros y malévolos.
(...) La versión de Melgares —la he comparado con la francesa de un escritor como Pieyre de Mandiargues— es chata, plana, explicativa con cortes inadmisibles y añadidos (el comienzo de cada acto con Charlotte de "Distanciadora-presentadora") didácticos e ideológicos que nada tiene que ver con el conjunto del texto. Desde esta concepción textual, el montaje de Joaquín Vida es claramente insuficiente. Incluso desde la opción elegida, la puesta en escena debe ser creativa, interiorizada, intentando armonizar los intérpretes. El diálogo requiere del actor sensibilidad y emoción, y ésta surge en algunos momentos solamente, con Magüi Mira, aunque la idea de identificar los relatos más rituales con la luz roja y el foco de atención



A la izquierda de estas líneas, dos escenas de "Madame de Sade", de Yukio Mishima, en versión de Francisco Melgares y con dirección de Joaquín Vida. (Fotos: Chicho). Sobre estas líneas, "Gigi Rouge", de Marcelo Martínez Poggio, por la Compañía Teatro Sol de Buenos Aires. (Fotos: Miguel Raposo).

sobre la actriz no sea, precisamente, un hallazgo". (Fernando Herrero. "Cuestión de Estilo", "El Norte de Castilla". Valladolid. 22 de marzo de 1987).

"(...) Mishima hurga en la biografía de Sade y, a través de seis personajes femeninos relacionados con el marqués, teje un complicado tapiz con los hilos de sus propias obsesiones, una epístola moral a Sade con interrogantes sobre el bien y el mal, principios separados, acaso solamente, por "una línea que, como la que deja la marea en la playa, cambia constantemente". El mal, dice uno de los personajes, es en su infinitud angélico; así, el vicio absoluto se convierte en virtud y cualquier desequilibrio llevado al extremo se hace sublime.
(...) Estas seis mujeres hablan del ausente, prisionero por la persecución encarnizada que dirige su suegra y que ignora su esposa. El espíritu del marqués se debate en el aquelarre de las palabras y "madame de Sade", que ha escogido el papel de veneradora de los excesos de su marido, fiel sirvienta de sus caprichos y guardiana de su memoria, decide al fin, cuando Sade es puesto en libertad, no verlo nunca más, pues prefiere conservar la imagen de un dios "brillante y carnal" no estragado por las garras del tiempo.
La obra tiene momentos de gran belleza de lenguaje, pero adolece de una estructura dramática que alivie el farragoso discurso moral. El espacio escénico, austero y estilizado, aúna la sugerencia de un interior japonés y la atmósfera de invernadero. Y la interpretación presenta un sólido y equilibrado buen nivel, con Carmen Elías encarnando a una "madame de Sade" que matiza e ilumina con delicadeza el tránsito de su personaje de la servidumbre a la independencia". (Juan Ignacio García-Garzón. "Yukio Mishima dedica una epístola moral a Sade". "ABC". Madrid. 10 de enero de 1987).

"(...) ¿Cómo trasladar a un lenguaje teatral esta reflexión dramática dialogada? Caben dos —caben muchos: yo he conocido estos dos— caminos: el seguido en Barcelona por el Teatre Lliure y el seguido en Madrid por la Compañía Teatro del Sol. El primero es la lectura íntegra del extenso texto; optó por ello el Teatre Lliure, que tiene un público de gustadores, antiguo, preparado, capaz de no perderse en el rococó deslumbrante del largo y hondo estudio de caracteres y pensamientos escrito por Mishima. El segundo camino consiste en melodramatizar el drama. Tratar de agilizar la acción teatral y acortar el texto hasta reducirlo a la hora y media habitual de las comedias que se representan entre nosotros.
Se obligan así los adaptadores —el autor de la versión y el director de escena— a escoger un núcleo central de la acción y dejar de lado al resto. Han optado por centrar el espectáculo en torno a los conflictos más sencillos: los sentimientos masoquistas de la señora de Sade, que añora a su sádico esposo, preso por sus escándalos, como un espejo cóncavo añora a otro convexo; el egoísmo de la madre de madame de Sade, que trata de apartar a su hija del marqués mientras éste es rechazado por la sociedad, y de acercarle a él cuando la revolución le va a convertir en un héroe y la familia puede beneficiarse de ello.
(...) "Dañina y fascinante como un pecador", un "espejo rococó de seis lunas", según las frases del programa de mano, esta Madame de Sade *ha perdido mucho de su poder de fascinar, el pecado que dentro conserva es tan decepcionante como en el fondo lo son siempre los pecados; tan hueco como, por debajo del follaje, lo es siempre el rococó. Reducido a un argumento lineal y simple, puede que el gran público comprenda mejor, pero ya no queda mucho que comprender.*
La dirección de escena lucha contra esta situación y trata de vencerla. El evidente buen hacer de Berta Riaza, Carmen Elías y Magüi Mira no consigue, sin embargo, transmitir el drama sino a ráfagas, como en el excelente diálogo entre las dos primeras con que concluye el segundo de los tres actos". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 10 de enero de 1987).

COMPAÑÍA TEATRO SOL DE BUENOS AIRES. Madrid

GIGI ROUGE
De Marcelo Martínez Poggio. Dirección: Fernando Sily. Vestuario y ambientación: Patrick Louis Ferron. Intérpretes: Diana Fazio y Rubén Torres. Estreno: 16 de marzo de 1987, en el Teatro Martín de Madrid.

"Diana Fazio y Rubén Torres son dos excelentes actores. Resultan eficaces y demuestran condiciones para la interpretación escénica. Diana posee un registro expresivo muy rico, y Rubén supera con acierto un papel difícil, muy poco agradecido y, por tanto, más meritorio. Los tres músicos en escena les acompañan muy bien. La dirección escénica tiene buen pulso.
Pero la obra es tan poquísima cosa, tan sin sustancia y tan desagradable, tan plagada de situaciones y de palabras que ni son gratas de ver o escuchar, que tanto esfuerzo de los intérpretes solamente sirve para que lamentemos que esté tan mal empleado". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 10 de mayo de 1987).

"La obra implica el curso de dos acciones paralelas, la que teatralizan los dos personajes travestidos y la que corresponde a la situación en que esos personajes se encuentran al fingir lo que, en principio, no son. O dicho de otra manera: cada vez que la prostituta asume el papel de quienes la humillan cotidianamente, se establece una interesante relación entre ella misma y esos personajes.
Frente a un planteamiento dramático de esta envergadura, caben varias posiciones. Consistiría una, como hizo Genet en llevar el drama hasta sus últimas y más sangrientas conclusiones. Cabría, también, dejarse ganar —o perder— por cuanto pudiera haber de insólito, audaz morboso e incluso divertido en el juego. Me parece que los dos actores argentinos, quizá por haber presentado el espectáculo, antes de su venida a España, en cafés-teatro, se han perdido un poco en esta segunda opción. En esa lucha están ahora y lo que uno quisiera es que eliminaran del todo las concesiones textuales e interpretativas para rehacer ese pulso potencial que corresponde a los personajes y a las situaciones de la obra". (J. M. "Diario 16". Madrid. 9 de mayo de 1987).

"Fórmula vieja muy sobada en pequeñas piezas del teatro llamado de ensayo que suele no ensayar nada, sino lo ya sabido. En este caso, un encuentro de dos personajes que se desdoblan en otros imaginarios, supuestamente tomados de la realidad diaria de uno de ellos, Gigi, la joven prostituta callejera. Inútil añadir antecedentes en ese juego de espejos, de imágenes falsas, en que brilla como una luz lejana e inasequible la obra de Genet Las Criadas.
Aquí, Gigi se lleva a su casa un cliente que se considera el "rey de la noche" y es un boludo bastante estúpido, con boberia reduplicada por el corretear, saltar y gesticular de Rubén Torres, actor muy menor y propenso a lo barato. La chica tampoco es una joya en el texto ni gana en la interpretación de Diana Fazio que, sin embargo, pone toda la carne, no mucha, en el asador del mismo juego de travestismo de su compañero. Así, y con notable esfuerzo, ambos llevan adelante la progresión de una historia carente de interés, de calidades de observación e incluso de inventiva que salta de tópico en tópico acompañado por una mínima orquestina de acatarrado son que borda también en lo melódico temas viejos para poner ironía o melancolía a unas escenas que carecen de lo uno y de lo otro". (L. L. S. "ABC". Madrid. 20 de marzo de 1987).

GRUPO DE TEATRO SOL Y SOMBRA. Ugijar (Granada)

MIGUEL HERNANDEZ, POETA
De Eduardo Prados. Dirección: Eduardo Prados. Escenografía: Agustín Ramírez y Juan Baños. Máscaras: Esmeralda Jiménez. Intérpretes: Ángel Alonso, Carmen Pelegrina, Isabel Padilla, Encarni Montilla, Encarni Quero, J. Manuel Campos, Montserrat Jiménez, Martirio Baz, Martirio Muñoz, Ana María Velasco, Pilar García y Mayte Vigo. Estreno: 9 de abril de 1987, en el Salón de Actos del Instituto de F. P. de Ugijar (Granada).

SOLPOR, CLUB XUVENIL. Celanova (Orense)

ALICIA EN EL PARÍS DE LAS MARAVILLAS
De Miguel Sierra. Dirección: Alfredo Vázquez Dorado. Intérpretes: Camila Álvarez, Carlos Montoro, Pilar Cabrera, María Rodríguez, Marina Mouriño y Mari Carmen Lemos. Estreno: 12 de agosto de 1987, en el Salón de Actos de los Institutos, Celanova (Orense).

"La obra de Miguel Sierra Alicia en el París de las Maravillas *había sido estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 14 de marzo de 1978 con una gran acogida y con en ome éxito. No ha sido menor el éxito cosechado por el grupo Sopor, cuyos actores, Camila Álvarez, Carlos Montero, Pilar Cabrera, María Rodríguez, Marina Mouriño y Mari Carmen Lemos, han logrado divertir con sus evoluciones y con su personal interpretación a los asistentes en las dos horas que duró la representación".* (César. "La Región". Orense. 14 de agosto de 1987).

ASOCIACION DE SORDOMUDOS DE MADRID. Madrid

EL CARRO
De Nicolás Horcajo Ramiro. Dirección: Nicolás Horcajo Ramiro. Música: Guillermo Miguel Moreno Sánchez y Alberto Carmena Torres. Intérpretes: Nicolás Horcajo Ramiro, José Javier Campillo Ambel, Francisco Daniel Vázquez López, José Luis Olmos Arranz, Domingo Julián Delgado, Manuel Piñero Ruiz, Gregoria Marrón Marrón, Carmen Méndez Domínguez, María del Carmen Alcaide Martínez, Ana María García Rodríguez y María del Castillo Mato Gómez. Estreno:: 21 de octubre de 1986, en el Teatro Centro de Navalcarnero (Madrid).

SORGIÑAK. Bilbao

A ESCENA...
Antología teatral con textos de Aristófanes, Marlowe, Shakespeare, Calderón, Strindberg, Muñoz Seca, Tennessee Williams y Giraudoux. Dirección: Luis García. Intérpretes: Zalduegui, Ares, Paz Arbe, Luis García, Olga Cano, etc. Estreno: 6 de enero de 1987, en el Teatro Municipal Ayala de Bilbao.

"A escena... *está servido por un grupo muy numeroso de actores. Hay desniveles.*

Escenografía muy sencilla, aunque discutible como espacio polivalente, escasa iluminación que no matiza, música confusa en la que se quieren delegar los preámbulos recortados, buena indumentaria... el grupo saca adelante con dignidad su desigual empeño. Es, quizá, discutible la fórmula misma: las escenas son momentos inolvidables fuera de contexto, sin que nada justifique su aparición.

Pero todo ese cúmulo de imperfecciones tiene temblor teatral y vida. Admitidos los niveles, resulta un aceptable producto.

A escena..., *podía ser perfectamente un trabajo que —troceado— ilustraría una clase o una conferencia. Es repertorio universal, los fragmentos son expresivos de época y autor, y los intérpretes sirven bien. No debiera morir en la muestra del Ayala. Pocos profesionales tienen en su equipaje un bloque de títulos tan intencionados como expresivos desde un punto de vista de didáctica y extensión teatral. Muestras como* A escena... *habrían de tener canales de difusión fluidos en los que no se pasen tantas angustias y penurias.*

Grupo no profesional, Sorgiñak da, sobre todas las cosas, una lección de amor al teatro". (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 4 de enero de 1987.

SURIPANTA TEATRO. Badajoz

RETABLO, DE LA AVARICIA, LA LUJURIA Y LA MUERTE
Sobre tres obras de Valle-Inclán. Dirección: Etelvino Vázquez. Intérpretes: Javier Leoni, Pedro Antonio Penco, Yolanda Criado, Jesús Martín, Pilar Gómez y Pedro Rodríguez. Estreno: 29 de Julio de 1987, en la Sala Trajano de Mérida (Badajoz).





Dos escenas de "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte", dirigido por Etelvino Vázquez sobre tres obras de Valle-Inclán, e interpretado por Suripanta Teatro. En la otra página, Susana Mayo en "Todos tenemos la misma historia", de Dario Fo. (Foto: Miguel Raposo).

"A Ligazón *la veo como una pieza oriental donde lo más importante es el vacío, como esos cuadros japoneses donde tanta importancia tiene el trazado como el resto de papel en blanco. A* La rosa de papel *le ocurre justamente lo contrario, lo importante es conseguir la sensación de lleno, de espacio totalmente ocupado y repleto por unos seres miserables y de lumpen. Y esta sensación de lleno hay que conseguirla con casi nada: sonido y movimiento, pero sin ningún apoyo escenográfico.* La cabeza del bautista *es, sin duda, la más actual de las tres piezas, la más próxima por todo lo que tiene de trama típica de cine "negro", pero también por la intensidad que esta relación triangular ha de tener, como tres polos de corriente trifásica que al juntarse producen una gran descarga: el deseo".* (Declaraciones de Etelvino Vázquez. "Hoy". Badajoz. 15 de julio de 1987).

"Etelvino Vázquez, director de la obra, ha dicho de esta representación que es "un Valle-Inclán en el sur, interpretado por actores del sur y dirigido por un hombre del norte. Teatro de actores y teatro de texto por encima de todo. Hemos sacrificado algunos aspectos en función de la comprensión y la matización del texto para que se entienda en toda su complejidad y belleza. Y hemos buscado un espacio unitario para esas tres piezas, sin ánimo de simplificar, un espacio abstracto, concreto y próximo, un espacio escénico con simplicidad y limpieza". (Declaraciones a "Extremadura". 30 de julio de 1987).

"Perder el miedo a Valle —más bien a los guardianes de su "pureza"— ha sido una constante del trabajo de Etelvino Vázquez con Suripanta. Y en cuanto al texto —un 50 % del montaje—, los resultados son óptimos. Durante la representación llegaba a nuestros oídos de una manera fluida gracias al buen hacer de los actores, que en cuanto a la comprensión, intención y dicción —es siempre difícil separar los tres aspectos— han realizado un buen trabajo. Ya tenemos superada una barrera importantísima. La puesta en escena apoya esta opción y, sin alardes coreográficos, compone "cuadros" que reflejan el rico mundo salido de la pluma de don Ramón María del Valle-Inclán.

(...) Perderle el miedo a Valle-Inclán, dignificarlo, con naturalidad, es una empresa que han hecho fácil, con su buen hacer, Suripanta y Etelvino Vázquez". (Francisco Muñoz Ramírez. "Hoy". Extremadura).

COMPAÑÍA DE SUSANA MAYO. Madrid

TODAS TENEMOS LA MISMA HISTORIA
De Darío Fo. Traducción de Carla Matteini. Versos: Boris Vian. Dirección: Eduardo Fuentes. Interprete: Susana Mayo. Estreno: 5 de mayo de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, sala II.

"(...) Me planteo la duda de si la serie de procacidades, tacos y groserías que nos es dado escuchar y ver a lo largo de una hora en el así llamado Centro Cultural no van más allá de lo que se puede presentar a un público sin advertirle previamente de lo que le espera.

Me preocupa el teatro. Me esfuerzo en atraer a él a la gente. Espectáculos como éste resultan en ese sentido negativos, destruyen la ilusión que por el teatro pueda empezar a nacer en cualquier espectador de buena fe. Se anuncia como un cabaret literario, y se asegura que en él escucharemos un texto de Dario Fo juntamente con versos de Boris Vian.

(...) La palabra literatura ha de tener algún sentido; la palabra versos contiene sus exigen-

cias; Dario Fo es un autor importante ¿Qué literatura, qué versos quedan en este espectáculo? ¿Dario Fo lo conoce y se responsabiliza de él? Lo sentiré mucho si es así.

A este critico no le agrada, ni lo más mínimo, escribir lo que está escribiendo. Pero cree que la critica tiene que cumplir un deber para con el teatro. Conozco la mayor parte —siempre es arriesgado decir todas— de las modernas corrientes estéticas; sé hasta qué punto elementos formales que en otros tiempos no resultaban admisibles integran muchas nuevas actitudes ante el concepto de belleza, he visitado las ruinas de los tabúes. No voy a asombrarme de nada.

(...) Pero exijo calidad. Exijo un nivel artístico. En tal exigencia radica el valor que pueda tener mi trabajo, que de no ser así resultaría inútil. Y no he sabido encontrar, en esta ocasión, esos mínimos que me parecen imprescindibles para poder hablar de un espectáculo teatral. Bien que lo lamento.

Hace poco más de un mes que se ha celebrado en Madrid un Festival Internacional de Teatro. En él hemos asistido a espectáculos que pueden denominarse de cabaret, audaces e innovadores, revolucionarios o transculturales. Se pueden discutir, pero no sólo eso: merecen ser discutidos, enseñan algo, aportan algo. No sé si son vías teatrales con un largo futuro o se van a agotar en sí mismas. Pero ante ninguno he tenido que recordar que el respeto entre el escenario y la sala ha de ser mutuo, y que nadie puede pedir lo que no da. Lamento tener que recordarlo en este caso". (Alberto de la Hera. "El público merece un respeto", "Ya". Madrid. 5 de mayo de 1987).

"Todas tenemos la misma historia *es un breve monólogo que Dario Fo escribió para un espectáculo de su compañera, Franca Rame, abanderada del feminismo en Italia.*

La historia que se supone, de todas, es el del amor hecho a disgusto con un compañero sin sensibilidad, el rechazo a los fastidios o riesgos de los anticonceptivos, el embarazo no deseado, la imposibilidad del aborto legal y la rudeza y carestía del clandestino, el parto doloroso, la maternidad engorrosa y no deseada.

Parece que hay en el mundo otros casos de pareja y de amor que no son tan cómicamente trágicos.

(...) Susana Mayo asume ahora el personaje emblemático de Dario Fo; como no da de sí para un espectáculo completo, lo incrementa con una especie de presentación con un poema de Boris Vian y algún tango. Sigue sin dar suficiente materia para un espectáculo.

La formula de "kabaret literario" —con la "k" con la que nació en un Berlín muy lejano— toma el biombo para los cambios de personalidad, el pianista para subrayar los movimientos, el recitado sobre música; pero no es más que un revestimiento.

No llega a la aspereza genial del género". (E. H. T. "Otras tienen otra historia", "El País". Madrid. 5 de mayo de 1987).



T.E.G. TEATRO ESTUDIO DE GIJON. Gijón (Asturias)

HISTORIA DE UNA CARA

De Eduardo Pavlovsky. Dirección: Miguel Expósito. Escenografía: Manuel Pizarro. Intérpretes: Manuel Pizarro, Mariano Alfonso y Margarita Rodríguez. Estreno: 18 de junio de 1987, en el Teatro de la Antigua Universidad Laboral de Gijón (Asturias).

"Muchas horas debió de costarles hacer un montaje perfecto, en el que no falta aprendizaje sobre las formas del boxeo. Sacan el mayor partido al escenario, que en principio parece simple, pero que se transforma inesperadamente con una profunda imaginación y conocimiento escénico. El sonido y la iluminación acompañan cada movimiento en una sinfonía perfecta, hasta el punto de que creo que se trata de uno de los montajes más ajustados que he visto últimamente.

Manuel Pizarro conduce la obra con el ritmo y cadencia que son necesarios para suplir los descensos narrativos. Es un actor que comunica, que tiene el don innato de irradiar al espectador, no sólo la palabra, sino los sentimientos para que podamos identificarlos plenamente con el personaje.

(...) Mariano Alfonso interpreta de un modo quizá más cerebral, con la buena nueva de que cada día se pule más para estar en condiciones de enfrentarse con cualquier papel. Margarita Rodríguez interpreta a ese ángel que Pavlovsky ha introducido en el infierno. Es un contrapunto hermoso en medio de la sordidez. Se mantiene a gran altura, como sus compañeros, para redondear un éxito". (Joaquín Fuertes. "El Comercio". Gijón. 8 de octubre de 1987).

"Historia de una cara *queda abierta a la libre interpretación del espectador, pero una de sus lecturas advierte sobre la imposibilidad de vivir en el mundo real, mensaje que se extrae del espectacular fin de la obra. El escenario se transforma en un ring donde se representa en cámara lenta el combate que supuso el fin del protagonista, en medio de un juego de luces y sombras. A continuación, el asesinato, todo ello en esa línea naturalista que caracteriza los trabajos del Teatro Estudio de Gijón.*

Jugando con guión, personajes y escenografía, el TEG ha conseguido montar un espectáculo original, sin recibir ayuda de ninguna institución, aunque sí con la colaboración desinteresada de varias personas. Según declaraciones de Miguel Expósito, "no sabemos dónde ni cuándo será, pero nuestra máxima aspiración es actuar en Oviedo y que nos contraten". (Ángeles Rivero. "La Nueva España". Oviedo. 4 de octubre de 1987).

"Historia de una cara *es el decir de un mundo de fracaso, amor y lucha por unos recuerdos no muy lejanos. Es la ruptura entre lo que fue una simbiosis perfecta entre la inteligencia y la fuerza. Es la añoranza y el desencanto ante una realidad que los propios personajes intentan evitar.*

En la obra, las palabras se ven forzadas, se reiteran y salen desde los corazones de los actores para que lleguen en forma de ternura y poesía al espectador. El texto es un continuo juego con la estructura del léxico, en el que participa inconscientemente el público.

Los personajes mueren y resucitan constantemente durante el desarrrollo de la pieza, y se inclinan hacia un final anunciado desde el comienzo de Historia de una cara.

Todo ello, envuelto en un escenario no demasiado recargado, donde los objetos son los imprescindibles y una iluminación tenue, en ocasiones oscura, ambienta la obra.

El Grupo Teatro Estudio de Gijón nació en el año 1981, tras una escisión del colectivo Tramoya. Poco a poco fue escalando escenarios y ganando premios para conseguir su consolida-

ción dentro del mundo teatral asturiano. Todo ello, gracias a la estabilidad de sus componentes y a la perfecta conjunción de sus objetivos. Un grupo que funciona sin apoyo oficial, al considerar las subvenciones como esclavizadoras y contrarias a la independencia teatral.

En Historia de una cara, *el grupo TEG ha sabido conjugar todos los elementos de su concepción teatral, y conseguido un esquema dramático que los estiliza dentro del arte dramático de nuestra región".* (Ángel González. "La Voz de Asturias". Oviedo. 4 de octubre de 1987).

T.E.I. (Teatre Experimental Independent). Sant Marçal (Gerona)

NICE PEOPLE

Sobre dos obras de Sean O'Casey. Versión catalana: Salvador Sunyer y Miguel Berga. Dirección: Pep Cruz. Escenografía: Francesc Estivill. Intérpretes: Rosa María Sala, Pep Estivill, Francesc Estivill, Maite Martí y Andreu Caamaño. Estreno: 28 de octubre de 1986, en el Teatre Municipal de Girona, 14 de abril de 1987, en el Teatre Poliorama de Barcelona.

"(...) Las dos piezas en un acto de O'Casey me supieron a poco. Ambas son de una comicidad elemental: en una, Un conte de nit, *un pobre desgraciado se lleva una mujer a la cama ignorando que se trata de una puta; en la otra,* La lliura, *un borracho intenta retirar una libra de su libreta en una oficina de Correos. Son dos obritas cuyo principal interés radica en la descripción de los tipos, tipos reales, que de por sí son de una gran comicidad, que hablan, se expresan de un modo capaz de despertar la risa de un público que los reconoce, del mismo modo que el público catalán de hace 20 años se reía de Capri apenas le veía pisar un escenario. Son personajes que se resisten a la traducción.*

De las dos obritas, la segunda, La lliura, *resultó la más agraciada, por la interpretación de Pep Estivill en el personaje de Samy, el borracho, y también porque parecía estar más rodada que la primera, a la que Rosa María Sala y el propio Pep Estivill no supieron sacarle todo el jugo que cabía esperar. Además, es un teatro viejo e inocentón, un O'Casey menor, que viaja mal, y que en el marco del Teatre Català de la Comèdia —que así se denomina también "Can Flotats"— podía perfectamente haber sido sustituido por un par de monólogos de don Santiago Rusiñol.*

En definitiva, pienso que la presencia del TEI en el Poliorama se ha realizado por debajo de sus posibilidades, de un historial y una programación que les permiten presentarse en el Poliorama, en el Centre Dramàtic, e incluso en el rigurosísimo Lliure, por derecho propio. Y digo esto porque, terminada la función, mientras las "clavelleres" (dos chicas de la compañía Flotats encargadas de lanzar claveles a los actores) hacían su trabajo y el diputado Colomines aplaudía complacido, escuché más de un comentario en el que se juzgaba al TEI como "molt poqueta cosa". Comentario totalmente injusto, pero que la aparición del TEI en "Can Flotats", con esas dos obritas de O'Casey sacadas de la manga, hacía, por desgracia, presagiar.

Por último, quisiera referirme a esas 16 miserables líneas dedicadas al gran Sean O'Casey en el informe que se nos entregó a los críticos y comentaristas teatrales. Unas miserables líneas en las que amén de equivocar el año de su nacimiento (1880 y no 1984), de decir, que gracias al éxito de The Shadow off a Gunma, *estrenada en 1923, O'Casey pudo vivir como un escritor profesional (de* La sombra del francotirador *sólo se dieron en Dublín cuatro representaciones; el éxito vino un año más tarde, con el estreno de* Juno and the Paycock*), se comete el enorme disparate de convertir el célebre Abbey Theater, inaugurado en Dublín en 1904 como sede del Irish National Dramtic Society, en una escena francesa: el "teatre de l'Abbaye", es decir, la traducción literal en francés del Abbey Theater (Teatro de la Abadía). Enhorabuena".* (Joan de Sagarra. "O'Casey, del Grec 76 a Can Flotats". "El País". Barcelona. 16 de abril de 1987).

"(...) El TEI de Sant Marçal es una correctísima compañía de comarcas, hace poco totalmente profesionalizada, que hace un teatro sencillo —de captación de aficionados— y con cortos presupuestos. Un teatro que nada tiene que ver, y sin que ello oculte el menor menosprecio, con el que puede hacer Flotats, bañado, además, en amplios presupuestos. Este peligro me lo explicaba el propio Pep Cruz.

Digo esto porque Nice People *es un espectáculo amable, entusiásticamente hecho por los actores a partir de dos anécdotas —un tío carca y conservador que confunde una prostituta con un ligue* (Un conte de nit)*; dos tipos van a sacar una libra de una oficina postal y uno va borracho como una cuba* (La lliura)— *pero muy menor, delgado y un poco pasado de época. El humor en tono de vodevil de la primera pieza y de sainete en la segunda, hace que el espectáculo se siga con una cierta sonrisa, pero extrapolando el lugar en que uno lo ve. Ir al Poliorama creyendo que vas a encontrarte con un espectáculo de primerísima calidad sería un error.*

Dentro del buen tono general y la corrección de ambas piezas, es destacable el trabajo del actor Pep Estivill, que crea dos tipos distintos, y en ambos apuntando maneras de muy buen actor. Pep Cruz dirige las obras con picardía y buen olfato, controlando la situación para que los actores no se le desmanden, algo que los respectivos textos podrían propiciar. Esta compañía evidencia un excelente nivel para desarrollar una importante labor comarcal. Por ahí, el TEI de Sant Marçal se ha apuntado un éxito". (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Teatro amable y menor". "El Periódico". Barcelona. 18 de abril de 1987).

"Teatro humilde, sencillo, amable y encantador, sin grandilocuencias ni trascendentalismos, al alcance de todos, con un humor fino y tierno que revela la profunda estima de O'Casey por sus criaturas y que utiliza los elementos más simples para envolver sutilmente a sus personajes.

(...) Pep Cruz y el TEI han conseguido con una extraordinaria finura y delicadeza el no caer en el trazo grueso y roto de la farsa y han configurado situaciones y personajes con una buena técnica y con la misma equilibrada humanidad con que O'Casey las creó. Pep Estivill y Francesc Estivill —responsable también de una escenografía que recuerda las servidas por el



Dos escenas de "Nice People", espectáculo sobre dos obras de Sean O'Casey, dirigido por Pep Cruz e interpretado por el T.E.I. (Teatro Experimental Independent de Sant Marçal) .(Fotos: Carrera). En la otra página, escena de "La tragedia de Coriolano", de Shaskespeare, por Teatro Tabanque-Imagen 3.



cine mudo, y que sabe combinar la funcionalidad con la creación de ambientes— se revelan como pícaros actores que saben utilizar con eficacia los recursos cómicos. Rosa María Sala juega con habilidad las posibilidades del personaje de Ángela y Maite Martí sabe dar a dos personajes complementarios una indiscutible personalidad. Andreu Caamaño completa con dignidad el equipo de intérpretes. De esta forma, el espectáculo, amable y encantador, invita a encontrar durante un rato aquel punto de sana ingenuidad que el teatro no debiera perder nunca". (Joaquím Villà i Folch. "Amables y encantadores". "Avui". Barcelona. 18 de abril de 1987).

TEATRO TABANQUE - IMAGEN 3. Zaragoza

LA TRAGEDIA DE CORIOLANO

De William Shakespeare. Versión de Joan Casas. Dirección: Antonio Malonda. Escenografía: Christian Rouriere. Vestuario: Julia Martínez Hernández. Música: Sergio Andrés. Intérpretes: Ana Tabuenca, Javier Cruz, Dionisia García, Sergio Plou, Antonio Buil y Eusebio Gay. Estreno: 22 de noviembre de 1986, en Caspe (Zaragoza).

"(...) Con desnudez especialmente marcada, y sin concesiones poéticas o teatrales, Coriolano *es uno de esos argumentos clásicos que provocan la indecisión, la perplejidad. Los héroes vacilan, los personajes cometen errores y sus perspectivas de acción son dudosas. Era una obra que fascinó a Bertolt Brecht, porque planteaba puntos de vista que coincidían con su teoría del teatro, y en la que trabajó sin acabar su propia adaptación para el Berliner.*
Brecht iba a dejar sólo un "estudio de la primera escena" bajo la forma de un diálogo entre él y sus colaboradores.
El grupo Tabanque, de Zaragoza, y su director, Antonio Malonda, presentan una versión de Coriolano *que recoge esa huella brechtiana. El planteamiento mismo del espectáculo, y el juego de teatro en el teatro que lo inicia, está inspirado allí, sin duda, por más que han jugado con otros elementos: la adaptación a un lenguaje casi de viñetas, la estrategia narrativa, los ritmos cambiantes del texto...*
Una maquinaria muy transformable ("constructivismo" e imágenes no imperiales, sino móviles y de sociedad mutante), de madera, marca la diversidad de espacios. Campamento, plaza, puerta o casa. Los cambios se producen a la vista con apoyo de símbolos en la indumentaria para cerrar rápidamente el repertorio de datos. Ráfagas de sonido, bueno. El arbitrio da rapidez a la acción, llega a ser familiar y no es incómodo —pese a su insistencia— para espectadores que están asistiendo a un espectáculo que dura cien minutos, sin reposo. Se sigue bien, y han logrado momentos de intensidad y fuerte dramatismo.
Tabanque es un equipo. Sirve al texto eficazmente. Un trabajo de dramaturgo, muy dirigido, que no permite estrellismos al uso. Es también un modo de producción teatral que ha caracterizado la sobria obra de Malonda: llevar nuevos actores a un punto que, además de cubrir su papel, además de integrarse en el conjunto, sepan individualmente razonar sobre el sentido último de lo que hacen. Y un actor sabio es también un actor mejor". (Pedro Barea. "*Coriolano*, en versión de hierro". "Deia". Bilbao. 7 de febrero de 1987).

GRUPO DE TEATRO TABERCORADE. Telde (Gran Canaria)

TELDE 1930. TESTIMONIO DE UN CRIMEN

Obra inspirada en la novela de Luis León Barreto. Estreno: 14 de julio de 1987, en el Centro Insular de la Cultura de Las Palmas de Gran Canaria.

TEATRO TABLADILLO. Burgos

CON EL TINGUILI, TINGUILITE

Adaptación de unos cuentos de María Rosa León. Dirección, escenografía y música: del colectivo. Intérpretes: Nacho de Miguel, Marivi Ramos, Cristina Lozano, José Alonso y Luis Miguel González. Estreno: 1 de diciembre de 1986, en el Centro Cultural "Francisco Salinas". Burgos.

"El espectáculo ha tratado de cubrir varios campos escénicos, desde la "cámara negra" y los juegos de sombras, hasta la sutil intervención del payaso y la chispa de improvisación de los "actores niños".
El montaje escoge como pieza base del espectáculo el libro de cuentos Rosa-Fría, patinadora de la luna, *que aglutina otros como* El ladrón de islas, Juan Bobo y El oso poeta, *todos ellos adaptados al género dramático.*
Tabladillo, por su parte, ha dado a luz un montaje de bella factura, haciendo de la imaginación, sensibilidad y magia, elementos originarios de la autora, un juego estético donde tiene cabida la improvisación del colectivo burgalés". (R. Ruiz. "Diario de Burgos". Burgos. 27 de abril de 1987).

TAEDRA TALLER DE ESTUDIO DRAMÁTICO. Boadilla del Monte (Madrid)

ASPIRINA PARA DOS

De Woody Allen. Dirección: Víctor Ruiz. Intérpretes: Adrián Piera, Pilar Maestre, Ángel Cañas, Ignacio Soret, Isabel H. Pennetier, Loly Otero y Ana Herrero. Estreno: 13 de diciembre de 1986, en el Real Coliseo de Carlos III, de San Lorenzo del Escorial.

EL TALLER. León

FEDRA

De Séneca. Dirección: Fernando Bravo. Intérpretes: Teresa Hidalgo, Esther Frías, Antonio Ferrari, José Ramón Gómez, María José Prieto, José Luis López, Maika Alvarez y Raquel Viñas. Estreno: 7 de abril de 1987, en el Instituto "Juan de la Encina". León

TALLER DE ARTES INTERPRETATIVAS. Madrid

CUANDO VIVIR, ES LLEGAR

De varios autores. Dirección: Ofelia Angélica. Estreno: 22 de diciembre de 1986, en el Centro Cultural "Nicolás Salmerón" de Madrid.

TALLER DRAMATIC DEL TEATRE SANS. Palma de Mallorca

EL LIMONERO
De Harry Tierney. Dirección: Leona di Marco. Música: Timothy Bowers. Intérpretes: Tomeu Homar, Catalina Solivellas, Tomeu Gomila, Lourdes Erroz, Toni Gómez, etc. Músicos: Jean Jacques Schalekamp y Sonia Jover. Estreno: 28 de julio de 1987, en la Sala Sans de Palma de Mallorca.

"El limonero es *un montaje irregular, en el que lo mismo se producen momentos de interés dramático que otros en los que la acción se diluye, carece de la suficiente energía como para mantener la atención del espectador.*
A este respecto, no hay que olvidar que El limonero, *a pesar del interés de su temática y de la calidad literaria que en algunas escenas se abre paso sobre su traducción al castellano —la primera de ellas, protagonizada por niños, goza de un poderoso atractivo—, es una pieza que exige de quien la contempla un esfuerzo de interés que no es fácil obtener de todo el mundo. Y, por otra parte, su veta de tragedia rural se encuentra bastante alejada de los senderos por que circula el teatro actual.*
El mayor problema de la obra —ya puesta en pie— se encuentra, sin embargo, en su misma condición de ejercicio de aprendizaje, que le priva —aunque sea inconscientemente— de optar a la de espectáculo sólido. Los intépretes de El limonero *se encuentran —como la práctica totalidad del teatro joven de las islas, incluidos quienes nos dedicamos a comentarlo— en pleno período de formación, aunque sea en grados profundamente diferentes; y esta circunstancia se revela en cuestiones tan vitales como la vocalización, particularmente insatisfactoria en este montaje".* (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 31 de julio de 1987).

TALLER DE LA ESCUELA DE TEATRO DE ZARAGOZA. Zaragoza

DON JUAN... Y SI NO ESTUVIERAS AQUÍ
De Benito de Ramón, utilizando textos de Molière, Zorrilla, Villaespesa, Brecht y Tirso. Dirección: Franscisco Ortega. Intérpretes: 17 alumnos de la escuela. Estreno: 25 de junio de 1987, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

TALLER DE MIM I TEATRE CONTEMPORANI. Barcelona

LA PORTA DEL PARADÍS
De Miguel Cobaleda. Traducción: Vicenç Lloret. Dirección: Martín Gómez Curletto. Intérpretes: Josep María Font i Font y Albert Pueyo. Estreno: 13 de marzo de 1987, en el Centre Cívic Hostafrancs del District Sants-Montjuic de Barcelona.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE CEUTA. Ceuta

SLIPS
De Manuel Merlo. Dirección: Manuel Merlo. intérpretes: Rosa M.ª Merlo, Cristina Oñate, Mariola Muñoz, Cristina Rivera, Olga Marti, Cecilia Bastida, Carmen Mari Jiménez, Cristina Bernal, Carolina Muñoz, Susana Bermúdez, África Tejero, Manoli Suárez, Rosa Montero, Mita Miranda, Mónica Fuentes, Inmaculada López, Francis Aliaga, Pedro Fajardo, Nieves Tamayo, Mariam Mohamed y Juan Ignacio Cordero. Estreno: 28 de septiembre de 1986 en el Teatro del Revellín en Ceuta.

"Los componentes del grupo teatral supieron trasladarnos a un mundo donde todo es posible e imposible, donde todo es real y a la vez irreal, el mundo de lo absurdo.
(...) Durante toda la hora y media que duró la representación el escenario tuvo luz y vida propia desde la carcajada hasta el asombro —una viuda buscando un ataúd para su marido...— todo lo que podía ocurrir sucedió y al final el numeroso público asistente ovacionó a estos jóvenes actores que con su trabajo nos deleitan cada vez más con una actuación desenfadada, jovial en su dirección, donde se puede apreciar la mano del director de taller Manuel Merlo, que está realizando una gran labor en pro de la Cultura de estos jóvenes, que es decir de Ceuta." (F. S. M. "El Faro". Ceuta. 1 de octubre de 1986).

AQUELARRE
De Pedro Fajardo. Dirección: Pedro Fajardo. Intérpretes: Mita Miranda, Pedro Fajardo, Francis Aliaga, Rosa Montero, Manoli Suárez, África Tejero, Nieves Tamayo, Manuel Merlo, Rosa María Merlo y Mónica Fuentes. Estreno: 24 de septiembre de 1986 en el Teatro del Revellín en Ceuta.

"Fabuloso y desconcertante el trabajo del T.M.T. Tras su importante participación en la pasada Semana de la Juventud, este grupo presentó Aquelarre *el pasado sábado en la discoteca El Candelero. El lleno total y el resultado excelente.* Aquelarre *consiguió impactar al público de una manera directa, haciendo partícipe a los espectadores de lo que allí ocurría. La óptima calidad de los actores asegura definitivamente la labor continuada de este taller de teatro dirigido por Manuel Merlo."* ("El Faro". Ceuta. 22 de octubre de 1986).

LORCA VIVO
De Pedro Fajardo. Selección de textos: M. Merlo. Intérpretes: Ocho actores de la compañía. Estreno: Noviembre de 1986, Plaza de los Reyes.

UN POETA PARA LA ESCENA
Selección de textos: M. Merlo. Intérpretes: Cinco actores de la compañía. Estreno: Noviembre de 1986, Salón Caja Ceuta.

EL AMOR DE DON PERLIMPLIM CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Intérpretes: Seis actores de la compañía. Estreno: Noviembre de 1986, en la Sala Caja Ceuta.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE PARLA. Parla (Madrid)

FARSA INMORTAL DEL ANÍS MACHAQUITO
De Francisco Benítez. Dirección: Apolinar Menor. Intérpretes: Juan Casas, Lucía García y Ana Belén Tortajada. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en el Salón de Actos de la Casa de la Cultura de Parla (Madrid).

TELARAÑAS
De Eduardo Pavlovsky. Dirección: Hillyer Schürjin. Intérpretes: Apolinar Menor, María López, Javier González, Juan Casas, Juan Pedro Jiménez, José María Gayo, Juan Carlos Buiza y Hillyer Schürjin. Estreno: 16 de diciembre de 1986, en el Salón de Actos de la Casa de la Cultura de Parla (Madrid).

EL BAÚL DE LOS DISFRACES
De Jaime Salom. Dirección: Rafael González. Intérpretes: Javier González, Esther de Pablos y Joaquín Luna. Estreno: 26 de diciembre de 1986, en el Salón de Actos de la Casa de la Cultura de Parla (Madrid).

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE SEGOVIA. Segovia

YVONNE, PRINCESA DE BORGOÑA
De W. Gombrowicz. Dirección: Mayte Hernangómez. Escenografía: Mercedes Roldán Brondo. Vestuario: Herminia Guerrero Infante. Intérpretes: Ana Díez, Antonio Tanarro, Paloma González, Gema Matarranz, Rosa Mayo, Miguel Lunar, Jorge Benavent, Antonia Huertas, Fernando Sánchez, Ofelia Arévalo, Ana Moroy y Javier Salcedo. Estreno: 8 de julio de 1987, en el patio de armas del Alcázar de Segovia.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO VALHONDO. Salamanca

LA ROSA DE PAPEL
De Valle-Inclán. Dirección: Agustín Martín. Escenografía: María Monedero. Intérpretes: Rosa Gómez, Franscisco Maide, Mercedes Iglesias, Concha Pérez, Auxi Gómez, Esther García, Bruno Merino, Soraya Iglesias, Rosa Sánchez, José María Merchán y Julia Mateos. Estreno: 13 de diciembre de 1986, en el Centro Cívico de Chamberí. Salamanca.

TALLER DE TEATRE. Figueras (Gerona)

ESCOLA DELS MARITS
De Molière. Dirección: Jaume Alsina. Escenografía y vestuario: Empar Rodón. Intérpretes: Josep - Antoni Tudela, Alfons Gumbau, María Angels Bassas, Silvia Castaño, Sònia Bernal, Domènec Subirà, Guillem Góngora, Jordi García y Josep María Cortada. Estreno: 12 de julio de 1987, en el Centro Cultural "El Pueblo", de Alfar (Gerona).

TALLER DE TEATRO DE ÁVILA. Ávila

LOS PIERROT'S
Del colectivo. Música: Carlos Galán y Jesús García. Intérpretes: Juan Jesús García, Juan José Severo y Teresa Sánchez. Estreno: 4 de abril de 1987, en la plaza de toros de Ávila.

"Se trata de un divertido espectáculo de paya-

sos, fresco, espontáneo y, a la vez, muy elaborado, en el cual Nino, Toquito y Stella nos muestran el maravilloso mundo de Pierrotilandia.
Los Pierrot's *son una divertida familia que gusta terriblemente a los niños y a los no tan niños por sus locuras, fantasías, malabarismos, acrobacias, chistes, canciones, etc. Es un espectáculo basado en gags cómicos que pretenden asombrar, entretener y divertir al público, todo ello con una trama sencilla y, además, con el aliciente de la música en directo".* ("Diario de Ávila". Ávila. 7 de julio de 1987).

TALLER DE TEATRO GADITANO. Cádiz

EL TRINO DEL DIABLO
De Alberto Miralles. Dirección: Eduardo Valiente. Intérpretes: Charo Sabio, Andrés Alcántara y Pedro Roca. Estreno: 12 de agosto de 1987, en el parque Infanta Elena de Barbato (Cádiz).

"Magia, espectáculo, efectos especiales y una extraordinaria actuación de los componentes del Taller Teatro Gaditano fueron los ingredientes que cautivaron al público asistente al Certamen de Teatro Villa de Mijas.
Charo Sabio, Andrés Alcántara y Pedro Roca encarnan a los personajes de una obra en la que se mezcla la tragedia del archiconocido Fausto, que un día vendió su alma al diablo, con la historia de una actor que durante toda su carrera había representado miles de veces la obra y que ahora se veía en la tesitura de efectuar un trueque similar con un singular demonio. No falta en la obra esa chispa de humor que siempre provoca un segundo de distensión que se agradece, ya que el texto, a veces rebuscado, llega a enfrascar al espectador en una dinámica arrolladora". (Juan J. Morales. "Sur". Málaga. 26 de agosto de 1987).

TALLER DE TEATRO ISAAC PERAL. Cartagena (Murcia)

LA ZAPATERA PRODIGIOSA
De Federico García Lorca. Dirección: Manuel Ponce Sánchez. Escenografía: Manuel Ponce Sánchez. Música: Carlos Rafael Pérez. Intérpretes: María Jesús Navarro, Juan Martínez Masegosa, Julia Aguilar Navarro, Francisco Javier Martínez, Isidro Valderas, José Antonio Angosto, Emmanuel López, Sonia Alonso, María Dolores Alonso, María del Mar Blaya, Eva García, Juana María Martínez, María José García, María Dolores Aguilar y Ana Ibáñez. Estreno: 13 de mayo de 1987, en el Instituto de Bachiller "Isaac Peral" de Cartagena (Murcia).

TALLER DE TEATRO U. P. DE MIJAS. Fuengirola (Málaga)

LA CASA DE BERNARDA ALBA
De Federico García Lorca. Dirección: Manuel España. Intérpretes: Carmen Cortez, María España, Mirella Conejo, Ana Moreno, Rebeca Masancsik, Librada Criado, Carmen Alarcón, Ana Cristofani, Nicolás Vargas y Marisa Boeta. Estreno: 30 de junio de 1987, en el Auditorio Municipal de Mijas (Málaga).



El grupo Talleret de Salt interpreta "Jacques i el seu amo", de Milan Kundera, con dirección de Quim Masó, Xicu Masó y Josep Doménec. (Foto: Ros Ribas).

TEATRO TALLER EIVISSA. Ibiza (Baleares)

ÚLTIMO ASALTO
Versión libre de un texto de Plinio Marcos. Dirección: Günter Hefft. Intérpretes: Carlos Poyal y Feli Martínez. Estreno: 8 de agosto de 1987, en el Claustro del Ayuntamiento de Ibiza.

"(...) La obra, por sí misma, posee el valor intrínseco de constituir un documento humano, un trozo que le ha arrancado Plinio Marcos a la vida —a la parte más desagradable de la vida— y que Gunter Heff, Feli Martínez y Carlos Poyal han trasladado a los modos hispanos y al ambiente, ya de por sí combativo, de un ring de boxeo. Es agresiva, y mucho: es una de esas historias que no le agrada contemplar al espectador que se arrellana cómodamente en su butaca —como no le agrada contemplar un reportaje sobre los niños que se mueren de hambre en Africa—, y por eso el público sale de la sala con un regusto amargo en la boca.
A pesar de esa sensación un tanto incómoda que se produce en el oyente, éste no puede dejar de reconocer el esfuerzo y el trabajo que se esconden detrás del montaje. Feli Martínez y Carlos Poyal, en un escenario sin afectismos ni alharacas, se entregan a la causa del texto, en cuya energía se sitúa la fuerza del espectáculo. La empresa es difícil y ellos la salvan con dignidad notable, tal y como supo advertir el repectable con sus aplausos (...)". (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 8 de diciembre de 1987).

"(...) Algo muy importante es el lenguaje, que se utiliza como arma, como medio con el que atacar. Al no ser dos personajes literarios, sino desarraigados, el lenguaje es duro, un lenguaje de la calle: las frases están mal construidas, el vocabulario es soez, lo que es natural, porque se trata del vocabulario que utiliza esta gente". El hecho de que sean únicamente dos los intérpretes que intervienen conlleva que ésta sea una obra "de gran desgaste físico". Es una hora y quince minutos de lucha constante, de tensión. Incluso, el hecho de desarrollarse en un ring de boxeo corresponde a esto, a la tensión permanente de toda la obra, salvo breves momentos de reflexión (...)". (Declaraciones a "El Día". Palma de Mallorca. 6 de diciembre de 1987).

TALLER 3. Oviedo

CUENTOS DE CIEGO
Del colectivo. Estreno: 15 de junio de 1987, en el Centro Cultural "Campoamor" (Oviedo)

"La obra Cuentos de ciego *es la historia del teatro, arte tan antiguo como la humanidad, desde sus orígenes, cuando era imitación del mundo externo, hasta nuestros días, en que irrumpe el cine con su capacidad de llegar a una audiencia sin fronteras. No olvidaron el culto a Dionisos de la antigüedad ni las representaciones que los cómicos itinerantes del carro de Tespis llevaban a los corrales de los burgos en las ciudades medievales. No faltó una incursión por el "bel canto" con* Carmen, *toreros y toro predestinado a la salvación. Por fin, en el siglo XX, llega el cine, que parece destronar y arrebatar el monopolio al teatro y que, a la postre, es fuente de inspiración para nuevas creaciones dramáticas. Fueron historias muy diversas y heterogéneas, con un personaje común que hace las veces de hilo conductor: un ciego de los de romance y copla.*
Hemos podido ver guiñol, danza, teatro blanco, cabaret, sombras, números cómicos, pantomimas y canto; una amplia muestra de formas de expresión dramática que cubrió ampliamente dos objetivos: representar una obra de teatro creada por los mismos actores e iniciar a estos jóvenes en el mundo del teatro, desde la confección del vestuario hasta el montaje de la escenografía y manejo de la tramoya.
En cuanto a la labor en el escenario, los actores demostraron, a pesar de su juventud y una vez superados los nervios iniciales, cierta picardía y capacidad de improvisación para superar los fallos técnicos y los blancos inoportunos de algún compañero". (Félix Caicoya. "La Nueva España". Oviedo. 17 de junio de 1987).

EL TALLERET DE SALT. Barcelona

JACQUES I EL SEU AMO
De Milan Kundera. Traducción: Joan Tarrida. Dirección: Quim Masó, Xicu Masó y Josep Doménec. Escenografía y vestuario: Julià Colomer. Intérpretes: Artur Trias, Xicu Masó, Cristina Cervià, Xavier Fàbregas, Mercè Mas, Janot Carbonell, Josep Domènec, Pilar Prats y Jordi Sánchez. Estreno: 31 de enero de 1987, en el Teatro Municipal de Girona.

"(...) Jacques y su amo *no es ninguna adaptación. Es, efectivamente, una variación sobre la novela de Diderot. Lo que hace Kundera es tomar esa "inmensa conversación en voz alta" que, según él dice, es la novela de Diderot, y darle una estructura dramática mucho más holgada, más ágil que la de la novela, manteniéndo la trama del viaje que realizan Jacques y su amo y engarzando en ella tres historias de amor: la del amo, la de Jacques y la de la señora de la Pommeraye. Pero lo curioso es cómo están engarzadas estas historias; por la técnica*

de la polifonía (las tres historias no se relatan sucesivamente, sino entremezcladas) y por la técnica de las variaciones (cada una de las tres historias es una variación de las otras).

(...) Sobre el escenario, y ateniéndose a lo visto en Gerona, hay que decir que el invento funciona. El Talleret de Salt ha mostrado, con habilidad, el artificio del escritor checo, si bien, con más medios, supongo que podían haberse potenciado escenográficamente la imagen del viaje y algunas otras situaciones. Con todo, me parece que la baza que jugó el Talleret de Salt fue la eficacia, la contundencia de los diálogos y, cómo no, la relación entre Jacques y su amo, el juego de la pareja, una pareja decisiva, apoyada en dos actores (Artur Trias, el amo, y Xicu Masó, Jacques) que realizaron una interpretación brillante —especialmente en el caso de Masó, incluso una pizca "cabotín"— y que el público agradeció. Pero, en conjunto, lo que dominó fue la sonrisa, una sonrisa inteligente. En definitiva, fue un Diderot/Kundera muy catalán, dibujado con el trazo más bien grueso del humor catalán, del teatro catalán tradicional que va a defender sus espectáculos por los pueblos, jugándose el tipo y, por así decir, sin red. La impresión general fue, pues, muy favorable y, si bien el conjunto de la interpretación resultó bastante desigual, ese "festín de inteligencia, humor y fantasía" que es Jacques el fatalista —y que es, también, la obra, la "variación" de Kundera— fue bien saboreado y justamente aplaudido". (Joan de Sagarra, "Un festín de inteligencia". "El País". Barcelona. 2 de febrero de 1987).

LA COMÈDIA DE L'OLLA

De Plauto. Versión de Francesc Nel.lo. Dirección: Joaquín Masó. Escenografía: Julià Colomer. Música y canciones: Miquel Sunyer. Intérpretes: Xicu Masó, Mercè Mas, Pilar Prats y Josep Domènec. Re-estreno: 22 de febrero de 1987, en el Teatro Romea de Barcelona.

"(...) La comèdia de l'olla *es un muy buen texto para niños, un texto que presenta las penas y alegrías de una pareja de jóvenes enamorados y los obstáculos que los intereses y una determinada moral ponen en su decisión de casarse. También reflexiona sobre la condición del esclavo y el derecho a ser libre. Por supuesto que todo esto le llega al joven espectador a través de la risa, del humor, y de la canción, elementos bien tragajados por El Talleret de Salt. El grupo, dirigido por Joaquín Masó, se mueve con una evidente penuria presupuestaria.*

La obra de Plauto es representada sin interrupción y durante la hora larga que dura mantiene —por lo visto el pasado domingo— la atención de los niños. Xico Masi, Mercè Mas, Pilar Prats y Josep Domènech encarnan con corrección los principales personajes. Pero lo que resulta es el espectáculo en su totalidad, algunos aciertos claros del director y la sencillez, no exenta de eficacia y gracia, con que resuelven casi todas las escenas. Máscaras, musicas y canciones se suman para hacer de esta comedia de Plauto un montaje teatral que gusta a los niños. Y esto se consigue a través de una obra de texto, lo que parece aún más valorable (...)". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 27 de febrero de 1987).

TANIA DORIS. Madrid

UN MARIDO DE IVA Y VUELTA

De Jiménez, Allen, García y Soto. Coreografía: Alberto Portillo. Intérpretes: Tania Doris, Luis Cuenca, Máximo Valverde, Eugenia Roca. Luis Oar y Ricardo Arroyo. Estreno: 3 de abril de 1987, en el Teatro Apolo de Barcelona.

"Tras un año de ausencia, vuelve al Teatro Apolo la popular pareja de revistas formada por Tania Doris y Luis Cuenca. El espectáculo que ahora presentan, Marido de IVA y vuelta, *arranca con aquello de "somos las chicas de Colsada". No hay, pues, grandes novedades. En todo caso, habría que señalar que los números musicales están bien cuidados, que tienen un fuerte ritmo y que, por lo general, el buen gusto los preside. (...) El largo espectáculo del Apolo es francamente entretenido y hasta vistoso en bastantes de sus fases. Luis Cuenca hace lo de siempre —lo que el público le pide y espera de él—, aunque a mí me pareció algo cansado. En cambio, la que está exultante de belleza y buenas maneras escénicas es Tania Doris, más vedette y más actriz que otras veces. Da la impresión de que el año de descanso que se ha tomado la ha devuelto al escenario con más garra y con más ilusión. Sospecho que es el momento en que esta mujer debiera salirse de lo que habitualmente hace y arriesgarse con algo más comprometido. La otra noche me pareció que todo aquello se le quedaba pequeño.* Marido de IVA y vuelta *es una revista bien condimentada, pero sin sorpresas, en la que cada uno hace lo que se espera que haga, con Máximo Valverde de guaperas y Eugenia Roca demostrando que es una buena actriz cómica. Pero quien sale triunfante —dentro de las aspiraciones modestas del producto— es Tania Doris. Sus partidarios lo pasarán muy bien".* (Gonzalo Pérez de Olaguer, "La vuelta de Tania Doris". "El Periódico". Barcelona. 8 de abril de 1987).

EQUIPO DE TEATRO TÁNTARA. Madrid

EL PROYECTO

De Alberto Wainer. Escenografía y vestuario: Alicia Levy. Música: Pablo Figuerero. Intérpretes: Manuel García, Vicente León, Vicente Ayala, Rosa Peña, Menchu Peña, Miguel Millán, Sandra Gregorio, Antonio Rodríguez, Enrique Moreno, Estrella Cruz, Miguel Marceñido, Jordi David, Marina Wainer, Teresa Morales y Antonio Cabañas. Estreno: junio de 1987.

TEATRO TARIMA. Basauri (Vizcaya)

BULEVAR

Sobre textos de Pío Baroja. Dramaturgia: Fernando García. Música: Txomin Artola. Espacio: Pablo Pérez. Intérpretes: Fernando García, Iñaki García, Francisco Javier Molinero y Francisco Hernando. Voz en off: Pedro Barea. Estreno: 26 de junio de 1987, en el Teatro Arizgain de Basauri (Vizcaya).

"El hilado es habilidoso, teatral, aceptando que resulta finalmente un retablo barojiano, un homenaje al autor, y cuya unidad es el recuerdo de ese mundo singular que está desperdigado entre páginas.

Este Bulevar *del grupo Tarima se aprovecha de la teatralidad misma de los textos seleccionados. Una mirada exterior, de quien observa el espectáculo de la pequeña vida provinciana... como si fuera un teatro. Es una actitud que está presente en los "tipos", los "cuentos", las "memorias", los "ensayos", las "bagatelas"... todos esos títulos que ponía don Pío a sus escritos cortos como con cierta exterioridad objetivizadora, o despego que está también en quien saca de sí una obra teatral.*

El grupo Tarima hace un trabajo suficiente, bien servido por un equipo de actores, que toman actitudes de viejo costumbrismo, manierismo de la tradición de comedia española, y consigue —sobre todo— el aroma mínimo, amable y crítico, de uno de los grandes escritores del 98. Un teatro, en todo caso, lleno de dificultades por su desmembramiento. La música de Txomin Artola, inspirada en musiquillas populares, útil; y los elementos escénicos al servicio de un homenaje grato. Un primer paso para volver a un mundo que no debe malograrse para el teatro. Y que tenía que haber sido ya parte de nuestro propio repertorio". (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 29 de junio de 1987).

Mosaico de textos barojianos, trasuntos de diversa procedencia que Tarima ensambla con irregular resultado. Bulevar *quiere ser un homenaje a don Pío desde su misma procedencia como escritor que vierte palabras y testimonios; como hábil disparador de consejos que el tiempo ha puesto entre paréntesis —crítica del sistema democrático, con la controvertida cuestión del voto universal, apto para el listo y para el tonto—: como, en fin, exponente de una sociedad diversa que vio desde la distancia de su propio apartamiento. Los fragmentos escogidos de aquí y de allá no constituyen en su fundido un cuerpo único narrativo, por mucho que el grupo basauritarra recuerde del propio autor aquello de que "una novela larga siempre será una sucesión de novelas cortas". A* Bulevar *le falta el tirón de una dramaturgia aquí inexistente, pero cuenta a su favor con la ilusionada labor de unas gentes que han tratado de reciclar de género unos escritos que nacieron casi todos para ser leídos.*

Los vaivenes del espectáculo no le restan esa cierta frescura que derrama cualquier pasión. Y Tarima ha apostado por don Pío apasionadamente, quizá de forma irreflexiva. Pecado perdonable por su misma procedencia, mucho más si se advierten las ganas de hacerlo bien con que cada uno interviene.

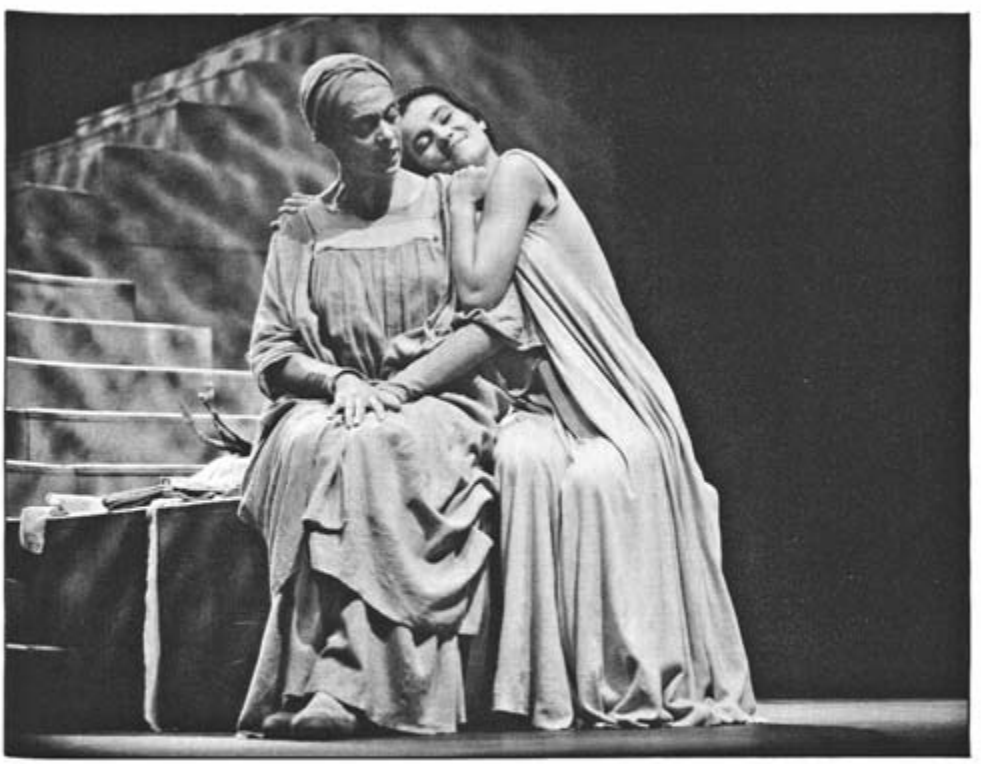
Ingenua decoración y luces no demasiado acertadas colorean un montaje con música de Txomin Artola e introducción en "off", muy a lo Bienvenido, mister-Marshall, *de un Pedro Barea que acierta en los tonos orales de las descripciones".* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 6 de diciembre de 1987).

TAUPADA. Elgoibar (Guipúzcoa)

POMPA ETA MOBIS

Del colectivo. Director: Edurne Lasa. Intérpretes: José Mari Larrañaga y Edurne Lasa. Estreno: 16 de diciembre de 1986, en el Cine de Azpeitia (Guipúzcoa).





El grupo Teatrejove de Valencia puso en escena "Romeo y Julieta", de Shakespeare, con dirección de Edward Wilson. (Fotos: Chicho).

COMPAÑÍA, TEATRACCION. Miranda de Ebro (Burgos)

TEATRO DE LA MEMORIA
Del colectivo. Intérpretes: Juan Carlos San José, Asunción Montejo, Carmen Revuelta, Rosa Marín, Lina Cordejuela, José Luis Rubio, Arantxa Montejo y Sol Jorge. Estreno: 10 de agosto de 1987, Poza de la Sal (Burgos).

TEATRAL ARMA. Vigo

KE, KE, DE KE
Del colectivo. Intérpretes: Susi Fernández, Antonio Rubio y Angie Walczak. Estreno: 7 de noviembre de 1986, en la Sala Kremlin de Vigo.

"Es un montaje de acción, un performance difícil de definir por su complejidad. Todo gira en torno al movimiento, hay acciones industriales, acciones corporales y un componente musical en playback con textos poéticos". El sonido de Laurice Anderson o Brian Eno, las palabras de "Editorial la A" y un despliegue de cuerdas en el espacio van dando forma a un montaje basado sobre todo en la sorpresa.
Dice Antonio Rubio que este nuevo montaje escapa de los esquemas del teatro tradicional, "no es de ninguna manera una obra de teatro a lo que se entiende por teatro, es un espectáculo que va entrando en el público a base de impacto y sorpresa". (Declaraciones a Pilar Comesaña. "Faro de Vigo". Vigo. 7 de noviembre de 1986).

TEATREJOVE. Valencia

ROMEO Y JULIETA
De W. Shakespeare. Traducción: Instituto Shakespeare. Dirección: Edward Wilson. Escenografía: Brian Lee. Intérpretes: Carles Sanjaime, Carmen del Valle, Ángela Castilla, Jaime Pujol, Paco Morell, Diego Braguinsky, Ángel Bonora, Ernesto Pastor, Ángel Nicolás, Sefa Melió, Carles Alberola, Kety Rico, Alfred Picó, Sergio Claramunt, Víctor Soler, Berna Llobell, Mario Asensi, María José Urieta y María José Peris. Estreno: 24 de febrero 1987, en el Teatro Olympia de Valencia. Coproducción de: Ajuntament de Valencia, Fundación Shakespeare, Generalitat Valenciana y Ministerio de Cultura.

"Hay muchos y notables aciertos en este Romeo y Julieta. *Dejando ahora de lado la magnífica oportunidad que se ofrece a los jóvenes intérpretes valencianos de familiarizarse con la obra del monstruo inglés, el acierto mayor consiste en haber invitado a un director como Edward Wilson para llevar adelante la puesta en escena. Es una puesta modélica, de las que esclarecen en los pasajes más delicados la profunda maraña del texto, y muy arriesgada frente al espectador no habituado a Shakespeare, en la medida en que se toma el tiempo necesario para que el acontecer escénico vaya adquiriendo su propia densidad. Es también una puesta en escena indisoluble de una escenografía muy afortunada que juega con el tránsito de los tramos de escalera y sus diversas alturas en un espacio único. Esa elegante y sugerente indeterminación posibilita una movilidad constante de los perso-*

najes y la multiplicación de los lugares de encuentro". ("Levante". Valencia. 3 de marzo de 1987).

"Lo estupendo de este Romeo y Julieta *—como, por ejemplo, en el no siempre bien aceptado* Coriolano, *de Toby Robertson, que presentó Eusebio Lázaro— es la unidad formal de la acción, la coherencia con que se integran todos los episodios. Todo ello, ya digo, servido por una compañía jovencísima, capaz de salir airosa de un desafío terriblemente difícil: evitar el choque entre la literatura, a veces tangencial, y la acción del personaje, entre la reflexión filosófica o la alegoría poética y la necesidad de responder, de forma concisa, a las circunstancias más inmediatas".* ("Diario 16". Madrid. 16 de mayo de 1987).

"El texto de Shakespeare no es solamente palabras; posee un ritmo, un tiempo, un clima que se va creando y desarrollando de forma paulatina. Cuando se dispone de un público dispuesto a escuchar un Shakespeare completo, ¿por qué no respetar el ritmo interno de la obra? Las prisas, las carreras, como si les urgiera acabar, empobrecen la acción y la falsean, aunque se oiga todo cuanto Shakespeare dejó escrito. La fiesta en casa de Julieta no puede quedar tan apresurada, tan roma de vistosidades, tan entre bastidores, de modo que apenas si le vemos los flecos al mantón, el casamiento de los protagonistas, tan, tan improvisado; la supresión del salto, del paso de una a otra escena, ¿en torno a qué gira esta representación, cuál es en ella el tema central de la obra?" ("Ya". Madrid. 19 de mayo de 1987).

"Ver cómo se descuartiza Romeo y Julieta *durante más de tres horas es demasiado duro para un amante de Shakespeare. Algo compensa saber que esas voces desafinadas, esos gestos torpes, esa sintaxis rota, no son más que un estado en la carrera de los muchachos del Teatro Jove de Valencia y que, tiempo mediante, y si sus profesores y ellos mismos tienen la suficiente autocrítica, a algunos de ellos les servirá como experiencia para izarse sobre su insuficiencia de hoy. Pero no justifica que se presenten ante el público. Es un ejercicio para el interior de una clase. La impaciencia les puede perjudicar.*
La traducción del Instituto Shakespeare de Valencia puede beneficiarse, en principio, de la solvencia y el prestigio adquirido, el texto castellano no se entiende demasiado bien en el escenario como para poder juzgar de su sonoridad o de su calidad. Las tendencias sobre las que ha trabajado el director británico Edward Wilson son las de acentuar el carácter juvenil de los personajes, las escenas entre hombres, una cierta obscenidad y una comicidad burda son las que mejor prenden en los espectadores". ("El País". Madrid. 18 de mayo de 1987).

TEJA (Teatro estable juvenil andaluz). Puerto de Santa María (Cádiz)

LOS CACIQUES.
De Carlos Arniches. Dirección: Francisco Teja. Intérpretes: 27 actores de la compañía. Estreno: Diciembre de 1986, en el centro penitenciario Puerto 2. Puerto de Santa María. (Cádiz).



Una escena de "Tierra Seca", por el grupo del mismo nombre. Dirección de Guillermo Galán. (Foto: Antonio Bueno).

TELON DE FONDO. Gijón (Asturias)

DE ANIMALES, BANCOS Y LADRONES
Autora y directora: Rosabel Berrocal. Intérpretes: Rosabel Berrocal, Martina Bueno, Xuan Coll, Toño Criado, Lluís A. González, Luis A. Gutiérrez, Claudio Verreterra y Xulio Vigil. Estreno: 16 de julio de 1987, en Conceyu de Castrillón.

"Espectáculo sin palabras, donde se combinan elementos fantásticos y personajes cercanos al cómic, a través de cuatro "esquetchs" entrelazados por un hilo conductor común, creando un ambiente onírico y poético a la vez, para conseguir entretener y despertar sensaciones artísticas en los niños..." ("La Voz de Asturias". Oviedo).

"En la obra se combinan poéticamente los personajes humanos con los personajes animales para proyectar cuatro historias sin palabras, a través de una comicidad sencilla y directa, que no pretende conseguir carcajadas, sino la sonrisa cómplice y participativa de los niños. Todo ello con una forma teatral reconocible por los pequeños en sus propios juegos de patio de recreo o en las calles de sus barrios o aldeas, pero teatralizado por los ocho actores del grupo, que pretenden comunicarse con ellos para entretenerles y despertar su curiosidad e interés por el teatro". (Diario "El Comercio").

TELONCILLO & ASSOCIATES. Valladolid

URBAN SCREENS
"Screen-play": M. A. Pérez. "Visuals": Eva García y Jesús Prieto. Diseño: Alberto Moral. Música: Oscar Astruga y Juan Carlos Martín. Estreno: 20 de septiembre de 1986, en la plaza de Rinconada de Valladolid.

COMPAÑÍA TEATRAL TÉMUDA. Cartagena (Murcia)

ANNIE (El musical)
Dirección y adaptación: Manuel Ponce. Intérpretes: Raquel Ruiz, Celi Dieste, Susana Goñi, Juan Saura, Mª José Andrés, Javier Saura, Alberto Ruiz, Eugenia García, Antonio Asensio, Manuel Ponce, Juan M. Masegosa, José Angosto, María Velando, Paloma Fernández, Elena Ruiz. Bailarines: Beatriz Bokubó, Tina Escalada, Eva Conesa y Caridad Martínez. Estreno: Febrero de 1987, en el Centro Pérez de Lema, Cartagena.

TIERRA SECA. Cáceres

TIERRA SECA.
Dramaturgia: Miguel Murillo. Dirección: Guillermo Galán. Escenografía: Damián Galán. Música: "El Caldero". Intérpretes: José Luis Alonso, Jesús Barcenilla, Juan Baz, Julio Criado, José A. Femenía, Rosa López, Maruchi Marín, María Jesus Martín, Mariví Ramos, Agustín Ríos y Toñi Salgado. Estreno: 19 de diciembre de 1986, en el cine Astoria de Cáceres. Coproducción del Centro Dramático de Extremadura.

TINAJA-7. Sevilla

LA NARDO
De Rosa de Paz. Dirección: Antonio Pérez. Intérpretes: Antonio Pérez, Andrés Sierra, Marcos Luna, Carmen Díaz y Rosa Paz. Estreno: 18 de junio de 1987, en la Sala El Cachorro de Sevilla.

COMPAÑÍA TIRSO DE MOLINA. Madrid

BAJARSE AL MORO
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Intérpretes: Fernando Tejada, Pilar Marco, María López, Arturo Querejeta, Juan de Orduña, Carlos Adán y Carmen Rossi. Estreno: Mayo de 1987.

PATATÚS
De José M.ª Bellido. Dirección: Luis Balaguer. Intérpretes: Fernando Tejada, Pilar Marco, María López, Arturo Querejeta, Juan de Orduña, Carlos Adán y Carmen Rossi. Estreno: Mayo de 1987.

GRUPO DE TEATRO TIRULEQUE. Carballino (Orense)

A FORSA DAS ZOCAS
Adaptación de Carballo Calero. Estreno: 13 de julio de 1987, en el Casino de Carballino (Orense).

TITIRITEROS DE SEBASTOPOL. San Sebastián

PASTORAL TITIRITERA
Del colectivo. Dirección: Antón Etcheverría. Intérpretes: Cipri Fernández, Javi Navarro, Xavi Alzmendiz, Charo Barrio, Paulita Karaialde, Mikel Álvarez, Juanma Rodríguez y Antón Etcheverría. Estreno: 15 de enero de 1987, en Alberdi-Eger (San Sebastián).

GRUPO DE TEATRO TIZONA. Zamora

EL JARDÍN DE NUESTRA INFANCIA
De Alberto Miralles. Dirección: Elvira Fernández. Intérpretes: Clara Santos, Eloísa Alonso, Ana Martínez, J. Manuel de Prada, Jesús Domínguez y Belén Montero. Estreno: 6 de agosto de 1987, dentro de la programación cultural de verano para extranjeros, en el Paraninfo del Colegio Universitario de Zamora.

"Dentro de la escasez de medios que normalmente acecha a este tipo de compañías aficionadas, el resultado que presenta Tizona es más que satisfactorio. Se ha intentado aportar muchas cosas a la obra de Alberto Miralles, y aunque no siempre se han conseguido, sí que, al menos, se ve una predisposición a la innovación, a huir de los esquemas clásicos en los que casi siempre se cae en estas circunstancias.
A mi modo de ver, quizá se haya ido un poco lejos recargando las tintas en el simbolismo de las túnicas y coloridos, hecho que por momentos llega a confundir en una obra que no necesita de explicaciones complementarias; por otra parte, también se habría sabido aprovechar mucho más el espacio escénico, no concentrando prácticamente todas las escenas y diálogos en la zona central del escenario, y quizá sobren los aditamentos incluidos al principio y final de la obra. Pero hay que animar al grupo por su buen trabajo en el terreno de la interpretación, y más si tenemos en cuenta las características eminentemente dramáticas de esta obra, lo cual hace sumamente difícil el que los personajes puedan llegar a ser creíbles. Me gustaría destacar, por encima del aceptable nivel medio mostrado, la labor de Clara Santos interpretando el papel de Sita, bordándolo podría decirse: sabe hablar, sabe improvisar, y lo que también es fundamental, se mueve en el escenario como una verdadera profesional; aunque, claro, todavía le queda mucho que aprender". (Manuel López Sueiras. "El Correo de Zamora". Zamora. 6 de agosto de 1987).

EL TORNAVOZ. Gijón

CUENTOS PARA CANTAR
De M.ª Elena Walsh. Director: Pedro Menéndez. Música; Mariano Rivas. Intérpretes: Conchita Alonso, Beatriz Colino, José L. Criado, Laura Díaz, Serena Durán, José García-Bernardo, Susana Llaneza, Roberto Nicieza, Andrés Pérez, Luisa Pérez, Francisco Regueira, Patricia Rivas, Mario Ruiz, Javier Vieites y Eduardo Yagüe. Estreno: 9 de mayo de 1987, en el Salón de Actos del Colegio de la Inmaculada, Gijón.

LA TORRE INFIEL. Madrid

NO TE MUEVAS, MUÑECA
Del colectivo. Música: Pedro Navarro. Intérpretes: Aurora Navarro, Pedro Navarro y Manuel Fernández. Estreno: 20 de junio de 1987 en París.

"Nos han dicho que la obra es una mezcla del Gordo y el Flaco, de los Hermanos Marx y de los payasos de circo. La obra, cuyo guión ha sido escrito por los mismos actores, es una historia que a la vez cuenta muchas historias o partes de historias. "Es como una narración que siempre empiezas a contar, pero que nunca terminas. Y es porque ésa es nuestra filosofía; lo importante no es lo que se cuenta, sino cómo se cuenta, la cara que se esconde detrás del maquillaje. Pero no sólo actuamos, hacemos funambulismo, organizamos escenas de guiñol y desapariciones de escena, entre otras muchas cosas. No se trata de una obra intelectual. Nos gusta el teatro directo y lúdico, lo intelectual es para los libros. El teatro, para nosotros, es una oportunidad para que la gente se consagre. Incluso lo hacemos algo participativo". (Declaraciones a V. P. "La Provincia". Las Palmas de Gran Canaria. 18 de septiembre de 1987).

LA TRAKA S. A. Almería

CALLEJEANDO
Del colectivo. Dirección: Loreto Suárez y Ángeles Puertas. Intérpretes: Antonio Cañizaces, Lola Úbeda, Antonio J. García, Enrique Medina y Loreto Suárez. Estreno: 6 de agosto de 1987, en la VII Muestra Municipal de Teatro de Almería.

TRAMOYA. Gijón (Asturias)

TRES
Sobre textos de Miguel Medina Vicario, Jean Cocteau y J. Ricardo Morales. Dirección: Javier El Moreno. Escenografía: Andrés Carballido. Intérpretes: Remedios Fernández Blanco, Pili Hevia Arias y Elvira F. Montequín. Estreno: 29 de mayo de 1987, en el Teatro Jovellanos de Gijón.

"Las horas contadas, *de J. Ricardo Morales;* La voz humana, *de Jean Cocteau, y* El camerino, *de Miguel Medina Vicario, son los tres monólogos que configuran* Tres. *Una obra que, como dice el programa de mano, son "tres mujeres con el común de la soledad, a la que se enfrentan desde ángulos distintos, según su propia vocación o simbología. Un mito: Sherezade; una actriz: Carmen, una mujer al final de una relación amorosa".*
Según las tres actrices que interpretan la obra, el monólogo —una práctica poco habitual en los escenarios españoles— es lo más difícil para un actor "porque tienes que llenar el escenario solamente con tu voz y con tu expresión corporal". No obstante, a pesar de que el público español es muy poco dado a enfrentarse con un monólogo desde el patio de butacas, tanto Elvira, como Pili y Remedios afirman que sus respectivas interpretaciones están acompañadas por unos cuidados espacios escénicos". (Declaraciones. "El Comercio". Gijón. 29 de mayo de 1987).

TEATRO TRAMOYA. Valencia

EL ZOO DE CRISTAL
De T. Williams. Dirección: Julio Salvi. Versión: Carmen Vázquez. Intérpretes: Isabel Tortajada, J. L. Valero, Amparo Ygual y Miguel Haba. Estreno: 25 de marzo de 1987, en el Micalet de Valencia.

"La gente va a ver las aventuras de los otros en lugar de vivir las suyas propias", dirá el personaje del hijo, enamorado del cine imaginario. Comedia sobre la insatisfacción, todos los personajes creen vivir su propia vida al tiempo que adivinan su oscura condición de mala copia o residuo de una pasión siempre ausente. Si la vida es pasión, dónde está la vida. En la salita de estar, naturalmente, y eso antes de que la televisión contribuyese a amortiguar la inanidad de millones de existencias. Y como telón de fondo la referencia, tan de Williams, a la condición del hombre como semejante a la del animal enfermo, es decir, del animal que no se atreve a desatar sus instintos y que, no contento con eso, pondrá en marcha mil recursos más o menos compensatorios.
La oscuridad del mundo de Williams, y sus ramalazos de poesía, aparecen en el montaje de Julio Salvi mediante una cadencia —interpretativa, de movimientos de ubicación en escena; y también en las luces— que trata de densificar la banalidad del tiempo que transcurre. Cuenta para ello con una enérgica actuación de Isabel Tortajada y con el saber estar del resto de los intérpretes". (Julio A. Máñez, "Invitación a la vida". Levante. Valencia. 3 de abril de 1987).

TRANSIT TEATRE. Valencia

EMBOLICS
De Karl Valentin. Dirección: Víctor Rotelli. Intérpretes: Carlos Bohigues, Luisa Pallares, Miquel Llop, Rosa Balaguer y Vicente Cortés. Estreno: 20 de junio de 1987, en el Centro Social del Grao de Valencia.

TRÁPALA, GRUPO DE TEATRO. Córdoba

BESTEIRO, O EL DIABLO DE LOS OJOS AZULES
De Sebastián Cuevas. Dirección: Antonio Cano. Música cantada por Emilio Fernández. Voz en "off" de Rafael López Cansinos. Intérpretes: Juan Carlos Villanueva, Marina Castro, Sergio Barrios, Ramón R. Navarro, Miguel Ángel Cejas, Silvestre Madrigal y Manuel R. Díaz. Estreno: 21

de octubre de 1986, en el Gran Teatro de Córdoba. En Coproducción con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

TRAPU ZAHARRA-TEATRO TRAPERO. San Sebastián

LOCOS

Del colectivo. Intérpretes: Txema Ocio y Santi Ugalde. Estreno: septiembre de 1986, en la Fira del Teatre al Carrer de Tárrega (Lérida).

LOS HERMANOS TELEFRUNKEN

Del colectivo. Director: Txema Ocio. Escenografía: Mikel Alonso. Música: Iñaki Salvador. Intérpretes: Santiago Ugalde y Txema Ocio. Estreno: 2 de junio de 1987, en Apatamonasterio (Vizcaya).

TRASGO. Madrid

A TUMBA ABIERTA

De Alfonso Vallejo. Dirección: Carlos Creus. Escenografía: Mario Bernedo. Vestuario: Alicia Martínez. Intérpretes: Miguel Zúñiga, Marian Delgado, Vicente Gisbert, Fernando Sotuela, Trinidad Rugero, Carlos Menechini y Héctor Colomé. Estreno: 3 de marzo de 1987, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Obra incómoda, conflictiva, de difícil montaje, galardonada con el Tirso de Molina, pero nunca estrenada hasta ahora. A tumbra abierta *es un desgarrado alegato antibelicista donde el humor, la ironía, el amor y la alucinación surgen de la realidad devastadora de una guerra que es todas las guerras.*
Y el desconcierto que puede producir la obra es el mismo que el de sus personajes ante hechos tan inexplicables como lluvias de pájaros o cadáveres que hablan; es decir, tan inexplicables como la guerra misma. Es el desconcierto último, ante el cual dice uno de los protagonistas, más allá de la desesperación y el estupor: "Sigue sin comprender que está en el infierno y que en el infierno todo es posible". (Trasgo, en el programa).

"Alfonso Vallejo, escritor culto, hombre preocupado por la práctica de las tendencias teatrales que desde hace veinte años es costumbre tener por las más modernas o innovadoras, insiste en su temática y procedimientos con un drama más: A tumba abierta. *Un alegato más contra la guerra. Pacifismo de choque. Designio previo de hacer vanguardia, de hacer absurdo, de hacer tremendismo. El resultado es una serie de escenas de rebuscada extravagancia, insufladas de tópicos supuestamente vanguardistas en las que el alegato se hace tan genérico que pierde toda capacidad de emocionar, de estremecer la fibra sensible del espectador.*
(...) Diálogos rebuscadamente en la senda, ya tan trillada del teatro del absurdo. El médico sordo, que no oye a la enferma, y le cuenta su vida mientras escucha la radio, que al final será un frío ejecutor de inocentes. Diálogo de sordos, escena, como tantas otras, metida a la fuerza en un conjunto deliberadamente sombrío, buscadamente desagradable con su espectáculo de cadáveres preparados para la disección, cadáveres más habladores y unas pueriles revelaciones carentes de contacto con cualquier realidad para llegar a un desenlace irrelevante, caprichoso y un tanto infantil.
La escenografía es sombra, pero tiene un complemento esplendido en la iluminación, y efectista, aunque en menos calidad, en el sonido. Por ese lado se crea un espectáculo cercano al aguafuerte. Negro, violento en el que la acción se envuelve como en una clámide suntuosa que al caer dejara al descubierto un esqueleto. Los actores dicen sus textos con voz, por lo general sombría, pero escasa de autenticidad, de emoción, de veracidad humana. No destaquemos a ninguno puesto que todos se debaten impotentes contra la parafernalia verbal y escenográfica con que Vallejo dota sus ideas.
Estamos ante un autor con talento, obsesionado por hacer moderno. Si se atuviera a aquella sencillez que el paisaje cervantino aconsejaba contra toda afectación, Alfonso Vallejo podría, debería hacer buen teatro. A tumba abierta *no lo es. Duele decirlo tan sin ambages. Consuela admitir que el crítico no es un pontífice; que a veces se equivoca. Aceptar para el autor el beneficio de la duda".* (Lorenzo López Sancho, "*A tumba abierta*, otro alegato de Alfonso Vallejo contra la guerra". "ABC". Madrid. 15 de marzo de 1987).







"A tumba abierta *ganó el Premio Tirso de Molina en 1975. Todavía la desesperación y la protesta eran potencias activas; Vallejo, médico neurólogo, en contacto diario con muertes horribles, quizá con vidas más horribles aún, escribía —y escribe— un teatro violento, apegado a la forma francesa del "grand guignol", con cadáveres descuartizados, purulentos, cabezas rotas, miembros perdidos...*
Su objetivo con esta obra: mostrar el horror de la guerra, de la enfermedad, de la soberbia del poder, vengarse de él con una especie de siniestra carcajada ácrata, diferenciar víctimas y verdugos, denunciar el mal. No es que el fondo humano haya cambiado mucho desde entonces, pero sí la superficie, las costumbres, la capacidad receptiva de la sociedad, la instalación de un cierto nihilismo.
Esta obra se queda atrás, percute más en el público su risa que su horror —acentuado el humor negro por la dirección de Carlos Creus—, e incluso la risa no pretendida, pero que resulta de la acumulación de horrores.
(...) La interpretación alcanza justamente a expresar el texto, y la dramaturgia lo acentúa y, como queda dicho, le saca el partido cómico donde puede. Nada va más allá". (Eduardo Haro Tecglen, "La desesperación quedó atrás". "El País". Madrid. 6 de marzo de 1987).

TREÇ TEATRE. Sabadell (Barcelona)

DE LA GENT A LA GENT

Espectáculo formado por poemas de Martí i Pol. Escenografía: Manuel Soto. Intérpretes: Anna Vilas, Susagna Navó y Júlia López. Estreno: 14 de marzo de 1987, en el auditorio de la Caixa de Sabadell (Barcelona).

TRESPIÉS. Alcorcón (Madrid)

TRESMETROS

Del colectivo. Dirección: Pablo Corral. Intérpre-

tes: Carmen Gutiérrez, Alberto Lozano, Antonia Gálvez y Gonzalo Valle. Estreno: 24 de mayo de 1987, en el Teatro Municipal de Valdemoro (Madrid).

COMPANYIA DEL TEATRE DEL TRET. Barcelona

A PROPÒSIT DEL SUBSÒL
Basado en la novela "Memòries del subsòl", de F. M. Dostoievski. Versión catalana: Óscar Barberán. Dirección: Jorge Vera. Escenografía: Jon Berrondo Música: Gabriel Jacovkis. Intérpretes: Xavier Ruano y Lola Peña. Estreno: 12 de febrero de 1987, en La Cuina del Institut del Teatre de Barcelona.

"La manipulación del texto de Dostovieski que registra la versión catalana de Óscar Barberán —que me pareció magnífica de estructura y léxico— es admitida sin disimulos por el grupo y aparece, convicta y confesa, en el propio título del espectáculo que se presenta como A propòsit del subsòl. *Este "a propósito" equivale al pretexto para justificar las últimas alteraciones y la inclusión de un intento de suicidio que no consta en el original y que el dramaturgo y director ideó para otorgar una mayor tensión dramática al, de hecho, único monólogo de la pieza. En el espectáculo de La Cuina la responsabilidad de acarrear con este difícil monólogo la tiene Xavier Ruano, actor que no conociamos y que se alza como una auténtica revelación. Se le ve a Xavier Ruano su duro adiestramiento y se adivinan las pautas, acertadas y detallistas, que le dictó el director, Jorge Vera. Pero más allá de esta exhibición de disciplina teatral, aparece la materia prima de gran actor que posee Ruano, y es por ello que es posible augurarle una feliz trayectoria. Ese muchacho lleva el peso de la representación, puesto que la figura de la prostituta (Lola Peña), en su breve y un tanto aérea presencia, cumple la función de visualizar un breve episodio de ese patético relato de una soledad enajenadora".* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 14 de febrero de 1987).

"Es un espectáculo intimista, sin concesiones, que exige, tal y como está planteado, el aditamento de una destreza acusada, dado que buena parte del mismo tiene lugar sobre una gruesa viga de madera situada a casi tres metros de altura. De todas formas, este hecho distorsiona algo, al hacer que la atención del espectador esté muy centrada en esto, en perjuicio de la que exige la reflexión del protagonista, ubicado sin ninguna concesión en su propia soledad. El estreno acabó en justas y fuertes ovaciones". (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 19 de febrero de 1987).

TRIBUTEATRO. Valencia

CORAZÓN DE ÁNGEL Y DIABLO
Versión libre del Peer Gynt de Henrik Ibsen. Dirección: Víctor Rotelli. Dramaturgia: Juan Mandli y Víctor Rotelli. Música: Fernando Granel y Juanjo Benavent. Intérprete: Juan Mandli. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Teatro Echegaray de Onteniente (Valencia).

TROKOLO. Arizu (Navarra)

EL PEDO CÓSMICO
Del colectivo. Intérpretes: Isabel Aisa, Ángel Barba, Ramón Marco, Juan A. San José, Azucena Zabaleta, Alfonso Zabalza y Félix Ziordia. Estreno: 5 de noviembre de 1986, en la escuela nacional de Barañain (Pamplona).

ESTAMOS AQUÍ SÓLO POR EL DINERO
Del colectivo, sobre un texto de Karl Valentin. Dirección: J. Amich Castro. Intérpretes: Ángel Barba, Elena Alcalde, Félix Ziordia, Ramón Marco, Isabel Aisa, Juan A. San José y Azucena Zabaleta. Estreno: 24 de junio de 1987. en Arizu (Navarra).

TURBULA. Teruel

HACHAVA
De Avelino García. Dirección: Avelino García Escenografía: Elisabeth Gutiérrez. Música: Pablo Miyar. Vídeo: Víctor Lope. Intérpretes: Ana Cortés y Raquel Miguel. Estreno: 4 de agosto de 1987, en el Instituto "Ibáñez Martín" de Zaragoza.

TU-TU DROGUERÍA TEATRO. Valencia

POLVOS DE ORIENTE
Del colectivo. Estreno: 17 de septiembre de 1986, en "Barraca", Valencia.

BASURA SOCIAL
Del colectivo. Estreno: 25 de septiembre de 1986, en "Trance", Calpe (Alicante).

PATETIC CIRCUS
Del colectivo. Estreno: 30 de septiembre de 1986, en "Trance", Calpe (Alicante).

TUTTI-TEATRE. Barcelona

AL TEATRE I AL LLIT AL PRIMER CRIT
Del colectivo. Escenografía y vestuario: Pep Oliver. Iluminación: Herminio Gámez. Canciones: Montserrat Cases y Miquel Murga. Coreografía: Víctor Rodrigo. Intérpretes: Xavier Guix, Miquel Murga y Gemma Nierga. Pianista: Montserrat Cases. Estreno: 20 de diciembre de 1986, en el Teatre Principal, Palafrugell (Gerona).

TYL TYL TEATRO. Madrid

YIN YANG TRALARÁ
Del colectivo. Dirección: Daniel Lovecchio. Escenografía: Juan Manuel Recover. Vestuario: Richard Vázquez. Máscaras y muñecos: La Deliciosa Royala. Música: Daniel Lovecchio. Intérpretes: Daniel Lovecchio, Richard Vázquez y Gloria Martín. Estreno: 15 de mayo de 1987, en la Casa de la Cultura de Móstoles (Madrid).

"El grupo madrileño Tyl-Tyl Teatro presenta su tercer montaje, estrenado recientemente. Gloria Martín, Richard Vázquez y Daniel Lovecchio actúan en esta pieza ingeniosa y poética acerca de la creación artística, inspirada en un cuento chino; la versión, la música y la dirección pertenecen a Lovecchio. La obra resulta muy interesante gracias a su realización de conjunto y a la búsqueda de nuevas expresiones plásticas

En la otra pàgina y de arriba a abajo, una escena de "Locos", del colectivo Trapu Zaharra-Teatro Trapero, y dos momentos de "A tumba abierta", de Alfonso Vallejo, por el Grupo Trasgo. (Fotos: Antonio Bueno). Debajo de estas líneas, una escena de "Yin Yang Tralará", del grupo Tyl Tyl Teatro.



y dramáticas de comunicación con niños y niñas pequeños: el empleo de una casita musical, que se transforma en teatrillo de sombras y de titeres; la utilización de máscaras y muñecos y la interpretación de música y canciones en directo. El montaje necesita algunos ajustes de ritmo, de voces y de texto, propios de su etapa de "rodaje" en diversos escenarios". (José Henríquez. "Guía del Ocio". Madrid. Junio de 1987).

COMPAÑÍA ÚLTIMO DESEMBARCO. Madrid

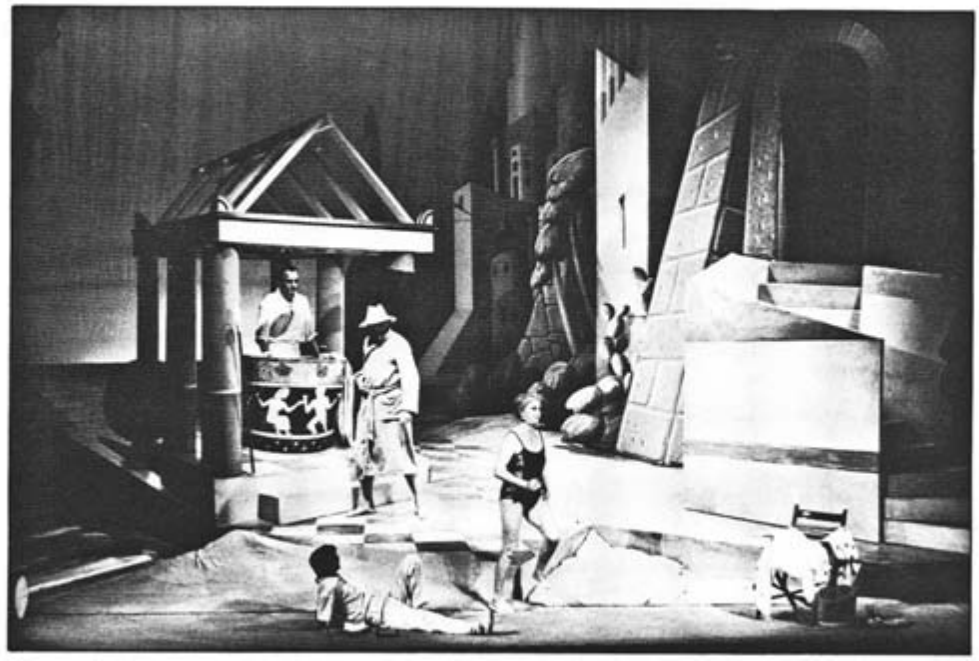
EL ÚLTIMO DESEMBARCO
De Fernando Savater. Dirección: María Ruiz. Escenografía y vestuario: Guillermo Pérez Villalta. Música: Bernardo Bonezzi. Intérpretes: Manuel de Blas, Mayrata O'Wisiedo, Enrique Benavent y Alberto Delgado. Estreno: 28 de julio de 1987, en el Teatro Colón de La Coruña. Estreno en Madrid:3 de septiembre de 1987, en los Teatros del Círculo de Bellas Artes.
Colaboran: Ministerio de Cultura-INAEM; UIMP (Universidad Internacional Menéndez Pelayo).

"Savater no es un filósofo que "también" hace, escribe teatro; Savater es un autor teatral en el camino de la mejor tradición de un teatro metafísico, la de un W. B. Yeats, al que Savater confiesa admirar, o la de Jean Giraudoux.
Tal vez por ser un teatro "distinto", el reparto juega un importante papel en esa obra. Manuel de Blas, ofrece un Ulises sencillamente soberbio, con una gran riqueza de matices, y Mayrata O'Wisiedo, una Euriclea extravagante y divertidísima, brindando por "todas las reinas, por los audaces bastardos con que sueñan las reinas abandonadas". Una verdadera delicia. Alberto Delgado traza un Telémaco que pasa olímpicamente de las heroicidades de su augusto padre, a las que prefiere la compañía de Aristarco de Samos y su, al parecer, interesantísimo tratado sobre la magnitud y la distancia del Sol y de la Luna...
A Enric Benavent le ha tocado, tal vez, la parte más difícil: el personaje de Atenea, encarnada en el muchacho de un chiringuito situado en la playa donde desembarca Ulises, reviste una complejidad que, por el momento, el actor no alcanza a dar.
María Ruiz, que ya había dirigido el primer estreno de Savater, Vente a Sinapia, *ha hecho un buen trabajo: su montaje es condenadamente inteligente, con la punta de malicia necesaria. Excelente, también, la escenografía de Guillermo Pérez Villalta.* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 30 de julio de 1987).

La pieza está trufada de ironía y su texto, sagazmente construido, tiene momentos brillantes, aunque adolece de teatralidad. Son diálogos y situaciones a los que falta la viveza del nervio dramático, antes concebidos, parece, para la lectura que para la representación, pese a los evidentes esfuerzos de la directora, María Ruiz, por dotar al conjunto de enjundia escénica". (J. I. García Garzón. "ABC". Madrid. 4 de septiembre de 1987).

"Savater es un pensador y no ha sabido sustraerse al excesivo afán de pensar a través de largos monólogos o diálogos, en los que los personajes no actúan, sino que filosofan. Cuando el diálogo se ha escrito directamente para la escena no se puede disculpar la falta de acción dramática, y aquí no la hay. Cuando la historia inspira el argumento no se puede disculpar que lo sustituya, dando pie a un ensayo de reflexión mítica o histórica, pero no a una pieza teatral. El escribir para el teatro conlleva sus exigencias.
Y, sin embargo, el espectáculo es interesante. Se oyen cosas muy sugerentes: "Cuando los dioses quieren hacernos mal, cumplen nuestros deseos". Brillante, claro, pero la acumulación daña al espectáculo, falto de sencillez y sobrado de filosofía. Se ve con agrado, es bello, está muy bien escrito, tiene momentos cómicos felices, y puede hacerse muy difícil para el habitual público teatral. Luces y sombras de un ensayo convertido en representación". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 13 de septiembre de 1987).

"El texto de Savater no es sólo una brillante reflexión sobre el sacrificio del hombre en aras de su poder, o, forzando la referencia marcusiana, de Eros en favor de la civilización. Es, también una drama, ya que existen los personajes antagónicos y la acción de la obra consiste, precisamente, a través de la palabra, en ver cómo la encaran, cómo la hacen progresar y la resuelven los personajes.
Sólo que, y este sería no sé si el problema o la carencia dramática de este Ultimo desembarco, *el hecho de que ese camino se recorra desde lo*







En esta página, tres escenas de "El último desembarco", de Fernando Savater, con dirección de María Ruiz. (Fotos: Xurxo Lobato). En la página de la derecha, dos momentos de la representación de "El carnaval de los animales, en concierto", por Vaganovos Producciones.

que parece una sola situación —la llegada de Ulises a una playa de Itaca—, confiere al drama una apariencia de inmovilidad, de diálogo platónico, de historia en la que nada "sucede".
Quizás el mayor problema está en que la palabra de Savater se mueve en un determinado plano de cultura y de rigor, lo cual impone el alejamiento a quienes no acceden o pertenecen a él. Es el gran riesgo de esta forma de teatralidad, servida, de manera impecable, por María Ruiz, y muy bien entendida por el escenógrafo y los intérpretes". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 12 de septiembre de 1987).

"Digamos, en razón de la etiqueta de filósofo de Savater, que lo que hay es una angustia cósmica, una pulsión de muerte, un final de partida, un tránsito de la ilusión a la decepción. No hay especialización, sino generalización de un texto que utiliza para expresarse un escenario, quizá con justo desprecio a ciertas reglas —se dialoga de dos en dos, hay largas escenas en que dos actores se quedan mudos e inútiles para que hablen los otros dos; no hay acción, sino debate y relato—, desprecio que la directora, María Ruiz, secunda quizá con exceso, porque no inventa o no aprovecha sugerencias del texto para cubrir esta carencia (o tal vez hubiera más carencias y ella las ha aplacado). Las reglas están hechas para ser violadas y despreciadas, y siempre se despreció —intelectualmente— el teatro de carpintería; a condición de que el autor —y en todo caso el director— cree las suyas propias, su preceptiva original. En este caso hay también una ambigüedad entre el formalismo teatral (escenario, actores que actúan con oficio, escenografía convencional, recursos lumínicos obvios) y la timidez en el intento de ruptura.
Todo este cruce de intenciones, de introspecciones o de aperturas de adivinación a través de lo ambiguo y lo dudoso hacen que el texto de Savater esté por encima del que se usa en el teatro actual; aunque, como tal teatro, no pase de ser una obra menor: un ensayo verbal escrito por un ensayista, por un no especialista. Lo cual conduce también a la ambigüedad de que al mismo tiempo complace por el alejamiento de los usos y los recursos escénicos, y desplace porque el teatro no se consuma". (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 5 de septiembre de 1987).

COOPERATIVA USTED PUEDE SER UN ASESINO. Madrid

USTED PUEDE SER UN ASESINO

De Alfonso Paso. Dirección: Sebastián Junyent. Escenografía: Manuel López. Intérpretes: Pepe Lara, Paco Cecilio, Conchita Tejada, Marta Puig, Prado Rivera, Joaquín Girón, Luis San Narciso, Alberto Magallanes, Manuel Pereiro, Ángela Bernalt y Encarna Abez. Estreno: 17 de junio de 1987, en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"Llega el desenlace un poco por sorpresa y la cosa, al caer el acto en el segundo cuadro final, desconcierta al espectador no habitual. Hacen reír las sorpresas y las frases chistosas. Se admite el juego pese a su carácter mecánico y a su escasa credibilidad. La interpretación no favorece en rigor esta recuperación. Lara, mejor que en otras ocasiones, carece de finura para los matices cómicos. Cecilio resulta un tanto alicortado en su comicidad fácil a la desorbitación. Está muy graciosa, tierna, femenina y aturdida como conviene Martita Puig, y ahí se queda la cosa. El inspector Pereiro no es de recibo, el resto de la galería pasa, no demasiado bien, y la señorita Tejada tiene una gracia fría que le da derecho a mejores opciones.
La dirección de Junyent no tiene calidad. Deja los matices sin finura, con lo que la comicidad gorda, que de cuando en cuando sobreviene, perjudica el bien calculado iris de matizaciones dispuesto en el desarrollo estructural, y el asunto pierde vigor. Esta vez no le hacen dar a Paso un paso que pueda calificarse de buen paso. Con perdón". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de junio de 1987).

"Hay un carácter, al menos en la obra, que está muy bien dibujado: el de Margarita, la mujer atolondrada que se entera de todo, la loca de la casa que es más cuerda que todos los demás. Este personaje es un hallazgo. Y Marta Puig lo interpreta primorosamente. Ahí hay que descubrirse. El resto de la compañía tiene papeles tampoco demasiado fáciles, que sirven con varia fortuna. El diálogo, lleno de hábiles recortes verbales, provoca la risa con frecuencia. Y hay alguna escena, en la que todo lo que el texto apunta es algo así como "trasladan el cadáver de lugar", con la que Paco Cecilio y Pepe Lara arrancaron muy buenas carcajadas al respetable.
Por lo demás, nada más. No es empresa para mayores laudos. Pero si para un público conformista que pretenda tomarse a broma una comedia policíaca y disfrutar con ello un par de horas". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 26 de junio de 1987).





"No deja de ser significativa esta ligera vuelta del teatro de Alfonso Paso, que a algunos quizá les parezca una revalorización del autor, algo así como el reconocimiento de sus virtudes teatrales; pero que a mí me parece más bien un síntoma inquietante, de ciertos aspectos de nuestra realidad social, del desconcierto o vacío en que viven muchos de los que, si estuvieran históricamente vivos, deberían reclamar la creación y presencia de un teatro de nuestro tiempo. Un tiempo muy distinto, por fortuna, al del final de la década de los cincuenta, que fue cuando Usted puede ser un asesino *divirtió a los muy censurados y estáticos espectadores españoles.*
El reparto de Usted puede ser un asesino *y su director, el también autor Sebastián Junyent, no hacen otra cosa sino poner su oficio al servicio de los efectos cómicos que Paso perseguía. Y lo hacen con fortuna, dentro de los límites que el juguete cómico o, si se quiere, la frustrada comedia de humor negro les impone. Hace falta habilidad, y ésta, a juzgar por las risas de un sector de público, se da con creces en el escenario".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 20 de junio de 1987).

COLECTIVO TEATRAL VAGALUME. Granada

UN PASACALLES DE LEYENDA

Del colectivo. Intérpretes: Mercedes Santoreña, Ana Motos, Daniel Cadtiello, José Mateo, Lydia García, Xuan Sastre, Ceferino López, José Núñez y Juan Prado. Estreno: 12 de diciembre de 1986, en Sevilla, dentro de la VI Fiesta Internacional del Títere.

VAGANOVOS PRODUCCIONES. Valencia

EL CARNAVAL DE LOS ANIMALES, EN CONCIERTO

Guión original de Vicent S. Genovés, Olga G. Poliakoff, Josep Simón y Manuel Zuriaga. Dirección: Vicent S. Genovés. Escenografía: Manuel Zuriaga. Coreografía: Olga G. Poliakoff. Intérpretes: Pepe Sobradelo, Olga G. Poliakoff, Porri Fernández, Eva Busquets, Ángel Prado, Carles Gramaje, Teresa Gascó, Álvaro Báguena, Alicia Gómez, Toni Selma, Rosa Ribes, Silvia Gómez y Josep Solbes. Estreno: 13 de octubre de 1986, en la Sala Escalente de Valencia. Producido por los Teatros de la Diputación de Valencia.

"En este espectáculo que presentamos encontramos el ballet basado en la música de Saint-Saëns, con todo su divertido bestiario traducido en fantasías coreográficas; pero hay mucho más. La corta duración de la obra musical nos ha permitido complementarla por medio de un guión cuyo punto de partida es la peripecia de

la Orquesta San Silvestre, tan extraña como fascinante, tan virtuosa como humorística. De esta manera pasamos del teatro de animación a la fábula antropomorfa, de la acrobacia y la magia circense a la danza carnavalesca que supone la obra de Saint-Saëns. Resultando un espectáculo lleno de ritmo, color, fantasía, humor, acción, belleza, "gags", música..., que, sin duda, consigue cautivar, tanto al niño como al adulto". (Fragmento del programa).

"(...) La fantasía musical de Saint-Saëns pone en marcha la fantasía de los autores de este espectáculo para hilvanar un largo prólogo que conducirá a la representación de El carnaval de los animales *propiamente dicho.*
(...) Es un esquema muy bien pensado que va dando entrada a los espectadores a medida que se va preparando el espectáculo, circunstancia que, sin duda, encantará al público infantil. Esa gradación permite a su director, Vicente Genovés, hacer un recorrido apresurado por diversos géneros, tanto teatrales como cinematográficos, hasta desembocar en el ballet de los animales. Hay un cierto desfase entre la duración de los prolegómenos, aunque justo es decir que no se trata exactamente de eso y la esperada representación de la partitura de Saint-Saëns, y eso no se haría notar si el largo prólogo tuviera un eje constitutivo algo más elaborado en la proliferación de sus detalles.
El carnaval de los animales *es, en suma, un espectáculo lleno de talento, en el que abundan los momentos felices junto a una cierta reiteración de "gags" algo confusos, y que evidencia una preparación para las artes de la comedia poco frecuentes en nuestro país. Un trabajo muy recomendable".* (J. M. "El brillante carnaval de los animales", "Levante". Valencia. 22 de octubre de 1986).

TEATRE DE VAPOR. Barcelona

LA GALLINA DELS OUS D'OR I ALTRES ROMANÇOS

De Jordi Planas, sobre textos de La Fontaine. Intérpretes: Adrià Frías, Gemma Martí y Pere Yter. Estreno: 7 de febrero de 1987, en los Lluïsos de Gràcia (Barcelona).

"Teatre de Vapor se creó en 1984 y el espectáculo que se representa en los Lluïsos de Gràcia ha tenido excelente acogida en cuantos lugares se ha representado.
Tres actores —Adrià Frías, Gemma Martí y Pere Yter— dan vida a todos los personajes que desfilan por la obra, asistidos por máscaras, títeres y disfraces. La obra está formada por diversas historias que llegan al espectador a través de un personaje —mitad comerciante, mitad mago que da vueltas al mundo con su carreta". ("El Periódico". Barcelona. 8 de febrero de 1987).

LA VENDETTA, BANDA DE TEATRO. Barcelona

OMERTÀ

De Jordi Martínez. Dirección: Jordi Martínez. Escenografía y vestuario: Roser Caritx. Intérpretes: Carles Sabater, Francesc Albiol, Jordi Martínez, Joan Cabo, Quico Romeu y Antonio Rodríguez. Estreno: 11 de noviembre de 1986, en el Teatro Regina de Barcelona.

"La propuesta dramática que sustenta el espectáculo Omertà, *la primera producción de esta nueva compañía llamada La Vendetta, que se autodefine como "banda de teatre", es atractiva, sugerente, estimulante... tanto como arriesgada y difícil. En esencia, se trata de un juego, de proponer como nervio de la acción teatral un juego casi espontáneo con el entorno, sin necesidad de historia, sin la obligación de contar nada, sino tan sólo de mostrar ese encuentro con el entorno, personajes y objetos: una dinámica de sugerencias, en que cualquier elemento arrojado al escenario, por trivial que sea, puede desencadenar un torbellino teatral que, a medio conformarse —y a causa de una repentina "aparición" de un nuevo elemento, o de la "activación" de un elemento pasivo—, la acción reconduce su sentido e inicia una nueva historia de confrontación entre el actor y el entorno escénico.*
(...) Tras el estreno de Omertà, *la sensación que tenemos es que el espectáculo está por madurar, que se está todavía en el proceso de elaboración, que los resultados no son, ni mucho menos, todo lo satisfactorios que cabría esperar, que los deseados "gags" están, con frecuencia, apenas apuntados, y que, además, esa inmadurez del humor se intenta disimular, o simular, según como se mire, saliendo por el recodo del histrionismo más fácil, del latiguillo. Hay, eso sí, algunos chispazos cómicos, a menudo inacabados, o incluso alguna escena que deja entrever lo que podría llegar a dar una propuesta dramática como ésta, por ejemplo, esa escena casi final que tiene algunos trazos de buena parodia de* Yo, Claudio, *o de cualquier Shakespeare de esos de la BBC protagonizados por Dereck Jacobi".* (Francesc Bruguet i Ardiaca. "Madurando la carcajada", "El País". Barcelona. 18 de noviembre de 1986).

TEATRO DE LA VERECUNDIA S. A. Madrid

OBJETIVO: PLANETA BLANCO

Del colectivo. Intérpretes: Joaquín Amorós, Cristina Planchuelo, José Luis Morán, Yolanda Olmos, Paloma Gea y Agustín Álamo. Estreno: 16 de diciembre de 1986, en el Teatro Municipal de Villanueva de la Serena (Badajoz).

TEATRO DEL VIAJE. Murcia

LOOPING

De José María Lacoma. Dirección: Paco Aguinaga. Escenografía: Jesús Carballal. Intérpretes: Ángel Amorós, F. M. Poika y Cristina Sanjuán. Estreno: 27 de abril de 1987, en la Sala Claramonte de Murcia. Con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia.

"Dicen las malas lenguas que los que rondan los cuarenta y estuvieron contra Franco sufren de desencanto; y que algunos de ellos, con admirable agilidad, abandonaron sus viejos amores y se dedicaron con entusiasmo a la dura batalla cotidiana de conseguir un huequito al sol en la balbuciente y sonrosada sociedad posindustrial que está al caer.
(...) Nuestra historieta transcrurre en un espacio en que la realidad y el sueño —el mal sueño— se mezclan continuamente y distorsionan los hechos, confundiendo los datos y el tiempo en el que las cosas ocurrieron o podrían ocurrir o están ya sucediendo. Asaltada su mente por el zumbido de la vida —"La realidad, Carolina; la realidad se impone como una tormenta de verano"—, nuestro patético héroe arrastra del pasado ese gusanito que los antiguos llamaban conciencia y que, como la sombra junguiana, un punzante criado encarna obligándole al juego de la autorrepresentación continua, en irónica burla de su nuevo sistema de valores". (Paco Aguinaga, director, en el programa).

"Ha transcurrido el tiempo necesario para que mi opinión sobre el último montaje de la compañía que dirige Francisco Aguinaga tenga la meditación y el sosiego necesarias. Sigo pensando que es un mal trabajo. Oscuro, pesado, incapaz, innecesario, gratuito y fatuo. La pieza se inscribe en la línea de teatro simplista, fuera del realismo, pero anda en coordenadas de compromiso, aunque no se sepa muy bien con quién lo tiene, podría incluso sostenerse en parámetros medioambientales, ¡quién sabe! José María Lacoma ha tejido un entramado de imprecisos límites que despeñan a los propios personajes en latitudes de insonoridad, restando carne y embadurnándolos con pátinas de dudoso pelaje. En fin, Lacoma ha puesto un huevo. A estas alturas no se sostiene fácilmente esta tesitura de grandilocuencias porque los tiros de la escritura dramática van por otros linderos, y esto no lo digo yo solo. La pieza de Lacoma, por otro lado, se me antoja, además, como hilvanada, a falta de un necesario reciclaje que obligue a prenderse en el espectador, y por eso tiene un mullido distanciamiento que la lleva a potenciar el efecto contrario para el que fue creado, esto es, concienciar a no se sabe qué segmento de no se sabe qué denuncia. Yo no creo en sus posibles bienaventuranzas bélicas o sociales en el tratamiento de los personajes que allí aparecen.
(...) Me quedo con el trabajo agotador de F. M. Poika. Es lo único que justifica aguantar desde el inicio al fin de este descabalado intento. Poika mantiene un envidiable tono en todo su quehacer y desde aquí le felicito". (Jacobo Fernández Aguilar, "*Looping*, una obra aburrida", "La Verdad". Murcia. 18 de julio de 1987).

COMPAÑÍA DE VÍCTOR HERNANDO Y PACO GÁZQUEZ. Barcelona

PEDRO Y EL CAPITÁN

De Mario Benedetti. Dirección: Víctor Hernando. Iluminación: Cristo Borrás. Intérpretes: Víctor Hernando y Paco Gázquez. Estreno: 24 de abril de 1987, en el Teatro de la Riereta de Barcelona.

"Pedro y el capitán, *texto de honda complejidad psicológica, dramatiza esa transformación, el cambio, la pérdida de seguridad interior y exterior de quien, inicialmente, controla la vida y destino de su víctima. En esa continua dialéctica amo-esclavo este último acaba por imponer su razón sobre la ley del primero, que termina por depender de la palabra y acción de su prisione-*

ro. El interés de la obra de Benedetti estriba en presentarnos esa transformación de un torturador de guante blanco, de quien no ejecuta el trabajo sucio, sino de quien lo planea y dirige. Es el servidor de un orden político a quien debe rendir cuentas de sus logros. Y esa circunstancia le obliga a obtenerlos. Por ello, depende de su víctima y ésta se venga con el silencio. Pedro y el capitán *muestra el progresivo desmoronamiento del torturador y el afianzamiento psicológico —que no físico— del torturado.* (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 22 de junio de 1987).

"Es un texto bien escrito, con un lenguaje directo, que no deja el menor resquicio para la no condena de lo que, explícitamente, el autor condena. Pero es también un texto peligroso a la hora de llevarlo a un escenario.
Víctor Hernando y Paco Gázquez —torturado y torturador, respectivamente— salvan con profesionalidad los peligros de la obra, sobre todo dos de ellos: caer en el habitual cliché del policía torturador, y, otro, llevar el sufrimiento físico y la "denuncia" del torturado a terrenos del melodrama. Pues ni uno ni otro actor caen en esa trampa y su interpretación, creíble, está sujeta a una trazada disciplina escénica.
El montaje de Hernández es muy simple: una silla, una mecedora y un foco. A partir de aquí, la obra, bien dicha y matizada por los dos actores, mantiene en tensión al espectador y lo mete dentro de una atmósfera sutilmente violenta y opresiva". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 16 de junio de 1987).

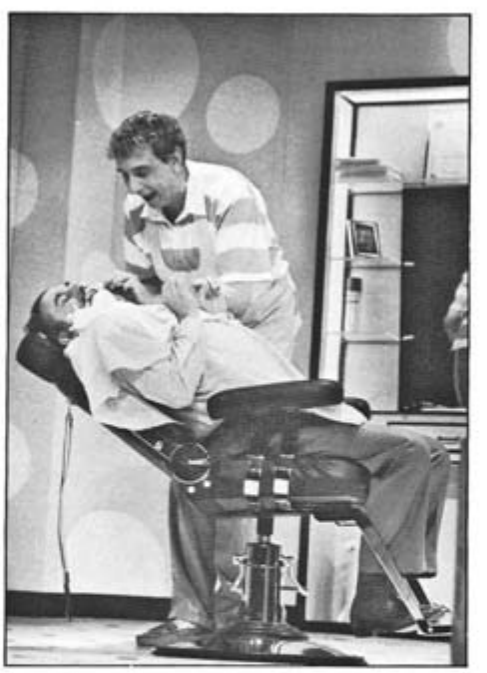
COMPAÑÍA DEL TEATRO VICTORIA. Barcelona

PELS PÈLS

De Paul Pörtner. Traducción y adaptación: Guillem J. Graells. Dirección: Pere Planella. Intérpretes: Alicia Marco, Miquel Tordera, Toni Vidal, Eduard Llorens, Nicolás Romero, Elisenda Peris, Mercé Arnega, Josep María Mestres, Jordi Vila, Pep Ferrer, Alfred Lucchetti y Teresa Lozano. Estreno: 24 de abril de 1987, en el Teatro Victoria de Barcelona.

"Pels pèls se sustenta en un juego escénico y participativo muy original y no sólo porque caben en él tres o cuatro desenlaces diferentes, sino también, y diría que sobre todo, porque los actores pueden forzar las sospechas en uno u otro sentido y en coloquio vivo con el público, ejercitarse en un curioso trabajo de improvisación. El carácter abierto de la obra, no lo es tanto como para que no surjan de una platea, tan poblada como la de anteanoche, interrogadores previamente —y legítimamente— confabulados con los actores, a tenor de las respuestas que se producían ensayadas de forma ostensible.
Pels pèls, *pieza bien traducida y correctamente dirigida por Pere Planella —aunque con concesiones a la galería y acentos en exceso groseros con los que puntuar el despliegue de sospechas y sospechosos— constituye un frágil y esquemático ejemplo de teatro de intriga. El enredo es simple y pensar en cualquier sutileza "agathachristica", resulta pura ilusión.*
La sustancia del experimento está, pues, en su originalidad, obviamente. ¿Se justifica por ello









Diversas escenas de "Pels Pèls", de Paul Pörtner, en adaptación de Guillem J. Graells, con dirección de Pere Planella e interpretación de la Compañía del Teatro Victoria de Barcelona. (Foto superior: Ros Ribas)

que, en general, una interpretación, muy irregular, aparezca tan descuidada?" (Joan Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 30 de abril de 1987).

"Pels pèls es una comedia policíaca, bien construida, como es imprescindible en este tipo de obras, que basa su éxito en la participación del público. En un momento dado de la representación, el comisario Nicolás Romero (Alfred Luchetti) ordena que se enciendan las luces de la sala e invita al público a participar en la investigación que él y el agente Miquel Tordera (Josep Maria Mestres) llevan a cabo en la peluquería ("salón unisex de estética") Toni's, con el fin de esclarecer el asesinato de la pianista Isabel Goula, hallada muerta en el piso superior de la peluquería. Así, pues, el público se ve, de golpe y porrazo, convertido en coprotagonista de la obra.

Jordi Vila realiza una estupenda creación del personaje del peluquero y los demás intérpretes están correctos. La dirección de Planella es ágil y todo hace presagiar que va a ser un éxito". (Joan de Segarra. "El País". Barcelona. 30 de abril de 1987).

LA BOTIGA DELS HORRORS

Basada en la película de Roger Corman. Traducción de los diálogos: Quim Monzó. Traducción de las canciones: Joan L. Bozzo. Dirección: Joan L. Bozzo. Escenografía y vestuario: Vicenta Obón. Coreografía: Montse Colomé. Intérpretes: María José Peris, Carme Cuesta, Malu Gorostiaga, Lola Lizarán, Àngels Gonyalons, Pep A. Muñoz, Francesc Orella, Xavier Calderer y Constantino Romero. Estreno: 28 de julio de 1987, en el Festival Grec '87. Con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Coproducción con el Ajuntament de Barcelona.

"La puesta en escena es excelente, los actores son más cantantes que actores y por eso es en el aspecto musical donde esta "botiga" funciona mejor.
Se echa de menos algún número coreográfico, sin el cual el musical cojea un poco, y alguna transición de escena a escena resulta algo floja, debido a la falta de rodaje del espectáculo. No obstante, todos estos "peros" quedan en un segundo plano, devorados por Audrey II, la planta carnívora animada, auténtica protagonista de la función, a la que aseguramos un éxito vegetal sin precedentes". (Juan Luis. "La Verdad". Alicante. 6 de septiembre de 1987).

"Lleva ya unos años de éxito por esos mundos como musical. A la crisis formal y temática que se da entre los norteamericanos, le han dado una doble salida a base de "remakes" de ayer y de obras europeas reacomodadas.
Esta comedia musical mezcla el humor y el horror, no es, pues, ningún invento, tiene una amplia tradición. La mezcla sale a gusto del consumidor que rie y se asusta y va dejándose llevar hasta, literalmente, sentir la piel de gallina y temer la amenaza. Estamos ante una parábola sobre las servidumbres del éxito. Una parábola ética, tremendista y, si se quiere, un poquito reaccionaria. No hay escapatoria, todo es envilecimiento.
Quienes han hecho la adaptación saben bien lo que se dicen. Y Quim Monzó, por la traducción de los diálogos, y Joan Lluis Bozzo, por los cantables, nos la han servido en bandeja de plata. Seguro que el disco va a deleitar a los amantes del musical y a un público variopinto. Ya se verá, este será uno de los éxitos seguros de la temporada. (R. Ventura Meliá. "Levante". Valencia. 18 de agosto de 1987).

"El musical nos ha "sonado" anacrónico, con una escenografía tristona y convencional, con un ritmo endeble y excesivamente tributario —de otra parte, como ocurre en el original— de las gracias y trucos de la monstruosa planta carnívora que acapara la atención del espectador. A mí me parece que el nivel técnico e interpretativo del pasatiempo está suficientemente asegurado y se advierte la exigencia que Bozzo pone en eliminar toda sombra de amateurismo. Pep Anton Muñoz ("Seymour"), Pep Anton Orella ("Orin Scrivello") y, sobre todo, Àngels Gonyalons ("Audrey") ejecutan su trabajo con suficiente a toridad como para que la aventura no se quiebre por este lado, y alcance, incluso, momentos brillantes.
Es el tono narrativo, el soporte escenográfico y el combinado visual y sonoro, aquello que configura un conjunto falto de alegría y viveza. Dentro de esa atmósfera, poco puede hacer una traducción de diálogos (¿dónde está el genio indiscutible de Quim Monzó?) y canciones que a veces caen en una obsesión "cutre", que despierta discretas carcajadas; como de poco sirve provocar un falso jolgorio con el incremento de los decibelios de voces e instrumentos. La "botiga" permanece lastrada por una incapacidad manifiesta para la diversión, de modo que, a la media hora, por más paternidades ilustres que tenga el invento en sus orígenes, añorábamos vivamente no ya El Mikado, *algo así como un prodigio de buen gusto, sino aquel* Glups! *imaginativo y trepidante.*
La mediocridad es la nota predominante de ese musical, aquella que se repite, constante, reite-





Tres escenas de "La botiga dels horrors", basada en la película del mismo nombre de Roger Corman, con dirección de Joan L. Bozzo. Estrenada dentro del Festival Grec'87. (Fotos: Pilar Aymerich).

radamente, salvo en unas pocas escenas —la del dentista motorizado—, salvo en alguna canción que interpreta Angels Gonyalons, y sin las cuales, ni siquiera ese éxito fácil que, presumimos, podria pronosticarse". (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 31 de julio de 1987).

"A primera vista, lo que más llama la atención de la adaptación catalana es la supresión de la caricatura de los años sesenta, que puede verse en la versión londinense. Según Bozzo, el director del espectáculo, "la música de Alan Menken ha sido modernizada en algunos aspectos, acercándola a la estética latina".
Total, que de la nostálgica y simpática evocación de los sesenta, del rock de los sesenta, hemos pasado a un estilo más bien incoloro, inodoro e insípido.
Como producción, realización y dirección se



merece todos los elogios. Como adaptación e interpretación de un musical extranjero no excluye, ni mucho menos, la todavia obligada visita a los escenarios de Londres o París". (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 31 de julio de 1987).

"La botiga dels horrors a la catalana que propone Bozzo tiene más de comedia musical que no de gran musical. Tiene y desarrolla una historia original —la planta que se alimenta de sangre humana y crece hasta límites insospechados— que sirve de apoyo para unas melódicas y rítmicas canciones. Es una historia que "alucina" —que se dice ahora— y que responde a un argumento con exposición, nudo y desenlace, a la antigua usanza.
En cambio, de la obra de Howard Ashman, el montaje de Bozzo no saca un gran musical, en el sentido de la espectacularidad coreográfica que alguno podía esperar. Salvo en las intervenciones —felicísimas y dignas de aplauso por si solas— de las Ronnette/Cristal/Chiffon (María José Peris, Carme Cuesta y Malu Gorostiaga), en prácticamente todas las demás escenas musicales actúan sólo dos o tres actores. Son, sobre todo, espléndidas escenas de dúos, muy bien cantadas e interpretadas.
Al éxito, que desde luego y justamente será esta producción, contribuyen, en mi opinión, algunos hechos concretos. Como una espléndida traducción y adaptación de las letras de las canciones —que por cierto se oyen perfectamente, lo que no siempre pasa, pese a la ayuda de la técnica—, un ritmo musical pegadizo y mantenido y un trabajo de los actores eficaz, meritorio y bueno". (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 31 de julio de 1987).

TEATRO DE LOS VIENTOS. Alicante

EL LABERINTO DE CRISTAL
De Alfonso Plou Escola. Dirección: Antonio Rives. Escenografía: José Antonio Cía. Intérpretes: María Jesús Díaz, Luz del Mar García, José Ramón Rodríguez, Mariano Campos y Patricio Moreno. Estreno: 19 de junio de 1987, en el Colegio San Fernando de Alicante.

COL.LECTIU DE TEATRE LA VITXETA. Reus (Tarragona)

PIGMALIÓ
De Joan Oliver, sobre la obra de Bernard Shaw. Dirección: Dolors Juampere. Intérpretes: Josep M. Puig, Tino Vallhonrat, Montse Auqué, Vicki Mir, Sara Domínguez, Dolors Quintana, Mercé Navarro, Dolors Esquerda, Montse Candini, Xavier Moncusí, Rosa Costa y Jordi Pamies. Estreno: 2 de mayo de 1987, en el Teatre Bartrina de Tarragona.

LAS VIRTUDES. Madrid

EL AMOR PINTA OJERAS
Del colectivo. Intérpretes: Soledad Mallol y Elena Martín. Estreno: 15 de diciembre de 1986, en el Café Maravillas de Madrid.

"Dos muchachas con evidente desparpajo —Soledad Mallol y Elena Martín— han creado una divertida historia cabaretera en base a media docena de canciones y las charlas que se suceden entre una y otra.
La fórmula es asi de sencilla, y los resultados son francamente aceptables. Las dos actrices en cuestión asumen sus respectivos personajes creando una peculiar pareja, conjuntada y atenta a recoger y utilizar cualquier comentario o hecho que se produzca entre el público. Creo que lo mejor de Las Virtudes son sus diálogos, la espontaneidad dentro de un trabajado guión. En medio de su castillo de palabras, de pronto surge el hallazgo.
El amor pinta ojeras posibilita pasar casi dos horas con la copa en la mano y la sonrisa en los labios, reírse y participar en el tinglado. Y más allá de todo esto, intuir que las muchachas tienen, por lo que parece, un futuro prometedor en la opción teatral elegida.
En la función de L'Hospitalet se movieron con una mínima infraestructura y así y todo marcaron un buen ritmo. Yo diría que deben cuidar más las canciones —las primeras resultaban iguales y vacías, mientras que las últimas daban más juego— y también un cierto acoplamiento a las historias locales. Pero, por encima de todo, el tándem demostró fuerza, gracia y un sorprendente dominio del género.
"Empleadas de hogar", "Melilla Club" y "Masajistas de Siam" son los títulos de algunas canciones que interpretan. Sobre éstas y las otras, Soledad Mallol y Elena Martín, construyen sus diálgos divertidamente concebidos desde su condición femenina. El "show", eso sí, pide un marco concreto, como el de la desaparecida Cúpula Venus". (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 23 de julio de 1987).

VOL-RAS. Barcelona

OH!, STRESS
Del colectivo. Dirección: el colectivo. Escenografía: Vicenta Obon. Coreografía: Toni Mira. Intérpretes: Joan Cuso, Joan Faneca y Joan Segales. Estreno: 19 de mayo de 1987, en el Teatro Romea de Barcelona.

"Con Oh! Stress, pretendemos dar una visión cómica de los resortes que provocan en la vida de cada día el ansia y la angustia propias de la especie humana ante el intento constante de adaptarse.
Los personajes y situaciones que participan de este "mal", nos permiten, mediante el juego, llegar a visiones desencajadas y absurdas de lo cotidiano.
Tit... tit... tit... Frustración, contrariedad, coacción, insatisfacción, tedio, miedo, agotamiento por cansancio, decepción, celos, envidia, timidez, fracaso, emociones intensas buenas o malas, muerte, enfermedad, éxito brusco, ir a la ruina, preocupaciones materiales y profesionales, problemas afectivos y conyugales, divorcio, cambio de ambiente, trasplante, cambio de piso, promoción profesional, insomnio (...)". (Fragmento del programa).

"(...) Como el título sugiere, la broma pretende cerrarse en los agobios y frenesís característicos de tantas actividades de la vida urbana. Y bien: lo más defectuoso del espectáculo no sería, a mi modo de ver, la escasa fidelidad a esa idea marco que tienen algunas escenas que se inventa Vol-Ras. Un primer problema notable aparece, aquí y allá, cuando más de una buena situación cómica, que nada tiene que ver con algún tipo de fenómeno "stresante", es violentada para que acuda al redil del común denominador propuesto. Los números que se organizan con el repartidor de butano o el excelente material que existía en los conflictos entre el líder político y su asesor de imagen, se frustran en gran medida por esa fidelidad obsesiva al asunto monográfico propuesto.
La segunda y más general cuestión es que, a diferencia de Flight, el trío cómico protagonista se excede en la sofisticación de muchos de sus códigos humorísticos que no alcanzan, así, la

fuerza del "gag" surrealista que el grupo había comenzado a explorar. Ambas cosas se notan, por ejemplo, en los varios "sketches" basados en el juego con los semáforos y el tráfico.
Paradójicamente, junto al artificio excesivo del guión, la sombra del otro celebérrimo trío —El Tricicle— de la que Flight *escapaba con inteligencia y soltura, aparece en momentos bastante próxima e influyente. Por otra parte, en el número que yo diría perfectamente "redondo", de una poderosa fuerza cómica —el de las mecanógrafas imparables que acaban ejecutando una gimnasia grotesca—, brota algún que otro gesto, calcado de Joglars. El detalle resulta, por supuesto, intrascendente pero contribuye a fomentar la impresión de un trabajo en conjunto devaluado, con pasajes que son un flagrante desacierto, y otros muchos que apenas suscitan una leve sonrisa. Un suspenso irrecuperable en septiembre, merece la escena de los policías".* (Joan Anton Benach, "Vol-Ras o la cara y cruz de la decepción", "La Vanguardia". Barcelona. 21 de mayo de 1987).

"Tras sus merecidos éxitos en la Sala Villarroel y en el Regina, parecía como si la presentación del nuevo espectáculo de Vol-Ras en el Centre Dramàtic iba a suponer, como escribe Santiago Fondevila en "Documents", el boletín del CDG, "la definitiva consagración del excelente grupo catalán". Pues bien, no ha sido así. Oh!, Stress *no está, ni de lejos, a la altura de los dos últimos espectáculos de Vol-Ras, y, en ciertos momentos, yo diría que es rematadamente malo.*
No es fácil saber exactamente qué ha ocurrido.

(...) De la hora y cuarto que dura el espectáculo, yo salvaría el número de las dos mecanógrafas transformadas en dos divertidísimas gallinas, dos mecanógrafas obligadas a realizar unos ejercicios rítmicos con unas faldas tubo que, lógicamente, despiertan las risas del público; y un "gag" del repartidor del butano, consistente en lanzar una bombona al público, también muy aplaudido. Y poca cosa más. El número del candidato electoral, un número loco que termina con el candidato cortándole la cabeza a su asesor de imagen con unas tijeras de podar árboles, se da de patadas con el espíritu del espectáculo.

(...) Hay grupos que, como suele decirse, se comercializan, sacrifican su talento, minoritariamente reconocido, para, renunciando a una cierta poesía, pero no a su indiscutible técnica, ir descaradamente "a la pela". No es ése, pienso yo, el caso de Vol-Ras, pero sí me temo que su lógica y normal aspiración a la consagración definitiva se haya realizado con un espectáculo mimético, pobremente dibujado en su concepto y mal resuelto, con fallos imperdonables, con una música ensordecedora y un final de cara a la galería, con el intento de arrancar unos aplausos fáciles, dentro de una línea de "spot" televisivo del todo incompatible con la imaginación y la sensibilidad que el grupo había demostrado". (J. de S., "Triste invento", "El País". Barcelona. 21 de mayo de 1987).

"Tres actores representan ininterrumpidamente tipos cotidianos afectados por una enfermedad de nuestros días, el stress. Por la escena desfila un variopinto número de personajes. Hay de todo, ejecutivos que se atiborran de pastillas para afrontar mejor la dureza de la jornada, secretarias transformadas en "gallinas de escribir", parados burlados por los ordenadores de las oficinas del INEM, etc. Despersonalizados, descentrados histéricos, sus caricaturas son expuestas al ridículo público en ¡Oh, Stress! *del grupo catalán Vol-Ras Teatre.*
Como todo espectáculo donde unos pocos cómicos interpretan una multitud de personajes, la admiración del público se gana con facilidad. Desde el primer momento, los espectadores celebran cada gesto, cada "gag", cada disfraz. A la conclusión de cada uno de los números, los resultados son desiguales. Algunos tipos se salen del guión. Otros números son excesivamente largos y enfrían al público. Por el contrario, en algunos se consigue gran perfección. Pero, quizás, se trata de esto, ofrecer un variado carrusel de temas para que cada espectador tenga la posibilidad de elegir, tal y como ya indicase Goethe en su "Fausto". (Emilio J. Timón, "Resultado desigual", "Extremadura". Cáceres. 23 de abril de 1987)





"A fuerza de carcajadas, los actores del Vol-Ras desmenuzan la fenomenología de la angustia del hombre moderno, del hombre urbano, aquejado de un contorno opresivo, insatisfactorio, alienante, que acaba por hacer absurdos lo que en otro tiempo eran comportamientos naturales. La variedad de las breves secuencias —mecanógrafas maquinizadas, matrimonios atribulados, insatisfacciones y agobios del trabajo cotidiano, etc—, desfilan en el carrusel excitado de números propicios a los cambios de aspecto, de personalidad y, por consiguiente, al ejercicio de la gran volubilidad expresiva que, indudablemente, poseen Cuso, Faneca y Segales, por orden de programa o cualquiera otro que se prefiera. Tres cómicos muy diferenciados que se c mplementan, que ejercen sus números desde la precisión física que nace de un trabajo muy ensayado, muy medido, recorren la gama de situaciones humanas caracterizadas por el stress llevado a su punto más agitado de comicidad y sátira.
El espectáculo tiene menos densidad que Fligth, *es más superficial, menos eficaz, pero, no obstante, produce con facilidad increíble la carcajada del espectador, hasta el punto de que se hace corto y su final sorprende a un público que espera más. Esa sorpresa es, tal vez, la medida exacta de la capacidad de hacer reír de Segales, Faneca y Cuso".* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 20 de octubre de 1987).

XARXA TEATRE. Vilarreal (Castellón)

EL DOLÇAINER DE TALES
De Viçent Serra. Dirección: Manuel V. Vilanova. Escenografía: Amat Bellés. Música: Diego Ramia. Vestuario: Inma Puig y Paquita Roca. Intérpretes: Pascual Juan, Joan Igual, Ximo Franch, Begoña Sánchez, Maite Gil, Joan Raga, Martí Pich, Jordi Renau y Leandre Escamilla. Estreno: 1 de febrero de 1987, en la Plaza Mayor de Castellón.

"La obra supone, antes del hipotético alzado de telón, un laborioso montaje de recuperación etnográfica y costumbrista que va desde los vestidos a las danzas, tradiciones, formas musicales, etc., para tratar de revivir la costumbre de nuestros pueblos, y ofrecerlo en una obra que trata de enlazar una serie de entrañables tradiciones, muchas de ellas perdidas o a punto de desaparecer, bajo el común denominador de la fiesta popular. En su montaje recuerda las tradiciones seculares del teatro al aire libre. Desde el medievo en que los autos sacramentales se representaban en las puertas de las iglesias, alternando con las actuaciones goliar-

descas, pasando por las típicas corralas del barroco, el teatro en la plaza es lo más singular de la costumbre, no sólo española, sino del teatro clásico. Por otra parte, el cuidado en la representación, la ausencia de anacronismos, la exégesis en la vestimenta y en la representación de actitudes y ademanes, las danzas, etc., constituyen el complemento ideal a una acción de los actores, trabajada con cuidado gesto, y con un sentido escenográfico de la euritmia muy bien establecido". ("Castellón Diario". Castellón. 2 de febrero de 1987).

"En el espectáculo ofrecido en Alcañiz han utilizado textos originales en castellano y la música tradicional valenciana de los siglos XVIII y XIX. Las piezas musicales tienen como fundamento la utilización de la dulzaina. Al mismo tiempo, el grupo utiliza a los gigantes y cabezudos que ellos mismos han construido. También improvisan una pequeña fiesta popular con el toro embolado, de tradición en comarcas de Castellón y Teruel. El dragón, la princesa y el rey barbudo ofrecen la magia de las narraciones infantiles". ("Diario de Teruel". Teruel. 19 de septiembre de 1987).

COMPAÑÍA XESC FORTEZA. Palma de Mallorca

CA SES MONGES

De Xesc Forteza. Dirección: Xesc Forteza. Escenografía: Toni Díaz. Intérpretes: Paquita Bover, Sandra Llull, María Reus, Andreu Amer, Joan Bibiloni, Xesc Forteza, Joan Nicolau y Rafael Mesquida. Estreno: 7 de diciembre de 1986, en el Teatro Rialto de Palma de Mallorca.

"La verdad, me hacía ilusión hacer un papel de monja, en broma, claro. Las ideas me vienen normalmente por el momento social, y hoy estamos continuamente leyendo noticias sobre atracos, robos y cosas por el estilo. Así, que para tener una justificación al papel de monja me imaginé una comedia en la que hacer las dos cosas, de ladrón y de monja.
A diferencia de otras comedias mías, en ésta no hay crítica, y si la hay es mínima. No he pensado esta vez más que en hacer una obra cómica y de entretenimiento. Y tampoco tiene nada de oportunismo. Aquí, lo bonito, creo yo, son los personajes, que todos tienen un nivel intelectual como de un cuatro sobre diez". (Declaraciones de Xesc Forteza a "El Día". Palma de Mallorca. 5 de diciembre de 1986).

"Fiel a su anual cita navideña, Xesc Forteza nos ofrece esta vez una función que, basada como casi siempre en esquemas propios de vodevil, consigue pasar por encima de los mismos y en función de ellos contar una historia que poco o nada tiene que ver con los enredos clásicos —eróticos en general— de este popular género. Con todo, llama poderosamente la atención el cuidado puesto por el autor/director en la elección de los tipos, que por sí solos, en el caso de los personajes masculinos, valen la obra. Un Andreu Amer, que compone, quizá, su mejor interpretación, y un Joan Nicolau, cuya gracia está no en su interpretación, en su dicción monocorde y su presencia casi histriónica, son a nuestro juicio los mejores hallazgos de este montaje. Lo mejor, quizá, por lo nuevo y



A la izquierda, dos escenas del espectáculo de Vol-Ras "Oh, stress". (Fotos: Pablo Santana). Sobre estas líneas, "Bis a bis", del colectivo Zalata Companyia de Teatre.

sorprendente, porque Xesc Forteza, y el resto de la compañía, componen su interpretación con su eficacia habitual. En definitiva, se trata, pues, de un espectáculo pensado para el ambiente festivo de las Navidades que se aproximan y que, sin duda, no defraudará a los muchos seguidores que tiene Xesc Forteza en esta ciudad". (Xisco Rul.lán, "Con la eficacia habitual", "Baleares". Palma de Mallorca. 12 de diciembre de 1986).

"(...) En Cas ses Monges, *como en otras de sus obras, Xesc Forteza ha querido recurrir al enredo, a los personajes que no parecen lo que son y a las frases que expresan lo contrario de lo que dicen. Pero también ha querido comunicarse con el género —muy británico— del vodevil policíaco, que en este país Jardiel Poncela o Mihura cultivaran con indudable encanto.*
La idea de partida, esa de unos ladrones que por error entran en un convento y acaban disfrazándose de monjas, me parece fantástica. La situación inicial de Ca ses Monges *es de esas que ponen en marcha una gran obra, que puede no sólo convertirse en un gran éxito de público, sino también en una pieza digna de no pasarse nunca de moda, tal y como el mismo Xesc quería que fuese al emprender su nueva aventura.*

(...) Aquí, sin querer rendirme un ápice en mi admiración por la personalidad de Xesc Forteza como hombre de teatro, creo que se han cometido varios errores. A Ca Ses Monges *le falta redondez, le falta ingenio y le sobran algunos espacios en blanco que se han cubierto de cualquier manera. Puede ser un problema de falta de rodaje, pero es una sensación que no me había sobrevenido en otras comedias del "number one" de la escena mallorquina que he tenido ocasión de ver".* (Francisco Rotger, "La comedia de los errores", "El Día". Palma de Mallorca. 7 de diciembre de 1986).

COMPAÑÍA DE YOLANDA GARCÍA SERRANO. Madrid

LA VERDAD DESPUÉS DE LA SONRISA

De Yolanda García Serrano. Dirección: Yolanda García Serrano. Intérpretes: Juan Luis Iborra, Gerardo Giacinti y Luis Peña. Estreno: marzo de 1987, en el Centro Cultural de Madrid.

"La verdad después de la sonrisa, *llena ya por sí sola un programa. Pero es aún obra de duración inferior a la normal, situación prácticamente única, sin lo que pudiéramos considerar estructura dramática habitual. Tres delincuentes se enfrentan con ocasión de tener que liquidar una operación y, a partir de ahí, la escena, sin perder nunca su coherencia, se aparta radicalmente de las que, sobre el mismo tema, nos ha propuesto el cine.*

La relación pasa por la violencia, el humor, la camaradería y la muerte, en un intento de recuperar una realidad generalmente machacada por el cliché.

El espectáculo quizá nos descubre el modo como creció, la posible derivación del texto de unas improvisaciones sobre una situación propuesta. Porque ése es el encanto básico de La verdad después de la sonrisa: *la fuerza, la corporalidad con que Juan Luis Iborra, Gerardo Giacinti y Luis Peña desarrollan una situación, cruzada por el humor y la imaginación".* (J. M. "Diario 16". 28 de marzo de 1987).

ZALATA COMPANYÍA DE TEATRE. Tarragona

BIS A BIS

Del colectivo. Dramaturgia: Magí Seritjol. Diseño: Antoni Torrell. Intérpretes: Joan Pascual y Marta Grau. Estreno: 27 de noviembre de 1986, en el Teatre Metropol, de Tarragona.

"Si hay algo que sorprende en esta función, es que con pretensiones tan modestas se haya conseguido un resultado que se puede considerar excelente en cuanto a la respuesta del público y bueno en cuanto a la obra en sí. Los méritos hay que achacarlos, sin duda a la magnífica forma en que se encuentra Joan Pascual, y al grado de conjunción que han demostrado tener él y Marta Grau, compañeros en escena y en la vida real. Por otra parte, la visión del tercero en discordia, Magí Seritjol, ha sido fundamental en la definición escénica del Bis a Bis.
Hay que insistir en que la obra ha servido para rubricar la gran capacidad de Pascual que se revela como un actor que puede aspirar a todo, incluso a crear un tipo cómico con personalidad propia, si es que decide seguir por este camino. Hay que aclarar, sin embargo, que Bis a Bis, *más que una obra es un excelente trabajo de taller todavía por pulir. Zalata ha conseguido un trabajo digno y representable que se irá moldeando de acuerdo con las funciones que vaya realizando".* (Gustavo Hernández B. "Diari de Tarragona". Tarragona. 24 de noviembre de 1986).







En esta página, de izquierda a derecha, una escena de "El corral de San Antón de las moscas", del grupo La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja. (Foto: Miguel Zavala). A continuación, dos momentos de "El mal de la juventud", de Ferdinand Bruckner, dirigida por Antonio Malonda e interpretada por Zascandil. (Fotos: Pablo Santana y M. Ángel Gómez). En la otra página, arriba, una escena de "Aspirina para dos", de Woody Allen, por Zintzilik. (Foto: Belén Heredia). Debajo "Vértigo. Una reflexión visual sobre el erotismo", del colectivo Zootrop-Teatre.

ZAMPANÓ TEATRO. Madrid

LA GATOMAQUIA

De Lope de Vega. Adaptación y dirección: José Maya y Amaya Curieses. Intérpretes: Marisa Lahoz, Miguel Foronda, Jesús Pérez Gil, Pilar Pariente, Amaya Curieses y José Maya. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Festival de Sitges.

EL HIJO PRÓDIGO

De Lope de Vega. Intérpretes: Jesús Pérez Gil, José Maya, Amaya Curieses, Marisa Lahoz y Pedro Miguel Martínez. Estreno: 7 de agosto de 1987, en Iglesia de San Juan de los Caballeros, Segovia.

"(...) Zampanó asume en el poema adaptado a las "tablas" todo lo que de contenido han sido las comedias, de "capa y espada", los celos, el amor, los raptos, las luchas, consiguiendo realizar lo maravilloso del amor y el desamor, ridiculizando las posturas de lo que es el ser humano. La compañía Zampanó da una resolución fácil y sugestiva a la puesta en escena, quizá valorando el reto de que el actor no necesita demasiados arropamientos para resolver un texto. La interpretación es, a mi juicio, muy digna de elogio, ya que el dar vida o encarnar figuras irracionales no consiste en recitar bien, sino buscar la credibilidad con el público a través de escenas muy minuciosamente estudiadas. En esta segunda aparición ante el público burgalés, Zampanó ha vuelto a dejar constancia de su buen trabajo en el terreno de los clásicos. Su primer montaje que vimos, El hospital de los locos, *consiguió que la crítica elogiara el doble trabajo y doble éxito ya que lo clásico después de una época de representarse mucho, dejó un gran vacío, y que ahora, de la mano de esta compañía, ha vuelto a resurgir, sirviendo con gran dignidad y acierto, lo que de valor tiene este género teatral que consideramos importante en cualquier manifestación cultural y teatral (...)".* (F. Burgos. "Diario de Burgos". Burgos. 22 de noviembre de 1987).

LA ZARANDA, TEATRO INESTABLE DE ANDALUCÍA LA BAJA. Jerez de la Frontera (Cádiz)

EL CORRAL DE SAN ANTÓN DE LAS MOSCAS

Del colectivo. Dirección y dramaturgia: Juan Deiné. Vestuario: Astrid Eek. Intérpretes: Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Ana Oliva. Estreno: 17 de noviembre de 1986, en la Sala de las Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Ayer en este corral este hombre descubrió repentinamente la ausencia. Lleva muchos años viviendo en esta casa: pero sólo ahora, cuando verosímilmente su estancia llega a su término, se apercibe de que en una habitación semivacía hay una zona de ausencia. Al fin y al cabo, la habitación semivacía es una habitación como las demás, y, de no ser por la ausencia nadie se fijaría en ella. Es obvio que la ausencia no tiene que ver con el vacío.

Hoy, este hombre, que ya no es joven, que ha vivido muchos años en esta casa, que ha cruzado innumerables veces esta habitación, ha descubierto que en este rincón no existe un vacío, sino una ausencia. Sabe también que la ha recorrido en numerosas ocasiones, y que él mismo, sin saber cómo, está implicado en esta ausencia". (Fragmento del programa).

"Quizá no sea del todo justo decir que detrás de este espectáculo está la nítida influencia de Samuel Beckett. Si Esperando a Godot *es una de las obras clave del teatro contemporáneo se debe a que consiguió expresar un sentimiento generalizado. De manera que si muchos espectáculos posteriores nos han recordado aquel texto, no siempre es fácil saber si sus autores se inspiraron en Beckett o en una conciencia afín de la condición humana y de la historia.*

Este es el caso del fantasmagórico y serio espectáculo del grupo La Zaranda. De nuevo, la imagen objetal del mundo tiene la dimensión de una cárcel o de un basurero: una cama desvencijada, el marco vacío de un espejo, un orinal, maletas ruidosas, el pequeño armario de esmalte oscurecido, cuanto pueda definir el cadáver impersonal de un lugar habitado.

De nuevo los personajes se mueven fuera de todo espacio y tiempo mensurables, regidos como están por un reloj roto y la espiral discontinua de las pesadillas, En realidad, no son propiamente personajes, sino ausencias, sentimientos, recuerdos, signos integrados a la imagen escénica del sinsentido, de la espera inútil, del vacío.

Porque —quizá sea éste el elemento dramático que más nos lleva a recordar a Beckett— la obra se plantea teatralmente como la espera de un Godot a quien se sabe inexistente. Es, pues, una espera sustancialmente estúpida, cuya inutilidad se conoce; se espera la muerte y los personajes, incapaces de historizarse, no saben cómo dar una valor a su tiempo.

(...) Planteada la soledad, la incomunicación, el carácter ahistórico de la vida y la inmovilidad radical, cualquier acción carece de sentido específico, se traduce en reiteraciones, adjetivaciones, de un pensamiento único. Pensamiento que tiene, además, el problema de ser, a estas alturas, un lugar común, un término fami-

liar que ya no consigue conmover nuestra conciencia.
Quizá Beckett ha escrito obras cada vez más cortas a partir de esa constatación. Si la fábula, el argumento, no existen o son irrelevantes no parece lógico ocupar hora y pico en desarrollarlo". (J. M. "Diario 16". Madrid. 22 de noviembre de 1986).

ZASCANDIL. Madrid

EL MAL DE LA JUVENTUD
De Ferdinand Bruckner. Dirección: Antonio Malonda. Escenografía: Albahaca, Estudio de Teatro. Vestuario: Julia Martínez. Intérpretes: José M. Adeva, Blanca Portillo, Lola Fernández, Antonio Pozuelo, Margarita Brel, Marisol López y Rafa Ruiz. Estreno: 17 de junio de 1987, en el Cine Moderno de Guadalajara.

"Es una obra dura, tanto a la hora de montarla como al trabajar en ella, ya que es muy intimista y un tanto cruel, ya que aborda el tema de una juventud que no es en sí mala, pero que ha recibido un legado de generaciones anteriores del cual no se pudo desembarazar".
La trama cuenta la historia de un grupo de jóvenes. en la Viena del año 1923, que heredan una sociedad que viene de sufrir la primera guerra mundial, y en la que tienen que buscarse un sitio en el que sobrevivir. "En ese punto —explicaba Marisol López— tienen que tomar la difícil decisión de si merece la pena integrarse en esa sociedad, y algunos de ellos optan por no seguir el camino marcado, lo que les conduce a una situación trágica, ya que la sociedad no es amable con ellos, El texto no da alternativa a estos estudiantes, sino que los dirige a una situación límite. Esta obra tiene una gran relación con la juventud de hoy, que también se siente desorientada." (Declaraciones a M. Izquierdo Vozmediano. "La Rioja". Logroño. 13 de septiembre de 1987).

"(...) Como auténticos profesionales, lo sean ya o no, actuó el grupo Zascandil el pasado día 17 en el cine Moderno, patrocinados por el Patronato Municipal de Cultura de Guadalajara, presentando El mal de la juventud, *obra de Ferdinand Bruckner, autor austriaco que en su tiempo, postguerra de la primera guerra mundial, formó parte de los autores vanguardistas. En* El mal de la juventud, *situado, precisamente en los años veinte, se presentan los problemas de aquella juventud traumatizada por el reciente conflicto bélico, desorientada en su modo de enfocar la vida, excéptica en cuanto a ideales. Como tema central, un caso de lesbianismo con la consiguiente exposición de la psicología de las dos mujeres protagonistas y las motivaciones que las han conducido a su deformación sexual.*
Hemos de destacar, además de la formidable interpretación, la puesta en escena, perfectamente ajustada hasta en los más mínimos detalles a los años en que se desarrolla la trama, indispensable para dar clima al crudo realismo del tema. El vestuario muy cuidado, de acuerdo con la moda de aquellos años. Tan perfecta conjunción ha sido conseguida por el director, Antonio Malonda, conocido en los medios teatrales alcarreños, ya que en nuestra ciudad impartió un curso de formación teatral". (Ferga. "Nueva Alcarria". Guadalajara. 26 de junio de 1987).

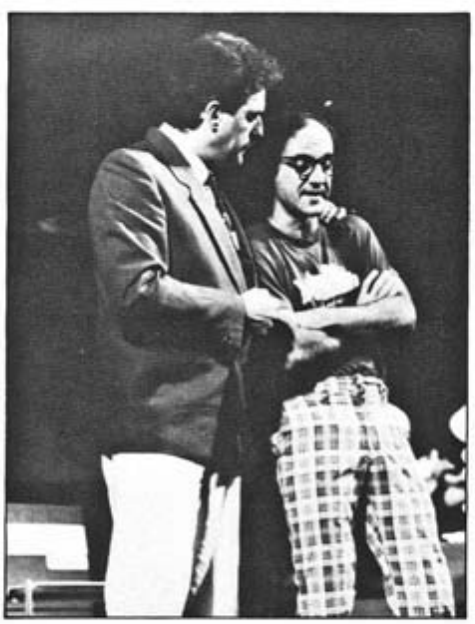
GAVIOTAS SUBTERRÁNEAS
De Alfonso Vallejo. Dirección: Carlos Vides. Escenografía: Christian Rouviere. Vestuario: Charo Valle. iluminación: Valentín Álvarez. Intérpretes: Andrés de Lima y Fernando Romo. Estreno: 11 de marzo de 1987 en Guadalajara. 22 de abril de 1987 en la Sala Olimpia de Madrid. Coproducido con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
(Críticas: véase Fuegos Fatuos-Zascandil)

ZINGILI-ZANGALA. Rentería (Guipúzcoa)

ANDULER TXUNDI
Adaptación del cuento "Triste ak kontsolatzeko makia". Escenografía: Jon Etxbeste. Intérpretes: Lourdes Gonzalez, José Ramón, Amador y Pedro Arnáez. Estreno: 21 de mayo de 1987, en el Colegio Maristas Champañan de Pamplona.

ZINTZILIK. San Sebastián (Guipúzcoa)

ASPIRINA PARA DOS
De Woody Allen. Adaptación de Juan José de Arteche. Dirección: Jokin Cueto. Escenografía: Néstor Basterretxea. Intérpretes: Ramón Aguirre, Mikel Garmendia, Kontxu Odriozola, Elena Irureta, Juan Mari Segués, Aitzpea Goenaga y Antxon Bastarrica. Estreno: 3 de septiembre de 1986, en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.





"Los vascos de Zintzilik estrenaban Aspirina para dos *el pasado agosto en San Sebastián, hablándola, incluso, en euskera y castellano. La respuesta de crítica y público fue aceptablemente buena. Y la primera explicación que de ello se me ocurre es la de que el grupo ha montado francamente bien la pieza, ha conseguido en Ramón Agirre un sosias absoluto de Woody Allen y, en general, ha recreado la escena con un ambiente creible y capaz. Las desventuras de Allan Fix, el protagonista, participan un poco del humor que practicara Keaton y que, en alguna forma, se refleja en Allen.*
Aspirina para dos *es una comedia de gustar, si bien podrían formulársе diversos reparos, algunas fases de arritmia y pequeñas lagunas, vacíos, donde parece que todo se dispone para dar paso al "gag" subsiguiente. Aciertos, por el contrario reúne muchos. Desde el de la misma interpretación hasta el de la disposición de la escena, con Néstor Basterrechea como escenógrafo, pasando por el del perfecto ajuste actor pantalla gigante de video con la consiguiente coordinación de diálogo y actitudes.*
Entretiene divirtiendo este montaje, que, por si fuera poco, tiene ya en su contra desde el principio la inevitable comparación con el filme de idéntico argumento interpretado por el mismísimo Woody Allen. Pues bien; ni aún así se le ocurriría a nadie pensar que Zintzilik salga con mal del reto. Ni muchísimo menos". (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 24 de febrero de 1987).

ZOOTROP-TEATRE. Olot (Gerona)

VERTÍGEN (Vértigo. Una reflexión visual sobre el erotismo)
Del colectivo. Dirección: Xavier Ruscalleda. Intérpretes: Pep Jover, Pedro Carrizosa, Jordi Borrás, Anna María Costa, Anna Rodríguez, Pep Fargas, Cinta Sans y Pere Tenas. Músicos: Toni Mora y Ascari Isorna. Estreno: 27 de septiembre de 1986, en el Hospicio de Olot (Gerona).

Se + Xe = O
Creación colectiva. Dirección: Xavier Ruscalleda. Música: Toni Mora y Ascari Isorna. Intérpretes: Pep Jover, Anna María Costa, Jordi Borrás, Pep Fergas, Anna Rodríguez, Pedro Carrizosa Isabel Bentué. Estreno: 13 de diciembre de 1986, en Vila-Seca Salou (Tarragona)

Se + Xe = O, *se propone dar carta de naturaleza a todo aquello que se consideran desviaciones. Esta obra está considerada un "espectáculo grotesco, una especie de cóctel explosivo a partir de nuestras miserias vitales".* ("Los Sitios". Gerona. 5 de febrero de 1987).

SOTA LA MURALLA DE SHENGDÚ (Bajo la muralla de Shengdú)
Versión libre de la obra Grosse Schährede an der Stadtmauer, de Tankred Dorst. Dirección: Xavier Ruscalleda. Escenografía: Xavier Bulbena. Vestuario: Anna Rodríguez. Intérpretes: Pep Jover, Pedro Carrizosa, Cinta Sans y Jordi Borrás. Estreno: 20 de junio de 1987, en el Teatro Principal de Olot (Gerona).

Teatro de marionetas



TEATRO ALBAHACA. Madrid

CUANTOS CUENTOS PARA CONTAR

De Antoni Al.les, sobre textos de Gianni Rodari. Director: Antoni Al.les. Escenografía: Emilio Torrego. Manipuladores: Antoni Al.les, Vicenta Cancela y Ernesto Ramírez. Estreno: 15 de noviembre de 1986, los teatros del Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"(...) Parece que se ha cuidado de una forma especial la estética, atención que para el director es fundamental. "Vivimos en una sociedad con un mal gusto espantoso, y creo que el buen o mal gusto es algo que se fomenta. Pienso que si al niño se le dan bellas imágenes contribuimos a formar ese buen gusto", dice Al.les.
El resultado de este invento es que no hay un sólo espectador que al terminar la función no sueñe con llevarse colgada bajo el brazo una cosa: una farola, una nave espacial o un pequeño fantasma con peineta. El riesgo a correr es que una mañana, al levantar el telón, el escenario se encuentre completamente vacío". (Ana Bermejo. "El País". Madrid. 22 de febrero de 1987).

"(...) En una hora pueden pasar muchas cosas sobre el escenario: descubrir el planeta Bort, donde la gente ha dejado de asustarse de los fantasmas, o bien, siguiendo su búsqueda, conocer las maquinaciones espaciales del doctor Terribilis para robar la Luna; también se puede viajar por las galaxias en taxi, hasta llegar a un extraño mundo habitado por gallinas, o echar un vistazo a la Tierra y sus atascos de tráfico, resueltos por un moderno niño flautista.
La realización de Albahaca sorprende por la variedad de muñecos, escenografías y recursos; al mismo tiempo, estas risueñas fantasías, adaptadas desde cuentos de Gianni Rodari, muestran un estilo peculiar en el teatro de marionetas, que a su elevado nivel técnico y plástico agrega el juego de los propios titiriteros, a cara descubierta, en el movimiento de los muñecos, objetos y decorados...". (José Henríquez. "Guía del Ocio". Madrid. Nº 577. Enero 1987).

ANTZEZKIZUNA. Getxo (Vizcaya)

¿DÓNDE ESTÁ EL TIEMPO, JOSETXU?

De Myriam Rodet y Antoine Bastero. Manipuladores: Myriam Rodet y Antoine Bastero. Estreno: 23 de octubre de 1986, en el Teatro Ayala de Bilbao.

TÍTERES ATIZA. Sevilla

OTELO Y DESDÉMONA

De W. Shakespeare. Adaptación: Carlos Lamb. Escenografía: Javier Álvarez. Manipuladores: Meli F. Romero y Jordi Avellaneda. Estreno: 4 de diciembre de 1986, en el Teatro Gutiérrez de Alba, Alcalá de Guadaira (Sevilla). Espectáculo concertado con la Junta de Andalucía, Dirección General de Música y Teatro. Colabora: Ayuntamiento de Sevilla.







En la página de la izquierda, los populares y representativos títeres andaluces de La Tía Norica. Sobre estas líneas, arriba, una escena del espectáculo "Cuantos cuentos para contar", por el Teatro Albahaca. (Foto: Chicho). En medio, títeres de Bambalina Titelles en un momento de "Ferrabrás". Abajo, "El bandido de Lantz", por Teatro de Títeres Bihar.

BAMBALINA TITELLES. Albaida (Valencia)

FERRABRÁS

De Raquel Ricart. Dirección: Pep Cortés. Música: Ramón Cardo. Intérpretes y manipuladores: Jaume Policarpo, Josep Policarpo, Raquel Ricart, Jordi Morant y Vicent Vila. Estreno: 23 de mayo de 1987, en el Auditorio Municipal de Chirivella (Valencia)

"(...) Bambalina Titelles da un salto cualitativo en Ferrabrás. *Un texto construido ex profeso, la fusión entre actores y marionetas, el deseo de hacer una comedia musical, un serio soporte en los músicos que han elaborado la banda sonora. El texto es mítico, integrando los componentes del cuento infantil sin renunciar a un cierto mensaje más o menos progresista: Ferrabrás es un malvado tirano poseedor de un amuleto que le dota de poderes extraordinarios. Tiene sojuzgada a la población, naturalmente, y no a la de un solo planeta. Las víctimas del tirano no desean sino cantar bellas canciones y están hartas de trabajar para el tirano.*
Urden, en consecuencia, un plan que les llevará a apoderarse del amuleto de Ferrabrás. La alegría y tranquilidad reinarán desde entonces, y el mismo Ferrabrás, liberado ya del amuleto maligno, se convertirá en excelente persona, amante también de la música y de la paz.
Una escenografía semejante a esas postales que se despliegan en relieve al abrirlas, y muy bello, alberga con habilidad el espacio reservado a los muñecos y el que ocupan los actores. La música y las canciones suenan bien, aunque algo estridentes en ocasiones, y la conjunción de títeres y actores no se nota, así que está muy lograda. La confección de los muñecos y su manipulación son, prácticamente, perfectas. Un buen trabajo, que pone de manifiesto el alto nivel alcanzado por el marionetismo valenciano y que esperamos ver otra vez en fechas más propicias." (Julio A. Máñez, "Un buen montaje infantil". "Levante". Valencia. 30 de junio de 1987).

TEATRO DE TÍTERES BIHAR. Sestao (Vizcaya)

EL BANDIDO DE LANTZ

Del colectivo, en base a textos de J. C. Baroja y leyendas populares. Manipuladores: Felipe Garduño, Nati Cuevas e Ilu Arrillaga. Estreno: 3 de marzo de 1987 en Amurrio (Álava).

TEATRO BUFFO. Valencia

EL JUGADOR DE PETRER

De Enric Valor. Adaptación: A. Estevan y E. Claramunt. Dirección: E. Claramunt. Manipuladores: Angels Estevan, María Pilar Monferrer, Isabel Rodríguez, Puy Segurado y E. Claramunt. Estreno: 24 de octubre de 1986, en la Sala El Micalet de Valencia.

"(...) El jugador de Petrer *rememora a su manera, tanto a Dostoyewsky como a Goethe, lo que en principio es un plato excesivamente fuerte para la mentalidad infantil. El problema, que sin duda*

excede a los propósitos de Teatro Buffo, consiste en que el público identifica más o menos espontáneamente el trabajo de títeres con el destinatario infantil.
Entre el infantilismo deliberado y la alusión a los mitos propios de la alta cultura. El jugador de Petrer *mantiene un tono digno, ambiguo, ecléctico, cuidadoso y perfeccionista que debe, me parece a mí, reflexionar sobre su propia definición. No descarto que el marionetismo valenciano dé un salto cualitativo —como diría uno de esos marxistas anticuados— en cualquiera de la temporadas próximas."* (Julio A. Máñez, "Muñecos y fantasía". "Levante". Valencia. 31 de octubre de 1986).

CALDERILLA (TEATRO DE TÍTERES). Benimaclet (Valencia)

PETRUCHO EN EL JARDÍN REAL

Del colectivo. Intérpretes-manipuladores: José Luis Pérez Serrano, Ana Escálpez, Aurora Ruiz y Francisco Martín. Estreno: 18 de marzo de 1987, en la Falla Exposición de Benimaclet (Valencia).

MARIONETAS DE HILO DE CÉSAR LINARI. Granada

En la temporada 86-87 ha incorporado a su repertorio las siguientes obras: *Un invierno en Mallorca*, de César Linari, sobre el libro de George Sand; *Los cuentos de la Alhambra*, sobre textos de W. Irving; *Me compraré una risa*, de César Linari, sobre poemas de León Felipe; *El soldadito de plomo*, de Hans Christian Andersen y *Dicen y hacen las manos*, de César Linari.

TÍTERES DE CUERDA "EL CHIRRIL". Madrid

LOS PASTORES DE TOUWSLY

Dirección, escenografía, música y manipulador: John Barry. Estreno: 1 de enero de 1987, en la sede de la compañía (Madrid).

DELICIOSA ROYALA. Madrid

LA MEDIUM

De Gian Carlo Menotti. Dirección: Fernando Barta. Escenografía: Genaro Argente. Efectos mágicos: Gabriel Moreno. Manipulación y voces: Lourdes Sánchez, Manuel Román y Malena Gutiérrez. Estreno: 26 de diciembre de 1986, en Casa Lis, Salamanca. Estreno en Madrid: 16 de septiembre de 1987, Sala Mirador.

"La Medium, *un montaje de marionetas que se ha presentado en el único teatro de Madrid que ofrece con regularidad esta clase de espectáculos —La Sala El Mirador—, muestra la estabilidad y el buen oficio de La Deliciosa Royala, que con sus muñecos, movidos por los hilos y varillas, ha intentado conjugar realismo y fantasía. Tanto confía la compañía en la naturalidad y expresividad de sus marionetas, que ha dado uno de los principales papeles de este cuento de fantasmas y trasgos a un niño mudo, que sólo habla con su cuerpecillo de trapo y su cara triste de cartón.*







Arriba, dos escenas del espectáculo "La medium", de Gian Carlo Menotti, por la Deliciosa Royala. (Foto: Pablo Santana). Abajo, los muñecos de Calderilla en "Petrucho en el jardín real".

La historia, basada en una ópera de Gian Carlo Mennotti, se sirve del clásico asunto del engañador de almas incautas que se convierte en víctima de su propio engaño. La estafadora, en este caso, se llama Madame Flora y, de acuerdo con la más pura tradición del guiñol, es malísima. Falsa medium, mujer déspota y tiránica, explota a su propia hija, al gitanillo que recoge en su casa —el niño mudo—, y abusa de la credulidad de las gentes que asisten a sus falsos trances, ansiosas por hablar con su parentela muerta.
Más ágil en la primera parte que en la segunda, La Medium *peca de contar algo excesivamente ingenuo para adultos y demasiado técnico para niños, en el supuesto de que éstos se sigan asustando ante brujas chillonas como Madame Flora, que nunca se sabe. Oportuno el acompañamiento musical, tomado de la propia ópera de Mennotti, y también las voces de los actores.* La Medium *es técnicamente irrepochable. Pero se queda a medio camino entre el mundo infantil y el adulto, sin terminar de definirse".* (B. T. "ABC". Madrid. 20 de octubre de 1987).

"(...) Tres manipuladores y un director, Fernando Barta, contando con un escenógrafo y una asesoría musical, se han lanzado, nada menos, que a llevar al campo de las marionetas La Medium, *de Mennotti. Inútil decir que no tratan de hacer la ópera en cuestión. Pero sí de tomar algunos de sus personajes y situaciones, así como algunos de sus temas musicales, y con ello construir un espectáculo de sorprendente seriedad.*
La escenografía, la iluminación, el juego de las apariciones, los objetos, el movimiento de las marionetas, han sido resueltos con una precisión material y una voluntad de estilo —llena de

resonancias expresionistas— rara vez vistas en este campo teatral, con la ventaja de que el esfuerzo expresivo está hecho al servicio de una historia que no carece de enjundia literaria y musical.
Las situaciones del libreto operístico, es decir, la rebelión de las fabulaciones contra el fabulador, y cuanto añade la música de Mennotti, asoma, en clave de marionetas, pero con la suficiente fuerza como para justificar el título de ésta, por su espacio mínimo, por su ambición máxima, creación de la Deliciosa Royala". (J. M. "Diario 16". Madrid. 13 de noviembre de 1987).

ESPANDIÁN TEATRO. Sevilla

COLLAGE
Texto: Marqués de Sade y Pierre Loüys. Dirección: Javier Álvarez-Ossorio. Diseño de marionetas: Miguel Robles. Voz en off: Pilar Contreras. Manipuladores: Mercedes Izquierdo y Javier Álvarez-Ossorio. Estreno: 7 de diciembre de 1986, en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla. Colabora: Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla.

"En el campo espectacular de nuestro maese Pedro o de monsieur Guignol, el diseño y realización de las marionetas y la habilidad de su manipulación pueden y suelen primar sobre la historia dramática y, más aún, sobre el texto. Así lo ha entendido Javier Álvarez-Ossorio al agrupar en torno al ajustado título de Collage *cinco números sin más nexo que el erótico, pero con la variedad precisa para abarcar desde la narración cómica desenfadada del Marqués de Sade, hasta la nota sentimental, apasionada, de Pierre Loüys.*
En realidad, se trata de estudios de animación y de ejercicios de técnica, en los cuales, realizados con toda la pulcritud requerida, se practican diversas técnicas clásicas, desde las del teatro de sombras, la marioneta de hilos o el titere de varilla, hasta las de los nuevos materiales. A los dedos del titiritero, como a los del pianista, siempre se les puede exigir más, pero la habilidad crece con los años y la maestria se alcanza con la práctica." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 23 de marzo de 1987).

CÍA. DE TITELLAIRES I SALTIMBANQUIS L'ESTAQUIROT. Vilanova i la Geltrú (Barcelona)

SHIMITCH B-12
Del colectivo. Manipuladores: Albert Albà, Olga Jiménez y Nuria Benedicto. Estreno: 22 de noviembre de 1986, en el parque de la Ciudatdella, Barcelona.

LA FANFARRA. Barcelona

LA REINA BLANCA
Del colectivo, basado en la novela "Ella", de Henry Rider Haggard. Dirección: Mariona Masgrau. Escenografía: Pepe Otal. Música y voces: Antoni Rumbau. Manipuladores: Eugenio Navarro y Mariona Masgrau. Estreno: 28 de noviembre de 1986 en el teatro Màlic de Barcelona dentro del Festival de Teatro de Títeres.

"La obra podria ser catalogada como un clásico de aventuras, en las que participa el personaje de Malic, personaje creado por La Fanfarra hace ya varios años. Para un espectador que desconozca este tipo de teatro, seguro que le sorprenderá seguir tan de cerca una obra de aventuras en la que se mezclan el exotismo con la fantasía, la imaginación y la poesía, el tremendismo y el detalle, y todo ello a través de muñecos sabiamente movidos entre bastidores por sólo dos manipuladores. Y aún quedará más sorprendido comprobando cómo Antoni Rumbau llega a hacer un sinfin de voces y todas las músicas y efectos sonoros del espectáculo.
Medir la sensibilidad del montaje de La reina blanca *de forma y manera que atraiga a niños y adultos, creo que es el gran reto del espectáculo. Y, a tenor de los resultados, el mayor acierto. Durante una larga hora seguida, el pequeño escenario en el que se mueven los personajes de la historia ejerce un fuerte poder de captación sobre los espectadores. Pero hay, además o como razón de aquello, una inteligente utilización de los decorados, un fuerte colorismo escénico y un humor que llena la escena. Francamente, creo que en este terreno del teatro,* La reina blanca *tiene bastante de agradable sorpresa."* (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 12 de diciembre de 1986).

FARÁNDULA G.T.I. Santa Coloma de Gramanet (Barcelona)

EL JARDÍN DE LOS ENGAÑOS
Basada en "La huerta de Juan Fernández", de Tirso de Molina. Dramaturgia: Joan Casas y Vicenç Llorca. Dirección: Josep Navarro. Escenografía, vestuario y marionetas: José María Ávila. Música: Jordi Parramón y Trío Unda maris. Danza: Eva del Rey. Intérpretes-manipuladores: Aracelli Enrech, Gloria Navarro, Ángela Pascual, Carolina Enrech, Ana María Pozo, Joaquín Mota, Charlic y Josep Navarro. Músicos: Joan Vives, Eduard Martínez y Jordi Comellas. Estreno: 20 de marzo de 1987, en la Sala Goya de Santa Coloma de Gramanet (Barcelona).

GOMES I GOMIS. Palma de Mallorca

EL MILLOR ESPECTACLE DEL MÓN
De Francesca García. Dirección: Amand Gomis. Escenografía y manipuladores: Amand Gomis y Francesca García. Estreno: 6 de junio de 1987, en la Plaça Major del Poble Espanyol de Palma de Mallorca.

"Las dos partes del espectáculo, a pesar de estar protagonizadas por los mismos títeres e intérpretes y de haber sido creadas y puestas en escena por las mismas personas, no tienen prácticamente nada que ver entre sí. La primera, básicamente visual, marca sendos aciertos en cuanto a estilo y preparación de las acrobacias a que se entregan los dos animalitos protagonistas; la segunda, por el contrario, es, ante todo, un diálogo que no acaba de estar demasiado bien resuelto, y que revela un cierto fallo en cuanto a guión.
Su mayor acierto estriba en los efectos visuales y sonoros que son capaces de crear, y ahí cuentan con una ventaja que quizás harían bien en explotar". (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 9 de junio de 1987).

GRUPO DE TEATRO DE TÍTERES LA GRANJA. Sevilla

EL MONSTRUOJOS REFLOJO
Del colectivo. Dirección: María Paz Galindo. Escenografía: César San Juan. Música: Antonio Galindo. Intérpretes: Leonor María Galindo, Antonio Galindo, María Paz Galindo y César San Juan. Estreno: 2 de mayo de 1987, en el Pabellón de Uruguay, Sevilla.

JORDI BERTRAN. Barcelona

ANTOLOGÍA
Autor y escenografía: Jordi Bertran. Dirección: Jordi Bertran y T. Moner. Manipulador: Jordi Bertran. Estreno: 23 de noviembre de 1986, en la Sala Llantiol de Barcelona.

"(...) Con el número que abre el espectáculo, el del payaso Toti Tipón, Bertran, además de demostrar su excelente técnica de marionetista, muestra su buen sentido del "gag", un acertadísimo lenguaje "pasado" (que, con frecuencia, la gente intenta de manera desafortunada), y una gran capacidad de improvisación con el público y capaz de cortar en seco algún intento estúpido de aguar la fiesta que, inevitablemente, siempre surge desde la platea.
El segundo número, que no es más que una bellísima recreación en miniatura de ese precioso espectáculo con pompas de jabón de Pep Bou, fascina. Simplemente encantador: ver cómo ese pequeño muñeco, ya de por sí enigmático, es capaz de recrear todas esas maravillosas transparencias frágiles y efímeras del jabón. El número es de los que, de forma irrefrenable, arranca en varias ocasiones el aplauso más unánime de la concurrencia. El número final de ese esqueleto que levanta la tapa de su ataúd y, animado por el ritmo diabólico y duro de la música, empieza su actuación de gran estrella, con gestos impensables y movimientos increíbles, descomponiéndose en pedazos en el aire, como estallando, y recomponiéndose en el momento adecuado, es realmente un número agradecido, y, además, realizado con una antológica manipulación: la escena final de esa calavera danzando alrededor de una bola del mundo es realmente patética. Al final, nos quedamos todos con muchas ganas de ver más. De verdad, no se pierdan estas marionetas de Jordi Bertran; son, sencillamente, estupendas". (Franscesc Burguet i Ardiaca, "Estupendas marionetas". "El País". Barcelona. 23 de noviembre de 1986).

"Jordi Bertran trabaja la marioneta de hilos; hilos que domina con auténtica maestría. El payaso Toti Tipón es un agradecido personaje que dialoga con el público, que utiliza el "gag" para comunicarse y con el que Bertran muestra su capacidad de improvisación. El segundo personaje que muestra en el Llantiol, es el conocido profesor creado por Pep Bou. Bertran recrea ese personaje y sus maravillosas pompas de jabón en una perfecta reproducción del profesor, al que le añade el encanto de ser una marioneta que hace sus ejercicios al son de una

música entrañable. Finalmente, el número del esqueleto que sale del ataúd animado por la música dura es un prodigio de técnica y poder de fascinación. Como si se tratara de un videoclip, el esqueleto en cuestión se descompone y recompone al ritmo de esa música. Es un ejercicio, repito, de una gran precisión.
Jordi Bertran tiene una rara habilidad para crear un espacio escénico cerrado, delimitado por la luz —él actúa sobre una mesa y de sus alzadas manos penden los hilos de las marionetas—, y siempre matizado o subrayado por una música muy bien seleccionada. Bertran demuestra las posibilidades de la marioneta. El trabajo que despliega en el Llantiol —que sabe a poco— es rigurosamente antológico". (Gonzalo Pérez de Olaguer, "Extraordinarias marionetas en Llantiol". "El Periódico". Barcelona. 27 de noviembre de 1986).

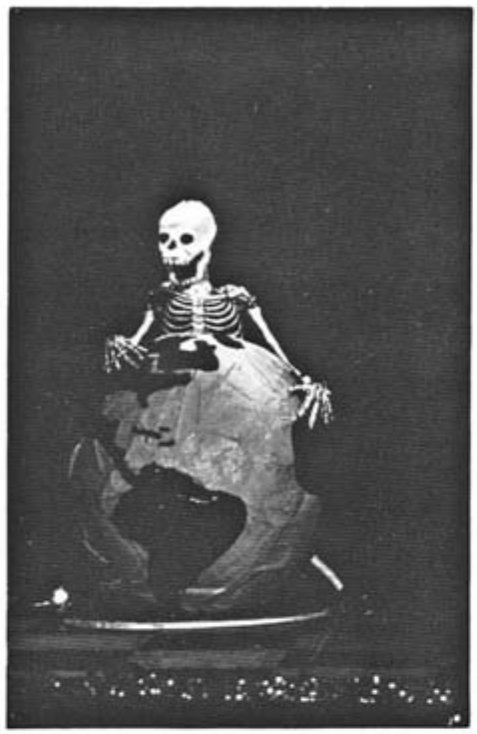
COMPAÑÍA LA MEDIA LUNA. Madrid

LAS MIL Y UNA NOCHES

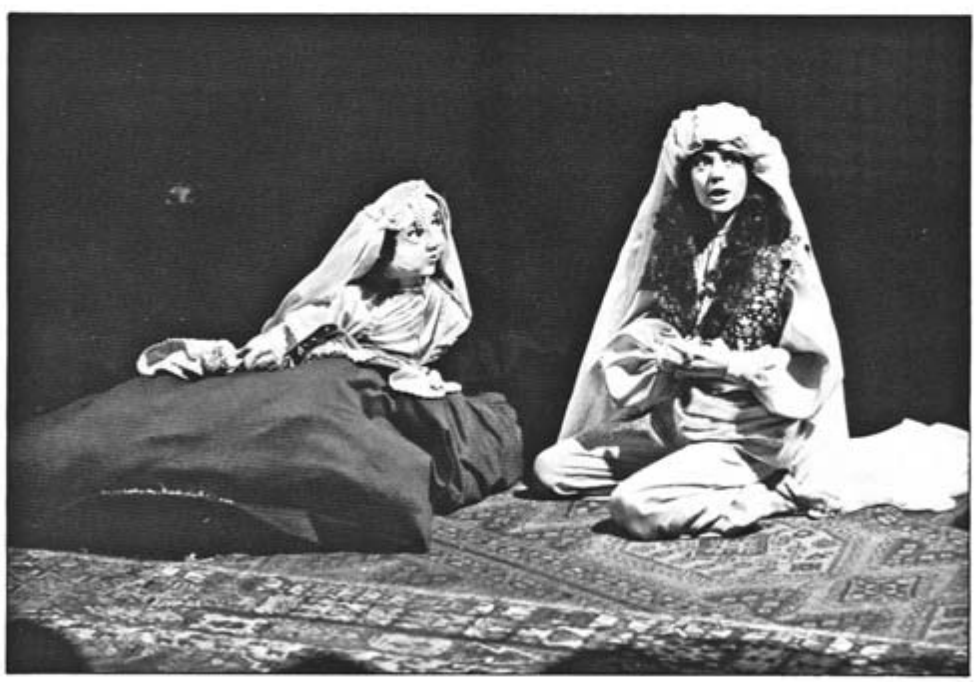
Versión libre de Horacio Hermán Koncke. Dirección: Servando Carballar y Carmen Heymann. Escenografía: Carmen Heymann. Vestuario: Ginés Liébana. Música: Los Iniciados. Manipuladores: Teatro Popular de Muñecos y Máscaras, Los Títeres de Horacio, La Gaviota, Libélula, Sol y Tierra. Intérpretes: Servando Carballar, Rosa Blanca Tena, Sara Solórzano, Chelo Gil, Javier Alonso, Manuel Rodríguez, Carmen López, Nicolás Mayo, Diego Solórzano y Óscar Sosa. Estreno: 18 de diciembre de 1986, en la Sala Mirador, de Madrid.

"(...) ¿Cuántos cuentos seleccionar y cuáles? ¿Cómo hacer una selección manteniendo el encanto de abigarrado y casi infinito racimo en un espectáculo de duración normal?
He intentado responder a este interrogante concibiendo dos actos: el primero con las primeras noches y el segundo con las últimas, y seleccionando cuentos cortos o episodios aislados de cuentos largos. Las libertades en el tratamiento de los argumentos responden, tanto a este empeño de síntesis como a las necesidades impuestas por la adaptación al lenguaje teatral.
Los diálogos, noche a noche, de Scherehzade y Schahriar, no existen en las numerosas versiones consultadas, de manera que, para inventarlos, he recurrido a situaciones, ideas y sentimientos expuestos en diversos cuentos a lo largo del libro.
La presencia en algunos cuentos de las claves de una reciente novela de éxito o de un diálogo ya clásico de cierto teatro de vanguardia o de problemas o situaciones de actualidad son pura coincidencia.
Ojalá me haya sido dado hacer llegar al público algún destello del tesoro contenido en el libro de Las mil y una noches, *y ojalá se descubra en ese destello la riqueza y la gracia inimitable del teatro de títeres".* (Horacio Herman Koncke, en el programa).

"(...) El espectáculo es punto de encuentro de nuestros más notables cultivadores del género, con la adición de algún que otro nombre notable, como es el caso del pintor Ginés Liébana, responsable de los elementos escénicos y del vestuario, hábilmente tópico, de los actores.
La idea de un teatro de marionetas para adultos







Arriba, dos imágenes de "Antología", por Jordi Bertrán. Debajo, escena de "Las mil y una noches", por la Compañía La Media Luna. (Foto: Chicho). En la otra página, "Azul, bleu, blue", por La Parrala, Axioma Títeres.

tiene escaso arraigo en nuestras tradiciones escénicas. Y si el género tentó a nuestros dos más grandes autores contemporáneos —Valle y Lorca—, lo cierto es que, en la práctica escénica, de ese encuentro ha surgido un género híbrido, con marionetas de carne y hueso, en el que no se cumple ni la convención poética de las marionetas descarnadas ni las exigencias inherentes a la presencia del actor vivo.

Lo estupendo de estas representaciones de El Mirador es su armonía. Son distintos los tipos de marioneta, pero utilizando la palabra en su sentido más amplio, el predominio del actor descarnado y manejado desde fuera es absoluto. Se trate de muñecos o de sombras, los sujetos de la historia tienen siempre esa entidad material, unívoca, no interferida por la humanidad del actor, que les permite tomar cualquier decisión sin pasar por los trances de la motivación y la psicología.

Nuestra profunda vinculación al realismo psicológico —incluso cuando se intenta, con estrepitosa ingenuidad las más de las veces, manifestar su rechazo—, con toda su larga secuela en la concepción de personajes, caracteres, diálogos, situaciones, espacios escénicos, estructuras dramáticas, etcétera, resulta aquí totalmente subvertida sin la menor violencia.

Evidentemente, nos hallamos ante otras posibilidades poéticas, ante un modo distinto de organizar la percepción del mundo. Y el resultado no puede ser más rico ni más deslumbrante. Los actores de carne y hueso que aparecen en la representación son escasos —el sultán y Scherehzade— y se limitan a cumplir un papel sabiamente estudiado: el de puente entre nosotros, los espectadores, y ese mundo expresado por las marionetas y las sombras, que es el universo teatral donde el espectáculo vive y se hace.

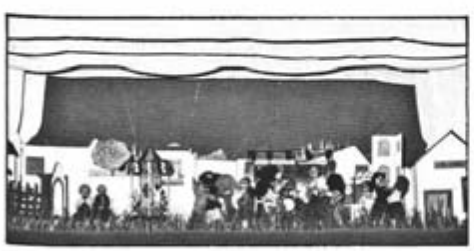
La marioneta pierde por completo esa referencia simplista al porrazo y tente tieso, a la más triste concepción del espíritu infantil, para convertirse en el signo inquietante de "otra" realidad, en esa expresión inerme que ha merecido la apasionada atención de gentes como Tadeusz Kantor.

El carácter "adulto", inteligente, refinado, del teatro de marionetas, se impone, en fin, de manera clara en un espectáculo lleno de humor y carente de la menor pedantería.

(...) En el equipo que ha hecho este espectáculo abundan los nombres latinoamericanos. Consignemos el dato, porque quizás a las experiencias vividas en sus países, a tradiciones que hasta hace poco nos eran ajenas, debemos un resultado que justifica, con creces, la colaboración entre los distintos grupos y el apoyo del INAEM. Y que nos permite hablar, con seriedad, del desarrollo de un nuevo e importante movimiento del teatro de marionetas en España". (J. M. "Diario 16". Madrid. 24 de enero de 1987).

TITELLES NAIP. Vic (Barcelona)

EL CANIGÓ
De Manel Ricart. Música: Josep Baucells. Manipuladores: Nani Altimires, Dolors Viladomat, Jordi Ricart y Manel Ricart. Estreno: 25 de abril de 1987, en la Casa de Cultura "Espy i Grau", Granollers.







TÍTERES DE LAS NUBES. Gijón (Asturias)

COSIQUINES DE UNO Y OTRO
Cuentos de Rodari y del Romancero. Dirección, escenografía y música: del colectivo. Intérpretes: Joaquín Hernández y Luis Miguel González. Estreno: 8 de junio de 1987, en Piedras Blancas (Asturias). Coproducción: Ayuntamiento de Gijón.

LA PARRALA, AXIOMA TÍTERES. Almería

AZUL, BLEU, BLUE
De Carlos Góngora. Poesía: José Heredia Maya. Dirección: Carlos Góngora. Música: Cidrón. Manipuladores: Ángeles Gálvez, Rosario Alarcón, Francisco Nicasio y Gloria Zapata. Estreno: 9 de mayo de 1987, en el Patio del Palacio de la Diputación Provincial de Almería. Colabora: Excelentísima Diputación Provincial de Almería.

"Gratifica el espectáculo que hoy se presenta a ustedes porque está bien hecho y, además, porque resulta conmovedora la historia que cuenta. Es un espectáculo hermoso. Asombra la tenacidad con que han trabajado y la habilidad con que han dotado a unos títeres de contenidos concretos de denuncia social de ciertas formas de racismo que se practican en España contra los gitanos, y ello, sin detrimento de la frescura, la ingenuidad y la imaginación propios de estas formas de teatro.
Azul, bleu, blue *es, por tanto, una obra propia para niños y para mayores, doblemente importante por didáctica y amena".* (José Heredia Maya).

"Insuperable. Quienes crean haberlo visto todo en el campo de la manipulación de títeres, deben rectificar. El montaje Azul, bleu, blue, *que dentro de esta disciplina ha presentado al F.I.T. de Cádiz el grupo andaluz La Parrala, Axioma Títeres, marca un hito a considerar en el ámbito del moderno guiñol.*
Nada de falso chauvinismo —ahí estaba un público experimentado (Cádiz ha sido sede de certámenes de títeres internacionales) y de actores profesionales pra acreditarlo—, puede decirse que los almerienses se han colocado con este trabajo entre los mejores grupos europeos de la especialidad. Acaso, mejor". (Óscar Lobato. "Diario 16". Andalucía. 12 de octubre de 1987).

TEATRO POPULAR DE MUÑECOS Y MÁSCARAS. Madrid

LA ZAPATERA PRODIGIOSA/EL RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL
De García Lorca. Manipuladores: Carmen Heymann, Servando Caballar, Fina Reguera, Sara Solórzano y Eulalia Domingo. Estreno: 30 de octubre de 1986, en la Sala Mirador, de Madrid.

"Escrupuloso trabajo como siempre el de esta pareja de titiriteros que goza en su trabajo, que le insufla amor y de él se nutre, que, sin ceder un milímetro al desaliento, laboran con tenacidad por situar al teatro de titeres en el lugar que merece". (Miguel A. Almodóvar. "Ya". Madrid. 17 de noviembre de 1986).

LA REVOLTOSA
De Fernández Shaw y José López Silva. Música de: Chapí. Manipuladores: Carmen Heymann, Servando Caballar, Fina Reguera, Sara Solórzano y Eulalia Domingo. Estreno: 15 de mayo de 1987, en la Sala Mirador, de Madrid.

"Es el más difícil de los montajes que hemos realizado hasta ahora —señala Servando—, pero estamos muy satisfechos porque con muñecos la obra toma una dimensión distinta y hace posible una versión más esperpéntica y actual. Además, los muñecos hacen posible que el libreto, que envejece, no quede anticuado". (Declaraciones a B. Castellanos. "Ya". Madrid. 17 de mayo de 1987).

TEATRE DE SAC. Barcelona

K-ZOO
Del Colectivo. Manipuladores: F. Xavier Lafita y Pep Gómez. Estreno: 31 de marzo de 1987, en el Colegio "Roger de Flor", Santa Coloma de Gramanet.

STR3SS-TR3S. Aspe (Alicante)

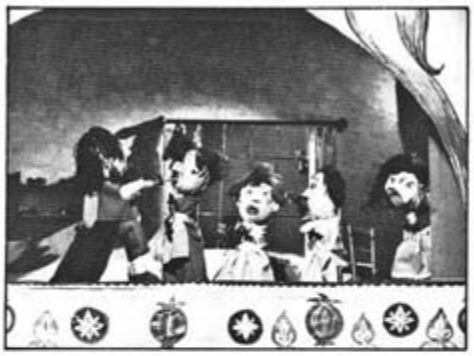
LOS TÍTERES DEL TINTERO NOVACHERO
Del colectivo. Música: José Luis Serrano. Manipuladores: Paco Alberola y J. Ramón Pérez. Estreno: 15 de agosto de 1986. Aspe (Alicante).

SOL Y TIERRA. Valdepiélagos (Madrid)

ODEXIS, VIAJERO DEL ESPACIO
De Víctor Torres. Dirección: María José de la Rosa y Víctor Torres. Escenografía: Mercedes Sánchez, Olga Pérez. Música: Marisa Manchado. Intérpretes: María José de la Rosa y Víctor Torres. Estreno: 13 de diciembre de 1986, en la Casa de la Juventud de Alcalá de Henares. Estreno en Madrid: 14 de marzo de 1987, Sala Mirador.

EL CÍCLOPE
De Antonio Vivas. Dirección e interpretación: María José de la Rosa y Víctor Torres. Música: Marisa Manchado. Estreno: 13 de marzo de 1987, Sala Mirador, Madrid.

"(...) Sol y Tierra pertenece al nuevo e interesante movimiento que ha registrado en España el teatro de titeres, movimiento que refleja, a través de grupos de muy distinta personalidad y técnica de expresión, la voluntad de conjugar el carácter popular del género con intenciones y preocupaciones que hasta hora parecían privativas de los grandes dramaturgos y directores. La armonización del espíritu mágico, del juego, con la evidencia de la convención, con ese placer por mostrar los hilos de la expresión teatral, tal como pedía Brecht, podría ser una de las características más destacadas de este grupo". (José Monleón, en el programa del Festival de Mérida. Julio-agosto 1987).







Arriba, "La zapatera prodigiosa", de García Lorca, por Teatro Popular de Muñecos y Máscaras. (Foto: Miguel Raposo). En medio, un momento de "La Revoltosa", por el mismo grupo. Abajo, manipuladores y títeres del grupo Sol y Tierra, durante la representación de "Odexis, viajero del espacio". En la otra página, dos escenas de "Autos de Navidad", por los títeres de la Tía Norica.

"Y por la tarde representaron su última obra, Ordexis, viajero del espacio, *que es una caricatura de* Ulises, *llena de humor y fantasía. Viendo estos montajes, con esa concepción de la estética y la imaginación que derrochan estos componentes de las modernas generaciones de marionetistas, uno siente la necesidad de colocar a este género en el lugar de honor que le corresponde dentro del panorama escénico general (...)*
Cada año, Sol y Tierra, cambia el montaje y en Ordexis, viajero del espacio, *su última realización, se ha volcado para conseguir un alto nivel, y la verdad es que con ellos se aprecia esa savia nueva que las últimas generaciones están aportando a un género teatral tan antiguo, casi, como el propio nombre".* (Alfredo Goñi. "Diario del Alto Aragón". Huesca. 14 de agosto de 1987).

TANXARINA, OBRADOIRO DE TÍTERES E MARIONETAS. Redondela (Pontevedra)

TUTTI FRUTI
Del colectivo. Manipuladores: Eduardo A. Rodríguez y Miguel Borines. Estreno: 27 de febrero de 1987, en el Colegio Santa María de Becerreira, Vigo.

TITIRICIRCUS
Del Colectivo. Manipuladores: Eduardo A. Rodríguez y Miguel Borines. Estreno: 5 de julio de 1987, en el XXX Internacional Jungend Teater Festival de Bad-Radeksburg. Estreno en España: 18 de diciembre de 1987, en el III Festival de Titiriteiros Galegos, Celanova (Orense).

COMPAÑÍA MUNICIPAL DE TÍTERES GADITANOS "TÍA NORICA". Cádiz

AUTOS DE NAVIDAD
Anónimo del Siglo de Oro. Adaptación: Pepe Bablé. Dirección: Pepe Bablé. Manipuladores: Rosario Torres, Carmen Bablé, Josefina Pereira, Manoli Quintana, José Luis Alcina, Pepe Bablé, Eduardo Bablé, Manuel Bonome, Pedro Carpio, Miguel Carpio, Cayetano Carpio, Manolo Ruiz, Manolo Morillo, Manolo Alcina y Fernando Bablé. Estreno: octubre de 1986. Festival Iberoamericano de Teatro, Cádiz.

"(...) Hay que señalar que no se trata de la tópica marioneta de cachiporra y que el encanto del espectáculo tampoco se limita a ofrecer la popular estampa de Batillo haciendo perrerías a su abuela, sino que en todo el legado de esta centenaria compañía existen innumerables obras de gran riqueza cultural, todas ellas dignas de ser representadas en un festival de títeres de la talla del que está teniendo lugar en Cádiz, ofreciendo una calidad superior a la de muchas agrupaciones que han actuado.
En este colectivo, dirigido por Pepe Bablé, participan doce manipuladores, que son los que dan vida a los títeres. Los autos de Navidad *lo constituyen textos anónimos que forman parte*

del repertorio más antiguo de la agrupación, que tiene sus raíces en el teatro español del Siglo de Oro.
Los cuadros que representarán son los de la primera fase de recuperación de los autos, titulados El palacio de Herodes, Pidiendo posada, La anunciación a los pastores, El portal de Belén y La adoración de los Reyes". ("Diario de Cádiz". Cádiz. 19 de diciembre de 1987).

"(...) Este grupo gaditano es el único de su género que se conserva en el mundo. Tiene su origen en las representaciones religiosas de principios del siglo XVIII, donde se mezclaba lo profano y lo religioso.
Este excepcional representante del teatro de marionetas realizará tres montajes, Autos de Navidad, Baile de Marionetas y Sainete de la Tía Norica, *entre el 25 y el 27 de diciembre.*
Los madrileños podrán admirar sus genuinas técnicas de manipulación, las características de su repertorio, la antigüedad y significación de su trabajo, que han convertido a la Tía Norica en el legado histórico-artístico de todo un pueblo, el gaditano, que estima que este colectivo interpreta lo más fundamental de sus raíces". (Carlos García-Osuna y Mateo Rísquez. "Tiempo". Madrid. 28 de diciembre de 1987-3 de enero de 1988).





"(...) Uno de los mayores atractivos de La Tía Norica *es la posibilidad de ver fuera de un museo los muñecos que protagonizaron una de las manifestaciones más representativas del teatro popular andaluz. Del desván pasaron al museo y de éste, afortunadamente, salieron para recorrer otra vez los pueblos andaluces y ahora, por primera vez, un festival de otra región. El retablo y los decorados —preciosos—, así como los títeres son copia fidedigna de los originales y los* Autos de Navidad *conservan un sabor arcaico. El texto, recitado por los propios manipuladores, mezcla la tradición con algún "chascarrillo" sacado de la actualidad, como ocurre con toda manifestación de cultura popular. Es curioso, por ejemplo, que junto a un rey Herodes muy serio, los pastores del* Auto de navidad *se expresan en perfecto andaluz...".* (Angélica Tanarro. "El Adelantado". Segovia. 21 de abril de 1986).

TÍTERES VIAJEROS. Valencia

PEPINILLO Y GARBANCITO
Dirección: Vicente Cortés. Manipuladores: Vicente Cortés y Teresa Cortés. Estreno: 8 de abril de 1987, en la Explanada Arabista Ambrosio Huici. Valencia.

Teatro lírico



La ópera de Mozart "Lucio Silla", estrenada en abril del 87 en el Teatro del Liceo, de Barcelona. (Foto: F. Catalá-Roca).



COMPAÑÍA DE TEATRO LÍRICO APOLO DE KARPAS. Madrid

FELICES VEINTE
De Manuel Carcedo y Julio Pascual. Dirección: Julio Pascual. Escenografía: Manuel María Grimaldi. Intérpretes: Mari Eli Merino, Luis Villarejo, Manuel Carcedo, Esther Nerón, Juan Rueda, Tomás Moreno, Matilde Garayzábal, etcétera. Estreno: 1 de junio de 1987, en el Teatro Progreso de Madrid.

COMPAÑÍA DE ASES LÍRICOS DE EVELIO ESTEVE. Madrid

LA TABERNERA DEL PUERTO
De Romero y Fernández Shaw. Música: Sorozábal. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 14 de julio de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Un año más, Evelio Esteve emprende, al frente de los Ases Líricos, sus animosas campañas veraniegas de zarzuela en el Centro Cultural de la Villa. El primero de los doce títulos es esta pieza de Pablo Sorozábal, sobre un libreto de Romero y Fernández Shaw, estrenada en Barcelona en 1936, pocos meses antes del comienzo de nuestra guerra, cuando el compositor tenía treinta y nueve años y que le supuso uno de sus mayores y duraderos éxitos.
Encontramos en esta obra de Sorozábal las constantes referencias a las músicas ligeras de su tiempo, que ennoblece insertándolas en el contexto general, orquestando con adecuación a los sucesivos temas, entre los que los vascos tienen evidente referencia.
Recordemos, en el acto primero, la superposición de una salve marinera a una canción popular, dichas con afinación y justeza por el coro; luego, una habanera en un terceto, el alegre episodio cómico de aire vasco "Ay, pobre de mí", en el que De Grandy y Lidia Valero lucieron su gracia y sus muchas tablas; los dúos de "Marola" (Paloma Mairant) y "Leandro" (Del Portal), y la romanza de la primera con agilidades hábilmente vencidas; el "Chibiri", de Juan de Eguía (García-Martín), la del veterano Esteban Astarloa. "Simpson", "Despierta, negro", por la que fue ovacionado, "La hermosamente lírica" de Enrique del Portal, o la ternura del "Abel", de Madrigal, y así seguiríamos el felicísimo desarrollo que si en cuanto a lo musical tuvo afortunado cumplimiento, no lo fue menos en el movimiento de los personajes regidos por De Grandy, todos con el ajustado apoyo de la orquesta dirigida por Luis Celada. Todos fueron ovacionados con justicia." (F. Ruiz Coca. "Un tema muy vasco", en "Ya". Madrid. 19 de julio de 1987).

LA ALEGRÍA DE LA HUERTA
De García Álvarez, A. Paso. Música: Federico Chueca. Dirección: De Grandy. Intérpretes: Siles Bellido, Gonzalo, Meré, Abril, Madrigal, Del Portal, Bofill, Álvarez y De Grandy. Estreno: 21 de julio de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

LA DOLOROSA
De J. J. Lorente. Música: J. Serrano. Dirección: De Grandy. Intérpretes: Siles Bellido, Gonzalo, Meré, Abril, Madrigal, Del Portal, Bofill, Álvarez y De Grandy. Estreno: 21 de julio de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

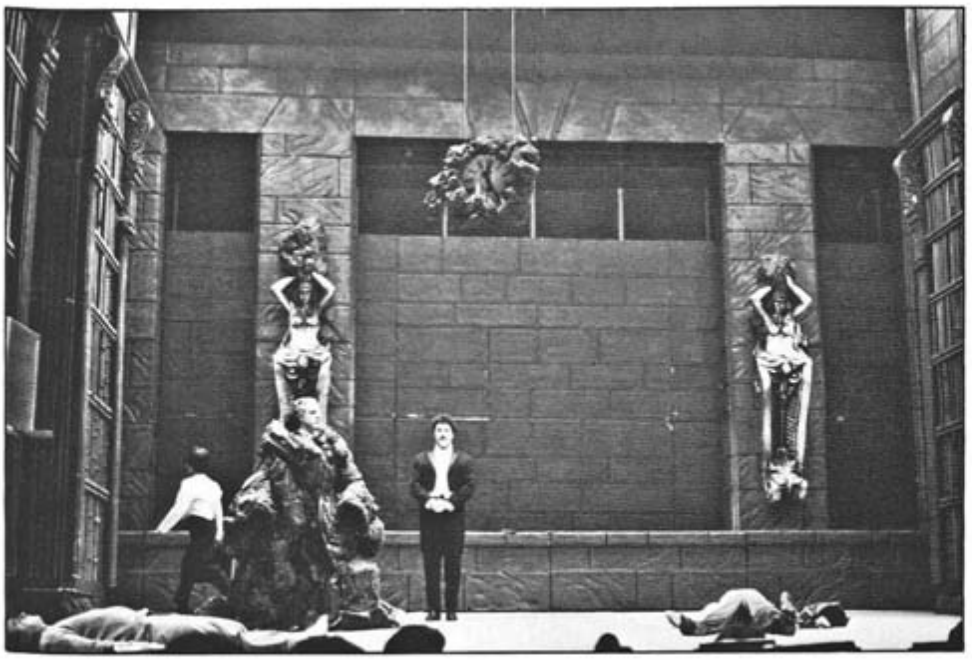


"(...) Las versiones de los Ases Líricos son, como siempre, prueba de una seria profesionalidad, que, guiada por la juvenil batuta de Luis Celada, tiene una excelente respuesta en la escena regida por Miguel de Grandy, tan buen actor como avisado y nada conformista director escénico, lo cual es doblemente necesario en obras como éstas en que importan tanto las dotes de actor como las voces —discretas las de Ana Siles y Ángel Gonzalo, en la página de Chueca— y con más ambición musical en Rosa Abril y Enrique del Portal, para La Dolorosa, *en la cual tiene un destacado papel la estupenda pareja cómica que forman Amparo Madrigal, la mejor actriz del conjunto, y Carlos Bofill, con las tablas de Tomás Álvarez. Quizá deba señalarse en* La alegría de la huerta *un excesivo afán caricaturesco, en el divertido ensayo de la banda y en el coro de las devotas. En cuanto a* La Dolorosa *hay que notar que, con buen acuerdo, no se suprimen momentos frecuentemente olvidados, sobre todo en la escena de la confesión. El pequeño grupo de baile actúa con evidentes deseos de superación. Afinado y con disciplina el coro, y muy correcta la orquesta, el éxito fue grande, subrayado por las ovaciones del complacido y numeroso público."* (F. Ruiz Coca. "Murcia y Aragón", en "Ya". Madrid. 28 de julio de 1987).

LOS GAVILANES
De Ramos Martín y J. Guerrero. Dirección: De Grandy. Intérpretes: Abril, Madrigal, Garcimartín, Gonzalo, De Grandy y Bofill. Estreno: 28 de julio de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Tenía Jacinto Guerrero cuando en 1923 estrenó Los Gavilanes *veintiocho años y recientes las ambiciosas enseñanzas de Conrado del Campo, del que fue alumno. De ahí que la popularísima zarzuela encontrara para sus fáciles y pegadizas melodías —dicho sea en el más elogioso y envidiable sentido—, con sus más de sesenta años de vida permanente y siempre bien recibida en los escenarios de España y la América española, discreta orquestación y una articulación que utiliza temas recurrentes para encontrar la unidad de la partitura.*
(...) La compañía que rige Evelio Esteve tiene en su repertorio esta página, que, como ahora, trajo a su temporada de verano en el Centro Cultural de la Villa hace dos años. Y, como entonces, su interpretación goza de la soltura profesional para el terreno conocido. Bien vestida y con un ambicioso y pequeño grupo de baile y el afinado coro, ante unos decorados de López modestos, pero suficientes, todo proporciona un fondo seguro para la actuación de los protagonistas, que se sienten bien arropados con una dirección escénica tradicional de De Grandy, que roza a veces lo revisteril, como en el número "Amigos, siempre amigos...".
Así, Rosa Abril pudo lucir sus potentes agudos en su papel de "Adriana", junto al bien compuesto "Juan", de Rubén Garcimartín, en "Mi aldea...", o en "El dinero que atesoro...", o a la voz, de cómoda emisión en su ancha tesitura, de Ángel Gonzalo para encarnar a "Gustavo", diciendo con convicción su "Soy mozo y enamorado" y "Flor roja", fragmentos todos ellos vivos en la memoria colectiva." (F. Ruiz Coca, "Bien vestida y arropada", en "Ya". Madrid. 30 de junio de 1987).

GIGANTES Y CABEZUDOS
De M. Echegaray. Música: Fernández Caballero. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 4 de agosto de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.



En la página de la izquierda, una escena de "Felices veinte", por la Compañía del Teatro Lírico Apolo de Karpas. Sobre estas líneas, un momento de "Sin demonio no hay fortuna", con texto de Leopoldo Alas y música de Jorge Fernández Guerra, por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. (Foto: Chicho).

LA GRAN VÍA
De Felipe Pérez y González. Música: Federico Chueca y Joaquín Valverde. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 4 de agosto de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE
De Chueca. Música: Chueca y Valverde. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 11 de agosto de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

MOLINOS DE VIENTO
De P. Luna. Música: Chueca y Valverde. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 11 de agosto de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

LA ROSA DEL AZAFRÁN
De Guerrero. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 18 de agosto de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Estrenada en 1930, con un muy largo medio siglo a cuestas, "La rosa del azafrán" conserva toda su espontánea fragancia, integrada en nuestro inconsciente familiar colectivo como el más popular folklore, despertado en cada una de sus miles de representaciones en todo el ámbito teatral hispánico. Música jugosa, inteligentemente ordenada en sus temas conductores y, sobre todo, sirviendo una inagotable vena melódica, hoy secretamente envidiada, es un paradigma del teatro musical popular que hoy nos falta.
La versión que ofrece Esteve con su compañía es todo lo ambiciosa que la parquedad de los medios posibles permite, y está colmada de cuidados detalles escénicos preparados por De Grandy. Se ve esto desde las seguidillas manchegas iniciales, dichas con donosura —como lo son todas sus joviales intervenciones— por Amparo Madrigal, sobre unos agradables y adecuados pasos bailables del pequeño ballet, que, con frecuencia, anima el espectáculo. Así, también, el número de las espigadoras, el de las escaleras, con Bofill y sus divertidos "gags", o la "monda de la rosa", en los que el coro, como en el fragmento de los gañanes rondadores, lució su afinación y ajuste y, lo que más importa, sus evidentes deseos de superación, apreciables también en la orquesta, regida con seguro conocimiento por Luis Celada." (F. Ruiz Coca. "Con toda fragancia", en "Ya". Madrid. 23 de agosto de 1987).

LOS CLAVELES
De José Serrano.

HOMENAJE LÍRICO AL MAESTRO F. SERRANO
Del colectivo. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 18 de agosto de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

LA DEL MANOJO DE ROSAS
De Pablo Sorozábal. Dirección: Miguel de Grandy. Intérpretes: Mairant, Madrigal, Valero, Garcimartín, Del Portal, De Grandy y Astarloa. Estreno: 1 de septiembre de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

ASOCIACIÓN BILBAÍNA DE AMIGOS DE LA ÓPERA. Bilbao

AMAYA
Música: Jesús Guridi. Dirección: Enrique García Asensio. Dirección escénica: Roberto Carpio. Intérpretes: Cristina Deutekon, Adriana Stamenova, Jesús Pinto y Alfonso Echevarría. Estreno: 28 de diciembre de 1986.

LOS CUENTOS DE HOFFMANN
De Offenbach. Director: Alain Guingal. Director escénico: Giuseppe de Tomassi. Intérepretes: Alfredo Kraus, Jean Philippe Lafont, Sandra Pacetti, Enedina Lloris, María Bravo, Elena Zilio y Ricardo Casinelli. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Estreno: 28 de agosto de 1987, en el Teatro Arriaga de Bilbao.

COMPAÑÍA DEL AYUNTAMIENTO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LA FORZA DEL DESTINO
Música: Verdi. Director: Pier Filippi. Cantantes: Giuseppe Giacomini, Sergio de Salas, Mario Rianaudo, Renata Daldi, etc. Orquestas de RTVE y Nacional de España. Estreno: 22 de julio de 1987, en la plaza del Obradoiro, Santiago de Compostela.

"La plaza del Obradoiro se convirtió en un exquisito decorado, realzando la magnitud del espectáculo, que contó con una iluminación desde dentro y fuera de la catedral, provocando la aparición de sorprendentes fachadas.
El resultado musical no fue, en cambio, el mismo. El frío, el viento y la amplificación restarón calidad a las voces. La insuficiencia de ensayos deslució el desarrollo escénico. Pier Filippi, director de la ópera, confesaba tras la dificultad del primer ensayo: "Todos son así, un poco anárquicos, máxime cuando se hacen al aire libre". (Elisardo Vázquez. "El País". Madrid. 25 de julio de 1987).

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS. Madrid

SIN DEMONIO NO HAY FORTUNA
De Leopoldo Alas (texto) y Jorge Fernández Guerra (música). Dirección escénica: Simón Suárez. Dirección musical: José Luis Temes. Escenografía y vestuario: Simón Suárez. Iluminación: Fernando Gallardo. Coreografía: Skip Martinsen. Intérpretes: Manuel Cid, Luis Álvarez, Carmen González y Ricardo Muñiz. Orquesta Sinfónica de Madrid. Estreno: 22 de febrero de 1987, en la Sala Olimpia, Madrid. Una coproducción del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

"Contrariamente a una opinión muy extendida, la creación operística no es asunto de siglos pasados. De hecho, cada año del presente siglo



ha visto el estreno de nuevas óperas, muchas de las cuales han conseguido incorporarse al repertorio habitual de los teatros.
Ésta es la primera de una serie de óperas, realizadas en coproducción por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, que nacerán, una cada año, con un tema netamente operístico como punto de partida. Un tema relacionado, además, con alguna de las óperas que, cada año, se representen en el Teatro de la Zarzuela.
En esta ocasión, recién acabadas las representaciones de Mefistófele, el eterno mito de Fausto, y su consecuente pacto con el diablo, se trasladan a la Sala Olimpia donde unos Fausto, Margarita y Mefistófeles de hoy reviven uno de los más trascendentes temas filosóficos, literarios y musicales de la cultura universal." (Jorge Fernández Guerra. Fragmento del programa).

"Me he limitado a trasladar el mito de Fausto a mi mundo, a una época descreída, sin esencias, donde las almas ni se salvan ni se condenan porque no existen. Mis personajes no son positivos ni negativos —aunque, de ser algo, son más bien lo segundo— y actúan movidos por la ambición o por la nostalgia.
Espero que el castellano, que hoy en día ha logrado ya ser un idioma válido para las canciones pop, rock y heavy (cosa que parecía imposible), deje de sonar a zarzuela cuando se utilice para la ópera." (Leopoldo Alas. Fragmento del programa).

"El empeño conjunto del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, el Centro de Difusión de la Música Contemporánea y el Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, ha conducido al estreno en el Teatro Olimpia de una ópera española, hecho que ha de subrayarse con aplauso, por infrecuente y como punto de partida en un propósito enriquecedor de un paisaje bien necesitado de inyecciones de signo estimulador como la que, al margen del mayor o menor acierto alcanzado, ahora se intenta, en el afán de no limitar la causa de la ópera al ayer que ya es historia...
Otra, ya más discutible, es la necesidad de imponer a los autores un tema en relación con el de una de las óperas elegidas en la temporada oficial de la Zarzuela, ya que, pese a la novedad en el tratamiento, se coarta en el origen, no sé si peligrosamente, la libertad creadora.
El compositor Jorge Fernández Guerra, madrileño de 1952, y el libretista, riojano de 1962, Leopoldo Alas, han tenido ese condicionamiento: a raíz de las representaciones del Mefistófele, de Boito, el tema de Fausto, de su pacto con el diablo, que es aquí, en definitiva, la víctima del engaño, puesto que mal puede cobrarse un alma cuando el alma no existe (!) Lo demás también cambia: Fausto, ciego por el afán de poder, fama y oro; Margarita, mujer ambiciosa que acaba por enamorarse de él y termina por matarlo... Una librería, una estación de ferrocarril, un casino...
Con los tres personajes citados, un "croupier". A la grandilocuencia y el fárrago de Boito, aquí se le oponen cuadros escuetos; a las proporciones amplias, los desarrollos medidos; a la inspiración que en muchos momentos ilumina Mefistófele, un lenguaje de vuelos bastante más alicortos; a la masa orquestal y el imperio del coro, un grupo instrumental limitado: trece instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigidos por José Luis Temes con la pericia, la ilusionada entrega en él proverbiales al servicio de la música de hoy, cubrieron la misión de mayor importancia, la más sostenida y quizá la de mayor calidad, por el empleo de los timbres y la utilización de cada elemento en cometido individualizado.
En conjunto, la partitura que no es larga —una hora y media de música— lo resulta por plana. La condición no tonal, la falta de algún desarrollado curso melódico, el constante recitado con entonación o diálogo cantado, sin que pueda hablarse de romanzas, dúos, trios o cuartetos, aunque en momentos suenen una, dos, tres y hasta las cuatro voces en el mismo período, hacen que el todo peque por monótono. Es el eterno problema. La ópera, si se quiere la ópera tradicional, es imperio del canto y necesidad de que éste llegue, penetre en el oyente. Si no ocurre así nos hallaremos ante otra cosa, otra forma de teatro. Claro que el genio supone la excepción y que frutos maestros como el Wozzeck nos ganan por su profundísimo latido dramático y por su originalidad...
(Nota marginal: si los profesores se visten de "smoking" y de frac el director, ¿no pudieron los autores comparecer con un atuendo, aunque lejos de la etiqueta, un poquito menos informal, en muestra de respeto, sobre todo, a quienes trabajaron para ellos como en una representación de ópera normal?)
¿Resumen? Admítase el símil del juego en el casino. Creo que al INAEM, a las distintas organizadoras, les correspondió un pleno en la ruleta; que los intérpretes, aun sin lograrlos, consiguieron sustanciosos premios en ella; que los autores, lejos de triunfar abiertamente —la opinión es personal, porque los aplausos para ellos fueron grandes— acertaron negros, rojos, pares e impares suficientes como para quedarse con un cupo que les invite a emprender nuevas aventuras..." (Antonio Fernández-Cid. "Un estreno con misión distinta del mito de Fausto", en "ABC". Madrid. 23 de febrero de 1987).

"Quienes entienden que ópera, lo que se llama ópera, es Rigoletto (como bromeaba un célebre escritor italiano), aparte de tirar por la borda al mismísimo Verdi, cierran al teatro musical toda clase de posibilidades; no faltan, sin embargo, autores más o menos ligados a la era de Darmstadt, que tomaron la vía de la experimentación y en ella continúan, algunos bien ilustres. Los más jóvenes o "puestos al día" piensan, con Carl Dahlhaus, en la "crisis de la experimentación", para preguntarse, sin mayor actitud iconoclasta, "adónde van" y "qué quieren hacer". Me parece que es el caso de Jorge Fernández Guerra (Madrid, 1952) y de su colaborador literario Leopoldo Alas (La Rioja, 1962), al responder a la doble incitación del Teatro Lírico Nacional y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, con una pieza fáustica verdaderamente feliz. El mito de Fausto, al revivir en un tiempo como el nuestro, queda "desmitificado". Si se tambalean las creencias, todo se reduce a una visión casi lúdica, a un comentario actual. Tampoco es la primera vez que esto sucede en la ópera con acentos más o menos acusados.
Uno de los grandes problemas del género es la musicalización de la palabra y Fernández Guerra la ha encontrado, clara y adecuada, para el texto del jovencísimo Alas, que espera, sobre todo, que Sin demonio no hay fortuna "divierta, deje buen sabor de boca y no haga pensar en absoluto".





En la página de la izquierda, un momento de la representación de "Sin demonio no hay fortuna". (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, dos escenas de "La verbena de la Paloma", por la Compañía de José Osuna, en La Corrala, dentro de los Veranos de la Villa de Madrid. (Fotos: Miguel Raposo).

La huella de Luis de Pablo en su excelente "Kiu" es evidente, y ciertos engarces con la tradición lírica —sobre todo en el modo de articular musicalmente el idioma— otorgan naturalidad, falta de prejuicio y filiación a la ahora puesta en escena por Simón Suárez, cada día mejor realizador operístico." (Enrique Franco. "La otra ópera en la Sala Olimpia", en "El País". Madrid. 24 de febrero de 1987).

COMPAÑÍA JOSÉ OSUNA. Madrid

LA VERBENA DE LA PALOMA

De Ricardo de la Vega y el maestro Bretón. Dirección: José Osuna. Dirección musical: José Antonio Torres. Coreografía: Alberto Portillo. Escenografía: Carlos Vidaurre. Ambientación y vestuario: Cristina Victoria. Intérpretes: Alfonso del Real, Antonio Burgos, Sergio de Salas, Marisol Lacalle, Pedro Valentín, Ángel Gonzalo, Ignacio Bengoa, Maruja Díaz, Montserrat Marco, María Isbert, Milagros Martín, Carmen Aparicio, Minervino de la Vega, J. Antonio Lebrero, Carlos Enríquez, Matilde González, Manuela Águeda, Luisa Torres, Rosa María Gutiérrez, Silvia Cobos, Alfonso Ezquerdo y Paco Racionero. Estreno: 8 de julio de 1987, en La Corrala, dentro de Los Veranos de la Villa de Madrid.

"Una fiesta madrileña con todas sus carencias: mal sonido, escenarios desparramados por todo el lugar histórico, buenas voces —arrastradas algunas hacia el "bel canto"; cortas las más—, pero mal adecuadas a su propia reverberación, no siempre acordadas entre sí y con la orquesta; mal dichos los excelentes diálogos de Ricardo de la Vega; perdidas las situaciones compactas por la lejanía de los escenarios simultáneos; rota la unidad de la obra por el injerto de un chotis ajeno —para alargar un poco el tiempo, para aprovechar a Marujita Díaz, que no se iba a quedar sólo con la única intervención de "la cantaora"—; partida por un descanso innecesario.

Pronto se vio que todo lo que había de chapuza —aun trabajada, aun disputada al terreno— importaba poco. Quedaba de la verbena rastro bastante para que la memoria y el amor lo siguieran por dentro; quedaba la fiesta. Y los rasgos sueltos de algunos intérpretes: las voces opuestas de Sergio de Salas —ópera— y de Marujita Díaz —la canción—, el cariño por Alfonso de Real, que siempre lo devuelve en trabajo puro, las gracias de María Isbert..." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 10 de julio de 1987).

"Llevar La verbena de la Paloma *a la Corrala —como se hace en estos Veranos de la Villa que acaban de echar a andar, recuperando viejos hábitos— le da a la gran pieza del género chico algo que un teatro jamás podrá otorgarle: ese sabor popular que supone ver detrás de los actores, apoyados en las barandillas de los corredores, o sentados frente a las puertas de sus casas, a vecinos que sustituyen la etiqueta por la camiseta.*

El reparto es otro de los factores del éxito que tuvo esta verbena en su presentación: Sergio de Salas, un Julián brillante en lo vocal y medido en lo escénico; un graciosísimo Alfonso del Real como don Hilarión y, junto a ellos, Milagros Martín, María Isbert, Marisol Lacalle, Pedro Valentín, Carlos Enríquez, Antonio Burgos, Carmen Aparicio y Paco Racionero, y con Maruja Díaz como "estrella" del espectáculo (para la que se ha incluido un chotis y una escena ajenos a la

obra, y que realmente no vienen mucho a cuento).' (Julio Bravo. "ABC". Madrid. 10 de julio de 1987).

"La puesta en escena de esta Verbena de la Paloma *supone una fusión idónea de ámbito y ambiente con el objetivo principal de distraer a un público relajado en la restaurada Corrala.*
La persecución del objetivo referido ha supuesto, no obstante, el sacrificio de ciertos aspectos interpretativos y musicales. Para empezar, aunque la orquesta, que está correctamente dirigida por el maestro Torres, suena bien, se escucha mal. La razón se debe a que este año han encerrado a lo músicos en una especie de caseta cubierta, sin micrófonos que expandan el sonido y permitan una captación de matices.
La obligatoriedad persistente de ubicar la acción en tres escenarios distintos, por imposición de la arquitectura corralera, supone un suplicio para algunos espectadores, y plantea dificultades a los movimientos de masas, que Osuna resuelve con oficio, aunque de una manera parcial.
La intervención de Marujita Diaz como "special guest star" (estrella invitada) es batante correcta, aunque se ha desvirtuado el original en aras de su número del café, al que también se acopla impostadamente el ballet de Alberto del Portillo, con danzas alejadas de la intención primigenia del autor.
En un plano vocal, las voces de Sergio de Salas y Marisol Lacalle brotaron como un torrente, aunque el aspecto interpretativo se haya descuidado. A su lado, dos veteranísimos de nuestra escena, Alfonso del Real y María Isbert, hacen dos creaciones inolvidables del "Don Hilarión" y la "Tía Antonia", respectivamente, sobre todo el primero, que demostró que la veterania son cuatro o cinco grados más. Correctos, también, Pedro Valentín en el "Tabernero" y Milagros Martín y Carmen Aparicio como "Susana" y "Casta". (Javier Parra. "Ya". Madrid. 10 de julio de 1987).

GRAN TEATRE DEL LICEU. Barcelona

DON QUICHOTTE

De Henri Cain, según la comedia *Le chevalier de la longue figure* inspirada en la obra de Cervantes. Música: Jules Massenet. Producción y dirección escénica: Piero Faggioni. Dirección Musical: Alain Guingal. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Teatro La Fenice, Venecia. Intérpretes: Ruggero Raimondi, Martha Senn, Gabriel Bacquier, Michel Trempont, Isabel Aragón, Rosa María Ysàs, Pedro Gilabert, Josep Ruiz, Jesús Castillón, Aldo Bramante, Mariano Brancaccio y Margherita Veneruso.Coreógrafo y bailarín: Mariano Brancaccio. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 6 de noviembre de 1986, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"(...) El director de escena, que conoce bien la realidad española, ha empezado por limar hasta donde ha podido las referencias a la mantilla y la pandereta, pero ha ido bastante más allá. Ha emplazado la acción en un destartalado corral de comedias donde unos actores dan vida, a finales del siglo XIX, a las miticas hazañas de un cierto caballero "de la longue figure" (y no de la "triste figura", como hubiera preferido Cervantes, pero al libretista Cain y a Le Lorrain, autor de la obra teatral en la que Cain se inspiró, el detalle se les escapa), que vivió en un pasado impreciso, allá por la Edad Media. Alrededor de los actores el pueblo llano (el coro) participa en el desarrollo dramático; más arriba, en las localidades de pago de la galería, una burguesía estática y silenciosa controla los hilos de la acción. Nunca falta en Faggioni esta determinante presencia social, como ya demostró en el Boris *y el* Otello *de la temporada pasada.*
El teatro dentro del teatro, o entrecomillar el entrecomillado: Don Quijote y Sancho cabalgan sobre unos animales con ruedas, empujados por compañeros de un juego infantil, y la batalla campal contra los molinos del segundo acto, impresionante, muestra sin pudor la propia trampa escénica de su realización. Únicamente los sueños del ávido lector de novelas —el caballo alado y Dulcinea en el más sublime pedestal de la pasión— aparecen ocultando el artificio. Como dice Faggioni en el programa de mano, no ya la vida es sueño, sino que el sueño es vida. El distanciamiento aparece así como el único recurso válido para que la obra pueda acercarse aún a la sensibilidad contemporánea.
Y por si todo este planteamiento no quedara suficientemente claro, la obra empieza y acaba con Don Quijote en su sala de lectura: lo que en medio se narra es puro sueño, pura vida.
Lo demás se integra perfectamente en el cuadro diseñado por el escenógrafo. De Ruggero Raimondi, que debutaba en Barcelona, lo mejor de la noche fue su salida de escena del cuarto acto: en su caso, la voz es pura y simple consecuencia de la interpretación del personaje, cuidada al detalle. Quienes recuerdan el Don Giovanni *de Losey o la* Carmen *de Rosi se harán cargo.*
Impresionante el Sancho del veterano Gabriel Bacquier, cuyo estilo ha alcanzado una plenitud que sólo otorga el talento cuando va acompañado de la experiencia. En el acto final, cuando acompaña a Don Quijote en los últimos momentos de su vida, transmite con una sensibilidad exquisita ese piadoso amor del personaje bufo hacia el maestro adorado, aunque la "Ile des Rèves" prometida quede sólo como un lejano recuerdo". (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 8 de noviembre de 1986).

" (...) El Quijote de Massenet es obra agradable de oir si está bien cantada y de ver si está bien montada. Ambas cosas suceden en las representaciones actuales del Liceo. Pero, sinceramente, no es obra digna de inaugurar nada. Fácil, agradable, trivial, insustancial, es una especie de opereta con pretensiones. Cuando tantas cosas de nuestro conocimiento histórico debemos al hispanismo francés, desde Bataillon a Sarraihl, cuando tan prodigiosas intuiciones sobre nuestra idiosincrasia debemos a sus músicos, desde la Carmen *de Bizet hasta la deliciosa miniatura, también quijotesca, de Ravel, irrita esa visión vulgar, brillantemente exótica y más falsa que Judas. Irrita ver figura tan neta convertida en un pobre farsante con el que es imposible la más mínima conexión. Irritan los tópicos cuando son, además, idiotas.*
Pero tampoco es posible distanciarse y contemplar la obra en clave de comedia, la vía más esperada por quienes no la conozcan previamente. ¡Está hecha en serio, y el defecto más importante de la nueva puesta en escena estriba, en mi opinión, en que acentúa su falsa transcendentalidad! Si uno logra olvidar esta pesadumbre es posible apreciar bellos y elegantes armónicos en lo que a la música se refiere, excepto cuando el mundo de la tonadilla, aguado por el filtro de la canción de salón francesa, quiere sugerir lo que nosotros queremos precisamente olvidar. Algo similar ocurre con la puesta en escena de Piero Faggioni, que procede de una producción del Teatro La Fenice de Venecia. Cuando olvida lo hispánico del personaje y le da el tratamiento de los legendarios héroes medievales vistos con pupila renacentista o barroca —un Orlando furioso, por ejemplo— consigue bellísimos efectos...
Da un poco de pena ver con qué pulcritud y aún perfección se ha montdo obra tan banal. Coro y orquesta del Liceo, en la misma tónica de años recientes, sonaron muy bien, dirigidos por Alain Guindal, director de la Opera de Aviñón, que actúa con frecuencia en nuestro país. La pareja central de protagonistas es de auténtico lujo. Ruggero Raimondi es hoy el Don Quijote ideal, aun cuando muchos le añoremos en el Felipe II del Don Carlos *o, más reciente el recuerdo, en el Boris. Fue un verdadero placer, el mayor de la jornada para mí, contemplar la perfecta actuación de Gabriel Bacquier en el Sancho Panza. Este "viejo amigo", probablemente el mejor cantante francés de los últimos tiempos, no sólo supera con éxito sus ya largos años de profesión, sino que basa en ellos una actuación vocal simplemente perfecta. Bien la mezzo Martha Senn, y el resto del reparto cumplió. Divos que no se comportan como tales y un excelente conjunto alrededor: la fórmula no falla, aunque es bien difícil aplicarla dada la escasez de su empleo.*
En resumen, un excelente marco para un cuadro que, para mi gusto, no lo merecia. En todo caso, es mejor así que lo contrario". (Antonio Gallego. "Ya". Madrid. 12 de noviembre de 1986).

GÖTTERDÄMMERUNG.
El ocaso de los dioses

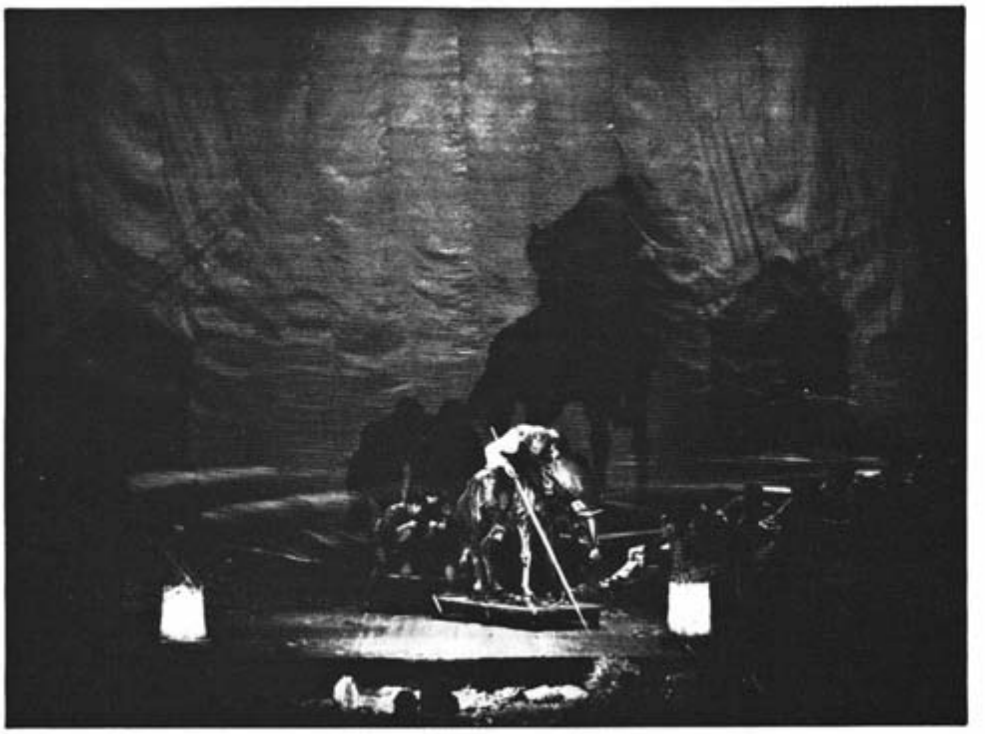
Libro y música: Richard Wagner. Dirección escénica: Wolfgang Weber y Elmar von Ottenthal. Dirección musical: Pinchas Steinberg. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Vestuario: Inge Justin. Producción: Ópera di San Carlos, Nápoles. Intérpretes: William Johns, Anthony Raffell, Manfred Schenk, Joszef Dene, Jeannine Altmeyer, Sabine Haas, Yvonne Minton, Claudia Rüggeberg, Reinhild Runkel, Rebeca Littig, Silvia Herman y Axelle Gall. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 22 de noviembre de 1986, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"(...) Wagner es hoy, necesariamente, más lírico, como el "Siegfried" del tenor William Johns, que el sábado en el Liceu, en sesión de ocho de la tarde a una y media de la madrugada, con breves descansos, se hizo aplaudir en la representación de "Götterdämmerung". Aunque la tipología vocal del personaje no rehúya aquella característica, a la voz de Johns quizá le falta un punto de heroismo, pero el timbre es bonito, con riqueza de metal en los armónicos, calidad en el color y un impulso interpretativo que suple —no diré con creces— la falta de un volumen sonoro amplio. En cualquier caso, en el mundo wagneriano de hoy, William Johns es un "Siegfried" muy considerable. Particularmente interesante

por la musicalidad y una manera de decir muy comunicativa.
¡Qué bella es la "Brunnhilde" de Jeannine Altmeyer! Con serlo también la señora, su canto es tan bonito, tan libre de prejuicios vocales, tan extraordinariamente rico de matices que casi nos cautiva más por cómo dice que por lo que dice. Además, en su interpretación del personaje hay una fascinante feminidad, que es una deliciosa manera de entender a la "Brunnhilde", en "Götterdämmerung" más mujer que nunca. Preciosa la voz, grande, con extensión que sólo acusa un poco de agobio en los ataques descubiertos de notas agudas con largos intervalos, tan característicos de Wagner, todos los registros son plenos, con una transparencia y color que me atreveria a calificar de mediterráneos. Pero por encima de todo, ¡hay tanta humanidad en su interpretación! (...)
Si la producción de la Ópera di San Carlo de Nápoles es elemental, sin la menor sugerencia y más bien fea en la decoración, con nada especial en la dirección escénica, en cambio, la versión musical del maestro Pinchas Steinberg es realmente interesante por la honestidad del planteamiento sinfónico, lejos de especulaciones enfáticas y muy cerca del buen orden de las dinámicas, siempre con la clara tendencia a prestar un cálido lirismo al discurso. Lástima que no advirtiera que las cuerdas, ¡ay!, suenan menos de lo apetecido, y excesivamente —¿por contraste?— los metales graves. En conjunto, pero, bien vale un bravo para la orquesta liceista, con maderas magníficas. Tanto como el fenomenal coro". (Joan Arnau. "La Vanguardia". Barcelona. 24 de noviembre de 1986).

"(...) El crepúsculo de los dioses *tiene un insólito preludio de dos cuadros y un primer acto de otros tantos: son dos horas de reloj ininterrumpidas. El problema que plantea tan contundente arranque es que los intérpretes saben que queda mucha obra por delante y suelen reservar sus fuerzas para el final. Arrancó, pues, la representación cansinamente, lenta en la orquesta, tímida en las voces, estática en los gestos y oscura en la escena hasta el total agotamiento de la retina.*
No habia de mejorar demasiado en lo sucesivo la puesta en escena: Wolfgang Weber y Elmar von Ottenthal son auténticos señores de las tinieblas, que mantienen a los personajes clavados sobre las tablas. Reservan, además, todos sus cartuchos para la escena final, cuando ya el público se ha resignado a soportarles, más que a seguirles.
Diferente resulta el caso de las voces, Jeannine Altmeyer se impuso en el tercer acto con una voz potente y bien timbrada y una plena identificación con el personaje de Brunilda. Al Sigfrido de William Johns, que fue justamente aplaudido, le faltó, quizás, un punto de presencia musical y escénica. Convincente, el resto del reparto.
El director de la orquesta, Pinchas Steinberg, supo equilibrar con autoridad los volúmenes sonoros". (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 24 de noviembre de 1986).

ARMIDE
De Philippe Quinault. Música: Ch. W. Gluck. Dirección escénica: José Luis Alonso. Dirección musical: Manfred Ramin. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía, vestuario e iluminación: Hugo de Ana. Coreografía José Granero. Intérpretes: Montserrat Ca-





Sobre estas líneas, arriba, una escena de "Don Quichotte", de Henri Cain, inspirada en la obra de Cervantes. Abajo, un momento de la ópera "El ocaso de los dioses", de Wagner, dentro de la programación del Gran Teatre del Liceu.





Arriba, un momento de la ópera "Armide", de Philippe Quinault, con música de Ch. W. Gluck. Debajo, "Carmen", sobre la novela homónima de Merimée, y con música de Bizet. (Foto: F. Catalá-Roca). En la página de la derecha, escena de "Aida", con música de Verdi y dirección escénica de Didac Monjó. (Foto: F. Catalá-Roca).

ballé, Claudia Eder, María José Gallego, Enrique Baquerizo, Vicenç Esteve, Peter Lindroos, Rafael Lledó, Mary Downing, Martha Szirmay, Enric Serra, Antonio Leonel, Mercedes Hurtado e Irina Frigola. Primeros bailarines: Assumpta Aguadé y Fernando Lizundia. Bailarines solistas: Mercé Núñez, Ana Novas, Narciso Forrellad, Jordi Roig, Cos de Ball. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"(...) El director de escena madrileño, que afirma que le divierte más trabajar con óperas desconocidas que con las habituales de repertorio, concibió esta Armide *como teatro dentro del teatro. "Esta fórmula —explicó—, solucionaba la dificultad que presentaban los múltiples cambios de decorado que exige el argumento de la obra". Para ello, José Luis Alonso inventó a un supuesto noble francés del último tercio del siglo XVIII —que jamás aparece en escena— que ofrece en su palacio una representación de la ópera de Gluck.*

La escenificación se desarrolla en uno de los salones de este palacio, entre columnas neoclásicas que permiten a Hugo de Ana, encargado de la escenografía y vestuario realizar una iluminación lateral muy efectista. Los personajes presentan un vestuario en el que se mezclan los cascos y escudos metálicos con las pelucas, las sedas y los lamés en oro y plata de los vestidos propios de las veladas cortesanas dieciochescas. "Con este anacronismo —dijo Alonso—, es como se representaban las funciones de la época, aunque éstas hicieran referencia a siglos anteriores, como es el caso de Armide, *cuya acción real sucede en Damasco, en el siglo XI". Para introducir al espectador en la convención de que se está realizando teatro dentro del teatro, José Luis Alonso ha colocado en escena, durante el tiempo que dura la obertura, a una especie de hombres anuncio que muestran unas pancartas en las que se informa de la representación que tendrá lugar en el palacio. "A partir de aquí —dijo el director de escena—, es el propio público del teatro el que se convierte en el supuesto público de ese palacio en el que se representa la obra".*

Todos los efectos de escena —entrada de rocas de cartón piedra, bajada de cortinas y columnas— se realizan a telón abierto. "Creo —dijo José Luis Alonso—, que de esta manera queda claro que se trata de una representación". (Declaraciones a Lourdes Morgades. "El País". Barcelona. 6 de diciembre de 1986).

"Armide hechizó a Rinaldo y Montserrat Caballé, una vez más, al público liceísta. Ambas magas habían pactado previamente con poderes sobrenaturales: con el Maligno, el Odio, el Placer y el Amor la primera, desplegando una mal calibrada política de alianzas que por fuerza había de valerle una conclusión trágica; con su propia técnica vocal, su presencia escénica y su sentido dramático —todos ellos poderes sobrenaturales—, la segunda, que consiguió tomar la plaza liceísta como si de un castillo de naipes se tratara. Ovación larguísima, volcada, inextinguible: la diva arrasa porque su voz es un hechizo irresistible al oído.

Existe, sin embargo, otro pacto, menos sobrenatural y espectacular, más racional y pragmático, subyacente a la Armide *de la otra noche: el que*

Montserrat Caballé, conchabada con el director musical Manfred Ramin y con el director escénico José Luis Alonso, establece con la obra de Gluck.

La ópera Armide *tiene momentos indiscutiblemente sublimes: todo el tercer acto, con la intervención de la figura del Odio —interpretada extraordinariamente por la rica voz de Martha Szirmay— y la tensión psicológica que vive la protagonista, es pura maravilla; por no hablar del último acto, con su precioso dúo de amor y el despechado monólogo de la maga que ve derrumbarse sus ilusiones amorosas junto con el idealizado palacio que las albergó. Pero, por lo demás, se trata de una obra alejada de la sensibilidad contemporánea.*

La única salida al "impasse" aparente es el compromiso histórico con la obra: aceptemos los postulados gluckianos de la continuidad dramática, de la inmovilidad escénica que ello genera y de las exigencias declamatorias de un texto éticamente aleccionador como exigen las normas del gusto dieciochesco, pero no olvidemos que todo ello, a la postre, abriría las puertas del romanticismo de un Berlioz o un Wagner, admiradores ambos, más teóricos que músicos en tal disyuntiva, del gran Gluck.

Todo encajó en este planteamiento y el resultado de conjunto fue un espectáculo brillante, plenamente vigente. Ramin sacó de la orquesta el máximo partido —¿por qué, sin embargo, se suprimió el clavicémbalo del bajo?— y las voces correspondieron ajustadamente: algo corto en los agudos el tenor Peter Lindroos, pero correcto al fin, centrada la Phenice de Claudia Eder, potente el Ubalde de Enric Serra que va sobrado de tablas, quizá las que le faltan —pero ya vendrán— al tenor Antonio Leonel, de precioso timbre vocal.

Bonita coreografía y radiante en sus múltiples intervenciones el coro, pese a que en algún momento tuvo que luchar, para ver al director, con una puesta en escena por lo demás muy bien resuelta en su sencillez". ("Las magas hechizaron". Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 8 de diciembre de 1986).

CARMEN

De H. Meilhac y L. Halévy, sobre la novela homónima de Próspero Merimée. Música: Georges Bizet. Dirección escénica: Antonello Madau-Díaz. Dirección musical: Ralf Weikert. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Coreografía: José de Udaeta. Intérpretes: José Carreras, Bodo Brinkmann, Franz Grundheber, Franco Federici, Ismael Pons, Agnes Baltsa, Joana Borowska, María Angels Sarroca, Rosa María Ysàs, Vicenç Esteve y Josep Ruiz. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Coro de niños de la Escuela Pía Balmes. Director: Antoni Coll i Cruells. Ballet Español de Madrid. Director artístico: Goyo Montero. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 21 de diciembre de 1986, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"Esta obra considera inteligente, incluso como músico, al espectador". La sentencia es de Nietzsche y está referida a la Carmen *de Bizet. Y prosigue el filósofo: "Escuchándola, nosotros mismos nos transformamos en una obra maestra". Y aún: "Esta música es malvada, refinada, fatalista: pese a ello, sigue siendo popular, posee el refinamiento de una raza, no la de un individuo"...*

Efectivamente, la música de Carmen, *de nuevo en palabras de Nietzsche, "construye, organiza, lleva a cabo" el proyecto de sí misma cada vez que sube a un escenario. Y el espectador participa de esta creación fluida, compacta, sencilla en su linearidad; puede sentirse obra él mismo y no mero receptor de ideología. De ahí, quizás, el agrado generalizado que suscita su audición.*

Por otro lado está la significación añadida que se cuela en toda interpretación. Cada espectador, influido por la jungla demoníaca de las versiones discográficas, lleva dentro "su" propia Carmen, libre de prejuicios, que, difícilmente, va a coincidir en todo con las Cármenes al uso.

De entre todas ellas, en la actualidad destaca, por refrendo popular, la de Agnes Baltsa. Una Carmen vocalmente impecable, con insinuaciones antológicas en el trabajo de modulación de la voz: la seguidilla del primer acto dejó claro el



listón por encima del que salta la extraordinaria cantante griega. Más discutible, quizá, sus movimientos escénicos. El Don José de Carreras, musicalmente está dentro de esa misma primera categoría. Su personaje se crece —"se hace", diría Nietzsche— conforme avanza la representación hasta el inolvidable "Si, yo la he matado, yo, mi adorada Carmen". Escénicamente, sin embargo, adolece de cierto estatismo, en parte propio del mismo personaje.

Menos rico de recursos fue el Escamillo de Bodo Brinkmann —aunque fue subiendo de tono— y en cambio, preciosa la Micaela de Joana Borovska en su dulcísima aria del tercer acto. Bueno el resto del reparto, incluido el coro, que tiene un notabilísimo papel. Y excelente trabajo al frente de la orquesta de Ralf Weikert, que sacó los mejores resultados del conjunto y muy especialmente de las comprometidas intervenciones de la madera. En el bello cuadro flamenco de José de Udaeta para el segundo acto no se arrancó la Baltsa por soleares como ha venido haciendo por toda Europa. Todo un detalle por su parte, que hay que comprender y aplaudir. Y así lo hizo el público, hasta el delirio". (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 22 de diciembre de 1986).

AIDA

De Antonio Ghislanzoni. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Romano Gandolfi. Dirección escénica: Didac Monjó. Escenografía: Constanci Anguera. Producción: Gran Teatre del Liceu. Intèrpretes: Franco de Grandis, Fiorenza Cossoto, María Chiara, Mayda Tomadze, Lando Bartolini, Ivo Vinco, Cornell MacNeil, Conrad Gaspà, Rosa Conesa. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Centre Chorégraphique National Ballet du Nord. Estreno: 5 de enero de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"(...) Aida *no perdona. Su estructura de "grand-ópera", con inverosímiles números de baile que no se sabe nunca cómo resolver, con sus desfiles, fanfarrias, plumas y demás parafernalia egipcia, crea problemas escénicos uno tras otro. A distancia de más de un siglo de su estreno, quizás convenga plantearse la necesidad de dejar descansar la obra durante un tiempo.*

No es que la Aida *vista y oída en el Liceo la otra noche tenga que servir de referencia a tal afirmación: la "influenza" —léase gripe, pero tratándose de una diva es preferible respetar la versión original— de la soprano María Chiara, sustituida finalmente por Galina Savova, así como los problemas de salud de Romano Gandolfi, que obligaron a que el maestro repetidor Enrique Ricci empuñara la batuta en su lugar, hacían prever una represenación difícil. Y si la*

Savova, en el papel de Aida, superó la prueba con su bella y bien timbrada voz —que no con su presencia escénica, aquejada de un estatismo enervante—, Ricci, que no duda en aceptar los encargos más arriesgados a veces con notable fortuna, esta vez no convenció en absoluto. En cuanto al tenor Lando Bartolini en el papel de Radamés, debe decirse que posee un agradable timbre y supera con holgura los agudos exigidos por la partitura, pero desafina, qué se le va a hacer. Bien es verdad que fue ganando puntos a lo largo de la noche, pero su incierta Celeste Aida del principio le marcó irreparablemente.

Triunfadora absoluta de la noche fue Fiorenza Cossotto, para quien los años, si se excluyen algunos esfuerzos suplementarios en los agudos, parecen pasar en balde: su Amneris es fuerte, sentida desde dentro. Su marido, Ivo Vinco, cumplió en el papel de Ramfis, mientras que Cornell MacNeil hizo sudar como Amonasro. Capítulo aparte merece la producción. Es obvio que se han realizado esfuerzos notables para ofrecer un resultado digno: sobriedad en los decorados, evitar a toda costa las aglomeraciones en escena, etcétera.

Pero con Aida *parece imposible salirse del "peplum" que se desliza peligrosamente hacia el espectáculo de revista. Y a ello contribuyeron no poco el vestuario y unos desafortunados números de ballet".* (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 7 de enero de 1986).

"Con una dirección escénica sin grandes riquezas innovadoras —curioso el desfile de los ejércitos triunfadores por el pasillo central de butacas—. Diego Monjo, hombre de teatro químicamente puro, ha empleado grandes espacios, vastas construcciones con feliz distribución de conjuntos y empleo cuidadoso de la luz. De especial plasticidad el segundo cuadro del primer acto, muy armonioso y bello.

En lo musical, la representación ha tenido una gran triunfadora. Fiorenza Cossotto, voz de "mezzo" ciento por ciento, lo que es "rara avis" y que, incombustible al paso del tiempo —sólo algún agudo no redondo—, luce un material sólido, poderoso, de clase, y un total dominio escénico, hasta en el talento para explotar y sostener como nadie los aplausos.

Enriqueta Tarrés pechó con la tan difícil parte protagonista y lo hizo con plena solvencia. La calidad y extensión de su voz, la forma de adelgazar el sonido muestran su rango, aunque en el tercer acto hubiese algún problema de respiración para un más natural fraseo. Fue también ovacionada.

Mucho mejor esta pareja femenina que sus oponentes. El tenor Lando Bartolini posee timbre grato, no dramático, agudos fáciles, pero acusa cierta desigualdad de tono y línea. Por el ilustre Cornell McNeil han pasado audiblemente los años. Ivo Vinco persiste en sus características de calidad indiscutible y gran experiencia. Franco de Grandis fue un buen "rey". Cumplió el resto.

Estupendo el coro —el actual gran lujo del Liceo— y aceptable la orquesta, con un excelente oboe. El maestro Enrique Ricci, que hubo de hacerse cargo de la dirección, cubrió su papeleta con suficiencia de resultados y voluntad volcada. El Centre Chorégraphique National Ballet du Nord animó la escena con sus evoluciones". (A. Fernández-Cid. "ABC". Barcelona. 10 de enero de 1987).







Tres espectáculos más dentro de la programación del Gran Teatre del Liceu. Arriba, "La sonnambula", de Felice Romani, con música de Bellini. En medio, un momento de la ópera "La Bohème", con música de Puccini. Abajo, "Adriana Lecouvreur", de A. Colautti. (Fotos: F. Catalá-Roca).

LA SONNAMBULA

De Felice Romani. Música: Vincenzo Bellini. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Dirección musical: Armando Gatto. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vitorio Sicuri. Escenógrafo: Antonio Mastromattei. Vestuario: Piero Cavallotti. Intérpretes: Enedina Lloris, Rockwell Blake, Francesco Ellero d'Artegna, Mabel Perelstein, María del Carmen Hernández, Stefano Palatchi y Alfredo Heilbron. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 22 de enero de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"Sería deseable ver una escena envuelta en el sueño, una orquesta que toque con rigor camerístico y unos intérpretes que sepan sumar a la necesaria profusión de medios vocales una franciscana humildad de lectura. Milagros, todos ellos, ciertamente raros", señala a propósito de La sonnambula *Glauco Cataldo en un ensayo sobre el teatro de Bellini. El Liceo no es Fátima, por más que ciertas puestas en escena puedan subrepticiamente relacionar, a los ojos profanos, ambos lugares. Y, sin embargo, no hay peligro de equivocarse si se afirma que en mucho se acerca la representación liceísta al milagro cataldiano.*

Milagro, en primer lugar, de una voz que se consolida definitivamente entre las grandes: la de Enedina Lloris. Hay, al parecer, tensa expectación entre empresarios extranjeros para saber quién es esa joven soprano que debutó en Sabadell con Lucía, *tras haber ganado el Francesc Viñas de 1983, y que a partir de aquel momento ha ido codeándose con lo mejor: Plácido Domingo en Madrid y Alfredo Kraus en Barcelona. Es de creer que los empresarios tendrán de la sonámbula Amina, incorporada*

por ella, cumplida respuesta a sus cuitas de buscadores de voces. La Lloris es una "coloratura" completa, de bello timbre y agilidad inusitada, a la que cabe vaticinar un futuro lírico lleno de dicha y de ventura.
Más milagros: el del tenor americano Rockwell Blake, que si no cuenta con una voz bellísima, sí que es portentosa en cuanto a extensión y modulación. Además, proviene de una escuela teatral sólida como pocas: su italiano es sin mácula y su presencia escénica tan notable como para sobreponerse al personaje de Elvino, tontaina como pocos entre los muchos papeles tontainas que hay para tenores.
También dio la talla el bajo italiano Francesco Ellero d'Artegna, que fue Rodolfo. En su caso, el milagro estriba en que, en la segunda escena del primer acto, se carga en brazos a la suave soprano sonámbula y la deposita amorosamente en el lecho como si lo hubiera hecho toda la vida.
Hay más, que fue una noche redonda e inspirada como pocas. Soberbio el director Armando Gatto al frente de una orquesta que, pese a hallarse en un buen momento, nadie —aún— habría pensado capaz de acompañar con tanto tino, sensibilidad, cariño e inteligencia las voces. Hacía tiempo que no se escuchaba una ovación tan sonada para un director.
El coro sigue en su milagrosa buena línea: pese a tener que despacharse con unos curiosos movimientos de manos impuestos por el director escénico Giuseppe de Tomasi.
Puesta en escena de postalita bien definida y demás reparto cumplidor hasta el final. Milagrosa cosecha lírica, señor Cataldo". (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 24 de enero de 1987).

"El estreno de la ópera de Bellini La sonámbula *fue un gran éxito. Hay que destacar la fantástica interpretación de la soprano valenciana Enedina Lloris en el papel de Amina. Sus arias entusiasmaron al siempre exigente público del Liceo barcelonés. La interpretación del tenor Rockwell Blake como Elvino fue también excelente. Al finalizar cada una de las arias, los aplausos impidieron el normal desarrollo de la ópera y después de cada acto los intérpretes tuvieron que salir a saludar en más de cinco ocasiones. Fue, en definitiva, una gran ópera, con una perfecta conjunción de las voces, una buena interpretación de la orquesta bajo la dirección de Armando Gatto, así como del coro dirigido por Vittorio Sicuri y Romano Gandolfi.*
La sonámbula *es una obra amena y divertida, no demasiado larga y es una de las tres grandes óperas de Bellini. Su espíritu está próximo al romántico, pero todavía tiene algunas características de la etapa anterior. Es una ópera semiseria con un final feliz. El papel de Amina es muy espectacular a la vez que difícil, pero Enedina Lloris superó el reto en las arias, lentas y reflexivas, seguidas de la "cabaletta" rápida y repetida con intervenciones del coro y otros personajes. Rockwell Blake supo, asimismo, superar la dificultad de hacer las notas sumamente agudas.*
A lo largo de los dos actos de La sonámbula *hay que destacar la cavatina de Amin "Come per me sereno", el dueto de Elvino y su amada Amina "Prendi, l'anel ti dono" y el final de la primera escena en dúo "Son geloso del zeffiro" que entusiasmo al público, cosa que sucedió al final de la obra, cuando Amina hace la escena de sonámbula con el aria final "Ah, non credea mirarti" seguida de la "cabaletta" "Ah, non giunge".* (Francisco Marhuenda. "ABC". 25 de enero de 1987).

LA BOHÈME

De Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Música: Giacomo Puccini. Dirección musical: José Collado. Dirección escénica: Franco Zeffirelli, realizada por Antonello Madau-Díaz. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Franco Zeffirelli. Vestuario: Marcel Escoffiere. Producción: Teatro Scala de Milán. Intérpretes: Luis Lima, Vicenç Esteve, Didac Monjó, Cecilia Gasdia, Antonio Bernal, Enric Serna, Alfredo Zanazzo, María Ángeles Peters y Rafael Campos. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Coro de niños de la Escuela Pía Balmes. Solista: Llorenç Maristany. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 7 de febrero de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"(...) Esta Bohème *merece verse, ni que sea por el morbo de ver qué queda del original (quedan fundamentalmente los decorados, preciosos). Y escucharse, también. Es ésta una obra que incita a la disparidad de opiniones: si tal aseveración vale en general para toda la ópera, resulta particularmente acertada cuando del llamado repertorio verista se trata. Los que aman por encima de todo el belcantismo de un Bellini o un Donizetti suelen tener problemas de comprensión cuando el asunto va de Puccini: que si la orquesta suena demasiado, que si las voces salen desgarradas, que si mucho gesto y poca música, etcétera.*
Sonó bien la orquesta que dirigió con acierto José Collado, poderosamente incluso en los frecuentes momentos de clímax hasta envolver por completo las voces (los belcantistas emperdenidos no dudarían en decir ahí "hasta taparlas por completo"). Las voces, por su parte, respondieron al llamado del foso con mayor o menor acierto. La Mimí de Cecilia Gasdia fue in crescendo: si su "Mi chiamano Mimì" dejó sumido al público en algunas perplejidades —claro, si se dedicara al belcanto, que es lo que le va a su voz, no tendría estos problemas, dirían nuestros imaginarios interlocutores—, luego mejoró considerablemente sus prestaciones hasta morir muy dignamente. A esta chica de apenas veintiséis años puede que una carrera tan fulgurante como la que está haciendo llegue a dañarla, cosa nada deseable, pues la materia prima es francamente buena.
Luis Lima, en el papel de Rodolfo, fue muy aplaudido: si no posee una voz ancha y grande, sabe, en cambio, compensar sus límites —que sabe muy bien cuales son, y ahí demuestra su inteligencia— con una gran honestidad interpretativa y haciendo suyo el personaje hasta las últimas consecuencias. A Puccini le hubiera gustado eso.
Correcto el resto del reparto: de Enric Serra (Marcello) hay que admirar, una vez más, su profesionalidad que le lleva a estar siempre en el sitio y el momento justos; su oponente, María Ángeles Peters, acaso no sea una Musetta todo lo picara que convendría, pero cumple". (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 9 de febrero de 1987).

ADRIANA LECOUVREUR

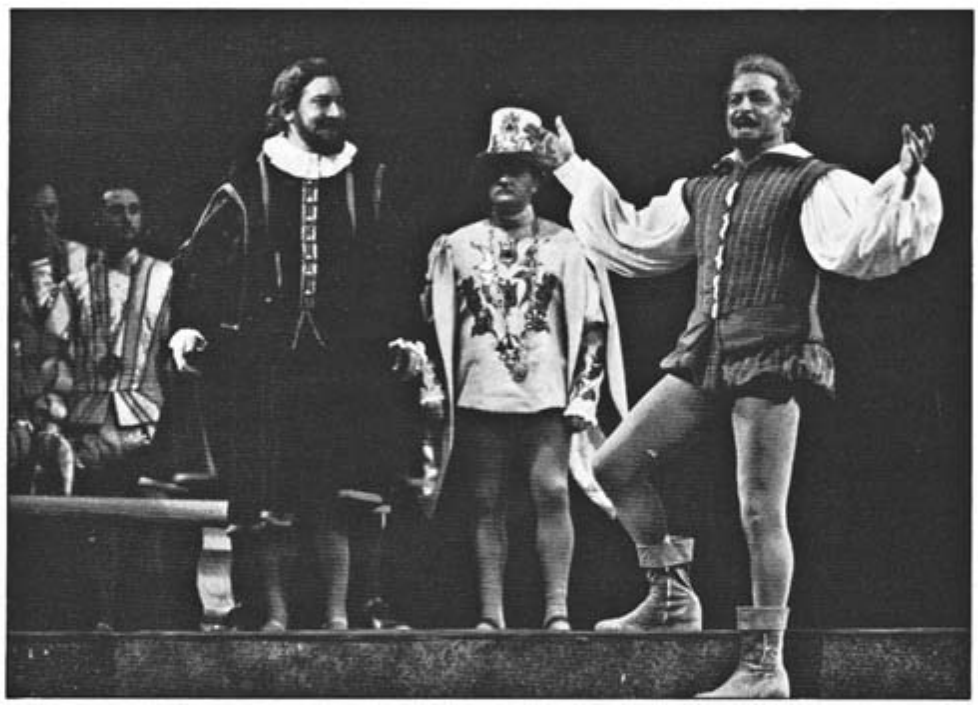
De A. Colautti. Música: Francesco Cilèa. Dirección musical: Roberto Abbado. Dirección escénica: Ivo Guerra. Escenografía: Ettore Rondelli. Vestuario: María de Matteis. Producción: Teatro dell'Opera di Roma — Mauro Bolognini. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Maestro adjunto del coro: Miguel Ortega. Coreografía: Assumpta Aguadé. Intérpretes: Ermanno Mauro, Ivo Vinco, Piero de Palma, Enric Serra, Vicenç Esteve, Alfredo Heilbron, Mirella Freni, Fiorenza Cossotto, María Ángels Sarroca y Rosa María Ysàs. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep M. Alpiste. Primera bailarina: Assumpta Aguadé. Primer bailarín: Fernando Lizundia. Bailarines solistas: Mercedes Núñez, Anna Pujades, Narcís Forrelland. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 20 de febrero de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"(...) Compuesta sobre un libreto de Arturo Colautti, extraído a su vez del drama Adriana Lecouvreur, *de Eugène Scribe y Ernest Legouvé, está considerada como la obra maestra de Cilea.*
La heroína de la ópera es un personaje real, la famosa actriz de la Comedie Française Adriana Lecouvreur, que vivió de 1692 a 1730 y fue una aclamada intérprete del teatro de Racine, Corneille y Voltaire. En 1887, Cilea había obtenido un gran éxito con La Arlesiana.
El estreno de su nueva ópera en el Teatro Lírico de Milán, el 6 de noviembre de 1902, supuso para el compositor un nuevo triunfo, al que contribuyó en una buena medida la presencia de intérpretes tan destacados como Enrico Caruso, Angélica Pandolfini y Giuseppe de Lucca. Varios años después, Cilea revisó cuidadosamente la partitura haciéndola más concisa y más ágil. En la versión definitiva, Adriana Lecouvreur *fue presentada en el Teatro San Carlo, de Nápoles, en 1930, afirmándose definitivamente. En el Gran Teatro del Liceo se estrenó el 7 de mayo de 1903; ha sido representada en 19 ocasiones.*
El alto nivel profesional del reparto reunido para esta nueva versión liceísta hace prever unas veladas de gran atractivo.
El papel de la protagonista trae nuevamente al escenario del Liceo a la prestigiosa soprano italiana Mirella Freni, considerada internacionalmente como una de las primeras voces del "bel canto". Disputada por los principales teatros líricos mundiales, actúa normalmente al lado de las más destacadas figuras del canto y de directores como Karajan, Lorin Maazel, Claudio Abbado, Riccardo Muti, etcétera. Recordamos que esta cantante, nacida en Módena (Italia), inició su gran carrera internacional en 1961 en el Covent Garden, cantando el rol de Nanetta, de Falstaff, *por expresa petición de Carlo María Giulini".* (Información previa al estreno. Jordi Cervelló. "El País". Barcelona. 20 de febrero de 1987).

"Se esperaba con interés la aparición de la mezzosoprano Fiorenza Cossotto, habitual primera figura en las noches del Liceo, interprentando el breve pero intenso papel de princesa Boullon, en la noche que festejaba los veinticinco años de su subida a las tablas del Gran Teatro del Liceo. Mirella Freni, considerada como una de las cantantes cumbres de la lírica mundial, realizó, a su vez, una admirable creación del personaje de Adriana, actriz francesa del siglo XVIII que da nombre a la ópera.
El público, que llegó desde distintas ciudades de Europa, aclamó a las dos famosas cantantes

y el escenario se llenó de flores y el ambiente de piropos en una noche que el aficionado recordará como muy especial. El menos acertado, probablemente, fue el tenor, Ermanno Mauro, en Mauricio, que posee una voz dura y desigual, cuando su personaje necesita mucha dulzura.
La creación de Freni en Adriana fue tan profunda, tan densa psicológicamente, que en dos ocasiones el público, puesto en pie, apenas le dejó terminar su aria.
La dirección musical de Roberto Abbado —sobrino de Claudio Abbado— fue acertada, sobre todo en los momentos más líricos, y consiguió, también, muchos aplausos." ("ABC". Barcelona. 22 de febrero de 1987).

Una parte del público se enfadó —con toda la razón, con buena parte de ella y sin ninguna razón, según los casos— y dejó constancia de ello con sonoros abucheos al final. Los primeros síntomas de descontento fueron para el director, Romano Gandolfi. Gandolfi es más un director de coros que de orquesta, como por otro lado demostraron las soberbias intervenciones del colectivo de voces a lo largo de la noche, pero hay que convenir que no tuvo el cometido nada, pero que nada fácil: en la escena circulaban criterios encontrados sobre cómo hay que hacer esta ópera.
Incomprensibles fueron las muestras de disconformidad con las prestaciones de Adriana Anelli,



RIGOLETTO
De Francesco M. Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Romano Gandolfi. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Escenografía: Ferruccio Villagrosi. Vestuario: Pier-Luciano Cavallotti. Atrezzo: Rancati-Cornaredo (Milán). Coreografía: Assumpta Aguadé. Dirección del coro: Vittorio Sicuri. Maestro adjunto del coro: Miguel Ortega. Intérpretes: Alfredo Kraus, Pietro Ballo, Leo Nucci, Adriana Anelli, Alfredo Zanazzo, Montserrat Aparici, Cecilia Fondevila, Stefano Palatchi, Viçenç Esteve, Conrad Gaspà, Pablo Pascual, María Ángeles Sarroca y María Antonia Martin Regueiro. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 7 de marzo de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"Qual notte d'orrore!" ("¡qué noche de horror!"), exclama Gilda en el cuarto acto de Rigoletto. *Y prosigue: "Gran Dio, che accadrà?" ("Gran Dios, ¿qué ocurrirá?") Arte y vida siguen haciéndose el lio de siempre, para qué engañarnos. ¿Se referia Adriana Anelli, que incorporaba a Gilda, a los acontecimientos de la escena o a lo que estaba pasando fuera de ella?*

aunque su más que digna Gilda hiciera padecer en algunos agudos. Montserrat Aparici en el papel de Madalena consiguió lo más difícil: Cargarse el fascinante cuarteto "Bella figlia dell'amore".
Merecieron vítores —más fuertes por el contraste— Leo Nucci, que hizo un Rigoletto vocalmente acaso menos rasgado de lo que la tradición discográfica ha hecho común, pero de gran calidad, y, naturalmente, Alfredo Kraus, con un ajustado duque belcantista." (A. F. "Qual notte d'orrore!", en "El País". Barcelona. 9 de marzo de 1987).

"Hay que destacar la perfección del barítono Leo Nucci interpretando a Rigoletto. Su aria "Cortigiani, vil razza dannata" en el tercer acto mereció más de dos minutos de aplausos del público, pero seria en el cuarto acto cuando la soberbia interpretación de Alfredo Kraus en el más célebre pasaje de esta ópera, el aria "La dona è mobile" cuando el público entusiasmado aplaudió duranta cuatro minutos largos.
La interpretación en su conjunto fue muy buena y la puesta en escena estuvo a su altura. Rigoletto *es una obra considerada difícil, pero los asistentes pudimos deleitarnos con el personaje de Kraus como el cínico y amoral duque de Mantua, y con Leo Nucci como el irónico Rigoletto, que con su grotesca figura evoluciona desde su papel burlesco con los cortesanos y de colaborar con su señor en la búsqueda de amigas, al patetismo final del padre.*
Rigoletto *es una obra maestra, muy equilibrada y homogénea, en la que se alternan los momentos cómicos con la tragedia, perfectamente acompañados con la música que da el tono ambiental perfecto. Un breve preludio da comienzo a una ópera cuya historia es cruel, pero llena de ironía. No es simplemente un entretenimiento, sino un análisis del amor cortesano, las envidias, las relaciones hombre-mujer, con un final en el que la muerte de la inocente Gilda, interpretada por la soprano Adriana Anelli, es el castigo a la maldad de Rigoletto.*
En el primer acto, salen en escena todos los elementos que hacen comprensible la obra. Rigoletto, burlón, mofándose de los cortesanos cuyas mujeres o hijas han sido seducidas por el duque; la maldición de uno de ellos contra el jorobado Rigoletto y el duque que pasa por en medio de la tragedia sin que le llegue a afectar. Fueron, en definitiva, tres horas de muy buena ópera con un Kraus en su mejor momento, un Leo Nucci como un Rigoletto de gran altura, y una perfecta puesta en escena, así como una brillante ejecución de la orquesta del Liceo, bajo la dirección de Romano Gandolfi, y Vitorio Sicuri al frente del coro.
El reencuentro del tenor canario con Rigoletto *a los treinta años del comienzo de su carrera, precisamente con ella, en la Ópera de El Cairo, ha supuesto, pues, un rotundo éxito, avalado, además, por el público exigente del Liceo de Barcelona."* (Francisco Marhuenda. "ABC". Barcelona. 9 de marzo de 1987).

BEATRICE DI TENDA
De Felice Romani. Música: Vincenzo Bellini. Dirección musical: Armando Gatto. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri, Maestro adjunto del coro: Miguel Ortega. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Vestuario: Arrigo (Milán). Atrezzo: Rancati-Cornaredo (Milán). Intérpretes: Lorenzo Saccomani, Cecilia Gasdia, Raquel Pierotti, Vincenzo La Scola, Antoni Lluch y Stefano Palatchi. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro de Gran Teatre del Liceu. Estreno: 20 de marzo de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"Apreciado señor Gatto:
He reflexionado sobre la conversación que mantuvimos previa al estreno de Beatrice di Tenda *y que la edición barcelonesa de este diario publicó. Permítame ahora que sea yo quien, bajo la presión del oficio, manifieste mis propios puntos de vista.*
Dijo usted que la Beatrice *constituia el eslabón, durante largo tiempo ignorado, entre Bellini y el primer Verdi, aquel que, estirando generosamente, podríamos hacer llegar hasta la trilogía popular. Efectivamente, el tratamiento timbrico y rítmico de la orquesta señalan nuevos y románticos tiempos que van a consolidarse con títulos como* Il corsaro, Simón Boccanegra *o* Macbeth.
Para mi, señor Gatto, escucharle fue un auténtico placer de dioses. Usted ya nos había hablado

de la extrema dificultad que suponen en Bellini las pausas, los silencios, las notas no escritas. Pues bien, no me precio de haberlo entendido en la vastedad de matices que usted introdujo, pero si que capté, cutáneamente al menos, la densidad de trabajo implicita en aquellos momentos. Y también apreció su extremo refinamiento en el control de las dinámicas y en los precisos cambios de tiempo. La orquesta le siguió como hechizada y el hechizo llegó al público, si no muy abundante, si extremadamente receptivo.

Los cantantes se introdujeron en la sintonia del foso. Cecilia Gasdia estuvo espléndida, ágil en la voz, de soberbio fraseo, y concentrada en el gesto, llenando con autoridad esos momentos de vacio que tanto le preocupan. La mezzosoprano Raquel Pierotti se mantuvo muy en su papel, no siempre grato. A Lorenzo Saccomani, baritono que substituyó a Leo Nucci, cabe, quizá, desearle una mayor presencia, tanto vocal como escénica, pero, dadas las circunstancias, creo que se movió dentro de un nivel correcto. En cuanto a Vincenzo La Scola, felicitarle por su preciosa voz y desearle en el futuro los menos sustos posibles como el del Rigoletto *liceista último.*

Ya ve, señor Gatto, creo ser objetivo si le digo que a los que asistimos a la representación del viernes pasado nos dejó contentos. Gracias y hasta su próxima visita.

Atentamente." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 22 de marzo de 1987).

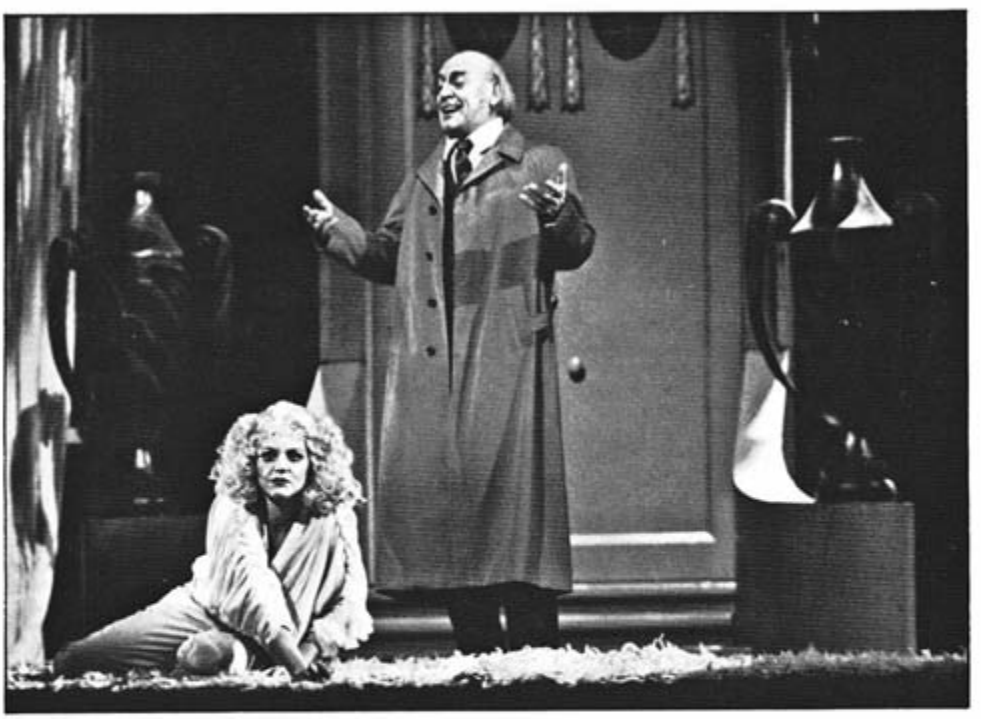
LULÚ

De Alban Berg (basado en las obras Erdgeist i Die Büchse der Pandora, de Franz Wedekind). Música: Alban Berg. Tercer acto completado por Friedrich Cerha. Dirección musical: Friedrich Cerha. Dirección escénica: Wolfgang Weber. Asistente a la dirección de orquesta: Stephen Lano. Producción de Wiener Staatsoper adaptada para el Gran Teatre del Liceu. Intérpretes: Patricia Wise, Suzanne Sonneschein, Glenys Linos, Stefania Kaluza, Hans Christian, Donal George, Franz Mazura, Jean van Ree, Hans Hotter, Alfred Kuhn, Erns Dieter Suttheimer, Wolfwang Mueller-Lorenz, Ernst Gutstein, Marianne Becker, Uta Plazer, Brigitta Wutscher, Matteo de Monti e Ivan Urbas. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 6 de abril de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"Lulú se basa en un personaje de dos obras complementarias del dramaturgo Frank Wedekind, "Erdgeist" ("El espiritu de la tierra", 1895) y "Die Busche der Pandora" ("La caja de Pandora", 1901). La narración se presenta bajo una óptica expresionista en la que la tragedia de los protagonistas sugiere la critica social. Después de su estreno, la ópera fue prohibida por los nazis por considerarla "arte degenerado y decadente". Al igual que en Wozzeck, *Berg volvia a poner en solfa un tema fuerte y escabroso sin caer en el folletin ni en el panfleto. Se repite aqui la fascinación del músico vienés por la marginalidad y la degradación moral de un personaje hasta la muerte.*

La ópera quedó interrumpida en parte por la muerte de Manon Gropius, hija de Alma Mahler y del arquitecto Walter Gropius, hecho que afectó profundamente a Berg hasta el punto de que éste le dedicó su "Concierto para violin y





A la izquierda, Alfredo Kraus, en una escena de la ópera "Rigoletto", con música de Verdi. Sobre estas líneas, arriba, "Beatrice di Tenda", de Felice Romani, con música de Bellini. Abajo, "Lulú", de Alban Berg. (Fotos: F. Catalá-Roca).

orquesta a la memoria de un ángel". Poco después, el mismo compositor moría a consecuencia de la picadura de un insecto, dejando inacabada Lulú.
El papel de la protagonista está interpretado por la soprano Patricia Wise, que se siente encantada por "ese aire enigmático, casi salvaje, que hay en Lulú, pero, sobre todo, por ser un personaje que va cambiando su mentalidad y su forma de ser a lo largo de la obra." (Información sobre la ópera. "Ya". Madrid. 7 de abril de 1987).

"(...) Por empezar por referirme a la validez y el acierto con los que se han abordado climas, caracteres o situaciones concretas, y con los que se homogeniza y se redondea a la vez la línea narrativa del drama, puede asegurarse sin vacilar que han sido máximos. No es fácil, ciertamente, ensamblar la suma de complejidades que Alban Berg acumula con los diversos senderos que entrelaza para expresarse: el sustrato no vitando, sino todo lo contrario, de lo sensual —de antecedentes tan lejanos en el autor como el acercamiento al díptico de Wedekind ("El espíritu de la tierra" y "La caja de Pandora") que inspira el libreto del propio Berg, o la contemplación de la Salomé *straussiana, sin olvidar las vivencias propias o familiares; el aprovechamiento de la exacerbación erótica para satisfacer la necesidad que sentía de vapulear a la hipócrita sociedad vienesa de entreguerras; las concesiones continuas a la ejemplaridad, manes del "disolutto punito"...*
(...) Cerha y Weber han contado con un excelente equipo, en conjunto, para construir el complejo edificio dodecafónico de Berg. Claro es que pueden establecerse jerarquías, pero siempre que no se olvide la afirmación que acabo de hacer en el sentido de que la sensación de trabajo redondo y homogéneo es firmísima. En mi opinión, resultó absolutamente perfecta, como cantante y como actor, la prestación del barítono Franz Mazura en el doble papel que genialmente acopla Berg: Doctor Schön, asesinado por Lulú, y Jack, asesino de ésta. No en vano fue Mazura —inolvidable Moisés, por cierto, en la ópera schoenbergiana que abrió la temporada pasada del mismo Liceo— quien tuvo confiada esa doble asignación en el estreno parisiense de 1979. Magnífica, asimismo, la Lulú de la soprano coloratura Patricia Wise, incluso más aclamada que Mazura en la calurosa y larga serie final de saludos. Aunque, personalmente, sólo comparto al ciento por ciento el entusiasmo en lo que se refiere a la adecuación de la figura y a su contribución vocal y musical, lo que no es poco, ciertamente, pero bastante menos en lo que atañe a la asunción plena de la caracterología de su rol. Irreprochable en su también doble caracterización de domador y de atleta, el barítono Alfred Kuhn, y del todo convincentes el bajo Hans Hotter, a sus setenta y ocho años, en Schigolch y la mezzo dramática Glenys Linos, en la Condesa de Geschwitz. Insuficiente a todas luces, en cambio, y tanto en lo vocal como por su corta expresividad escénica, el tenor Jean van Ree en Alwa. Cumplió bien el resto del reparto —a la cabeza, Donald George, Ernst Dieter Suttheimer y Wolfgang Mueller—, excepto en el endiablado concertante múltiple del penúltimo cuadro; por lo demás, el más endeble, necesitado en los intervinientes no estelares de mayor seguridad y soltura.
(...) En resumen, un triunfo más que apuntar, en dirección, además, nada conformista, en el haber del nuevo Consorcio liceísta. Que merece todos los parabienes por la idea y por su realización. Tanto, que uno —que ha sido afortunado testigo en término de sólo tres días de esta magnífica Lulú *y de la también primerísima versión de* Wozzeck *del madrileño Teatro de la Zarzuela— empieza a pensar que es ciudadano de un país operísticamente civilizado."* (Leopoldo Montañón. "ABC". Barcelona. 8 de abril de 1987).

"(...) La producción llegada de la Ópera de Viena dirigida por Wolfgang Weber es pura maravilla, de esas que conviene no dejarse perder, aunque sólo sea por amor al teatro. De fondo, imperté-



rrita e inamovible, una masa exterminada de impolutos caballeros con bombín y corbata, dispuestos con rigor de concentración nazi: es el primer bofetón de una larga serie, pensada para desperezar la falsa conciencia de quien pretenda mantenerse al margen. Entre los convidados de cartón-piedra y los de carne y hueso del público, unidos en el circo, la acción: "Entren señoras y señores para contemplar los mostruos sin alma", anuncia el domador al comienzo de la función. Y ya no queda más que dos alternativas: o levantarse e irse o dejarse maltratar durante tres horas por Lulú, por su angustiosa vaciedad que, una y otra vez, nos obliga a interrogarnos sobre nuestro ser y estar en el mundo.
Patricia Wise, que encarnaba a la mujer fatal, estuvo inteligentísimamente perversa en eso. Al principio parecía como si su ligero timbre no acabara de integrarse en el paisaje sonoro diseñado por Berg, levitando por encima de él sin sentirse parte integrante. De eso se trataba, precisamente: la ópera de Berg es revolucionaria, entre otras cosas, porque se teje alrededor de una ausencia, esto es, de un mito que vive solo en las relaciones capaces de crear en los otros. Schön, Alwa, Schigolch, la condesa de Geschwitz, Jack el Destripador y nosotros mismos, en tanto que espectadores del circo de las pasiones, no somos más que emanaciones del mito central, real únicamente en la medida en que genera tales emanaciones, cada una de ellas con sus propias normas de comportamiento, sus angustias intransferibles.
Adorno ha dicho de la estructura de esta música que "como Lulú con sus amantes no ha pretendido "jamás parecer otra cosa" que aquella por la que se la ha tomado; precisamente por ello se la toma por lo que es: una música que posee su sustancia perfectamenbte en la apariencia, como su propio único objeto: la belleza". Friedrich Cerha ha conseguido transmitir todo eso, tanto a través del minucioso trabajo sobre la partitura como del realizado con la orquesta del Liceo. El profundo compromiso con la sustancia de la obra de esta versión se manifiesta en la apariencia con la simplicidad de las dos caras de una moneda cuyo precio es la belleza.
Franz Mazura, en su doble papel del doctor Schön y Jack el Destripador, estuvo especialmente brillante, y el veteranísimo Hans Hotter ciertamente no le anduvo a la zaga en su interpretación del viejo y ambiguo Schigolch. Pero se hace necesario destacar la labor de conjunto." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 9 de abril de 1987).

LUCIO SILLA
De Giovanni da Gamerra. Música: Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección musical: Julius Rudel. Dirección escénica: Vittorio Patanè. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Vittorio Patanè y Pier Luigi Piantanida. Intérpretes: Jenny Drivala, María Gallego, Ezio di Cesare, Raquel Pierotti, Wendy Hillhouse y Suso Mariátegui. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María

Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 30 de abril de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

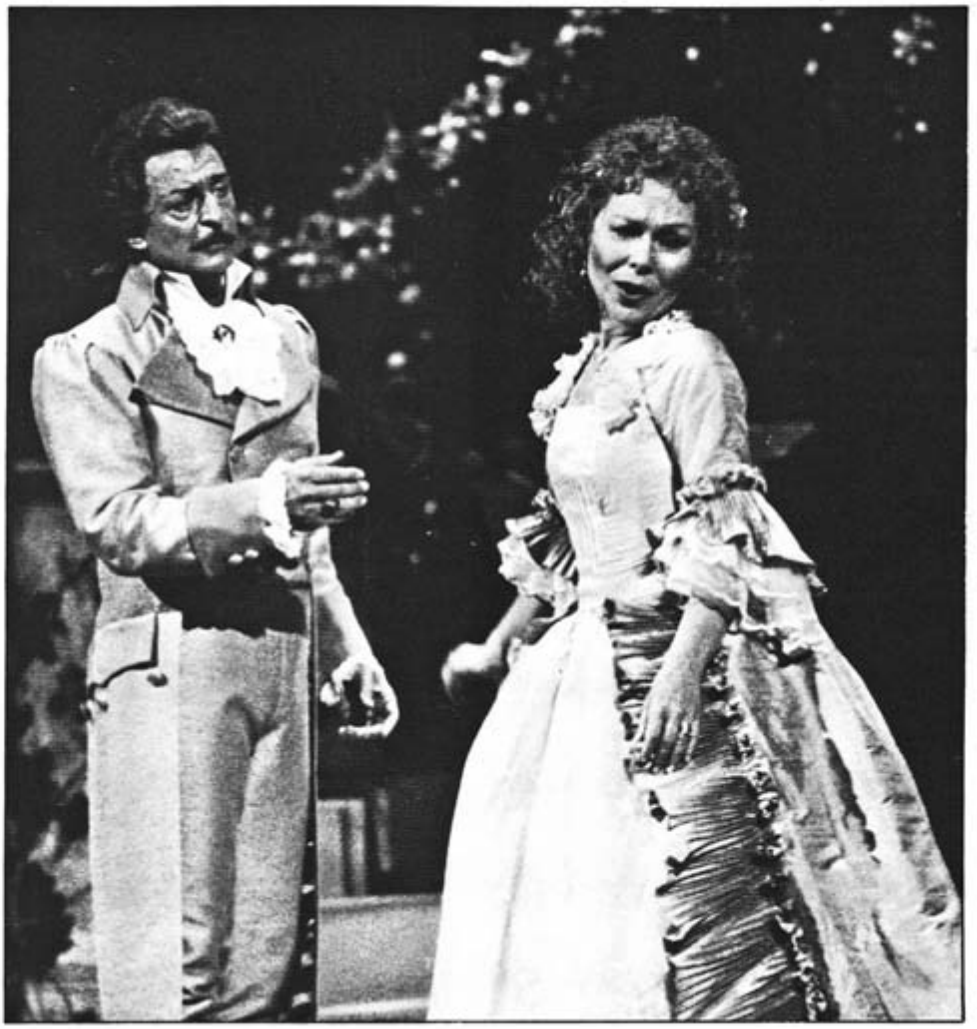
LUCIA DI LAMMERMOOR
De Salvatore Cammarano (según la novela de Walter Scott). Música: Gaetano Donizetti. Dirección musical: Gian Paolo Sanzogno. Dirección escénica: Vittorio Patanè. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Maestro adjunto del coro: Miguel Ortega i Pujol. Intérpretes: Enric Serra, Edita Gruberova, Peter Dvorsky, Bruno Sebastian, Alfredo Kraus, Conrad Gaspà, Roberto Scandiuzzi, María Àngels Sarroca y Alfredo Heilbron. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep Maria Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"La ópera que ocupa la segunda mitad de mayo en la programación del Gran Teatro del Liceo es Lucia de Lammermoor, *de Gaetano Donizetti, con libreto de Salvatore Cammarano.*
Basada en la novela "La esposa de Lammermoor", de Walter Scott, es un drama de amor y muerte típicamente romántico, un argumento de los que gustaban de manera particular a Donizetti. Las vicisitudes de la heroína debieron de inspirarle poderosamente, puesto que en sólo treinta y seis días Donizetti escribió una partitura magistral. Lucía *marca el inicio del tercer período de la actividad artística de Donizetti: el de la madurez. Su estreno, realizado en el Teatro San Carlo, de Nápoles, el 26 de septiembre de 1835, fue un éxito excepcional, que colocó al compositor en primera línea también como creador de óperas serias.*
Hoy, Lucía *está considerada como la obra maestra de Donizetti en el género serio y también como una de las más bellas óperas románticas preverdianas. El rol de la protagonista requiere una intérprete (soprano ligera) dotada de una buena dosis de virtuosismo para enfrentarse con las dificultades de su "partícela", especialmente en la "escena de la locura", uno de los fragmentos más famosos y temibles del entero repertorio lírico. Por este motivo, la reposición de* Lucía de Lammermoor *suele resultar grata a los amantes del "bel canto". En este caso, el difícil rol de Lucia ha sido confiado a Edita Gruberova".* (Información previa al estreno. Jordi Cervelló. "El País". Barcelona. 16 de mayo de 1987).

WERTHER
De Edouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann (según la obra de J. W. Goethe). Música: Jules Massenet. Dirección musical: Alain Guingal. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Vestuario: Pier-Luciano Cavalloti. Intérpretes: Alfredo Kraus, Vicenç Sardinero, Alfonso Echeverría, Josep Ruiz, Jesús Castillón, Gervasio Ventura, Renata Scotto, María Àngeles Peters y Lucila Dávila. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Coro de niños de la Escuela Pía Balmes. Maestro director: Antoni Coll i Cruells. Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 2 de junio de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"Kraus, considerado como el Werther ideal, respondió, una vez más, a las exigencias del personaje romántico con una gran línea en el canto unida al porte elegante y señorial de su interpretación, sin olvidar el aura de héroe romántico que envuelve al tenor canario. Apasionado a veces, pero resistiendo la tentación de efectismo, Kraus arrancó vibrantes ovaciones en la famosa aria del tercer acto "Pour quoi me reveiller?"
Renata Scotto, que reapareció en el Liceo tras veinticinco años de ausencia, encandiló al auditorio con su hermoso timbre de voz y una interpretación vivida del personaje de Charlotte, tanto en los aspectos líricos como dramáticos.
La soprano María Àngeles Peters, en el papel de Sophie, lució una voz fresca , diáfana y con una gran facilidad en los pianos, y el barítono barcelonés Vicente Sardinero, en el papel de Albert, supo dar la intención dramática con su bella voz, aunque a veces el timbre resultaba algo oscuro. El bajo Alfonso Echeverría, que está iniciando una brillante carrera, representó su papel de alguacil con mucha naturalidad y gracia, luciendo una voz de timbre cálido y muy potente.
El director Alain Guingal supo reflejar los sentimientos de los personajes en las partes orquestales, sin detrimento de los cantantes, y la escenografía de Giuseppe de Tomasi utilizó hábilmente el claroscuro para transmitir el romanticismo de la obra. El coro de niños de la Escola Pia Balmes cumplió brillantemente su cometido, y el decorado y vestuario respondieron a las exigencias románticas de la época en que se desarrolla la acción." ("ABC". Barcelona. 4 de junio de 1987).

"Valorar a estas alturas las óperas por sus libretos sería un error imperdonable, porque podría llegarse a la peligrosa conclusión de que una buena parte del repertorio que se escucha por los teatros de ópera de esos mundos no vale un pimiento. Que el Fausto *de Gounod no es el de Goethe, que el* Otelo *de Verdi no es el de*



En la otra página, "Lucia di Lammermoor", de Salvatore Cammarano, sobre la novela de Walter Scott. Sobre estas líneas, "Werther", según la obra de Goethe, con música de Massanet. (Fotos: F. Catalá-Roca).

Shakespeare, que la Manon *de Puccini, o la de Massenet, no corresponden a la seductora protagonista de la novela del abate Prévost, es una evidencia aplastante por una razón: los héroes y heroínas de la literatura no cantan, sencillamente hablan.*
Massenet, que en 1886 peregrinaba a Bayreuth con la debida dosis de respetuosa religiosidad hacia Wagner y, en general, hacia la cultura germánica, buscaba un nuevo tema que fuera bien alemán y que objetivara su admiración por cuanto ocurría en la otra orilla del Rin. Pensó en Fausto, pero el tema ya estaba ocupado, nada menos que por Berlioz y Gounod. Sin embargo, el mismo Goethe parecía brindar el recambio: las "Penas del joven Werther", publicadas y aclamadas más de un siglo antes, —exactamente en 1774— habían sido tratadas sólo por autores menores.
Desde luego, considerada la voracidad del género a lo largo de todo el siglo XIX por cualquier argumento que tuviera unas mínimas posibilidades de repercusión pública, cabe preguntarse por qué las desdichas de Werther, que tanta conmoción causaron, no merecieron la consideración de los grandes. Una explicación puede achacarse a la estructura del texto original: una novela basada de inicio a fin en una correspondencia no parece ser la mejor materia para llevar a la escena.
Por el contrario, una carta, desde el punto de vista musical, permite otros brillantísimos tratamientos: desde un aria o un dueto —como la de Eugène Oneguin *o el de* Las bodas de Fígaro— *hasta un* lied. *Por este motivo, lo mejor del* Werther *massenetiano es el tercer acto, en el que Charlotte lee una carta del joven enamorado (la célebre "aria de las lágrimas") y Werther responde con una lectura de unos versos de Ossian que había comenzado a traducir.*
Kraus estuvo imponente en su cometido (no cabía esperar menos de quien es considerado como el Werther del siglo) y encontró una perfecta correspondencia en Renata Scotto, impecable musicalmente y más aún como actriz. En general, desde el punto de vista vocal, la representación funcionó bien: María Ángeles Peters resolvió con seguridad su nada trivial papel de Sophie y Vicenç Sardinero hizo lo propio como Albert. El director, Alain Guingal, conoce a fondo la partitura, pero no la pudo hacer brillar, pues en los frecuentes pasajes solistas los intérpretes no le acompañaron en su esmero." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 5 de junio de 1987).

SAFFO
De Salvatore Cammarano. Música: Giovanni Pacini. Dirección musical: Manfred Ramin. Dirección escénica: Stefano Piacenti. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri, Maestro adjunto del coro: Miguel Ortega. Escenografía y vestuario: Fiorenzo Giorgi. Intérpretes: Enric Serra, Alicia Nafé, Montserrat Caballé, Antonio Ordóñez, María Uriz, Alfredo Heilbron y Vicenç Esteve. Violines concertinos: Jaume Francesch y Josep María Alpiste. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 21 de junio de 1987, en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

"(...) Tras un periodo bastante largo en que se dedicó a la enseñanza, Pacini volvió al teatro en 1839. Su estilo había madurado, y se puede decir que contribuyó positivamente a la evolución del teatro lírico italiano. Saffo *pertenece a este período, ya que fue compuesta en 1840, y representa el éxito más universal de su autor.*
Es una ópera en tres actos, escrita sobre un libreto de Salvatore Cammarano, que narra los amores de la poetisa Saffo con Faone. Por una cuestión de celos, Saffo se enfrenta a los sacerdotes de Apolo, que lanzan contra ella un anatema. Para librarse de la cólera del dios y purificarse, la poetisa tendrá que sacrificar su vida arrojándose del promontorio de Leucades. La vena lírica de Pacini alcanza en Saffo *momentos de gran brillantez y de auténtica belleza. La ópera fue estrenada en el San Carlo de Nápoles el 29 de noviembre de 1840. La primera representación en el Gran Teatro del Liceo tuvo lugar el 26 de mayo de 1849.*
Montserrat Caballé será la protagonista..." (Jordi Cervelló. Información previa al estreno. "El País". Barcelona. 19 de junio de 1987).

"Pitos, palmas y rosa para un final de temporada. Los primeros fueron para la dirección escénica, protestada al final, casi como una venganza hacia los solitarios vítores que pretendieron aupar durante la función la aparición de cada uno de los cuadros. Palmas para una interpretación orquestal y vocal que ciertamente las mereció. Y una rosa solitaria, gentilmente cedida por Montserrat Caballé, para el apuntador, que tuvo una noche agitada.
Giovanni Pacini, recuperado ahora en Barcelona a través del título más celebrado de su amplísima producción —90 óperas—, no pone las cosas fáciles a quien decide montar una de sus obras. Durante la primera mitad del siglo XIX, los esfuerzos por salirse de la dialéctica recitativo-aria, buscando soluciones unitarias, parecen atenazar el desarrollo dramático, concediendo derecho de supervivencia histórica únicamente a aquellas obras que se imponen por méritos musicales propios. Pues bien, la Saffo *no queda en inferioridad de condiciones respecto a tantas producciones de ese período. Su escasa frecuencia de programación posiblemente se deba a que no favorece, tanto el lucimiento individual —por más que tenga arias de bravura notables, como las dos del último acto— cuanto el colectivo, suntuosamente representado en ese dilatado concertante del segundo acto, con "cabaletta" incluida en el magnífico dúo que lo precede y en el brillantísimo trío del tercer acto."* (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 24 de julio de 1987).

COMPAÑÍA LÍRICA NACIONAL. Madrid

EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS
De Luis Mariano de Larra y Francisco Asenjo Barbieri. Dirección: Antonio Amengual. Intérpretes: Josefina Meneses, Eugenia Corrochano, Ricardo Jiménez, Luis Villarejo, Mario Ferrer, Carmen Plaza, Amelia Font, Ana Amengual, Enrique Requena, José L. Cancela y Alberto Agudín. Estreno: 17 de diciembre de 1986, en el Teatro Monumental, Madrid.

"El barberillo de Lavapiés *fue un primor en todos los aspectos. El conjunto de artistas de la compañía, no espectaculares en las voces, aunque correctos en su cometido vocal y escénico, nos dio una versión bien cuidada de la obra de Barbieri. Como, además, el montaje, las luces, el vestuario y el movimiento de personajes fue correcto, es evidente que la versión merece una calificación óptima, sin exageraciones."* (Manuel Vellón. "Mediterráneo". Castellón. 27 de marzo de 1987).

MARINA
Libro: Camprodón. Música: Arrieta. Dirección: Antonio Amengual. Intérpretes: Carmen Plaza, Miguel Alonso, Martín Grijalba y José L. Cancela. Estreno: 30 de diciembre de 1986, en el Teatro Monumental, Madrid.

"Marina *es de clara ascendencia italiana, a la que se suman apuntes naturalistas tomados de músicas populares del Levante español. En la versión que comentamos tuvo brillantísima interpretación como protagonista María del Carmen Plaza, de agudos espléndidos, redondos y poderosos y limpias agilidades en el último acto. Algunos momentos "calantes" deberían ser cuidados. Para ella fueron las mayores ovaciones de la noche. Miguel de Alonso (Jorge), en un mal momento de su carrera por el endurecimiento del timbre, defendió con profesionalidad su cometido. Por su parte, el "toque" de Martín Grijalba, de amplios y afinados medios vocales, fue dicho con gracia y apostura escénica adecuada para sus famosos momentos del tercer acto, en el brindis y coplas, junto a José Luis Cancela (Pascual), de no muy grande y oscura voz. El coro, casi siempre inmóvil y frontal por una demasiado convencional dirección escénica, cantó con afinación y buen gusto. El pequeño grupo de baile no tuvo muy afortunada interpretación de la tradicional sardana."* (F. Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 4 de julio de 1987).

LUISA FERNANDA
Libro: Romero y Fernández Shaw. Música: Moreno Torroba. Dirección: Antonio Amengual. Dirección de orquesta: Dolores Marco. Escenografía: Pere Francesch. Intérpretes: Josefina Meneses, Eugenia Corrochano, Miguel de Alonso, Mario Ferrer, Lupe Sánchez, Carmen Plaza, Isabel Abad, Enrique García Requena, Luis Quirós, Rubén Garcimartín, Martín Grijalba, Luis Villarejo y José Luis Cancela.Dolores Marco. Estreno: 18 de enero de 1987, en el Teatro Monumental, Madrid.

"Desde la habanera del saboyano a "Los vareadores" trascurrió la discreta representación, en la que destacaron las voces de Josefina Meneses, con su timbre bello, y de María Eugenia Corrochano, de bonito color, la primera en el famoso dúo de la rosa y en la mazurka de las sombrillas, junto al disciplinado coro, movido adecuadamente en los apuntes de "ballet", y la Corrochano, en sus dúos, con Ferrer, en el final, con Miguel de Alonso, cuya voz pasa, evidentemente, por un mal momento. Mario Ferrer, de homogéneos y agradables medios vocales y actor convincente compuso un noble Vidal.
Con ellos, el resto del numeroso reparto, debiéndose destacar la "vis" cómica de Agudín. Los decorados de Francesch, modestos, pero suficientes; el vestuario, demasiado lujoso, dado el carácter de la obra, y la orquesta, desequilibrada en sus sonoridades, como es triste costumbre en estos casos, con la firme dirección de Dolores Marco, completaron las razones del buen éxito." (F. Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 7 de junio de 1987).



La temporada del Liceo catalán se cerraba con "Saffo", de Salvatore Cammarano, y música de Pacini. (Foto: F. Catalá-Roca).

DON GIL DE ALCALÁ
De Manuel Penella (libro y música). Dirección: Antonio Amengual. Dirección de orquesta: Dolores Marco. Escenografía: Pere Francesch. Intérpretes: Carmen Plaza, Miguel de Alonso, Antonio Ramallo, Mario Ferrer y Alberto Agudín. Estreno: 9 de junio de 1987, en el Teatro Albéniz, Madrid.

"Amengual siguó la línea de sus montajes, luces y vestuario, que merecen un aplauso especial. Quedó perfectamente claro que el género —la ópera—, le viene grande al conjunto. Decimos esto porque a esta compañía le hemos visto y aplaudido numerosas obras del género chico. Aquí, en este género, siempre triunfará, porque no precisa grandes voces, en general.
Tarde y noche, la batuta de Dolores Marco dio pruebas más que suficientes de dominar el género, al frente de una esquilmada orquesta, desequilibrada, en ocasiones con algún que otro desajuste, que la experta batuta de la directora llevó a buen puerto. Sigue vigente, como en otras ocasiones, el desequilibrio —ya lo hemos dicho—, del metal y madera con la cuerda, precisamente en una obra como Don Gil *—escrita inicialmente solamente para orquesta de cuerda—, en la que se hizo notar más la falta de este tipo de instrumentos."* (Manuel Vellón. "Mediterráneo". Castellón. 27 de marzo de 1987).

"La música dieciochesca criolla y las referencias al folklore mejicano están en la base de la obra. Con un simple montaje escénico ideado por Pere Francesch, sobre elementos fijos que, variados en sus detalles , van dando fondo a los diversos momentos del ingenuo argumento —regido en la escena convencionalmente por Amengual—, y un vestuario lujoso de Cornejo, fuimos reecontrando los números más famosos, la canción del primer cuadro y la escena de los cazamariposas que, junto al bien preparado coro, dijo con su voz de brillantes agudos y agilidades Carmen Plaza, como "Niño Estrella", el dueto cómico de Maya y Chamaco (Ana Amengual y Alberto Agudín), culminado en un popular jarabe mejicano, el brindis, dicho con arrogante soltura por Mario Ferrer, Carrasquilla, la conocida habanera de la protagonista y las voces femeninas del coro, y las correctas intervenciones de Miguel de Alonso (don Gil) y Antonio Ramallo, como don Diego, con los leves apuntes de ballet preparados por Pilar Manzano, que encontraron el seguro apoyo de Dolores Marco al frente de la orquesta y fueron dando vida a la injustamente olvidada obra." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 14 de junio de 1987).

LA DEL MANOJO DE ROSAS
Libro: Carreño y Ramos de Castro. Música: Sorozábal. Dirección: Antonio Amengual. Intérpretes: Paloma Mairant, Amparo Madrigal, Mario Ferrer, Luis Quirós, Carlos Bofill, Concha del Val y Miguel de Grandy. Estreno: 11 de junio de 1987, en el Teatro Albéniz, Madrid.

"Carreño y Ramos de Castro han creado para la zarzuela La del manojo de rosas *que se ha presentado en el Albéniz, unos personajes muy apersonados que Sorozábal subraya magistralmente en la admirable partitura graciosa, desenfadada, ágil y llena de aciertos melódicos que dibujan con sus temas conductores los diferentes caracteres desde el chotis de los rivales, "¿Quién es usted?", al pasacalle "Hace tiempo que vengo al taller..." o el fox y la farruca de la pareja cómica, magníficamente interpretados por Amparo Madrigal, pícara y graciosa, y Carlos Bofill. De la habanera del dúo del segundo acto a las estéticas retornistas en el dúo de amor final, todo concurre a la exacta perfección de una ejemplar música popular."* (F. Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 16 de junio de 1987).

LA VERBENA DE LA PALOMA
Libro: Ricardo de la Vega. Música: Bretón. Dirección: Antonio Amengual. Escenografía: Amadeo Sancho. Intérpretes: Eugenia Corrochano, Miguel de Alonso, Alberto Agudín, Antonio Ramallo y Madrigal. Estreno: 20 de junio de 1987, en el Teatro Albéniz, Madrid.

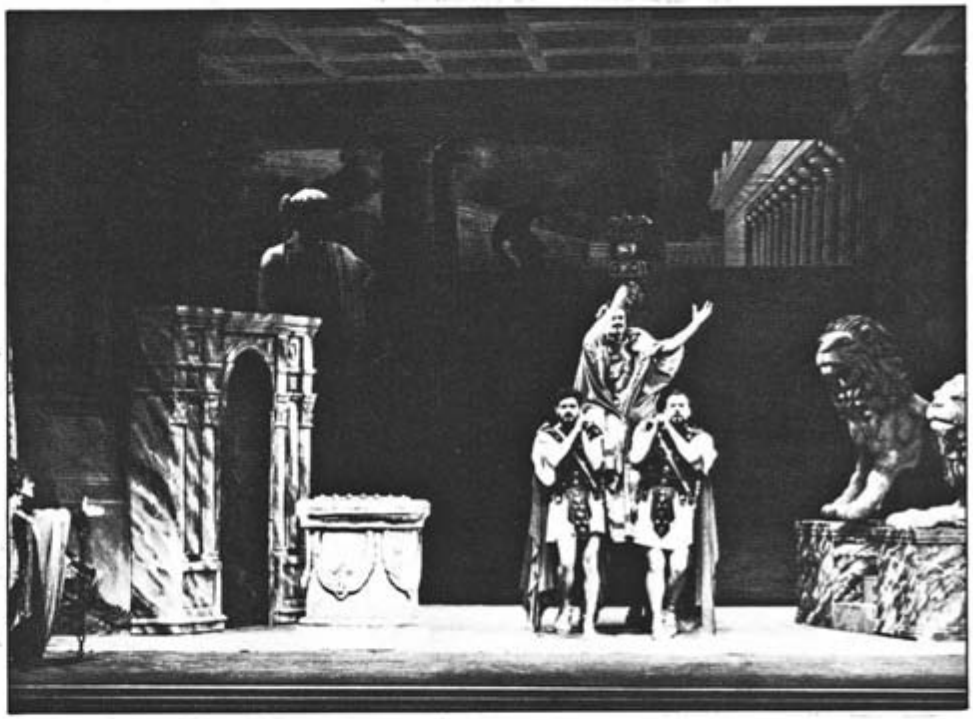
"La puesta en escena de Amengual, vibrante y colorista (con aciertos de figuración como cara y excesos enfáticos como cruz), que el público aplaudió en varios momentos, careció de algo más de ambición. Los decorados, algo pobres, de Carlos Vidaurre, otorgaban, sin embargo, una madrileñísima luminosidad a la escena. Sobre ella, un cuarteto de protagonistas experimentados en el género: Luis Villarejo, vivaz Lamparilla; María Eugenia Corrochano, como la Marquesita; Ricardo Jiménez, como el celoso don Luis, y, sobre todos, la soprano Josefina Meneses, que compuso una garbosa Paloma —papel que ha hecho totalmente suyo en los últimos años—, y luciendo en plenitud su brillante y bella voz." (Julio Bravo. "ABC". Madrid. 19 de diciembre de 1986).

"El patrocinio del INAEM ha permitido a la veterana formación de Antonio Amengual una espectacular presentación de esta zarzuela, bien vestida, con decorados modestos, pero suficientes para evocar la época, de Carlos Vidaurre y sobre una articulación del amplio escenario en distintas alturas que permiten un más rico despliegue de coro y figurantes. Pero lo más decisivo es el potabilísimo cuadro de cantantes.
Josefina Meneses —excelente Paloma—, con su voz grande de bello timbre y extensa tesitura y sus bien conocidas cualidades de actriz. María Eugenia Corrochano, que encarnó la Marquesa, de voz también amplia y de bonito color, mejor cantante que en su tanto envarado movimiento escénico. Y, con ellas, el buen tenor que es Ricardo Jiménez (don Luis), de fáciles agudos y gallarda postura escénica, y el protagonista principal, capaz de llenar la escena con su soltura y simpático desparpajo y medios vocales, Luis Villarejo, como Lamparilla. El resto del reparto sirvió con toda dignidad sus papeles." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 21 de diciembre de 1986).

"La verbena de la Paloma es, integralmente, una obra de arte. Un prototipo de lo que se entiende por "género chico". No vamos a descubrir ahora su gran magnitud lírica y teatral. La aprehensión de su importancia por nuestro público se vio incrementada, además de por las direcciones escénicas y musical —ésta muy bien asumida por Dolores Marco— por los decorados que Néstor Martín Fernández de la Torre realizara para el sainete con libreto de Ricardo de la Vega —uno de los mejores logrados del género— y música de Bretón. Con el ofrecimiento de estos decorados, la Compañía Lírica Española ha querido sumarse a los actos de homenaje que se están desarrollando con motivo del centenario del nacimiento de nuestro gran artista. Pero anoche, La verbena dejó mucho que desear. Esperábamos mucho más de lo que vimos." (Agustín Quevedo. "Diario de Las Palmas". Las Palmas de Gran Canaria. 16 de mayo de 1987).

LA CALESERA
De G. del Castillo, M. Román, F. Alonso. Dirección: Antonio Amengual. Intérpretes: J. Meneses, C. Plaza, A. Amengual, M. Ferrer, A. Agudín y De Grandy. Estreno: 6 de julio de 1987, en el Teatro Albéniz, Madrid.

"El reparto de esta primera representación reunía a las primeras figuras de la compañía, especialmente en cuanto a la pareja femenina, Josefina Meneses (Maravillas) y Carmen Plaza (Elena), que enfrenta a la castiza manola con la encumbrada marquesa, disputándose el amor de un político liberal, Rafael, en este caso Mario Ferrer. Brillantes y con gracia las actuaciones de las dos protagonistas, haciendo gala de sus bonitas voces y de su soltura como actrices: especialmente en el famoso dúo del primer acto tuvieron la respuesta, un tanto apagada en esta ocasión, del excelente barítono que es Mario Ferrer. Contrapunto cómico, bien logrado, fue el ofrecido por la pareja Ana María Amengual y Alberto Agudín (Piruli y Gangarilla, respectivamente) y, sobre todo, por la vis cómica de Miguel de Grandy, como Calatrava." (F. Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 12 de julio de 1987).





Sobre estas líneas, dos escenas de "¡Viva la ópera!", de Donizetti, en versión de José Luis Alonso de Santos, por la Compañía Ópera Cómica de Madrid. (Fotos: Fernando Suárez).

COMPAÑÍA ÓPERA CÓMICA DE MADRID. Madrid

¡VIVA LA ÓPERA!
De Gaetano Donizetti. Versión de José Luis Alonso de Santos. Dirección escénica: Horacio Rodríguez Aragón. Dirección musical: Luis Remartínez. Escenografía y vestuario: Gregorio Esteban. Intérpretes: Ana María Leoz, Francisco Matilla, María José Sánchez, Luis Álvarez, Manuel Bermúdez, Ricardo Muñiz, José Antonio Carril, Miguel López Galindo, Ángeles de las Heras, Federico Gallart, Mauricio Septién,Emilio Gómez y Carlos García. Estreno: 1 de mayo de 1987, en el Teatro Albéniz de Madrid.

"(...) ¿Y qué es ¡Viva la ópera!? *Lejos de cualquier propósito investigador, ceñidos a la versión actual de Alonso de Santos, un amable, simpático producto, nuevo ejemplo del teatro en el teatro, con tram^ que divierte y fatiga, por reiterada, con situaciones que hacen reir y otras que no justifican la prolongación del enredo. Quizá por algo Donizetti se limitó al curso de un acto. Al extenderlo ahora, no todos los momentos alcanzan la misma fuerza comunicativa necesaria. Alguno merece destacarse: la entrada de Corilla con atuendo moderno y aires de "prima donna" de siempre: la, como un terremoto, de Ágata, el mejor personaje, por lo que tiene de ocurrencia que un cantante de voz grave, actúe como diva que trae a todos de cabeza, sin otro bagaje que haber sido taquillera de la Scala de Milán; la sorpresa del retorno, en la última escena, cuando todo se cree concluido, del tenor y la característica, inconformes desertores del grupo...*
Salvo que en la dosis de parodia y comicidad, contenida en el primer acto, se le fue después un poco la mano, la dirección de Horacio Rodríguez Aragón es muy eficaz, dinámica, llena de efectos y atenta al cuidado en movimiento y actitudes del entorno de los que son protagonistas de cada escena, con la ambientación plausible de Gregorio Esteban.
(...) Alegra observar el constante proceso de nuestras orquestas, aparte las madrileñas. La Ciudad de Valladolid prestó un concurso muy loable, por calidad y pulcritud, dirigida por su titular, Luis Remartínez, dueño siempre de la conexión escena-foso y especialmente aplaudido con sus jóvenes profesores.
A estas alturas de la crítica, advierto que apenas he hablado de la obra. El texto que nos sirve en correcto castellano Alonso de Santos no es de ninguna forma peor que tantos y tantos libretos cuyos idiomas ajenos hacen de tapadera. ¿Y la música de Donizetti? Sin jugar a detective, ni pretender adivinanzas sobre lo que pertenece a la ópera original y lo que se toma de otras del autor, hay números —concertante que cierra el primer acto, melodía en la frustrada romanza, por derrumbamiento del decorado de Ágata, aria de Corilla en el segundo acto...— de indudable calidad. El resto es fruto del oficio, el buen oficio de un músico fecundo, que supo dar a veces en la diana de la total inspiración y siempre mostró la seguridad del compositor teatral experto y práctico, repetidor de fórmulas y para quien crear no suponía problema alguno." (Antonio Fernández-Cid. "Una versión muy libre de Alonso de Santos de *¡Viva la ópera!*, de Donizetti", en "ABC". Madrid. 26 de abril de 1987).

"(...) Donizetti nos muestra el mundo teatral de los ensayos de una compañía en la que cohabitan el exhibicionismo, los celos, la ridícula pretensión..., colocanto como personaje central a "mamma" Ágata, la típica madre de artista dispuesta a hacer lo que sea con tal de reivindicar el papel de la hija, y para acrecentar su imagen de marimacho entrega su interpretación a la cuerda de bajo. El autor se ríe de su mundo y sus protagonistas parodiando incluso su música. Hay referencias al Elixir o Lucía, *naturalmente introducidas con posterioridad, y la visión que presenta el aria del tenor del* Otello de Rossini *no puede menos que producir la hilaridad.*
(...) Esto lo han sabido actualizar Alonso de Santos y Rodríguez Aragón en sus respectivos campos de libreto y escena. Ha sido una buena idea traducir el texto al castellano, dejando sólo en italiano la "Ópera de romanos" e incluso la incorporación de nuevos fragmentos musicales.
(...) El público que asiste al Teatro Albéniz realmente se divierte con este mundo, que puede parecer exagerado, pero que no lo es tanto. Quienes han vivido los ensayos en la Zarzuela o el Liceo en los últimos diez años se sonreirán recordando escenas muy similares —por eso el Albéniz estaba lleno de profesionales de la lírica—, como la exigencia de la mujer del famoso barítono en cuanto al vestuario del marido, el genio de una primera "mezzo" que arrojó un zapato al director de orquesta o simplemente aquella "Marcha triunfal" de una cercana Aida *no muy distinta a la que la ópera cómica parodia.*
Todo ello es presentado con ingenio y dignidad escénica, una correcta dirección musical y con intérpretes que saben actuar, aunque en algunas arias se echen de menos auténticas voces "belcantistas" y bellas melodías que coloca el compositor como contrapeso en su farsa y que por esta limitación vocal pueden resultar algo monótonas. En cualquier caso, el público disfruta y lo manifiesta con holgura al final." (Gonzalo Alonso. "Una autocrítica divertida", en "El País". Madrid. 3 de mayo de 1987).

"(...) Donizetti escribió una obra sobre la ópera, Le convenienze e le inconvenienze teatrali. *Una ópera bufa muy poco representada. Y tal vez hubiese sido interesante traerla al Albéniz, ya que la Comunidad de Madrid desea crear una compañía de ópera cómica y el empeño es laudable. Pero lo que se ha hecho es encomendar a José Luis Alonso de Santos que escribiese un texto teatral para la música de Donizetti.*
La idea me parece sumamente extraña. Sucede, sin embargo, que Alonso de Santos aceptó el compromiso de trabajar seriamente. Y como sabe mucho de teatro y su método de trabajo consiste en estudiar, investigar, conocer los grandes modelos, y crear sobre la base de su sólida formación, Alonso de Santos ha escrito el libreto de una ópera nueva para la música de Donizetti: no para la música de Le convenienze, *aunque ésta es la base central del espectáculo, sino para tal música y para varios otros trozos de música donizettiana, tomados de diferentes obras. Lo que ha hecho Alonso es, pues, algo nuevo, una ópera en castellano por él elaborada sobre una base argumental tomada de Donizetti y con música de éste.*
Ha debido ser un trabajo de chinos. Está bien hecho. Pero, ¿valía la pena? ¿No hay textos de ópera cómica que tienen fama universal y que en España apenas se han representado? Para mí es un misterio el criterio de programación de la Comunidad.
El espectáculo, desde el punto de vista musical, será juzgado por los expertos. Pero es también un espectáculo teatral . Lo ha escrito un autor de teatro y posee una dirección escénica. Consta de un primer acto que tiene gracia, en el que la intriga se plantea mediante una movimentada serie de incidencias en torno al reparto de papeles de una ópera que se va a estrenar. Una acción escénica que da de sí cuanto podía dar en ese primer acto, que al director de escena se le escapa de las manos a base de excesivas carreras, entradas y salidas confusas, mientras el espectador trata de enterarse de lo que sucede.
Con acierto traslada Alonso de Santos la acción dramática en el segundo acto, al ensayo general de la misma ópera. Entonces, los elementos dramáticos heredados del acto anterior se reducen al mínimo, lo imprescindible para servir de factores de distanciamiento sin los cuales creeríamos estar asistiendo a una obra absolutamente ajena a cuanto ocurrió en el acto primero. Pero la confusión sigue reinando en la escena y los gags cómicos apenas si funcionan. El espectáculo se hace largo y pesa sobre los espectadores.
Mi parecer es que existen los elementos para el éxito, pero que éste no se consigue. Es positivo recuperar un teatro; lo es crear una ópera cómica de Madrid. Es meritorio el difícil trabajo de Alonso de Santos, pero hubiéramos preferido que empleara ese tiempo en escribir una comedia suya." (Alberto de la Hera. "Una obra larga y pesada", en "Ya". Madrid. 29 de abril de 1987).

TEATRE PRINCIPAL. Palma de Mallorca

DOÑA FRANCISQUITA

De Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música: Amadeo Vives. Dirección: Serafín Guiscafré. Dirección musical: Rafel Nadal. Escenografía: Miguel Massip y Matilde Molla. Vestuario: Guillem Cabrer. Intérpretes: Carmen González, María José Martorell, Maricarmen Plaza, María Uriz, Rosalina Mestre, Pilar Casanovas, Maruja Alfaro, Amparo Madrigal, Monserrat G. Cassanyes, Josefina Gómez, Maripaz Cuenca, Francisca Porcel, Encarnita Bisbal, Daniel Muñoz, Ricardo Muñiz, Miguel Pérez Llorente, Juan Arbó, Jesús Castejón, César García, Antonio Ramón, José Antonio de Haro, Antonio Llopis, Antonio Aragón, Rafael González, Emilio Ortega, Joan Roig, Miquel Suau, Pedro Fuentes, Salvador Berto, Sebastián García y Coro del Teatro Provincial. Estreno: 25 de diciembre de 1986, en el Teatre Principal, Palma de Mallorca.

"Doña Francisquita, *un clásico dentro del género zarzuelero, ha sido proyectada desde un pundo de vista rigurosamente conservador en cuanto a su planteamiento escénico: desde la exquisitez del vestuario a la ambientación de un decorado que obtiene el máximo partido de un espacio escénico, aprovechado hasta el límite, son los soportes plásticos sobre los que se apoya este montaje, complementado con una formidable actuación del coro, la atenta interpretación de la orquesta —sin reincidir en anteriores sobresaltos— y una selección de voces solistas con calidad suficiente, siempre acompañadas de la claridad en los diálogos y correspondiéndose con la agilidad y soltura de una buena interpretación a nivel de actores.*
Todo ello deja traslucir, de forma evidente, el resultado de un trabajo que se adivina intenso y realizado con la comprometida seriedad que la trascendencia de este espectáculo reclamaba para no caer en errores ya superados, fruto de la improvisación o el conformismo." (Biel Domingo. "Última hora". Palma de Mallorca. 27 de diciembre de 1986).

"Los artífices de este gran éxito son todo un inmenso equipo de infatigables trabajadores del mundo del espectáculo dirigidos por el trio Guiscafré-Nadal-Corbacho, responsables máximos de esta soberbia realización.

Las partes protagonistas estuvieron a gran altura. Francisquita fue la buenisima soprano lirico-ligera Mari Carmen González que bordo su rol maravillosamente, destacando de modo especial su difícil aria de la "Canción del ruiseñor". Lo mismo cabe comentar de los otros dos coprotagonistas que fueron el excelente tenor lírico Daniel Muñoz en el papel de Fernando con su tremenda y continuada tesitura alta, especialmente en la famosa romanza "Por el humo se sabe" acompañado por Aurora la Beltrana, encarnada por la magnífica contralto María Uriz, muy destacable en sus populares números "Soy madrileña" y el "Bolero del marabú". Y no menos podemos decir del excelente tenor cómico Jesús Castejón que tiene un papel de primera línea en esta obra, destacando su "Canto a la juventud" tan célebre. Todos ellos fueron muy buenos actores, además de cantantes.

Inmediatamente es preciso destacar la enorme labor del coro y la orquesta llevados de la mano firme y segura del maestro Rafael Nadal, insustituible director y concertador de estos acontecceres líricos. Ello va unido al insuperable movimiento escénico de toda la comparsería, los ballets de Juanjo, las pantomimas, con momentos tan admirables como el final del primer acto con el carnaval, la presencia de una calesa de verdad en su momento oportuno y la espectacular Cofradía de la Bulla con el brillantísimo pregón de nuestro tenor Pedro Fuentes.

Yo destacaría, también, la espléndida luminotecnia que subraya todos los detalles de la representación. Y el elegante vesturio de todo el "Cast".

En fin, es imposible nombrar algún defecto, pues todo son virtudes artísticas". (A. Fullana Moragues. "El Día de Baleares". Palma de Mallorca. 28 de diciembre de 1986).

COMPAÑÍA SUENA DE ALABASTRO. Madrid

PARA TI. SOLEDADES SIN SOMBRA

Texto: Ignacio Prat. Música: Alberto García Demestres. Dirección: Ernesto Martínez Izquierdo. Coreografía: Pilar Buira. Vestuario: Ágata Ruiz de la Prada. Iluminación: Carlos Campanario. Sonido: J. Nuix. Intérpretes: Joan Cabero, Pilar Buira, García Demestres, Jaume del Álamo, José y Ramón Moscardó y Carlos Delgado. Estreno: 18 de febrero de 1987, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Un grotesco pase de modelos, diversas proyecciones de "comics" y de diapositivas, varias esculturas pseudoartísticas van componiendo la escena, que pretende un surrealismo de dudosa hondura. La música es, con mucho, lo mejor de la obra en su neoexpresionismo de fácil factura, y que el tenor Joan Cabero canta con bonita voz de cómodos agudos. Y todo ello adobado con largos recitados enfadosos por su insistencia, incluso en los descansos.

Nos parece desproporcionada la ambición para los resultados obtenidos. Pero una virtud hemos de reconocer en esta sedicente ópera de cámara: las sugerencias que aporta en cuanto a los medios puestos en juego para un posible camino del género. Los aplausos fueron tan tibios que casi no llegaron a la mera cortesía". (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 20 de febrero 1987).

"La obra es un multi —prosa, poesía, coreografía, video, escultura, pintura, grafismo, iluminación, música grabada y directa—, género poco cultivado entre nosotros y cargado de posibilidades para la expresión actual. Quizás el defecto de Para ti es, justamente, el exceso; parece que el autor hubiera sentido la necesidad, tan juvenil por otra parte, de derrochar invenciones, ideas y soluciones a lo largo de una pieza de dos horas. Esto mismo avala el acierto general, ya que la obra se sigue con interés y en su curso la poética de Prat está acompañada por la de Carvajal, Duque, Amusco, Gimferrer, Hernández, Jover, Siles y el lingüista Gargallo. A la fotografía de Mussatti, a la graciosa moda de Ágata Ruiz de la Prada o a la escultura de Almudena Armenta han de añadirse tres buenos videos de Julián Álvarez, de los cuales "Cloaca máxima" se eleva, a mi juicio, sobre "Batlantic" e "Imágenes de bombardeo".

La ópera desarrolla, como núcleo central, la historia de un caso clínico: el de Prattheln, afectado de delirio de filiación y paranoia, lo que nos introduce en un mundo suprarreal, pleno de reacciones y sensaciones fugitivas que la música y el canto no tratan de apresar, acompañar ni nada parecido. Se suman, simplemente, sin grandes complicaciones". (Enrique Franco. "El País". Madrid. 20 de febrero de 1987).

LOS VERANOS DE LA VILLA. Madrid

BARBIERI, UN CASTIZO EN LA CORTE ISABELINA

De José M. Rodríguez Méndez. Música: Francisco Asenjo Barbieri. Dirección: Manuel Canseco. Dirección musical: Pedro L. Domingo. Coreografía: Julia Grecos. Escenografía: Lorenzo Collado. Intérpretes: Julia Trujillo, Trini Alonso, Clara Suñer, Matilde González, Vicente Gisbert, Manuel Brieva, Miguel Foronda, Manuel Calvo, Dionisio Salamanca, José L. Martínez, Antonio Burgos. Cantares: María Dolores Travesedo, Ana de Guanarteme, Antonio Lagar, Enrique Viana. Bailarines: Julia Grecos, Magdalena Fuentes, Concepción Martínez, Gloria Vega. Estreno: 21 de agosto de 1987, en La Corrala, de Madrid, dentro de los Veranos de la Villa.

"Es ante todo un espectáculo fruto de la colaboración de todos los elementos que lo componemos. Desde la selección musical efectuada por Pedro Luis Domingo, al último movimiento, del ballet creado por Julia Grecos, pasando por los figurines de Lorenzo Collado, los cuadros escritos por José M. Rodríguez Méndez, la ilación y montaje efectuados por Manuel Canseco, a la aportación personal de actores, cantantes y coro, que hemos intentado sacar de la rutina de la inmortalidad, y a los que hay que agradecer su entusiasmo.

Intenta ser, dentro de las limitaciones, un espectáculo por sí, al margen de los textos y partituras de las diferentes zarzuelas que han servido de base: un apunte de lo que nos gustaría hacer con ese rico y maravilloso mundo de la ópera española". (Programa).

"Es difícil asegurar que lo que sucede en La Corrala sea teatro, aunque la palabra sea ya tan amplia que abarca muchos fenómenos. Aquí hay una mezcla de madrileñismo, viejo y nuevo —los supervivientes del casticismo y los que quieren reivindicarlo—, de culto a un lugar y a un barrio fecundo en la cultura local, de tortilla de patatas con sangría, de busca del aire fresco —fallida—, de recompensa que se buscan quienes habitan la ciudad en agosto...

La Corrala es un éxito desde esos puntos de vista. Lo demás es voluntad de teatro: la tienen las personas que luchan con el espacio y la técnica, y muchas veces sus nombres están avalados por vidas enteras dedicadas a él y una vocación a prueba de todo. Lo que estrenan ahora es una especie de evocación de Barbieri sobre un libreto de Rodríguez Méndez, con música del maestro y de su tiempo aderezada por Pedro L. Domingo y su orquesta, interpretada por actores y cantantes dirigidos por Canseco.

El libreto, o lo que de él se puede oír, es facilón y abrazado a los tópicos, con escenas madrileñistas y una guía abundante de personajes y nombres. Hay, como es costumbre en La Corrala, varios escenarios, distantes entre sí; se siente uno donde se siente, siempre hay escenas que quedan invisibles, y actores ocultos a los que es difícil localizar porque todas las voces salen de un solo lugar, de un mismo conjunto de altavoces. Estos actores hacen su esfuerzo, y los cantantes estrellan sus voces contra el equipo de sonido, que ulula incesantemente. La voluntad de teatro se rompe ante la chapuza técnica; pero el público reconoce lo que le llega, lo estima y aplaude; hasta con bravos para algunas voces o algunos conjuntos. El fenómeno sociológico se produce una vez más y no hay razón para repudiarlo; aunque se siga pensando que lo que se llama el pueblo merece algún cuidado más, para que distinga la tortilla de la cultura teatral". (Eduardo Haro Tecglen, "Voluntad de Teatro", "El País". Madrid. 24 de agosto de 1987).

TEATRO LIRICO NACIONAL LA ZARZUELA. Madrid

MEFISTÓFELE

De Arrigo Boito. Música: Arrigo Boito. Dirección musical: Romano Gandolfi. Dirección escénica: Emilio Sagi. Escenografía y figurines: Toni Businger. Intérpretes: Eugeni Nesterenko, Giorgio Merighi, Montserrat Caballé, Mabel Perelstein, José Ruiz, Angeles Gulín, Dolores Cava y Ricardo Muñiz. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro titular del Teatro Lírico Nacional. Escolanía de la Sagrada Familia. Estreno: 4 de febrero de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"(...) Para cualquier inauguración (en esta época desilusionada y un poco demasiado fría), nada mejor que la defensa, defensa apasionada, que acomete Mefistófeles, el Mefistófeles *de Boito, de la ruina. Quien sigua creyendo que la ópera es un lugar protegido del exterior, a salvo, donde lo que antes se entendía por pasiones se guardan en vasijas provistas de conservantes, conviene que busque otro refugio. La ópera ya no ofrece cobijo. Anima, con Mefistófeles, a la ruina. La ruina que serpentea en los acontecimientos, en los discursos, en las fechas memorables. Hoy las alegrías son oficiales. El Estado se congratula y lanza una lluvia de júbilo sobre los ciudadanos; la satisfacción estatal está impresa en papel malo.*

La afición, muy razonable, de Mefistófeles por la ruina tiene su origen en sus charlas con Dios. El

mismo lo explica de un modo muy convincente: "De cuando en cuando, me resulta grato venir a ver al Viejo"; y apostilla: "Es bonito oír al Eterno hablar, tan humanamente, con el diablo".
"(...) ¿Qué puede hacerse en este mundo de hoy donde reina no el bien, ni mucho menos el mal, sino la mediocridad, convertida en diosa excelsa, en fetiche embadurnado de purpurina, en relumbre oficial, en papanatismo ciudadano? Cuando el cielo es un recinto excesivamente iluminado donde los arcángeles sirven platos típicos y el infierno una rareza desangelada con su gran horno mudo por falta de combustible, ¿qué actitud conviene tomar?
Mefistófeles, que no hace trampas, que es un intelectual riguroso, sólo puede hacer tres cosas. Puede reírse a carcajadas. De la falta de oído del Señor, del encanallamiento de Fausto, de la falsa ingenuidad de Margarita (que envenena a su madre simulando creer que le procura agua de azahar), del entusiasmo de los coros, de lo mal que le sale todo.
Puede silbar. Boito, un músico tan aislado, tan bellamente insolidario como su Mefistófele, *introduce el silbido en la partitura como expresión óptima de la mueca.*
Puede decir "no". Una sílaba sencilla, dificilísima de pronunciar en los tiempos que corren. Una sílaba diabólica, mefistofélica, única esperanza de la temporada de ópera que se inicia ahora en la capital". (Álvaro del Amo. Artículo previo al estreno. "El País". 4 de febrero de 1987).

"(...) Pasemos revista a los trabajos de la inauguración. El de Montserrat Caballé, el primero. Y no por ser ella quien es, ni mucho menos, sino porque sólo su escalofriante "l'altra notte" del tercer acto bastaría para hacerla acreedora de toda primacía, si no fuera porque también se produjo como la mejor Caballé en muchos otros momentos de esa "Margarita" que nadie hubiera podido adivinar que encarnaba por primera vez: tal su parte en el dúo de ese mismo tercer acto, "Lontano, lontano", que no la del tenor, replicante suyo.
El bajo Eugeni Nesterenko, en seguida y a su lado. Su nobleza expresiva, su excelente línea, la diversidad del acento intencional que sabe aplicar en cada situación y su identificación absoluta con el personaje, lo convierten en un "Mefistófeles" difícilmente superable. ¡Qué desperdicio de voz, en cambio, la del tenor Giorgio Merighi! La posee no sólo hermosísima, sino también llena y amplia, como lo son las facultades. Empero, no hay musicalidad, ni sentido expresivo, ni lógica de fraseo, ni firmeza de tono. Lo que se notaba más en las intervenciones a dúo.
En cuanto al reencuentro con Ángeles Gulín, aún en papel alejado de protagonismo destacado, no ha podido ser más feliz. Por la recuperación misma de la estupenda cantante, que me pareció en excelente forma, tanto como por su concreta traducción de "Elena". En los saludos finales no pudo reprimir ni la emoción ni las lágrimas. Completaron el reparto no sólo dignamente, sino con verdadero acierto, la mezzo Mabel Perelstein, la contralto Dolores Cava y el tenor José Ruiz.
Punto y aparte merece el coro titular del teatro, que prepara José Perera, importante coprotagonista en esta ópera. Se produjo, salvo en el cuarto acto, en el que se pudo contabilizar más de un desajuste, como firme baluarte de cualquier organización lírica. No será, probablemente, ajeno a este rendimiento el hecho de estar a las órdenes de quien ha hecho el milagro de darle la vuelta al coro del Liceo. Y que esta noche cumplió con una versión general, si a veces un punto premiosa, de evidente decoro. El que se advirtió en la Escolanía que dirige César Sánchez. Lo tuvo el trabajo escenográfico, quizás un poco monocorde, de Businge, que acertó de lleno, sin embargo, en los figurines. Y el de dirección escénica de Emilio Sagi, que supo aprovechar muy bien los discretos y generalmente apropiados diseños coreográficos, si bien le faltó un poco más de imaginación a la hora de distribuir y organizar la géstica del "brujerío" del segundo cuadro del también acto segundo". (Leopoldo Hontañón, "Histórico y aplaudido *Mefistófele*, en la Zarzuela, presidido por la Reina", en "ABC". Madrid. 5 de febrero de 1987).





Dos escenas de la representación de "Mefistófele", de Arrigo Boito, por el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. (Fotos: Antonio de Benito).

ORFEO ED EURÍDICE

De Ranieri de Calzabigi. Música: Christoph Willibald Gluck. Dirección musical: Antoni Ros-Marbá. Dirección escénica: Mario Corradi. Escenografía: Lorenzo Patt. Figurines: Marc Bohan. Coreografía: Dieter Ammann. Iluminación: Wolfgang Zuubek. Preparación del coro: Romano Gandolfi. Intérpretes: Claire Powell, Judith Blegen y Paloma Pérez-Iñigo. Bailarines solistas: Santiago de la Quintana, Mabel Cabrera y Daniel Alonso. Clavicémbalo: Pablo Cano. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional y Ballet del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 6 de marzo de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Espectáculo en Coproducción con la Opera de Monte-Carlo.

"Orfeo ed Eurídice, *de Gluck, es una de las joyas del teatro musical, tanto por su belleza intrínseca como por su decisiva significación en la historia de la cultura. Viviendo intensamente la integridad de la vida artística del siglo XVIII, Christoph Willibald Glück (Austria, 1714-1787) es un músico cosmopolita, lo que para aquellos años significa ser sustancialmente europeo. Del centenar largo de óperas que compone, la contemplada en esta interesantísima noche, que recoge el mito de Orfeo, supone un definitivo viaje en la concepción del género.*

(...) Sus melodías son claras, limpias, severas, sin concesiones, salvo las necesarias para reflejar características de los personajes o de la acción escénica a cuyo interés se somete la música. Por primera vez la ópera es teatro musical, en toda la plenitud del concepto. Tienden a desaparecer los números aislados: arias, dúos, concertantes, para integrarse en el conjunto influyente que constituye el espectáculo total. Y todo ello es apoyado sustancialmente por la orquesta con un interés propio. El recitativo "secco" se sustituye por otro acompañado. La siempre perseguida idea de la fusión de las artes se completa en la versión preparada por su autor para estrenarse en Paris en 1774, incluyendo varios números de ballet, recogiendo la vieja costumbre francesa del gran espectáculo de corte.

La escenografía ahora presentada, original de Patt; como los figurines, de Bohan, y la correcta dirección escénica de Corradi, sitúan la acción en el Renacimiento los dos primeros actos, mientras que el tercero se desarrolla en la corte de Viena de 1762. Utiliza los nuevos recursos del teatro, quizá un tanto ingenuamente, pero siempre con buen gusto. Es de notar que para la apoteosis "balletística" final, bastante modesta por cierto, han servido unos apuntes de maquinaria escénica de Leonardo da Vinci. Y la causa de esta limitación en la pretendida brillantez está en la escasamente boyante situación del ballet, que, procedente del Nacional, se ha incorporado al teatro. Ni los solistas ni el cuerpo de baile, ya desajustado desde su primera salida, con una coreografía adecuada de Ammann, aunque tristemente servida, brillaron demasiado.

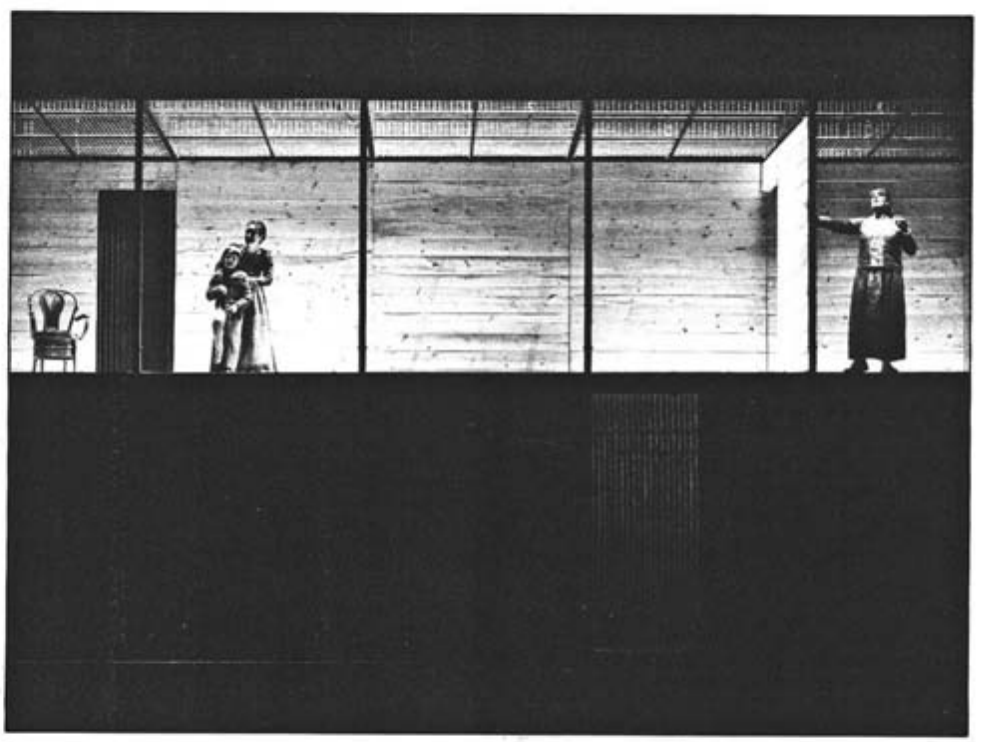
Mucho más alta ha de ser la clasificación de lo musical, servida con pleno conocimiento del estilo por Ros Marbá, que hizo sonar con refinamiento y expresividad la Orquesta Arbós, como apoyo de los protagonistas y del coro, bien preparado por Gandolfi. Con Ros Marbá, el verdadero héroe de la noche, hay que situar en lugar primerísimo a Claire Powell, Orfeo, de voz algo velada y fría, pero que sostuvo su extenso y difícil cometido con fidelidad al estilo y muy bellos momentos. La famosa aria "Che farò senza Euridice?" fue ovacionada, interrumpiendo, excepcionalmente, la representación". (Fernando Ruiz Coca, *"Orfeo ed Euridice,* una ópera-ballet renovadora", en "Ya". Madrid. 8 de marzo de 1987).

"(...) La revolución de Gluck es tan auténtica que en el mismo momento en que se quiebra la línea de continuidad para dar entrada a un minueto, recortar la hermosa melodía de la flauta o ceñirse a ciertas convenciones en la maravillosa y célebre aria, la ópera se difumina un tanto como reforma que apuntaba hacia el drama musical, lo que tanto entusiasmó a Ricardo Wagner.

El montaje de Mario Corradi practica una línea culturalista en la que se combinan las visiones renacentistas, y hasta la maquinaria, de Leonardo da Vinci y neoclasicista, en una interesante manipulación de los tiempos y los gustos que quizás habita en el fondo de la misma partitura de Gluck hecha sustancia teatral.

Tuvimos un espléndido Orfeo en la mezzo británica Claire Powell; su voz es grande, oscura y hermosa; sus acentos, de grave y flexible dramaticidad, asumen un "pathos" que, todavía, queda distante del futuro romántico.





Arriba, un momento de "Orfeo ed Euridice", de Calzabigi, con música de Gluck. Abajo, escena de "Wozzeck", de Büchner, con música de Alban Berg. (Fotos: Antonio de Benito).

El otro héroe de la jornada fue el director, Antonio Ros Marbá: hizó verdaderos milagros al transformar la orquesta titular de la Zarzuela en el grande y refinado personaje de la tragedia gluckista, ceñido al estilo cantábile, dotado de enorme agilidad en los pasajes textuales y coreográficos y recluida, a veces, en un intenso sentimiento "de cámara".
Para la Powell y para Ros Marbá sonaron los más largos y entusiastas aplausos de la noche si bien los merecieron justamente la soprano norteamericana Judith Blegen, una emotiva Euridice, y la española Pérez Iñigo, justa y dominadora en el Amor. Magnífico el coro preparado por Romano Gandolfi". (Enrique Franco, "Ros Marbá y Claire Powell, triunfadores en *Orfeo*", en "El País". Madrid. 8 de marzo de 1987).

WOZZECK
De Georg Büchner. Música: Alban Berg. Dirección musical: Edmon Colomer. Dirección escénica: José Carlos Plaza. Escenografía y figurines: Gerardo Vera. Iluminación: José Miguel López Sáez. Coreografía: Arnold Tarabourelli. Dirección del coro: José Perera. Dirección de la escolanía: César Sánchez. Intérpretes: Christian Boesch, Arley Reece, Helmut Wildhaber, Hermann Winkler, Karl Ridderbusch, Karl Dumphart, John Janssen, Toma Popescu, Agnes Habereder, Erika Detmer, Ricardo Muñiz, Óscar López Fernández e Ignacio Andrés Bajo. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional y Escolanía de la Sagrada Familia. Estreno: 30 de marzo de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"En el estrecho repertorio habitual, la presentación de Wozzeck *es un acontecimiento. Es en su estilo, el expresionista, la ópera más importante del siglo XX y la consecuencia teatral obligada de la evolución de la música a partir de la sistematizada ruptura del sistema tonal en Schöenberg.*
En Wozzeck, *Alban Berg concibe su creación en un ámbito metatonal, exarcerbadamente lírico-dramático. Tiene Berg un primer acierto al escoger el drama del mismo título de Georg Büchner, verdaderamente genial en su anticipación en cien años de la problemática sociológica y cultural de principios de nuestro siglo.*
(...) En el aspecto musical, lo primero que hay que notar es el recitado-cantado en que el argumento se desarrolla sin soluciones de continuidad. La música va ligada estrechamente a la escena; forma y expresión forman una unidad que los intérpretes van desplegando, implicando en todo momento la música y la acción.
Todos fueron en esta admirable noche cantantes en la exacta medida que actuaban como actores. Recordemos a Wozzeck, *interpretado de una manera magistral por Christian Boesch. Y a todos los demás que completaron magníficamente el reparto, dando auténtica vida al drama, dirigido por José Carlos Plaza. El coro cumplió, a las órdenes de Perera, su dificilísima misión, como el apunte de "ballet", según la acertada coreografía de Tarabourelli. La escenografía, simple y efectiva, encuadró en duros tonos grises la acción, en cuyo último cuadro la Escolanía de la Sagrada Familia participó felizmente".* (Fernando Ruiz Coca, "*Wozzeck*, de Berg, con todo su vigor expresionista", en "Ya". Madrid. 1 de abril de 1987).

"El Teatro de la Zarzuela se acaba de apuntar uno de sus triunfos más serios y estimulantes: el obtenido con Wozzeck, *la gran ópera de Alban Berg basada en el drama de Büchner.*
Tanto el director escénico, José Carlos Plaza, como el musical, Edmond Colomer, son principales artífices de la versión, pero han contado con un muy buen reparto, escenografía adecuada y bien concebida y exacta coreografía. Todo resultó tan convincente que —¡por fin!— Wozzeck *se convirtió en una noche de éxito amplio, a nivel de los más repetidos títulos del repertorio italiano.*
Hubo unos años, ya pasados, en los que constituían moneda corriente de la vanguardia el menosprecio de Berg en favor de su colega schönbergiano Webern. Se veía en el primero un peso de resistencia frente a la radical innovación del segundo. Hoy, uno y otro están considerados en su condición creadora del lenguaje de nuestro tiempo. Es más, por mucho que se diga y escriba sobre la paradoja de Wozzeck, *cabe preguntarse qué habría sido del teatro musical de nuestro siglo, incluido el de ahora mismo, sin tan genial antecedente.*
(...) En Wozzeck, *respuesta de un genio musical a un genio dramático separada por un siglo —según estudia Ploebsch, en 1968— aparece un secuencialismo cinematográfico no sólo bello, sino decisivo.*
De ahí que el acierto de representar la obra sin interrupción valga como ruptura de hábitos anteriores en busca de la mayor autenticidad narrativa y dramática y en cuanto al papel teatral —constitutivamente teatral— de la orquesta, a la que llegan no pocos ecos mahlerianos, en su lírica desolada y desgarrada, viene impuesto por la palabra y su exaltación musical, con la lección bien aprendida, de Pelleas, por una parte, y de Pierrot Lunaire, por otra.
Al costado de la primera ha de ceñirse el componente lírico, mientras la segunda decide el tratamiento técnico-estilístico, la manera de hablar-cantar, para decirlo más llanamente.
(...) Presentimientos, símbolos, alucinaciones cobran en Wozzeck *fuerza de extraordinaria y triste humanidad, y José Carlos Plaza ha sabido derivar de ellas todo su trabajo hasta convertir el escenario limitado de la Zarzuela en una moderna escena de ópera. El juego de los símbolos, tan claro en la obra de Büchner como en el drama musical de Berg, es muy claro: precisa de una inteligencia que, como en este caso, lo realice subrayando lo simbólico, metamorfoseando lo coreográfico, enalteciendo lo ambiental, profundizando en lo psicológico. Sobra, a mi entender, algún detalle por defecto de abultamiento, tal el descenso del gran caballo al final de la pieza.*
Magnífica la María de Agnes Habereder —exacta plasmación teatral y musical del personaje—, tanto con el Wozzeck *de Christian Boesch o el Tambor mayor de Arley Reece. De gran calidad, pero un punto excesivo, el estupendo Hermann Winkler, en el Capitán, y Carl Ridderbusch, en el Doctor".* (Enrique Franco, "Lenguaje de nuestro tiempo", en "El País". Madrid. 1 de abril de 1987).

"Wozzek, *de Alban Berg, es el paradigma de la ópera del siglo XX. Una música nueva y genial sobre un texto perfecto de Büchner que produce un espectáculo trágico preñado de angustia y de gran carga social. Necesita, desde luego, de una producción magnífica y así ha sido la del Teatro de la Zarzuela.*
Un montaje escénico de José Carlos Plaza absolutamente perfecto en el que el realismo y el expresionismo se conjugaban para sacarle a la obra todo su juego dramático ayudado por una espléndida escenografía de Gerardo Vera. Y una meticulosa dirección musical de Edmon Colomer, perfecto como concertador, cuidadoso con el sonido y en plena vena dramática.
Quizá se pueda hacer con más desgarro, pero es una cuestión de temperamento, no de madurez, pues Colomer tiene la obra muy madura y dentro de diez años no creo que pueda hacerla mejor.
Hizo sonar fabulosamente a la Orquesta Sinfónica, al Coro de la Zarzuela y a la Escolanía Sagrada Familia y en todo momento él y Plaza nos dieron un teatro musical de primera calidad, digno del mejor teatro del mundo.
Vocalmente, todo fue perfecto, con un Christian Boesch sensacional y una Agnes Habereder fabulosa, secundados espléndidamente por Arley Reece, Helmut Wilhaber, Hermann Winkler, Karl Ridderbusch, Erika Detmer". (Tomás Marco. "Sensacional *Wozzek*", en "Diario 16". Madrid. 2 de abril de 1987).

DON PASQUALE
De Giovanni Ruffini. Música: Gaetano Donizetti. Dirección musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Dirección escénica: Emilio Sagi. Escenografía y figurines: Julio Galán. Preparación del coro: Romano Gandolfi. Intérpretes: Enzo Dara, Bruno Pola, Yoshihisa Yamaji, Enedina Lloris y Luis Villarejo. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Reestreno: 19 de abril de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"Retomar sus producciones pasadas es algo habitual en los teatros europeos, y la Zarzuela, que se ha incorporado a los mejores, lo hace ahora con una de Don Pasquale *de 1982. Volvió a funcionar el buen montaje de Emilio Sagi y la escenografía de Julio Galán, aunque el conjunto de la representación fue algo menos brillante que antaño. Y es que el reparto era bueno, pero no excepcional, con una Enedina Lloris que, probablemente, fue la mejor en cuanto a canto, pero que no alcanzó las cotas de otras veces, tal vez porque necesitaba que alguien le montara una adecuada versión musical, que no vocal. Enzo Dara estuvo bien, sin pasarse en lo cómico y acertado en lo vocal, mientras Yohihisa Yamaji y Bruno Pola cumplieron sin más.*
El Coro de la Zarzuela y la Orquesta Sinfónica de Madrid cumplieron bien, aunque se echó de menos la calidad musical de otras ocasiones. Miguel Ángel Gómez Martínez condujo con autoridad y buena concertación, pero también con exceso de rigidez y dureza y con una absoluta falta de gracia.
Eso, en una ópera bufa, se acusa mucho, y cuando el foso no transmite gracia es difícil que lo de arriba resulte divertido. Y el Don Pasquale *no acabó de resultarlo, por lo que el público se entusiasmo muy poco, pese a que la representación tuvo una absoluta dignidad. Pero ese "ángel" que este año sobrevoló* Mefistófele, Orfeo y Eurídice *y muy especialmente* Wozzeck *debía andar en esta ocasión todavía de puente."* (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 21 de abril de 1987).



"(...) Don Pasquale *es musicalmente una joya, con el rango, para el repertorio italiano, del legado genial de Mozart. No hay alardes, ni excesos. Campea el buen gusto y el virtuosismo tiene siempre lógica y condición musical. La grandilocuencia cede paso a un lirismo puro, una melodía fluida, intervenciones vocales apoyadas por una orquestación de refinamiento que en nada recuerdan los perfiles de otras partituras de Donizetti, sin excluir alguna como* La favorita, *por la que tantos sienten predilección.*

La trama sencilla, simpática, no exenta de ternura, la configuración de los tipos, la dosificación de las escenas con la medida justa en el desarrollo, constituyen virtudes fundamentales. Emilio Sagi, con su habitual colaborador, el escenógrafo y figurinista Julio Galán, ha movido bien a las figuras y empleado con alegría y sentido coreográfico al coro. El dispositivo escénico permite las mutaciones con facilidad, alguna, como la del salón al jardín en el tercer acto, muy felizmente resuelta a la vista del público. A mi entender sobran por completo las parejas que apuntan pasos de baile, muy mal, por cierto, en la última escena de la obra y no es necesario que Sagi convierta en adivino a Don Pasquale *cuando, sin asomarse y con las cortinas cerradas, afirma: "Eccolo", antes de que Malatesta comparezca. Pequeños detalles. Más grave, porque deslució el final, fue la tardanza en apagarse las luces, que restó unaminidad al arranque del aplauso. Pero el trabajo, ya se afirmó en su día, es solvente ilusionado y cuidadoso.*

Enedina Lloris volvió a mostrarse como una soprano que canta con facilidad y suficientes medios, dice y se mueve con soltura y simpatía. Creo que pueden perjudicarla incondicionales entusiasmos. Por fortuna, ella pisa firme, sin endiosamientos. Es una artista de calidad, sin que la muy considerable materia sea de superdiva. Pero, ¡ya quisiéramos muchas con esa doble condición que ella posee de vivir los personajes y servirlos vocalmente! Enzo Dara, protagonista, es un gran caricato, un bajo bufo para el que esta ópera no tiene secretos.

(...) El maestro Miguel Ángel Gómez Martínez, ovacionado en escena al levantar a los profesores, tuvo el buen gusto de limitar el contingente orquestal. Yo establecería un distingo entre la obertura y todo el resto. En aquélla, aparte la muy escasa calidad sonora del solo de violonchelo —cuando tantas veces aplaudimos intervenciones de esa cuerda—, hubo cierta aspereza en los violines y un completo desequilibrio entre ellos y la cuerda grave, defecto que, en general, se notó a lo largo de la noche en la que los contrabajos pasaron inadvertidos casi. Después del preludio, aplaudido con tibieza, Gómez Martínez logró levedad sonora, transparencia y un admitable ajuste con la escena, en actuación maestra de gran experto. Ha de aplaudirse de los instrumentistas de la sinfónica Arbós la actuación del trompeta solista sin estridencia y seguro. Cumplió vocalmente, sin más, el coro preparado por Romano Gandolfi, un poco desajustado en los comienzos, aunque ya se dijo, sus componentes animaron la escena con eficacia.

En resumen, una representación muy estimable y un éxito... no indescriptible, pero legítimo." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 22 de abril de 1987).

IL TRITTICO

IL TABARRO
De Giuseppe Adami. Música: Giacomo Puccini. Dirección musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Dirección escénica: Lluís Pasqual. Escenografía: Ezio Frigerio. Figurines: Franca Squarciapino. Dirección del coro: José Perera. Dirección de la escolanía: César Sánchez. Intérpretes: Juan Pons, Vladimir Atlantov, Santiago S. Gericó, Alfonso Echeverría, Alicia Cecotti, Ricardo Muñiz, Rafael Lledó y Teresa Verdera. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

SUOR ANGÉLICA
De Giovacchino Forzano. Música: Giacomo Puccini. Dirección musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Dirección escénica: Lluís Pasqual. Escenografía: Ezio Frigerio. Figurines: Franca Squarciapino. Dirección del coro: José Perera. Dirección de la escolanía: César Sánchez. Intérpretes: Diana Soviero, Victoria Vergara, Nancy Herrera, Mabel Perelstein, Ilca López, Dolores Cava, María José Fiandor, Ángeles de las Heras, Dolores Arenas, Carmen Parejo, Teresa Verdera, Carmen Aparicio, Guadalupe Sánchez y Ana Siles. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

GIANNI SCHICCHI
De Giovacchino Forzano. Música: Giacomo Puccini. Dirección musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Dirección escénica: Lluís Pasqual. Escenografía: Ezio Frigerio. Figurines: Franca Squarciapino. Dirección del coro: José Perera. Dirección de la escolanía: César Sánchez. Intérpretes: Juan Pons, Jolanta Ralek, Julia Marpozan, José Ruiz, Santiago S. Gericó, Dolores Cava, Juan J. Fernández-Miranda, José Epalza, Francisco Matilla, Alfonso Echeverría, Mario Ferrer, Dolores Arenas, Luis Villarejo, Miguel Sola, Fernando Balboa y Miguel López Galindo. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo. Estreno: 15 de mayo de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"Por primera vez se ofrece completo en Madrid Il Trittico, *de Puccini, con libretos de Adami para "Il Tabarro" y Forzano para las otras dos óperas. Se alcanza, de esa forma, la medida extraordinaria de ese monstruo de la acomodación al teatro de su enorme talento con triple tema basado en la muerte por asesinato, suicidio y falsas, hipócritas reacciones a los herederos del difunto.*

La versión subraya ese valor, tantas veces en segundo término, de la ópera como género teatral en el que si la música es decisiva, lo resulta por completo cuando sirve acción, situaciones, personajes.

Por eso, en la producción propia del Teatro de la Zarzuela —en esta etapa con feliz patrocinio del Banco Central— y válida para cualquiera de campanillas, hemos de aplaudir, en primer término, la espléndida ambientación de Lluis Pasqual, que en estrecho tacto de codos con Ezio Frigerio, maestro de la escenografía, y de la figurinista Franca Squarziapino, especialmente feliz para subrayar la comicidad de Gianni Schicchi, *supo brindarnos unos cuadros enmarcados en fondos realistas, directos, dentro de los que el movimiento impidió puntos muertos y la composición de las figuras, la forma de escuchar y seguir el relato de los demás fue perfecto.*

(...) Miguel Ángel Gómez Martínez es batuta no sólo, como siempre segura y precisa, de autoridad compleja y entregada, sino con práctica envidiable en el género. Hizo tocar muy bien a la Orquesta Arbós —en donde, en contraste con otras veces, prestaron los contrabajos buen apoyo sonoro —y logró planos, matices, encaramadas, con tendencia a una vivacidad, puede ser que un punto excesiva en momentos. Salvo la primera escena de Sour Angélica, *en la que el ajuste escena —coro de voces blancas— foso no fue perfecto, marchó todo sobre ruedas. y puede considerarse, con Pasqual y sus colaboradores, básico artifice del éxito, que brilló toda la noche.*

Si no es fácil ni económico redondear al triple reparto, no lo es tampoco glosarlo, sin forzosas omisiones.

En Il Tabarro, *Juan Pons fue un magnifico Michele por linea, preciosa calidad vocal, siempre algo tenoriles los agudos, clase del actor. Vladimir Atlantov lució su gran, estupenda, poderosa voz de "spinto", más apta para la plenitud que el matiz sutil y el "fiato". Mara Zampieri, la suya de condición particular, extensa, temperamento y magnifico servicio del personaje. Alicia Cecotti, Sánchez Gericó y Alfonso Echeverria, junto con ellos y los restantes, redondearon la excelente versión.*

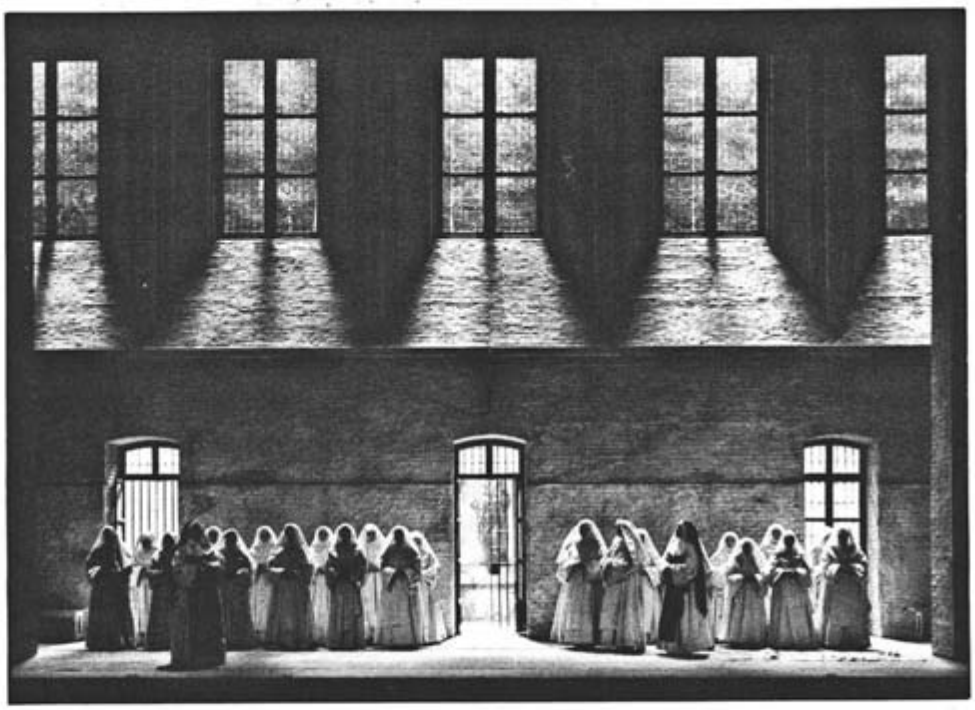
En Sour Angélica *tuvo un éxito en clima de apoteósis la protagonista Diana Soviero. Confieso que superior al que se presumia por el critico. Sin dulzura en expresión fácil y voz durante la obra, sólo alcanzó gran fuerza dramática en los finales. Se habla de una cantante de clase, pero se matiza, porque el éxito —el grato deber informativo manda— fue de superdiva. Excelente en la Princesa, el personaje que alguien calificó de "Scarpia con faldas", Victoria Vergara, imponente de figura y cálida en lo vocal. Nivel medio estimable, en el que resaltó la voz de Mabel Perelstein, celadora.*

(...) En Gianni Schicchi, *dos citas, calurosisimas; la de Juan Pons, versátil, admirable al saltar desde* Il Tabarro *a este mundo tan distinto y hacerlo con gracia, desenvoltura, simpatia y lograr la compatibilidad del servicio cómico y el lucimiento de la voz. Fue un protagonista de talla. Por su parte, José Ruiz, habitual "comprimario de la casa", mostró en Rinuccio no sólo una voz suficiente, con muy grato color central, sino linea y fraseo de cantante de categoria y dotes de actor seguro."* (Antonio Fernández-Cid, *"Il Trittico* en brillante producción...", en "ABC". Madrid. 17 de mayo de 1987).

"(...) En el Trittico, *Puccini trabaja, como tantas veces, antes que sobre la descripción, la explotación de lo granguiñolesco, la pura comicidad o el cruce de ternurismo y crueldad que caracterizan a las distintas piezas, sobre los ambientes.*

"Lo que más me interesa es que el Sena se erija en protagonista verdadero del drama", escribe el compositor a propósito de Il Tabarro. *No es cosa nueva: la atmósfera de otro país funciona en* La Bohème *con potencia protagonista. En* Tosca, *al comienzo del acto en el castillo de Sant Angelo, y en* Butterfly, *cuando escuchamos el coro interno.*

Por una u otra razón, la evocación del rio Sena vista desde la oscura pasión que mueve a los habitantes de la gabarra, propia de Il Tabarro, *y el aire bufo de la historia de ese gran pícaro que es Gianni Schicchi han gozado siempre de buena prensa, en tanto que* Suor Angélica *ha sido y es menos apreciada, quizás porque el gusto actual rechaza ese repertorio monjil del que España tuvo un ejemplo dramático de gran éxito en la* Canción de cuna, *de Martínez Sierra, aunque Puccini no participe de la filosofia optimista de los escritores españoles, basada en las virtudes teologales.*







En la otra página, "Don Pasquale", de Giovanni Ruffini, y música de Donizetti. Sobre estas líneas, tres escenas de "Il Trittico", de Puccini, que por primera vez se ofreció completo en Madrid dentro de la programación del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. (Fotos: Antonio de Benito).

(...) Fueron excelentes las versiones aplaudidas en la Zarzuela. Lluis Pasqual gobernó con pálpito vital, con ese "sentido de la verdad cotidiana" (Montale), las tres obras para las que Ezio Frigerio y Franca Squarciapino crearon escenarios y figurines bellísimos: tendentes los primeros a la deslocalización del entorno y los segundos a la mutación temporal.

Cantó con belleza de medios, facilidad, potencia, estilo y versatilidad, nuestro Juan Pons, el Michele de Il Tabarro *y el Gianni Schicchi de la tercera ópera. Sin afectación alguna y con arte extremadamente incisivo, la norteamericana Diana Soviero mereció con Pons las grandes ovaciones de la noche por su Suor Angélica, en tanto la respuesta de la cruel princesa encontró matices adecuados en la chilena Victoria Vergara. Mara Zampieri evidenció su categoria estelar y, a su lado, se lució ampliamente el tenor soviético Vladimir Atlantov.*

Todo el conjunto actuó disciplinadamente, y la dirección musical de Gómez Martínez, buena en general, alcanzó su cima en Gianni Schicchi, *uno de los mejores trabajos que le hayamos escuchado, después de mostrarse efusiva en* Suor Angélica." (Enrique Franco, "Tres historias de Puccini", en "El País". Madrid. 17 de mayo de 1987).

COSÌ FAN TUTTE

Libro: Lorenzo da Ponte. Música: Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección musical: Antoni Ros-Marbá. Dirección escénica: Terence Sinclair, sobre la original Liviu Ciulei. Escenografía y figurines: Radu y Miruna Boruzescu. Dirección del coro: José Perera. Intérpretes: Lella Cuberli, Ute Walther, Michael Ebbecke, John Aler, Enedina Lloris y Sesto Bruscantini. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 8 de junio de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

"Y ello con el mérito, no sólo de partir de la trama leve y dilatada, sino de la parquedad de elementos que emplea: seis cantantes y muy escasas intervenciones de un pequeño coro —desproporcionadamente aumentado, con claro desequilibrio visual, en la versión del Teatro de la Zarzuela, aunque la calidad sonora fue buena—. Eso, y la orquesta, de interés y virtuosismo por completo milagrosos.

Esta vez no podemos hablar de una producción nueva, propia de nuestro teatro, ya que se ha empleado la cedida por la Welsh National Opera, con dirección original de Terence Sinclair, y puesta a punto aqui por Terence Sinclair y Emilio Sagi. Nada que objetar a los decorados —nada tampoco que admirar en ellos— quizá un poco menos luminosos que la música del compositor salzburgués, pero, ¿quién capaz de mantener semejante nivel? Sin sorpresas en el vestuario. Bien la forma de representar la comedia con desenfado y simpatía, graciosos movimientos y actitudes en los seis personajes, con mención sobresaliente para la veterana maestría de ese magnífico actor cantante que es —sigue siendo— Sesto Bruscantini. Puede ser que, por ello mismo, se advirtiese más el amontonamiento del coro en un palco escénico de proporciones incluso limitadas por la producción.

Musicalmente, Così fan tutte *es un asombroso regalo, una lección de equilibrio, de fluidez melódica y de exigencia para las voces que se emplean en todas las combinaciones posibles: arias, dúos, trios, cuartetos, quintetos, sextetos, siempre con la impresión de que la fórmula elegida es la lógica y no podría ser otra la utilizada..."* (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 10 de junio de 1987).

"(...) El eficaz montaje escénico de la extensa obra, de más de tres horas de duración, está planteado por Terence Sinclair, sobre el preparado original de Liviu Ciulei para la Welsh National Opera. Los protagonistas, escelentes cantantes-actores, son movidos con la convencional naturalidad exigible, y con más gracia que soltura ellas, Lelia Cuberli, Ute Walther y Enedina Lloris, con sus bellas voces perfectamente equilibradas, la primera de una enorme tesitura algo oscura en la región grave, y Enedina Lloris, que compuso una graciosa, desenfadada Despina con su cristalina, delgada voz, algo fatigada, quizá, al final de la representación.

Recordemos la difícil aria de Fiordiligi, "Como escoglio immoto resta..." dicha valientemente y con sobra de medios, y la deliciosa. "Una donna a quindici anni", de Despina, que la Lloris expuso con admitable soltura. Y, a su lado, algo apagados, aunque siempre a su dignísimo nivel, Michael Ebbecke y John Aler, y el veterano Sesto Brusdantini.

Los decorados y el vestuario de Radu y Miruna Boruzescu, sencillos, realistas y de gran eficacia evocadora de los ambientes, enmarcaron la acción, en la que resultó sobresaliente la labor de equipo de los frecuentes números concertados de los cantantes, entre sí y con el cuidado coro, preparado por Perera.

Párrafo aparte merece la dirección musical de Ros-Marbá, dando ligero vuelo a las continuamente cambiantes formas, tersas y rigurosas, de este canto del cisne barroco. El maestro catalán engarzó con firme e invisible técnica la orquesta que sonó excelentemente, con Ivete Piveteau, al clave, y la escena, en un Mozart ideal, tan aligero como sólidamente ordenado. Fue, en suma, una noche de extraordinaria calidad, cuyas exquisiteces no obtuvieron todo el reconocimiento, aunque éste fuera grande, merecido. Reconocimiento traducido en las ovaciones recogidas por todos los intérpretes." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 10 de junio de 1987).

"Lo primero, informar, y la noticia es ésta: la representación de Così fan tutte, *de Mozart, en el Teatro de la Zarzuela, ha alcanzado niveles extraordinarios de musicalidad, coherencia, buen ritmo y belleza en la acción y en la plástica. Y esto es noticia, pues la felicísima ópera bufa de Mozart es de una dificultad grande, aunque, como en el caso de ahora, cuando se vence, todo parece simple y como caído del cielo.*

Primer nombre: Antonio Ros-Marbá. Su visión mozartiana estuvo cargada de detalles, sólo posibles en quien es y quien sabe, articulados en una totalidad que semejaba una gran sinfonía.

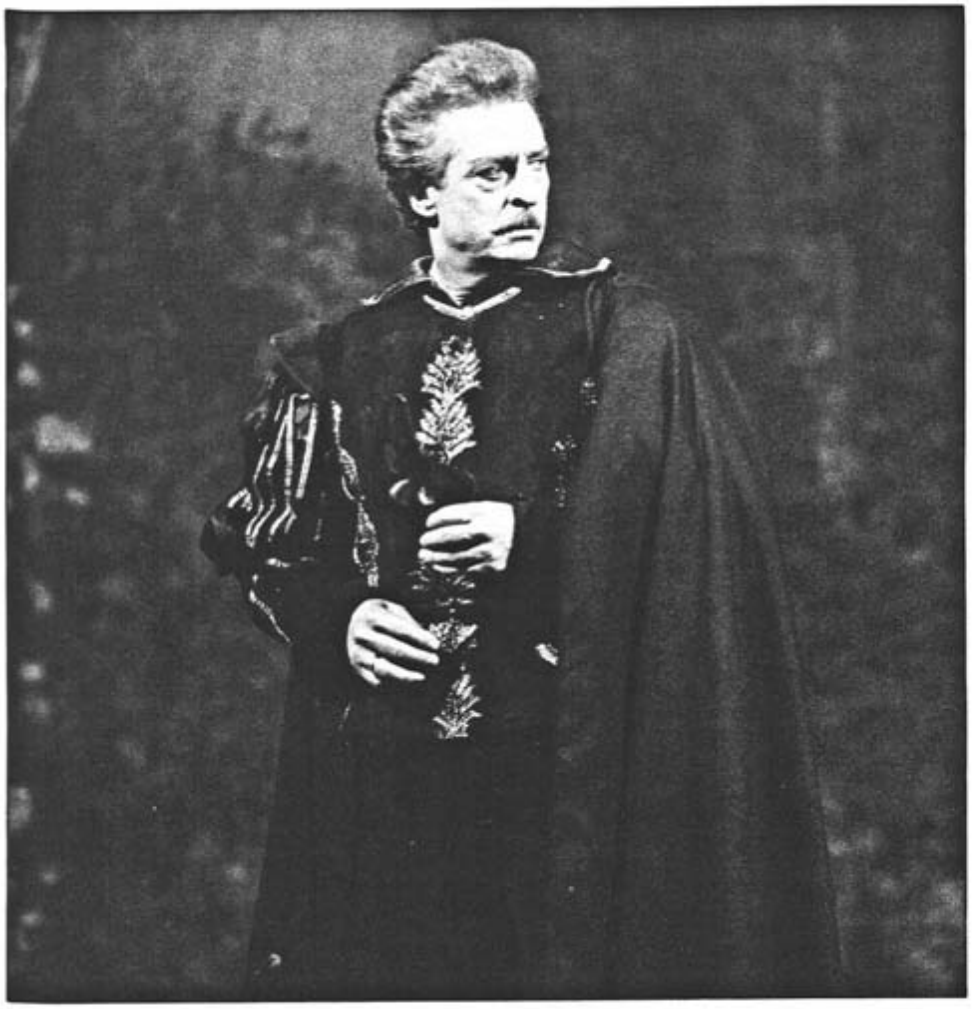
(...) La inserción de las voces en la orquesta —esto es, una visión moderna e importante del teatro musical— cobra en Ros-Marbá grados de perfección con los que trenza el estilo. A él han servido, cada cual desde sus propias concepciones, el director escénico —Terence Sinclair, basándose en lo hecho por Liviu Ciulei—, el escenógrafo y figurinista Radu y Miruna Boruzescu y, en el palco escénico, un juego de parejas verdaderamente valioso..." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 10 de junio de 1987).

"Poner en escena la ópera Così fan tutte, *texto de Da Ponte y música de Mozart, es un desafío del que, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, salieron airosos el director musical Antoni Ros-Marbá, los cantantes y el director de escena.*





En esta página, dos momentos de "Così fan tutte", con libro de Lorenzo da Ponte y música de Mozart. En la página de la derecha, "Romeo et Juliette", de Jules Barbier y Michel Carré, con música de Gounod. (Fotos: Antonio de Benito).



El reparto estuvo compuesto por Lella Cuberli, Ute Walther, Enedina Lloris, John Aler, Michael Ebbecke y Sesto Bruscantini, en una producción cedida por la Welsh National Opera.
Lo que en principio podía implicar una arrogancia temeraria, por las dificultades vocales y escénicas que supone esta obra de arte, por parte de la dirección del teatro, resultó positivo porque se consiguió un conjunto armónico que tan importante es en esta obra." (Concha Gil. "Diario 16". Madrid. 10 de junio de 1987).

ROMEO ET JULIETTE
De Jules Barbier y Michel Carré. Música: Charles Gounod. Dirección musical: Alain Guingal. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Dirección del coro: José Perera. Coreografía: Skip Martinsen. Intérpretes: Ana María González, Ascensión González, Rosa María Ysás, Alfredo Kraus, José Ruiz, Ángel Gonzalo, Roberto Coviello, Gregorio Poblador, Fernando Balboa, Carlos Chausson, Agostino Ferrin y Alfonso Echeverría. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 27 de junio de 1987, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Espectáculo producido por el Teatro Regio de Parma.

"El Teatro de la Zarzuela ha cerrado su temporada de ópera —una vez suspendida la multitudinaria Carmen *anunciada— a la vieja usanza, es decir, con el canto por encima de cualquier otro aspecto. Un* Romeo y Julieta *salvado de su frecuente intrascendencia y soporicidad por obra y gracia del arte exquisito de un Alfredo Kraus bien replicado por Ana María González en medio de una producción escénica tradicional y floja y tan sólo discreta en lo orquestal.*
No es este Romeo y Julieta *una obra de frecuente programación, no ya en la Zarzuela, donde se representaba por vez primera, sino en otros teatros. Razones las hay sobradas y sólo se justifica cuando se cuenta con dos voces de lujo para las que Gounod compuso numerosos dúos, unos más inspirados que otros, y sendas arias.*

(...) Mazurcas, valses y otros ritmos se suceden a golpes de bombo y platilo, dejando alguno que otro bello momento libre de esa superficialidad como los dúos de soprano y tenor en donde puede concontrarse el más puro lirismo francés. Decididamente, no es la ópera de Gounod una de las que con mayor éxito han abordado un drama de Shakespeare.

(...) Puestas así las cosas, en ausencia de exquisiteces y con personajes estereotipados, sólo la adecuada interpretación de las melodías compuestas para los dos amantes pueden salvar la obra. Esto sucedió en la Zarzuela, Alfredo Kraus nos asombró con una actuación muy superior a sus últimas actuaciones en Madrid, máxime cuando el personaje exige no poco esfuerzo vocal.
Es, simplemente, milagroso que a sus sesenta años conserve una forma vocal que le permite atacar y sostener cualquier agudo, el fiato intacto, la extensión y el volumen con el cuerpo ensanchado... Naturalmente que el timbre ha perdido brillo y la nasalidad se acrecienta, así como el esfuerzo se hace patente en alguna que otra dureza.
(...) Ana María González posee una voz de timbre mucho más lleno que la mayoría de las sopranos ligeras, sin que por ello merme la facilidad de coloratura ni se enturbie un agudo que es generoso y brillante. En varios momentos recordó a la Freni de los inicios, quizás no sólo por el color, sino también por cierto amaneramiento ocasional en la utilización de pianos y filados. Voz y presencia ideales para una Julieta que se ganó merecidamente bravos tras su vals y ovaciones al final.
(...) No hubo mayor acierto en la dirección musical de Alain Guingal, discreto en su rutina, pero con algún que otro desajuste entre orquesta y coro, al que por otro lado le faltó sutileza." (Gonzalo Alonso, "*Romeo y Julieta*, a la antigua usanza", en "El País". Madrid 29 de junio de 1987).

"(...) Gounod se limitó a servir la superficial cultura mesocrática con un gran espectáculo. Hay, sin embargo, algo positivo en la postura del compositor que inicia ciertos deseos renovadores teniendo ante sí tres claras incitaciones: conciencia clara de la necesidad de retomar el gusto francés, un cierto acercamiento a la música instrumental alemana, y la intención de recuperar las viejas polifonías renacentistas y barrocas. De ello hay indicios en Romeo y Juliette, *a la que le falta el aliento lírico-dramático que el drama shakespeariano exige. Su principal interés radica en la interpretación de la pareja protagonista de la que se exige cualidades de divo.*
La versión de nuestro Teatro Lírico Nacional es verdaderamente excelente, sobre todo por contar con Alfredo Kraus y Ana María González. En el primero hay que elogiar la belleza del timbre y la convincente dicción mantenidas con la técnica magistral insuperable, pese al paso del tiempo. La segunda fue una gratísima sorpresa para muchos. Posee una voz de color muy bello y cálido, con agudos poderosos y limpios. Con ellos estuvieron más que dignos en sus roles secundarios Ascensión González, Rosa María Ysás, Roberto Coviello, Agostino Ferrin y Carlos Chausson.
Lo menos atractivo fue la dirección de escena de Giuseppe de Tomasi, que abusa de las deterioradas convenciones, con frecuentes frontalidades de los cantantes que parecen olvidar que tienen que dirigirse unos a otros y no al público. Muy bien afinado el coro titular y con desenvoltura el pequeño grupo de baile. La dirección de la orquesta resultó ceñida a la escena." (Fernando Ruiz Coca, "Una excelente versión", en "Ya". Madrid. 29 de junio de 1987).

Danza-Ballet



BALLET DEL ATLÁNTICO.
Las Palmas de Gran Canaria

LITURGIA DE CRISTAL

Dirección: Anatol Yanowsky. Coreografía: Anatol Yanowsky. Música: Alberto Delgado. Escenografía: Hamid Blell. Bailarines: Anatol Yanowsky, Carmen Robles, Antonio Calero, Aida Lustres, Delia Mateo, José Santiago, Laura Valenzuela, Patricia Villamandos y Begoña Zabala. Estreno: 9 de octubre de 1986, en el Teatro Leal de La Laguna (Las Palmas de Gran Canaria), dentro del Festival Internacional de Danza.

"Lo de oír campanas y no saber de dónde viene el diapasón, ni siquiera de qué material está hecho el badajo, resulta un hecho común demasiado benévolo para este espectáculo de Yanowsky. La insularidad, eso que Lezama Lima llamaba los efectos causales del agua, parece haber afectado al meollo del coreógrafo.
Primer desconcierto: todos los que aparecen en escena llevan unas patillas a lo Curro Jiménez. No hay articulación posible de los desdichados fragmentos, y Yanowski padece de una inmodestia feroz al aparecer en escena casi todo el tiempo sin hacer prácticamente nada. El resultado final es infantil e inútil, sin ninguna propuesta adulta que considerar. La música es tan pobre como mimética, con un uso rudimentario y pobre de los medios electrónicos. Y no se puede hablar de coreografía porque no la hay, a lo sumo una ensalada con sillas apócrifas, histeria y pasos anticuadamente modernos. Carmen Robles aporta su madurez, y es lo único que se salva con dignidad en algún que otro momento. Madurez que contrasta peligrosamente con el resto de la plantilla." (Roger Salas. "Ensalada", en "El País". Madrid. 19 de junio de 1987).

"La pieza, obra del director de la compañía canaria, Aanatol Yanowski, derrumba cualquier esperanza de exotismo desde el principio. El primer sonido que escucha el espectador —que también será el último— es el de una sirena estridente, desgarradora, mientras la vista se fija en un escenario abigarrado, sembrado de elementos que configuran un sugerente decorado a medio camino entre un basurero y una sala con cierto aire "camp", dominada por una enorme claraboya, por la que entra la luz de los sueños del protagonista, a tiempo que, procedentes de la sala, invaden la escena los personajes, fantasmagóricos y grisáceos en este arranque.
Éste —el propio Yanowski— es quien menos baila en todo el espectáculo, pero a él corresponden todos los sueños que configuran los bailes, él es el hilo conductor con su mera presencia de todas las imágenes que desfilan a lo largo de toda la coreografía, y que son un retrato, una crónica del mundo urbano contemporáneo: la droga, la prostitución, las sectas, las fiestas, el amor...; un mundo de sueños que se derrumba al final, en una vuelta al principio —suena otra vez la sirena, las figuras abandonan la escena de la misma forma que entraron en ella y la luz se centra nuevamente en el oficiante.
(...) No hay nada realmente nuevo en la obra desde el punto de vista coreográfico. Están todos los tópicos de la danza contemporánea, el urbanismo, el maniqueismo, la cualidad violencia-ternura, el empleo de elementos más propios de la experimentación teatral que de la danza, etcétera. Pero el espectáculo presenta una dignidad técnica y formal difícil de encontrar hoy en día, con una conseguida iluminación, calidad de sonido, preparación de los bailarines, imágenes trabajadas. Algo que no suele ser común denominador de los espectáculos de danza que presentan los grupos españoles en Madrid." (Julio Bravo, "*Liturgia de cristal*, crónica bailada de un sueño urbano", en "ABC". Madrid. 19 de junio de 1987).





En la página de la izquierda, "Cascanueces", de Tchaikovsky, por el Ballet del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela. (Foto: Paco Ruiz). Sobre estas líneas, arriba, "Liturgia de cristal", por Ballet del Atlántico. Abajo, "Reflexiones", con música de Chopin, por el Ballet de Barcelona. (Foto: Josep Aznar).

"Liturgia de cristal *es un espectáculo que dura poco más de una hora. Más que de danza, propiamente dicha, es teatro pantomímico, que parece proponerse mostrarnos la irreductible soledad, incomunicable, del hombre en el universo. Gestos, movimientos aislados, pero cohesionados, van trayéndonos un mundo que no sabemos bien si es de locos o de gentes que, en un ramalazo de luz, viven en una extraña cordura. En ellos cobran pleno vigor los contenidos del subconsciente, individual y colectivo, liberados y plasmados en formas que sólo a veces se relacionan con los dancísticos.*
Profunda, dolorosamente humano, el hombre, la mujer, se nos aparecen en su integridad, todo es puro expresionismo, duro, sobrecogedor como una insospechada revelación, que tiene un fin lógico en la catástrofe final, entre estruendosos fogonazos, en que llega a su climax la locura colectiva, para, ya individualizada de nuevo, recuperar los propios comunes hábitos." (Fernando Ruiz Coca, "Una extraña cordura", en "Ya". Madrid. 20 de junio de 1987).

BALLET DE BARCELONA. Barcelona

Coreografías para la temporada 86-87:

PAQUITA

Coreografía: M. Petipa, recreada por Galina Samsova. Música: Leon Minkus.

REFLEXIONES

Coreografía: Juan Sánchez. Música: Fréderic Chopin

WALPURGIS NIGHT

Coreografía: Galina Samsova, basada en la versión de Sergei Sergiev. Música: Charles Gounod.

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

Coreografía: Nicolás Beriozoff. Música: Igor Stravinsky. Dirección general: Juan Socias. Dirección artística: Juan Sánchez. Bailarines: Sylvain Boniface, David Campos, Juan Carlos Fernández, Kevin J. Horn, William Kenneth, Richard King, Fernando Martín, José Manuel Rodríguez, John Todd, Raquel Ashton, María Baselga, María del Carmen Carballo, Giovanna Dalé, Mònica Martí, Esmeralda Maycas, Marta Munsó, Marisol Moreno, Tamara Rubio, Irene Sabas, Jone Sanmartín, Julie Sweetsur y Karin Wakefield. Estreno: 29 de abril de 1987.

"Con la elección de un repertorio rigurosamente clásico, los 16 jóvenes bailarines del conjunto hicieron lo que pudieron para convencer al público, y cabe reconocer que en sus esfuerzos pudo detectarse la contribución de alguna que

otra joven promesa, cuyo talento sobresalía de la mediocridad general. Lo primero que salta a la vista, sin embargo, es que los medios puestos en juego son notoriamente insuficientes para llevar a buen puerto el ambicioso proyecto de un ballet de Barcelona.
La siempre deseable compañía de danza para Barcelona, podrá cargar el acento de su creatividad, en su calidad interpretativa o en ambas a la vez, podrá dedicarse al repertorio clásico o al contemporáneo, pero por encima de todo tendrá que poseer algún algún rasgo de personalidad que permita identificarla como representativa de la danza en Cataluña. Este sello identificador fue el gran ausente en la noche del pasado jueves. Y tal como están planteadas las cosas en este Ballet de Barcelona, lo más probable es que no aparezca nunca. Porque se ha optado por un camino en el que prácticamente ya está dicho todo lo que cabía decir." (Marjolin van der Meer. "La Vanguardia". Barcelona. 1 de mayo de 1987).

LA BIRLOCHA. Murcia

TRABAJAR CANSA
Dirección: Colectivo. Coreografía: Adelina Gallego, Fuensanta M. Martínez y Fernando Martín. Voz en off: Antonio Béjar. Bailarines: Rafael Bustamante, Adelina Gallego, Juan Gallego, María Fernanda González, Fuensanta M. Martínez y Pepa Noguera. Estreno: 18 de diciembre de 1986, en la Sala Andrés de Claramonte (Murcia).

BOCANADA DANZA. Madrid

REPÍTETEME
Coreografías de José Miguel Bau, Blanca Calvo y M. J. Ribot. Dirección: Blanca Calvo y María José Ribot. Iluminación: Félix Cabez. Intérpretes: Isabel Manzarbeitia, Teresa Nieto, Óscar Millares, Susana Casenave, Peter Brown, Iñaki Azpillaga, José Miguel Bau, Olga Mesa, Blanca Calvo y María José Ribot. Estreno: 26 de junio de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dentro del ciclo Madrid en Danza.

"Madrid en Danza", ciclo heterogéneo y desigual, que nos ha servido para esclarecer un poco el panorama actual de danza en España, con estas compañías que están surgiendo ahora, en donde el entusiasmo y las ganas de hacer cosas —de moverse— es digna de tener en cuenta. Falta aún mucha experiencia, constancia y búsqueda de perfección, pero estamos en el principio.
Esta apresurada reflexión general sirve perfectamente para hablar también de Bocanada Danza, el grupo que cerró el ciclo con su espectáculo Repíteteme, *que levantó muchísimo aplausos entre una afición complacida. Son jóvenes, son osados, tienen mucha fuerza —más afectiva que interna— y les gusta investigar y hasta dar la nota. Lo más destacable de ellos es su frescura y su constante mundo lúdico, sin soslayar el atrevimiento y el considerable caudal imaginativo. Mediante los tics, las repeticiones y la introducción de elementos ilógicos, fuera de contexto, crean una especie de cuadros entre surreallistas y absurdos que desencadenan un choque y un cierto humor. Son chicos desenvueltos y su trabajo se ve bien, aunque hayan de sintetizar, limpiar, fijar y dar esplendor, que decía la Academia, investigar y profundizar más allá de los juegos de artificio."* (J. M. Plaza, "Tentativas", en "Diario 16". Madrid. 28 de junio de 1987).



Sobre estas líneas el grupo Bocanada Danza, en "Repíteteme". En la otra página, un momento de "Réquiem", con música de Verdi, por la Compañía de Danza Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. (Foto: Ros Ribas).

"En Repíteteme *se dan cita diversos mundos, desde los interiores hasta los meramente externos a la persona.* Repíteteme, *como totalidad, gira en torno a la obsesión de cómo los personajes se sienten acechados por sus propias invenciones. Entorno que a veces sirve de apoyo y otras de vehículo de destrucción de sus creadores... Y "cuelgo" muestra una enajenación neurótica de la necesidad de comunicación, concentrada en el teléfono como icono del mundo moderno."* (Roger Salas. "El País". Madrid. Junio de 1987).

BALLET DE CARMEN SENRA. Madrid

Coreografías para la temporada 86-87:

PRIMERA EDICIÓN
Coreografía: Paul Grey.

CUERPO-ESPÍRITU
Coreografía: Airton Tenorio.

PERSONAL E INTRANSFERIBLE
Coreografía: Carmen Senra. Bailarines: Antonio Escartín, María Fernández, Ángel Fuentes, Mónica R. Runde, Marian Arriaga, Laura López, Eduardo Ruiz, Carmen Senra, Airton Tenorio y Gloria García. Estreno: 14 de julio de 1987, en el Cuartel de Conde Duque, Madrid.

"Poco a poco, el trabajo de esta madrileña se ha ido alejando del uso del "jazz" para abarcar con soltura el aprendizaje metodológico de L. Horton, José Limón y Martha Graham en un uso discrecional que pretende encontrar un lenguaje más adecuado a nuestras características: "Se puede —dice Senra—, y de hecho lo hago, buscar un lenguaje propio. No se trata de inventar un método, sino de rebuscar en la práctica hasta hallar los factores que mejor nos convengan. Nuestros cuerpos y nuestras motivaciones no son los mismos que los de americanos o alemanes, por poner dos ejemplos; la identidad de la danza (y esto siempre es discutible) hay que buscarla en el experimento, quemando el músculo y agotando los mimetismos de que todos, sin excepción, hoy somos víctimas" (Declaraciones Roger Salas. "Ya". Madrid. 10 de julio de 1987).

"Primera edición, que abrió el programa, es una obra en la que domina el despliegue de cuerpos, en una conjunción llena de fuerza. Cuerpo-Espíritu, *de Airtom Tenorio, fue lo mejor de la noche.*
La obra es heterogénea y tal vez haya una saturación de datos, pero —ayudada por la música— crea una especie de desconcierto anhelante, y se puede decir que Cuerpo-Espíritu *tiene un raro atractivo, un sutil hechizo prendido en rojo, negro y blanco.*
Carmen Senra se mueve entre la expresividad y la emoción contenida, muy apta para el patetismo y el contrapunto, destacando de ella el empleo de sus extremidades, y muy en especial de esos brazos que, como cobras, cobran vida propia, se independizan. El juego de brazos hay que destacarlo en gran parte de las bailarinas del grupo.
En Personal e intransferible, *la musicalidad, repetitiva y hasta de discoteca de ciertos pasajes marcaban el peso en una coreografía prolongada y variada que no pudo brillar con intensidad, pero sugestiva, en donde los bailarines se movían entre la improvisación (ficticia) y las pautas marcadas en una serie de episodios, reiteraciones y yuxtaposiciones.*
Hay un cierto erotismo, insinuado, reiterado vagamente y congelado a su vez en estas coreografías, y hay que señalar, finalmente, las líneas, la fuerza, la ambición y constancia de este joven grupo que emplieza y ya da la sensación de solidez." (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 16 de julio de 1987).

"Primera edición es una elaboración de grupo respetuosa del entrenamiento diario que se vio

destrozada, como el resto de la función, por la mala calidad de la luminotecnia, tanto en el diseño de discoteca barata como en la práctica de iluminar a los bailarines.
Cuerpo-Espíritu *tiene su gracia en un tono algo "retro" que toca lo cursi. Sus mejores momentos son los del paso a dos entre la propia Senra y Tenorio. La imbricación del cuerpo de baile no está totalmente resuelta, y su papel se vuelve mecánico, de comparsa. El tema es melodramático y de un sentimentalismo anticuado. La sobriedad del baile de Senra logra diluir la historia para que se disfrute su ejecución, con un acento muy personal.*
Lo mejor fue Personal e intransferible, *que significa varias cosas, evolución hacia códigos más actuales, explotación consciente de las cualidades personales de los intérpretes y una concepción global llena de rapidez. La coreografía tiene fuerza, y su base compositiva hace que el baile de Tony Escartín y Gloria García encuentre oportunidad de lucir su dinámica.*
Es un buen ballet, un paso de gigante para su autora, que demuestra entrar en una madurez interesante y llena de cambios formales." (Roger Salas. "El País". Madrid. 18 de julio de 1987).

"Carmen Senra, además de tener ideas, sabe cómo bailarlas, y se convirtió en el auténtico astro del espectáculo con su buen hacer y su magnífica técnica. La coreografía viaja de la Edad Media hasta nuestros días, mientras en el aire se abren paso el gregoriano y el jazz, entre la placidez y el dinamismo, mientras en la escena mujeres y hombres bailan sus escarceos amorosos, que desembocan en un purificador bautizo del papel." (Julio Bravo. "ABC". Madrid. 16 de julio de 1987).

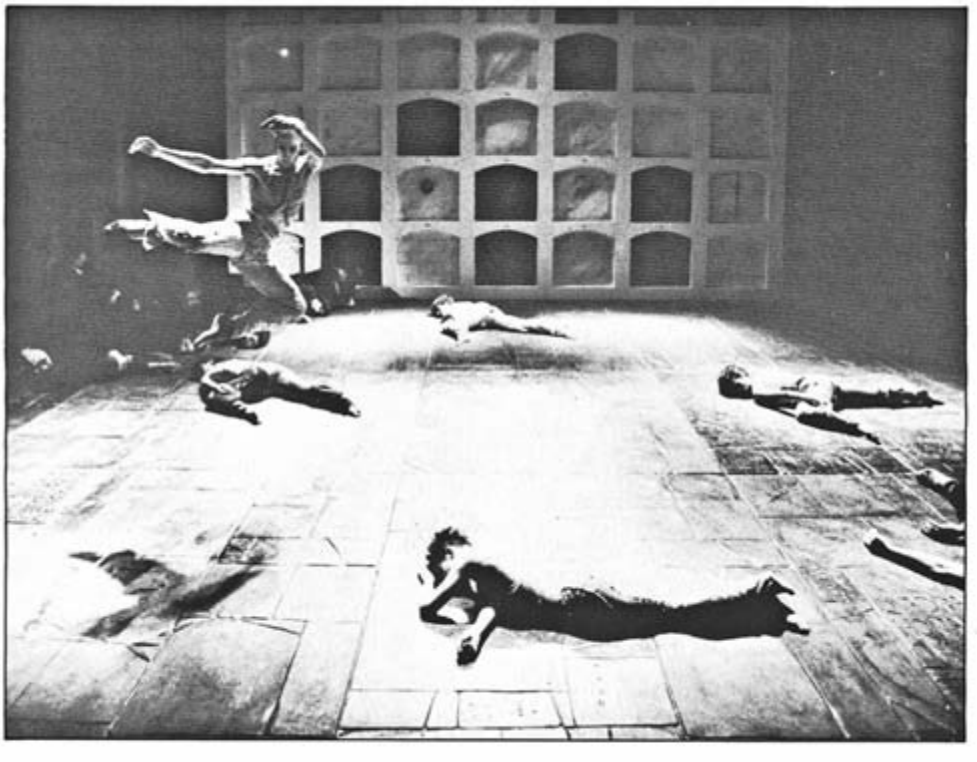
"La actuación de esta gran artista con su conjunto confirma que Carmen Senra es una alternativa firme en el vacilante panorama de la danza contemporánea española. Pero ocurre que los genios de este ámbito artístico suelen estar acompañados de cuerpo de baile que indefectiblemente resaltan las diferencias. El grupo que acompaña a la bailarina y coreógrafa madrileña es homogéneo, disciplinado y hasta eficaz, pero la duración del espectáculo permite apreciar, sin ánimo alguno de descalificación, el refulgente brillo de la luz de su líder en contraste con las restantes sombras blancas.
No obstante, una pareja del cuerpo de baile, la que forman Gloria García y Antonio Escartín, se llevaron sinceros aplausos la noche del estreno, por su extraordinario duetto en la tercera coreografía, en un derroche de elasticidad y sincronía." (Javier Parra. "Ya". Madrid. 17 de julio de 1987).

COMPANYIA DE DANSA CESC GELABERT Y LYDIA AZZOPARDI.
Barcelona

RÉQUIEM
Dirección y coreografía: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Música: Giuseppe Verdi. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Iluminación: Lluís Pasqual. Bailarines: Helena Berthelius, Francesc Bravo, Cesc Gelabert, Mónica Goday, Lala Sagarra, Adolfo Vargas y Anna Xena. Figurantes: Paúl Berrondo, Natalia Espinet, Cecilia Martín, Margit Mora, Eduardo Motta, Naoko Nakamoto, Jorge Pardo, José Luis Porras, Carmina Portabella y Pep Sabaté. Estreno: 23 de abril de 1987, en el Teatro Lliure de Barcelona.

"(...) Lo que más atrae a Gelabert del Réquiem, *de Verdi, es que si bien por un lado constituye una melodía que llega muy directamente, como en la ópera, por otro lado contiene elementos abstractos, que son los que requiere una misa. "Es esta última particularidad la que resulta idónea para mi manera de coreografiar —dice Cesc, añadiendo—: "Esta música me ha despertado muchas emociones, como la misma figura de Verdi, su vida y, evidentemente, todo el ambiente del siglo pasado".*
—Tratándose de una obra tan conocida, ¿no te preocupa el hecho de que el público venga más condicionado, porque al ver tu versión cada cual se ha imaginado ya visualmente su propio Réquiem"?
—Desde luego que sí. Y esto es lo que me fascina. Lo que quiero lograr es presentar al público mi versión y que juntos terminemos el Réquiem. *Por eso no quiero trama narrativa ni tener que explicar demasiadas cosas.*
(...) La idea central de la obra gira, evidentemente, en torno a la muerte. Empieza con un hombre solo en escena sobre un suelo de piedra y ante un muro de nichos. Le rodea un cercado de hierro oxidado.
—¿El Romanticismo?
—Sí, la muerte está muy presente, pero en realidad se trata de explicar lo que pasa por la mente de un creador. El amor y la muerte son ideas muy unidas al hombre; son intemporáneas. Era, pues, inevitable hacer algunas referencias al Romanticismo. En el vestuario, por ejemplo, en que he visto una chaqueta de esgrima del siglo pasado, mis patillas... Pero el Romanticismo proviene del Norte y un señor que haya leído a Hölderling y a Schiller posiblemente salga desilusionado de mi espectáculo. Nuestro concepto de la muerte es más bien mediterráneo, está más cerca de las ideas de la Edad Media." (Entrevista de Marjolin ven der Meer a Cesc Gelabert, en "La Vanguardia". Barcelona. 21 de abril de 1987).

"(...) Los autores han tomado la obra musical por un lado que, aunque resulta muy personal, es verdaderamente enriquecedor: explorando el sentido universal y enigmático de la muerte. La obra, por su búsqueda dancística y dramática, constituye un gran espectáculo, quizás el más atractivo de los que han creado esta pareja de coreógrafos.
Gelabert y Azzopardi profundizan en su producción teatral, en su temática y estructura, para desarrollar efectos psicológicos y trazos extenuantes, que se difuminan en un encuentro de pasiones humanas y crean una idea de decadencia.
No hay tan solo una contemplación de la muerte en escena, sino la escenificación de sensaciones sobre ésta, a partir de una enérgica violencia vital, que contrasta con una extraña ternura de notable sencillez interpretativa. La belleza del lenguaje académico entronca con los movimientos libres de tendencia grotesca y de un acertado sentido casi funambulesco.
(...) Réquiem *es un espectáculo que hay que ver en su integridad. Es decir, desde un punto de vista global, donde cada escena matiza a la siguiente, teniendo como punto de referencia la grandiosa música de Verdi.*
El diseño de luces de Lluis Pasqual, al igual que la escenografía y vestuario de Puigserver, son elocuentes y recomponen vivamente un am-



biente romántico y la sensación claroscura que aconpaña a la percepción de los ideales del "risorgimento". Música y movimiento responden a una propuesta llevada a cabo con talento". (Carlos Murias, "Meditación sobre la muerte", en "El País". Barcelona. 26 de abril de 1987).

"(...) Aunque estamos ante un espectáculo de danza, ésta es un elemento más —destacado y ejecutado con enorme categoría profesional por siete bailarines, entre los que está Gelabert—, en un montaje en el que la escenografía y el vestuario de Puigserver contribuyen a crear una atractiva magia escénica. Ese muro, en el que se incrustan 49 nichos, y ese suelo, hecho de lápidas e inscripciones, conforman una ambientación en la que los bailarines subrayan con imaginación la música de Verdi. En todo momento es la música la que inspira la coreografía de Gelabert, los bailarines interpretan, bajo su propia sensibilidad, los estados de ánimo que sugiere en cada momento el Réquiem.
Otra gran aportación de este nuevo trabajo de la compañía de Gelabert y Azzopardi —que se hacen acreedores a una infraestructura que les permita desarrollar todo su talento creativo— es el papel que aquí juegan los diez figurantes. Personajes tétricos que a veces participan en las evoluciones de los bailarines, otras veces intervienen y otras se limitan a mirar esas evoluciones; pero siempre conformando una gran teatralidad, creando cada uno de ellos, a través del vestuario, del gesto y de la expresión, su personaje.
Creo que se puede afirmar que la versión de Gelabert y Azzopardi del Réquiem *de Verdi es enormemente enriquecedora y gratificante, con momentos de una belleza reconfortante. Los crescendos musicales suelen tener una respuesta escénica cargada de reconocible emoción."* (G. Pérez de Olaguer, "Danza y *Réquiem*, un gran espectáculo", en "El Periódico". Barcelona. 28 de abril de 1987).

"El espectáculo, que tiene algunos momentos bellos y sugerentes, en los desencuentros entre los vivos y los muertos y la llegada de una nueva inquilina a los nichos, así como en el desarrollo dinámico de algunas escenas, queda pronto desbordado por la grandiosidad de la música, a la que no hacen frente la coreografía y la técnica del grupo. El macabrismo y los efectos de la estética "sucia", los que más fuerza tienen, van perdiéndose en ejercicios extenuantes para los bailarines, de manera que paulatinamente se hace más difícil mantener la tensión dramática. El público siguió con interés el espectáculo y aplaudió conplacido al final." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 24 de octubre de 1987).

BALLET CLÁSICO DE ZARAGOZA. Zaragoza

Coreografías para la temporada 86-87:

LAS SÍLFIDES
Música: Chopin. Coreografía: Michel Fokin y Lynn Seymour.

EL AMOR BRUJO
Música: Manuel de Falla. Coreografía: Cristina Miñana.

SINFONÍA EN D
Música: Haydn. Coreografía: Jiry Kylian. Dirección: Cristina Miñana. Bailarines: Marta Ruiz Estrampres, Mar Olmos, Michel Wallerand, Ramón Taulé, entre otros.

"(...) (Les sylphides) Acentuadamente romántica la concepción de Lynn Seymour sobre la coreografía de Mikhail Fokin, a la que la bailarina canadiense, que estuvo en Zaragoza montando la versión, ha añadido algunas pinceladas en el vestuario y la concepción escenográfica —la mayor novedad, la presencia de un pianista en el escenario, interpretando la partitura chopiniana—. Fue la del ballet de Zaragoza una versión correcta, con algunas imperfecciones propias de los evidentes nervios. Pero le faltó vida. Parecía que el espacio del auditorio de Colón constriñera a las bailarinas y les transmitiera ese estatismo, esa apariencia de porcelana, de camafeo romántico.
Un vuelco radical supuso la versión de El amor brujo, *que presentaba la novedad de ser bailado con zapatillas de punta. Cristina Miñana ha tomado al pie de la letra la música de Manuel de Falla y el argumento de Carlos Fernández-Shaw, y ha realizado una versión que va poco a poco atrayendo al público, gracias en parte a la buena labor de los solistas —Marta Ruiz Estrampes, Mar Olmos, Michel Wallerand y Ramón Taulé—, y a una concepción que no quiere abandonar del todo ese fuego español que la mágica música de Falla posee.*
Con la Symphony in D, *de Haydn, el color, la luz y la alegría irrumpen en el escenario. La coreografía de Jiri Kylian es, sobre todo, un canto al humor en la danza. Una parodia sobre los modos clásicos y académicos, que convierte lo difícil en irrelevante y que el Ballet de Zaragoza (preparado este trabajo por Hedda Twiehaus y Ulf Esser) sabe traducir de forma extraordinaria, destacando la buena labor de los bailarines masculinos. Desprendidos de toda tensión, afluye la expresividad a sus rostros y la danza, con toda su dificultad, se convierte en un juego. El resultado es, finalmente, magnífico."* (Julio Bravo, "Ballet Clásico de Zaragoza, los tres rostros de la danza", en "ABC". Madrid. 13 de diciembre de 1986).

"Lynn Seymour ha usado como cobaya a esta compañía, y el resultado deja mucho que desear. Si se monta un clásico, no quiere decir que se baile como hace ochenta años, pues hoy la técnica está mucho más desarrollada, pero no debe ser violentado en esencia, que es lo que pasa en este caso.
Marta R. Estrampes muestra, dentro de una calidad que se le reconoce, amaneramientos inútiles que tienen la apariencia de haber sido marcados por la coreografía. El mejor fue Michel Wallerand, que es un buen bailarín, limpio de ejecución, capaz de resolver con dignidad su variación.
El amor brujo *tiene un buen escenario, pero están muy disociadas la música y la coreografía. Lo que pasa con los cuerpos casi no tiene que ver con lo que se oye. La atmósfera, un poco tenebrista, ayuda a sostener un montaje que los valores de inventiva coreográfica no justifican. Estrampes y Wallerand estuvieron a tono con una imposición dramática fuerte.*
Sinfonía en D *prueba hasta dónde los valores intrínsecos de una coreografía son capaces de salvar una función. El Ballet de Zaragoza tiene un buen montaje de esta pieza destinada a permanecer por su calidad y frescura, que fue lo mejor de la noche, con diferencia.*
Todos los chicos demostraron sus posibilidades histriónicas y de baile. La técnica que exhibe la compañía es irregular, aunque se adivinan, potencialmente, numerosos componentes con talento y posibilidades." (Roger Salas, "El factor de la inventiva", en "El País". Madrid. 14 de diciembre de 1986).

BALLET CONTEMPORÁNEO DE MADRID. Madrid

Coreografías para la temporada 86-87:

JAURÍA
Dirección y coreografía: Luis Ruffo. Música: Igor Stravinsky.

KYRIEELLEISON
Dirección y coreografía: Luis Ruffo. Música: Scarlatti.
Bailarines: Luis Ruffo, Roberto Zarzosa, José L. Ventura, Juan Carlos Salguero, Benedicto Cieza, Guillermo Parreño, Mercedes Pacheco, Alicia Saiz, Begoña Guindel, María Elena Burruezo, M. Carmen Arroyo y Alma López.

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA. Barcelona

OOOLIMPIA - 87
Del colectivo. Coreografía basada en una idea de Anselmo García. Música: Xavier Maristany. Dirección: Amelia Boluda y Dinora Valdivia. Bailarines: Amelia Boluda, Damiá Pou, Ulla Korjala, Antonio Iglesias, Antonio Mira, María Muñoz y Dinora Valdivia. Estreno: 17 de octubre de 1986, en el Teatro de las siete Colinas, Ceuta.

PERFECTAMENTE PIEDRA P. P.
Coreografía: Amelia Boluda, Antonio Iglesias, Antonio Mira, Dinora Valdivia. Escenografía: Antonio Mira. Música: Grupo Koniec. Bailarines: Amelia Boluda, Antonio Iglesias, Ulla Korjala, Antonio Mira, María Muñoz, Damiá Pou y Dinora Valdivia. Estreno: 12 de junio de 1987, en Hamburgo (Alemania).

BALLET CONTEMPORÁNEO DE BURGOS. Burgos

EPÍLOGOS IN CARMEN
Dirección y coreografía: Alberto Estébanez. Música: Bizet, J. Michel Jarre y M. MacLaren. Estreno: 27 de noviembre de 1987 en el Centro Cultural "Francisco de Salinas", de Burgos dentro de la VII Otoñada Cultural de Burgos.

CONTRAPUNTOS. Madrid

CONTRAPUNTOS
Música: Alfredo Aracil, Eduardo Pérez Maseda y Carlos Cruz de Castro. Coreografías: Jim Hughes y Reyes de Lara. Bailarines: once de la compañía. Músicos: Salvador Espasa, Salvador Vidal, Tomás Garrido y Pedro Estevan. Estreno: 5 de noviembre de 1986, en la Sala Olimpia de Madrid. Coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro de Difusión de la Música Contemporánea.







Arriba y a la derecha de estas líneas, dos escenas de "Madame Josephine... a mi querido Chejov", de Luis Olmos, por Teatro de la Danza de Madrid. (Foto: Luis Larios). Sobre estas líneas, "Contrapuntos", por la compañía del mismo nombre. (Foto: Chicho).

DANAT DANZA. Barcelona

ESQUIRLAS (Splitter)

Coreografía de Sabine Dahrendorf. Escenografía: José Manchero. Vestuario: Sybilla. Música: Leo Mariño. Bailarines: Sabine Dahrendorf, Esther Escolano, Mireia Font, Alfonso Ordóñez, Mercedes Recacha y Marta Solsona. Estreno: 26 de mayo de 1987, en el Teatro Avenida de Burgos.

"El espectáculo, que consta de un solo acto de una hora de duración, representa el acontecer cotidiano de unos personajes en el ámbito de una jornada familiar. Curiosamente, el desarrollo de la acción se ubica en un lugar lejos de la rutina diaria del hombre moderno: un paisaje volcánico, que pretende trasladarnos a un mundo imaginario, fuera de lo corriente, abstracto, en el que la lejanía forma parte de esa múltiple asociación de ideas que pretende la danza del grupo Danat.

El pintor José Menchero ha diseñado una escenografía sencilla, pero con un máximo de sugerencias que la coreografía de Sabine Dahrendorf ha sabido aprovechar en todos sus matices. La escena, por ejemplo, en la que tres cabezas situadas detrás de una roca interpretan una serie de movimientos, es de una gran originalidad. "Es el único cuadro basado en una estructura matemática —dice Sabine—, es decir, se han estudiado cuidadosamente los movimientos humanos de la cabeza: la inclinación, las miradas, y se han abstraído los elementos vitales de los mismos. A partir de aquí se ha elaborado un ritmo concreto, quizás el más racional del conjunto." (R. G. "La Vanguardia". Barcelona. 27 de agosto de 1987).

"Esquirlas *tiene una calidad difícilmente discutible. El trabajo de reducción del movimiento de la coreógrafa alemana afincada en Barcelona Sabine Dahrendorf no sólo está hecho con seriedad, sino que se inserta en un esfuerzo de integración estética y ambiental con los demás elementos de la escena (la música original de Leo Mariño, la escenografía de José Menchero, el vestuario de Sybilla, y las luces de María Doménec), revelador de una claridad de intenciones en principio bien venida, en un terreno en el que es más que frecuente perderse.*

La presencia física y el nivel técnico del grupo de cinco bailarines —Llum Bordalés, Esther Escolano, Alfonso Ordóñez y Mercedes Recacha, además de la propia Dahrendorf— sostienen sin ningún problema este ejercicio de estilo, que fue seguido por el público con evidente interés." (Mercedes Rico, "Un ejercicio de estilo", en "El País". Madrid. 7 de febrero de 1988).

TEATRO DE LA DANZA. Madrid

MADAME JOSEPHINE... A MI QUERIDO CHEJOV

De Luis Olmos. Dirección: Luis Olmos. Escenografía: Gabriel Carrascal. Música: Stravinski y otros. Coreografía: Antonio Llopis. Intérpretes: Antonio Llopis, Javier Planchuelo, Antonia Rodrigo, Viviana Doynel, Roberto Álvarez, Amelia Ochandiano y Luis Olmos. Estreno: 12 de agosto de 1987, en el Auditorio Municipal de la Exposición de Avilés, (Asturias).

"Continuando la forma de expresión que caracteriza al Teatro de la Danza de aunar teatro y danza hemos tratado —comentan los representantes de la misma— la presente obra. La música sirve para ambientar y remarcar las distintas situaciones por las que se mueven los personajes. Al ser estas personas que actúan y bailan en su vida profesional no hemos despojado de movimiento a a su vida real, ya que para nosotros su existencia es una prolongación de su hacer cotidiano. Tanto es así que, a veces, su vida privada resulta más espectacular que las representaciones." (Declaraciones a C. G. "ABC". Madrid. 24 de septiembre de 1987).

"A modo de homenaje a Chejov está concebido este espectáculo. Su autor dice que se ha inspirado en la ternura y riqueza humana del escritor ruso para la creación de esta obra. Con el mundo del teatro como espacio ambiental, asistimos a un ejercicio sobre la ironía y la burla que acompaña siempre al destino del hombre. Como motivo del espectáculo, han situado la acción a principios del siglo XX en un modesto teatro de variedades situado en un popular barrio de una ciudad rusa en el que va a tener lugar un estreno. Los dispares intereses que mueven a la heterogénea compañía saltan al primer plano de este pequeño grupo." (F. B. "Diario 16". Madrid. 19 de septiembre de 1987).

TEATRO DE DANZA ESPAÑOLA. Madrid

SINFONÍA SEVILLANA
Música: Joaquín Turina.

BAILETE
Música: Joaquín Turina.

ENAMORADA
Música: R. Jiménez.

EL CIEGO
Música: Joaquín Turina.

LA TRILLA
Dirección de todas las coreografías: Luis P. Dávila. Maestra de ballet: Rosa Naranjo. Bailarines: Beatriz Carmona, Belén Orozco, Isabel García, Reyes Orozco, María Vivó, José A. Arroyo, Alberto López, Javier Casas, José Javier Pedraza y Jaime Rincón. Estreno: 23 de septiembre de 1986, en Chinchón.

DART, COMPANYIA DE DANSA. Barcelona

Coreografías realizadas para la temporada 86-87

ALLÀ!, ON?
Coreografía: Pavel Vokoun. Música: J. S. Bach. Bailarines: Montse Escorihuela, Àngels Lacalle, Lali Mel.lo, Narciso Forrellad, Toni Gómez y Álvaro de la Peña.

VARIACIONS SOBRE BALANCHINE
Coreografía: Hans Wrona. Música: J. S. Bach. Bailarines: Guillermina Coll y Hans Wrona.

DANSES SENSE PARAULES
Coreografía: Hans Wrona. Música: F. Mendelssohn. Bailarines: Àngels Lacalle, Lali Mel.lo, Toni Gómez, Pedro Malinowski y Narciso Forrellad. Músico: Gustavo Ríos (piano).

LLIGAMS
Coreografía: Guillermina Coll. Música: Gustavo Ríos. Bailarines: Maite Bisetti, Lali Mel.lo y Toni Gómez. Músico: Gustavo Ríos.

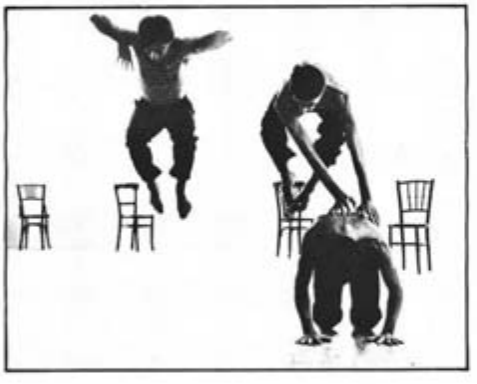
AMB SCHUBERT
Coreografía: Álvaro de la Peña. Música: F. Schubert. Bailarines: Maite Bisetti, Marta Duró, Ángeles Lacalle, Victòria Sáiz y Natàlia Vinyas.

JOCS
Coreografía: Guillermina Coll. Música: I. Strawinski. Bailarines: Montse Escorihuela, Paca Silvestre, Anna Torredemer, Natàlia Vinyas, Anna Novas, Toni Gómez y Pedro Malinowski.

Dirección: Guillermina Coll. Vestuario: Gina Dansa y María Almagro. Iluminación: Luis Mella. Estreno: 6 de diciembre de 1986, en el Centre Cultural de la Caixa de Tarrassa (Barcelona).

"El programa ofrecido por la Compañía Dart es una propuesta valiente y prometedora. El conjunto se caracteriza por su estilo a caballo entre lo neoclásico y lo contemporáneo.
La segunda parte del programa, ha resultado ser la más brillante porque tanto Lligams *como* Amb Schubert *han llegado a cristalizarse, desde el punto de vista interpretativo, tras un rodaje de más de un año. Como novedad destaca* Danzas sin palabras, *de Hans Wrona, que gustó por su coherencia y sensibilidad plástica y también por la partitura de Mendelsshon interpretada al piano, en directo, por Gustavo Ríos.*
Hans Wrona gusta de figuras sencillas, hace del lenguaje académico una forma de expresión viva, y lo depura de muchos adornos tradicionales. En Variaciones sobre Balanchine, *la obra parece ser una lectura personal de la partitura del compositor Chaikovski enmarcándola en un paso a dos.*
Danzas sin palabras *es más concisa y profunda, quizá porque la lectura de Mendelsshon no puede sino imponer claridad. Es una obra que coreográficamente se desenvuelve con elegancia, y se basa en figuras que evolucionan en dirección diagonal, regulando pasos a dos y a cuatro.*
Variaciones sobre Balanchine *trata de verterse en un estilo tradicional interpretado por el mismo coreógrafo junto a Guillermina Coll, en la que ambos aportan su buen saber técnico, pero que adolece todavía de excesiva rigidez en función de la partitura. Por cuanto* Allà!, On? *es una obra original, que se limita a trasponer a J. S. Bach a un ambiente cómico y teatral.*
Con Jocs *concluye el programa. Es una coreografía original de Guillermina Coll.*
La estructura de su trabajo coreográfico halla sus raíces en las influencias recibidas en Bélgica cuando trabajaba junto a Jiri Kylian.
Partiendo de los cuantro cantes de la Pastoral de Igor Stravinski, Jocs *es una obra dinámica salpicada con unas pinceladas irónicas.*
La compañía es joven y los componentes ejecutan con limpieza sus ejercicios. De entre las bailarinas destacan Ángeles Lacalle y Maite Biosetti, particularmente brillante en Lligams.
Si bien podría pedirse una mayor coordinación en escenas de conjunto. En general, la propuesta que Guillermina Coll nos brinda con su Compañía Dart es interesante y muy atractiva." (Carlos Murias. "El País". Barcelona. 15 de diciembre de 1986).





Sobre estas líneas, arriba, uno de los ballets de Dart, Companyia de Dansa. (Foto: Teresa Peyri). Abajo, Lanónima Imperial en su espectáculo "Eppur si muove", de Claudio Zulián. (Foto: Teresa Peyri). En la otra página, "Nudos", con coreografía de Josefina Tomás, por Madrid D. C. Ballet Contemporáneo.

GELU BARBU, COMPAÑÍA CANARIA DE DANZA. Las Palmas de Gran Canaria)

IGUAYA, TAJARASTE. SOBRE IONESCO
De Gelu Barba. Dirección: Gelu Barba. Intérpretes: Miguel Montáñez Wendy Artiles, Amelia Esteves, Noelia Hernández, M. Ramos, M. Armas, T. Britmon, H. Ávila, E. González, D. Betes, D. León y Paco Guerra. Escenografía: Pepe Dámaso y Tony Suárez. Estreno: 14 de octubre de 1986, en el Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.

LANÓNIMA IMPERIAL. Barcelona

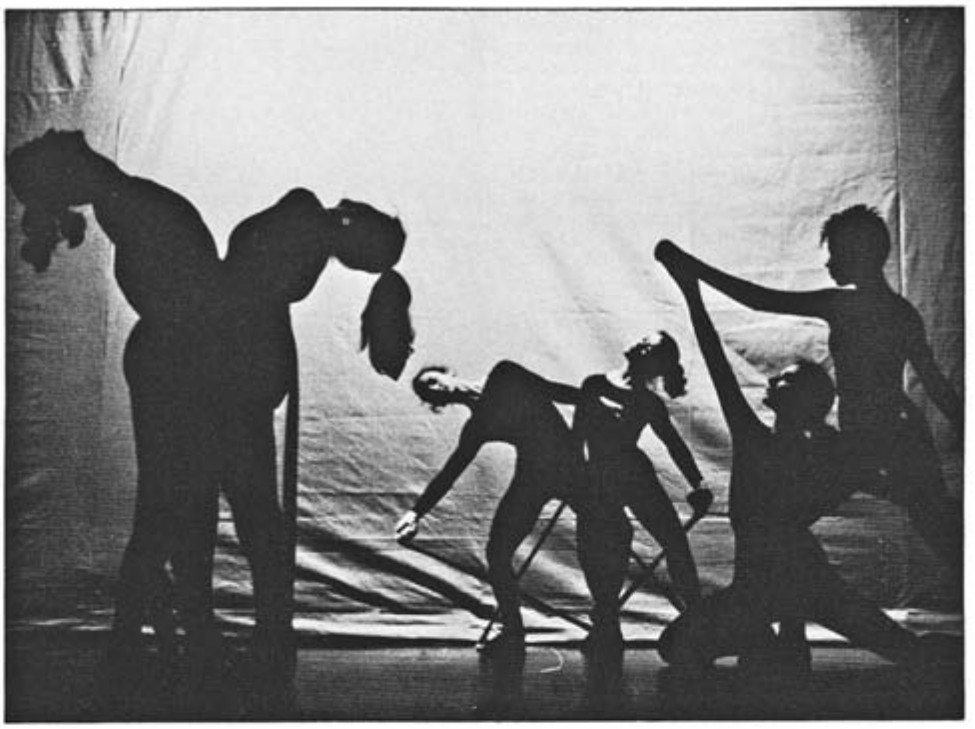
EPPUR SI MUOVE
Música y texto: Claudio Zulián. Escenografía: Francesc Punti. Dirección: Juan Carlos García. Bailarines: Jordi Cortés, J. C. García, Dietrich Grosse, Toni Martínez y Álvaro de la Peña. Estreno: 2 de mayo de 1987, en el Teatro del Prado, en el Festival Internacional de Teatre de Sitges.

"Es una obra que parte de una clara investiga-

ción sobre el proceso y desarrollo de la inercia del cuerpo en el espacio. Movimientos realizados con denodada energía se yuxtaponen a otros de gestualidad teatral. La obra, sin argumento alguno, parece transitar mediante la formación y transformación de unos estados de ánimo que, desenvueltos con riesgo y coordinación, componen una pieza densa en elementos y efectos coreográficos experimentales. Aunque se advierte una austeridad de ánimo, algunos de esos efectos recuerdan a los tópicos de Trisha Brown, en cuanto a la contraposición de energías y fuerzas físicas, pero no alcanzan su magnetizante fluidez.
Por lo demás, vacía de contenido, con una escenografía rudimentaria y austera y una partitura que explota todas las posibilidades que ofrece la viola de gamba, Eppur si muove *queda abierta a múltiples interpretaciones y eventuales variaciones y adaptaciones. La propuesta de Lanónima Imperial constituye un digno trabajo de conjunto."* (Carlos Murias, "En el espacio", en "El País". Barcelona. 4 de mayo de 1987).

"Un espectador poco atento diría rápidamente de Eppur si muove *que es una obra críptica y ligeramente aburrida; lo cual no supone ninguna descalificación. Y es que esta obra que gira y bascula en torno al movimiento no es nada efectista y en ella es el gesto, la sombra de ojos, esa variedad múltiple y repetitiva, apenas un rumor que se estanca o difumina, los que configuran la pieza.*
(...) La escenografía y la música —músicas para viola de gamba— no ayudan demasiado en principio, y es curioso resaltar que uno de los momentos más interesantes y hasta —levemente— estremecedores de la obra es cuando tiene, como banda sonora, un monólogo.
"Cuerpo sensible. El animal es infeliz". El cuerpo, motor del universo, está omnipresente en la obra, en donde un homosexualismo late entre las difusas lindes que van del pansexualismo al sexo de los ángeles. El cuerpo es espacio y es tiempo, es sentimiento y acción, hacia dentro y hacia afuera. Cuerpo ciego y obstinado, múltiple o multiplicándose y, a veces, congelado, solo. Cada individuo marca su espacio y se remarca en los demás, que también le desmarcan." (J. M. Plaza. "Ellos se mueven", en "Diario 16". Madrid. 25 de junio de 1987).

"El intenso trabajo de creación de movimientos desarrollado por los cinco componentes del grupo Lanónima Imperial queda patente desde las primeras escenas.
La inutilidad de los recursos sonoros empleados aplana el resultado final, destruye gran parte de una plástica hermosa y bien concebida. Zulián trata de suplir su falta de creatividad con una intelectualización de los aspectos formales de la música y lo complica todo intentando explicarse mediante una literatura tan confusa como inoperante.
El baile, sin embargo, brilla con luz propia desde una base conceptual de ruptura del canon dinámico. La obra es un boceto matemático sobre el destino del cuerpo deseado, odiado y utilizado, quemando el hedonismo en las ascuas de la musculatura. Allí, los chicos reencuentran una magia animal sensible en los contactos. A todos ellos les faltan pies (en lenguaje técnico), carecen de buen empeine y su insistencia en puntear resta calidad a su línea física. Es una obra bella hecha con ternura, la disección del acto coreográfico en la aridez de una tierra de nadie." (Roger Salas, "El error sonoro", en "El País". Madrid. 25 de junio de 1987).



MADRID D. C. BALLET CONTEMPORÁNEO. Madrid

NUDOS

Dirección: Josefina Tomás. Coreografía: Josefina Tomás. Música: Stokhausen. Atrezzo, vestuario y escenografía: Teo Camacho. Iluminación: Loles Andreu. Bailarines: toda la compañía. Estreno: 21 de abril de 1987, en los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid

"La coreografía de Josefina Tomás que abrió el nuevo espectáculo de este grupo que ya parece haber alcanzado la estabilidad, es una exploración retro, en el sentido que no plantea nada nuevo, ningún descubrimiento hacia lo desconocido, sino que, por el contrario, revaloriza una serie de experimentos kandiskianos, de la época en que Bahuaus incursionó en la danza.
No hay melodía en el movimiento sugerido por Josefina Tomás, sino solamente un esquema del acontecimiento sonoro.
Las bailarinas percuten el suelo con el pie plano, a talón sangrante, pero todo se queda ahí, sobresaliendo solamente la escena final, a partir de esa diagonal que produce el efecto de una cinta ondulante.
El cambio de tono, la coherencia de esa escena, es el mejor momento y el único en el que las bailarinas se integran resueltamente con el taconeo infernalmente inútil. La danza propiamente dicha tiene fuerza gestual, pero le falta acabado y, sobre todo, credibilidad." ("El País". Madrid. 23 de abril de 1987).

EN NINGÚN LUGAR

Dirección: Teo Camacho y Josefina Tomás. Coreografía y partitura rítmica: Denis Perdikidis. Iluminación: Loles Andreu. Bailarines: Lola Ortega, Laura Benedetti, Eva Guerrero, Carmen Morante, Tille Rielo, Amaranta Ariño, Ana Marco, Eva Sainz y Asun Díaz. Estreno: 14 de abril de 1987, en The Place Theater de Londres. En España: 21 de abril de 1987, en los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Las imágenes —correctas a momentos— parecían "ya vistas", procedentes de modelos anteriores y no de la creatividad de las coreógrafas. Faltaba ese mundo intransferible que es, en la diversa gama de calidades, la esencia del teatro, sea éste expresado a través de la palabra o de la danza.
El otro elemento significativo: los actores, danzarinas en este caso, se perdían igualmente en la mera forma, en la implicación de los gestos y la búsqueda de la conjunción. Se echaba en falta la fuerza interna y, así, posiciones y movimientos pasaban a ser la base esencial del espectáculo. Como, además, y en sí mismos, no tenían excesiva dificultad, la propia danza se convertía en gimnasia rítmica. Sólo algunos chispazos de Ningún lugar *dejaron entrever otra cosa: la necesidad de organizar orgánicamente la expresión a través del cuerpo en contacto con otros cuerpos."* ("El Norte de Castilla". Valladolid. 13 de junio de 1987).

EL BALLET DE MARÍA ROSA. Madrid

EL ROCÍO

Espectáculo compuesto de las siguientes coreografías:

ALLEGRO DE CONCIERTO
De Enrique Granados.

ALMERÍA
De Isaac Albéniz.

PASO A CUATRO
De Pablo Sorozábal.

A PALO SECO
Zapateado.

BENAMOR
De Pablo Luna.

ARAGÓN
De Salvador Ruiz de Luna.

EL ROCÍO
De A. Ruiz. Música: Ramón Turina.

Dirección, coreografías e iluminación: Antonio. Bailarines: María Rosa, Maribel Martín, Carlos Vilán, Rocío Acosta, Mari Mar López, Maleni Mexía, Mar Moreira, Patricia Torrero, Juan Fernández, Antonio García, Juan Manuel Lillo, José Ortega, Antonio Pardo y José de los Ríos. Estreno: 23 de abril de 1987, en el Teatro Monumental de Madrid.

"(...) No sé qué tanto por ciento del clamor que acogió la clausura de El Rocío, *y del espectáculo, se debe a los deseos de celebrar aquella reincorporación y de premiar el valiente empecinamiento de María Rosa en defender nuestra danza desde una organización no oficial. Probablemente, mucho. Pero, aun así, el triunfo final fue tan ruidoso y tan sostenido que todavía queda una buena porción que poder atribuir a los trabajos de ejecución danzante y de invención coreográfica que se acaban de contemplar. Aquéllos reunieron las dosis, siempre importantes, de preparación cuidada, elegancia de maneras y comedida vehemencia expresiva que ofrecen las intervenciones de la propia María Rosa y que ella sabe transmitir a sus huestes.*
(...) En cuanto a las propuestas coreográficas de Antonio, no supone descubrimiento alguno la afirmación de que no alcanzan las cotas de genialidad que sí ofrecían sus trabajos de "bailaor" y de bailarín. Con todo, las ahora respuestas son muy digno exponente de lo que sirvió en los primeros cincuenta para ensanchar nuestro desnutrido repertorio de danza. Encomiable empeño de entonces, como lo es ahora el de reponerlas.

Lo ha sido, asimismo, el esfuerzo grande que se adivina tras el estreno mundial de ese ambicioso "ballet" —"inspirado en la leyenda de la famosa romería andaluza a través de distintas épocas", como reza el programa de mano— que es El Rocío. *Esfuerzo, ya lo he dicho, clamorosamente recompensado la noche del jueves, a pesar de leves inseguridades derivadas de la ausencia de rodaje, que, sin duda, desaparecerán en las funciones sucesivas. Y trabajo de notable ambición, añadía. En mi opinión —no concordante, ciertamente, con el veredicto general—, de ambición no enteramente satisfecha. En primer lugar, me parece que no se acierta en el ensamblaje secuencial de los pentagramas sinfónicos de Turina con los pasajes populares, con lo que no se logra un soporte musical coherente. Por otro lado, creo que tampoco resulta muy natural, y sí forzada y carente de lógica discursiva, la ilación de los diversos acontecimientos que se narran. Cierto es que están bien conseguidos, en su plástica y en su dinamismo, varios de los números en los que se articula la amplia estampa, pero no lo es menos que tampoco faltan, en otros, algunos detalles que inciden en la infatilidad, el tópico o la sensiblería. La "petenera", o la "salve" que entona la voz de El Chaquetón, me vale para ejemplificar lo positivo; unas ruedas de carreta que aparecen desde lo alto intermitentemente, la simulación ingenua de caballos, el número de los rosarios, o el homenaje final, con desesperada despedida a la Blanca Paloma, pueden ser los detalles no felices".* (Leopoldo Hontañón, "Triunfal presentación del Ballet de María Rosa, bajo la nueva dirección de Antonio", en "ABC". Madrid. 25 de abril de 1987).

"La expectación de la noche estaba, sin duda alguna, en el regreso de Antonio. Su historia, su mitología y su carrera no necesitan hoy panegírico ni comentario alguno. Antonio jugó un papel importantísimo en un largo momento de la historia actual del baile español.
(...) Antonio mostró varias piezas de repertorio, de sus programas de toda la vida, donde rememoró su capacidad para mover a los bailarines en bloques, un recurso de composición nada fácil dentro de la danza clásica española, como en Allegro de concierto *y* Almería, *con poses de vieja escuela.*
Paso a cuatro *es un émulo de escuela bolera del* Grand pas de quatre *clásico, donde las bailarinas se ceden irónicamente las entradas a variación. Este "ballet" tiene un vestuario con cuerpos realizados por Karinska sobre grabados del siglo XIX, con irregular resultado a la hora de interpretar aquellas modas; igualmente pasa con la técnica bolera de las bailarinas.*
A palo seco *tiene problemas para los bailarines, que deben supeditar algo tan venal como el taconeo a una sincronía muy exacta, donde cualquier fuga rítmica arruina el resultado de conjunto. Juan Fernández demostró su fuerza, aunque estuvo algo precipitado en los solos.*
A Benamor *le sobra un largo pañuelo de brillos baratos por el cuello y cabeza de María Rosa; es una sofisticación inútil, de mal gusto. La idea del trío es simétrica, sin demasiado sentido de exploración, pero correcta. María Rosa se mostró en una cuerda única en todos los bailes, muy cerrada, hacia adentro y hacia abajo.*
Lo mejor llegó con las jotas, compuestas de manera que obligaban a bailar a todos los componentes, y rezumando autenticidad. Carlos Vilán sobresalió por su arrojo en los saltos, tal como destacó en la segunda parte, El Rocío.
Vilán posee un físico de buena planta y se mantiene enérgico a pesar de sus largos papeles. Aquí sobra esa voz en "off", dando una monserga catequizante, voz que en su delirio lírico-religioso llegó a hablar de bueyes que se arrodillaban al paso de la Virgen.
Las escenas finales están mejor hilvanadas y la estilización de sevillanas pone un toque agradable de ver. Aun así, la pieza no está redondeada. Hay valores indudables, el público se soltó el moño en bravos, hubo flores a granel, pero la realidad es que hoy los tiros estéticos van por otro rumbo". (Roger Salas, "Como decíamos ayer", en "El País". Madrid 25 de abril de 1987).

COMPAÑÍA DE FLAMENCO MARIO MAYA. Sevilla

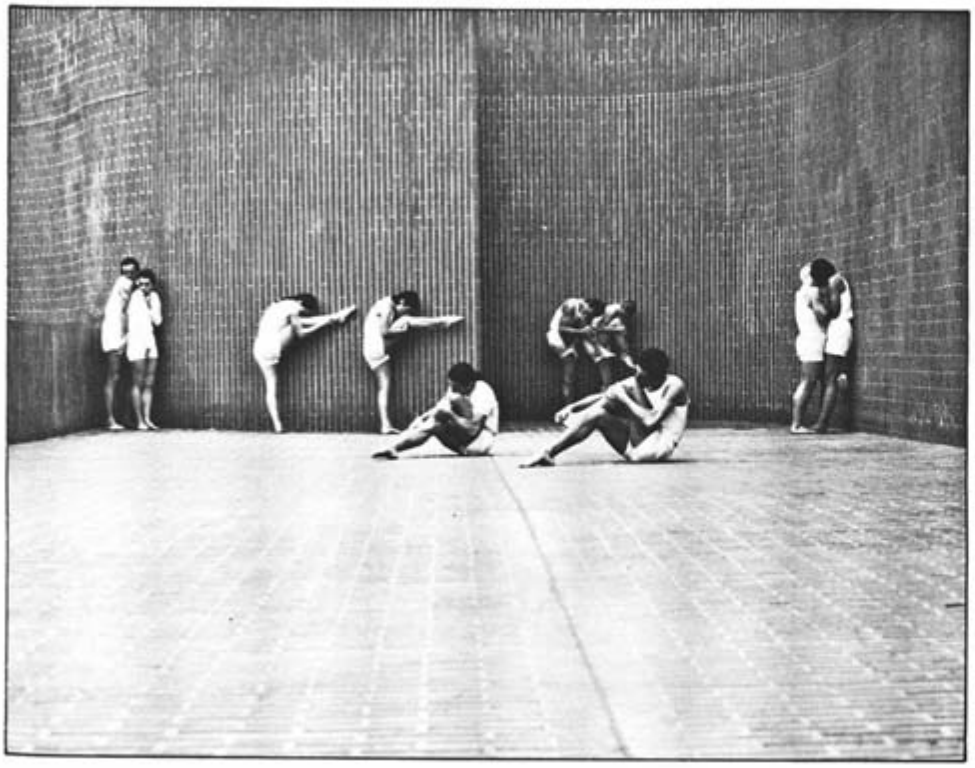
EL AMOR BRUJO
Música: Manuel de Falla. Coreografía: Mario Maya. Dirección: Mario Maya y Ramón Pareja. Escenografía: Ramón Pareja. Intérpretes: Mario Maya, Gabriela Torres "Toná", Joan Manuel "el Mistela", Lalo Tejada, Patro Soto, Belén Maya, Charo Peinado y Nuria Leiva. Guitarras: Paco Jarana y Antonio Moreno. Estreno: 4 de julio de 1987, en el Teatro de Feniche de Venecia. 28 de julio de 1987, en el Festival Internacional de Itálica, Sevilla.

"Ante un espectáculo como el propuesto por Mario Maya cabe, antes de cualquier otra cosa, plantearse algunas dudas razonables. La primera, que ya surgió con los anteriores montajes del bailarín, es: ¿hasta qué punto es lícito introducir una coreografía cerrada en el mundo abierto del flamenco? Lo cierto es, y sin querer entrar en cuestiones de índole moral, que el "duende" no puede ser encerrado entre cuatro pasos perfectamente estudiados y ejecutados; el resultado puede ser algo basado en el flamenco y con aires de similitud, pero de ahí a llamarle flamenco va un buen trecho. Al Amor brujo *de Falla le sobra vistosidad y acartonamiento y le falta espontaneidad, dramatismo y, en definitiva, "duende". Todo está en su exacto lugar, el resultado es atractivo visualmente, pero no se llega a penetrar en el alma del espectador porque no sale del alma de sus intérpretes.*

La segunda duda sobre este nuevo montaje se centra en la honestidad de alterar y alargar una partitura como El amor brujo, *de Falla. Sobre la clásica versión discográfica de Igor Markevitch, cuya paternidad ignoraba el programa de mano, se han añadido palmas y taconeos, doblándose su duración con interludios guitarrísticos y vocales que, aunque sin traicionarla, nada tienen que ver con la partitura original. Los pentagramas del compositor gaditano sólo cubren una parte, y no la más importante, del espectáculo, quedando desplazadas por los cantes de Patro Soto y las guitarras de Paco Jarana y Antonio Moreno.*

Maya se prodigó demasiado poco, aunque su presencia en el escenario oscureció a sus 18 acompañantes. Su baile es elegante y señorial, como quieren serlo sus coreografías, y su taconeo sobrio y efectivo, aunque todo tamizado por un toque de frialdad y distanciamiento". (Miguel Jurado. "El País". Barcelona. 7 de agosto de 1987).

"La obra está presentada con gran dignidad. Mario domina los grandes espacios y sabe mover coreográficamente a su elenco. No se dio el arrebato porque el público, mayoritariamente, no captó el mensaje. La segunda parte del programa supo a poco. La mayor parte del público había ido a Itálica para ver a Mario Maya bailar por alegrías. Es posible que el gitano granadino tratara con ello de paliar las enormes diferencias existentes entre su capacidad como ejecutante y el resto del elenco". (José Antonio Blázquez. "ABC". Sevilla. 30 de julio de 1987).





Dos escenas de "Nofres", con música de Agusti Fernández, por el grupo Metros. Una coreografía de Ramón Oller. (Fotos: Ricardo Sánchez).

METROS. Barcelona

NOFRES
Dirección y coreografía: Ramón Oller. Música: Agustí Fernández. Escenografía: J. Jorba. Vestuario: César Oliva. Iluminación: Joan Blancher. Sonido: André Den Boer. Bailarines: Sergi Ayno, Jordi Cardoner, Cristina Lügstenmann, Itziar Fenollar, Joan Fermí Martín, Anne Morin, Alicia Pérez-Cabrero, Jordi Puigdefàbregas y Carmen Renalias. Músicos: Silvia Guillem, Dave Pybus, Coque Vázquez, Saqui Guillem, Marc Miralta y Agustí Fernández. Estreno: 22 de abil de 1987, en el Mercat de les Flors de Barcelona.

"Ramón Oller es el responsable de Nofres, *el creador de la torturante coreografía y gestualidad de sus bailarines. Viendo este espectáculo, es imposible negar la preparación de la compañía, la rigurosidad de este trabajo, la disciplina de unos cuerpos sometidos a todo tipo de brusquedades físicas y a un esfuerzo notable. Los bailarines constribuyen decisivamente a crear una atmósfera de tedio, de gestos repetidos, que sospecho era el objetivo de Oller. De los bailarines —entre los que está Oller— sólo elogios cabe expresar. Desde el primer al último minuto, se someten a la tremenda dureza conceptual de* Nofres.
El problema que para mi plantea Nofres *es el de la viabilidad de una propuesta de estas características, en la que la frialdad, la ausencia de emoción —elemento básico a la postre del arte teatral—, la falta de definición última de objetivos, se imponen finalmente. La dureza del espectáculo es un tanto gratuita y consigue que la atención del espectador se desplace hacia los músicos, cuya propuesta tiene entidad propia y personalidad bien definida. La disciplina de los bailarines, la repetición de gestos y desplazamientos y la torturante frialdad de los personajes alejan el espectáculo del espectador, haciéndolo poco comunicativo. Un actor solo, un mimo o un bailarin pueden comunicar emoción. Aquí, diez bailarines, un gran espacio y una luz bien puesta ni lo pretenden. La emoción vino desde la música, en la voz de Silvia Guillem y en momentos musicales espléndidos".* (G. Pérez de Olaguer, "La vía dura de la danza de Ramón Oller", en "El Periódico". Barcelona. 24 de abril de 1987).

"Nofres *está compuesto con rara hermosura desde su vestuario hasta su estructura, más dentro de lo poético que de lo orgánico, dancísticamente hablando. Es una obra con muchas imperfecciones, pero con fuerza y sinceridad en su planteamiento básico, lo que hace trascender las dificultades de falta de rodaje, y esa ambición de Oller por llenar el tiempo de la danza con el espacio de los pasos. El control viene dado por la madurez, y en los solos o los dúos esto se hace evidente. Falta este control en los aforamientos, que se producen sin carácter, de manera demasiado coloquial para el tono de la pieza, y falta también entrenamiento en los coros.*
El baile es básicamente lento, pero no monótono ni monocromo. El montaje no es catalogable dentro de la danza-teatro, pues sus desplazamientos son bailados.
Hay una referencia literaria obligada: La montaña mágica. *El tema de* Nofres *es la enfermedad y sus efectos, desarrollando pequeñas elipsis dramáticas entre los supuestos enfermos. No se llega a saber si hay remisión del mal, y si no lo hay, y se impone la parábola con el SIDA.*
Como en la monumental novela de Mann, hay esos amores interrumpidos entre los condenados, esos destellos de vitalidad agonizante, de autoengaño del moribundo. Y hay, en estas representaciones extremas, un exceso de mímica de la desesperación que le quita impacto a las propuestas, llegando a una histeria innecesaria.
La música cumple su papel y se agradece que sea grabada. La orquesta en escena le quita injustamente protagonismo al baile. El final es una evocación de los orígenes (¿del mal o de la danza?) cuando la bailarina, mientras el resto agoniza, perpetúa un correcto y lento arabesque". (Roger Salas, "Alegoría del padecimiento", en "El País". Madrid, 2 de junio de 1987).

MURTRA TEATRE. Barcelona

PASSATGE.03 ARBRE 1987
Del colectivo. Vestuario: Ana Caparrós. Intérprete: María Escobedo. Estreno: 15 de mayo de 1987, en la Plaza Prim de Poblenou, Barcelona.

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA. Madrid

A partir de enero de 1987 los sectores Español y Clásico se independizan conservando el primero la denominación de Ballet Nacional de España. El sector Clásico pasa a formar parte del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela con el nombre de Ballet del Teatro Lírico Nacional.







Una escena de "El sombrero de tres picos", con coreografía de José Antonio y música de Manuel de Falla. Y una escena de "Los tarantos", basada en la obra teatral de Alfredo Mañas, con coreografía de Felipe Sánchez y música de Paco de Lucía. Ambos espectáculos por el Ballet Nacional de España. (Fotos: Paco Ruiz).

COMPAÑÍA DE DANZA CLÁSICA (Véase Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela)

COMPAÑÍA DE DANZA ESPAÑOLA

COREOGRAFÍAS ESTRENADAS EN LA TEMPORADA 86-87

Los Tarantos, basada en la obra teatral de Alfredo Mañas. Coreografía: Felipe Sánchez. Música: Paco de Lucía.

El sombrero de tres picos. Coreografía: José Antonio. Música: Manuel de Falla.

"Director artístico y bailarín estrella: José Antonio. Primeros bailarines: Conchita Cerezo, Ana González, Maribel Gallardo, Aida Domez y Juan Mata. Bailarín de carácter: Pepe Luna "Tauro". Solista de carácter: Paco Morell. Solistas: Adelaida Calvín, Adoración Carpio, Lupe Gómez, Montserrat Marín, Antonio Márquez y Joaquín Pedraza. Cuerpo de baile: Rosa Alvarez, Javier Baga, Ana Jerez, Francisco García, Lola Pelta, Manuel Román Heredia, Cristina Catoya, Jesús Córdoba, Cristina Jerez, Alejandro Granados, Nieves Roche, Óscar Jiménez, María Jesús Carbajosa, Currillo, Ana López, Francisco Guerrero, Fuensanta Ros, Diego Llori, Rocío Espada, José Fernández, Gloria López, Curro Martín, Luisa Samper, Pepe Tauste, Carmen Esteban, Silvia Ortega, Pilar Sanz, María Jesús García, Reyes Orozco y Cristina Visus. Colaboración especial: Manolete. Artista invitada: Merche Esmeralda. Repetidores: Conchita Cerezo, Juan Mata y Felipe Sánchez. Maestras de baile: Ana Baselga y Victoria Eugenia. Guitarristas: Juan Maya "Marote", Luis Carmona "Habichuela" y José María Banderas. Cantaores: Juan Cantero, Juan José de Alcalá y Manuel Palacín. Pianistas: Adela Mascaraque, Regina Berkovitch y Juan José Sánchez.

"La nueva producción del más inmortal de los ballets españoles es seria y rigurosa en su organización, habido el mérito de todos los que bailan, desde los solistas hasta el último del conjunto, que se han esforzado en entregar lo mejor de su arte dancístico.

El sombrero de tres picos *es un reto difícil. Una especie de losa, pesada de remover y soportar con mucho de leyenda oral.*

Antonio Ruiz había introducido los diseños de Picasso en España con aquella su legendaria y discutida puesta en escena. Han pasado muchos años y los gustos estéticos han cambiado. Haciendo un poco de justicia histórica a este gran bailarín por encima de la crítica ortodoxa, hay que decir que fue quien mantuvo viva, durante años, la pieza de Falla.

José Antonio ha vuelto sobre esos diseños (¡tan vigentes y modernos todavía!) tratando de ser fiel al color de los bocetos picassianos. Sin embargo, el telón de fondo que enmarca al brillante vestuario ha sido iluminado erróneamente con un criterio colorista. Picasso sabía muy bien lo que hacía apagando los tonos del decorado, pues la intención primera era que toda la fuerza estuviera sobre la masa de colores planos de los trajes. Debe entenderse en cuenta que cuando éstos fueron concebidos, los recursos de iluminación escénica eran otros, así como las técnicas de realización de trajes han perdido hoy ese regusto artesano y detallista que unas creaciones como éstas necesitan. Estos trajes dejaron una impronta feliz que siguieron en su momento Derain, Clave y otros diseñadores importantes, pero tienen un problema: la coreografía debe ser limpia. Su presencia es tan fuerte que cualquier movimiento turbio o indeciso se hace notar. Las evoluciones de grupo son el mejor testigo de esto.

La coreografía ha sido concebida en un tono donde hay poco lugar a la relajación. Los bailes abusan de la percusión del suelo (un taconeo incesante: parte del acento aflamencado que caracteriza el estilo del creador), dificultando por momentos la audición de la excelente música de Falla, que, en este caso, fue pésimamente interpretada.

(...) José Antonio eludió con muy buen criterio que su ballet se convirtiera en una sucesión de cuadros folclóricos bailados por figuras carismáticas, que es la fórmula más corriente hoy día. Incluso evitó largas variaciones y excesos de virtuosismo, con lo que hizo más coherente el resultado alejándose del tópico. Este Sombrero poco se parece a los anteriores conocidos, y esto sólo es bueno en la medida en que consigue ponerse a la altura de Falla.

(...) Afinando detalles, y sin ser pretenciosamente categóricos como el programa de mano (pues definitivos fueron, en cualquier caso, Massine y Picasso), esta versión puede ser otro producto del sector español de Ballet Nacional lleno de dignidad y buen gusto". (Roger Salas, "La losa histórica", en "El País". Madrid 29 de diciembre de 1986).

"Desde su estreno en Londres, con coreografía de Massine, la obra ha tentado a gran número de coreógrafos. Entre nosotros hemos de recordar, entre otras coreografías, la que realizó el bailarín Antonio, presentada en todo el mundo, e incluso recogida en una película, ejemplar en su género.

El actual director en funciones de la compañía y primer bailarín, José Antonio Ruiz (Madrid, 1951), ha estudiado estas visiones anteriores y fijado la suya propia, que ahora nos presenta.

La nueva coreografía es clara, luminosa, alegre y fiel a la tradición, acentuando el aspecto grotesco de la figura del "Corregidor", encarnado por Juan Mata, con caricaturesco acierto, para destacar la elegante gracia y feminidad encantadora de Maribel Gallardo, como "Molinera", y el vigor desenfadado y seguro de José Antonio, "Molinero", cuya farruca resultó más preciosista que recia.

Y con ellos el resto del reparto y el bien disciplinado cuerpo de baile, todos vestidos según los figurines originales, de Picasso, lo mismo que el mínimo decorado.

La bonita voz de Ifigenia Sánchez prestó su adecuada colaboración, como la orquesta Arbós, a cuyo frente estuvo Jorge Rubio.

Los Tarantos... *Felipe Sánchez ha dado forma coreográfica al drama teatral de Alfredo Mañas* La historia de los Tarantos. *Muy adentrada en lo flamenco agitanado, encuentra sus mejores momentos bailados sobre guitarra y cante "jondo", en su estilo más desgarrado y trágico, con el cante de las minas al fondo, áspero, viril y, en ocasiones, desolado, como corresponde a la trágica historia, transposición de* Romeo y Julieta *al duro mundo de los gitanos.*

Cuando se sale la acción de este marco, el suyo propio, el baile se hace pantomima de forzada eficacia, como lo es la música de Paco de Lucía, orquestada por J. Albert Amargós, que, parece ser, intenta una prolongación de lo flamenco, pero demasiado ingenuamente, sustituyendo la esencialización aquilatada del estilo con recursos pretendidamente actuales en sus aspectos más externos.

Protagonista excepcional fue Merche Esmeralda, "La Tartana", bailaora y actriz de enorme garra, que convierte la escena en un puro acontecer gitano. A su alrededor giran las figuras de Aida Gómez y de Antonio Márquez y todos los demás del amplio reparto. Merece especial recuerdo la prometedora gracia del niño Manuel Reyes, todos vestidos con realismo por los figurines de Candy Román, de quien es también el sumario apunte de decorado, valorado por el juego de luces de Gerlache.

Cantaores y guitarristas fueron lo mejor de la obra. A las órdenes de Albert Amargós, la orquesta prestó apoyo a la escena". (Fernando Ruiz-Coca, "De la gracia del siglo XVIII a la intemporalidad de lo gitano", en "YA". Madrid. 3 de enero de 1987).

"(...) En principio, es atractivo un programa como El sombrero de tres picos *y el estreno de un nuevo ballet con punto de partida en* La historia de los Tarantos, *de Alfredo Mañas. Dos manifestaciones categóricas: aunque sólo fuese por el regalo que supone ver la obra de Falla al tiempo que puede oírse, al fin, su genial partitura tocada directamente en un foso por una orquesta completa, habría de recomendarse la asistencia. Me parece indudable que debe cambiarse el orden de las obras, ya que después de Falla, todo —y mucho más la música de* Los Tarantos— *queda empequeñecido y hasta por el carácter mismo de los temas, pasando, así, el drama al juego.*

No hay que insistir en la deslumbradora fuerza de El sombrero de tres picos, *su luminosidad y españolismo de entraña, la frescura vital de su inspiración. He visto muchas veces actuaciones solistas más brillantes, con serlo estimables las de José Antonio, Maribel Gallardo, Juan Mata y demás compañeros.*

Cuando José Antonio dibuja la escena pantomímica, el recuerdo de la fabulosa creación de Antonio es inevitable, pero aquél se produce, en general, con más decoro y su concepto global como coreógrafo es alegre, dinámico, feliz en el manejo de los conjuntos. A ese respecto el Ballet Nacional de España consigue un trabajo sobresaliente por disciplinado, entusiasta, seguro y juvenil. ¡Bravo! Los decorados de Pablo Picasso resultan hoy de espartana sobriedad en elementos y colorido. Los trajes, también según figurines suyos, de mucho mayor encanto y riqueza de contrastes. Yo recomendaría, con carácter general, que taconeos y palmas sean menos sonoros, menos torrenciales, en bien de la música. Incluso en la excelente ejecución de ésta por la Sinfónica Arbós —estupendos fagot, corno inglés, trompa...— podría matizarse más, sin que el diseño de violines y flautín agudos hagan pensar en algarabías de pájaros a los Messiaen. Ifigenia Sánchez prestó su grata voz a las coplillas. Jorge Rubio dirigió con autoridad, línea y brillantez en un notable trabajo. En clima de apoteosis, durante los saludos, la vertiginosa composición de sucesivas estampas plásticas fue una delicia.

Los Tarantos... *Flamenquismo, gitanería, odio de familias, amor que intenta vencerlo y lleva a la*

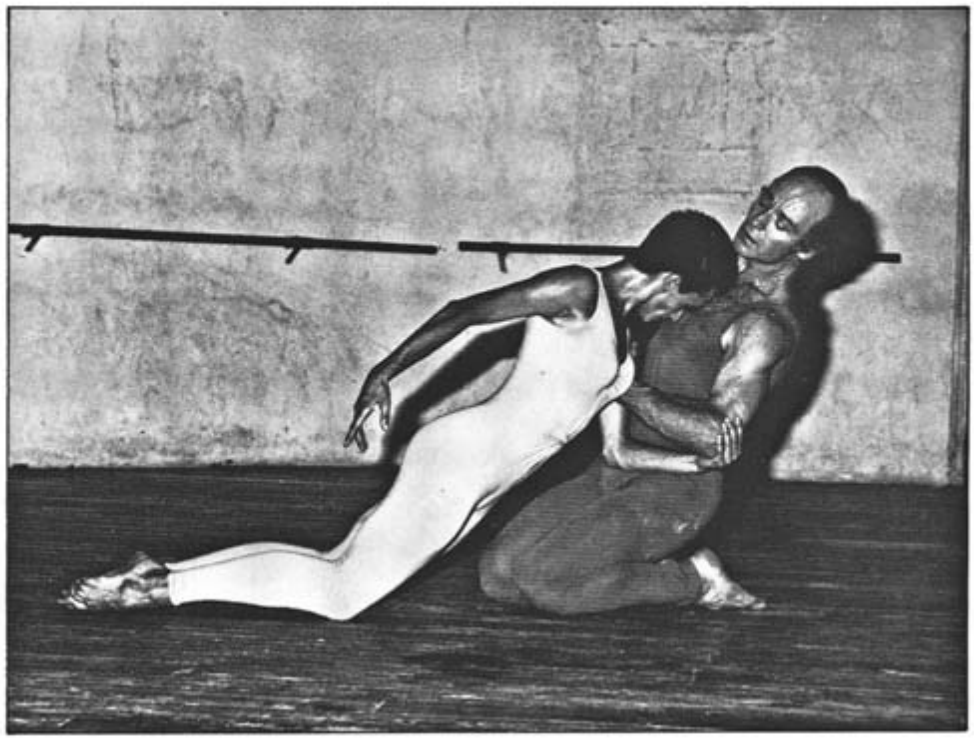
muerte. Sobre un fondo negro, dos grandes rectángulos blancos verticales, separados, proclives a la unión, suponen, como los figurines de Dany Román, buen marco para el trasplante de la obra de Alfredo Mañas. El curso, de más de una hora, se hace largo, largo, larguisimo. Las mezclas de cante flamenco y guitarra con altavoz y orquesta viva, conducen a una tierra de nadie. La inspiración menor de Paco de Lucía, no en línea del arrebatador mecanismo y la personalidad discutible, pero fulgurante en su mundo guitarrístico, no pide la orquestación desproporcionada para el tipo de música, más ambiciosa que feliz, que le ha servido a J. Albert Amargós, juvenil, entusiasta y dinámico director de la partitura. La orquesta parecía otra que al tocar Falla. El Tema, el nudo argumental y el ambiente, es más para un juego de "cantaores" y guitarristas en donde los desplantes o las plasmaciones dramáticas de los "bailaores" no sean "intermezzos", sino base.
Fuera de ese "no" personalisimo del crítico a lo musical, la realización, tanto en la composición de cuadros estáticos como en el baile, según la feliz coreografía de Felipe Sánchez, honra a la compañía y subraya su disciplinado y fervoroso quehacer". (Antonio Fernández-Cid, "Triunfal presentación del Ballet Nacional de España con sus dos nuevos montajes", en "ABC". Madrid, 29 de diciembre de 1986).

ORTZADAR. Pamplona

GAUEKO

Del colectivo. Dirección: Josu Iragui. Estreno: 9 de mayo de 1987, en la Escuela de Navarra de Teatro (Pamplona).

"Ortzadar es un grupo bien conocido por su trabajo de recreación de los bailes populares de Euskalherria y no necesitan revalidar su crédito en este campo. En Gaueko *han aplicado a su repertorio las técnicas, insólitas en estos pagos, del teatro negro y de las sombras chinescas. El resultado sorprende primero, encandila durante un rato y, finalmente, aburre.*
No parece, sin embargo, que lo que se muestra en el escenario sea otra cosa que lo que el grupo se ha propuesto que sea: refundir parte de su repertorio en un sólo espectáculo, crear un montaje sin variar la coreografía de los bailes populares y presentar un montaje plástico, sonoro y dinámico con estos materiales. Ortzadar no ha querido saltar la distancia que media entre la conservación del folklore y la creación coreográfica. Una pieza de danza exige alguna clase de progreso dramático, un cierto juego de pretextos y personajes; en todo caso es algo más que un rosario de bailes de origen diverso (y archiconocidos, por otra parte), hilvanados según criterios cuya lógica no se transparenta al espectador y tamizados por un artificio de sombras y fosforescencias.
Del montaje queda el interés por el experimento y por las posibilidades que contiene y permanece sin respuesta la interrogación sobre si de la investigación folklórica es posible que brote alguna propuesta estética renovadora, capaz de transformar a los espectadores en algo distinto a visitantes de un museo etnográfico. Ortzadar tiene recursos humanos y experiencia suficiente para ensayar la respuesta". (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 12 de mayo de 1987).



COMPAÑÍA DE PATRICIA BARDI. Madrid

CHIT-CHAT

Autor, dirección e interpretación: Patricia Bardi. Estreno: 29 de abril de 1987, en el Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Patricia Bardi, muestra una forma de bululú muy lejos de nuestro inicial teatro. Nada tiene ni de "comedia de noticia", ni de "comedia de fantasía" lo suyo. Es, más bien, un monólogo germinal entre la alalia del origen, el balbuceo de descubrir, por motivación, el uso de la palabra, y el ejercicio final de dicción a ritmo y velocidad, muy empleado en los últimos tiempos por directores geniales que han amanerado así a no pocos actores y a algunas de nuestras actrices consideradas, por eso y otras novedades, eminentes.
Menuda, gordita allí donde la espalda pierde su nombre, con carita de chica de barrio londinense o neoyorquino, la actriz es una danzarina pasable y una mima, o figura de pantomima, discreta. Su espectáculo trata de reflejar mundos de hoy, situaciones actuales. Pero si la expresión por medio de la danza es enigmática, el balbuceo, la monosilabia o la recitación veloz y a ritmo no concretan mucho más.
Digamos que el acto escénico se queda entre la danza, no lo es realmente, y el teatro hablado, tampoco es eso. Margen de estrechez evidente. Camino de confusión. Experimentalismo que se cierra en sí mismo o a lo sumo aspira a encontrar utileria menor para la expresión dramática entre el ritmo de la expresión espacial y la densidad de la expresión temporal. O sea, ni danza ni teatro, sino todo lo contrario". (Lorenzo López-Sancho. "ABC". Madrid. 2 de mayo de 1987).

"La danza acompañada de voz es un invento de los años veinte, eso dentro de los lenguajes actuales. Patricia Bardi tiene una voz segura, dúctil a sus intereses expresivos, y en ella apoya el ritmo de su actuación.
El trabajo que presenta tiene mimo, tiene humor y una base de "perfomance". Hay una burla amable de argot negro norteamericano, y el baile en ella es un acto ingenuo, de registro simple, tanto que peca de pobre.
A veces parece como si la vecina del cuarto decidiera hacerse artista, subir a un escenario y hacer cosas diversas, usando al público como analista que debe soportar una descarga despiadada de sus fantasmagorías.
El espectáculo no es bueno, y ella sí lo es. El experimento, minoritario y nada fluido, es difícil de soportar por su indefinición y falta de inventiva. La Bardi puede ser una excelente parte y un mal todo. Las escenas finales recuperan algo de aliento con el monólogo trabalenguas, pero Patricia no tiene en cuenta para nada a la masa de sufridores del patio de butacas, y eso, salvo excepciones, es fatal". (Roger Salas. "El País". Madrid. 30 de abril de 1987).

COMPANYIA DE DANSA DE BARCELONA RAMÓN SOLÉ. Barcelona

LA DANSA DE LA MORT

Traducción: Albert Blecua. Dirección: Ramón Solé. Música: Mozart. Coreografía: Ramón Solé. Romance actualizado por Enric Ortembach. Intérpretes: Begoña de Erausquin, Montserrat

Prats, Teresa Prastitis, Mónica Rumeu, Ramón Solé y Mathilde von de Meerendonk. Estreno: 2 de mayo de 1987, en el Centro Cultural de la Caixa de Terrassa.

SUBICZ-PANADERO. Granada

NANNA QUIERE BAILAR

Coreografía: Janusz Subicz y Nazareth Panadero. Escenografía: Juan Ruesga. Bailarines: José A. Arias, Estrella García, Inés González-Boza, Manuel Gómez, Carlos Mallol, Sara Molina, José Ortega, Constantino Renedo, Cristina Ruiz y Encarnación Sánchez. Estreno: 21 de mayo de 1987, en el Teatro Isabel la Católica de Granada.

"Un público despiadadamente esnob refunfuñaba sobre el parecido con Pina Bausch, la directora de la compañía de teatro-danza de Wuppertal donde han trabajado estos coreógrafos varios años. Esto no es malo, sino que, en cierto sentido, es incluso lo bueno del montaje. Reconocer influencias más o menos asimiladas (o calcadas) de la corriente que ha revolucionado la escena bailada en todo el mundo es hoy pan de todos los días. La exigencia de originalidad en este terreno no es un argumento serio para desvalorizar el trabajo.
Nanna quiere bailar *se acerca más a Pina en los elementos exteriores (escenografía realista, vestuario, uso de viejas grabaciones, alineaciones frontales) que en el sentido mismo de la pieza, influencia esta relativa a una etapa que la propia Bausch ha superado hace mucho y que es, más que otra cosa, una poética de la destrucción del molde rítmico.*
Los coreógrafos escogieron físicos peculiares, nada ortodoxos para la escena, y los han llevado a una terapia de grupo desarrollada en unos ejercicios de introspección donde aparece un humor fácil, casi de sainete. La sustancia dramática escasea en la obra, y cuando aparece está sustentada por esta hilaridad recurrente, trágicamente al borde de la trivialidad.
Los hallazgos de laboratorio han sido maquillados para su presentación en público y el resultado final no es satisfactorio". (Roger Salas. "El País". Madrid. 6 de junio de 1987).

"Calificarla de teatro-danza tal vez sería incompleto. Cierto que la danza o el ritmo del soma o el cuerpo bien derivado entre estática y dinámica constituyen la esencia de este montaje. Pero, además, se impregna de una visión dramática de la labor actoral. Cada actor ha realizado introspección de su propio yo y la ha plasmado libremente en el seno de su grupo para que incluso pueda ser utilizada como material escénico por los otros nueve.
Un calificativo buscado es la sencillez. La aproximación sin grandes artificios a la humanidad de un actor que muestra su cotidianidad, en la que, por estar frente a nosotros, descubrimos algo nuestro. Pero no la simpleza. Hay escenas complejas, cálidos momentos al ritmo de un rag, evocadores clasicismos con el barroco como fondo, humor no lejano al sarcasmo, elegancia..." ("Ideal". Granada. 21 de mayo de 1987).



A la izquierda, una escena de "La dansa de la mort", con música de Mozart, por la Companyia de dansa de Ramón Solé. (Foto: Josep Aznar). Sobre estas líneas, "Nanna quiere bailar", por el grupo Subicz-Panadero.

"Panadero y Subicz han recolectado una serie de técnicas y lenguajes con el sello exclusivo de la gran Pina Bausch, a quien dedican expresamente este trabajo, pero sólo han conseguido un espectáculo inconexo, escolar, cuya periodificación en ejercicios sucesivos yuxtapuestos no le otorga siquiera la entidad de un "collage" coherente capaz de mantener la debida tensión dramática. Las distintas secuencias parecen emparentarse únicamente por la vaga y general idea del teatro "fuera del teatro" o "antes del teatro".
Nanna... *tiene atractivas escenas y tal vez las mejores sean aquellas que respiran el misterio y la agridulce nostalgia que sabe transmitir la Bausch".* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 24 de mayo de 1987).

BALLET DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. Málaga

CONTRAPUNTO

De Mariola Lucena y Ángel Baena. Dirección: M. Lucena y A. Baena. Bailarines: Cristina López, Nena Fuentes, Ana Trujillo, Auxi Marín, Rosa Sempere, Joaquín Ramírez y Ángel Baena. Estreno: 11 de septiembre de 1986, en la Iglesia de Santa María, Vélez-Málaga.

VIANANTS DANZA. Valencia

VÍA

Dirección y coreografía: Gracel Meneu. Dramaturgia y textos: Miguel Hernández. Escenografía: Pedro Pablo Hernández. Música: Víctor Nubla. Bailarines: Cristina Andreu, Magda Borrull, Mónica Extremiana, Gracel Meneu y María Luisa Mosquera. Estreno: 14 de julio de 1987, en la Fira Juliol-87, Valencia. Espectáculo producido en colaboración con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

"Al igual que sucediera en Vianants, Vía *tiene como punto de partida la combinación entre danza y montaje audiovisual de modo que la coreografía se ejecuta sobre un fondo de diapositivas controladas por ordenador. La ausencia de cualquier otro recurso escenográfico es una de las claves de la austeridad expresiva hacia la cual se inclina Vianants con tanta voluntad como acierto.*
El mérito de la escenografía de Pedro Pablo Hernández es doble. Por una parte, renuncia a la capacidad de la fascinación visual tan accesible con los medios de que dispone y se coloca resueltamente en segundo plano al servicio de la danza. Por otra parte, sin embargo, sabe dosificar sus recursos con notable dominio de la intensidad dramática, colores planos, texturas abstractas, tonalidades apagadas y frías se conjugan con violentos paisajes expresionistas en un conjunto perfectamente calibrado, donde quizás sólo sobran las referencias cosmológicas.
La coreografía es fruto de un trabajo de investigación de las seis bailarinas, bajo la dirección de Gracel Meneu. Aquí destaca con mucho la minuciosa reelaboración de una serie de gestos coditianos relacionados bien con el tren —el mecanismo brusco, el movimiento repetitivo y deshumanizado—, bien con la soledad de quien lo espera o lo ve pasar junto a sí el desasosiego

íntimo, el recogimiento. Pero todo este aparato de referencias, así como la filosofía que lo alumbra permanecen muy por detrás de la intención puramente plástica.
Más allá de la creación colectiva y de la serie de intervenciones solistas de todas las bailarinas, Vía *apunta un lenguaje bastante homogéneo en el cual comienza a madurar el estilo personal de Gracel Meneu. Estilo formado en la danza posmoderna donde los brazos y el torso sostienen el gesto principal y las piernas se reservan casi exclusivamente a los desplazamientos aunque haya momentos en que la energía y el ritmo dependen de ellas.*
Pese a algún problema de ritmo y a un exceso de pasajes en solitario que nos hacen echar de menos la fuerza del conjunto, el buen nivel técnico de las bailarinas, la música áspera de Víctor Nubla y un vestuario apropiado redondean un espectáculo tan arriesgado como apasionante. Vianants es uno de los valores más firmes de la danza contemporánea española". (Esther Cidoncha y Jorge García. "Turia". Valencia. 18 de octubre de 1987).

"Rigurosa ensoñación de un deseo impalpable Vía *sugiere cosas de las que, efectivamente, llega a mencionar, precisamente porque se sitúa, de intento, en el terreno a partir del cual las cosas podrían ser nombradas. No hay railes ni hay tren, porque todo es, y al mismo tiempo, antes y después de que el sueño se concrete en los objetos que lo regeneran. Hay, eso sí, una vía de trabajo firme y concienzuda que basta para indicar lo que este grupo valenciano es capaz de hacer a poco que persevere en su excelente línea de trabajo. Un espectáculo, en fin, brillante e imaginativo que sale muy bien parado de una apuesta extremadamente dificultosa. Será un éxito seguro".* (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 3 de octubre de 1987).

"A Vía *se le puede reprochar todo lo que se ha dicho siempre del minimalismo formalista: la monotonía, la apariencia de un espectáculo constituido básicamente por ejercicios —carreras, giros, combinaciones de pequeños movimientos— cuyo interés teatral no es evidente, la indefinición temática o la escasa brillantez técnica. Pero eso sería como reprocharle a una manzana no ser una pera.*
Lo interesante del trabajo de Vianants radica precisamente en que con el enfoque y la técnica elegidos han conseguido montar un espectáculo que se justifica por sí mismo y en el que los medios parecen sorprendentemente adecuados a los fines, y que es el fruto de un trabajo en equipo que da la impresión de saber lo que quiere hacer.
Gracel Meneu, en la coreografía; Pedro Hernández, en la escenografía (que utiliza diapositivas); Víctor Nubla, en la música (creada para el espectáculo); Miguel Hernández Vicent, en la concepción dramática o poética, y las seis bailarinas consiguen que el espectáculo tenga interés visual, con algunos momentos muy logrados". (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 31 de octubre de 1987).

"Como siempre, mecido en las vaguedades fronterizas, el CNNTE, se mete ahora en buscarle nuevas fronteras al teatro por los linderos de la danza. Con la compañía Vianants se trata de que un tren, bastante fantasmagórico, avance entre brumas escenográficas, en busca, según parece, de la frontera entre la danza y el teatro. Vía *se titula con laconismo admirable el espectáculo de estas seis aguerridas muchachas que entre dos luces, no se sabe si como al acercarse o al salir de una estación, se agitan frenética, convulsivamente, ritmando sus acciones para ajustarlas a unas variantes de ritmos, dados por la banda de sonido, más fuerte en percusión que en melodía. Al oído, los ritmos saltan con frecuencia de sistemas binarios a ternarios y a otros menos elementales. El oído traduce algunas veces "ve-te-fue-ra", "ve-te-fue-ra", y otras, "mil-pe-se-tas", "mil-pe-se-tas", otras "ni-ña-tas", "ni-ña-tas" que de pronto pasan al binario tribal: "ni-ña-ni-ña", sobre los cuales, o dentro de los cuales, las danzarinas parecen indicar los medios que existen de no perder al tren, cómo se juega al golf, de qué manera se tira el martillo olímpico y numerosos actos así, enérgicos, desolados, dramáticos, expectantes, que vienen a constituir una muestra de lo que este tipo de danza podría aportar, más allá del límite exacto de la danza, a la expresión teatral.*
Muchas de las evoluciones coreográficas nos hacen evocar la técnica de algunos de los ballets norteamericanos vistos en anteriores festivales de Otoño. Otras suscitan la imagen de Pina Bausch y sería largo enumerar las diversas sugestiones de las que el espectador avisado deduce que Gracel Meneu, la coreógrafa, tiene buena vista para elegir y que Miguel Hernández, el que ejerce ese oficio de la dramaturgia que tanto gusta al CNNTE, sabe lo cómodo que es defenderse en la oscuridad de la abstracción de la dificultad de inventar asuntos de algún modo cercanos a una cualquiera realidad inmediata y lo áspero que resultaría tratar de explicarlos.
El aburrimiento es inevitable. Los clientes habi-





tuales de la Sala Olimpia estaban prudentemente ausentes la noche del estreno. Digamos, no obstante, que las seis danzantes han logrado un respetable grado de dominio corporal, logran la unanimidad apetecible, dentro de la aparente diversidad de la coreografía y si no se explican, al menos se muestran a salvo del cansancio, dueñas de la suficiente expresión corporal para no expresar lo inexpresable.
Victor Nubla sabe lo que se trae entre manos al manejar con sentido posmoderno los elementos musicales que convienen a un ballet de este tipo, un ballet fronterizo que no acaba de ser del todo danza, pero que tampoco alcanza a ser de algún modo teatro. No desanimemos a las chicas. Bailar no es que exactamente bailen, pero podrán ser unas excelentes bailarinas, si cambian el fragor trepidante de los trenes fantasmales por algo más estable, más sólido, en lo que manifestarse". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 1 de noviembre de 1987).

YAUZKARI DANZA CONTEMPORÁNEA. Pamplona

PIM O EL LOCO UNIVERSAL

Dirección y coreografía: José Laínez. Escenografía: David L. Martínez. Iluminación: Alfonso L. Martínez. Intérpretes: Mirta Contín, Ana Moreno, Pilar Horno, Jorge Oiza, Jorge Labat y Javier Redrado. Estreno: 12 de noviembre de 1986, en la Sala Olimpia de Madrid.





En la página de la izquierda, dos escenas de "Vía", con dirección y coreografía de Gracel Meneu y música de Victor Nubla, por Vianants Danza. (Fotos: Clarión Arte Taller). Junto a estas líneas, "Primavera bajo los tilos de otoño", con coreografía de José Laínez. Debajo, "Pim o el loco universal". Ambos espectáculos por el ballet Yauzkari Danza Contemporánea. (Fotos: Chicho).

"Escenario burdo, más bien desolado, aunque la desolación ciertamente viene de los actores que se mueven dentro de una voluntad desenfrenada, pero descontrolada.
A lo largo de la hora de "ballet", apenas pude identificar algún gesto "clásico" —los saltos de uno de ellos con las trompetas de Purcell—, porque el resto son carreras, combates, reiteración de gestos estáticos, arrastres por el suelo, grupos compactos que en modo alguno tienen relación con "aquello".
Como siempre que trato de un coreógrafo, me admira la imaginación, la inagotable vena para realizar nuevos episodios dentro de un contexto, por extenso que sea. Aquí la reiteración parece la obsesión del autor, que no puede justificarse más que por la esquizofrenia de sus héroes". (Filare. "Navarra, Hoy". Pamplona. 25 de noviembre de 1986).

"El espectáculo hecho por seis espléndidos bailarines tiene una enorme fuerza estética, que se reparte entre lo bello y lo bellamente feo. Laínez consigue aquí uno de sus trabajos más arriesgados y fiel a su vieja línea de investigador de la frontera entre el teatro y la danza. Pim o el loco universal *sabe expresar en imágenes las sensaciones que en uno puede producir —Laínez ha dicho que éste es su caso— la lectura atenta de las obras de Samuel Beckett. Los personajes propuestos por Laínez estarían, en todo caso, unidos por la soledad: son personajes situados en un suburbio mísero de la ciudad o entre las paredes de un psiquiátrico, según la lectura que haga el espectador.*
Es una propuesta difícil, fría en algunos pasajes y, sobre todo, polémica de cara a quienes ven la danza como una disciplina sólo en torno al baile. Aquí, Laínez juega con otros muchos elementos y el baile es uno de ellos, pero ni muchos menos el principal. La reiteración de gestos, el arrastrarse por el suelo, la formación y desformación de grupos compactos, forman parte de un discurso muy elaborado para visualizar —sin la palabra— el mundo de Beckett. No es difícil, finalmente, descubrir a través del montaje algunas influencias que hacen mella en Laínez y, en primerísimo lugar, la de Pina Bausch. Pero son influencias y no imitaciones, y el espectáculo rezuma originalidad y fuerza creativa". (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 23 abril de 1987).

"Esas altas paredes que salen en Pim *con boquetes para vigilar a los habitantes del manicomio, son imágenes que estaban en la crónica profética de Orwell, como lo están hoy en las revistas gráficas más cotidianas, las que muestran un mundo lleno de ríos que apestan, mares donde mueren los peces, chernobyles amenazantes.*
Situarse en ese mundo, saberse en él, sentir que las necesidades orgánicas son las claves veladas de una civilización que le gusta mucho hablar del espíritu, es, quizás, el punto de partida de una concepción del mundo que Pim o el loco universal *tiene el talento de saber expresar.*
El grupo vale la pena. Y vuelve a dar la razón a quienes piensan que una parte del teatro moderno está hoy fuera de las viejas fronteras alzadas por el hábito y por el precepto". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 15 de noviembre de 1986).

PRIMAVERA BAJO LOS TILOS DE OTOÑO
Coordinación: Ana Moreno. Coreografía: José Laínez. Música: Suso Sáiz, S. Reich, P. Glass, A. Triskell, E. Morricone y M. Nyman. Escenografía: David L. Martínez. Vestuario: José Laínez. Iluminación: Alfonso L. Martínez. Bailarines: Javier Redrado, Gorka Labat, Gorka Oiza, Pablo Juanco, Patxi Zalguizuri, Pilar Horno, Carmen García, Amaia Larreta, Rosi Arrizabalaga y Marta Contín. Estreno: 17 de agosto de 1987, en el Teatro Gayarre de Pamplona. Espectáculo producido por Festivales de Navarra.

"Lo más importante de este estreno es su gestión: se ha hecho realidad gracias a la producción de los Festivales de Navarra. Una iniciativa que debía ser ejemplar para el resto de los festivales. Laínez, con una sobrada experiencia en el trabajo didáctico, ha reunido a diez discípulos para elaborar una pieza llena de poesía y que significa su regreso a la danza propiamente dicha, luego de sus incursiones en modos teatralizantes y experimentales cuyos frutos eran desiguales y sensiblemente menores al compararlos a lo visto en el Gayarre.
A la pieza puede faltarle acople y rodaje, pero se encuentran ya en los intérpretes una pujanza y un rigor de entrenamiento que resultan, finalmente, en un todo profesional y mucho más que aceptable.
Primavera bajo los tilos de otoño, *es mucho más bailado que toda la obra anterior de Laínez. El coreógrafo recurre a un lenguaje mixto donde aparecen las influencias académicas reelaboradas hacia una contemporaneidad efectiva a la vez que de alto vuelo.*
El trabajo es coherente y discreto, y sólo es de objetar la evidencia de una mímica alternante que a veces se descuelga de una creación coreográfica buena en sí misma. El hermoso vestuario, resuelto en oportunos cambios, cumple una función de guía conductor. No hay una historia, sino un encadenamiento que usa como cimiento la base musical repetitiva de varios autores contemporáneos. Los chicos están bien entrenados para el salto, y en alguna secuencia de conjunto tocan techo en caracterización y voluntad expresiva.
Laínez toca con una mística sencilla momentos autobiográficos que hablan de la infancia, la tierra, la juventud y los amores. Los recuerdos son la justificación y el enlace para un baile vital y prometedor". (Roger Salas. "El País". Madrid. 19 de agosto de 1987).

"Con esta actuación, el grupo Yauzkari Danza Contemporánea participó por segunda vez en la Sección Abierta de los Festivales de Navarra. La vez anterior, la obra representada fue Las maletas, *con la que el grupo obtuvo una mención especial en el Festival de Danza de Sitges en 1985.*
Primavera bajo los tilos de otoño *pretendía ser "un paseo por recovecos oníricos del recuerdo, un recorrido por ese mundo infantil que todos los adultos llevan dentro, donde en el transcurso de los tiempos sólo quedan pequeños recuerdos como sombras latentes que dejan dibujo de una huella en el transcurso de sus vidas, pero lo cierto es que el resultado de la obra fue muy desigual. Una música con momentos muy vivos y de ritmo acelerado se combinaron con pasajes más calmados, siempre agradables de escuchar. Pero si la música escogida para enmarcar el espacio en el que los jóvenes bailarines mostrarían sus evoluciones resultó un hallazgo, lo cierto es que la mesa se quedó "coja". Se echó de menos algo primordial, algo que clasifica al propio grupo, la danza.*
(...) En el programa de mano se calificaba a los personajes como piezas de un juego perdido y olvidado que no cuentan nada. Sólo pretenden (pretendían) que el mundo mágico y el clima creado proyectara una serie de puntos luminosos que motivara e introdujera al espectador dentro del aura especial del espectáculo. Pues bien, en eso se quedó Primavera bajo los tilos de otoño, en un rompecabezas incompleto, *en el que algunas chispas luminosas mostraban unas ideas con posibilidades, pero en el que la falta de una danza continuada y unos pasajes repetitivos y monótonos ensombrecían el conjunto".* (Pilar Goya. "Navarra, Hoy". Pamplona. 19 de agosto de 1987).

BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL. LA ZARZUELA. Madrid

Surge en enero de 1987 sobre la base del sector clásico del Ballet Nacional de España. Depende organizativa y administrativamente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

REPERTORIO DE LA TEMPORADA 1986-1987

CASCANUECES (Ballet en dos actos)
Coreografía: Ray Barra. Música: P. I. Tchaikovsky. Estrenado por el Ballet Nacional de España-Clásico, en el Teatro Calderón de Valladolid, el 5 de diciembre de 1986.

Además, se han reestrenado las siguientes coreografías:

TARDE EN LA SIESTA
(Alberto Méndez / Ernesto Lecuona).

DON QUIJOTE (Paso a dos)
(Marius Petipa / Alois L. Minkus).

MUÑECOS
(Alberto Méndez / Egues).

PERCUSIÓN PARA SEIS HOMBRES
(Vicente Nebrada / Lee Gurst).

CONCIERTO BARROCO
(George Balanchine / J. A. Bach).

NOCTURNO
(Ray Barra / Anton Dvorak).

CISNE NEGRO (Paso a dos)
(Marius Petipa / P. I. Tchaikovsky).

VOLUNTARIES
(Glenn Tetley / François Poulenc)

SERENADE
(George Balanchine / P. I. Tchaikovsky).

POEMA DIVINO
(Ray Barra / Alexander Scriabin).
(Véase Anuario Teatral 1985).

Sobreintendente: José Antonio Campos. Directora artística: Maya Plisetskaya. Director estable: Ray Barra. Adjuntos a la dirección y maestros de ballet: Valentina Savina y Azari Plisetski. Ayudante de dirección: Máximo Barra. Maestra de baile y repetidora: Giselle Roberge. Repetidora: Jerri Kumery.

Primeros bailarines: Arantxa Argüelles (invitada), Carmen Molina, Antonio Castilla, Ricardo Franco y Raúl Tino.

Solistas: Marta Álvarez, Rosanna Burgos, Mabel Cabrera, Montserrat García, María Luisa Ramos, Sofía Sancho, Daniel Alonso, Santiago de la Quintana, José Antonio Quiroga, Javier Serrano y Hans Tino.

Artistas del Ballet: Verónica Altés, Ana Isabel Alvero, Caty Arteaga, María del Mar Baudesson, Mireia Bombardó, Marta Charfolé, María Luisa Delgado, Marina Donderis, Ana Fernández, Eva María Garcés, Gemma Gallardo, África Guzmán, María de Europa Guzmán, Olivia Jorba, Eva López-Crevillén, Mar Llorente, Beatriz Martín, María Teresa Martín, Belén Moreno, Esther Oliva, Carmen París, Rocío Peláez, Eva María Pérez, Blanca María Reche, Susana Ruiz, Ivana Saldaña, Adriana Salgado, María Jesús Tarrat, Manuel Armas, José A. Beguiristain, Ignacio Blasco, Javier Castillo, Eduardo Castro, Antonio Fernández, Mauricio González, Sebastián González, Luis Martín Oya, José Martínez, Julián Mínguez, Pablo Molero, Tino Morán, Marco Müller, Fernando Navajas, Juan C. Santamaría, José Vicente Sales y Christof Thiemann.

"Los errores del estreno del Ballet Nacional de España son mucho mayores que sus aciertos. Ray Barra, que fue en su momento un reputado bailarín, evidencia no ser profesionalmente capaz de asumir una recreación de esta magnitud ni de dirigir el conjunto. Sus experimentos ya le habían sido costosos al Ballet Nacional, y esta vez la equivocación partió desde la postiza y peregrina implantación de la trama en época modernista.
Cascanueces *ha sido la piedra de tropiezo de más de un coreógrafo eminente y experimentado, que no es éste el caso. La prueba mayor es que las versiones que se mantienen en cartel, como la de Balanchine, respetan los elementos coreográficos básicos del original de Ivanov. En este sentido, las reposiciones de Alexandra Fedórova para el Ballet de Riga en 1929 y para el Ballet de Montecarlo en 1940 sentaron cátedra.*

(...) Si Barra quería hacer una versión nueva debió asumir la renovación hasta el cimiento y no borrar de un plumazo a Ivanov, refugiarse en los gajos de Cranko, copiar descaradamente otro ballet. Baile de graduación, *de David Lichine, e implantar en el primer acto su mímica y personajes.*
No ha habido un estudio dramatúrgico y Barra ha desoído el tono y el acento convencional, rechazando toda intención aérea, con lo que consigue que la música quede demasiado grande para lo que pasa en escena.
En el primer acto de este Cascanueces *no hay baile, falta enjundia coreográfica, se añoran las evoluciones que, para dicha del patrimonio histórico de la danza, están asociadas a la partitura de Chaikovski.*
Las danzas de grupo han sido sintetizadas hasta la simplicidad, eludiendo toda dificultad de coordinación y ejecución. Para más, la mayoría de las bailarinas del cuerpo de baile exceden el peso tolerable para aparecer con "tutú". ¿No entra esto dento de la responsabilidad de la dirección?
En la primera función, Carmen Molina estuvo dignamente concentrada en dar a su Reina de





Dos escenas del ballet "Cascanueces", con coreografía de Ray Barra, estrenado por el Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, en Valladolid, diciembre del 86. (Fotos: Paco Ruiz).

las Flores una altura que consiguió y su baile fue correcto, elegante, recogiendo los mayores y más justos aplausos junto a Antonio Castilla, que demostró, una vez más, ser el bailarín más esforzado de la compañía y su rigor en escena le hace destacar.

Sofía Sancho (las manos más bellas del Ballet) eleva un personaje inútil: la viuda, acentuando con delicadeza los detalles humorísticos. Mabel Cabrera mostró su clase en este mismo papel. Es una de las jóvenes con más talento en la plantilla actual de la compañía. En esta misma cuerda, Daniel Alonso ofrece un buen resultado en un personaje travieso y díscolo donde se ve que ha trabajado mucho y seriamente.

María Luisa Ramos, en la segunda representación, hizo una Clara llena de inocencia, entregada al sueño, demostrando también buena técnica y profesionalidad. Su línea interpretativa es muy acertada haciendo pareja con Ricardo Franco, centrado en su papel de cadete enamorado. Marta Castrillo hizo una danza árabe llena de sensualidad.

Algún conjuro mecánico hizo que el escenario se ensombreciera al salir Arantxa Argüelles para su variación de la Reina. A pesar de ello, se vio su sólido giro y un porte lleno de aire clásico. Raúl Tino es un caso lamentable, pues teniendo condiciones, figura noble y talento, lo desperdicia en un descuido que llega a ser enervante falta de respeto al público de ballet.

Su baile es hedonista, sin cuidar para nada a su compañera, uno de los preceptos inviolables del paso a dos. Tino no cierra bien sus piruetas, no acaba los pasos ni regula los equilibrios. En el ámbito de la danza clásica, la época de los grandes narcisos ha pasado." (Roger Salas, "Un árbol sin fruto", en "El País". Madrid. 14 de diciembre de 1986).

"(...) Logra José Ramón muchos aciertos concretos en las propuestas escenográficas y de vestuario que ha preparado con imaginación y gusto para el nuevo Cascanueces *del Ballet Nacional: decorados de "La fiesta" y de "La nieve" (no así el de "El reino de las flores") y casi todos los figurines, con matrícula de honor para los de los "Padres invitados", las "Amigas de Clara" y el colorido general de los del segundo acto. Pero quizá su principal diana sea la del carácter, la de la impronta de alegría, primera juventud, la del tinte "naïf" global con los que ha sabido envolver la historieta del Hoffmann. En lo que creo que ha aventajado con su trabajo al del propio Ray Barra en el suyo coreográfico. Me parece, sí, que los resultados plásticos de Sánchez alcanzan sus objetivos cotraductores de aquella narración con mayor propiedad y coherencia, y con bastante menos pretenciosidad, que los pantomímico-coreográficos del norteamericano.*

(...) Me parece que a lo largo de esta nueva propuesta coreográfica se advierte la falta de coherencia secuencial en el lenguaje danzante y en el encadenamiento de los sucesivos episodios. Por otro lado, no se subraya lo necesario la diversidad de clima entre lo real y lo onírico, ni son propiamente "naives" la mímica y la gestica, sino, únicamente, de excesiva simplicidad e inmediatez.

No obstante, como a la cautivadora presentación escenográfica puede añadirse la entrega y el excelente quehacer general de los jóvenes integrantes de la compañía encargados de en-

carnar a los diversos personajes, en cabeza, en esta ocasión —y así lo corroboraron las intensidades de los aplausos— la pareja que como "Reina de las Flores" y "Su caballero" forman Carmen Molina y Antonio Castilla, perfecto éste, seguidos por la espléndida técnica de Arantxa Arqüelles en el "Pensamiento", la inteligente visión de las actitudes de Elena Figueroba en "Clara" y el especialísimo atractivo, gracia, dinamismo y exactitud de María Luisa Ramos en su corto papel de, Úrsula"; como la magnífica centuria Arbós responde de manera del todo solvente, llevada por Jorge Rubio con el buen tino de no sacrificar, ni en dinámicas ni en flexibilidades temporales, el coprotagonismo de los pentagramas de Tchaikowsky, aun a riesgo de que en ciertos momentos venzan éstos a los aconteceres danzantes; como el que creo que es, aunque nada dice el programa de mano, coro infantil Virgen de Mirasierra que dirige José de Felipe —reciente triunfador en el Certamen Coral de Tolosa— contribuyó de modo sumamente apropiado a modelar el conjunto sonoro, el espectáculo, en sus resultados globales, es de grata contemplación y es merecedor del montón de aclamaciones y de flores que recogió a su clausura." (Leopoldo Hontañón. "ABC". Madrid. 14 de diciembre de 1986).

"(...) Ray Barra, que nos dio una lección del bienhacer en un paso a dos memorable, ha recreado al clásico de una manera convincente, aunque poco novedosa. La arquitectura, que no ha variado fundamentalmente de espíritu, no es nada fácil de bailar, pero tampoco se prodiga en lo que yo estimo debiera ser una lección de modernismo epatante, ya que ha querido subsumir la labor de lo rectificador.
En escena, los decorados y el vestuario configuraron su cometido ingenuista e infantil de cuento de hadas, pero creo que, en definitiva, lo que en José Ramón Sánchez atrae siempre por frescura e imaginación, en este caso no ha conseguido sus fines en una realización que parece pobre aunque no lo sea, que fluctúa en un estilo buscado y no encontrado y que, finalmente, se entorpece con unos colores casi siempre mal avenidos.
La música, extraordinariamente bien concebida para su función, sin ser tampoco la estrella del espectáculo, cumplió al mandato de Jorge Rubio su finalidad, aunque en ningún caso creo que la batuta resultase cómoda para la realización balletística; sin embargo, los estupendos solistas de la Sinfónica Arbós nos propiciaron frases, colores y momentos envidiables para cualquier ejecución.
Pero el ballet, los seres que se mueven bajo la magia de la intención y de la música, sigue incólume a través de los avatares sin cuento. No solamente descubrimos, como otras veces, estupendas interpretaciones dancísticas, tanto por la agilidad y el estilo como por la elegancia, sino que, además, pudimos ver aportaciones de verdaderos actores que entendieron sus papeles en esa difícil mezcla de dulzura, caricatura e ilusión, propiciando un casi circo de actitudes muy propio del tradicional cuento infantil.
Santiago de la Quintana en Drosselmeier fue la columna vertebral siempre omnipresente, y con un trabajo minucioso entendió el mensaje lleno de matices. Elena Figueroba restituyó a Clara las calidades de niña que despierta a mujer al tiempo que de un sueño. Antonio Castilla en el Caballero aportó su clase de bailarín por encima de su expresión.
Desde luego, si hay algo que conservar, es la vida de la criatura, o sea, el "elenco", porque mientras exista esa vida hay esperanza, y mucha." (Víctor Burell. "Cinco Días". Madrid. 30 de diciembre de 1986).

"Este es, sin duda, el mejor espectáculo que ha ofrecido hasta ahora el Ballet Nacional de España. Por vistosa presentación —bella escenografía, realzada por una eficaz luminotecnia y un vestuario rico, vario y colorista, con elegantes figurines como pocas veces se ofrecen— y, sobre todo, por el lucimiento de solistas y conjuntos en un continuo desgranar de pasos, saltos, piruetas, arabescos y encadenamientos, en el que danzarines y bailarinas demostraron en todo momento un dominio absoluto de la técnica, una buena escuela y unas facultades personales de primer orden.

(...) Alguien hubiera preferido que el "Vals de las flores" o algún otro número de la obra fuera con predominio de evoluciones sobre saltos o pasos, pero en conjunto la labor de este coreógrafo ha sido extraordinaria, logradísima, y bien ejecutada por el magnífico plantel de artistas. Desde el "pas de bourrée" a los "adagios" ellos y ellas se esmeraron en plasmar la música.

Destacaron en el papel de Clara, la protagonista, una joven de alada gracia, sutil, excelente que es Elena Figueroba; Santiago de la Quintana (Drosselmeier), en un estupendo trabajo, pletórico de facultades; Sofía Sancho (Julia), magnífica; Raúl Tino (Gerhard), extraordinario; Hans Tino (brujo real), expresivo; Carmen Molina (la reina de las flores), dominadora de todos los secretos de la danza clásica; Antonio Castilla, meritísimo... Pero es que habría que enumerar a todos y cada uno de los que forman los conjuntos (personajes de la Obertura, cadetes, genios, copos de nieve, cortejo, etcétera) y muy singularmente a los solistas de la exhibición del acto segundo como Roxana Burgos (el clavel), Marta Castrillo y Hans Tino (orquídeas), Daniel Alonso, Alicia P. Mantaras (flor de loto), Iñaki Azpillaga y Fernando Navajas (girasoles), Sofía Sancho y Santiago de la Quintana (la margarita) y, en general, el cuerpo de baile.

(...) El éxito, como apunto al principio, alcanza al director artístico, Ray Barra; al figurinista y decorador, José Ramón Sánchez, y al diseñador de luces, Federico Gerlache, sin olvidar a los maestros de baile. Todos coadyuvaron a una extraordinaria velada de danza, en el remozado Teatro de la Zarzuela; al que, por cierto, hay que hacer algunas observaciones. Ha quedado vistoso, bien revestido, muy iluminado y con nuevos asientos, pero sigue sin tener rampa para hacer visible desde las últimas filas del patio de butacas un espectáculo que es precisamente visual. Reforma, pues, incompleta, pues no faltan ni las corrientes de aire." (Pedro Rodrigo. "El Alcázar". Madrid. 20 de diciembre de 1986).



"Cascanueces", de Tchaikovsky, en el repertorio del Ballet del Teatro Lírico Nacional. (Foto: Paco Ruiz).

Festivales



Kazuo Ohno presentó en el Festival de Madrid dos espectáculos: "Admirando a la Argentina" y "Mar Muerto" (Foto: Chicho).

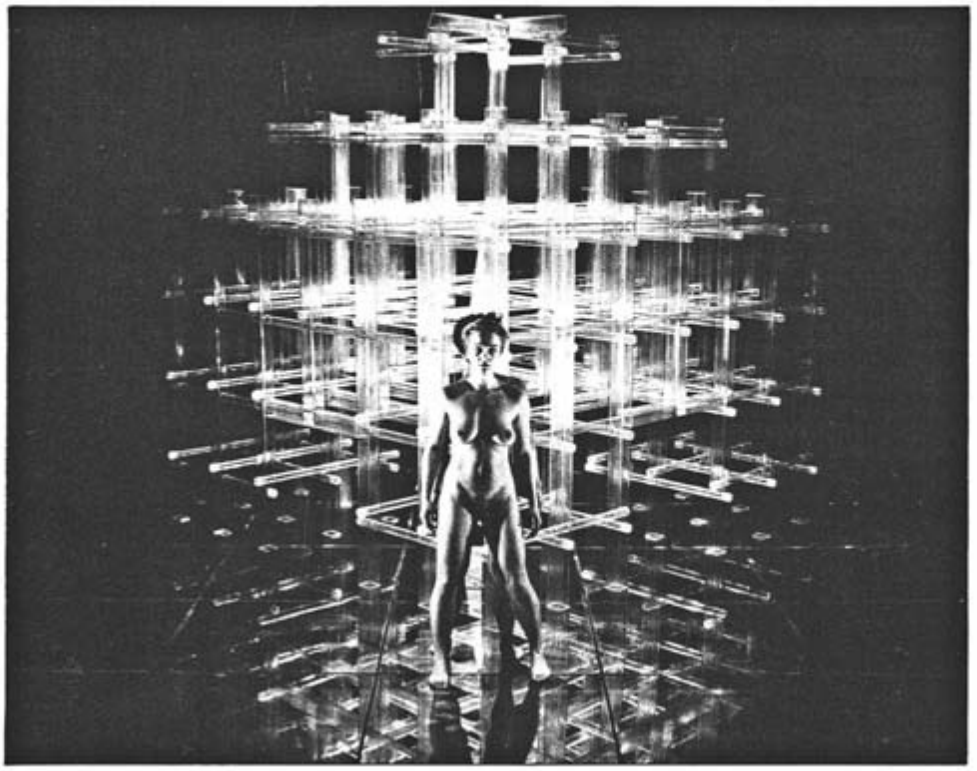
VII FESTIVAL DE TEATRO DE MADRID

Del 5 al 29 de marzo de 1987.
Organizan: Ayuntamiento de Madrid, Comunidad de Madrid y Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Teatro Studio de Georgia (URSS), *Don Juan*, de Molière.
Figurentheater Triangel (Holanda), *Veinte historias breves* (Marionetas).
Teatro Estable del País Valenciano, *Visanteta de Favara*, de Albert Boadella.
Teatro Stary de Cracovia (Polonia), *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.
Footsbarn Travelling Theatre (Inglaterra), *Macbeth*, de W. Shakespeare.
Studio Hinderik (Holanda), *Alcantarilla*, de Hinderik de Groot. *Glass*, de Hinderik de Groot.
Kazuo Ohno (Japón), *Admirando a La Argentina. Mar muerto.*
Karina Holla & Ingrid Kuijpers (Holanda), *Sólo/Duo*, de Karina Holla.
Josef van den Berg (Holanda), *Los amantes*, de Jozef van den Berg.
Antonio Gasalla (Argentina), *El show de Antonio Gasalla*, de A. Gasalla y Enrique Pinti.

Fue el debut de Ariel Goldenberg como director (coordinador como él prefiere decir) de un festival que el año anterior había dicho adiós a la Asociación Caballo de Bastos y fue la bienvenida al Convenio de Cooperación Cultural, formado por el Ministerio de Cultura, la Comunidad y el Ayuntamiento de Madrid, que llevarán el peso del festival. A pesar de que este Anuario llega a las manos del lector cuando ya se conocen los datos (superiores) de la edición de 1988, ésta que comentamos fue una edición marcada por los recortes, tanto presupuestarios como temporales, que no se tradujo en merma de la calidad. Porque si no vinieron Ronconi y Besson, como habría querido Goldenberg, sí lo hizo Kazuo Ohno y sí lo hicieron los distintos grupos holandeses que se desearon. De cualquier forma, Ronconi y Besson, tal como prometió el director del festival, han venido en 1988. Los citados holandeses, cuatro compañías con cinco espectáculos, cubrieron una de las novedades del festival: incluir un apartado monográfico sobre el teatro de un país de la C.E. El grupo Hinderik, que ya había estado en el Festival de Granada 1986, sorprendió al público madrileño con *Alcantarilla* y agradó sobradamente con *Glass*. Holla-Kuijpers, un excelente dúo de actrices, arrancaron también las alabanzas con *Solo/Duo*, aunque en menor cantidad que las magníficas marionetas del Figurentheater-Triangel con *Veinte historias breves*, uno de los montajes más brillantes de todos los presentados en esta edición, tal como público, crítica e informadores testimoniaron. No tuvo la misma suerte Jozef van den Berg, que vio cómo su excelente trabajo, *Los amantes*, un largo, bello e ingenuo cuento, era un tanto oscurecido por la pequeña torpeza de incorporar al espectáculo una traductora simultánea.
Excelente nivel, también, el alcanzado por el Teatro Studio de Georgia con *Don Juan*, de Molière, y por el Teatro Stary con una sintética versión de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Y hablando de versiones, la compañía inglesa Footsbarn Travelling Theatre presentó un embrujador montaje de *Macbeth*, de Shakes-









Sobre estas líneas, diversas imágenes del Festival de Madrid. Arriba, una escena de "Glass", por Studio Hinderik, de Holanda. (Foto: Bob van Dantzig). Debajo, a la izquierda, una marioneta del espectáculo "Veinte historias breves", del grupo holandés Figurentheater Triangel. (Foto: Chicho). A la derecha, arriba, un momento de "Sólo/Dúo", de Karina Holla, por Karina Holla & Ingrid Kuijpers, de Holanda. (Foto: Maarten Brinkgreve). Debajo, el Teatro Stary de Cracovia, Polonia, representa "La vida es sueño", de Calderón de la Barca.







Escenas de espectáculos del Festival Internacional de Sitges. Arriba, la obra "Elementi di struttura del sentimento", por FIAT Teatro Settimo. (Foto: Maurizio Buscarino). En medio, la Compañía Santagata Morganti representa "Dopo". Abajo, un momento del espectáculo "Mystère-Bouffe", por Thèâtre du Radeau, de Francia.

peare, y puso una nota ácrata con su ejemplo: su concepto de que el teatro es una manera de vivir.

El buen nivel que todo el mundo reconoció en la programación del festival tuvo sólo dos excepciones en Albert Boadella y Antonio Gasalla, que cosecharon las mayores críticas, incluso de sus incondicionales. *Visanteta de Favara* resultó un espectáculo un tanto localista, poco comprensible para el público madrileño y quizá menos cuidado de lo que suele ser habitual en Albert Boadella.

El festival se vistió de largo con "el maestro" Kazuo Ohno, iniciador de la técnica Buto, que dotó a la danza japonesa de una pizca de aire occidental. Kazuo Ohno presentó dos espectáculos: *Admirando a "La Argentina"* y *Mar Muerto,* difíciles de saborear, pero llenos de autenticidad. Los ochenta y un años de Ohno se unían al escenario como un elemento dramático más. Fueron horas de densidad, de perplejidad ante la danza de las tinieblas.

En resumen, el balance del primer festival dirigido por Goldenberg ha sido positivo, setenta y cinco millones de pesetas para diez grupos (doce espectáculos) en veinticuatro días, con una media de permanencia de cuatro/cinco días por espectáculo. Según datos de la oficina del festival, el número de espectadores rondó, por abajo, los treinta mil.

XIX SITGES TEATRE INTERNATIONAL

Del 24 de abril al 3 de mayo de 1987.
Organizan: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, INAEM Ministerio de Cultura, Diputació de Barcelona y Ajuntament de Sitges.

PROGRAMA

Intimate Strangers, *Chine.*
Teatro della Valdoca, *Ruvido Umano,* de Mariangela Gualtieri y Cesare Ronconi.
Compagnie du Hasard, *Sarabande. Du cote de la porte d'acco,* de Hurel, Peskine y Boinot.
Esteve Graset, *Veu/Exposició.*
Thèâtre du Radeau, *Mystère-Bouffe.*
Abdul Alafrez, *Mystère epais-magie profonde.*
So. Raffaello Sanzio, *Santa Sofia-Teatro Khmer,* de Claudia Castellucci.
Prof. Bustric, *Escamot ovvero la meravigliosa arte dell'inganno. Questa sera grande spettacolo.*
Isnel da Silveira, *Rituel.*
Santagata Morganti, *Dopo,* de Santagata y Morganti.
Kine & Co, *Des corps costumes.*
Rémi Boinot.
Zíngaro, *Theatre equestre et musical.*
Lanónima Imperial, *Eppur si muove.*
Margarita Guergué, *Plàstic i oli.*
F.I.A.T.-Teatro Settimo, *Elementi di struttura del sentimento.*
La Dux, *Corre, que fem tard.*

Con nueva denominación, nuevo director y nuevo sistema se desarrolló el XIX Festival de Teatro de Sitges, ahora Sitges Teatro Internacional. Toni Cots, hombre del "tercer teatro", se hizo cargo de la dirección e introdujo algunas reformas, entre las que cabe destacar la creación del PATI-BLAU, destinado a las artes plásticas, conferencias, seminarios, etc.; las actuaciones de los grupos participantes sólo en los fines de semana, y la celebración del seminario "Teatro y sociedad: sistemas de orientación". En total, diez días de festival, siete de funciones, diecinueve compañías presentes, distintas mesas redondas en torno al tema del seminario y treinta millones de pesetas de presupuesto. En esta XIX edición, se pretende que el Festival de Sitges recupere sus orígenes de avanzadilla en el teatro. Pocos meses antes de su celebración, en enero de 1987, el anterior director, Ricard Salvat, interpuso una demanda por "despido improcedente" contra el Patronato rector del festival, compuesto por el Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña, el INAEM del Ministerio de Cultura, la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de Sitges. Otras novedades introducidas por el nuevo director fueron la desaparición de la estructura competitiva, la desaparición de la reunión off-Sitges y el intento de que las actividades del festival se prolonguen a lo largo de todo el año.

De las diecinueve compañías presentes en el festival, tres han destacado sobre las demás: F.I.A.T.-Teatro Settimo, de Italia, y Zíngaro (teatro ecuestre y musical), de Francia, conocidas ya por el público español, aportaron la modernidad y el elemento visual (FIAT) y la tradición rupturista del nomadismo teatral, evocadora de lejanos sonidos, por parte del Zíngaro, compañía heredera del desaparecido y sorprendente Cirque Aligre. Pero la sorpresa más agradable la constituyó la compañía Thèâtre du Radeau, que

presentaron una creación colectiva titulada *Mystère-Bouffe*. Lo dicho y los espectáculos de danza, especialmente la compañía La Dux, fueron lo más destacable de un conjunto que crítica y público calificó, en general, como aburrido y elitista, quizá con un punto de pedantería. Los retrasos, la falta de espacios adecuados, la inexistente infraestructura —muy denunciada por el director, Toni Cots—, la apresurada programación y el bajo presupuesto —el director piensa pedir que se doble la cantidad para 1988—, parecen haber sido las causas de los desajustes. Las dificultades que subsisten para que ese presupuesto se acerque a lo requerido por Cots hacen presagiar cierta nubosidad para la próxima edición.

IX MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE VALLADOLID

Del 8 al 16 de mayo de 1987.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid.

PROGRAMA

Mabou Mines (U.S.A.), *Cold Harbor*, de Dale Worsley.
Susanne Linke (R.F.A.), Schritte Verfolgen.
Michael Clark & Company (Gran Bretraña), *Now Gods* y *Pure pre scenes.*
Produccion Uno (España), *Alta seguridad,* de J. Genet.
Royal de Luxe (Francia), *Desgarrones.*
Compagnie Muriel Bader (Suiza), *Quatre ponigs et un Bonjour.*
Cees Brandt (Holanda), *Wiellie-Wiebbel.*
La Orquesta de las Nubes, *Trozos de oscuridad.*
Stuart Sherman, *Selections of solo.*
Test Department, *Demonomania.*
Wim Mertens, *With Usura.*
Pauline Daniels, *No fixed abode.*
Orquesta de Cambra Teatre Lliure, *Suite de la música escénica de Kurt Weill.*
Karine Saporta, *Une Passion.*

La danza fue la verdadera protagonista de la novena edición de la muestra vallisoletana, que sigue dirigida por Juan González Posada. Continúa con su línea de presentar sólo estrenos en España, cuando no en Europa o en el mundo. González Posada programó quince compañías que ofrecieron veintidós espectáculos, a los que asistieron treinta y cinco mil espectadores. Una producción propia y diversas actividades paralelas completaron un programa que incorpora por primera vez el cine a sus propuestas. Para todo han bastado veintinueve millones de presupuesto, el más bajo de todos los festivales comentados, pero el más alto de los que ha disfrutado la muestra de Valladolid.
Madrugó la calidad en la muestra: Mabou Mines. La mítica formación norteamericana, para muchos lo mejor del teatro experimental de los U.S.A., presentó un montaje estrenado en 1983, *Cold Harbour*, de Dale Worsley, dirigido por el propio autor y por el actor Bill Raymond, quien suele interpretar el papel del general Grant, pero que ha sido sustituido en Valladolid por John Nesci; a pesar de los problemas del idioma, el público recibió el mensaje estético: el humor y la causticidad del texto político. Fue un éxito y un logro del festival, que venía persiguiendo desde hace años a este grupo. Dentro del apartado estrictamente teatral (entendido como palabra y acción), pero sin que admita el más mínimo intento de comparación con Mabou Mines, cabe destacar la producción del festival. Producción Uno, que consistió en un modesto pero digno montaje de *Haute Sourveillance*, de Jean Genet, dirigido por Ernesto Calvo. Jóvenes actores, sobre los que recayeron la mayor parte de las críticas, dieron vida a los tres abyectos presos de la obra de Genet. Las explicables deficiencias técnicas no empañan el logro que supone realizar un esfuerzo de producción con tan pocos medios.
El otro gran apartado, como comentábamos al principio, fue la danza. Aquí brilló la Muestra de Valladolid con gran intensidad, como supieron reconocer espectadores, visitantes y críticos en general. Michael Clark, Susanne Linke y Karine Saporta fueron los grandes, seguidos de los menores Pauline Daniels y Muriel Bader. Karine Saporta, francesa, todo pasión y voluptuosidad, firmó la coreografía que bailaron James Raza Fimantsoa y Marceline Lartigue: *Une Passión.* La obra de Bach era el soporte musical y el referente (la pasión según San Mateo) de la pasión profana que envolvía a los danzantes. Fueron un inquietante ritual, bellamente, intensamente bailado.
La danza sola, el músculo largo, la reflexión, la investigación en la propia memoria, la herencia del expresionismo, todo un placer ver a Susanne Linke, a quien fueron dedicados multitud de elogios. Es la autenticidad de la danza contemporánea y fue, según todos, de lo más sobresaliente de Valladolid. Naturalmente, con el permiso del extravagante Michael Clark, que fue la verdadera vedette de la muestra, dando espectáculo también fuera del escenario: la vida es arte. Venía precedido de toda clase de famas y cumplió como de él se esperaba. Estrenó *Now Gods* y *Pure pre scenes,* éste último, estreno mundial. La sólida formación de Clark es carnaza para su capacidad de ironía. Mezcla de rigor,





Sobre estas líneas, escenas correspondientes a espectáculos de la Muestra Internacional de Valladolid. Arriba, violencia callejera en "Desgarrones", por el grupo francés Royal de Luxe. (Foto: Eva García). Debajo, "Cold Harbor", por Mabou Mines, de U.S.A. En la otra página, dos espectáculos del Festival de Granada. A la izquierda, escena de "Up the wall/Full House/ Crash landing", por O Vértigo Danse, de Canadá. A la derecha, un momento de "Ou est la bête?", por Wissel Theater, de Bélgica.





humor, burla y virtuosismo, los dos montajes sedujeron al respetable. Las únicas críticas se refirieron a la gran diferencia entre los bailarines: pocos estaban a la altura del genio Clark.
Del resto del festival es necesario destacar al holandés Cees Brandt, que se presentó con el espectáculo infantil *Wiellie-Wiebbel*. En la arena, los menos importantes trabajos de Sherman, Mest Department y los "furitos" de Royal de Luxe. El apartado musical, donde brilló a gran altura Win Mertens, se completó con la Orquesta de las Nubes y la Orquesta de Cámara del Teatre Lliure.

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRANADA

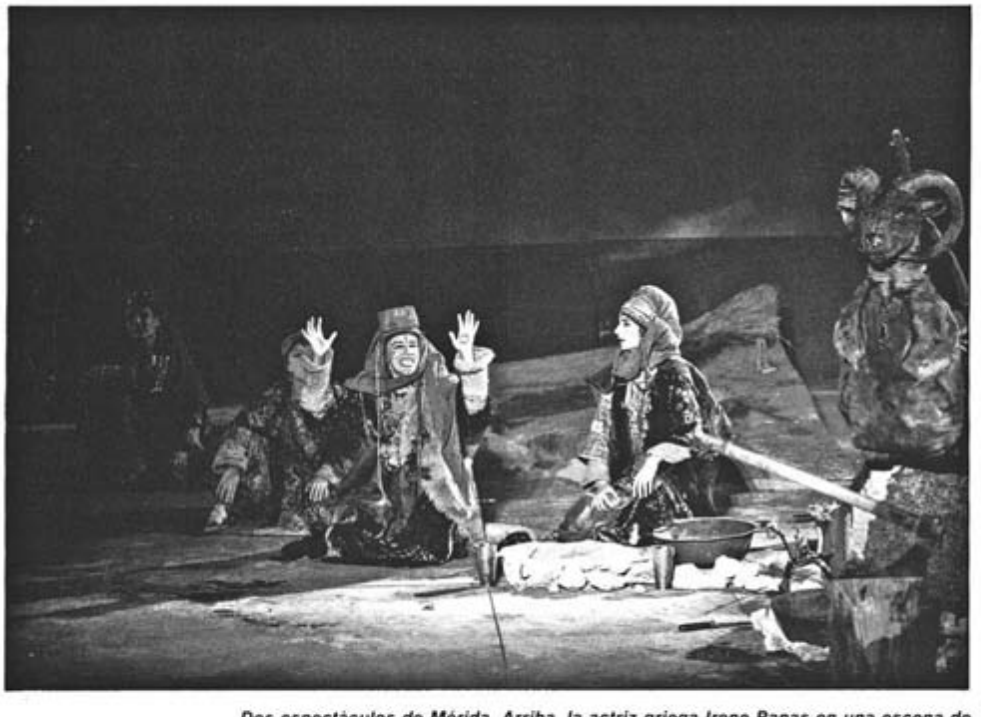
Del 21 al 30 de mayo de 1987.
Organizan: Universidad de Granada, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Granada.

PROGRAMA

Subicz/Panadero (España), *Nanna quiere bailar.*
Mickery Theater (Holanda), *Vespers.*
Ilotopie Art Public (Francia), *L'ille aux topies.*
Itamteatromúsica (Italia), *Dell'Anima dell'Arco/ Se Sansebastiano sapesse.*
Rosas (Bélgica), *Bartok/Aantekeningen.*
ICA (Gran Bretaña), *The man who mistook his wife for a hat.*
Daniel Larrieu/Cie. Astrakan (Francia), *Waterproof.*
O Vertigo Danse (Canadá), *Up the wall/ full house/ Cras landing.*
Jim van den Woude (Holanda), *Plat du jour.*
Wissel Theater (Bélgica), *Ou est la bète?*

Cumpleaños feliz, quinta edición. Granada y el cinco juntos. La consolidación de una aventura arriesgada que camina con salud gracias a Antonio Sánchez Trigueros, Margarita Caffarena y Manuel Llanes. Se comentaba, entre acto y acto, que llegar a cinco era algo así como el viaje sin retorno, el festival definitivo. Había un presupuesto ligeramente mayor —algo más de treinta millones—, diez compañías, algunas de ellas con marchamo de estrellas, una producción propia y una ópera de cámara. El resultado, a pesar de algunas críticas detectadas en las que se afirmaba que el festival estaba muy desvinculado de la ciudad, fue de unos trece mil espectadores y alrededor de tres millones y medio de recaudación por taquilla. Naturalmente, a estas cifras de asistencia también habría que aplicarles el matiz de los que repiten en más de un espectáculo y los invitados.
Hubo, en plena celebración, algunos casi actos fallidos, briznas menos brillantes. Según opinión generalizada entre crítica y público, lo menos bueno del festival estuvo en la producción propia *(Nanna quiere bailar), el Waterproof*, de Daniel Larrieu, y el grupo canadiense O Vertigo. *Nanna quiere bailar*, dirigido por Nazare Panadero y Janusz Subicz (discípulos de Pina Bausch), estaba concebido como un experimento de danza teatro y fue naciendo, en gran medida, desde los ensayos. El resultado ofreció muchos altibajos y se mostró, como era de esperar, deudor de Pina Bausch. *Waterproof* fue diferente. Dejó al respetable con la miel en los labios. Se esperaba mucho del espectáculo de Daniel Larrieu, pero las dificultades del agua, la imposibilidad técnica o el peso de los cuerpos no pudieron con la propuesta. Ráfagas de belleza, armónicas fugacidades y relativamente poco interés pareció ser el balance. De todas formas, lo dicho tiene dos lecturas: la que dice que fueron espectáculos flojos con algunos detalles y la que postula que se trató de buenos espectáculos con algunos bajones. Donde no parece que hubiera asomo de duda fue en la presentación del grupo canadiense O Vertigo. Su trabajo, una burda y edulcorada copia de sus compatriotas La, la, la Human Steps, no merece atención alguna. Fue muy malo. Casi todos los analistas se preguntaban por qué estaba participando en el festival.
Aparte de esos tres pequeños detalles, el resto del festival mantuvo y superó el nivel que le viene caracterizando desde sus comienzos. La variedad y la calidad fueron las notas destacadas. El grupo francés Ilotopie Art Public presentó un espectáculo al aire libre titulado *L'Ille aux Topies*, que, sin ser nada del otro mundo, supo conectar con el espectador ocasional, el caminante o el desinteresado, con sus juegos y sus apocalipsis. Dentro de la sala, pero con frescura superior, dos espectáculos del Benelux: *Plat du Jour*, de Jim van den Woude (Holanda), y *Ou est la bète?*, del Wissel Theater (Bélgica). El primero, que estará presente en el Festival de Madrid 1988, dio una oportunidad a la carcajada a base de un menú repleto de ideas en el que toman enloquecida vida las partes del escenario. El Wissel Theater, que cerró Granada 87, presentó un montaje de acción, humor y música que recuerda lejanamente el mito de Procrustes (o Donastes), que torturaba singularmente a los viajeros que recalaban en su hogar, y fue muerto por Teseo, que se aplicó tormentos similares.
Anne Teresa de Keersmaeker repitió en Granada. Ahora traía un espectáculo titulado *Bartok/ Aantekeningen*, con música de B. Bartok, textos de Carlotte Corday y un montaje que recordaba insistentemente al *Marat-Sade*, de Weiss, dirigido por Peter Brook. Tuvo sus altibajos, pero resultó de una brillantez (nada fácil) fuera de lo normal. A pesar de la buena acogida, hubo voces que la tacharon de manierista. Sin duda, el trabajo de la Keersmaeker interesó a la mayoría. Como interesaron y fueron, quizá, lo más destacado del festival, los espectáculos del Mickery y del ICA. El Mickery presentó *Vespers*, un espectáculo concebido por Ritsaert Ten Gate, en el que se proponía una reflexión sobre





Dos espectáculos de Mérida. Arriba, la actriz griega Irene Papas en una escena de "Poesía en el canto". Debajo, "Electra", de Sófocles, por el Thèâtre du Lierre, de Francia. (Fotos: Chicho). En la otra página, espectáculos del Festival de Almagro. A la izquierda, la Comedia Nacional de Uruguay representa "El caballero de Olmedo", de Lope de Vega. A la derecha y de arriba a abajo, "Noche de Epifanía", de Shakespeare, por Cherub Company de Londres, y "El enfermo imaginario", de Molière, por el Centro Dramático Nacional de Borgoña, Francia.

un solo concepto: unos adultos juegan y juegan a las cartas mientras la televisión emite noticias de desgracias ajenas. La respuesta de crítica y público fue tan dispar como lo fue con el espectáculo *Dell'anima dell'arco/ Se San Sebastiano Sapesse*, del grupo italiano Tamteatro-música. Pero ése es uno de los riesgos de los festivales.

En cambio, el montaje del ICA, una ópera de cámara, fue bien recibido por todos. El libreto era un relato (extraído de la realidad clínica) del neurólogo Oliver Sacks, y la música era creación de Michel Nyman. Con esos antecedentes, por poco que se esmerara el joven director Michael Norris, *The man who mistook his wife for a hut*, que ése es el título, iba a ser un éxito. Y lo fue. Apenas una hora de ópera contemporánea de cámara fue lo más visitado y celebrado del festival.

XXXIII FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA

Del 3 de julio al 1 de agosto de 1987.
Organiza: Patronato del Festival de Teatro Clásico.

PROGRAMA

Irene Papas (Grecia), *Poesía en el Canto.*
Compañía Francisco Nieva (España), *Las aventuras de Tirante el Blanco, de Francisco Nieva.*
Thèâtre du Lierre (Francia), *Electra, de Yves Plunian.*
Teatro Popular (España), *Rudens*, de P. Chamizo.
Teatro Español-La Cuadra (España), *Las bacantes*, de S. Távora.
Ballet Nacional de España (España), *Los tarantos y El sombrero de tres picos.*

El Mare Nostrum no se apea de la boca ni de las plumas que hablan sobre el Festival de Mérida. La mediterraneidad es su vocación. Irene Papas, primera figura de Mérida 87, no pudo sustraerse a la reflexión: "Una es la tierra y el Mediterráneo un solo país", escribió. Pero el Mediterráneo es el mar de las sorpresas: Su conocida placidez puede convertirse en trágica tormenta. La primera sorpresa fue la ausencia de Scaparro, que la dirección había prometido para 1987, después de la indisposición que el director italiano sufriera en la edición de 1986. En su lugar, Irene Papas abrió el festival con un recital titulado *Poesía en el Canto*, dirigido por M. Cacoyannis. Fue la única presencia griega, junto a la exposición-homenaje a Karolos Koun, el gran renovador de la puesta en escena de los clásicos griegos, muerto el 14 de febrero de 1987. La exposición-homenaje contenía fotografías, máscaras, vestuario y música de los diferentes montajes de Koun.

Setenta millones de pesetas, presupuesto inferior al de la edición de 1987, para un mes de festival con seis espectáculos, incluido el Ballet Nacional, que clausuró la edición con los *Tarantos* y el *Sombrero de tres picos*. A los espectáculos del festival hay que añadir el preparado por el teatro de títeres Sol y Tierra, compuesto por María José de la Rosa y Víctor Torre. Su montaje para niños sobre el Cíclope, de Eurípides, titulado *Odexis, viajero del espacio*, tuvo una excelente acogida en las representaciones que realizaron en distintos puntos de Mérida, como la tuvo el taller que dirigieron

sobre construcción y manejo del títere. Un ciclo de vídeos y la mención del Premio Internacional Teatro Romano de Mérida, para versiones, adaptaciones o refundiciones de textos clásicos grecolatinos, junto con el seminario dirigido por Toby Robertson, titulado Práctica Shakespeariana, completan las actividades paralelas del festival. Durante los primeros días de Mérida-87 se celebró el seminario de la UIMP sobre la Cultura y tradición teatral mediterráneas, que contó con la participación de Miguel Romero Esteo, Francisco Nieva, Eustaquio Sánchez Salor, José Ricardo Morales, María José Corominas, Marta Pessarrodona, Baltasar Porcel, Antonio Tordera, José Piera, Carles Miras y José Monleón.

A pesar de la expectación creada por el montaje *Las aventuras de Tirante el Blanco,* una comedia de Francisco Nieva basada en el texto de Joanot Martorell, los resultados no fueron tan felices como se había previsto. Era, posiblemente lo más esperado del festival, pero no consiguió enganchar al público. En las diferentes críticas, muy ponderadas casi todas, se podían detectar las razones, que quizá se resuman en una mezcla (dispersión) estilística, una interpretación desigual y una longitud extremada. Por el contrario, los franceses del Thèâtre du Lierre, dirigidos por Farid Payá, presentaron una excelente *Electra* que resultó ser una agradable sorpresa. Clásico vivo, según todas las opiniones, para cuya contemplación y disfrute no fue un obstáculo el idioma. La segunda de arena la dio la Compañía Teatro Popular con *Rudens,* de Plauto, en versión de Patricio Chamizo, dirigida por Antonio Corencia. Por detrás de las risas ante los chistes inmediatos se escondían neceros innecesarios y una amalgama excesiva que oscurecía la trama principal, según comentaron público y cronistas. El resultado de esta intentona puede considerarse medio. La segunda de cal, junto al Thèâtre du Lierre, la dio el grupo La Cuadra, con Slavador Távora al frente. Su versión/recreación de *Las bacantes,* de Eurípides, levantó al público de las piedras y demostró funcionar igual o mejor al aire libre que en la sala convencional. Como antes en Sevilla y Madrid, *Las Bacantes,* con Manuela Vargas en cabeza del reparto, fue en Mérida un éxito, por muy a última hora que se contratase.

Según los datos del balance oficial del festival, la afluencia de público descendió ligeramente con respecto a la edición de 1986, colocándose en 28.969 espectadores totales, lo que hace una media de 1.448 por espectáculo. La recaudación por taquilla ascendió a los 12.214.060 pesetas, aproximadamente la sexta parte del presupuesto de salida. Según José Monleón, director del festival, el balance es positivo por cuanto ha superado las previsiones, pero también declaró a la prensa que "el festival necesita un informe crítico de los aspectos contrarios del mismo, para así poder revisar de manera conveniente su infraestructura y mejorarla".

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

Del 1 al 15 de septiembre de 1987.
Organiza: INAEM. Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Teatro de Cámara de Madrid (España), *Entremeses,* de Cervantes.







Cherub Company de Londres (Gran Bretaña), *Noche de Epifanía,* de W. Shakespeare.
Real Escuela de Arte Dramático de Madrid (España), *Los balcones de Madrid,* de Tirso de Molina.
Compañía de Eusebio Lázaro (España), *La devoción de la cruz,* de Calderón de la Barca.
Comedia Nacional de Uruguay (Uruguay), *El caballero de Olmedo,* de Lope de Vega.
Corral del Príncipe (España), *Cantar de Mio Cid.*
Centro Dramático Nacional de Borgoña (Francia), *El enfermo imaginario,* de Molière.
Compañía Nacional de Teatro Clásico (España), *Antes que todo es mi dama,* de Calderón de la Barca.

Loas, fanfarrias, correcalles, animación que era novedad en esta décima edición del Festival de Almagro, segunda que dirige R. Pérez Sierra. Leve aumento del presupuesto —ahora ligeramente por encima de los cuarenta y cinco millones—, ocho espectáculos y un concierto en quince días de festival, las jornadas y los talleres son los fríos datos. Entre el 1 y el 15 de septiembre se celebró el festival, que no empezó precisamente con buen pie. El día 1 se estrenó el primer espectáculo, *Entremeses,* a cargo del Teatro de Cámara de Madrid, dirigido por Angel Gutiérrez. Las crónicas, que fueron más cáusticas, provocaron algunas respuestas y no pocas tiranteces. Pero inmediatamente después de este supuesto patinazo entró en escena el Centro Dramático Nacional de Borgoña, dirigido por Alain Mergnat, que presentó *El enfermo imaginario,* de Molière. El propio director encarnó el personaje de Argan, en unas sesiones de gran altura teatral. Junto a los franceses, la primera semana del festival vio a la compañía de Eusebio Lázaro en *La devoción de la cruz,* de Calderón, con escenografía del pintor José Hernández. Este montaje, que estará presente en el próximo Festival de Teatro de Madrid, de difícil y complicada puesta en escena, pasó dignamente por el certamen a pesar del poco tiempo que tuvieron para su preparación.

En el ecuador del festival, y coincidiendo con el estreno de un sobrio montaje sobre *El Caballero de Olmedo,* a cargo de la Comedia Nacional de Uruguay (bien recibido, sin más), se inauguraron las Jornadas de Almagro, que este año centraron sus discusiones en el tema "Los géneros menores en el teatro español". Bajo la dirección de Luciano García Lorenzo, prestigiosos analistas como María Grazia Profeti, Maxime Chevalier, Marc Vitse, Ricardo Doménech y Evangelina Rodríguez, entre otros, debatieron el gesto, la palabra y la técnica del teatro menor. Las jornadas se cerraron con una mesa redonda sobre "La puesta en escena de los géneros menores", que contó con la participación de Miguel Narros, Ernesto Caballero, Antonio Tordera, Alfonso Gil y Jorge Urrutia. Antes de la celebración de las jornadas se había desarrollado el taller "Sobre Calderón de Pier Paolo Passolini", dirigido por Guillermo Heras, director del CNNTE.

Siguiendo el orden cronológico, es necesario hablar de la Cherub Company de Londres, dirigida por Andrew Vissnevski. Su montaje de *Noche de Epifanía,* de Shakespeare, fue como una bomba y levantó algunas comparaciones del tipo "si hiciéramos aquí esto"... Todo Libertad y desparpajo, la Cherub Company dejó ver en su montaje todo el buen paso de la tradición. Al contrario de lo que sucedió con *Los balcones de Madrid,* de Tirso de Molina, montaje dirigido por Ángel Gutiérrez e interpretado por alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.

Como ocurriera con los dos entremeses de Cervantes que realizó el Teatro de Cámara, la crítica entró con dureza.
Y llegó el montaje esperado. La Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenó *Antes que todo es mi dama,* un texto menor de Calderón al que Adolfo Marsillach le insufló aires de modernidad. La inteligente propuesta de Marsillach consiguió llevarse el favor de todos. Inmediatamente se habló de *Antes que todo es mi dama* como el mejor montaje de la corta historia de la CNTC. El décimo festival de Almagro terminó con un montaje de la Compañía Corral del Príncipe, dirigido por Juan Pedro de Aguilar, *Cantar del Mío Cid.* Era la primera vez que se llevaba la obra íntegra a un escenario. La acogida fue excelente.

MEMORIAL XAVIER REGÀS

Del 17 de septiembre al 6 de noviembre de 1987.
Organizan: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya y Ajuntament de Barcelona.

PROGRAMA

Comedia Nacional de Uruguay (Uruguay), *El caballero de Olmedo,* de Lope de Vega.
Thèâtre National de Chaillot (Francia), *Le soulier de satin,* de P. Claudel.
Comediants (España), *La nit.*
Els Joglars (España), *Bye, bye, Beethoven,* de A. Boadella.
Teatro Español-La Cuadra (España), *Las bacantes,* de S. Távora.
GAT (España), *Calamity Jane,* de M. de Ceu Guerra.
Teresa Calafell i Gloria Rognoni (España), *Deliri.*
Teatr Nowy (Polonia), *El fin de Europa, de Janusz Wiśnievski.*
Ariadone-Carlotta Ikeda (Japon), *Utt.*
Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, *L'intercanvi, de Paul Claudel.*

Quince millones más que la quinta edición para diez espectáculos y dos cabezas visibles, Martínez Frayle y Hermann Bonnin, con una incertidumbre de fondo: ¿Será por fin el Memorial Regàs el gran Festival de Otoño que solicita Barcelona? En total setenta y cinco millones de presupuesto y dos meses y medio de teatro para el otoño: en este aspecto superan a Madrid. La duración de los espectáculos en cartel ronda los diez días de media, entre un mínimo de tres (ejemplo, *Calamity Jane)* y un máximo de veinticuatro (ejemplo, *L'intercanvi). La brillantez de lo presentado ha sido mucha, pero, a pesar de todo, permanece la polémica antigua sobre si la actual es la mejor manera de gestionar y organizar el Memorial. Según declaraciones a la prensa de Hermann Bonnin: "No pienso que esto sea lo ideal, pero es lo más realista que se puede hacer. No están consolidados del todo los servicios del Ayuntamiento en materia de teatro. Existen aspectos nuevos que es necesario discutir, y establecer un nuevo perfil del Memorial".*
Abrió el ciclo el grupo La Cuadra, dirigido por Salvador Távora, que presentó un montaje sobre Las bacantes, de Eurípides, estrenado con éxito y lágrimas en Sevilla y Madrid. Al lado de los montajes de Joglars y Comediants, *Bye, Bye, Beethoven* y *La nit,* respectivamente. *Las bacantes* fueron la ambiciosa programación nacional, bien secundados por *Deliri* (de Teresa Calafell y Gloria Rognoni), *Calamity Jane* (coproducción del GAT con la compañía A Barraca) y *L'intercanvi* (producción del Centre Dramàtic de la Generalitat con la colaboración del TNP, de París). Es decir, de los diez espectáculos presentados en el Memorial seis son producciones españolas, cinco de ellas catalanas, con lo que se resuelve por segundo año consecutivo el problema de la ausencia de montajes de la tierra, denunciado por algunos sectores de la prensa en ediciones anteriores. Los citados espectáculos han sido, por otra parte, los que más tiempo han permanecido en cartel.
La tripleta Polonia, Japón, Uruguay, muestra de continentes, abrió el apartado de producciones extranjeras, si exceptuamos a los franceses de *Le Soulier de Satin.* El teatro Nowy, una versión "aceptada" de las maneras de T. Kantor, dirigido por Janusz Wiśnievski, presentó *El fin de Europa,* espectáculo denunciador de la excesiva homogeneización de la cultura y proclamador de la muerte cultural del continente, que también estuvo presente en el Festival de Otoño de Madrid.
La Comedia Nacional de Uruguay, con José Estruch al frente, procedentes de Almagro, presentaron un *Caballero de Olmedo* completamente clásico, en cuyo reparto figuraban compañeros y discípulos de Margarita Xirgu. El Buto, que en 1987 no faltó en los escenarios españoles, estuvo en manos de Carlotta Ikeda, dirigida por Ariadone. Los caminos abiertos por Kazuo Ohno son diversos.
Pero lo que todos estaban esperando, la cota más alta del Memorial, fue la presencia del Tèâtre National de Chaillot, dirigido por Antoine Vitez, con *Le soulier de Satin,* de Paul Claudel, completo. Diez horas de teatro de gran factura que venía precedido de un enorme éxito en el Festival de Aviñón. Fue la perla del Memorial y el segundo Claudel, pues no otro es el autor de *L'intercanvi* ya citado. Claudel, pues, la figura, y el teatro catalán el centro de un ciclo que, a pesar de las distintas opiniones en cuanto a su organización, ha conseguido una campaña muy fácil de seguir por el espectador interesado.





Arriba, Antoine Vitez y Ludmila Mikael en los ensayos de "El zapato de raso", de Paul Claudel, por el Théâtre National de Chaillot, Francia. (Foto: Cl. Bricage). Debajo, un momento del espectáculo "El fin de Europa", por la compañía polaca Teatre Nowy. En la otra página, arriba, "La máquina Hamlet", por Almeida Theatre, del Reino Unido. (Foto: Chicho). Debajo, a la izquierda, el Teatro Kabuki, de Japón, escenifica "Yoshitsune y los mil cerezos". A su lado, y de arriba abajo, danza del Ballet de Lausanne, Suiza, de Maurice Bejart. Y "La caverna mágica", por Alvin Ailey American Dance, de Estados Unidos. (Fotos: Chicho).

IV FESTIVAL DE OTOÑO

Del 30 de septiembre al 27 de octubre de 1987.
Organiza: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

PROGRAMA

Nuria Espert (España), *Luces y sombras del Siglo de Oro.* Selección de textos: *Andrés Amorós.*
Teatro Nowy (Polonia), *El fin de Europa,* de Janusz Wiśniewski.
Cambaleo Teatro (España), *Vivir.*
Ichikawa Ennosuke (Japón), *Yoshitsune y los mil cerezos.*
Producciones 2000 (España), *Las galas del difunto,* de Valle-Inclán.
Almeida Theatre (Reino Unido), *Hamletmachine,* de Heiner Müller.
Albert Vidal (España), *El Bufón.*
Compañía Chopinot (Francia), *Le Défilé.*
Uma Sharma (India), *Danza Kathak.*
Lewitzy Dance Company (EE.UU.).
Ballet de Luis Fuente (España).
Alvin Ailey American Dance (EE.UU.).
Concierto de Danza (España), *Cinco mujeres españolas.*









Maurice Béjart. Ballet Lausanne (Suiza), *Malraux o la metamorfósis de los dioses. Antología.*

Siempre con la polémica a cuestas, el Festival de Otoño 1987 fue noticia en estaciones anteriores. Sus directores, Pilar de Yzaguirre y José Luis Ocejo, en vista de un drástico recorte presupuestario, decidieron presentar su dimisión en el mes de febrero de 1987. Se iniciaron conversaciones, se cruzaron noticias, rumores y malentendidos, y al fin volvieron las aguas a su cauce: Pilar de Yzaguirre y José Luis Ocejo regresaron a sus puestos de responsabilidad, después de conseguir dulcificar el recorte económico. Con 275 millones de pesetas, veinticinco menos que el año anterior, se hizo frente a parte de lo proyectado y se improvisó también, fundamentalmente, en el apartado musical.

El año 1987 venía siendo el de Japón en España, tanto en el campo cultural como comercial. El Festival de Otoño se marcó el baile definitivo con un espectáculo de teatro Kabuki, a cargo de la compañía Ichikawa Ennosuke, que puso en escena la obra *Yoshitsune y los mil cerezos*. Portadas en revistas y diarios, reportajes, comentarios, un gran despliegue informativo se generó en los días previos a la presentación en España —por primera vez— de un verdadero espectáculo Kabuki. Las representaciones, por mucho que la sensibilidad occidental esté a años luz de Oriente, constituyeron considerables éxitos de crítica y público. El Kabuki, todo tradición, forma y solemnidad (también "folclorismo") fue la gran vedette de esta cuarta edición de la cultura en el otoño madrileño.

La casi unanimidad conseguida por los japoneses, a veces inspirada por el gozo, otras por el interés antropológico, fue corregida en los casos de Wilson y Bejart, santones artistas, que tuvieron que vérselas con un público que empieza a dintinguir la cal de la arena. Algunos importantes artículos de fondo en prestigiosos diarios fueron contrarrestados por los aplausos que en el público originó el grito de "¡Viva Forges!", lanzado por un espectador de Wilson. División de opiniones también para Bejart, que, a pesar de todo, mantuvo el altísimo nivel de siempre, como lo mantuvo Alvin Ailey. Bien acogidos en general fueron la compañía Chopinot y la Lewitzky Dance Company, lo mismo que el teatro Nowy, de Polonia, que pudo verse en distintas localidades de la Comunidad. Con buena aceptación por parte del público, pero mucha polémica entre la crítica, el montaje de *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán, dirigido por Gerardo Malla, fue la producción española del festival, junto a una apresurada apertura a cargo de Nuria Espert. Repitieron Wilson y las danzas de la India, parece que fijas del festival, y se repuso un antiguo espectáculo —aunque con fuerza renovada— de Albert Vidal. Desapareció el espectáculo zarzuelero de José Tamayo.

Un sector de la prensa criticó el supuesto elitismo del Festival de Otoño y la falta de organización. Por su parte, la Administración, según noticias de diciembre de 1987, ha contratado laboralmente a Pilar de Yzaguirre, lo que parece posibilitar una programación más ordenada, dado que se podrán hacer planes a largo plazo. La edición de 1987 volvió a incurrir en el error del espectáculo fugaz. La media de permanencia en cartel de los espectáculos fue de 4,8 días y la asistencia de público se va hasta los 92.000 espectadores. Como siempre, habría que matizar cuántos de estos espectadores

fueron a un sólo espectáculo, y cuántos son profesionales del teatro y/o la información. En cuanto a los días de permanencia de los espectáculos, el Festival de Otoño de Madrid está lejos aún de parecerse a su homónimo parisino, en el que muy a menudo buscan referencia los responsables del español.

II FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CÁDIZ

Del 4 al 13 de octubre de 1987.
Organizan: Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, Patronato Provincial del V Centenario, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

PROGRAMA

Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco (México), *Bodas de sangre*, de García Lorca.
Producciones 2000, *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán.
Primer Estudio (Latinoamericanos en España), *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, de R. Cossa.
Grupo de Teatro Hoje (Portugal), *El país del dragón* de T. Williams.
Actoral 80 (Venezuela), *Memorial del cordero asesinado* de J. C. Gené.
Compañía Nacional de Uruguay (Uruguay), *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.
Taller Teatro Gaditano (España), *El trino del diablo*, de A. Miralles.
Ilka Tanya Payan (República Dominicana), *La señorita Margarita*, de R. Atahyde.
The Family (EE.UU.), *Throw Down*.
La Zaranda (España), *Mariameneo, Mariameneo*.
Suripanta-Teatro (España), *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán.
Producciones Vaganovos (España), *El carnaval de los animales, en concierto*, de Genoves Poliakoff, Simon y Zuriaga.
Comedia Nacional de Nicaragua (Nicaragua), *Qué cuarenta días y qué cuarenta noches*, de L. Rugama.
Paxaros na testa (España), *Tragicomedia circense*.
La Parrala-Axioma Titeres (España), *Azul, bleu, blue*.
Os Comediantes (Portugal), *La noche de la señora Luciana*, de Copi.
Pilar Medina (México), *Himno*.
Malayerba (Ecuador), *La fanesca*, de M. Escudero.
Teatro El Globo (España), *Jojo, historia de un saltimbanqui*, de Michael Ende.
Teatro del Mentidero (España), *Legionaria (Las mil y una noches de Hortensia Romero)*, de F. Quiñones.
Compañía Ibarra-Veloz (Cuba), *Weekend en Bahía*, de A. P. Torrientes.
Grupo Ensayo (Brasil), *Ejercicio nº 1 de Bia Lessa*.
Teatro Experimental de Cali (TEC) (Colombia), *El encierro" de E. Buenaventura*.
Guirigai (España), *Enesimo viaje a Eldorado*.
Grupo Delta de Teatro (Brasil), *Toda desnudez será castigada*, de N. Rodrigues.
Grupo Piqueras (Perú), *El muñeco de brea, de J. Piqueras*.







Alfonso Asenjo (España), *El gran Fonset*.
El Juglar (Venezuela), *El juglar*.

Juan Margallo, director del FIT, ha querido que este festival sea algo más que un certamen de muestra y ha puesto el acento en el intercambio de ideas y ejemplos, en la convivencia de las gentes de teatro de Iberoamérica, en el contraste de criterios y tradiciones, en el clima de una nueva relación, avanzadilla, quizá, de un nuevo tipo de diplomacia. Durante diez días, 29 grupos han presentado sus trabajos teatrales y aportado su idiosincrasia a esta nueva manera de vivir un festival. El presupuesto, a pesar de ser ligeramente superior al de la primera edición, sólo alcanza a superar por poco los cuarenta y cinco millones de pesetas, que a duras penas llegan a sostener la febril actividad de funciones y encuentros. Si añadimos las actividades paralelas, entre las que cabe destacar la exposición "Comediants-15 años" y la reunión de directores de festivales, programadores y gestores, además de presentaciones de libros y conferencias, los cuarenta y cinco millones no parecen sino estirarse hasta el infinito. La colaboración de los distintos Gobiernos y las ganas de participar de los grupos han hecho posible el éxito de esta segunda edición, que sólo la fatalidad de una inoportuna peste equina quiso (sin conseguirlo) deslucir, "tirando" del cartel al sorprendente grupo Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco (México), en cuyo montaje de *Bodas de sangre* participan caballos como destacado elemento de la puesta en escena. Más de 500 comediantes del Iberomundo reunidos en Cádiz, conviviendo en la Residencia del Tiempo Libre: puede ser un título.
La programación hubo que ajustarla haciendo encaje de bolillos, para que todos pudiesen ver a todos, 29 grupos en diez días, algunos de ellos con cuatro espectáculos distintos e irrepetibles. El FIT es un festival de tendencia acumulativa (pocos días para muchos espectáculos), poco accesible al espectador no apasionado por el teatro, pues lo que se realiza es un verdadero maratón. De la amplia oferta artística del festival se deducen enormes altibajos, justificados en ocasiones por las deficientes condiciones sociopolíticas de algunos países participantes. No obstante, los cronistas han señalado como un error del festival el que se admitan espectáculos con niveles técnicos bajísimos, como ha suce-



Cuatro escenas correspondientes a espectáculos del Festival Iberoamericano de Cádiz. En la otra página, arriba, a la izquierda, un momento de "Bodas de sangre", de García Lorca, por el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, de México. A su lado, el grupo ecuatoriano Malayerba, representa "La fanesca", de M. Escudero. (Fotos: Chicho). Debajo "Memorial del cordero asesinado", de Juan Carlos Gené, por el Grupo Actoral 80, de Venezuela. Sobre estas líneas, Colombia, representada por el TEC (Teatro Experimental de Cali), escenifica "El encierro", de E. Buenaventura. (Foto: Pedro Nel Rey).

dido. Posiblemente se tenga que empezar a considerar al FIT, como un acontecimiento que excede los límites de lo teatral.

La primera intervención estuvo a cargo de Producciones-2000, dirigidos por Gerardo Malla, con un montaje de *Las galas del difunto*. El espectáculo, como ocurrió en el Festival de Otoño, levantó división de opiniones. Malla colocó la acción en Cádiz. El espectáculo, en el que no terminó de cuajar la síntesis esperpento-flamenco, tuvo una calidad innegable. La tuvo también el TEC, de Cali, a pesar de que algunos comentarios hablaran de antigüedad. Lo cierto es que el solo nombre de Enrique Buenaventura, una leyenda del teatro, colaboró en el prestigio de que ya empieza a disfrutar el FIT. Hablando de prestigio, el grupo Actoral-80, a las órdenes de J. C. Gené, y la Comedia Nacional de Uruguay, dirigida por José Estruch, poblaron este apartado, no sin críticas adversas.

No se puede citar en tan poco espacio a todos los participantes, pero sí se debe hablar de los que todos han coincidido en catalogar de notables. La opinión, en este sentido, señaló a Brasil y a Cuba. Los brasileños de los grupos Ensayo y Delta Teatro fueron la nota más destacada. Los primeros presentaron *Ejercicio nº 1*, primer paso de un gran recorrido escénico por la obra de Dostoievski, que tendrá continuación con un montaje del romance *Los posesos*. El grupo Delta Teatro presentó *Toda desnudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, que habla del Brasil de los años cuarenta y nueve-cincuenta. Según opinión general, lo mejor del festival. Por otras razones, quizá por una frescura que puede sorprender, el grupo cubano Compañía Ibarra-Veloz presentó un espectáculo de éxito: *Weekend en Bahía*, de Alberto Pedro Torrientes. Problemas actuales, referencias claras y un fondo de balanza New York/La Habana.

Por último, cabe señalar la nutrida presencia de grupos españoles, once, cinco de los cuales son andaluces. Aparte de los ya citados Producciones-2000, no se puede olvidar a los componentes de La Zaranda, cuyo *Mariameneo, Mariameneo* sedujo a los presentes; fue, seguramente, lo más aplaudido.

IV MOSTRA DE TEATRE INFANTIL. PALMA DE MALLORCA

Enero de 1987.
Organiza: Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

PROGRAMA

Foc i Fum (Santa Eugenia, Mallorca).
Micomicona (Mallorca).
Estudi Zero (Mallorca).
Hermanos Llonovoy (Mallorca). *Autogiro Llonovoy.*
Ilimitades Produccions Teatrals (Mallorca). *Big Bang.*
Gárgola (Mallorca). *El segrest de la bibliotecaria.*
S'Estorell (Santa María del Camí, Mallorca). *Sopa de pedres de Sa Padrina.*

I MOSTRA DE TEATRE AMATEUR DE GRUPS VALENCIANS DE ALZIRA

Del 9 al 30 de enero de 1987.
Organiza: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Alzira.

PROGRAMA

Grupo Sierpe (Utiel, Valencia). *La señorita Julia.*
Grupo La Tarumba (Alzira, Valencia). *El rey y el drac.*
Agrupación Agora (Carcaixent, Valencia). *La zorra y las uvas.*
Carasses (Elda, Alicante). *La dama duende.*

II SEMANA DE TEATRO DE MELILLA

Del 11 al 19 de enero.
Organiza: Fundación Socio-Cultural.

PROGRAMA

Concord (Melilla). *Nunca jamás.*
Tallaví (Melilla). *Las criadas.*
Calderón de la Barca (Madrid). *Pero qué reguapo soy. Las cartas boca abajo.*
Tirso de Molina (Madrid). *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*

VII FESTIVAL DE TEATRO DE PALMA

Del 16 de diciembre al 23 de enero.
Organiza: Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

PROGRAMA

Enric Majó (Barcelona). *Setmana Santa.*
Els Comediants (Barcelona). *Dimonis.*
Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña (Barcelona). *El tango de Don Juan.*
El Tricicle (Barcelona). *Slastic.*
Teatre Lliure (Barcelona). *La senyora de Sade.*
Teatro Bellas Artes (Madrid). *Enrique IV.*
Centro Dramático Nacional (Madrid). *Cinco Lorcas cinco.*
Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid). *Los locos de Valencia.*
Macunaíma (Brasil). *Macunaíma.*
Cricot 2 (Polonia). *¡Que revienten los artistas!*
Mummenschanz (EE.UU.). *New Show.*

JOVEN TEATRO PARA JÓVENES. OVIEDO

Del 19 al 24 de enero.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura.

PROGRAMA

Teatro del Norte (Lugones, Oviedo). *Carlota Corday.*
Colectivo S/N (Madrid). *Acciones teatrales sorpresivas.*
Istripu Antzerki TAldea (Hernani, Guipúzcoa). *Ida y vuelta.*
Teatro Fénix (Albacete).
Atelier (Rentería)
Bojiganga (Jaén).
Johannes Vardar (Parets de Vallés, Barcelona)
Trapu Zaharra, Teatro Trapero (San Sebastián).
La Cubana (Barcelona). *La tempestad.*

CHILE VIVE. MADRID

Del 19 de enero al 18 de febrero.
Organizan: El Círculo de Bellas Artes y el Ayuntamiento de Madrid.

PROGRAMA

Nuevo Grupo (Chile). *Ardiente paciencia.*
Teatroneta (Chile). *Baño a Baño.*
Teatrantes (Chile). *La secreta obscenidad de cada día.*
Teatro del Alma (Chile). *Esplendor carnal de la ceniza.*

IV MUESTRA DE TEATRO. ALCÁZAR DE SAN JUAN

Del 24 de enero al 1 de febrero.
Organizan: Casa Municipal de Cultura y Universidad Popular de Alcázar de San Juan.
Colaboran: Diputación Provincial de Ciudad Real y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

El profesor Prextituto y Canuto. *Transcastizo de magia plástica.*
Almazara (Infantes, Ciudad Real). *Viernes, 29 de julio de 1983.*

Buzons. *Cosmopolitas.*
Claro de luna (Madrid). *Señoras, putas y criadas.*
Alcázar T.C.E. (Alcázar de San Juan, Ciudad Real). *Antígona.*
Compañía Duque de Rivas (Madrid). *Las cometas.*
La Mueca (Alcázar de San Juan, Ciudad Real). *Acción.*

PRIMEROS ENCUENTROS DE TEATRO NO PROFESIONAL. SANTA CRUZ DE TENERIFE

30 y 31 de enero.
Coordina: Colectivo Solitario.
Patrocinan: Caja Canarias y Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

PROGRAMA

Angel Guimerá (Sta. Cruz de Tenerife). *El adiós del mariscal.*
Chajoygo (Barranco Hondo). *Vaya familia.*
Oxígeno (La Orotava). *La vida.*
Cherfe (Santiago del Teide). *Llegada del indiano.*
Catorce de Septiembre (La Orotava). *El show.*
Muslo de Pollo (Sta. Cruz de Tenerife). *Muslo de pollo.*
Arrastre (Punta del Hidalgo). *Pipas de paz.*
Taller de Teatro (Arguayo). *Con el bobo hacia Guía.*
Guad (Alcalá).
Chinyero (Arguayo). *Todo por el club.*
2001 antes de Cristo (Tíncer). *El show más divertido.*
Grupo del Instituto Teobaldo Power (Sta. Cruz de Tenerife). *El rabo.*
Bazofia (Llano del Moro). *¿El drama?*
Ecología Urbana (Sta. Cruz de La Palma). *Calcetines sucios.*
Traza de Luxe (Sta. Cruz de Tenerife). *Shomos uno*
Fetiche Bamileke (Taco). *1930.*
Grupo Nuevo (Sta. Cruz de Tenerife). *Caña.*

II MUESTRA DE TEATRO PROVINCIAL. GRANADA

Del 20 de febrero al 9 de marzo.
Organizan: Centro de Coordinación y Promoción Teatral de Granada.
Patrocina: Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial.
Colabora: Universidad de Granada.

PROGRAMA

Etcétera (Granada). *Synopsis.*
Jitanjáfora (Almuñécar, Granada). *Cacamelo, golosina de calle.*
Luna de Papel (Granada). *Hechizo de narices.*
Muñecos de Irene (Granada).
La Compañía (Granada). *La guarda cuidadosa.*
El Diván (Granada). *Caperucita.*
Actores Asociados (Granada). *Yo soy el padre y la madre.*
Chiricate (Almuñécar, Granada). *Tris tras trun.*
Mutis X (Granada). *Peplos.*
Enebro (Granada). *Qué miran las sombras.*
Pequeño Teatro de Granada. *Quién.*
Azahar (Granada). *Pasacalles.*
La Jarana (Cádiz). *El cruce del Niágara.*
Kábala (Granada). *Plaza Nueva.*
Teatro del Sur (Granada). *El testigo.*
Teatro para un Instante (Vitoria). *La tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita.*
Thymele (Granada). *El señor de Miau.*
Aula 6 (Granada). *Réquiem.*

VII FESTIVAL RURAL ARAGONÉS DE TEATRO. ALFAJARIN

Del 28 de febrero al 4 de abril.
Organizan: Ayuntamiento de Alfajarín y Asociación Cultural La Portaza.
Colabora: Diputación General de Aragón.

PROGRAMA

Taller Músico-Teatral (Monreal-Villafranca-Torrijo). *La cabeza del dragón.*
Fabara (Fabara). *Amor sin pasaporte.*
Birolla (Pina de Ebro). *Maribel y la extraña familia.*
Matarraña (Maella). *Niebla en el bigote.*
Zaguán (Villafranca de Ebro). *El abuelo Curro.*
Destormar (El Burgo de Ebro). *Las tres perfectas casadas.*
Arse (Híjar). *Un día de libertad.*
Mozarrifar (San Juan de Mozarrifar). *Compañero te doy.*

TEATRO DE LA NOCHE. SEVILLA

Del 21 de febrero al 1 de marzo.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla.

PROGRAMA

Manel Barceló (Barcelona). *La tigresa y otras historias.*
Mongolos de la Muerte (Sevilla). *Literonautas.*
Producciones Juanjo Seoane (Madrid). *La hoja roja.*

X JORNADAS DE TEATRO DE EIBAR (Guipúzcoa)

Del 7 al 30 de marzo de 1987.
Organiza: Centro de Enseñanzas Integradas de la Universidad Laboral.
Colaboran: Ayuntamiento de Eibar, Diputación Floral de Guipúzcoa y Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

PROGRAMA

Grupo Euskaldaca (Bilbao). *Decir si* y *Muerte rea.*
Teatro Núcleo (Ferrara, Italia). *Luces* y *Sueño de una cosa.*
Teatro Estudio (San Sebastián). *La cantante calva.*
Teatro del Alba (Zaragoza). *Así que pasen cinco años.*
Geroa (Durango-Bilbao). *Grande place.*
Teatro Negro de Bratislava (Checoslovaquia). *Momento musical.*
Teatro Íntimo (Madrid). *¿Quién teme a Virginia Woolf?*
Zintzilik Konpainia (San Sebastián). *Aspirina para dos.*
Producciones Justo Alonso (Madrid). *La taberna fantástica.*
Grupo de teatro del C.E.I. Narruzko Zezen (Eibar, Guipúzcoa). *La Guerra-el hombre.*

TEATRO EN PRIMAVERA. OVIEDO

Del 11 al 25 de marzo.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura de Oviedo.
Colaboran: Oficina de Coordinación Artística del Ministerio de Cultura y Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

PROGRAMA

La fura dels baus (Barcelona). *Suz/o/suz.*
Figurentheater Triangel (Holanda). *Veinte historias breves.*
Studio Hinderik (Holanda). *Alcantarilla.*
Teatro Negro de Bratislava
Margen (Oviedo). *Riego.*

IV JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO. ALMERÍA

Del 11 al 14 de marzo.
Organizan: Diputación Provincial de Almería y Departamento de Literatura del Centro de Enseñanzas Integradas del Colectivo Universitario.

PROGRAMA

Zampanó (Madrid). *La Gatomaquia.*
Producciones Marginales (Madrid). *El amor enamorado.*
Zascandil (Madrid). *Medora.*

XIV CICLO DE TEATRO DE GRANOLLERS "SOLOS EN ESCENA". BARCELONA

Del 14 al 29 de marzo.
Organiza: la Asociación de Granollers, patrocinado por el Ayuntamiento y la Generalitat de Cataluña.

PROGRAMA

Esperanza Roy (Madrid). *Sola en escena.*
Peter Wear (Inglaterra). *Robin Hood.*
Michela Carusco (Italia). *Spaghetti a la Cocteau y L'invencione del sandwich.*
Pep Cruz (Barcelona). *Infantillatges.*

IV MUESTRA NACIONAL DE TEATRO INFANTIL. MADRID

Del 23 de marzo al 3 de abril.
Organiza: Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud.
Colabora: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Juanjo Menéndez-Ester Gala (Madrid). *Palabras, sólo palabras.*
Compás (Madrid). *Los Vagabundos.*
El Diablo Cojuelo (Madrid). *Entremeses de Cervantes.*
L'Ocas (Barcelona). *Los Lunastronautas.*
Arca (Barcelona). *Marco Polo o viceversa.*
Abrego (Santander). *Mi ventana da a el teatro.*
La Falaguera teatre (Valencia). *Historias de la Falaguera.*

La Quimera de Plástico (Valladolid). *Ensalada de bandidos.*
La Gorgona (Madrid). *La gallina mágica.*
La Quebrada (Madrid). *La increible historia de una reina, su espejo y Blancanieves.*
Cambaleo (Madrid). *En busca del tesoro.*
Cocktail (Madrid). *Una del Oeste.*

II ENCUENTRO NAVARRO DE TEATRO PARA GRUPOS JÓVENES

Del 24 de marzo al 3 de abril.
Organiza: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.

PROGRAMA

Compañia de Teatro Rural Gurugú (Lodosa). *Oculandia.*
Teatro Xauli (Barañain). *Un sueño llamado agua.*
Aedo (Pamplona). *Los buenos dias perdidos.*
Keinu Antzerki (Pamplona). *Pedro y el capitán.*
El Biombo (Pamplona). *Usted tiene ojos de mujer fatal.*
Taller Dramático Esperpento (Pamplona). *El verdadero Oeste.*
Hitz-Anaitasuna (Pamplona). *Tic-tac.*
La buena estrella (Pamplona). *Moli en el pais de los sueños.*
Taller de Teatro Institutos Plaza de la Cruz (Pamplona). *Farsa infantil de la cabeza del dragón.*
Taller de Teatro de la Escuela Técnico-Profesional (Estella). *Los lacayos ladrones* y *El viejo celoso.*
Tximeleta (Tudela). *Dios.*
Taller de Teatro Navarro Villoslada (Pamplona). *Doña Rosita la soltera.*
Teatro Irubide (Pamplona). *El goggolori.*

FESTIVAL DE PRIMAVERA "VAMOS AL TEATRO". CANARIAS

Del 25 de marzo al 31 de mayo.
Organizan: Dirección General de Cultura, Ayuntamiento de La Laguna y CajaCanarias.

PROGRAMA

Estudio Hinderik (Holanda). *Alcantarilla.*
Caroca (Santander). *Tira de la cadena.*
Teatro Negro de Bratislava (Checoslovaquia). *Momento musical.*
Mummenschanz (EE.UU). *Máscara y magia.*
El Triciclе (Barcelona). *Slastic.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*

IV MUESTRA DE TEATRO INFANTIL GALEGO "XERACION NOS"

Del 30 de marzo al 11 de abril.
Organiza: Mancomunidad de Municipios de la Ria de Ferrol.
Colaboran: Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Junta de Galicia, Dirección General de Cultura y Patrimonio Histórico, Diputación Provincial de La Coruña y Caixa Galicia.

PROGRAMA

Teatro Infantil de Lisboa. Teatro Livre. *Galileu, contador de estrellas.*
Ancoradouro (Galicia). *Marcapasos.*
Teatro Cachirulo (Santiago de Compostela). *Don Gaiferos.*
Spaghetti (Vigo). *Chimpete-Champete.*
Tanxarina, Obradoiro de Titeres y Marionetas (Redondela, Pontevedra). *Tutti frutti.*
Trécola (Santiago de Compostela). *O Nº 8 da rúa dos Contos.*
Viravolta (Lalín, Pontevedra). *Moito fufurrufú e pouco ñape-ñape.*

X MUESTRA DE TEATRO INDEPENDIENTE. SEGOVIA

Del 4 al 12 de abril.
Organiza: Instituto "Andrés Laguna".
Colabora: Caja de Ahorros de Segovia.

PROGRAMA

El Pilar (Valladolid). *Es mi hombre.*
La Beociana (El Espinar). *Lisistrata.*
Filigrana (Valladolid). *El cadáver del Sr. Garcia.*
Fray-Luc (Salamanca). *El castigo sin venganza.*
Instituto "Andrés Laguna" (Segovia). *A puerta cerrada.*
San Frutos (La Albuera). *El sombrero de copa.*
Siertería (Cantalejo, Segovia). *El jardin de nuestra infancia.*
Asociación Cultural "Santiago Apóstol" (Bernuy de Porreros). *Historia de una escalera.*
Eslabón (Palencia). *La oveja negra.*

PRIMER CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO NO PROFESIONAL. ZARAGOZA

Del 6 al 11 de abril.
Organizan: Universidad Popular y Ayuntamiento de Zaragoza.

PROGRAMA

Tramoya (Gijón). *Minotauro a la cazuela.*
Zascandil-Fuegos Fatuos (Madrid). *Gaviotas subterráneas.*
Compañía Diletantes (Zaragoza). *Spanish boombs.*
Moucho Clerc (La Coruña). *Gali & Matias.*
Geroa (Durango, Vizcaya). *Grande Place.*
Teatro Estable de Valladolid. *Sombras de sueño.*

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MURCIA

Del 19 al 23 de abril.
Organizan: Ayuntamiento de Murcia y Consejo Municipal de Cultura.
Colaboran: Dirección Regional de Cultura, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad de Murcia e INAEM, Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Teatro Condal (Barcelona). *La ronda.*
Rafaello Sanzio, Teatro Khmer (Italia). *Santa Sofia.*
Los Duendes-L'Entaulat (Valencia). *Tirant lo Blanc.*
Tartana (Madrid). *Es peligroso asomarse.*
Selección Natural (Madrid). *Largo recorrido. Acciones.*
Johannes Vardar (Parets de Vallés). *Las bacantes.*
U de Cuc (Barcelona). *El secreto de los escarabajos blancos.*
Falaguera Teatre (Valencia). *Bruxeries.*
Artristas (La Garriga, Barcelona). *Homoterm.*
Bekereke (Virgala, Alava). *Sentido único.*
Cambaleo (Madrid). *Vivir.*
Xarxa (Vilarreal, Castellón). *La leyenda del rey barbudo.*

XII SEMANA DE TEATRO EN EXTREMADURA. CÁCERES, BADAJOZ Y MÉRIDA

Del 20 al 26 de abril.
Organizan: Diputación de Badajoz, Diputación de Cáceres y Junta de Extremadura.

PROGRAMA

Geroa (Durango, Vizcaya). *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Orain (San Sebastián). *Divinas palabras.*
Teatro Condal (Barcelona). *La ronda.*
Albert Vidal (Barcelona). *El bufón.*
Vol-Ras (Barcelona). *¡Oh, stress!*
Ananda Dansa (Valencia). *V 36/9. Crónica civil.*
Teatro Estable de Extramadura (Badajoz). *Aventuras de Dick el parisien, pirata de oficio.*
Tierra Seca (Cáceres). *Tierra seca.*
Paraíso de Tlaloc (Llerena, Badajoz). *Gracia loca.*
Teatro Núcleo (Italia). *Luces. Vocifer/Acción. Farenheit.*

TEMPORADA DE DANSA

Del 21 de abril al 24 de mayo.
Organiza: la Generalitat de Cataluña, en colaboración con la Diputación de Barcelona.

PROGRAMA

Yauzkari (País Vasco). *Pim o el loco universal.*
Dart Companyia de Dansa (Barcelona). *Estrenes* y *Repertori.*
Karine Saporta (Francia). *Une Passion* y *Les pleurs en porcelaine.*

IV MUESTRA DE TEATRO DE LOS PUEBLOS DE ESPAÑA. HUELVA

Primavera de 1987. Del 21 de abril al 28 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Huelva.
Colabora: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Guirigai (Madrid). *Enésimo viaje a Eldorado.*
Atalaya (Sevilla). *Asi que pasen cinco años.*
Margen (Asturias). *Toreros, majas y otras zarandajas.*
Teatro del Alba (Zaragoza). *El rayo colgado (Peste de loco amor).*
Bekereke (Alava). *Sentido único.*
Centro Dramático de Extremadura (Badajoz). *Las maestras.*
La Cubana (Barceloa). *Acciones. La tempestad.*
Núcleo (Italia). *Fahrenheit.*

Andante (Huelva). *Tiempo de carnaval.*
La Burbuja (Valencia). *Mascarada medieval.*
Zampanó (Madrid). *La Gatomaquia.*

VIII SEMANA NACIONAL DE TEATRO AFICIONADO ALBOX/87. ALMERÍA

Del 22 de abril al 5 de mayo.
Organiza: Instituto de Formación Profesional y del Bachillerato.

PROGRAMA

Grupo Tirso de Molina (Albox). *Morena Clara.*
Taller de Teatro P. Espinosa (Antequera, Málaga). *Sancho, gobernador en la ínsula Barataria. El mancebo se casó con mujer brava.*
Taller de Teatro (Málaga). *El amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardín.*
Candilejas (Granada). *Pasarela.*
Instituto de Cantoria (Cantoria). *La zapatera prodigiosa.*
Incógnita (Huércal-Overa). *Juana del amor hermoso.*
Teatroo (Málaga). *Tiita Rufa.*
Taller de Teatro (Vícar). *La zapatera prodigiosa.*
La Fiambrera (Córdoba). *La venganza de Don Mendo.*
Naque (Ciudad Real). *Historia del Zoo.*
Colegio Velázquez (Albox). *La buena sombra.*

MERCAT DE LAS FLORS EN DANSA

Del 22 de abril al 14 de mayo.
Organizan: Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Cataluña.

PROGRAMA

Metros (Barcelona). *Nofres.*
Ballet de Barcelona (Barcelona). *Repertorio.*
Ismael Ivo (Brasil). *Phoenix.*
Michael Clark (Inglaterra). *Repertorio.*
Sussane Linke (RFA). *Solos.*

ABRIL EN DANSA

Del 23 al 26 de abril.
Organiza: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.

PROGRAMA

Compañía Yauzkari (País Vasco). *Pim o el loco universal.*
Lanonima Imperial (Barcelona). *Eppur si muove.*
Mudances (Barcelona). *Mudances.*
Metros (Barcelona). *Metros.*
Cesc Gelabert/Lydia Azzopardi (Barcelona). *Réquiem de Verdi.*

RUTAS CULTURALES DE PRIMAVERA

Del 23 de abril al 23 de junio.
Organiza: Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón.
Colaboran: Ayuntamientos de Aragón.

PROGRAMA

El Silbo Vulnerado (Zaragoza). *Del comienzo de la arcilla en el mundo. ¡Más margen, malditos!*
Teatro Fronterizo (Barcelona). *Ñaque o de piojos y actores. Minimmal show.*
Teatro de la Bohemia (Barcelona). *Putiferi.*
Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza). *La tragedia de Coriolano.*
Zascandil-Fuegos Fatuos (Madrid). *Gaviotas subterráneas.*
Zascandil (Madrid). *Los cuernos de Don Friolera.*
La Rueda Teatro (Zaragoza). *Goggolori.*
Compañía de Carlos Blanco (Zaragoza). *El hombre ideal.*
Teatro para un Instante (Zaragoza). *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Tierra de voces.*
Los Titiriteros (Binéfar, Huesca).
Teatro La Taguara (Zaragoza). *Milagro en el mercado viejo.*
Manel Barceló (Barcelona). *La tigresa y otras historias.*
Compañía de Comedias La Favorita (Barcelona). *Etcétera, Etcétera.*
Zotal (Barcelona). *Zotal.*
Geroa (Durango, Vizcaya). *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Teatro del Viaje (Murcia). *Looping.*
Hot & Neon (EE.UU.).
Grupo Turbula. Espectáculo de cine y teatro.

ENCUENTRO DE TEATRO DE BURGOS

Del 26 de abril hasta finales de mayo.
Organiza: Grupo "Agora".
Patrocina: Ayuntamiento de Burgos.

PROGRAMA

Vol-Ras (Barcelona). *¡Oh, stress!*
Clunia-Teatro de Cámara (Aranda de Duero). *Las criadas.*
Colectivo Teatral Mirandés. *(Opera del Bandido).*
La Hormiga (Lerma). *La cantante calva.*
Tabladillo (Burgos). *Cuentos.*
Gaviota (Burgos). *Picnic.*
Carátula-Agora (Burgos). *El principito.*

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE SEGOVIA. "TITIRIMUNDI"

Del 30 de abril al 6 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Segovia.
Colabora: Diputación Provincial de Segovia.

PROGRAMA

Bululú (Francia). *Los viejos.*
Martin Bridle (Inglaterra).
La Fanfarra (Barcelona).
Joao Paolo Cardoso (Portugal).
Gioco Vita (Italia).
Teatro del Drago (Italia). *El rapto del príncipe Carlo.*
Amador de Intervençao (Portugal).
Compañía de La Media Luna (Madrid). *Las mil y una noches.*
L'Estaquirot (Barcelona).
La Pupa (Sevilla).
Etcétera (Granada). *Sinopsis.*
La Andariega (Argentina).
La Universal (Barcelona).
Hermanos Trompichelli.
Patinete Siete.
La Estrella.
Dom Roberto (Portugal).
Donald.
Hermanos Benítez.

CIRCUITO DE TEATRO Y DANZA. SEVILLA

De mayo a octubre.
Organizan: Fundación Luis Cernuda, Diputación Provincial de Sevilla y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Aula 6 (Granada). *Réquiem.*
Teatro Kábala (Granada). *Plaza nueva.*
Teatro para un Instante (Vitoria). *La tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita.*
La Zaranda (Jerez). *Mariameneo, Mariameneo.*
Espandian Teatro (Sevilla). *Collage.*
El globo (Sevilla). *Jojo, historia de un saltimbanqui.*
Eterno Paraíso (Vitoria). *Alicia en el país de las maravillas.*
Geroa Teatro (Bilbao). *Doña Elvira, imaginate Euskadi.*
Teatro de la Bohemia (Barcelona). *Putiferi.*
Vol-Ras (Barcelona). *Flight.*
Hidra Danza (Sevilla).
Subicz Panadero (Granada).

VI JORNADAS DE TEATRO. SANTANDER

Del 2 al 10 de mayo.
Organizan y patrocinan: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria y Teatro Coliseum.

PROGRAMA

Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
Teatro Español (Madrid). *El sueño de una noche de verano.*
Ananda Dansa (Valencia). *V 36/9. Crónica civil.*
Art Pau Brasil (Brasil). *Macunaíma.*
Art Pau Brasil-Sesc Vilanova (Brasil). *Hora e vez de Augusto Matraga.*

XII FESTIVAL DE TEATRO AFICIONADO. VILLACAÑAS (Toledo)

Del 2 al 30 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Villacañas.
Colabora: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Lazarillo T.C.E. (Manzanares, Ciudad Real). *Las Meninas.*
Porpol (Vitoria). *Militosis.*
Compañía Torres Naharro (Badajoz). *El candidato.*
Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza). *La tragedia de Coriolano.*
Bohemios (Villacañas). *La estanquera de Vallecas.*
Candilejas (Avilés, Asturias). *La orgía.*
Teatro del Matadero (Murcia). *Motín de brujas.*
Zascandil (Madrid). *Los cuernos de Don Friolera.*

FERIA DE TEATRO EN ARAGÓN. HUESCA

Del 7 al 10 de mayo.
Organiza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.
Colaboran: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Hueca y Diputación Provincial de Zaragoza.

PROGRAMA

Teatro del Alba (Zaragoza). *Así que pasen cinco años.*
Akratea Anemosa (Zaragoza). *Beng alé a Zambia la.*
Compañía de Carlos Blanco (Zaragoza). *El hombre ideal.*
Teatro Estable de Zaragoza. *Anatol.*
Teatro El Grifo (Zaragoza). *La extraordinaria llegada del señor secretario.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza). *Los cinco magníficos.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*
La Rueda Teatro (Zaragoza). *El Goggolori.*
El Silbo Vulnerado (Zaragoza). *¡Más margen, malditos!.*
Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza). *La tragedia de Coriolano.*
Arbole, Teatro de Títeres (Zaragoza). *El pequeño circo de Renato Carolini.*
Teatro de Medianoche (Zaragoza). *El pirata que quiso capturar la Luna.*
Momo (Zaragoza). *Aventuras de Ezequiel.*
P.A.I. (Zaragoza). *¿Están todas las gallinas?*
Los Titiriteros (Binéfar, Huesca). *El gigante.*
Trapalanda (Aineto, Huesca). *Buscando el arco iris.*
Teatro Estable de Navarra. *La dama del mar.*
El Globo (Sevilla). *Jojo.*
Orain (San Sebastián). *Divinas palabras.*
Teatro del Viaje (Murcia). *Looping.*
Zascandil-Fuegos Fatuos (Madrid). *Gaviotas subterráneas.*

IV MUESTRA DE TEATRO PROVINCIA DE VALLADOLID

Del 8 de mayo al 13 de junio.
Organiza: Diputación Provincial de Valladolid.

PROGRAMA

La Gala de Medina (Medina del Campo). *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el indiano.*
Mimoclán (Valladolid). *Los hijos del Sol.*
Cueto (Castrodeza). *Anillos para una dama.*
Vacceos (Cigales). *La casa de los siete balcones.*
Teatro del Azar (Valladolid). *Bufones sin sombra.*
Peripecia (Tudela). *En la ardiente oscuridad.*
Olivares (Pozáldez). *La tia de Carlos.*
Kiriko (Viana). *A mitad del camino.*

XIV SEMANA DE TEATRO EN LANGREO (Asturias)

Del 10 al 16 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Langreo.
Colabora: Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes del Principado de Asturias.

PROGRAMA

Teatro Núcleo (Italia). *La parada.*
La Gotera (Gijón). *Ex-culturas.*
Teatro del Norte (Lugones, Oviedo). *Carlota Corday.*
Porpol (Vitoria). *Militosis.*
Candilejas (Avilés). *La orgía.*

MUESTRA DE TEATRO LOCAL. LANGREO (Asturias)

Del 18 al 22 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Langreo.

PROGRAMA

Grupo de Teatro El Lloreu (Langreo). *La malquerida.*
El Libro (Cotorraso). *Un xuiciu faltes.*
La Charca (El Entrego). *Una casa de lios.*
Kumen (La Nueva, Langreo). *Diario de un loco.*
Oris (Barredos). *Todo eran grandes voces.*

ENCUENTRO REGIONAL DE TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA GRUPOS JÓVENES. GIJÓN

Del 18 al 26 de mayo.
Organiza: Agencia de Servicios de la Juventud.
Colabora: Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas del Principado de Asturias.

PROGRAMA

Auseva (Oviedo). *Sancho Panza y la insula Barataria.*
La Hortiga Cómica (Gijón). *Krrgissis.*
Cartel (Avilés). *Triptico.*
Xera (Gijón). *La opinión.*
Trasgos (Lugones). *El amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardin.*
El Tornavoz (Gijón). *Historia de un número.*
Pico de Faro (Tapia de Casariego). *Padres que tenéis hijos.*
La Charca (El Entrego). *Una casa de lios.*
Zancudos de Llercia (Oviedo). *Mundo, demonio y carne.*

OLOT-87

Del 19 al 26 de junio.
Organizan: Teatre Principal d'Olot y Teatre Zootrop, con la colaboración de la Diputación de Gerona, el Ayuntamiento de Olot, la Generalitat de Cataluña, el Ministerio de Cultura y la Caixa de Pensions.

PROGRAMA

Grup Bafus. *Cercles* y *Esgrima teatral al carrer.*
Grup Trecteatre. *De la gent a la gent.*
Albert Vidal (Vic, Barcelona). *Dissertació sobre l'anima dels animals* y *L'home urbá.*
Zootrop Teatre (Olot, Gerona). *Sota la muralla de Shengdu* y *El contrabaix.*
Companyia Afyc-Nau. *Corpus.*
Companyia La Vendetta (Barcelona). *Omerttá.*
Binocle Teatre (Barcelona). *Pole Position.*
Col.lectiu d'Actors Manresans (Manresa, Barcelona). *La laia.*
Pep Mora. *Espectacle de mim.*
Taller Anna Rovira-Andreu Bresca. *Espectacle de dansa-teatre.*
Grup Institut de Batxillerat Montsacopa. *Deu.*
Teatre Curial (El Masnou, Barcelona). *Torna-la a tocar, Sam .*
Grup Spill (Sabadell, Barcelona). *Santoral amb bestiari.*

MAIATZA DANTZAN 1987. IV JORNADAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA. GUIPÚZCOA

Del 22 al 31 de mayo.
Organiza: Diputación Foral de Guipúzcoa.
Colaboran: Ayuntamiento de Azpeitia y Ayuntamiento de Zarautz.

PROGRAMA

Carolyn Carlson (Francia). *Still Waters.*
Nederlands dans theater junior (Holanda).
Cesc Gelabert-Lydia Azzopardi Companyia de Dansa (Barcelona). *Réquiem.*
Metros (Barcelona). *De Metros i Metros.*

III CERTAMEN REGIONAL DE TEATRO "ROMEA 87". MURCIA

Del 25 al 30 de mayo.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia.

PROGRAMA

Teatro del Matadero (Murcia). *Motín de brujas.*
Teatro Elitros (Zarandona, Murcia). *Los intereses creados.*
Teatro de Papel (Cartagena, Murcia). *Vade retro.*
Compañía Juan de Ibarra *(El caraqueño).*
Aftalia-Teatro. *Una princesa en Nueva York.*
Títeres La Bicicleta (Murcia). *Caperucita Roja.*
Óscar 86 (San Javier, Murcia). *Receta de soufflé de bacalao.*

MADRID EN DANZA

Del 28 de mayo al 28 de junio.
Organizan: Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid.
Colaboran: A.F.A.A., Ministerio de AA.EE. de Francia, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro Cultural de la Villa.

PROGRAMA

Compañía Metros (Barcelona). *Nofres.*
Compañía Subicz-Panadero (Granada). *Nanna quiere bailar.*
L'Esquisse (Francia). *Le Royaume Millenaire.*
Theatre de la Sphere (Francia). *Trilogía.*
Ballet del Atlántico (Canarias). *Liturgia de cristal.*
Lanonima Imperial (Barcelona). *Eppur si muove.*
Bocanada Danza (Madrid). *Ahí va Viviana.*

VI SEMANA DE TEATRO "JUAN BERNABÉ". LEBRIJA (Sevilla)

Junio de 1987.
Organizan: Teatro Lebrijano y Delegación de Cultura.

Patrocinan: Ayuntamiento de Lebrija, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Diputación de Sevilla

PROGRAMA

Producciones Justo Alonso (Madrid). *La taberna fantástica.*
Teatro del Mentidero (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz). *23 F, una mala noche la tiene cualquiera.*
Esperpento (Sevilla). *La marquesa Rosalinda.*
Geroa Teatro (Bilbao). *Doña Elvira, imagínate Euskadi.*
Atalaya (Sevilla). *Así que pasen cinco años.*
Teatro El Globo (Sevilla). *Jojo, historia de un saltimbanqui.*
La Cuadra (Sevilla). *Las bacantes.*

X FESTIVAL DE TEATRO DE EL EJIDO. ALMERÍA

Del 11 al 19 de junio.
Organiza: Coordinadora teatral del Ayuntamiento de El Ejido.
Patrocinan: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Almería y Caja General de Ahorros de Granada.
Colaboran: Círculo Cultural y Recreativo de El Ejido.

PROGRAMA

L'Ocas (Barcelona). *Las lunas-tronautas.*
Acuario (Málaga). *Los músicos de Bremen.*
Arca (Barcelona). *Marco Polo y viceversa.*
El Globo (Sevilla). *Jo, jo.* y *La historia interminable.*
La Parrala-Axioma (Almería). *Azul, bleu, blue.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
La Vendetta (Barcelona). *Omerta.*
Zintzilink (País Vasco). *Aspirina para dos.*
Manel Barceló (Barcelona). *La tigresa y otras historias.*

I MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO FEMINISTA

Del 16 al 30 de junio.
Organizan: Club Vindicación Feminista y Partido Feminista de España.

PROGRAMA

Compañía Gemma Cuervo (Madrid). *Tres idiotas españolas.*
Compañía de Manuel Canseco (Madrid). *Tesmoforias.*
Teatro de La Magdalena (Roma, Italia). *Netocka.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *El entrenamiento del campeón antes de la carrera.*
Atelier Théatrélles (Montpellier, Francia). *Bon Jour.*
Teatro Do Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña). *Xogos de damas.*
Ilka Tania Payan (Santo Domingo). *La señorita Margarita.*
La Popanda del Pejerete (Madrid). *¡Qué duro es ser mujer! (Tres monólogos).*

ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO CLASICO PARA GRUPOS JOVENES. ALMAGRO

Del 26 de junio al 2 de julio.
Organiza: Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura. Colaboran: Ayuntamiento de Almagro y Dirección General de Juventud, Educación y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Taller de Experimentación Teatral (León). *Fedra.*
Musa Talla (Mérida). *¿Entremés o tortilla?*
Aula Jácara (Alicante). *El buscón.*
Cigle Verde (Palma de Mallorca). *La asamblea de las mujeres.*
Aloja (Madrid). *Eufemia.*
Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de la Palma (Gran Canaria). *Los ángeles tutelares.*
Escuela Municipal de Teatro de Rentería. *Xespir.*
Crápula (Murcia). *El desdén con el desdén.*
La Pupa (Sevilla). *Macbeth.*
L'Esclat de Juneda (Lérida). *Lisístrata y la rebelión de las mujeres.*
Teatro Escolar Navarro Villoslada (Pamplona). *Los dos gemelos venecianos.*
Candilejas (Almagro). *La guarda cuidadosa - La cueva de Salamanca - Loa a Calderón.*
Grupo Biota (Zaragoza). *Fedra.*
Teatre Jove (Valencia). *Romeo y Julieta.*

GREC-87. BARCELONA

Del 29 de junio al 13 de agosto de 1987.
Organizan: Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Barcelona y Diputación de Barcelona, en colaboración con las Juventuts Musicals de Barcelona, Radio Nacional de España y Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

The Gospel at Colonus (USA). *The Gospel at Colonus.*
Sankai Juku (Japón). *Unetsu.*
Corral de Comedias del Príncipe (Madrid). *El Cantar del Mio Cid.*
Beaugeste/Lolita (Francia). *Zoopsie Comedi.*
Companyia Teatre Victoria (Barcelona). *La botiga dels horrors.*
Teatro Flamenco Mario Maya (Sevilla). *El amor brujo.*
Pupi & Fresedde (Italia). *Plauto in farsa.*
Ananda Dansa (Valencia). *Crónica civil (V-36/9).*
Studio Hinderik (Holanda). *Stoeprand.*
Compagnie Philippe Genty (Francia) *Désins parade.*
Companyia de Joan Ollé (Barcelona). *Antígona.*
Carles Santos (Valencia). *Arganchulla, Arganchulla-Gallac.*
Guillermina Motta (Barcelona). *Lluny de Malibú.*
Rafael Subirachs (Barcelona). *Passeig d'aniversari.*
Amancio Prada (Madrid). *Sonetos del amor oscuro.*
Els Comediants (Barcelona). *Dimonis.*

TEATRO VERANO 87. ALMERÍA

Julio, agosto y septiembre.
Organizan: Diputación Provincial de Almería y Ayuntamientos.

PROGRAMA

La Traiña (Almería). *Yerma.*
La Traka (Almería). *Callejeando.*
La Parrala-Axioma (Almería y Valladolid). *Azul, bleu, blue.*
Sanatorio de Teatro Abba (Almería). *El retablillo de don Cristóbal.*
Zampanó (Madrid). *El hijo pródigo.*
Zascandil (Madrid). *Medora.*
G.A.T. (Cataluña). *La cabeza del dragón.*
Nubes de Magerit (Madrid). *El circo.*
Teatro Elfo (Madrid). *La torre de Babel.*
Marujas Rosadas (Madrid). *Espeluzno y carcajada.*

FIRA DE VALENCIA

Del 1 al 28 de julio.
Organiza: Ayuntamiento de Valencia. Patrocina: Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

PROGRAMA

Albert Vidal (Barcelona). *L'home urbá.*
Nómadas Club (Madrid). *Ropa interior, ropa íntima.*
TAG Teatro di Venezia (Venecia, Italia). *Scaramuccia.*
Corral del Príncipe (Madrid). *El cantar del Mio Cid.*
Atis Theater (Grecia). *Euripides Bacchae Performances.*
Vianants Danza (Valencia). *Via.*
Circ Perillós (Barcelona). *Ulaanbatur.*
Bekereke (Virgala, Alava). *Sentido único.*
Teatro Geroa (Durango, Vizcaya). *Doña Elvira, imagínate Euskadi.*
Sankai Juku (Japón). *Huevos erectos por curiosidad.*
Lolita Beaugeste (Francia). *Zoopsie Comedi.*
Ballet de la Ópera de Viena.

FESTIVAL DE ITÁLICA. SEVILLA

Del 1 al 29 de julio.
Organizan: Diputación de Sevilla y Fundación Luis Cernuda.
Patrocinan: Junta de Andalucía, Expo-92, Caja de Ahorros de San Fernando, Banco de Andalucía, Banco Meridional y el INAEM (Ministerio de Cultura).

PROGRAMA

Ballet Nuevo Mundo (Caracas).
ISO, Dance Company (EE.UU.).
Ballet de la Ópera de Viena (Austria).
Pupi & Fresedde (Italia). *Plauto in farsa.*
T.A.G. Teatro di Venezia (Italia). *Scaramuccia.*
Sankai Juko (Japón). *Huevos erectos por curiosidad.*
Margie Gillis (Canadá). *Solos.*
Ballet de Carmen Senra (Madrid).
Ananda Dansa (Valencia). *V-36/9. Crónica civil.*
Cesc Gelabert-Lidia Azzopardi. *Réquiem.*
Flamenco Mario Maya, Danza Teatro. *El amor brujo.*

II MUESTRA DE TEATRO EN LA CALLE. SAN PEDRO ALCÁNTARA (Cádiz)

Del 2 al 5 de julio.
Organiza: Universidad Popular Municipal.
Colabora: Delegación Municipal de Cultura.

PROGRAMA

La Banda de Crisofilax (Madrid). *Muecas.*
La Gotera de Lazotea (Jerez de la Frontera). *Colón o no Colón, vaya tela del telón.*
Guirigai (Madrid). *Enésimo viaje a Eldorado.*
Bekereke (Virgala, Alava). *Sentido único.*

TEATRE AL POBLE ESPANYOL 87. PALMA DE MALLORCA

Del 2 de julio al 2 de agosto.
Organiza: Centro Dramático de las Islas Baleares.

PROGRAMA

Estudi Zero (Mallorca). *La gata.*
Taula Rodona (Mallorca). *Les troianes.*
Centro Dramático de las Islas Baleares (Mallorca). *Balneàric.*
La Lluna de Teatre (Mallorca). *Jacques i el seu amo.*

VERANOS DE LA VILLA. MADRID

Del 8 de julio al 4 de septiembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.

PROGRAMA

Compañía de José Osuna (Madrid). *La verbena de la Paloma.*
Ballet de la Ópera de Viena (Viena, Austria).
Compañía Artimaña (Madrid). *Museo imaginario.*
Ballet de Carmen Senra (Madrid).
Sankai Juku (Japón). *Unetsu (huevos erectos por curiosidad).*
Teatro Popular (Madrid). *Rudens.*
Eñe Teatro (Madrid). *La pájara pinta.*
Ballet Nuevo Mundo (Caracas, Venezuela).
La Favorita (L'Hospitalet-Barcelona). *Etcétera, Etcétera.*
Compañía Franscisco Nieva (Madrid). *Aventuras de Tirante el Blanco.*
Manel Barceló (Barcelona). *La tigresa y otras historias.*
Producciones Verano de la Villa (Madrid). *Barbieri, un castizo en la corte Isabelina.*
Ballet Contemporáneo de Bruselas (Bruselas, Bélgica).
Compañía de Antonio Malonda (Madrid). *Como reses.*

VI FESTIVAL DE TEATRO JOVEN-87. ALBACETE

Del 3 de julio al 1 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Albacete.

PROGRAMA

Teatro del Viaje (Murcia). *Looping.*
Porpol (Vitoria). *Militosis.*
Teatro Fénix (Albacete). *Antigona in Wonderland.*
Jácara (Alicante). *De par en par.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*

DISSABTES AL CASTELL. LERIDA

Del 4 de julio al 15 de agosto.
Organiza: Aula Municipal de Teatro de Lérida.

PROGRAMA

Yves Lebreton (Francia). *Eh?..., o las aventuras del Sr. Baló.*
L'All (Barcelona). Espectáculo basado en textos de Juan Brossa.
Companyia de Joan Ollé (Barcelona). *Antígona.*
Artristas (Barcelona). *Homoterm.*

VI CAMPAÑA TEATRO PRIMAVERA DE ARGANDA DEL REY (Madrid)

Del 5 al 26 de julio.
Organiza: Delegación de Cultura y Juventud del Ayuntamiento de Arganda del Rey.

PROGRAMA

La Banda de Crisofilax (Madrid). *Payacrobacia 2.*
Títeres Sol y Tierra (Valdepiégalos, Madrid). *El unicornio.*
La Gaviota (Madrid). *Pacual Patroclo y sus muñecos.*
Teatro Cocktail (Madrid). *Una del Oeste.*

VI SEMANA DE TEATRO DE POLA DE SIERO (Asturias)

Del 6 al 10 de julio.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura de Pola de Siero.

PROGRAMA

Teatro del Norte (Lugones, Oviedo). *Carlota Corday.*
Anabel Alonso (Barcelona). *Una mujer sola.*
Margen (Oviedo). *Toreros, majas y otras zarandajas.*
Geroa (Durango, Vizcaya). *Doña Elvira, imagínate Euskadi.*
La Gotera (Gijón). *Carboncillos.*

IX CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO "ARCIPRESTE DE HITA". GUADALAJARA

Del 6 al 11 de julio.
Organiza: Asociación Teatral Alcarreña.
Patrocina: Diputación Provincial de Guadalajara.

PROGRAMA

Matadero (Murcia). *Motín de brujas.*
Jácara (Alicante). *De par en par.*
Taller Municipal de Teatro de Parla (Madrid). *Telarañas.*
Taormina (Getafe, Madrid). *P.D. Tu gato ha muerto.*
Ático (Madrid). *Noche de epifanía o lo que queráis.*
Balumba (Navalmoral de la Mata, Cáceres). *La muralla china.*

FESTIVAL DE TEATRE DE TORTOSA (Tarragona)

Del 6 al 12 de julio.
Organiza: Societat Cooperativa "La Finestra".

PROGRAMA

Vol-Ras (Barcelona). *Oh!, stress.*
Atalaya (Sevilla). *Así que pasen cinco años.*
Tricicle (Barcelona). *Slastic.*
TEI de San Marçal (Gerona). *Nice People.*
Teatre Curial (El Masnou, Barcelona). *Torna-la a tocar, Sam.*
Yves Lebreton (Francia). *Eh?..., o les aventures del senyor Baló.*

MUESTRA DE NUEVO TEATRO JOVEN ESPAÑOL. CABUEÑES-87 (Asturias)

Del 8 al 11 de julio (Avilés) y del 12 al 17 de julio.
Organiza: Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura.
Colaboran: Agencia de Servicios de la Juventud del Principado de Asturias, Ayuntamiento de Gijón y Ayuntamiento de Avilés.

PROGRAMA

Galadriel (Huesca). *Alba longa.*
Producciones "Ora pro nobis" (Madrid). *Ora pro nobis.*
Istripu Antzerki Taldea (Hernani, Guipúzcoa). *Ida y vuelta.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *El laberinto de cristal.*
Producciones Marginales (Madrid). *Zenobia.*
Dones de la Nit (Barcelona). *Dones de la nit.*
Cocktail T.P. (Madrid). *Historias para lelas.*
Il Quartetto Prampolini (Italia). *Suez-Harez.*
Escuela de Teatro de Getxo (Algorta, Vizcaya). *El color de la danza prohibida.*

FESTIVALES DE TARRAGONA

Del 9 de julio al 14 de agosto.
Organizan: Ayuntamiento de Tarragona y la ONCE, con la colaboración de la Generalitat de Cataluña, la Diputación de Barcelona y las empresas Bayer y Enpetrol.

PROGRAMA

Tricicle (Barcelona). *Slastic.*
Drambakus (Francia). *Operación Fu.*
Metros (Barcelona). *Nofres.*
Ballet Clásico de Madrid (Madrid). *Repertorio.*
Col.lectiu de Directors de Catalunya (Cataluña). *Antígona.*
Vol-Ras (Barcelona). *Oh!, strees.*

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÁLAGA

Del 10 de julio al 16 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Málaga.

PROGRAMA

Tag (Venecia, Italia). *Scaramuccia.*
Théâtre du Lierre (París). *Electra.*
Sankai Juku (Japón). *Kinka Shonen.*

Staarstheater (Alemania Federal). *Zerbrochener Qrug (La jarra rota).*
Compañía de Francisco Nieva (Madrid). *Las aventuras de Tirante el Blanco.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
Teatro de la Danza de Manila (Filipinas).
Compañía de Teatro Popular (Mérida). *Rudens.*
Centro Dramático Nacional de Borgoña (Francia) y Teatro Popular. Romand (Suiza). *El enfermo imaginario.*
Teatro Bellas Artes (Madrid). *Enrique IV.*

IV MUESTRA DE TEATRO ANDALUZ. PALMA DEL RÍO (Córdoba)

Del 14 al 19 de julio.
Organiza: Delegación Municipal de Cultura de Palma del Río.
Patrocinan: Ayuntamiento de Palma del Río, Diputación de Córdoba, Dirección General de Música, Teatro y Cinematografía de la Junta de Andalucía.

PROGRAMA

La Parrala-Axioma (Almería y Valladolid). *Azul, bleu, blue.*
Atalaya, Teatro Experimental Andaluz (Sevilla). *Así que pasen cinco años.*
La Zaranda (Jerez). *Mariameneo, Mariameneo.*
Esperpento (Sevilla). *La Marquesa Rosalinda.*
Teatro del Mentidero (Cádiz). *23 F, Una mala noche la tiene cualquiera.*
Producciones La Estrella (Madrid). *Ahola no es de leil.*

I MARATÓN DE TITELLES D'ARENYS DE MUNT

17 de julio.
Organiza: Taller Ali-Bei, Comissió de la Breda del Sindicat, en colaboración con la Diputación de Barcelona, la Generalitat de Barcelona, el Ayuntamiento de Arenys de Munt y la Caixa de Pensiones.

PROGRAMA

Teatre de Sac (Barcelona). *Papiroflexia Dinámica y Cul de sac.*
L'Avia Pepa (Barcelona). *El somni.*
Titelles Bababadoc (Barcelona). *El rei de Matalgram.*
Titelles Babi (Barcelona). *Histórias del corb Sebastiá.*
El Ruire i La Llagrima (Andorra). *El somni de la moscova.*
Titelles Naip (Barcelona). *Ni Blanca ni Neus.*
Marduix (Barcelona). *El mariner de Sant Pau.*
L'Estenedor. Teatre de Titelles (Barcelona). *Boles.*
Els Farsants, Companyia Ambulant (Barcelona). *Antologia.*
La Universal (Valencia). *Las doce maravillas del mundo.*
Taller de Marionetas (Barcelona). *Makoki.*
Circus Pocus (Brasil).

FESTIVAL DE TEATRO Y DANZA "CASTILLO DE NIEBLA 87". HUELVA

Del 22 de julio al 15 de agosto.
Organiza: Diputación Provincial de Huelva, Area de Cultura.
Colabora: Ayuntamiento de Niebla.

PROGRAMA

Teatro del Viaje (Murcia). *Looping.*
Ballet Español de María Rosa (Madrid).
Teatro de la Danza de Madrid. *La extraña tarde del Dr. Burke.*
Corral del Príncipe (Madrid). *El Cantar del Mio Cid.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*

MUESTRA INTERNACIONAL DE TÍTERES DE LA VALL D'ALBAIDA

Del 23 al 31 de julio de 1987.
Organiza: Bambalina Titelles.
Colaboran: Consellería de Cultura y Ayuntamientos de Vall d'Albaida.

PROGRAMA

Etcétera (Granada).
L'Estaquirot (Valencia).
Okarino Trapisonda (Madrid).
Retablo de Figurillas (Barañain, Navarra).
Circus Pocus (Brasil).
La Fanfarra (Barcelona).
Libélula (Segovia).
La Gaviota (Madrid).
Espandián Teatro (Tomares, Sevilla).
Babadoc.
La Tía Norica (Cádiz).

III MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE RIBADAVIA (Orense)

Del 24 de julio al 1 de agosto.
Organiza: Asociación "Alobriga".
Colaboran: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, Ayuntamiento de Ribadavia, Diputación Provincial de Orense, Caixa de Galicia y Caixa Rural.

PROGRAMA

Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela). *A pousadeira.*
Compañía Luis Seoane (La Coruña). *Aquella historia de Bly.*
Malbarate (Santiago de Compostela). *Xogos de damas.*
Teatro Núcleo (Italia). *Luces.*
Zintzilink (San Sebastián). *Aspirina para dos.*
Selección Natural (Madrid). *Espectáculo de calle.*
Teatro del Alba (Zaragoza). *Así que pasen cinco años.*
Seiva Trupe (Portugal). *Um calice de Porto.*
Les Prives (Francia). *Les prives.*
Bekereke (Virgala, Álava). *Al fondo a la derecha.*
Compañía de Francisco Nieva (Madrid). *Las aventuras de Tirante el Blanco.*
Al Víctor (Barcelona). *Ribadavia e mobile.*
Compañía de Teatro Delfos (Grecia). *Las bacantes.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE SEGOVIA. SAN JUAN DE LOS CABALLEROS. LA GRANJA

Del 24 de julio al 2 de agosto.
Organizan: Ministerio de Cultura, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Segovia y Ayuntamientos.

PROGRAMA

María Rosa y su Ballet Español (Madrid).
Corral del Príncipe (Madrid). *El Cantar del Mio Cid.*
Zampanó Teatro (Madrid). *El hijo pródigo.*
Gala Internacional de Estrellas de la Danza.
Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela (Madrid).

FESTIVALES DE NAVARRA

Del 31 de julio al 29 de agosto.
Organiza: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.
Colaboran: Dirección General de Cooperación del Ministerio de Cultura y Caja de Ahorros de Navarra.

PROGRAMA

Ballet del Teatro Lírico Nacional (Madrid). *Serenade, Nocturno, Cisne Negro, Voluntaires, Concierto Barroco, Muñecos, Percusión para seis hombres, Don Quijote.*
Compañía de Teatro Popular (Madrid). *Rudens.*
Atis Theater de Atenas (Grecia). *Las bacantes.*
Compañía Opera Cómica (Madrid). *¡Viva la ópera!*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
Margie Gillis (Canadá). *Solos.*
Compañía Esperpento (Sevilla). *La marquesa Rosalinda.*
Yauzkari Danza Contemporánea (Pamplona). *Primavera bajo los tilos.*
Compañía de Comedias La Favorita (L'Hospitalet, Barcelona). *Etc., Etc...*
Teatro Estable de Zaragoza (Zaragoza). *Anatol.*
Marceline i Sylvestre. *Misceláneas.*
Zampanó Teatro (Madrid). *La gatomaquia.*
Manel Barceló (Barcelona). *La tigresa y otras historias.*
Zascandil (Madrid). *Medora.*
Teatro de Cámara (Madrid). *Las picardías de Scapin.*
Pigeon Drop (Holanda). *Going places.*

XXXVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Del 1 al 31 de agosto.
Organiza: Patronato del Festival de Santander.
Patrocinan: Ayuntamiento de Santander, Gobierno de Cantabria, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura), Universidad Internacional Menéndez Pelayo y entidades y organismos públicos y privados.

PROGRAMA

Teatro Griego de Delphos (Grecia). *Las bacantes.*

Cricot 2 (Polonia). *Wielopole-Wielopole.*
Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid). *Los locos de Valencia.*
Teatro Bellas Artes (Madrid). *Enrique IV.*
Ballet Bolshoi de Moscú.
Ballet Nacional de España.
Nikolais Dance Theatre (EE.UU.)
Ballet del Badischesstaats Theatre de Karlsruhe.

JORNADAS TEATRALES DE SAN MATEO. ASTURIAS

Del 1 al 22 de agosto.
Organiza: Empresa Circuito Fernández Arango.
Colabora: Sociedad Ovetense de Festejos.

PROGRAMA

Compañía de Pepe Rubio (Madrid). *El hotel de los lios.*
Compañía de Arturo Fernández (Madrid). *Pato a la naranja.*
Compañía Bellas Artes (Madrid). *Bajarse al moro.*
Compañía Florinda Chico (Madrid). *Y yo, ¿con quién me acuesto?.*
Compañía Pedro Osinaga (Madrid). *Bailar con la más fea.*
Compañía de Jesús Puente (Madrid). *Lázaro en el laberinto.*

VII MUESTRA DE TEATRO ALMERIENSE

Del 4 al 9 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Almería.

PROGRAMA

La Parrala-Axioma (Almería y Valladolid). *Azul, bleu, blue.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
La Traka, S. A. (Almería). *Callejeando.*
Sanatorio de Teatro Abba (Almería). *El retablillo de don Cristóbal.*
Grupo de Teatro El Camaleón (Almería). *Coloretta y los sortilegios.*
Grupo El Chaparro. *De cuernos va la cosa, Buscando el rabo, El Guernica.*

TEATRO DE LAS COMUNIDADES. SEVILLA

Del 5 de agosto al 22 de octubre de 1987.
Organiza: Asociación Cultural "República de Triana".
Patrocinan: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla y diversas asociaciones profesionales y empresas privadas.

PROGRAMA

Teatro del Sur (Granada). *El testigo.*
Tarima (Basauri, Bilbao). *Bulevar.*
El Mentidero (Cádiz). *23 F, Una mala noche la tiene cualquiera.*
Corsario (Valladolid). *Para terminar con el juicio de Dios. Sobre ruedas.*
La Zaranda (Jerez). *Mariameneo, Mariameneo.*
G.A.T., Grupo de Acción Teatral (L'Hospitalet de Llobregat). *La cabeza del dragón.*
Kabala (Granada). *Plaza nueva.*
La Gotera (Asturias). *Ex-Culturas.*
La Violeta en el Espejo (Córdoba). *Las criadas.*
La Cuarta del Cuarto (Sevilla). *Farsa y licencia de la reina castiza.*
La Parrala-Axioma de Títeres (Almería). *Azul, bleu, blue.*
Aula 6 (Granada). *Réquiem.*

SAGUNT A ESCENA (VI edición)

Del 5 al 29 de agosto.
Organizan: Teatros de la Diputación de Valencia y Ayuntamiento de Sagunto.
Colabora: Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana.

PROGRAMA

Compañía de Francisco Nieva (Madrid). *Aventuras de Tirante el Blanco.*
Compañía de Teatro Popular (Madrid). *Rudens.*
Opera Cómica de Madrid (Madrid). *¡Viva la ópera!*
Teatre Victoria. *La botiga dels horrors.*
Compañía Mario Maya (Sevilla). *El amor brujo.*

III FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALCÁNTARA

Del 6 al 10 de agosto.
Organiza: Institución Cultural "El Brocense".
Colabora: Diputación de Cáceres.

PROGRAMA

Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid. *Romeo y Julieta* y *Carlo Famoso.*
Compañía Calderón de la Barca (Madrid). *La vida es sueño.*

SEMANA CULTURAL DE PUENTE GENIL. CÓRDOBA

Del 7 al 14 de agosto.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Puente Genil.

PROGRAMA

Compañía Lírica Miguel de Alonso. *Marina.*
Aula 6 (Granada). *Réquiem.*
La Buhardilla (Córdoba). *Duerme Sherezade.*
Trápala. *Picaros y cuernos.*
El Zángano (Puente Genil).
Mucaba (Puente Genil).

IX JORNADAS MUNICIPALES DE TEATRO DE AVILES. ASTURIAS

Del 7 al 15 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Avilés.
Colabora: Instituto Regional del Teatro.

PROGRAMA

La Gotera (Gijón). *Ex-culturas.*
Teatro del Norte (Lugones, Oviedo). *Carlota Corday.*
Corral 86 (Madrid). *El rey Juan.*
Producciones La Estrella (Madrid). *Ahola no es de leil.*
Teatre Arca (Barcelona). *Marco Polo o viceversa.*
Orain (San Sebastián). *Divinas palabras.*
Teatro de la Danza de Madrid. *Madame Josephine a... mi querido Chéjov.*
Pepe Rubianes (Barcelona). *Sin palabras.*
Manel Barceló (Barcelona). *La tigresa y otras historias.*

CULTURABRIA-87

Del 7 al 23 de agosto.
Organiza: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria.
Colaboran: Ayuntamientos de la Comunidad Autónoma de Cantabria.

PROGRAMA

Dantea (Santander). *Hinkemann.*
Abrego (Santander). *Los misterios de los bosques de Cantabria. Gigantes en apuros.*
Angelo y sus muñecos. *Las marionetas de Angelo.*
Guadaña. *Noé.*
La Quimera de Plástico. *Ensalada de bandidos.*
Asociación de Teatro Mimo. *Yo quiero ser payaso.*
Pirilpando (Matamorosa, Santander). *La leyenda de los tres besos.*
Corocota (Reinosa, Santander). *El cepillo de dientes.*
Casa de Cultura Sánchez Díaz. *Melocotón en almíbar.*
Caroca (Santander). *Tira de la cadena.*

SEMANA POPULAR DE TEATRO MURCIANO. CEUTI

Del 8 al 12 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Ceutí.

PROGRAMA

Teatro de Papel (Cartagena, Murcia). *Va de progre.*
Teatro del Viaje (Murcia). *Looping.*
Pandora. *Orgía.*
Arena Teatro (Murcia). *Fase uno, usos domésticos.*

XVIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO "MAR MENOR". SAN JAVIER (Murcia)

Del 8 al 14 de agosto.
Organiza: Patronato Municipal de Teatro de San Javier.
Colaboran: Ayuntamiento de San Javier, Consejerías de Cultura y Educación, Industria, Comercio y Turismo, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y Caja Murcia.

PROGRAMA

Progesa (Madrid). *La venganza de Don Mendo. Lázaro en el laberinto.*
Producciones Justo Alonso (Madrid). *La taberna fantástica.*
Esperpento (Sevilla). *La marquesa Rosalinda.*
Óscar 86 (San Javier, Murcia). *Receta del soufflé de bacalao.*

Teatro Bellas Artes (Madrid). *Bajarse al moro.*
Ybes Lebreton (Francia). *S.O.S.*

IV CERTAMEN DE TEATRO. CARRIÓN DE LOS CONDES (Palencia)

Del 10 al 20 de agosto.
Organiza: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Carrión de los Condes, con la colaboración de otros organismos oficiales y privados.

PROGRAMA

Pierrot (Palencia). *La llave en el desván.*
Gadex (Palencia). *La muchacha sin retorno.*
El Cigarral (Villamuriel de Cerrato, Palencia). *Olvida los tambores.*
Juan Salvador Gaviota (Ribas de Campos, Palencia). *La leyenda de los tambores.*
La Bicicleta (Saldaña). *La dama del alba.*
Zafiro (Saldaña). *Romance en tres noches.*
Ganímidex (Palencia). *Balada de los tres inocentes.*
Rabí Dom Sem Tob (Carrión de los Condes). *Llama a un inspector.*
Nubis (Carrión de los Condes). *El príncipe que lo aprendió todo de los libros.*

V MUESTRA POPULAR DE TEATRO. HELLÍN

Del 11 al 16 de agosto de 1987.
Organiza: Ayuntamiento de Hellín.
Colaboran: Diputación Provincial de Albacete, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Caja de Albacete.

PROGRAMA

Princesa-Condal (Barcelona). *Por delante y... por detrás.*
Albert Vidal (Barcelona). *El hombre urbano.*
Callejón del Gato (Madrid). *Dos historias del mar y la aventura.*
El Globo (Sevilla). *Jojo (Historia de un saltimbanqui).*
Corral del Príncipe (Madrid). *El Cantar del Mio Cid.*

VII MUESTRA DE TEATRO DE CIEZA (Murcia)

Del 11 al 20 de agosto.
Organiza: Instituto Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cieza.
Colaboran: INAEM (Ministerio de Cultura), Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Caja Murcia.

PROGRAMA

Producciones Justo Alonso (Madrid). *La taberna fantástica.*
Progesa (Madrid). *Lázaro en el laberinto.*
Óscar 86 (San Javier, Murcia). *Receta de soufflé de bacalao.*
Ballet Folclórico de Filipinas.
Producción Festival de Mérida. *Rudens.*
Corral del Príncipe (Madrid). *El Cantar del Mio Cid.*
Orain (San Sebastián). *Divinas palabras.*
Pigeon Drops (Holanda). *Going place.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*

VIII MOSTRA DE TEATRE DE XÁTIVA (Valencia)

Del 15 al 19 de agosto de 1987.
Organiza: Ayuntamiento de Xátiva.

PROGRAMA

Pequeño Teatro de Valencia (Valencia). *Experimentires.*
Cercle de Teatre (Sagunto, Valencia). *El tresor del drac.*
Los Duendes (Valencia). *Titelles.*
Xarxa Teatre (Villarreal, Castellón). *La barba del rei Barbut.*
Pajares Clown (Valencia). *Pallassos.*
Compañía Condal (Barcelona). *Per davant i per darrere.*
Retablo (Madrid). *¡Oh, Penélope!*
Compañía Juan Gual (Valencia). *Bohemios.*

MUESTRA DE TEATRO DE GIJON

Del 17 al 26 de agosto.
Organizan: Universidad Popular y Grupo de Teatro La Galerna.
Patrocina: Ayuntamiento de Gijón.

PROGRAMA

Dagoll-Dagon (Barcelona). *El Mikado.*
Cestón de Máscaras (Mieres, Oviedo).
T.E.G. (Gijón).
Oris (Laviana).
Candilejas (Avilés).
Teatro III (Asturias).
La Galerna (Gijón).
Teatro del Norte (Lugones, Oviedo).
Zascandil (Madrid).
Geroa (Durango, Vizcaya).

X FESTIVAL DE TEATRO DE CARIÑO. FERROL

Del 18 al 23 de agosto de 1987.
Organiza: Agrupación Cultural "Malveira", de la Cofradía de Pescadores.
Colabora: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia

PROGRAMA

Compañía Luis Seoane (La Coruña). *Aquella historia de Bly.*
Escola Dramática Galega (La Coruña).
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela).
Arte Livre (Brasil).

III MUESTRA DE TEATRO PROFESIONAL DE GUADIX (Granada)

Del 19 al 29 de agosto.
Organiza: Área de Cultura de la Diputación de Granada.
Colaboran: Ayuntamiento de Barcelona, Diputación General de Aragón, Diputación de Zaragoza, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Granada.

PROGRAMA

Teatro para un Instante (Vitoria). *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita.*
Etcétera (Granada). *Sinopsis.*
Títeres La Compañía. *Don Perlimplim.*
Teatro Chiricate (Almuñécar, Granada). *Payasos en la escuela.*
Kábala (Granada). *Plaza nueva.*
Teatro del Sur. *El testigo.*
Aula 6 (Granada). *Réquiem.*
Teatro Thymele (Granada). *El señor de Miau.*

XXXII FESTIVAL DE ALBACETE

Del 20 al 29 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Albacete.

PROGRAMA

Pigeon Drop (Holanda). *Going places.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
Ballet de Filipinas.
Eñe Teatro (Madrid). *La pájara pinta.*
Compañía Lírica Española (Madrid). *El barberillo de Lavapiés.*

I CERTAMEN DE TEATRO "VILLA DE MIJAS" (Malaga)

Del 23 al 29 de agosto.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Mijas.

PROGRAMA

Compañía de Teatro del Mediterráneo (Málaga). *Noche.*
Taller de Teatro Gaditano (Cádiz). *El trino del diablo.*
Teatro Oh! (Málaga). *Tiita Rufa.*
Teatro Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza). *La tragedia de Coriolano.*
Grupo de Teatro Municipal "María Zambrano" (Vélez, Málaga). *Tosto-comedia de Praxágoras.*
Mediazuela (Jerez, Cádiz). *Histronia.*
Teatro de la Nada (Ávila). *El miserable. El desafío de Juan Rana.*

I MUESTRA DE TEATRO DE LUGONES (Asturias)

Del 24 al 27 de agosto.
Organizan: Sociedad de Festejos Santa Isabel, de Lugones, la Casa de la Cultura y el grupo Teatro del Norte

PROGRAMA

Etelvino Vázquez (Lugones). Homenaje a Valle-Inclán.
Laura Puyal (Lugones). *La secretaria.*
Teatro del Norte (Lugones). *Carlota Corday.*

VI SEMANA DE TEATRO DE LOS GALLARDOS (Almería)

Del 26 al 29 de agosto.
Patrocina: Ayuntamiento de Los Gallardos.

PROGRAMA

Marujas Rosadas (Madrid). *Espeluzno y carcajada.*
El Teatro del Camaleón (Almería). *Coloretta y los sortilegios.*

La Traiña (Almería). *Yerma.*
Grupo de Teatro Infantil Los Gallardos (Los Gallardos, Almería). *Pluft, el fantasmita.*
Grupo de Teatro Aficionado Los Gallardos (Los Gallardos, Almería). *Los pobres y los tiros.*

VIII ENCUENTRO DE TEATRO DE ALICANTE

Del 29 de agosto al 12 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Alicante.

PROGRAMA

Compañía Francisco Nieva (Madrid). *Las aventuras de Tirante el Blanco.*
La Fura dels Baus (Barcelona). *Suz/o/suz.*
Teatro Gorea (Durango, Vizcaya). *Doña Elvira, imagínate Euskadi.*
Jácara (Alicante). *Roc Mendo.*
Teatro Victoria (Barcelona). *La botiga dels horrors.*
La Cazuela (Alcoy). *Aci no paga ni Déu.*
Teatro Maravillas (Madrid). *La venganza de Don Mendo.*
Tablas (Alicante). *La cantante calva.*
Bekereke (Virgala, Alava). *Sentido único.*
Circ Perillós (Barcelona). *Ulaanbatur.*
La Cuadra (Sevilla). *Las bacantes.*
Teatro Condal (Barcelona). *Per davant i per darrere.*

SEMANA CULTURAL DE CIUDAD REAL

Del 1 al 3 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Ciudad Real.

PROGRAMA

Progesa (Madrid). *La venganza de Don Mendo.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
Teatre Arca (Barcelona). *Marco Polo o viceversa.*

V MUESTRA DE TEATRO DE CEHEGÍN (Murcia)

Del 1 al 7 de septiembre.
Organiza: Concejalía de Cultura y Juventud del Ayuntamiento de Cehegín.
Colaboran: Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la Comunidad de Murcia, Caja Murcia y Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

PROGRAMA

Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
Drambakus (Francia). Operación Fu.
Geroa (Durango, Vizcaya). *Grande Place.*
Atalaya (Sevilla). *Así que pasen cinco años.*
Progesa (Madrid). *La venganza de Don Mendo.*
Teatro del Viaje (Murcia). *Looping.*
Pepe Rubianes (Barcelona). *Sin palabras.*

IV MOSTRA DE TEATRO COMICO E FESTIVO DE CANGAS (Pontevedra)

Del 6 al 13 de septiembre.
Organiza: Asociación Cívico-Cultural "Xiria".
Colaboran: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia y Concello de Cangas.

PROGRAMA

Teatro Hórdago (Vitoria). *Disparates imposibles.*
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela). *Xogos de damas.*
Al Límite (Madrid). *La liga (antialcohólica Santa Catalina).*
Cambaleo (Madrid). *Espectráculo.*
Norberto Di Giorno (Valencia).
Teatro Gasteiz (Vitoria). *Pareja abierta.*
Fabana Ola (Vigo).
A Barraca (Portugal). *O diabinho da mao furada.*
Teatre de la Bohemia (Barcelona). *Putiferi.*
Vagalume, Colectivo de Aventuras Teatrais (Vigo). *Dona Carnala na rúa.*

VIII FESTIVAL DE TEATRO DE LOGROÑO

Del 6 al 17 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Logroño.

PROGRAMA

Tabacalera Acción Teatral (Logroño). *Non Tai Chi.*
El Tricicle (Barcelona). *Slastic.*
Dagoll-Dagom (Barcelona). *El Mikado.*
Teatro Núcleo de Ferrara (Italia). *Progetto Fahrenheit* y *Vocifer/Azione.*
Yauzkari Danza Contemporánea (Pamplona). *Pim o el loco universal.*
Zascandil (Madrid). *El mal de la juventud.*
Eñe Teatro (Madrid). *La pájara pinta.*
Drambakus. *Operation Fu.*
Lucrecia Arana (Logroño). *El canto del cisne.*
La Fanfarra (Barcelona). *La reina blanca.*
Pepe Rubianes (Barcelona). *Sin palabras.*

XORNADAS DE TEATRO EN CARBALLIÑO

Del 7 al 11 de septiembre.
Organiza: Agrupación Cultural Orballo.
Colaboran: Dirección Xeral de Cultura de la Consellería de Cultura y Bienestar Social de la Xunta de Galicia, Comisión de fiestas de Carballiño.

PROGRAMA

Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela). *As tres irmás.*
Caritel (Orense). *Calqueira vai à guerra.*
Orballo Teatro (Carballiño). *Xatelodeciateloeu.*
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela). *Xogos de damas.*
Compañía Luis Seoane (La Coruña). *Aquela historia de Bly.*
Instituto de Bachillerato de Carballiño. *A tertulia dos nenos.*

VII FIRA DEL TEATRE AL CARRER

Del 11 al 14 de septiembre.
Organizada por el Patronato Municipal de la "Fira del Teatre al Carrer", con el patrocinio del Ayuntamiento de Tárrega, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña y la Diputación Provincial de Lérida, Caixa de Tarrasa.

PROGRAMA

Bolic Bullanga. *Danses d'embolics.*
Carantamaula. *Carantamaula Cercavila.*
La Colla de Fa. *Se'n surten com poden.*
La Exquisita. *Pasacalles.*
Flic Flac Teatre. *Aquí es la festa.*
El Gall del Fanalet. *Sant Porró.*
El Galliner. *Sarau al corral.*
Gresca Fresca. *Sempre a punt.*
Gurugú. *Pasacalles.*
Noé Rivas. *Re-cant-i-ball.*
Robert el Robot i Lou L'Humâ. *Rober i Lou als carrers de Tárrega.*
La Sinforosa. *De manera Sinforosa.*
Suc de Suquets. *Per sucar-hi pa.*
Xip Xap. *Qué no esmorzem?.*
Ballet Contemporàni de Barcelona. *Perfectament Pedra.*
Companyia Metros. *Nofres.*
Danat Dansa. *Splitter (Resquilles).*
Sáez/Taba. *Elimiació.*
Abracadabra. *Nit mágica y 9 mágic circ.*
Alain Denis i Monika Bell. *Mágic i cómic show.*
Archaos. *Le Chapiteau de Cordes.*
La Capsa Mágica. *As de cors.*
Circ Perillós. *Ulaanbatur.*
Faquir Kirman. *Festival de foc.*
Footsbarn Travelling Teatre. *Babylon.*
Els Trapelles. *Per art de Mágia.*
L'Afic Teatre. *Corpus.*
Al Victor Produccions. *E Mobile (...per amor a l'aigua.*
Artristas. *Homoterm.*
Aula de Teatre de Mataró. *El mariner.*
L'Avalot. *Elitres.*
Borinot Negre. *Espai obligatori.*
La Cámara. *Monades.*
El Xiringuito. *El naufragio.*
El Colax Companyia de Teatre del Maresme. *Uns contes africans.*
Companyia del Teatre Victoria. *La botiga dels horrors.*
Dagoll-Dagom. *El Mikado.*
Drup Pallassos. *003 averies.*
Falaguera Teatre. *Esquetxos.*
La Farinera Teatre/Factoria. *Expoclown.*
Fil i Didal. *Magic clowns.*
Teresa Calafell i Glória Rognoni. *Deliri.*
Joan Minguell. *Moviment (Sfera).*
El Llamp Teatre. *Brams o la Kumédia dels herrors.*
L'Om Teatre. *Nit de copes.*
Pepe Rubianes. *Sin palabras.*
Poción Magi. *Sopikal.*
Tabola Guaix. *Fum.*
Talleret de Salt. *Informe per a una acadèmia.*
Teatre en Trànsit. *Pretext: Salomé.*
Teatre Inseperat. *L'any 2007.*
Teatre Móbil. *Sing-Sing.*
Teatro Geroa. *Grande Place.*
T.E.I. de Sant Marçal *Nice People (Gent encantadora)* y *Carpa de Tittelles.*
Tripijoc. *Ali... qué?*
La Vendetta Banda de Teatre. *Omertá.*
Vol Ras. *Oh, stress.*
Els Aquilinos. *Sopa de lletres.*
Jordi Bertran. *Antologia.*
La Fanfarra. *La reina blanca.*
Els Farsants. *Miratges (Pinacoteca teatral).*
Konic. *Hábitat.*
Marduix Titelles. *A l'ombra del Canigó.*
Taller Alí Bei. *Marató Alí Bei.*

XIV MUESTRA NACIONAL DE TEATRO "LAZARILLO". MANZANARES (Ciudad Real)

Del 14 al 19 de septiembre.
Organiza: Lazarillo, T.C.E.
Patrocinan: Lazarillo T.C.E., Ayuntamiento de Manzanares, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial de Ciudad Real, Vinícola de Castilla, S. A., Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Perdón.

PROGRAMA

Teatro Núcleo (Italia). *Luces*
Esperpento (Sevilla). *La marquesa Rosalinda.*
Raúl Torrent (Castellón). *Sueña o revienta.*
G.A.T. (L'Hospitalet). *La cabeza del dragón.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*
Espacio Cero (Madrid). *Carambola.*
El Globo (Sevilla). *Jojo (Historia de un saltimbanqui).*

VIII FESTIVAL DE TEATRO CIUDAD DE PALENCIA

Del 18 al 27 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Palencia.
Colabora: Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Peter Wear (Inglaterra). *Robin Hood.*
Carmen Senra, Danza Contemporánea (Madrid).
La Cubana (Barcelona). *La tempestad.*
Producciones La Estrella (Madrid). *Ahola no es de leil.*
Centro Dramático de Extremadura (Badajoz). *Las maestras.*
Teatro Núcleo (Italia). *A media luz. Luces.*
La Quimera de Plástico (Valladolid). *Cangrejos de pared.*

ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA GRUPOS JÓVENES. ALMENDRALEJO. MÉRIDA

Del 18 al 26 de septiembre.
Organizan: Concejalía de Cultura y Juventud del Ayuntamiento de Almendralejo, Dirección General de Cultura y Deportes de la Junta de Extramadura y Ayuntamiento de Mérida.
Colabora: Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Teatro Universitario de Murcia. *La excepción y la regla.*
Ballet del Hospital (Madrid). *La vie en black.*
Junco (La Puebla de Alfindén, Zaragoza). *El adefesio.*
La Garnacha (Logroño, La Rioja). *El serrallo.*
Xaulí (Pamplona, Navarra). *Un sueño llamado agua.*
La Tarumba (Alcira, Valencia). *El rei y el drac.*
Tatán Club (País Vasco). *Esto no es Hawai.*
Xicarandana (Palma de Mallorca, Baleares). *No ploris por mí, Catalina.*
Nosotros y Ellas (Santander). *Melocotón en almíbar.*
Sarabela (Orense). *La sangre del tiempo.*
Colectivo Luis Vives (Cataluña). *Bodas de sangre.*
Aquilo (Portugal). *Hombre y compañía.*
Aisea (Argamasilla de Calatrava, Ciudad Real). *Va de Chéjov.*
Bojiganga (Torredonjimeno, Jaén). *Arrebato.*
Llercia (Oviedo). *Mundo, demonio y carne.*
Paraíso de Tlaloc (Llerena, Badajoz). *Gracia loca.*
Trebejo (Salamanca). *M-13 Castileonia.*

VELADA-DA 87. VALLADOLID

Del 18 al 27 de septiembre.
Organiza: "Coorte de Valladolid".
Colaboran: Ayuntamiento de Valladolid y Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Errorodio-Errorano (Valladolid). *Espantomima.*
El Pilar (Valladolid). *Es mi hombre. El médico a palos.*
El Bufón Improvisado (Valladolid). *La furia del teatro en bragas. Siete ejemplos.*
Escuela de Teatro Aristófanes (Valladolid). *Annabasis-Tura.*
Theatroppo (Valladolid). *Detrás del telón. Laberinto de cristal. Locuras en estéreo.*
Por Ejemplo (Palencia). *Ding dong.*
Candilejas (Valladolid). *Relaciones prohibidas. La sorpresa. El globero y sus amigos.*
Arlequín (Valladolid). *Marionetas. Julieta tiene un desliz.*
Trece de Junio (Valladolid). *El viejo reloj.*
Grupo de Teatro Besana (Valladolid). *Mimorandum. Conxuro. Sólo para niños.*
Sonia Sierra (Valladolid). *El bello indiferente.*
La Factoría (Valladolid). *La voz humana.*
Taller de Teatro (Valladolid). *La cantante calva.*

PRIMERA MUESTRA DE TEATRO ARAGONÉS. TERUEL

Del 19 al 27 de septiembre.
Organizan: Asociación Jiloca, Taller Músico-Teatral y Asociación Club Ritmo.

PROGRAMA

Escabuche (La Puebla de Híjar, Teruel).
Facetas del Arte (Zaragoza). *Recital.*
La Turolita (Teruel). *Jesucristo Superstar.*
Junco (La Puebla de Alfindén, Zaragoza). *El adefesio.*
Compañía de Carlos Blanco (Zaragoza). *El hombre ideal.*

TARDORAL 87 DE GRANOLLERS

Del 19 de septiembre al 5 de diciembre.
Organiza: Centre Municipal de Teatre.

PROGRAMA

Mobil d'Arnem (Holanda). *El Misterio del canario.*
Alis Kim i Sali. *Espectáculo mágico.*
La Farinera (Granollers, Barcelona). *El teatre a la sang.*
Vol-Ras (Barcelona). *Oh!, stress.*
Aula de Cultura del Patronato Municipal de Mataró (Barcelona). *El Mariner.*
Pepe Rubianes (Barcelona). *Sin palabras.*
Grup d'Acció Teatral de l'Hospitalet (Barcelona). *Calamity Jane.*
Teatre de la Nau (Granollers, Barcelona). *El amor breve.*
Companyia Teatre Condal (Barcelona). *Ay, doctor, quina neurosi.*
La Gàbia (Vic, Barcelona). *El invent a deus veus.*
Companyia del Teatre Victoria (Barcelona). *Pels péls.*
Els Comediants (Canet, Barcelona). *La nit.*

II MOSTRA DE TEATRO DA RUA. MARÍN (Pontevedra)

Del 24 al 27 de septiembre.
Organiza: Ateneo Santa Cecilia.

PROGRAMA

Buffons (Cuenca). *Sintonía urbana.*
La Burbuja (Valencia). *Mascarada medieval.*
Achiperre (Zamora). *La fiesta de los dragones.*

XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE VITORIA-GASTEIZ

Del 30 de septiembre al 10 de octubre.
Organizan: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y el Departamento de Cultura del Gobierno vasco.

PROGRAMA

Teatre du Mouvement (Francia). *Attention la marche.*
Maskarada (Bilbao). *Harrizko aresti hau* y *Gernika 16:30 H.S.O.*
Teatro de los Sueños-Vaganovos (Valencia). *El carnaval de los animales.*
Drambakus (Francia). *Operation Fu.*
Teatro Hórdago (Vitoria-Gasteiz). *Disparates imposibles.*
Corral 86 (Madrid). *El rey Juan.*
Pepe Rubianes (Barcelona). *Sin palabras.*
Colectivo Artistas Vitorianos (Vitoria). *¡Sueño solo!*
Footsbarn Travelling Theater (Inglaterra). *Babilonia.*
Bekereke (Virgala, Álava). *Sentido único.*
La Cuadra (Sevilla). *Las bacantes.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*
Trapu-Zaharra (Guipúzcoa). *Los hermanos Telefunken.*
Teatro Nowy (Polonia). *El fin de Europa.*

CIRCUITO TEATRAIS OUTONO 87. GALICIA

Octubre, noviembre y diciembre.
Organizan: Consellería de Cultura e Deportes, Dirección Xeral de Cultura e do Patrimonio Artístico, Xunta de Galicia.
Colaboran: Concellos de las localidades participantes, Grupo Xalgarete, Sociedade Filantrópico-Dramática, Caixa Galicia, Ateneo Ferrolán, Ateneo de Marín, A. C. Arco da Vella.

PROGRAMA

Teatre Arca (Barcelona). *R.I.P. (...si los dejan).*
Teatro do Atlántico (La Coruña). *A maravillosa historia de Marly, a vampira de Vila Cruces.*
Caritel (Orense). *¡Calqueira vai a guerra!*
Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela). *Almas perdidas. As tres irmás.*
Escola Dramática Galega (La Coruña). *Nosferatu.*
Compañía Luis Seoane (La Coruña). *Aquella historia de Bly.*
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela). *Xogos de damas.*
Teatro Medusa (Santiago de Compostela). *Mullieribus.*
Moucho Clerc (Santiago de Compostela). *Da Vinci llevaba razón.*
Producciónes do Noroeste (Santiago de Compostela). *Medea.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias). *Viaje al profundo norte.*
Uvegá Teatro (Santiago de Compostela). *Cochos.*
Teatro de Cámara Ditea (Santiago de Compostela). *Farsa Plautina.*
Teatro de Ningures (Cangas, Pontevedra). *Zeussion continua.*
Xalgarete (As Pontes). *O rei de Sodoma.*

FIESTAS DEL PILAR. ZARAGOZA

Del 2 al 18 de octubre.
Organiza: Teatro Tabanque-Imagen 3 de Zaragoza.
Colabora: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.

PROGRAMA

Teatro de los Buenos Ayes (Madrid). *Una luna para el bastardo.*
Producciones Angel García Moreno (Madrid). *El manifiesto.*
Vol-Ras (Barcelona). *Oh!, stress.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza). *Y a la llegada jugaremos al ping-pong.*
El Silbo Vulnerado (Zaragoza). *Quevedo.*
Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza). *La tragedia de Coriolano.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*
Compañía de Concha Velasco (Madrid). *Mamá, quiero ser artista.*
Compañía Arturo Fernández (Madrid). *Pato a la naranja.*
Compañía Pedro Osinaga (Madrid). *Bailar con la más fea.*
Compañía Amengual *Marina. Agua, azucarillos y aguardiente.*

IV MUESTRA NACIONAL DE TEATRO "ESPIGA DE ORO". AZUQUECA DE HENARES (Guadalajara)

Del 7 al 29 de octubre.
Organizan: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Azuqueca y Teatro de la Vega, Grupo de la Escuela Municipal de Teatro de Azuqueca.

PROGRAMA

Grupo de Teatro de Cercanías (Segovia). *Pareja abierta.*
Arca (Barcelona). *R.I.P.*
Teatro Estable de Valladolid. *El verdadero Oeste.*
Teatro Estable de Zaragoza. *Anatol.*
La Garnacha (Logroño). *El serrallo.*
Andante (Huelva). *Tiempo de carnaval a la pasión.*
Teatro de la Vega (Azuqueca). *Caad, o la furia de los semidioses.*
Pauta (Madrid). Danza contemporánea.

BIENAL-87. BARCELONA

Del 10 al 17 de octubre.
Organiza: Producciones Culturales Juveniles de la Europa Mediterránea.

PROGRAMA

Lanonima Imperial (Barcelona). *Eppur si muove.*
Banda Magnaetica (Italia). *Music'azione-Vita in tempo de sport.*
Tótem (Francia). *Le grand jeu.*
Compagnie Djaim Raphael (Francia). *Une autre mémoire.*
Producciones No (Madrid). *Paso a dos.*
Compagnia Sarzi Amadè-Teatro Imprevisto (Italia). *Reverse.*
Elleboro (Italia). *Frammenti.*
Borinot Negre Teatre (Barcelona). *Espai obligatori.*
Compagnie Hallet Eghayan (Francia). *L'ile aux ruisseaux.*
Angela Lyras Dance Company (Grecia). *Signes de vie.*
Companhia de Dança de Lisboa (Portugal). *Tardor-Hivern 1987, tres coreografies.*
Théâtre en Morceaux (Francia). *L'abatteur.*
Omada Edafous (Grecia). *To vouno (La muntanya).*
Teatre Estrany (Barcelona). *Mira, mira.*
Imago (Italia). *Arco.*
Diplous Eros (Grecia). *Climax.*
Fiat. Teatro Settimo (Italia). *Elementi di stuttura del sentimiento.*
Cartoon Sardines Thèâtre (Francia). *Mohican Dance.*
Thèâtre du Lucernaire (Francia). *Emmanuel Depoix est Baudelaire.*
Compagnie Luca Nicolaj (Francia). *L'anticyclone des Açores.*
Grup Dansa Contemporània (Chipre). *Miniatures dansantes.*
Poción Magi (Barcelona). *Sopikal.*
Tránsit (Barcelona). *Funcions complexes.*
Politistik Omada Thessaloniki (Grecia). *Varations.*
Warna (Teatrexpress) (Barcelona). *Espectacle-Happening.*

SEMANA DE TEATRO DE SAN FERNANDO. CÁDIZ

Del 12 al 17 de octubre.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de San Fernando.
Colabora: Área de Cultura de la Diputación Provincial de Cádiz.

PROGRAMA

Malayerba (Ecuador). *La Fanesca.*
Ilka Tanya Payán (República Dominicana). *La señorita Margarita.*
Grupo de Cultura de la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Chiclana (Chiclana, Cádiz). *La casa de Bernarda Alba.*
Los muñecos de Irene (Granada). *Pinocho. El soldadito de plomo.*
Giraldillo de Comedias (Sevilla). *Antología del entremés quinteriano.*
Candilejas (Granada). *Pasarela.*

III CERTAMEN DE TEATRO AFICIONADO. SALAMANCA

Del 13 al 17 de octubre.
Organiza: Asociación Juvenil "Brunete".
Colabora: Obra Socio-Cultural de la Caja de Ahorros de Salamanca.

PROGRAMA

Zozobras (Salamanca). *Tres sombreros de pico.*
Manos Unidas (Calvarrasa de Abajo). *Nosotros, ella y el duende.*
Eton-Teatro (Salamanca). *Pedro y el capitán.*
Altobajo (Castellanos de Villiquera). *Manda a tu madre a Sevilla.*
Atalaya (Fuenteguinaldo). *La camisa.*

ESTAFERIA TEATRAL D'ASTURIES. XIXON 87

Del 16 de octubre al 28 de noviembre.
Organiza: Grupo Tramoya.
Colaboran: Ayuntamiento de Gijón, Cátedra Jovellanos de Extensión Universitaria y Organización Nacional de Ciegos de España.

PROGRAMA

Zancudos de Llercia (Oviedo). *Mundo, demonio y carne.*
Títeres de las Nubes (Gijón). *Cosiquines de uno y otro.*
Colectivo A.Q. (La Felguera, Oviedo). *Mañana tierra.*
Tramoya (Gijón). *Tres...*
Oris (Laviana). *Uba, uba.*
Teatro del Norte (Lugones, Oviedo). *Homenaje a García Lorca.*
Telón de Fondo (Gijón). *D'animales, bancos y lladrones.*
Moderno Teatro de Muñecos (Costa Rica). *Amomemonos amor.*
Taller de Teatro de la ONCE (Madrid). *La esquina peligrosa.*

PRIMERA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO CIUDAD DE ÁVILA

Del 17 al 22 de octubre.
Organiza: Ayuntamiento de Ávila.

PROGRAMA

Orain (San Sebastián). *Divinas palabras.*
Teatre Arca (Barcelona). *Marco Polo o viceversa.*
Teatro de la Nada (Ávila). *La Mandrágora.*
Tartana (Madrid). *Lear.*
Producciones La Estrella (Madrid). *Ahola no es de leil.*
Teatro del Alba (Zaragoza). *La revolución.*

IV FESTIVAL DE TEATRO VILLA DE GRAUS. HUESCA

Del 17 de octubre al 1 de noviembre.
Organiza: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Graus.

PROGRAMA

Trámite (Zaragoza). *Triciclo.*
Agur Gextoko Antzerti (Vizcaya). *Electra.*
Marlequine (Vizcaya). *El coche fantástico.*
Compañía del No Movimiento (Remolinos, Zaragoza). *Hay que tener más vista para buscar las habitaciones.*
Colectivo Mogollonum (Barcelona). *La casa de Bernarda Alba.*
La Tartana (Huesca). *El cepillo de dientes.*

IV MUESTRA PROVINCIAL DE TEATRO DE CIUDAD REAL. MALAGÓN

Del 20 al 24 de octubre.
Organiza: Diputación Provincial de Ciudad Real.
Colabora: Ayuntamiento de Malagón.

PROGRAMA

Alcázar T.C.E. (Alcázar de San Juan, Ciudad Real). *Antígona.*
Lazarillo (Manzanares, Ciudad Real). *Homenaje a Castilla-La Mancha.*
Enea (Puertollano, Ciudad Real). *La madre que te parió.*
Acción Estable-Teatro Cero (Ciudad Real). *Epilogo.*
La Mueca (Alcázar de San Juan, Ciudad Real). *Cre-acción antropofáunica.*
Pathos. *Llama a un inspector.*

IV CAMPAÑA DE TEATRO. TERUEL

Del 21 de octubre al 28 de diciembre.
Organiza: Diputación Provincial de Teruel.
Colaboran: Ayuntamientos de la Provincia de Teruel.

PROGRAMA

Compañía de Carlos Blanco (Zaragoza). *El hombre ideal.*
Orain (San Sebastián). *Divinas palabras.*
Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza). *La tragedia de Coriolano.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*
Teatro del Alba (Zaragoza). *Severa vigilancia.*

II SEMANAS INTERNACIONALES DE TEATRO PARA NIÑOS

Del 26 de octubre al 28 de noviembre.
Organiza: Acción Educativa.
Colaboran: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Juventud y Consejería de Cultura y Deportes.

PROGRAMA

Producciones Vaganovos (Valencia). *El carnaval de los animales.*
Theatre Beyond Words (Canadá). *Potato People.*
Theatre de L'Ecume (Francia). *Le pied dans le bol.*
Compagnie de la Gare Central (Bélgica). *Petit Pois.*
Il Doctor Bostik (Italia). *Capolinea.*
Theatre le Magique (Bélgica). *Alicia en el país de las maravillas.*
Máscara (Portugal). *Tres juegos, tres.*

III ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO. CIUDAD REAL

Del 26 al 29 de octubre.
Organiza: Ayuntamiento de Ciudad Real.

PROGRAMA

Ilka Tnya Payán (Santo Domingo). *La señorita Margarita.*
Teatro Experimental de Cali (Colombia). *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad.*
Ibarra Veloz (Cuba). *Weekend de Bahía.*
Malayerba (Ecuador). *La Fanesca.*

II MUESTRA DE TEATRO ACTUAL. HUESCA

Del 29 de octubre al 18 de diciembre.
Organiza: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Huesca.

PROGRAMA

La Tartana (Huesca). *El cepillo de dientes.*
Pep Bou (Barcelona). *Bufa Planetas.*
Cantamañana. *Papiromoda, la moda oficial.*
Borinot Negre Teatre (Barcelona). *Espacio obligatorio.*
Danat Danza (Barcelona). *Esquirlas.*
Galadriel (Huesca). *Alba longa.*
Concertare (Italia). *Il giove di grasso.*

III MUESTRA NACIONAL DE TEATRO. BURGOS

Del 30 de octubre al 28 de noviembre.
Organiza: Grupo "Agora".
Colabora: Ayuntamiento de Burgos.

PROGRAMA

Orain (San Sebastián). *Divinas palabras.*
Banda de Teatro La Vendetta (Barcelona). *La omertá.*
Agora (Burgos). *Tango.*
Zampanó (Madrid). *La gatomaquia.*
Producciones La Estrella (Madrid). *Ahola no es de leil.*

IV MOSTRA DE TEATRE DE BESALÚ (Gerona)

Del 31 de octubre al 8 de noviembre.
Organizada por la Agrupación Teatral de Besalú, con la colaboración de la Generalitat de Cataluña y la Diputación de Gerona.

PROGRAMA

Genial Cooperativa de Teatre de Girona (Gerona). *Jugem?*
Rafel de Cabanyes (Besalú, Barcelona). *Equilicuà.*
Taller de Teatre de Figueras (Gerona). *Escola de marits.*
Agrupació Teatral de Palamós (Gerona). *Un dels últims vespres de carnaval.*
Agrupació Teatral de Besalú (Besalú, Gerona). *Un marit per a la meva dona.*

TEMPORADA DE DANSA 1987/88

Del 31 de octubre de 1987 al 5 de junio de 1988.
Organiza: La Obra Social y Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrasa, con la colaboración de la Generalitat de Catalunya.

PROGRAMA

Ballet Español de María Rosa (Madrid).
London Festival Ballet (Inglaterra).
Schmäh Danse-Thèâtre (Francia).
Ballet del Teatro Lírico Nacional (Madrid).
Momix Dance Theatre (USA).
Janet Smith and Dancers (Inglaterra).
Susanne Linke (RFA).
Jennifer Müller and the Works (USA).

IV MUESTRA DE TEATRO DE DUEÑAS (Palencia)

Noviembre y diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Dueñas.
Colabora: Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Zafiro (Saldaña). *Romance en tres noches.*
Alambique (Salamanca). *La estanquera de Vallecas.*
La Fragua (León). *El caballero inexistente.*
La Carátula (Iscar). *Historias del último godo.*
Achiperre (Zamora). *Súper-guay.*
Retablo (Dueñas). *Don Quijote de la Mancha.*

TEMPORADA DE DANSA DE TERRASA (Barcelona)

Del 1 de noviembre de 1986 al 10 de mayo de 1987.
Organiza: la Caixa d'Estalvis de Terrasa, con la colaboración de la Generalitat de Catalunya.

PROGRAMA

Ballet Español de Yoko Komatsubara (Japón). *Goya: La luz y la Sombra.*
Dart-Companyia de Dansa (Barcelona). *Repertorio.*
Arc Dance Company (Inglaterra). *Repertorio.*
Ballet del Atlántico (Canarias). *Pasión (Homenaje a Pier Paolo Passolini).*
Ballet Contemporáneo de Bruselas (Bélgica). *Repertorio.*
Black Ballet Jazz (USA). *Repertorio.*

MUESTRA DE TEATRO MURCIANO

Del 2 al 13 de noviembre.
Organiza: Aula de Cultura de la CAAM.

PROGRAMA

Teatro de Papel (Cartagena, Murcia). *Violines y trompetas.*

El Molinico. *Pedro y el capitán.*
Elitros (Zarandona, Murcia). *Los intereses creados.*
La Murga. *Aspirina para dos.*
Crápula. *El desdén con el desdén.*
Tepsis (Murcia). *Madame-Monsieur.*
Zarangollo. *Seis toros, seis.*
La Tramoya. *Génesis.*
Juan de Ibarra. *El caraqueño.*

TEATRO DE OTOÑO DE TUDELA (Navarra)

Del 5 al 26 de noviembre.
Organiza: Concejalia de Cultura de Tudela.

PROGRAMA

Teatro La Ribera (Zaragoza). *Bodas de sangre.*
Bekereke (Vitoria). *Eco.*
El Silbo Vulnerado (Zaragoza). *Más margen, malditos.*
Producciones 2000 (Madrid). *Las galas del difunto.*

V JORNADAS DE TEATRO DE GETXO (Vizcaya)

Del 6 de noviembre al 5 de diciembre.
Organiza: Aula de Cutura de Getxo.

PROGRAMA

Compañía Tirso de Molina (Madrid). *Bajarse al moro.*
Escuela de Teatro de Getxo (Algorta, Vizcaya). *El color de la danza prohibida* y *Doce acciones de argamasa-Guernika 87.*
Espacio Cero (Madrid). *Carambola.*
Teatro de Cámara de Madrid (Madrid). *Entremeses.*
Teatro de la Danza (Madrid). *Madame Josephine... a mi querido Chéjov.*

VII JORNADAS DE TEATRO POPULAR DEL BIDASOA. GUIPÚZCOA

Del 6 al 20 de noviembre.
Organizan: Grupo de Teatro Tok y Ayuntamiento de Irún.

PROGRAMA

Geroa (Durango, Vizcaya). *Grande Place.*
Teatro Condal (Barcelona). *Por delante... y por detrás.*
Legateon T. (Irún). *Quecas.*
Guanaco (San Salvador). *En el reino de Chachamuca.*
El Globo (Sevilla). *Jojo.*
Trapu Zaharra (Guipúzcoa). *Los hermanos Telefunken.*
Bekereke (Virgala, Alava). *Sentido único.*

II MUESTRA DE TEATRO PROVINCIAL DE TORREPEROGIL. JAEN

Del 6 al 27 de noviembre.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Torreperogil.
Patrocina: Diputación Provincial-Instituto de Cultura.

PROGRAMA

Teatro de la Funambulafábula (Jaén). *Historias de un cazador.*
Teatro de la Paca (Jaén). *Variaciones de amor.*
Grupo Nuevo Teatro (Úbeda). *Usted también puede ser un asesino.*
Teatro Arena (Torreperogil). *Ceremonia sangrienta.*

TEATRE DE TARDOR DE BALAGUER. LÉRIDA

Del 8 de noviembre al 20 de diciembre.
Organiza: Opsis art i cultura.

PROGRAMA

Companyia Curial (Barcelona). *Torna-la a tocar, Sam!*
Companyia del Tèatre Victoria (Barcelona). *Pels, Péls.*
Teatre de la Bohémia (L'Hospitalet, Barcelona). *Putiferi.*
Pepe Rubianes (Barcelona). *Sin palabras.*

II CAMPAÑA DE TEATRO DE BASAURI

Del 10 de noviembre al 3 de diciembre.
Organiza: Antzerki Eskola.
Patrocina: Ayuntamiento de Basauri.
Colabora: Casa de la Cultura de Basauri.

PROGRAMA

Bederen 1 (Donostia). *Eclipse.*
Compañía La Cubana (Barcelona). *La tempestad.*
Teatro de Cámara de Madrid (Madrid). *Entremeses.*
Markeliñe Mimo Taldea (Amorebieta, Vizcaya). *Mudo fantástico.*
Teatro Aula 6 (Granada). *Réquiem.*
Teatro Tarima Antzerkia (Basauri, Vizcaya). *Bulevar.*
Teatre de Sac (Barcelona). *Lenguas.*
Teatro Encrucijada (Santurtzi, Bilbao). *Benito ahueca el ala.*
L'Estenedor (Barcelona). *Contarelles.*
La Maleta de Mariano (Santander). *El monstruo peludo.*
Kixka (Donostia). *Nolako Zirrara.*
La Violeta en el Espejo (Córdoba). *Pelusina en el escenario fantástico.*
Karraka (Bilbao). *Zinemaskomik.*
Compás Compañía Teatro Infantil (Madrid). *Los Vagabundos.*

IV MUESTRA DE GRUPOS DE TEATRO DE AFICIONADOS. LOGROÑO

Del 10 al 15 de noviembre.
Organizan: Ayuntamiento de Logroño y Asociación de Vecinos "El Carmen".

PROGRAMA

El pozo. *El último ensayo de Zuri Zapatubús.*
Teatro Pobre. *Viva el duque, nuestro señor.* y *El velatorio.*
Grupo Ombú. *La casa de los siete balcones.*
Grupo La Garnacha. *El serrallo.*
La Máscara. *Tres mujeres hablan.*

III SEMANA DE TEATRO. MELILLA

Del 12 al 20 de noviembre.
Organiza: Fundación Socio-Cultural.

PROGRAMA

Agrupación Artística Tallaví (Melilla). *Luz de gas.*
Concord (Melilla). *Teatro y antiteatro. Seis personajes en busca de autor.*
Compañía Tirso de Molina (Madrid). *Bajarse al moro. Patatús.*
Compañía Calderón de la Barca (Madrid). *No le busques tres pies al gato. La Lola se va a los puertos.*

II MUESTRA DE TEATRO AFICIONADO. SEVILLA

Del 12 de noviembre al 3 de diciembre.
Organizan: Fundación Luis Cernuda y Diputación de Sevilla.

PROGRAMA

Aula de Teatro (Alcalá de Guadaira). *Juan el oso.*
Grupo de Teatro Torre de los Guzmanes (La Algaba, Sevilla). *La boda de los pequeños burgueses.*
Taller de Teatro Tristes Tigres (Lora del Río, Sevilla). *El caballete.*
Taller de Teatro Almazara (Morón de la Frontera, Sevilla). *El convidado.*
Grupo La Cuarta del Cuarto (Sevilla). *Farsa y Licencia de la reina castiza.*
Teatro La Piña (Sevilla). *Farsa contemporánea.*
La Cueva (El Viso del Alcor, Sevilla). *La pluma verde.*

MÚSICA I TEATRE PER LA TARDOR 87. TARRAGONA

Del 12 de noviembre al 22 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Tarragona.

PROGRAMA

Atalaya (Sevilla). *Así que pasen cinco años.*
El Llamp Teatre (Vilanova i la Geltru, Barcelona). *Brams.*
Jordi Bertrán (Barcelona). *Antologia.*
G.A.T. Compañía Teatral (L'Hospitalet, Barcelona). *Calamity Jane.*

JORNADAS DE TEATRO POPULAR DE BERRIOZAR. NAVARRA

Del 14 al 21 de noviembre.
Organizan: Coordinadora Cultural y Concejo de Berriozar.

PROGRAMA

Hitz-Anaitasuna (Pamplona). *El bardo Itzalzu.*
Esperpento (Pamplona). *El verdadero Oeste.*

Eterno Paraíso (Alava). *Alicia en el país de las maravillas.*
Aedo (Pamplona). *Los buenos días perdidos.*

III MOSTRA DE TITELLES DE L'ESTAT ESPANYOL. BARCELONA

Del 14 al 22 de noviembre.
Organiza: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

PROGRAMA

Matarile/Tanxarina (Galicia). *Os cumpleanos da infanta.*
Txotxongillo (Euskadi). *Ipurtagi.*
L'Estenedor (Cataluña). *Mans.*
La Bicicleta (Murcia). *Viaje a Tangalongo.*
Marimba (Canarias). *Querida tierra.*
El Grifo (Castilla-León). *Los sueños fantásticos de Adela.*
Teatro de Medianoche (Aragón). *El pirata que quiso capturar la Luna.*
El Tranvía. *Siempre da lo mismo.*
Centre Titelles (Lérida). *La borda d'en botboterut.*
La Maleta de Mariano (Cantabria). *El monstruo peludo.*
Teatre de Sac (Cataluña). *K-Zoo.*
Badabadoc (Cataluña). *Passejada per l'infern.*
Foc i Fum (Baleares). *Sa segada d'es bon moro.*
Atiza (Andalucía). *Otelo y Desdémona.*
Mardiux, Titelles (Cataluña). *A l'ombra del Canigó.*
La Universal (Cataluña). *Los celos.*
Titelles Naip (Cataluña). *El canigó.*
Teatro de la Pupa (Andalucía). *Macbeth.*
La Tartana Teatro (Madrid). *Lear.*
El Riure i la Llágrima (Andorra). *El somni de la moscova.*
Sol y Tierra (Madrid). *Odexis, viajero del espacio.*
Gomes i Gomis (Baleares). *El millor espectacle del món.*
Kónic (Cataluña). *Hábitat.*
Etcétera (Andalucía). *Sipnosis.*
Nessum Dorma (Cataluña). *Ninotárium.*
Bambalina (Valencia). *Ferrabrás.*
Retablo de Figurillas (Navarra). *Retablo de figurillas.*

PRIMERA MOSTRA DE TEATRE A ANGLÉS. GERONA

Del 15 de noviembre al 15 de diciembre.
Organizan: Grup de Teatre d'Anglés, Agrupación Sardanista "Floricel" y el Ayuntamiento de Angles.

PROGRAMA

La Gespa (Palamós, Gerona). *Un dels últims vespres del carnaval.*
Rafel de Cabanyes (Besalú, Barcelona). *Equilicuá.*
Teatre d'Art (Banyoles, Gerona). *L'entrenament del campió abans de la cursa.*
Grup de Teatre d'Anglés (Anglés, Gerona). *Mort accidental d'un anarquista.*

III MUESTRA DE TEATRO JOVEN ANDALUZ. CÁDIZ

Del 20 al 27 de noviembre.
Organiza: Patronato Provincial de la Juventud.
Colabora: Dirección General de Juventud de la Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Teatro Oh (Málaga). *Tiita Rufa.*
Teatro La Paca (Jaén). *Variaciones de amor.*
Calderilla (Córdoba). *Sublime decisión.*
Bahía 22 (Cádiz). *Godspell.*
Colectivo Teatral Acto Público (Málaga). *El laberinto.*
Taller de Teatro Bojiganga (Torredonjimeno, Jaén). *Arrebato.*
Tiretes Etcétera (Granada). *Sipnosis.*

II MUESTRA REGIONAL DE TEATRO

Del 21 de noviembre al 17 de diciembre.
Organiza: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Lebota (Cuenca). *Monedas de aire.*
Lazarillo (Manzanares, Ciudad Real). *Las meninas.*
Zascandil-Fuegos Fatuos (Madrid). *Gaviotas subterráneas.*
Acción Estable-Teatro Cero (Alcázar de San Juan, Ciudad Real). *Epílogo.*
Teatro Fénix (Albacete). *Antígona in Wonderland.*
Candil (Talavera de la Reina). *Huyendo de su meta.*

II MOSTRA DE TEATRO "ESPACIO 41". SANTA CRUZ DE TENERIFE

Del 23 al 27 de noviembre.
Organiza: Espacio 41.

PROGRAMA

Oxígeno (La Orotava). *La danza de la vida.*
Betty y Davis (Santa Cruz de Tenerife). *La cuarta pared.*
Katasstrof Bufon's (Santa Cruz de Tenerife). *Bye, bye Eugene.*
Popova (Santa Cruz de Tenerife). *Tres estados de ánimo.*

IX FESTIVAL DE TEATRO DE SANTURTZI. BILBAO

Del 26 de noviembre al 6 de diciembre de 1987.
Organiza: Área de Cultura del Ayuntamiento de Santurtzi.

PROGRAMA

Teatro de Cámara (Madrid). *Entremeses.*
Llamp Teatre (Barcelona). *Brams o la Komedia de los herrores.*
Compañía La Cubana (Barcelona). *La tempestad.*
La Quimera de Plástico (Valladolid). *Cangrejos de pared.*
Bederen 1 (Donostia). *Eclipse.*
Compañía de Teatro Aula 6 (Granada). *Réquiem.*
Teatro de la Danza (Madrid). *Madame Josephine a... mi querido Chéjov.*

II SEMANA DE TEATRO JOVEN. SEVILLA

Del 29 de noviembre al 4 de diciembre.
Organiza: Instituto Municipal de Juventud y Deportes.

PROGRAMA

Pandora. *Fantasías púnicas.*
Aula de Teatro. *Sol y sombra.*
La Jácara (Sevilla). *Esperando a Godot.*
Tinaja 7 (Sevilla). *La Nardo.*
La Cuarta del Cuarto. *Farsa y licencia de la reina castiza.*
Ulen Spigel. *¿Dónde he caído?*

PRIMERA MUESTRA DE TEATRO DE LA ONCE. VALLADOLID

Del 30 de noviembre al 5 de diciembre.
Organiza: ONCE.
Colaboran: Unión de Actores, Unión de Directores y Teatro Estable de Valladolid.

PROGRAMA

Bambalinas (ONCE, Valladolid). *Bodas de sangre.*
Teatro Estable de Valladolid. *El verdadero Oeste.*
Jarapa (ONCE, Almería). *Sábado sin sol.*
Taller de Teatro de la ONCE (Algeciras). *Los caciques.*
Arco Iris (ONCE, Barcelona). *El caso de la señora estupenda.*
Tramoya (Gijón). *Horas contadas. La voz humana. El camerino.*
Taller Experimental de Teatro (ONCE, Madrid). *Esquina peligrosa.*
Grupo Artístico "Ángel Guimerá (ONCE, Tenerife). *El casamiento a la fuerza.*

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS DE TOLOSA. GUIPÚZCOA

Del 30 de noviembre al 6 de diciembre de 1987.
Organiza: Centro de Iniciativas Turísticas (CIT).
Patrocinan: Gobierno vasco, Diputación Foral de Guipúzcoa y Ayuntamiento de Tolosa.

PROGRAMA

La Universal (Barcelona).
Bululú (Francia).
Purves Puppet Theatre (Escocia).
La Fanfarra (Barcelona).
The Varna Puppet Theatre (Bulgaria).
La Pupa (Sevilla).
Media Luna (Madrid).
Moderno Teatro de Muñecos (Costa Rica).
El Gato Negro (Madrid).
Toni Rumbau (Barcelona).
Kukubiltxo (Larrabetzu, Bizkaia).
Kiska (Donostia).

IV MOSTRA DE TEATRE MEMORIAL LLORENÇ MOYÀ. PALMA DE MALLORCA

Del 3 al 8 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

PROGRAMA

La Iguana (Mallorca). *El casament per força.*
Taula Rodona (Mallorca). *Les troianes.*
Estudi Zero (Mallorca). *La gata.*
Teatre Taller Eivissa (Ibiza). *Ultimo asalto.*
Passatemps (Mallorca). *S'estopa ran d'es foc.*
La Lluna de Teatre (Mallorca). *La mandrágora.*

V MOSTRA DE DANSA. BARCELONA

Del 7 al 22 de diciembre de 1987.
Organiza: Institut de Teatre de la Diputación de Barcelona, con la colaboracióón de la Generalitat de Cataluña.

PROGRAMA

La Dux (Barcelona). *Corre, corre que fem tard.*
Danat Dansa (Barcelona). *Splitter.*
Transit (Mataró, Barcelona). *Funciones complejas.*
Compañía de Empar Roselló y Quentín Celemence (Barcelona). *Tu est jo i jo soc tu.*
Compañía de Danza Contemporánea Okantomi (Cuba). *Coreografías de Eduardo Rivero Walker.*
Plan 27 (Granollers, Barcelona). *L'Amant/Imatges.*

VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE BILBAO

Del 8 al 20 de diciembre de 1987.
Organiza y patrocina: Ayuntamiento de Bilbao.
Colaboran: Caja de Ahorros Vizcaína, Caja Laboral Popular, Cámara de Comercio, Diputación Foral de Bizkaia e Instituto Francés.

PROGRAMA

Teatro Eñe (Madrid). *La pájara pinta.*
Moderno Teatro de Muñecos (Costa Rica). *Como si fuera jugando* y *Amonemonos amor.*
The Playboard Puppet Theatre (Inglaterra). *Button Moon.*
L'Entaulat y los Duendes (País Valenciano). *Tirant lo Blanc.*
Jordi Bertrán (Cataluña). *Antología.*
Teatro de Marionetas de Bialystok (Polonia). *Turlajagnoszek.*
Matarile, Teatro de Cartón (Galicia). *El cumpleaños de la infanta.*
Teatro de Koryu Nishikawa (Japón). *Retratos de mujeres.*
Teatro de Títeres Bihar (Euskadi). *El bandido de Lantz.*
Teatro de Marionetas de Bialystok (Polonia). *Sobre el médico Félix.*
Theatre l'Arc en Terre (Francia). *Ubu rey*
Compagnie Amorós et Agustín (Francia). *En el vientre de la ballena. Pinocho.*

I ENCUENTRO DE TEATRO PARA JÓVENES DE CASTILLA Y LEÓN

Del 8 al 13 de diciembre.
Organiza: Coordinadora Provincial de Teatro.
Colaboran: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Segovia.

PROGRAMA

Taller Municipal de Teatro de Segovia. *Yvonne, princesa de Borgoña.*
Kratos (León). *Quemados sin arder.*
Eslabón (Palencia). *El rayo de luna.*
Trak (León). *Pedro y el capitán.*
Andrés Laguna (Segovia). *Aquí no paga nadie.*
Ganímedes (Palencia). *La balada de los tres inocentes.*
Acuario (Segovia). *El mandamás más y sus máquinas pitipitroncas.*

IV FESTIVAL DE TÍTERES "CIUDAD DE CÁDIZ"

Del 12 al 22 de diciembre.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.

PROGRAMA

Carátula (Córdoba). *Las aventuras de un juego.*
Cascabel (Sevilla). *Zapatiesta.*
Deliciosa Royala (Madrid). *La Médium.*
Nishikawa Koryu Za (Japón). *Retratos de mujer.*
Teatro de Papel (Sevilla).
Zacapunta (Sevilla).
Espandián Teatro (Sevilla).
Jordi Bertrán (Barcelona).
Els Farsants (Barcelona).
La Fanfarra-Malic (Barcelona).
Pupella Nogués (Italia).
Arketal (Francia).
Tía Norica (Cádiz).

V JORNADAS DE TEATRO PARA AFICIONADOS. GRANDA (Gijón)

Del 12 de diciembre de 1987 al 9 de enero de 1988.
Organiza: Asociación de Vecinos de Granda.
Colaboran: Ayuntamiento de Gijón y Caja Rural Gijonesa.

PROGRAMA

Grupo Cultural Xana (Perlora, Carreño). *Los amores de Ximielga.*
R. H. P. O. (Oviedo). *La pereza.*
Grupo de Teatro El Lloreu (Gargantada, Langreo). *Nosotros, ella y el duende.*
Asociación Cultural El Hórreo (Barcia, Luarca). *La barca sin pescador.*
Grupo de Teatro Trama (Granda). *El adiós a la quintana.*

IV MUESTRA DE TEATRO DE TORREVIEJA

Del 14 al 18 de diciembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Torrevieja.
Colaboran: Diputación Provincial de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante y Tomás Boj Andreu.

PROGRAMA

Teatro Mix (Formentera del Segura, Alicante). *Derrochando arte.*
Expresión 2 (Orihuela, Alicante). *El almendro de plata.*
La Jácara (Alicante). *Súper Tot.*
Compañía de Ricard González (Alicante). *Diario de un loco.*
Ensayo 30 (Callosa de Segura, Alicante). *Bajarse al moro.*

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES Y MARIONETAS. ZARAGOZA

Del 17 al 22 de diciembre.

PROGRAMA

Bambalina Titelles (Albaida, Valencia). *Ferrabrás.*
Eñe Teatro (Madrid). *La pájara pinta.*
Karraka (Vizcaya). *Zinemaskomic.*
Teatro de Medianoche (Zaragoza). *El pirata que quiso capturar la Luna.*
Biaskostocki Teart Lalec (Polonia). *Turlajgroszek. Sobre el médico Félix.*
Compagnie Amorós et Agustín (Francia). *Dans le ventre de baleine. Pinocho.*
La Tartana Teatro (Madrid). *Lear.*
Nishikawa Korytu Za (Japón). *Retratos de mujeres.*
Los Aquilinos (Barcelona). *Sopa de letras.*
Jordi Bertrán (Barcelona). *Antología.*
Arbolé, Teatro de Títeres (Zaragoza). *El pequeño circo de Renato Carolini.*
La Maleta de Mariano (Santander). *El monstruo peludo.*

CICLO DE TEATRO. LA BAÑEZA (León)

Del 18 al 20 de diciembre.
Organiza: Junta de Castilla y León.
Colabora: Ayuntamiento de La Bañeza.

PROGRAMA

Libélula (Segovia). *Mosaico.*
Carátula (Valladolid). *Historias del último godo.*
Teatro de la Nada (Ávila). *La mandrágora.*

FESTITÍTERES 87 FESTITELLES. ALICANTE

Del 21 al 30 de diciembre.
Organiza: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
Asesora: Grupo de Títeres Don Patacón.

PROGRAMA

Flip y Roby (Bilbao). *La góndola fantasma.*
Nishikawa Korytu Za (Japón). *Retratos de mujeres.*
La Fanfarra (Barcelona). *Las aventuras de Malic en la China* y *...en Barcelona.*
Tankarina Obradoiro de Títeres y Marionetas (Redondela, Pontevedra). *Titiricircus.*
Alderrabán, Teatro de Títeres (Sevilla). *La balada de Diegos Corrientes.*
Los duendes (Valencia). *Cuentíteres* y *Titirijuegos.*
Moderno Teatro de Muñecos (Costa Rica). *Como si fuera jugando.*

MOSTRA DE TEATRE DE LLAGOSTERA. GERONA

Del 22 al 28 de diciembre.
Organiza: Comissió del Centenari del Casino

Llangosterenc. con la colaboración de la regidora de Cultura del Ayuntamiento y de la Diputación.

PROGRAMA

Rafel de Cabanyes (Besalú, Barcelona). *Equilicua!.*
Talleret de Salt (Salt, Gerona). *El metge per força.*
La Terranyina (Vidreres, Gerona). *Allo que tal vegada s'esdevingué.*
Teatre d'Art (Banyoles, Gerona). *L'entrenament del campió abans de la cursa.*

VII FESTIVAL DE TÍTERES. ALMERÍA

Del 25 al 29 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Almería.
Colabora: Diputación de Almería.

PROGRAMA

Els Farsants (Cataluña). *Bugada en Do Major.*
Acuario (Andalucía). *La marcha del Spagueti. Juegos y canciones para una fiesta.*
Moderno Teatro de Muñecos (Costa Rica). *Como si fuera jugando. Amonemonos amor.*
La Fanfarra (Cataluña). *Las aventuras de Malic.*
Etcétera (Andalucía). *Sinopsis.*
Francisco Porras (Madrid). *Pirula y sus aventuras.*
Nessun Dorna (Cataluña). *Ninotarium.*
Cobaya (Euskadi). *Trikitrak.*
Jordi Bertrán (Cataluña). *Antologia.*

V FESTIVAL DE MARIONETAS "GONZALO DE BERCEO"

Del 26 al 30 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Logroño.
Patrocina: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

PROGRAMA

Taller de Títeres la Bicicleta (Murcia). *Viaje a Tangalongo.*
Karraka (bilbao). *Zinemaskomic.*
La Violeta en el espejo (Córdoba). *Pelusina en el escenario fantástico.*
El Gatonegro (Madrid). *Hibernia.*
Matarile, Teatro de Cartón (Santiago de Compostela). *El cumpleaños de la infanta.*

CICLO DE TEATRO INFANTIL DE PAMPLONA

Del 26 al 30 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Pamplona.
Gestión: Grupo Porpol.

PROGRAMA

Cocktail Teatro Pirata (Madrid). *Una del Oeste.*
Achiperre (Zamora). *Sin trampa ni cartón.*
Tanttaka (San Sebastián). *Ondoloin.*
Acuario (Málaga). *Los músicos de Bremen.*
Eterno Paraíso (Vitoria). *Alicia en el país de las maravillas.*

Premios

I CERTAMEN DE TEATRO VILLA DE MIJAS
Organiza el Ayuntamiento de Villa de Mijas, Málaga.
— Primer premio: Grupo Tabanque-Imagen 3, de Zaragoza.
— Segundo premio: Teatro de la Nada, de Ávila.
— Tercer premio: Teatro Mediazuela, de Jerez.
— Mejor montaje: Grupo Tabanque-Imagen 3, de Zaragoza.
— Mejor director: Antonio Malonda.
— Mejor interpretación masculina: Pedro Roca.
— Mejor interpretación femenina: Ángeles Jiménez.
— Mención especial: Teatro ¡Oh!

I CERTAMEN NACIONAL DE COREOGRAFÍA
Organizado por Paso A2 (Madrid), con la colaboración del Ministerio de Cultura.
— Primer premio: Avelina Argüelles.

II CERTAMEN DE TEATRO INFANTIL Y JUVENIL "ATAROA-CAIXA GALICIA"
Organizan Ataroa y Caixa Galicia.

Categoría juvenil
— Primer premio: Instituto de Bachillerato de Elviña.
— Segundo premio: Asociación Xuvenil Badius de Baio.
— Mejor interpretación masculina: Inohannes Carolus Mejuto Seoane.
— Mejor interpretación femenina: Gloria Regaldie.

Categoría infantil
— Primer premio: Os titiriteiros do Norte.
— Segundo premio: Os Gaiteiriños.
— Mejor interpretación masculina: Fernando Rodríguez Rivas.
— Mejor interpretación femenina: Silvia Cacheiro Posse.

II CERTAMEN NACIONAL DE DANZA MONTEPRÍNCIPE
Organiza la Escuela de Danza Monteprincipe, Bohadilla del Monte (Madrid).
— Premio de la prensa: María de los Ángeles Rigo.

Categoría junior
Danza española:
— Primer premio: María del Carmen Tobarra.
— Segundo premio: María Dolores Mesas.
— Tercer premio: Obdulia Murillo.

Danza clásica:
— Primer premio: Ana Isabel Aquirre.
— Segundo premio: África López.

Categoría senior:
Danza española:
— Primer premio: Silvia Barrera.
— Segundo premio: Esther Barco.
— Tercer premio: María de los Ángeles Guerrero.
Danza clásica:
— Segundo premio: Juan Boix.

III CERTAMEN DE TEATRO AFICIONADO
Organiza la Asociación Cultural "Brunete", Madrid.
— Primer premio: Eton, de Salamanca.
— Segundo premio: Atalaya, de Fuenteguinaldo.
— Mención honorífica al mejor actor: Ángel González.
— Mención honorífica a la mejor actriz: Beatriz Sánchez.
— Premio a la mejor escenografía: Atalaya.

V CERTAMEN DE TEATRO BREVE AYUNTAMIENTO DE SANTURTZI
Organiza el Área de Cultura del Ayuntamiento de Santurtzi, Bilbao.
— Premios para obras en euskera: Xabier Mendiguren Elizegi, por *Xabier Mariaren minuettoa.* Xabier Zorrosa, por *Juana Vicenta Olaba e Iturrina Bartolo.*
— Premios para obras en castellano: Carlos Zabala Zabaleta, por *Contrarreloj. Yolanda Gelo, por Día de perros.* Taller Literario *La Galleta del Norte,* por *La última cena.* Nieves Martínez, por *Don Orlando Furioso.* Ángel Camacho Cabrera, por *Basura.*

II CONCURSO DE OBRAS INÉDITAS EN CATALÁN
Organiza la Agrupación Cultural y Recreativa de Almacelles (ARCA), Lérida.
— Primer premio: Jordi Viader, por *Gaudeamus Igitur.*
— Mención especial: Rafael Santapau, por *Dispara Stanislavski.*

III CONCURSO DE TEXTOS TEATRALES "MARQUÉS DE BRADOMÍN" PARA JÓVENES AUTORES
Concede el Ministerio de Cultura, a través del Instituto de la Juventud.
— Primer premio: Rafael González y Francisco Sanguino, por *013 varios: Informe prisión.*
— Accésit: Pedro Casablanca, por *Fabulación en torno a una playa prohibida.*
— Accésit: Rodrigo García, por *Macbeth-Imágenes.*

IV CONCURSO NACIONAL DE DANZA
Organiza la Federación Catalana de Profesores de Danza.
— Primer premio, categoría junior: Muriel María Romero.
— Segundo premio, categoría junior: Eva María López.

VIII CONCURSO DE TEATRO BREVE
Organiza la Escola Dramática Galega, La Coruña.
— Inma A. Soto, por *Como cartas a un amante.*

MEDALLA DE MADRID AL MÉRITO ARTÍSTICO
Concede el Ayuntamiento de Madrid.
— Concha Velasco.
— María Dolores Pradera.

MEDALLA DE ORO AL MÉRITO DE LAS BELLAS ARTES
Otorga el Ministerio de Cultura.
— Concha Velasco.
— María Casares.
— Fernando Arrabal.

MEDALLA DE ORO DE LA CIUDAD DE GRANADA
Concede el Ayuntamiento de Granada.
— José Tamayo.

MEDALLA DE ORO Y TÍTULO DE HIJO PREDILECTO DE LA CIUDAD DE GUADALAJARA
Concede el Ayuntamiento de Guadalajara.
— Antonio Buero Vallejo.

MEDALLA DE PLATA DE LA FUNDACIÓN VILLA Y CORTE
Organiza Fundación Villa y Corte (Madrid).
— Concha Velasco.

IV MUESTRA PROVINCIAL DE TEATRO DE CIUDAD REAL
Organiza la Diputación de Ciudad Real, a través de su Área de Cultura.
— Mejor espectáculo: Grupo Enea, de Puertollano.
— Mejor director: Ángel González.
— Mejor aportación escénica: Grupo La Mueca.
— Mejor actor: Francisco González Sesarino.
— Mejor actriz: Mari Cruz de los Ríos.
— Mejor actor secundario: Enrique Muñoz.
— Mejor actriz secundaria: María Victoria Caba.

PREMIO DE LA CRÍTICA INTERNACIONAL
— Lluís Pasqual.

PREMIO DE TEATRO EN EUSKERA
Organizado por la Diputación de Vizcaya
— Agustín Zubikarai, por *Artea'ko Itsua.*

PREMIO DE TEATRO ENRIQUE LLOVET
Concede el Aula de Cultura de la Diputación de Málaga
— Miguel Romero Esteo, por *Liturgia de Gargoris, rey de reyes.*

PREMIO "DON DIEGO LÓPEZ DE HARO" A LA POPULARIDAD
Concede el Ayuntamiento de Bilbao.
— Concha Velasco.

PREMIO ESPINOSA Y CORTINA
Concede la Real Academia Española.
— Ignacio Amestoy Eguiguren, por *Ederra.*

PREMIO FEDERICO ROMERO (AL CANTANTE DE ZARZUELA MÁS DISTINGUIDO DEL AÑO)
Organizado por María del Socorro Romero Sánchez y Pilar Romero Sánchez.
— Plácido Domingo.

PREMIO LOPE DE VEGA
Convoca el Ayuntamiento de Madrid.
— E. García Amat por *La carta magna.*
— Accésit: Elicio Dómbriz por *De piel dorada.*

PREMIO "MARQUÉS DE BRADOMÍN" DE TEXTOS TEATRALES
Concede la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de La Rioja.
— Premio: Bernardo Sánchez Salas, por *Ciao Gioconda.*
— Accésit: Clara Fraile García, por *El roble y el cometa.*

PREMIO "MIGUEL MIHURA" DE TEATRO
Concede la Sociedad General de Autores.
— María Fernanda d'Ocón.

PREMIO NACIONAL DE TEATRO CALDERÓN DE LA BARCA
Convoca el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Ministerio de Cultura.
— Andrés Ruiz López por *Ocaña, el fuego infinito.*

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA MIGUEL DE CERVANTES
Concede el Ministerio de Cultura.
— Carlos Fuentes.

PREMIO TEATRE PRINCIPAL DE TEXTOS DRAMÁTICOS
Organizado pro el Teatre Principal de Palma de Mallorca.
— Premio "ex aequo": Joan Gusp, por *Fumar d'amagat* y Miguel López Crespí, por *Acte únic.*

PREMIO XIRIA
Organiza la Asociación Cívico-Cultural "Xiria", de Cangas.
— Premio a la creación teatral: Agustín Magán.
— Premio a la labor teatral: Manuel Núñez Singala, por *O achado do castro.*

PREMIOS A LA UNIVERSALIDAD TURÍSTICA DE SEVILLA
Concede el Patronato Provincial de Turismo.
— Premio de Teatro: La Cuadra de Sevilla.

PREMIOS "ADE" AL MEJOR DIRECTOR Y "SEGISMUNDO" A UNA LABOR TEATRAL SIGNIFICATIVA
Concede la Asociación de Directores de Escena.
— Premio al mejor director: Adolfo Marsillach.
— Premio a una labor teatral significativa: L'Institut del Teatre de Barcelona.

PREMIOS ANTENA 3
Concede la red de emisoras de Antena 3.
— Premio de teatro: María Manuela Reina.

PREMIOS CIUDAD DE SEVILLA
Convoca el Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla.
— Galardón de teatro Hermanos Machado: Daniela Cejerman Ferro, por una obra de carácter experimental, y Jorge Díaz, por *Los tiempos oscuros.*

PREMIOS DE LA ASOCIACIÓN DE TEATRO INDEPENDIENTE DE ALICANTE
Concede la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.
— Mejor espectáculo: *Macunaima.*
— Mejor actor: José Luis López Vázquez.
— Mejor actriz: Julia Gutiérrez Caba.
— Mejor dirección: José Estruch.
— Premio especial Asociación Independiente y Teatro Principal: Lola Cardona y Amparo Ribelles.

PREMIOS ERCILLA
Concede Hotel Ercilla (Bilbao).
— Mejor intérprete femenina: Verónica Forqué, por su papel en *Ay, Carmela.*
— Mejor intérprete masculino: Jesús Bonilla, por su papel en *Búscame un tenor.*
— Mejor grupo teatral vasco: Zintzilik, por su labor en *Aspirina para dos.*
— Mejor espectáculo teatral: "ex aequo" para Dagoll-Dagom, por *El Mikado* y La Cuadra de Sevilla, por *Las bacantes.*
— *Mejor creación dramática: Studio Hinderik, por la obra Alcantarilla.*
— Mejor labor teatral: Ayuntamiento de Santurce.
— Premio revelación: Silvia Marsó, por su papel en *Búscame un tenor* y Luis Merlo, por su papel en *Séneca o el beneficio de la duda.*
— Mención especial: Centro de Atracciones Arriaga, S. A.

PREMIOS "ÍCARO"
Concede "Diario 16".
— Premio nuevos creadores teatrales: Ignacio García May.

PREMIS LAIA DE TEATRE
Organiza la "Segonda Trobada de Grups Amateur de les Terres de Ponent" que se celebra en Tárrega (Lérida).
— Premio especial EFAT al montaje más original: Grupo BAT, de Tárrega, por *Réquiem per a una burguesa.*
— Premio a los medios de comunicación: Radio Cadena de Tárrega.
— Mejor iluminación: Grupo BAT, de Tárrega.
— Mejor maquillaje: Grupo BAT, de Tárrega.
— Mejor actor: Albert Rosines, del grupo BAT, de Tárrega.
— Mejor atrezzo: Grupo Arca, de Almacelles, por *La corona d'espines.*
— *Mejor actriz: María Ángeles Querol, del Grupo Arca, de Almacelles.*
— *Mejor director: Pere Simó, del Grupo Arca, de Almacelles.*
— *Mejor escenografía: L'Esquella de la Torratxa, de La Seu D'Urgell, por 1900 peses curtes.*

PREMIOS SERRA D'OR
Concede la revista "Serra d'Or".
— Mejor espectáculo teatral: *Per un si o per un no,* de la Compañía de Josep María Flotats.
— Mejor aportación al teatro: "ex aequo" para Teatre lliure y Pep Cruz.

PREMIOS TEATRO DE CÁMARA GÓNGORA
Organiza el Teatro de Cámara Góngora, de Córdoba.
— Premio actor consagrado: Guillermo Marín.
— Premio actor revelación: Luis Merlo.

PREMIS JOANOT Y RACÓ DE L'ARNAU
Organiza la discoteca Joanot y Racó de l'Arnau.
— Premio al mejor actor del año: Pepe Rubianes.
— Premio a la mejor actriz del año: Mercè Bruquetas.
— Premio al local más destacado en el género del music-hall: El Molino.

PREMIS NACIONALS DE TEATRE I DANSA
Conceden la Generalitat de Cataluña y la Diputación de Barcelona.

— Premio "Xavier Fábregas", para investigaciones y ensayos sobre las artes escénicas: Accésit: Jesús Francesc Massip y Ramón Simó, por *L'actor en el drama religiós medieval.* Accésit: Josep Lluís Falcó, por *El teatre líric a la Cort Espanyola del segle XVII: la Sarsuela i l'Òpera de Calderón de la Barca.*
— Premio "Ricardo Moragas", para coreografías de danza en cualquier especialidad: Primer premio: Avelina Argüelles. Accésit: Blanca-Nieves Calvo, por *Algo se está rompiendo.* Accésit: Ena Castroviejo, por *Posdata.*
— Premio "Ignasi Iglesias", para textos teatrales inéditos: Sergi Belbel, por *Elsa Schneider.*
— Premio "Josep María de Sagarra", para traducciones al catalán de obras teatrales: Christian Carandell, por su versión de *Lisistrata.*
— Premio Nacional de Escenografía: Antoni Talué.
— Premio "Adriá Gual", para proyectos de montajes teatrales: Ferrán Audi, Angelina Herrero, Josep Margarit y Artur Mateo, por un proyecto basado en *Don Carlo,* de Schiller.
— Premio Nacional de Dirección Teatral: Pau Monterde..
— Premio Nacional de Interpretación: Juanjo Puigcorbé, por su papel en la obra *Per un si o per un no.*
— Premio Nacional de Danza: Guillermina Coll.
— Premio Nacional de Danza, con carácter extraordinario: Joan Magrinyá.

I PREMIO NACIONAL DE TEATRO "CADARMA-BOTAS"

Organiza el Grupo de Teatro Tramoya, con la colaboración de la empresa Botas.
— Primer premio: Antonio Martínez Ballesteros y Fernando Martínez Gil, por *La abnegada vocación del señor Pontejos.*
— Accésit: Miguel Medina Vicario, por *Volverá a nevar si lo deseas.*
— Accésit: Alberto Miralles y Joaquín Oristrell, por *Fin del mundo, todos al tren.*

II PREMIO DE TEATRO DEL CONSELL MUNICIPAL DE LES CORTS
Organiza el Ayuntamiento de Barcelona.
— Onofre Rejano, por *Catafalco.*

III PREMIOS CASTILLA-LA MANCHA DE CREACIÓN LITERARIA
Organiza la Consejería de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha.
— Premio de Teatro: Jorge Díaz, por *La otra orilla.*

V EDICIÓN PREMIOS "CATALANES DEL AÑO"
Organiza el Círculo Catalán de Madrid.
— Lluís Pasqual.
— Rosa María Sardá.

V PREMIOS CONSTITUCIÓN A LA CREACIÓN ARTÍSTICA
Organiza la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura.
— Premio de Teatro: Nora Elida Andrade, por *Tragicomedia de Abelardo y Eloísa.*

V PREMIO DE TEATRO BREVE "MIGUEL ROMERO ESTEO"
Organiza la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Marbella, en colaboración con la Universidad Popular Municipal.
— Ramón Roldán Herreruelo, por *Todas las fiestas del mañana.*

XII PREMIO BORN DE TEATRO
Concede el Círculo Artístico de Ciudadela.
— Máximo Rodríguez Rodríguez,, por *El mio coito o la épica del BUP.*

XII PREMIO DE TEATRO ROJAS ZORRILLA
Organizado por el Ayuntamiento de Toledo.
— José Luis Miranda Roldán, por *Transbordo.*

XVI PREMI DE TEATRE CIUTAT DE GRANOLLERS, MEMORIAL GREGORI RESINA
Organiza la Asociación Cultural de Granollers.
— Premio "ex aequo": Sergi Belbel, por *Dins la seva memòria y Joan Colominas, por Cinc entremesos i una peça curta.*

XVII PREMIO TIRSO DE MOLINA
Concede el Instituto de Cooperación Iberoamericana y Televisión Española.
— Paloma Pedrero, por *Invierno de luna alegre.*

III SEMANA DE TEATRO DE ADRA
Organiza el Ayuntamiento de Adra (Almería).
— Primer premio: Grupo de Teatro Cero, de Alcázar de San Juan.
— Premio a la mejor interpretación: Mari Cruz de los Ríos.

III TROBADA DE GRUPS AMATEURS DE TEATRE DE LES TERRES DE PONENT
Organizada por la coordinadora de Grups de Teatre Amateur de Lleida, con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat, el Ayuntamiento de Tárrega y la Diputación Provincial de Lléida.
— Premio especial al montaje más original: Benéfica Agrupació Teatral de Tárrega.
— Premio al mejor actor: Albert Rosines.
— Premio a la mejor actriz: María Angels Querol.
— Premio al mejor atrezzo: Arca, de Almacelles.
— Premio al mejor director: Pere Simó.
— Premio a la mejor escenografía: L'Esquella de la Torraxa, de La Seo d'Urgell.
— Premio a la mejor obra: L'Esquella de la Torraxa, de La Seu d'Urgell.

Final de partida

MIMÍ MUÑOZ

El 28 de abril de 1987 murió de un infarto de miocardio la actriz Mimí Muñoz, a la edad de setenta y dos años. En los últimos años de su vida sufrió graves problemas de salud, apartada, pobre y olvidada por la profesión.
Empezó en el teatro desde muy joven, en el clásico meritoriaje. Poco a poco se consagró como la gran actriz secundaria que era, interviniendo en unas trescientas cincuenta obras de teatro y en unas sesenta películas. Sus últimos trabajos en el teatro fueron de la mano de José Carlos Plaza en *Eloísa está debajo de un almendro,* de Jardiel Poncela, y con Ángel García Moreno en *Sublime decisión,* de Mihura. Ella propició la creación de varias sagas de actores que ahora pueblan el panorama teatral español: Vicky Lagos, viuda de Ismael Merlo, y Mara, Conchita y María José Goyanes.

GLORIA DOYAGÜEZ

Asturias ha llorado la muerte, en septiembre de 1987, de la actriz cómica Gloria Doyagüez. Intérprete de obras como *Allá te va, que te preste, Nieve en el puerto* y *En el pañuelín;* viajó por toda España con su esposo, Alfonso Prendes, como representante de la compañía. Formó también parte de la Compañía Asturiana de Comedias y Canciones, que realizó gran parte de su labor en Cuba y en los escenarios de América Latina.

RAMÓN PORTA

Detrás de grandes figuras de la escena siempre está presente la figura de un maestro. Este es el caso de Ramón Porta, que dirigió y enseñó, en el campo del baile y de la danza, a artistas como Imperio Argentina, Ángel Pericet, Sara Montiel y Alfonso del Real, entre otros muchos. A los ochenta y un años murió en su ciudad natal de Valencia, el 15 de abril de 1987.

PEPE ESCAMILLO

Pepe Escamillo (José Pons Ortiz) murió a la edad de sesenta y tres años, el 16 de enero del 87, en el Hospital Clínico de Barcelona. Artista dedicado al teatro de variedades, fue gran figura de El Molino, de Barcelona. Anteriormente tuvo que abandonar España a causa de una sanción gubernativa por la obra *Don Juan Tiroño* y trabajó en París y en Hamburgo, protagonizando números de variedades y strep-tease.

IGNACIO DE PAUL

Abandonó su carrera de Medicina por el teatro. Actor de teatro, televisión, cine y doblaje, Ignacio de Paúl desapareció de los escenarios en el mes de marzo de 1987, a causa de un fallo cardíaco. Popular por su participación en el programa de TVE "Escala en Hi-Fi", en 1958, actuó en unas quinientas obras de teatro. Entre sus últimas apariciones teatrales cabe destacar el papel de protagonista en *Revistas del corazón,* de Juan José Alonso Millán, en el Teatro Marquina, y su trabajo en *Un enemigo del pueblo,* de Ibsen, en el Espronceda. Los habituales del Fígaro le recordarán por su actuación en *Bailar con la más fea,* estrenada hace sólo unos meses, con la Compañía de Pedro Osinaga.

MANUEL PASO

El 23 de junio de 1987 falleció en Madrid el autor y empresario Manuel Paso, hermano del ya desaparecido Alfonso. Alrededor de ciento treinta obras (comedias, revistas y operetas, en su mayoría) escribió este prolífico autor, entre las que cabe destacar *Flor de loto, Una viuda de estreno, El baile del Savoy, Una rubia peligrosa, El tren de la felicidad* o *Una mujer para dos...* Entró en el mundo artístico haciendo letras para canciones y cuplés, como "Cariño mío" o "Aquel mantón". Era consejero de honor de la Sociedad General de Autores de España y presidente del Montepío de Autores Españoles. La última obra que pudimos ver de Manuel Paso fue *A la vejez... viruelas,* en el año 1982.

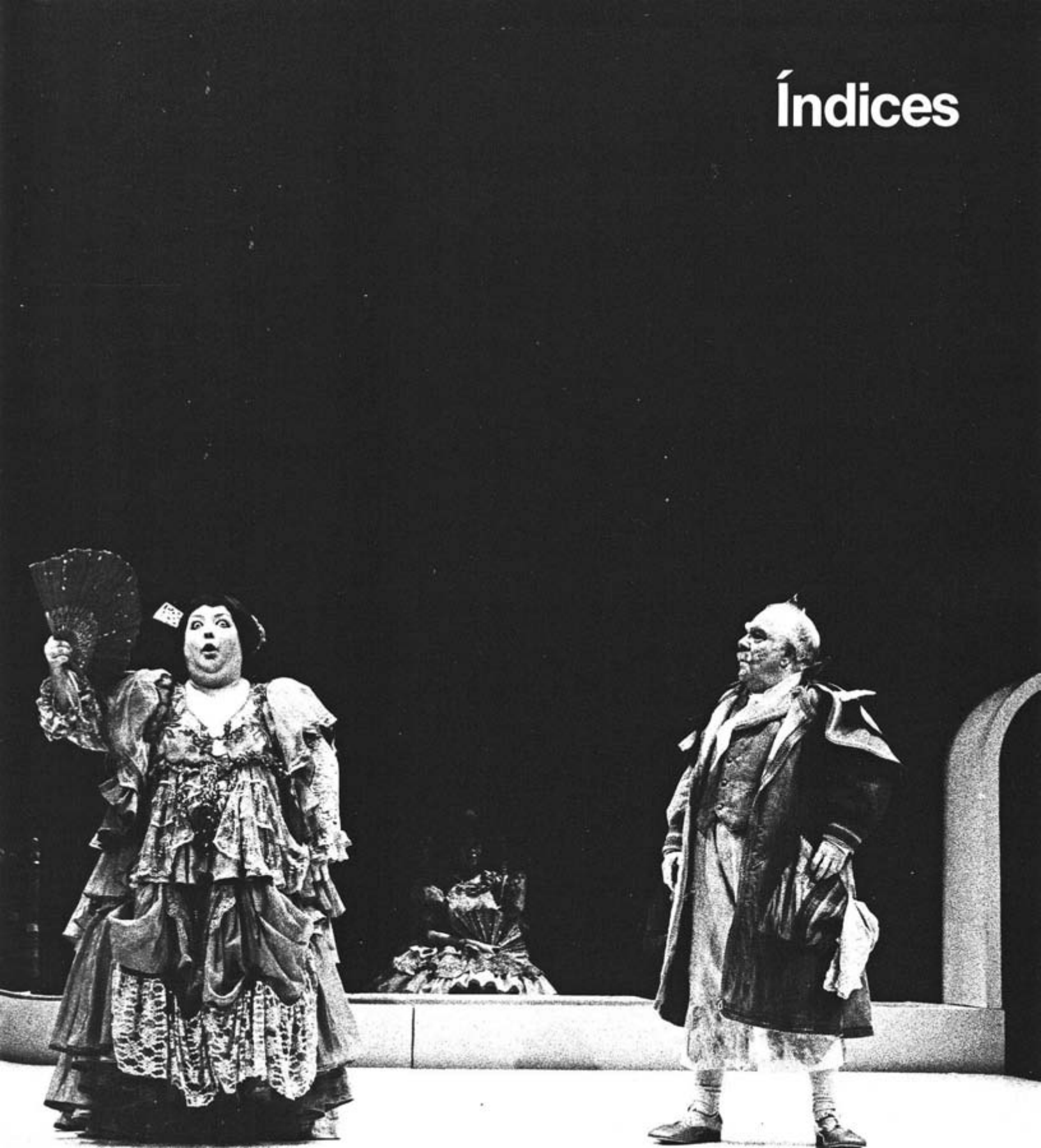
FRANCISCO ÁLVARO

Cualquier hombre o mujer de teatro que se precie conoce la existencia de los valiosos volúmenes de *El Espectador y la Crítica* (1959-1986), publicados por Francisco Álvaro. Hoy hemos de lamentar la muerte de este prestigioso periodista, que falleció el pasado 27 de julio de 1987, a causa de un cáncer de hígado, a la edad de setenta y seis años. Autor y crítico teatral, comenzó escribiendo en el diario "El Norte de Castilla", en 1951, una sección teatral llamada "El Espectador y la Crítica", en donde recogía y comentaba los estrenos teatrales que se celebraban en Madrid. Animado por el éxito de sus publicaciones, empezó a editar, a partir de 1959, un libro anual con ese mismo título, costeando los gastos él mismo y prologado en sus primeros números por Alfredo Marquerie. También creó los premios "El Espectador y la Crítica", prestigiosos galardones otorgados por los críticos teatrales a la mejor obra de la temporada estrenada por un autor español y a otras nueve distintas secciones. Francisco Álvaro obtuvo en 1960 el Premio Nacional de Teatro y el Valladolid Turístico, en 1963.

AMELIA DE LA TORRE

El día 13 de julio de 1987 murió Amelia de la Torre, una de las actrices más prestigiosas de nuestro país. Desde muy jovencita —cursaba por entonces el bachillerato— se inició en el teatro; hizo, junto con los miembros de un grupo de cámara, la versión teatral de *El abuelo,* de Galdós. En seguida, Jacinto Benavente la contrató para hacer *Cuando los hijos de Eva no son hijos de Adán.* Su consagración llegó en 1934, con el estreno de *Bodas de sangre,* de Federico García Lorca. A principios de 1936 se embarcó con la Compañía de Margarita Xirgu para hacer una gira por Iberoamérica. La guerra civil la prolongó catorce años. Se casó con el también gran actor Enrique Diosdado y fue madre de la actriz y dramaturga Ana Diosdado. En 1950 regresó a España y empezó a trabajar en el Teatro María Guerrero, en donde estrenó *La heredera, Cocktail party, Cuarto de estar* y *Un día de abril,* entre otras. Inauguró, siempre con su marido, el Teatro-Club Recoletos. Su consagración como primera actriz le llegó con *La loca de Chaillot,* de Giradoux. A partir de este momento su carrera fue en ascenso e interpretó, entre otras, *Los verdes campos del Edén,* de Gala, *La muchacha del sombrerito rosa,* de Víctor Ruiz Iriarte y *Madre coraje,* de B. Brecht. Su valía como mujer de teatro le hizo merecedora de casi todos los premios que se conceden en la escena española: dos Premios Nacionales de Teatro, la medalla de oro de las Bellas Artes, el José Zorrilla, el Larra... Su última aparición en escena la hizo con *Las amargas lágrimas de Petra von Kant,* de Fassbinder.

Índices



Títulos

A escena: 196.
A las seis en la esquina del bulevar: 192.
Ací no paga ni déu!: 59.
Actor, El: 94.
Adefesio, El: 137.
Adriana Lecouvreur: 237.
Agnus Dei: 88.
Agonía del hidalgo don Miguel, La: 163.
Agua, azucarillos y aguardiente: 229.
Ahola no es de lei!: 181.
Ai, doctor, quina neurosi!: 84.
Aida: 235.
Al teatre i al llit al primer crit: 207.
Alegría cotidiana, La: 128.
Alegría de la huerta, La: 228.
Alicia en el País de las maravillas: 195.
All circus Llonovoy: 126.
Alta seguridad: 171.
Amargo, El: 94.
Amaya: 229.
Amb la ràbia al cos: 153, 191.
Amfhitryon: 127.
Amor brujo, El: 262.
Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, El: 37, 200.
Amor pinta ojeras, El: 213.
Anduler txundi: 217.
Anillos para una dama: 39.
Anna i Helen: 191.
Annie (El musical): 204.
Antes del desayuno/tres piezas cortas: 91.
Antígona: 37, 131.
Antígona, cerda: 163.
Antígona in Wonderland: 112.
Antología: 221.
Aperitivo con Manolita, Un: 89.
Aquelarre: 200.
Aquella historia de Bly: 142.
Aquellos años tan felices: 128.
Arganchuylla, Arganchulla-Gallac: 57.
Armide: 233.
Arrebato: 51.
Arsénico y encaje antiguo: 50.
Asesinato en King-Kong Burger: 88.
Así que pasen cinco años: 33, 187.
Aspirina para dos: 199, 217.
Auto sacramental y loa innominada de la Vida es sueño: 52.
Autos de Navidad: 224.
Avances, alcances y percances de la moderna magia, moderna: 194.
Avar,L': 65
Aventuras de Tirante el Blanco, Las: 114.
Avui, Romeo y Julieta: 43.
¡Ay, Felipe de mi... IVA!: 51.
Ayer, sin ir más lejos: 49.
Azufre y melaza: 122.
Azul, bleu, blue: 223.
Bacantes, Las: 100, 131.
Bailar con la más fea: 166.
Bajarse al moro: 204.
Balada de los tres inocentes, La: 37, 56.
Balnearic: 66.
Bandido de Lantz, El: 219.
Banks: 165.
Baño de sangre, El: 184.
Barberillo de Lavapiés, El: 242.
Barbieri, un castizo en la corte isabelina: 246.
Basura social: 207.
Baúl de los disfraces, El: 200.
Beatrice di Tenda: 238.
Beckett: 148.
Beng Alé a Zambia Lá: 33.
Besteiro, o el diablo de los ojos azules: 205.
Bis a bis: 215.
Blanca i negre: 82.
Botiga dels horrors, La: 212.
Botín de Jack, El: 188.
Boda de los pequeños burgueses, La: 187.
Bodas de Caná, Las: 138.
Bodas de Fígaro, Las: 88.
Bodas de sangre: 160, 189.
Boheme, La: 237.
Brams: 142.
Bufón, El: 34.
Bufones sin sombra: 44.
Buhonero, El: 168.
Bulevar: 202.
Bululú: 189.
Búsqueda del tesoro, La: 95.
Ca ses monges: 215.
Caballito del diablo, El: 109.
Cabaret de la memoria: 139.
Caciques, Los: 178, 204.
Café de la Marina, El: 163.
Caleidoscopio y faros de hoy: 113.
Calesera, La: 244.
Callejeando: 205.
Calquera vai a guerra!: 57.
Cami del deure, El: 41.
Camila, mi amor: 170.
Camino verde, El: 90.
Cangrejos de pared: 188.
Canigó, El: 223.
Cantar del Mio Cid, El: 86.
Cántaro roto, El: 111.
Cántir trencat, El: 67.
Canto del cisne, El: 141.
Cantos de las sirenas, Los: 96.
Cañones y mantequilla: 189.
Carambola: 95.
Carlo Famoso: 170.
Carlota Corday: 160.
Carmen: 235.
Carnaval de los animales en concierto, El: 209.
Carro, El: 196.
Casa de Bernarda Alba, La: 43, 163, 189, 201.
Casa de líos, Una: 88.
Casa de los siete balcones, La: 82.
Cascanueces: 270.
Cavallet blau, El: 169.
Cena, A: 43.
003, averías: 89.
Cicatrices de la memoria, Las (Ayer, sin ir más lejos): 159.
Cíclope, El: 224.
Cinco Lorcas cinco: 71.
Circo de Don Cristóbal, El: 110.
Clacabaret: 81.
Claveles, Los: 229.
Colón: 81.
Color de la danza prohibida, El: 94.
Coloreta y los sortilegios: 53.
Collage: 221.
Com acabar d'una vegada i per sempre amb la maleida cultura: 154.
Comèdia de L'olla, La: 201.
Cometas, Las: 89.
Comic: 132.
Como reses: 39.
Con el Tinguili, Tinguilite: 199.
Confieso que he volado: 81.
Conserje, El: 139.
Contres africans, Uns: 82.
Contramaestre, El: 59.
Contrapunto: 267.
Contrapuntos: 258.
Conversa a casa del matrimoni Stein sobre el señor von Goethe absent: 144.
Coqueluche: 153.
Corazón de ángel y diablo: 207.
Coronel, El: 165.
Corral de San Antón de las Moscas, El: 216.
Corramos, marqués, corramos: 89.
Cosas de papá y mamá: 139.
Così fan tutte: 251.
Cosiquines de uno y otro: 223.
Criadas, Las: 81.
Crimen: 55.
Cristóbal Colón: 109.
Cuando el espanto la sobrecoge: 187.
Cuando vivir es llegar: 199.
Cuántos cuentos para contar: 219.
Cuentos de Hoffmann: 229.
Cuentos de Navidad: 93.
Cuentos de ciego: 201.
Cuentos gauchos: 58.
Cuentos para cantar: 205.
Cuentos y razones: 193.
Cueva de Salamanca, La: 52.
Cuida't de l'Amelia: 137.
Cuplé: 176.
Chejov + Williams: 87.
Chejoviana/87: 87.
Chit-Chat: 266.
Da Vinci llevaba razón: 81.
Dama del Alba: 155.
Dama del mar, La: 109.
Dansa de la mort, La: 266.
David, rey: 118.
De animales, bancos y ladrones: 204.
De cinco a cinco y media: 154.
De la gent a la gent: 206.
De paso: 89.
De patitas en la calle: 129.
Decir sí: 126.
... Del amor y del deseo...: 111.
Del coro al caño y del caño al coro: 181.
Desapareció de Wendy, La: 43.
Desatino, El: 93.
Des-haz el cuarto muro: 94.
Desmayos: 141.
Despertar, El: 126.
Despojos del invicto señor, Los: 96.
Derrochando arte: 153.
Diablo está en Cantillana, El: 155.
Diálogo con la ciencia: 129.
Diálogo del amargo: 71.
Discreta enamorada, La: 94.
Dispara, Stanislavski: 87.
Disparates: 127.
Divina ciclopada, La: 117.
Divinas palabras: 161.
Doce canciones de argamasa-Gernika 1987: 94.
Dolçainer de Tales, El: 214.
Dolorosa, La: 228.
Domingo: 95.
Don Gil de Alcalá: 242, 243.
Don Juan: 131.
Don Juan Tenorio: 80, 118.
Don Juan Tenorio o dos tubos de real: 137.
Don Juan... y si no estuvieras aquí: 200.
Don Pasquale: 249.
Don Quan Tenori: 58.
Don Quichotte: 233.
Doncella, el marinero y el estudiante, La: 71, 160.
¿Dónde está el tiempo, Josetxu?: 219.
Doña Francisquita: 245.
Dos historias del mar y la aventura: 53.
Dret d'escollir, El: 134.
Eclipse: 45.
Ecos de sociedad: 165.
Electra: 94.
Elitres: 44.
Embolics: 205.
Emigrados, Los: 88.
En alta mar: 160.
En busca del dragón: 140.
¿En el cole bailan rock?: 32.
En ningún lugar: 261.
Enrique IV: 46.
Ensayo para cinco historias: 58.
Entre lo cómico y lo trágico: 110.
Entremeses: 53.
Entrenament del campió abans de la cursa, L': 42.
Epílogo in Carmen: 258.
Eppur si muove: 260.
Es així, si us ho sembla: 64.
Escarcha temprana: 152.
Escena del teniente coronel de la Guardia Civil: 71.
Escola dels marits: 200.
Espasi obligatori: 51.
Espectaculando: 35.
Esperando a Godot: 130.
Esperando a Momo: 122.
Esquirlas: 259.
Estado de sitio: 122.
Estamos aquí sólo por el dinero: 207.
Estanquera de Vallecas, La: 51.
Estos humanos: 41.
Etc, etc...: 111.
Eufemia: 37.
Experimental show: 43.
Experiments: 110.
Expoclown: 111.

Exposición viva de 40 personajes: 34.
Extraordinaria llegada del señor secretario, La: 126.
Fajanjastoafjanistaniran: 152.
Family Blot: 52.
Fando y Lis: 41.
Fantasía: 59.
Farsa de Juan sin Miedo, La: 95.
Farsa inmortal del Anís Machaquito: 200.
Farsa Plautina: 89.
Farsa y justicia del corregidor: 192.
Farsa y licencia de la reina castiza: 47.
Fe de rates: 32.
Fedra: 199.
Felices veinte: 228.
Ferrabrás: 219.
Festival Internacional del niño: 111.
Fiesta de los dragones, La: 32.
Filla del carmesí, La: 68.
Forsa das zocas, A: 205.
Forza del destino, La: 229.
Fosa, La: 129.
Fragmentos de fuego: 111.
Frigorífico, El: 93.
Frok: 126.
Fuegos: 141.
Fuera de quicio: 180.
Fuerza de la costumbre, La: 174.
GAD/grandes éxitos: 122.
Gallina dels ours d'or i altre romanços, La: 52, 210.
Gallina mágica, La: 125.
Garssas, Las: 163.
Gata, La: 110.
Gatomaquia, La: 216.
Gaueko: 266.
Gavilanes, Los: 228.
Gaviotas subterráneas: 117.
Gernika 16'30 HSO: 152.
Gigantes y cabezudos: 228.
Gigi Rouge: 195.
Globero y sus amigos, El: 56.
Glotones y chirigaitas: 170.
Godspell, el musical: 44.
Goggolori, El: 191.
Götterdämmerung (el ocaso de los dioses): 233.
Gracia loca: 165.
Gran sessió de màgia en dues parts, La: 66.
Gran Vía, La: 229.
Grande place: 123.
Guerra - el hombre, La: 159.
Guirigay, El: 128.
Hachava: 207.
Harrizko Aresti Hau: 152.
Hau duk Beldurra!: 89.
Herencia, L': 51.
Herida del tiempo, La: 90.
Hermanito cuernochivo, El: 153.
Hermanos Telefrunken, Los: 206.
Hierbitas del amor, Las: 152.
Hijo pródigo, El: 216.
Hijos del Sol, Los: 153.
Hipnosis: 192.
Historia de Mallorca: 114.
Historia de una cara: 197.
Historias de tía Luisa: 161.
Historias del último godo: 56.
Historias para lelas: 81.
Histories negres: 88.
Histrionismo: 152.
Hoja roja, La: 177.
Hombre de la flor en la boca, El: 94.
Hombre de rojo, El: 37.
Hombre ideal, El: 58.
Hombre y la guerra, El: 127.
Homenaje lírico al maestro F. Serrano: 229.
Homoterm: 42.
Hortensia Romero Vallejo: 141.
Hostal de la Gloria, L': 148.
Ianqui a la cort del rei Artur, Un: 118.
Ida y vuelta: 130.
Ideatola: 191.
Iguaya, Tajaraste, sobre Ionesco: 260.
¡Increíble, pero mentira!: 53.
Indio quiere el Bronx, El: 122.
Infantillatges: 133.
Inglesa sevillana, La: 38.
Invents a deus veus: 122.
Ivonne, princesa de Borgoña: 200.
Jacques i el seu amo: 148, 201.
Jardín de los engaños, El: 221.
Jardín de nuestra infancia, El: 205.
Jesucristo Superstar: 57.
Joc de l'amor i de l'atzar, El: 128.
Jojo (Historia de un saltimbanqui): 125.
Jornada particular, Una: 106.
Juan sin Miedo en el palacio del rey: 95.
Juan sin Miedo y los ladrones: 95.
Juana del amor hermoso: 108.
Jugando se divierte la gente: 59.
Jugador de Petrer, El: 219.
Juguetes para un matrimonio: 90.
K-Zoo: 224.
Ke, Ke de Ke: 203.
Konxerto Krrok: 85.
La del manojo de rosas: 229, 243.
Laberinto de cristal, El: 190, 213.
Laberinto mágico, El: 122.
Ladrones, Los: 165.
Laxant purguis: 85.
Lázaro en el laberinto: 186.
Lejos de Malibú: 126.
Leoncio y Lena: 56.
Liga, La: 33.
Ligazón: 94.
Limonero, El: 200.
Literonautas: 154.
Liturgia de cristal: 255.
Lola se va a los puertos, La: 53.
Loco, loco, music-hall: 153.
Locos: 206.
Locos de amor: 88.
Locos de Valencia, Los: 155.
Locutorio, El: 40.
Looping: 210.
Lorca vivo: 200.
Lucia di Lammermoor: 241.
Lucio Silla: 240.
Luisa Fernanda: 242.
Lulú: 239.
Lutero o la libertad esclava: 179.
Lluna per un bord, Una: 85.
Madame Josephine... a mi querido Chejov: 259.
Madame de Sade: 194.
Maestras, Las: 68.
Mal de la juventud, El: 217.
Mal del país, El: 129.
Malditas sean Coronada y sus hijas: 122.
Malvaloca: 56.
Mamá, no quiero ser dentista: 43.
Mandamás, más, más... y sus máquinas pititroncas: 192.
Mandrágora, La: 194.
Manifiesto, El: 173.
Manos arriba: 193.
Mañana tierra: 40.
Mar i Puri Travel: 111.
Marca del fuego, La: 160.
Marido de IVA y vuelta, Un: 202.
Marina: 242.
Mariner, El: 43.
Maruja, yo quiero ser artista: 40.
¡Más margen, malditos!: 193.
Mascarada medieval: 52.
Mascarada roja: 191.
Matilde: 127.
Medium, La: 220.
Mefistófele: 246.
Meninas, Las: 140.
Metamorfosis, La: 87.
Metro de la fantasía, El: 169.
Mi amiga Vicki la gorda: 151.
Mi ventana da al teatro: 32.
Miau: 105.
Miguel Hernández, poeta: 195.
Mil y una noches, Las: 222.
Millor espectacle del món, El: 221.
Mimus-Lain: 153.
Minim,Mal Show: 116.
Misterio Bufo: 56.
Molinos de Viento: 229.
Monstruojos reflojo, El: 221.
Morir en Santiago: 88.
Motín de brujas: 152.
Mozart e Salieri: 93.
Muerte rea: 126.
Mujer sola, La: 39, 43.
Mujeres: 58.
Mujeres 2: 141.
Mujeres 1: 141.
Muntaplats, El: 147.
Música sólo para usted: 152.
Mutación: 130.
Mutis i a la Gàbia: 153.
Naftalina per a carrosses: 85.
Nana para unos ojos sin sueño: 54.
Nanna quiere bailar: 267.
Nardo, Al: 204.
Neoleyendas: 42.
Ni fu, ni fa..., pero quizá: 187.
Nice People: 198.
¡Ningú no dóna un duro!: 153.
Nit de copes: 161.
No hay burlas con el amor: 104.
No le busques tres pies al alcalde: 53, 56.
No puede ser... el guardar a una mujer: 158.
No te muevas, muñeca: 205.
Noche de brujos (Aquelarre): 37.
Noche de las Tríbadas, La: 128.
Nofres: 263.
Noite va como un río, A: 69.
Nosferatu: 93.
Nosotros, un espectáculo de calité: 184.
Nudos: 261.
9 - Magic circ: 32.
Objeto de mi vida: 169.
Objetivo: Planeta blanco: 210.
Ochentamanía: 38.
Odexis, viajero del espacio: 224.
Oigan, señores, ¡Qué esta noche cantamos Brecht!: 131.
¡Oh papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!: 142.
Oh!, Stress: 213.
Olvida los tambores: 188.
Olvida tu gato: 140.
Omertá: 210.
Onli - for - rue: 142.
Ooolimpia-87: 258.
Opereta del rey de los trigales, La: 32.
Orfeo ed Euridice: 247.
Otelo y Desdémona: 219.
Otro mundo: 89.
Pájara pinta, La: 91.
Pajarijuegos: 165.
Pais de les cent paraules, El: 137.
Pantalone enamorado: 122.
Pantomimas clásicas: 153.
Para ti: 246.
Pareja abierta: 122.
Parranda del corregidor y la molinera: 38.
Pasacalles de leyenda, Un: 209.
Pascua: 194.
Paseo de Buster Keaton, El: 71.
Pasión de Juana Martínez-La noche que me embrujaste: 39.
Paso a paso: 171.
Passatge. 03 Arbre 1987: 263.
Pastoral titiritera: 205.
Pastores de Touwsly, Los: 220.
Patatas a la brava: 37.
Patatús: 204, 108.
Patetic circus: 207.
Pato a la naranja: 42.
Pedo cósmico, El: 207.
Pedro y el capitán: 111, 153, 210.
Peixos de colors, Els: 89.
Pelópidas, Los: 137.
Pelota, El: 83.
Pels pèls: 211.
Pepinillo y Garbancito: 225.
Per davant i per darrere: 170.
Per un sí o per un no: 132.
Perfectamente Piedra P. P.: 258.
Permanencia, La: 181.
¿Pero, dónde me he metido?: 141.
Petición de mano - El Oso: 163.
Petrucho en el jardín real: 220.
Pic-nic: 95.
Pícaros y milagreros en el Camino de Santiago, De: 85.
Piedad de noviembre, La: 81.
Pierrot's, Los: 200.
Pigmalió: 213.
Pim o el loco universal: 269.
Pinocho: 191.
¡Pipo y Memo!: 59.
Pirata que quiso capturar la Luna, El: 152.
Plaza Nueva: 137.
Pluma verde, La: 191.
Poemas visuales: 52.
Poeta para la escena, Un: 200.
Pole Position: 51.
Polifemo: 191.

Polvos de Oriente: 207.
Polypus Malignus: 163.
Pompa eta Mobis: 202.
Por la defensa, Clarence Darrow: 112.
Porta del paradís, La: 200.
Portentosa historia del trapero Ventorro y compañeros Martínez: 56.
Pousadeira, A: 70.
Primavera bajo los tilos de otoño: 270.
Primera de la clase, La: 153.
Proceso de integración: 111.
Proceso de Jacobusland: 43.
Proceso por la sombra de un burro: 93.
Programa Strindberg: 54.
Propòsit del subsòl, A: 207.
Provocación, negativo: informe cero: 93.
Proyecto, El: 202.
Público, El: 75.
Puente de las discordias: 95.
Puerta cerrada, A: 88.
Punto y coma: 164.
Quartet - Medea: 192.
Quién: 168.
¿Quién teme a Virginia Woolf?: 93.
R.I.P. ... si los dejan: 41.
Regazzo di vita: 37.
Rapto de Elleanore, El: 109.
Receta del souflé de bacalao: 163.
Recital poético - Musical Homenaje a Pablo Neruda: 81.
Redondel: 165.
Reglas del juego, Las: 91.
Reina blanca, La: 221.
Reinetas del Paraíso: 88.
Repiteteme: 256.
Reportajes y biografías: 160.
Réquiem: 44, 257.
Réquiem por una voz: 155.
Retablillo de Don Cristóbal, El: 32, 72, 130, 223.
Retablo de la avaricia, La lujuria y la muerte: 196.
Retablo jovial: 137.
Retrato de dama con perrito: 93.
Revoltosa, La: 223.
Revolución, La: 34.
Rigoletto: 238.
Rincones: 87.
¡Risas y rosas!: 41.
Rocío, El: 261.
Romeo y Julieta: 170, 203, 253.
Rosa de papel, La: 200.
Rosa del azafrán, La: 229.
Rostres coneguts, sentiments ambigus: 121.
Rubén y Marian: 142.
Rudens: 169.
Rufián en la escalera, El: 141.
$S^a + X^a = 0$: 217.
Sábado noche: 203.
Sabor a miel: 126.
Saffo: 242.
Saludos: 142.
Sancho en la ínsula: 192.
Sangre del tiempo, La: 192.
Santa Joana dels escorxadors, La: 119.
Secretaria, La: 160.
Secretos de los bosques de Cantabria: 32.
Senda, poemario gitano: 192.
Séneca o el beneficio de la duda: 183.
Sense corbata!: 38.
Sentido único: 45.
Senyora de Sade, La: 143.
Sr. Maniquí general: 111.
Separada, pero con novios: 113.
Shimitch B-12: 221.
Sin demonio no hay fortuna: 229.
Sin palabras: 167.
Sindicato de omitidos: 139.
Sirena varada, La: 154.
Sis histories a preu fet: 163.
Slips: 200.
Sniff: 52.
Sobre ruedas: 87.
Soldado que se escapó de una guerra, El: 86.
Soledad del guardaespaldas, La: 79.
Soledades sin sombra: 246.
Sombras de sueño: 110.
Sombrero de tres picos, El: 264.
Sonnambula, La: 236.
Sopa de letras: 41.
Sopikal: 169.
Sota la muralla de Shengdú (Bajo la muralla de Shengdú): 217.
Splai-Plai: 33.
Sueño de una noche de verano, El: 98.
Sueños de espuma: 44.
Suite barroca en un laboratorio de papel: 127.
Suite para catorce personajes: 41.
Sunset Boulevard: 191.
Tabernera del puerto, La: 228.
Tango, El: 110.
Tango de Don Juan, El: 60.
Tango me va gustando, El: 52.
Tarantos, Los: 264.
Tartufo, hoy: 56.
¿Te gusta soñar?: 89.
Teatro breve: 41.
Teatro de la memoria: 203.
Teide 1930. Tetimonio de un crimen: 199.
Telarañas: 200.
Testigo, El: 196.
Testigos (O nuestra estabilidad): 109.
Tierra seca: 204.
Tiíta Rufa: 161.
Títeres del Tintero Novachero, Los: 224.
Tócala de nuevo, Sam: 88.
Todas tenemos la misma historia: 197.
Todos los gatos son pardos: 127.
Tonto es un sabio, El: 188.
Tontolín y Tontolón: 95.
Tormentos y delicias de la carne: 59.
Torna-la a tocar, Sam!: 87.
Toute l'heure one cup of tea, A: 111.
Tra-la-ra-la-ra: 114.
Trabajar cansa: 256.
Tragicomedia circense: 165.
Tragedia de Coriolano, La: 199.
Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita: 189.
Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos: 140.
Transfiguración, pasión y muerte de Julián Rodríguez: 128.
Tránsito: 87.
Transmutación: 131.
30 de abril, El: 145.
Tres: 205.
Tres maravillas del mundo, Las: 191.
Tres idiotas españolas: 123.
Tres irmas, As: 70.
Tresmetros: 206.
Tricicle, El: 82.
Trino del diablo, El: 201.
Trittico, il (Il tabarro. Suor Angélica. Gianni Schicchi): 250.
Tumba abierta, A: 206.
Tutti-Frutti: 224.
Última copa, L': 147.
Última historia contada, La: 138.
Última princesa, La: 182.
Último asalto: 201.
Último desembarco, El: 208.
Una del Oeste: 81.
Una hora sin televisión: 150.
Urban Screens: 204.
Usted puede ser el asesino: 209.
¡Vade retro!: 165.
Vagabundos, Los: 83.
23-F: una mala noche la tiene cualquiera: 153.
Vels de l'eclipsi, Els: 131.
Venganza de Don Mendo, La: 184.
Venganza de la Petra, La: 39.
Vera historia d'Alí-Babá, La: 169.
Vebena de la Paloma, La: 231, 244.
Verdad después de la sonrisa, La: 215.
Verdadera, verdadera desleyenda, La: 56.
Verdadero Oeste, El: 107.
Versos y blasfemias de un caminante: 189.
Vertigen (Vértigo. Una reflexión visual sobre el erotismo): 217.
Via: 267.
Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente: 194.
Vida es sueño, La: 53.
Viva la inteligencia: 94.
¡Viva la ópera!: 244.
Vivir: 54.
Vivir un día nuevo: 192.
Víspera de San Juan: 168.
Viuda sin IVA, Una: 83.
Vizcaíno fingido, El: 52.
Vuelta al mundo en 80 minutos, La: 91.
Wallada: 129.
Werther: 241.
Wozzeck: 249.
Xogos de damas: 149.
¡Y si encuentra algo mejor...!: 83.
¿Y yo, con quién me acuesto?: 114.
Ya somos olímpicos: 130.
Yerma: 109.
Yin Yang tralará: 207.
Zapatera prodigiosa, La: 111, 121, 201, 223.
Zenobia: 182.
Zinemaskomik: 138.
Zokozorrimorria: 139.
Zoo de cristal, El: 37, 205.
Zorra, La: 35.
Zorra y el lobo se quieren casar, La: 33.
Zorra y las uvas, La: 33.

Grupos, compañías, centros dramáticos (Índice general)

A.E.M. Grup Escénic: 32.
Ábaco: 32.
Abba, Sanatorio de Teatro: 32.
Abracadabra: 32.
Abrego Cooperativa de Teatro: 32.
Achiperre: 32.
Ágada, Taller Música-Teatro: 33.
Ágora, Grup de Teatre: 33.
Akratea Anemosa: 33.
Al Límite Teatro: 33.
Alba, Teatro del: 33.
Albahaca, Teatro: 219.
Albert Vidal, Companyia: 34.
Alberto y José, Teatro Infantil: 35.
Alberto Closas, Compañía de: 35.
Alcázar T.C.E., Grupo: 37.
Alcorcón, Grupo juvenil de Teatro: 37.
Alfar, Grupo de Teatro: 37.
Alforjas, Colectivo de Teatro: 37.
Alhaurín de la Torre, Teatro: 37.
Alhaurino de Teatro, Grupo: 37.
Almazara Taller de Teatro: 37.
Almazara, Grupo de Teatro Estable: 37.
Aloja, Grupo de Teatro: 37.
Alquibla Teatro, Compañía: 38.
Álvarez Quintero, Agrupación: 38.
All, Compañía L': 38.
Anabel Alonso, Compañía: 39.
Andante, Compañía de Teatro: 39.
Anjana: 39.
Antonio Malonda, Compañía: 39.
Antzezkizuna: 219.
Apolo de Karpas, Compañía de Teatro Lírico: 228.
A. Q., Colectivo Juvenil: 40.
Aquelarre, Grupo Juvenil de Teatro: 40.
Aquilinos, Els: 41.
Arca, Grup de Teatre (Almacellesi, Lérida): 41.
Arca,Teatre (Barcelona): 41.
Arena, Colectivo de Teatro: 41.
Arnau, Teatre: 41.
Art de Banyoles, D': 42.
Artristras: 42
Arturo Arpa Teatro Imaginario: 42.
Arturo Fernández, Compañía: 42.
Asamblea de Actores, Directores e Técnicos do Teatro Galego: 43.
Ases Líricos de Evelio Esteve, Compañía de: 228.
Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera: 229.
Asun Abad: 43.
Atenea Teatro: 43.
Ateneu, Grup Teatral de L': 43.
Atiza: 219.
Atlántico, Ballet del: 255.
Atroz-Teatroz, Colectivo de Teatro: 43.
Auchipp Teatro: 43.
Aula de Teatre del Patronat Municipal de Cultura de Mataró: 43.
Aula Municipal de Teatre de Lleida: 43.
Aula Municipal de Teatro (Chiclana, Cádiz): 43.
Aula-6, Teatro: 44.
Avalot, L': 44.
Avento, Teatro 44.
Ayuntamiento de Santiago de Compostela, Compañía del: 229.
Azar, Teatro del: 44.
Bahía-22: 44.
Bambalina Titelles: 219.
Barcelona, Ballet de: 255.
Benderen 1: 45.
Bekereke: 45.
Bellas Artes, Compañía del Teatro: 46.
Bihar, Teatro de Títeres: 219.
Binocle Teatre: 51.
Birlocha, La: 256.
Bocanada Danza: 256.
Bohemios, Grupo de Teatro: 51.
Boite del Pintor, Compañía: 51.
Bojiganga: 51.
Borinot Negre Teatre: 51.
Brume, Grup de Teatre de Mim, La: 51.
Buero Vallejo, Grupo de Teatro: 52.
Buffo, Teatro: 219.
Bufons, Compañía Teatral: 52.
Burbuja, Teatro La: 52.
Cabaret-Tango, Compañía: 52.
Cabos Teatre: 52.
Calderilla, Teatro de Títeres: 220.
Calderón de la Barca, Compañía: 53.
Caleidoscopio Teatro: 53.
Callejón del Gato: 53.
Camaleón, El: 53.
Cámara de Madrid, Teatro de: 53.
Cámara del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Teatro de: 54.
Cambaleo de Teatro: 54.
Canalla i Xauxa Teatre, Companyia La: 54.
Canaria de Teatro, Compañía: 55.
Cancela, La: 56.
Candilejas (Piedrabuena, Ciudad Real): 56.
Candilejas (Miraflores de la Sierra, Madrid): 56.
Candilejas (Valladolid): 56.
Cap i Cua: 56.
Caraba, Teatro La: 56.
Carasio: 56.
Carátula, Grupo de Teatro (Córdoba): 56.
Carátula, Grupo de Teatro (Valladolid): 56.
Carátula, Grupo de Teatro Aficionado: 57.
Caritel, Teatro: 57.
Carles Santos, Compañía de: 57.
Carles Xena, Grup Artistic: 58.
Carlos Blanco, Compañía: 58.
Carlos Tellechea, Compañía: 58.
Carmen Senra, Ballet de: 256.
Carrucha, Teatro La: 58.
Cartel de Teatro: 58.
Casal Aliança: 59.
Cascabel, Taller de Teatro Infantil: 59.
Cáscaras Teatro: 59.
Caxigalines: 59.
Cazuela, Teatro La: 59.
Centre d'Investigació Teatral: 59.
Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya: 64.
Centre Dramàtic de les Illes Balears: 66.
Centre Dramàtic d'Osona: 66.
Centre Dramàtic del Vallés: 67.
Centro Dramático de Extremadura: 68.
Centro Dramático de Sevilla: 80.
Centro Dramático Gallego: 70.
Centro Dramático Nacional: 75.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 79, 229.
Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi, Companyia de Dansa: 257.
Circunstanxias: 81.
Claca, Teatre de la: 81.
Clásico de Zaragoza, Ballet: 258.
Clerc, Teatro : 81.
Clunia, Teatro de Cámara: 81.
Cocktail, Teatro Pirata: 81.
Colax, Compañía: 82.
Colla, Teatre La: 82.
Colmena, Teatro La: 82.
Comedias, Compañía de: 83.
Comedias Cómicas, Compañía de: 83.
Cómica Andaluza, La Compañía: 83.
Compás, Compañía de Teatro Infantil: 83.
Condal, Teatre: 84.
Conde Gatón, Compañía de Teatro: 85.
Confetti, Teatre del: 85.
Conino Gurillo: 85.
Consell Insular de Mallorca, Compañía del: 85.
Contemporani de Barcelona, Ballet: 258.
Contemporáneo de Burgos, Ballet: 258.
Contrafigura: 86.
Contrapuntos: 258.
Corral del Príncipe: 86.
Corsario, Teatro: 87.
Crisi Perpetua: 87.
Cuarta Pared, La: 87.
Cueva de Salamanca, La: 87.
Curial, Companyia: 87.
Chalana, Agrupación Insular de Teatro La: 88.
Charca, La: 88.
Chinchetas Rosas: 88.
Chirifalla, Colectivo de Teatro: 88.
Chirril, El; Títeres de cuerda: 220.
Danat Danza: 259.
Danza, Teatro de la: 259.
Danza Española, Teatro de: 260.
Darrera, La: 88.
Dart, Companyia de Dansa: 260.
Deliciosa Royala: 220.
Di Giorno: 89.
Ditea, Asociación de Teatro de Cámara: 89.
Ditirambo Studio: 89.
Doble Vía: 89.
Donostiako Kixka Antzerki Taldea: 89.
Dos Duros, Compañía: 89.
Dragón, Compañía: 89.
Drup, Compañía: 89.
Duque de Rivas, Compañía: 89.
El Ejido, Teatro: 90.
Elisa Ramírez, Compañía de: 90.
Elitres, Teatro: 91.
Emilio Aragón, Compañía de: 91.
Eñe Teatro: 91.
Epicentro Colectivo de Investigación Teatral: 93.
Escarnio, Compañía de Cómicos: 93.
Escena-1, Collectiu de Teatre: 93.
Escola Dramática Galega: 93.
Escuela Navarra de Teatro: 93.
Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia: 94.
Escuela de Arte Dramático de Murcia, Compañía de Teatro Clásico de la: 94.
Escuela de Teatro de Getxo: 94.
Escuela Provincial de Teatro de Valladolid: 95.
Esfinge, Grupo de Teatro: 95.
Espacio Cero: 95.
Espacio Escénico: 96.
Espandián Teatro: 221.
Español, Teatro: 96.
Española de Teatro Clásico, Compañía: 104.
Esperanza Roy y Fernando Delgado: 106.
Esperpento: 107.
Esperpento, Grupo de Teatro: 108.
Espronceda-34: 108.
Estable Municipal de Algeciras: 109.
Estable de Navarra, Teatro: 109.
Estable de la Universidad de Cantabria, Teatro: 109.
Estable de la Universidad de Granada, Teatro: 109.
Estable de Valladolid, Teatro: 110.
Estaquirot, L'; Compañía de Titellaires i Saltimbanquis: 221.
S'Estornell: 110.
Estudi Zero: 110.
Estudio de Coria, Teatro: 110.
Estudio de San Sebastián: 110.
Eton: 111.
Falaguera, Teatre: 111.
Familia Cholín: 111.
Fanfarra, La: 221.
Fantoche Teatro: 111.
Farándula, La: 111.
Farándula G.T.I.: 260.
Farándula Mágica, La: 111.
Farándula Makaronésica, La: 111.
Farinera, La: 111.
Farsantes Fingidos: 111.
Favorita, Compañía de Comedias La: 111.
Félix Acaso: 112.
Fénix, Teatro: 112.
Fénix 2: 113.
Florinda Chico, Compañía de: 113.
Foc i Fum: 114.
Francisco Nieva, Compañía de: 114.

Fronterizo, Teatro: 116.
Fuegos Fatuos, Teatro Estable: 117.
Fuegos Fatuos-Zascandil: 117.
Fum Elástic: 118.
Fundación Colegio del Rey: 118.
G.A.T. Grup Acció Teatral: 118.
G.A.T. Grup Amateur de Teatro: 121.
Gábia Teatre, La: 121.
Gábia de Bruixes: 122.
GAD: 122.
Galerna, La: 122.
Ganbara, Teatro: 122.
Garrapato, Teatro: 122.
Garufa: 122.
Gasteiz Antzerki, Teatro: 122.
Gelu Barbu, Compañía Canaria de Danza: 260.
Gemma Cuervo, Compañía de: 123.
Geroa, Teatro: 123.
Globo, Teatro El: 125.
Gomes i Gomis: 221.
Gorgona, Teatro de la: 125.
Gralla: 126.
Granja, La; Grupo de Teatro de Títeres: 221.
Grifo, Compañía Ilegal de Comedias Pueblerinas El: 126.
Guillermina Motta: 126.
Guindaleta, Grupo de Teatro La: 126.
Gustavo Acosta y Jon Ariño, Compañía de Teatro de: 126.
Helena Alcalde: 126.
Hermanos Llonovoy: 126.
Higa Antzerki Konpania: 127.
Hitz, Teatro: 127.
Hórdago Antzerki: 127.
Hoy, Teatro de: 127.
Humberto Spínola: 127.
Iberoamericano de Madrid, Teatro: 127.
Ibérico de Madrid, Teatro: 128.
Imag-T, Grupo: 128.
Incontrolado de Zaragoza, Teatro: 128.
Inesperado, Teatro: 128.
Inestable Donostiarra, Teatro: 128.
Infidel, Compañía La: 128.
Información: 129.
Instituto Hispano-Árabe de Cultura: 129.
Inteatrex: 129.
Involantes: 129.
Isabel Ordaz, Compañía de: 129.
Istripu Taldea, Colectivo: 130.
Jácara, La: 130.
Jaramago: 130.
Jerigonza, Animación Teatral: 130.
Jitanjáfora, Teatro Popular: 130.
Joan Ferrerons, Compañía: 131.
Joan Minguell, Compañía de: 131.
Joan Ollé, Compañía de: 131.
Johanes Vardar. Nómadas del Teatro: 131.
Jordi Bertrán: 221.
José Ángel Segura, Compañía de Teatro de: 131.
José Luis Mosquera, Compañía de: 132.
José Osuna, Compañía: 231.
Josep María Flotats: 132.
Joven de Brihuega, Teatro: 137.
Joventut de la Farándula: 137.
Jufra, Grupo de Teatro: 137.
Junco: 137.
Junta Central de Comparsas, Grupo Artístico de la: 137.
Kábala Teatro: 137.
Karagoz, Taller de Teatro Estable: 138.
Karraka: 138.
Kepa Gallego: 138.
Kirlo, Círculo de Expresión Dramática: 139.
Konieck Factory: 139.
Koyaanisqatsi: 139.
Kukubiltxo: 139.
Lanónima Imperial: 260.
Lara, Teatro: 139.
Lavadero, Teatro El: 140.
Lazarillo T.C., Grupo de Teatro: 140.
Lebota: 140.
Lebrel Blanco, El: 140.
Liceu, Gran Teatre del: 233.
Límite, Teatro: 141.
Lírica Nacional, Compañía: 242.
Lola Vico: 141.
Luces de Comedia: 141.
Lucrecia Arana, Compañía: 141.
Luis Boyano: 142.
Luis Seoane, Compañía: 142.
Luna Teatro, La: 142.
Llamp Teatre, El: 142.
Lliure, Teatre: 143.
Lluna de Teatre, La: 148.
Madrid D. C. Ballet Contemporáneo: 261.
Maials, Grupo de Teatro: 148.
Maite Aguirre, Colectivo Teatral: 148.
Malbarate, Teatro do: 149.
Manuel Tejada-Pilar Velázquez, Compañía: 150.
Mara Goyanes, Compañía de: 151.
María Paz Ballesteros, Compañía de: 152.
María Rosa, El Ballet de: 261.
Mario Maya, Compañía de Flamenco: 262.
Marionetas de Hilo de César Linari: 220.
Máscara-17 Teatro: 152.
Maskarada: 152.
Mass-Media: 152.
Matadero, Teatro del: 152.
Media Luna, Teatro: 222.
Medianoche, Teatro: 152.
Mediazuela, Teatro: 152.
Meninas, Grupo Las: 152.
Mentidero, Teatro del: 153.
Mercedes Alonso, Compañía de: 153.
Metros: 263.
Mimoclan, Teatro de Pantomima: 153.
Mix, Teatro: 153.
Móvil, Teatre: 153.
Moderna, La: 153.
Molinico, El: 153.
Molino, El: 153.
Monasterio de Rueda, Grupo de Teatro: 154.
Mongolos de la Muerte: 154.
Montserrat Julio, Compañía: 154.
Mudela, Grupo de Teatro: 155.
Mueca, Taller de Teatro La: 155.
Murtra Teatre: 263.
Música de Papel: 155.
Nacional de España, Ballet: 264.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 155.
Naip, Titelles: 223.
Narruzko Zezen: 159.
Natacha, Grupo de Teatro: 160.
Nauta: 160.
Norte, Teatro del: 160.
Nova Terra, Agrupación de Teatro: 160.
Nubes, Títeres de las: 223.
Nuevo Teatro: 160.
Núvex: 161.
Oh, Grupo de Teatro: 161.
Om Teatre, L': 161.
Ópera Cómica de Madrid, Compañía: 244.
Orain Antzerki Taldea: 161.
Orfeón Mahonés, El: 163.
Ortzadar: 266.
Óscar 86, Teatro: 163.
Ou Nou, Teatre L': 163.
P. R. O. T. E. A.: 163.
Paco Curto, Compañía de: 163.
Paco Morán, Compañía de: 165.
Pandora, Grupo de Teatro: 165.
Pajarita de Papel, La: 165.
Papel, Teatro de: 165.
Papelón, Teatro: 165.
Paper d'Estrassa: 165.
Paraíso de Tlaloc: 165.
Parrala, Títeres La: 223.
Patricia Bardi, Compañía de: 266.
Paxaros na Testa: 165.
Pedro Osinaga, Compañía de: 166.
Pepe Rubianes, Compañía de: 167.
Peppe Lui: 168.
Pequeño Teatro de Granada: 168.
Peste, Teatro de la: 168.
Petit Comité: 169.
Peter Roberts: 169.
Pla i Revés: 169.
Pluja Teatre: 169.
Poción Magi: 169.
Popular, Compañía de Teatro: 169.
Popular de Muñecos y Máscaras, Teatro: 223.
Popular de la Villa de Madrid, Teatro: 170.
Primera Emoción, Compañía de Teatro: 170.
Princesa-Condal, Teatros: 170.
Principal, Teatre: 245.
Producción Uno: 171.
Producciones Ángel García Moreno: 171.
Producciones Divinas: 174.
Producciones Gustavo Laube: 176.
Producciones Juan José Seoane: 177.
Producciones Justo Alonso: 180.
Producciones Kenia-Tabacalera Acción Teatral: 181.
Producciones La Estrella: 181.
Producciones Marginales: 181.
Producciones No: 182.
Producciones Séneca: 183.
Profetas de Mueble Bar: 184.
Progesa: 184.
Punto Cero, Colectivo: 187.
Quelcom. Teatre de la Casualitat: 187.
Quimera, Teatro: 187.
Quimera de Plástico: 188.
Quintrala, La: 188.
Quique Camoiras: 188.
Ráfagas: 189.
Ramón Solé, Companyia de Dansa de Barcelona: 266.
Ramón Teixidor, Compañía: 189.
Raspeig, Grupo de Teatro: 189.
Reina Vettona, La: 189.
Retrinque, Grupo de Teatro: 189.
Ribera, Teatro de la : 189.
Ricardo Hurtado, Compañía de: 191.
Ridersi, Teatro de: 191.
Rua Viva: 191.
Rueda de Teatro: La: 191.
Rusc S. L., El: 191.
Sa Murga: 191.
Sac, Teatre de: 224.
Samaniego, Grupo Infantil de Teatro: 191.
Sant Vicenç de la Creu Alta, Grup de Teatre: 191.
Sao Paulo: 192.
Sapuherri: 192.
Sarabela: 192.
Selección Natural (S/N): 192.
Senda: 192.
Set, Teatre: 192.
Sgratta, Compañía Teatral: 193.
Shenda Roman: 193.
Silbo Vulnerado, El: 193.
Sinia, La: 194.
Sin-Sala-Bim, Grupo de Teatro: 194.
Sociedad de Amigos del Teatro: 194.
Sol, Teatro El: 194.
Sol de Buenos Aires, Compañía Teatro: 195.
Sol y Sombra, Grupo de Teatro: 195.
Sol y Tierra: 224.
Solpor, Colectivo de Aventuras Teatrais: 195.
Sordomudos de Madrid, Asociación de: 196.
Sorgiñak: 196.
Str3ss-Tr3s: 224.
Subicz-Panadero: 267.
Suena de Alabastro, Compañía de: 246.
Sur, Teatro del: 196.
Suripanta Teatro: 196.
Susana Mayo, Compañía de: 197.
T.E.G. Teatro Estudio de Gijón: 197.
T.E.I. (Teatre Experimental Independent): 198.
Tabanque-Imagen 3: 199.
Tabercorade, Grupo de Teatro: 199.
Tabladillo, Teatro: 199.
Taedra Taller de Estudio Dramático: 199.
Taller, El: 199.

Taller de Artes Interpretativas: 199.
Taller Dramàtic del Teatre Sans: 200.
Taller de la Escuela de Teatro de Zaragoza: 200.
Taller de Mimo y Teatro Contemporáneo: 200.
Taller Municipal de Teatro de Ceuta: 200.
Taller Municipal de Teatro de Parla: 200.
Taller Municipal de Teatro de Segovia: 200.
Taller Municipal de Teatro de Valhonro: 200.
Taller de Teatre: 200.
Taller de Teatro de Ávila: 200.
Taller de Teatro Gaditano: 201.
Taller de Teatro Isaac Peral: 201.
Taller de Teatro U. P. de Mijas: 201.
Taller Eivissa, Teatro: 201.
Taller 3: 201.
Talleret de Salt: 201.
Tania Doris: 202.
Tántara, Equipo de Teatro: 202.
Tanxarina, Obradoiro de Títeres e Marionetas: 224.
Tarima, Teatro: 202.
Taupada: 202.
Teatracción, Compañía: 203.
Teatral Arma: 203.
Teatral Dos, Compañía de Teatro: 203.
Teatrejove: 203.
TEJA (Teatre Estable Juvenil Andaluz): 204.
Telón de Fondo: 204.
Teloncillo & Associates: 204.
Temuda, Compañía Teatral: 204.
Tía Norica, Compañía Municipal de Títeres Gaditanos: 224.
Tierra Seca: 204.
Tinaja-7: 204.
Tirso de Molina, Compañía: 204.
Tiruleque, Grupo de Teatro: 205.
Titiriteros de Sebastopol: 205.
Tizona, Grupo de Teatro: 205.
Tornavoz, El: 205.
Torre Infiel, La: 205.
Traka S. A., La: 205.
Tramoya (Asturias): 205.
Tramoya, Teatro (Comunidad Valenciana): 205.
Transit Teatre: 205.
Trápala, Grupo de Teatro: 205.
Trapu Zaharra-Teatro Trapero: 206.
Trasgo: 206.
Trec Teatre: 206.
Trespiés: 206.
Tret, Companyia del Teatre del: 207.
Tributeatro: 207.
Trokolo: 207.
Turbula: 207.
Tu-Tú Droguería Teatro: 207.
Tutti-Teatre: 207.
Tyl-Tyl Teatro: 207.
Último Desembarco, Compañía: 208.
Universidad de Málaga, Ballet de la: 267.
Usted Puede Ser El Asesino, Cooperativa: 209.
Vagalume, Colectivo Teatral: 209.
Vaganovos Producciones: 209.
Vapor, Teatre de: 210.
Vendetta, Banda de Teatro La: 210.
Veranos de la Villa, Los: 52.
Verecundia S. A., Teatro de la: 210.
Viaje, Teatro del: 210.
Viajeros, Títeres: 225.
Vianants Danza: 267.
Víctor Hernando y Paco Gázquez, Compañía de: 210.
Victoria, Compañía del Teatro: 211.
Vientos, Teatro de los: 213.
Vitxeta, Col.lectiu de Teatre La: 213.
Virtudes, Las: 213.
Vol-Ras: 213.
Xarxa Teatre: 214.
Xesc Forteza, Compañía: 215.
Yauzkari Danza Contemporánea: 269.
Yolanda García Serrano, Compañía de: 215.
Zalata Companyia de Teatre: 215.
Zampanó Teatro: 216.
Zaranda, Teatro de Andalucía la Baja; La: 216.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional La: 270.
Zarzuela, Teatro Lírico Nacional La: 253.
Zascandil: 217.
Zingili-Zangala, Grupo de Teatro: 217.
Zintzilik: 217.
Zootrop Teatre: 217.

Títeres

Albahaca, Teatro: 219.
Antzezkizuna: 219.
Atiza, Títeres: 219.
Bambalina Titelles: 219.
Bihar, Teatro de Títeres: 219.
Buffo, Teatro: 219.
Calderilla, Teatro de Títeres: 220.
César Linari, Marionetas de Hilo de: 200.
Chiril, El; Títeres de cuerda: 220.
Deliciosa Royala: 220.
Espandián Teatro: 221.
Estaquirot, Companyia de Titellaires i Saltimbanquis L': 221.
Fanfarra, La: 221.
Farándula G.T.I.: 260.
Gomes i Gomis: 221.
Granja, Grupo de Teatro de Títeres La: 221.
Jordi Bertrán: 221.
Media Luna, Compañía La: 222.
Naip, Titelles: 223.
Nubes, Títeres de las: 223.
Parrala-Axioma Títeres, La: 223.
Popular de Muñecos y Máscaras, Teatro: 223.
Sac, Teatre de: 224.
Str3ss-Tr3s: 224.
Sol y Tierra: 224.
Tanxarina, Obradoiro de Títeres e Marionetas: 224.
Tía Norica, Compañía Municipal de Títeres Gaditanos: 224.
Viajeros, Títeres: 225.

Lírica

Apolo de Karpas, Compañía de Teatro Lírico: 228.
Ases Líricos de Evelio Esteve, Compañía de: 228.
Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera: 229.
Ayuntamiento de Santiago de Compostela, Compañía del: 229.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 229.
José Osuna, Compañía de: 231.
Liceu, Gran Teatre del: 232.
Lírica Nacional, Compañía: 242.
Ópera Cómica de Madrid, Compañía: 244.
Principal, Teatre: 245.
Suena de Alabastro, Compañía: 246.
Veranos de la Villa, Los: 246.
Zarzuela, Teatro Lírico Nacional La: 246.

Danza

Atlántico, Ballet del: 255.
Barcelona, Ballet de: 255.
Birlocha, La: 256.
Bocanada Danza: 256.
Carmen Senra, Ballet de: 256.
Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi, Companyia de Dansa: 257.
Clásico de Zaragoza, Ballet: 258.
Contemporáneo de Burgos, Ballet: 258.
Contemporáneo de Madrid, Ballet: 258.
Contemporani de Barcelona, Ballet: 258.
Contrapuntos: 259.
Danat Danza: 259.
Danza, Teatro de la: 259.
Danza Española, Teatro de: 260.
Dart, Companyia de Dansa: 260.
Gelu Barbu, Compañía Canaria de Danza: 260.
Lanónima Imperial: 260.
Madrid D. C. Ballet Contemporáneo: 261.
María Rosa, Ballet de: 261.
Mario Maya, Compañía de Flamenco: 262.
Metros: 263.
Murtra Teatre: 263.
Nacional de España, Ballet: 264.
Ortzadar: 266.
Patricia Bardi, Compañía de: 266.
Ramón Solé, Companyia de Dansa de Barcelona: 266.
Subicz-Panadero: 267.
Universidad de Málaga, Ballet de la: 267.
Vianants Danza: 267.
Yauzkari Danza Contemporánea: 269.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional La: 270.

Grupos, Compañías, Centros dramáticos (Índice por comunidades)

Andalucía

Abba, Sanatorio de Teatro: 32.
Alhaurín de la Torre, Teatro: 37.
Alhaurino de Teatro, Grupo: 37.
Almazara, Taller de Teatro: 37.
Álvarez Quintero, Agrupación: 38.
Andante, Compañía de Teatro: 39.
Arena, Colectivo de Teatro: 41.
Atiza, Títeres: 219.
Aula Municipal de Teatro: 43.
Aula-6, Teatro: 44.
Bahía-22: 44.
Bojiganga: 51.
Camaleón, El: 53.
Carátula, Grupo de Teatro (Córdoba): 56.
Carátula, Grupo de Teatro Aficionado: 57.
Cascabel, Taller de Teatro Infantil: 59.
Centro Dramático de Sevilla: 80.
Cómica Andaluza, La Compañía: 83.
El Ejido, Teatro: 90.
Esfinge, Grupo de Teatro: 95.
Espandián Teatro: 221.
Estable Municipal de Algeciras: 109.
Estable de la Universidad de Granada, Teatro: 109.
Estudio de Coria, Teatro: 110.
Fantoche Teatro: 111.
Fénix 2: 113.
Garrapato, Teatro: 122.
Globo, Teatro El: 125.
Granja, Grupo de Teatro de Títeres La: 221.
Información: 129.
Involantes: 129.
Jácara, La: 130.
Jaramago: 130.
Jitanjáfora, Teatro Popular: 130.
Kábala Teatro: 137.
Lavadero, Teatro El: 140.
Lola Vico: 141.
Mario Maya, Compañía de Flamenco: 262.
Marionetas de Hilo de César Linari: 220.
Mediazuela, Teatro: 152.
Mentidero, Teatro del: 153
Mongolos de la Muerte: 154.
Mueca, Taller de Teatro La: 155.
Oh, Grupo de Teatro; 161.
P. R. O. T. E. A.: 163.
Peppe Lui: 168.
Pequeño Teatro de Granada: 168.
Quintrala, La: 188.
Retrinque, Grupo de Teatro: 189.
Sociedad de Amigos del Teatro: 194.
Sol y Sombra, Grupo de Teatro: 195.
Subicz-Panadero: 267.
Sur, Teatro del: 196.
Taller de Municipal de Teatro de Ceuta: 200.
Taller de Teatro Gaditano: 200.
Taller de Teatro de la Universidad Popular de Mijas: 201.
TEJA (Teatro Estable Juvenil Andaluz): 204.
Tía Norica, Compañía Municipal de Títeres Gaditanos: 224.
Tinaja-7: 204.
Traka S. A., La: 205.
Trápala, Grupo de Teatro: 205.
Universidad de Málaga, Ballet de la: 267.
Vagalume, Colectivo Teatral: 209.
Zaranda, Teatro de Andalucía la Baja; La: 216.

Aragón

Akratea Anemosa: 33.
Alba, Teatro del: 33.
Caleidoscopio Teatro: 53.
Cancela, La: 56.
Carlos Blanco, Compañía: 58.
Carrucha, Teatro La: 58.
Clásico de Zaragoza, Ballet: 258.
Grifo, Compañía Ilegal de Comedias Pueblerinas El: 126.
Incontrolado de Zaragoza, Teatro: 128.
Junco: 137.
Luces de Comedia: 141.
Medianoche, Teatro: 152.
Monasterio de Rueda, Grupo de Teatro: 154.
Ribera, Teatro de la: 189.
Rueda de Teatro: La: 191.
Silbo Vulnerado, El: 193.
Tabanque-Imagen 3: 199.
Taller de la Escuela de Teatro de Zaragoza: 200.
Túrbula: 207.

Asturias

A. Q., Colectivo Juvenil: 40.
Caxigalines: 59.
Charca, La: 88.
Galerna, La: 122.
Kirlo, Círculo de Expresión Dramática: 139.
Norte, Teatro del: 160.
Nubes, Títeres de las: 223.
T.E.G. Teatro Estudio de Gijón: 167.
Taller 3: 201.
Telón de Fondo: 204.
Tornavoz, El: 205.
Tramoya: 205.

Baleares

Cap i Cua: 56.
Centre Dramàtic de les Illes Balears: 66.
Consell Insular de Mallorca, Compañía del: 85.
Estornell, S': 110.
Estudi Zero: 110.
Foc i Fum: 114.
G.A.T. Grupo Amateur de Teatro: 121.
Gomes i Gomis: 221.
Hermanos Llonovoy: 126.
Lluna de Teatre, Las: 148.
Nova Terra, Agrupación de Teatro: 160.
Orfeón Mahonés, El: 163.
Principal, Teatre: 245.
Sa Murga: 191.
Taller Dramàtic del Teatre Sans: 200.
Taller Eivissa, Teatro: 201.
Xesc Forteza, Compañía: 215.

Canarias

Atlántico, Ballet del: 255.
Cámara del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Teatro de: 54.
Canaria de Teatro, Compañía: 55.
Chalana, Agrupación Insular de Teatro, La: 88.
Farándula Makaronésica, La: 111.
Gelu Barbu, Compañía Canaria de Danza: 260.
Música de Papel: 155.
Tabercorade, Grupo de Teatro: 199.

Cantabria

Abrego Cooperativa de Teatro: 32.
Caraba, Teatro La: 56.
Estable de la Universidad de Cantabria, Teatro: 109.
Konieck Factory: 139.
Senda: 192.

Castilla-La Mancha

Alcázar T.C.E., Grupo: 37.
Almazara, Grupo de Teatro Estable: 37.
Atroz-Teatroz, Colectivo de Teatro: 43.
Bohemios, Grupo de Teatro: 51.
Bufons, Compañía Teatral: 52.
Candilejas (Piedrabuena, Ciudad Real): 56.
Fénix Teatro: 112.
Fuegos Fatuos, Teatro Estable: 117.
Joven de Brihuega, Teatro: 137.
Lazarillo T.C., Grupo de Teatro: 140.
Lebota: 140.
Mudela, Grupo de Teatro: 155.
Nauta: 160.
Pandora, Grupo de Teatro: 165.
Sin-Sala-Bim, Grupo de Teatro: 194

Castilla y León

Achiperre: 32.
Agada, Taller Música-Teatro: 33.
Azar, Teatro del: 44.
Candilejas (Valladolid): 56.
Carátula, Grupo de Teatro (Valladolid): 56.
Clunia, Teatro de Cámara: 81.
Colmena, Teatro La: 82.
Conde Gatón, Compañía de Teatro: 85.
Contemporáneo de Burgos, Ballet: 258.
Corsario, Teatro: 87.
Cueva de Salamanca, La: 87.
Escuela provincial de Teatro de Valladolid: 95.
Esperpento, Grupo de Teatro: 108.
Estable de Valladolid, Teatro: 110.
Eton: 111.
Farándula, La: 111.
Garufa: 122.
Jerigonza, Animación Teatral: 130.
Jufra, Grupo de Teatro: 137.
Mimoclan, Teatro de Pantomima: 153.
Primera Emoción, Compañía de Teatro: 170.
Producción Uno: 171.
Quimera de Plástico: 188.
Reina Vettona, La: 189.
Tabladillo, Teatro: 199.
Taller, El: 199.
Taller Municipal de Teatro de Segovia: 200.
Taller Municipal de Teatro de Valhonro: 200.
Taller de Teatro de Ávila: 200.
Teatracción, Compañía: 203.
Teloncillo & Associates: 204.
Tizona, Grupo de Teatro: 205.

Cataluña

A. E. M. Grup Escénic: 32.
Abracadabra: 32.
Albert Vidal, Companyia: 34.
All, Compañía L': 38.
Aquilinos, Els: 41.
Arca, Grup de Teatre (Almacellesi, Lérida): 41.
Arca,Teatre (Barcelona): 41.
Arnau, Teatre: 41.
Art de Banyoles, D': 42.
Artristras: 42
Arturo Arpa Teatro Imaginario: 42.
Ateneu, Grupo Teatral de L': 43.
Aula de Teatre del Patronat Municipal de Cultura de Mataró: 43.
Aula Municipal de Teatre de Lleida: 43.
Avalot, L': 44.
Barcelona, Ballet de: 255.
Binocle Teatre: 51.
Borinot Negre Teatre: 51.
Brume, Grup de Teatre de Mim, La: 51.
Cabos Teatre: 52.
Carles Santos, Compañía de: 57.
Carles Xena, Grup Artistic: 58.
Casal Aliança: 59.
Centre d'Investigació Teatral: 59.
Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya: 64.
Centre Dramàtic d'Osona: 66.
Centre Dramàtic del Vallés: 67.
Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi, Companyia de Dansa: 257.
Claca, Teatre de la: 81.
Colax, Compañía: 82.

Condal, Teatre: 84.
Confetti, Teatre del: 85.
Contemporani de Barcelona, Ballet: 258.
Crisi Perpetua: 87.
Curial, Companyia: 87.
Danat Danza: 259.
Darrera, La: 88.
Dart, Companyia de Dansa: 260.
Doble Vía: 89.
Drup, Compañía: 89.
Estaquirot, L'; Compañía de Titellaires i Saltimbanquis: 221.
Fanfarra, La: 221.
Farándula G. T. I.: 221.
Farinera, La: 111.
Favorita, Compañía de Comedias La: 111.
Fronterizo, Teatro: 116.
G. A. T. Grup Acció Teatral: 118.
Gàbia Teatre, La: 121.
Gàbia de Bruixes: 122.
Gralla: 126.
Guillermina Motta: 126.
Humberto Spínola: 127.
Inesperado, Teatro: 128.
Infidel, Compañía La: 128.
Inteatrex: 129.
Joan Ferrerons, Compañía: 131.
Joan Minguell, Compañía de: 131.
Joan Ollé, Compañía de: 131.
Johanes Vardar. Nómadas del Teatro: 131.
Jordi Bertrán: 221.
Josep Maria Flotats: 132.
Joventut de la Farándula: 137.
Kepa Gallego: 138.
Lanónima Imperial: 260.
Liceu, Gran Teatre del: 233.
Llamp Teatre: 142.
Lliure, Teatre: 143.
Maials, Grupo de Teatro: 148.
Mass-Media: 152.
Metros: 263.
Móbil, Teatre: 153.
Moderna, La: 153.
Molino, El: 153.
Montserrat Julio, Compañía: 154.
Murtra Teatre: 263.
Naip, Titelles: 223.
Ou Nou, Teatre L': 163.
Paco Morán, Compañía de: 165.
Paper d'Estrassa: 165.
Paxaros na Testa: 165.
Pepe Rubianes, Compañía de: 167.
Petit Comité: 169.
Poción Magi: 169.
Quelcom. Teatre de la Casualitat: 187.
Quimera, Teatro: 187.
Ramón Solé, Companyia de Dansa de Barcelona: 266.
Ramón Teixidor, Compañía: 189.
Rusc S. L., El: 191.
Sac, Teatre de: 224.
Sant Vicenç de la Creu Alta, Grup de Teatre: 191.
Set, Teatre: 192.
Sgratta, Compañía Teatral: 193.
Sinia, La: 194.
T. E. I. de San Marçal (Gerona): 198.
Taller de Mimo y Teatro Contemporáneo: 200.
Taller de Teatre: 200.
Talleret de Salt: 201.
Trec Teatre: 206.
Tret, Companyia del Teatre del: 207.
Tutti-Teatre: 207.
Vapor, Teatre de: 210.
Vendetta Banda de Teatro, La: 210.
Víctor Hernando y Paco Gázquez, Compañía de: 210.
Victoria, Compañía del Teatro: 211.
Vitxeta, Col.lectiu de Teatre La: 213.
Vol-Ras: 213.
Zalata Companyia de Teatre: 215.
Zootrop Teatre: 217.

Extremadura

Carasio: 56.
Centro Dramático de Extremadura: 68.
Farándula Mágica, La: 111.
Meninas, Grupo Las: 152.
Natacha, Grupo de Teatro: 160.
Paraíso de Tlaloc: 165.
Punto Cero, Colectivo: 187.
Suripanta Teatro: 196.
Tierra Seca: 204.

Galicia

Asamblea de Actores, Directores e Técnicos do Teatro Galego: 43.
Avento, Teatro 44.
Ayuntamiento de Santiago de Compostela, Compañía del: 229.
Caritel, Teatro: 57.
Centro Dramático Galego: 70.
Clerc, Teatro : 81.
Ditea, Asociación de Teatro de Cámara: 89.
Escola Dramática Galega: 93.
Luis Seoane, Compañía: 142.
Malbarate, Teatro do: 149.
Máscara-17 Teatro: 152.
Rua Viva: 191.
Sarabela: 192.
Solpor, Colectivo de Aventuras Teatrais: 195.
Tanxarina, Obradoiro de Títeres e Marionetas: 224.
Teatral Arma: 203.
Tiruleque, Grupo de Teatro: 205.

Madrid

Ábaco: 32.
Al Límite Teatro: 33.
Albahaca, Teatro: 219.
Alberto y José, Teatro Infantil: 35.
Alberto Closas, Compañía de: 35.
Alcorcón, Grupo juvenil de Teatro: 37.
Alforjas, Colectivo de Teatro: 37.
Aloja, Grupo de Teatro: 37.
Anjana: 39.
Antonio Malonda, Compañía: 39.
Apolo de Karpas, Compañía de Teatro Lírico: 228.
Aquelarre, Grupo Juvenil de Teatro: 40.
Arturo Fernández, Compañía: 42.
Ases Líricos de Evelio Esteve, Compañía de: 228.
Auchipp Teatro: 43.
Bellas Artes, Compañía del Teatro: 46.
Bocanada Danza: 256.
Boite del Pintor, Compañía: 51.
Buero Vallejo, Grupo de Teatro: 52.
Cabaret-Tango, Compañía: 52.
Calderón de la Barca, Compañía: 53.
Callejón del Gato: 53.
Cámara de Madrid, Teatro de: 53.
Cambaleo de Teatro: 54.
Candilejas (Miraflores de la Sierra, Madrid): 56.
Carlos Tellechea, Compañía: 58.
Carmen Senra, Ballet de: 256.
Centro Dramático Nacional: 75.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 79, 229.
Circunstanxias: 81.
Cocktail, Teatro Pirata: 81.
Comedias, Compañía de: 83.
Comedias Cómicas, Compañía de: 83.
Compás, Compañía de Teatro Infantil: 83.
Contrafigura: 86.
Contrapuntos: 258.
Corral del Príncipe: 86.
Cuarta Pared, La: 87.
Chinchetas Rosas: 88.
Chirifalla, Colectivo de Teatro: 88.
Chirril, El; Títeres de cuerda: 220.
Danza, Teatro de la: 259.
Danza Española, Teatro de: 260.
Deliciosa Royala: 220.
Ditirambo Studio: 89.
Dos Duros, Compañía: 89.
Dragón, Compañía: 89.
Duque de Rivas, Compañía: 89.
Elisa Ramírez, Compañía de: 90.
Elitrés, Teatro: 91.
Emilio Aragón, Compañía de: 91.
Eñe Teatro: 91.
Epicentro Colectivo de Investigación Teatral: 93.
Espacio Cero: 95.
Espacio Escénico: 96.
Español, Teatro: 96.
Española de Teatro Clásico, Compañía: 104.
Esperanza Roy y Fernando Delgado, Compañía de: 106.
Espronceda-34: 108.
Familia Cholín: 111.
Farsantes Fingidos: 111.
Félix Acaso: 112.
Florinda Chico, Compañía de: 113.
Francisco Nieva, Compañía de: 114.
Fuegos Fatuos-Zascandil: 117.
Fundación Colegio del Rey: 118.
GAD: 122.
Gemma Cuervo, Compañía de: 123.
Gorgona, Teatro de la: 125.
Hoy, Teatro de: 127.
Iberoamericano de Madrid, Teatro: 127.
Ibérico de Madrid, Teatro: 128.
Imag-T, Grupo: 128.
Instituto Hispano-Árabe de Cultura: 129.
Isabel Ordaz, Compañía de: 129.
José Luis Mosquera, Compañía de: 132.
José Osuna, Compañía: 231.
Koyaanisqatsi: 139.
Lara, Teatro: 139.
Límite, Teatro: 141.
Lírica Nacional, Compañía: 242.
Luis Boyano: 142.
Madrid D. C. Ballet Contemporáneo: 261.
Manuel Tejada-Pilar Velázquez, Compañía: 150.
Mara Goyanes, Compañía de: 151.
María Paz Ballesteros, Compañía de: 152.
María Rosa, El Ballet de: 261.
Media Luna, Compañía La: 222.
Mercedes Alonso, Compañía de: 153.
Nacional de España, Ballet: 264.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 155.
Nuevo Teatro: 160.
Núvex: 161.
Ópera Cómica de Madrid, Compañía: 244.
Paco Curto, Compañía de: 163.
Pajarita de Papel, La: 165.
Patricia Bardi, Compañía de: 266.
Pedro Osinaga, Compañía de: 166.
Peste, Teatro de la: 168.
Popular, Compañía de Teatro: 169.
Popular de la Villa de Madrid, Teatro: 170.
Popular de Muñecos y Máscaras, Teatro: 223.
Producciones Ángel García Moreno: 171.
Producciones Divinas: 174.
Producciones Gustavo Laube: 176.
Producciones Juan José Seoane: 177.
Producciones Justo Alonso: 180.
Producciones La Estrella: 181.
Producciones Marginales: 181.
Producciones No: 182.
Producciones Séneca: 183.
Profetas de Mueble Bar: 184.
Progesa: 184.
Quique Camoiras, Compañía de: 188.
Ráfagas: 189.
Ricardo Hurtado, Compañía de: 191.
Sao Paulo: 192.
Selección Natural (S/N): 192.
Shenda Roman: 193.
Sol, Teatro El: 194.
Sol de Buenos Aires, Compañía Teatro: 195.
Sol y Tierra: 224.
Sordomudos de Madrid, Asociación de: 196.

Suena de Alabastro, Compañía de: 246.
Susana Mayo, Compañía de: 197.
Taedra Taller de Estudio Dramático: 199.
Taller de Artes Interpretativas: 199.
Taller Municipal de Teatro de Parla: 200.
Tania Doris: 202.
Tántara, Equipo de Teatro: 202.
Teatral Dos, Compañía de Teatro: 203.
Tirso de Molina, Compañía: 204.
Torre Infiel, La: 205.
Trasgo: 206.
Trespiés: 206.
Tyl Tyl Teatro: 207.
Último Desembarco, Compañía: 208.
Usted Puede Ser El Asesino, Cooperativa: 209.
Veranos de la Villa, Los: 246.
Verecundia S. A., Teatro de la: 210.
Virtudes, Las: 213.
Yolanda García Serrano: 215.
Zampanó Teatro: 216.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional La: 270.
Zarzuela, Teatro Lírico Nacional La: 253.
Zascandil: 217.

Murcia

Alfar, Grupo de Teatro: 37.
Alquibla Teatro, Compañía: 38.
Birlocha, La: 256.
Escarnio, Compañía de Cómicos: 93.
Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia: 94.
Escuela de Arte Dramático de Murcia, Compañía de Teatro Clásico de la: 94.
Matadero, Teatro del: 152.
Molinico, El: 153.
Óscar 86, Teatro: 163.
Papel, Teatro de: 165.
Ridersi, Teatro de: 191.
Taller de Teatro Isaac Peral: 201.
Temuda, Compañía Teatral: 204.
Viaje, Teatro del: 210.

Navarra

Asun Abad: 43.
Cartel de Teatro: 58.
Escuela Navarra de Teatro: 93.
Esperpento: 107.
Estable de Navarra, Teatro: 109.
Guindaleta, Grupo de Teatro La: 126.
Helena Alcalde: 126.
Hitz, Teatro: 127.
Lebrel Blanco, El: 140.
Ortzadar: 266.
Trokolo: 207.
Yauzkari Danza Contemporánea: 269.

Rioja

José Ángel Segura, Compañía de Teatro: 131.
Lucrecia Arana, Compañía: 141.
Luna, Teatro La: 142.
Producciones Kenia-Tabacalera Acción Teatral: 181.

Comunidad Valenciana

Ágora, Grup de Teatre: 33.
Atenea Teatro: 43.
Bambalina Titelles: 219.
Buffo, Teatro: 219.
Burbuja, Teatro La: 52.
Calderilla, Teatro de Títeres: 220.
Canalla i Xauxa Teatre, Companyia La: 54.
Cáscaras Teatro: 59.
Cazuela, Teatro La: 59.
Colla, Teatre La: 82.
Conino Gurillo: 85.
Di Giorno: 89.
Escena-1, Collectiu de Teatre: 93.
Falaguera, Teatre: 111.
Fum Elástic: 118.
Junta Central de Comparsas, Grupo Artístico de la: 137.
Karagoz, Taller de Teatro Estable: 138.
Mix, Teatro: 153.
Om Teatre, L': 161.
Papelón, Teatro: 165.
Parrala, Títeres La: 223.
Pla i Reves: 169.
Pluja Teatre: 169.
Princesa-Condal, Teatros: 170.
Raspeig, Grupo de Teatro: 189.
Str3ss-Tr3s: 224.
Teatrejove: 203.
Tramoya, Teatro: 205.
Transit Teatre: 205.
Tributeatro: 207.
Tu-Tu Droguería Teatro: 207.
Vaganovos Producciones: 209.
Viajeros, Títeres: 225.
Vianants Danza: 267.
Vientos, Teatro de los: 213.
Xarxa Teatre: 214.

País Vasco

Anabel Alonso, Compañía: 39.
Antzezkizuna: 219.
Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera: 229.
Bekereke: 45.
Benderen 1: 45.
Bihar, Teatro de Títeres: 219.
Donostiako Kixka Antzerki Taldea: 89.
Escuela de Teatro de Getxo: 94.
Estudio de San Sebastián: 110.
Gánbara, Teatro: 122.
Gasteiz Antzerki, Teatro: 122.
Geroa, Teatro: 123.
Gustavo Acosta y Jon Ariño, Compañía de Teatro de: 126.
Higa Antzerki Kompania: 127.
Hordago Antzerki: 127.
Inestable Donostiarra, Teatro: 128.
Istripu Taldea, Colectivo: 130.
Karraka: 138.
Kukubiltxo: 139.
Maite Aguirre, Colectivo Teatral: 148.
Maskarada: 152.
Narruzko Zezen: 159.
Orain Antzerki Taldea: 161.
Peter Roberts: 169.
Samaniego, Grupo Infantil de Teatro: 191.
Sapuherri: 192.
Sorgiñak: 196.
Tarima, Teatro: 202.
Taupada: 202.
Titiriteros de Sebastopol: 205.
Trapu Zaharra-Teatro Trapero: 206.
Zingili-Zangala, Grupo de Teatro: 217.
Zintzilik: 217.

Autores

Adami, Giuseppe: 250.
Aguilar, José Antonio: 122.
Aguilar, Juan Pedro de: 86.
Alarcón, Miguel: 44.
Alario Aguería, César M.: 40.
Alas, Leopoldo: 229.
Albee, Edward: 93.
Alberti, Rafael: 91, 137.
Al.les, Antoni: 219.
Almena, Fernando: 192.
Almodóvar, Antonio R.: 33.
Alonso, F.: 244.
Alonso de Santos, José Luis: 57,180, 204, 244.
Alonso Millán, Juan José: 90.
Álvarez, Santiago: 203.
Álvarez Indio, Ricardo: 152.
Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín: 38, 56.
Allen, Woody: 87, 88, 154, 199, 217.
Amette, Jaques Pierre: 129.
Annouilh, Jean: 37, 89.
Aranaz, Ignacio: 93.
Aragón, Emilio: 91.
Armada, Alfonso: 139.
Arnau, Miguel: 188.
Arniches, Carlos: 39, 178, 204.
Arrabal, Fernando: 41, 59, 82, 95.
Arrieta: 242.
Arroyo, Francisco: 111.
Aschwanden, Brigitte: 88.
Baena, Angel: 267.
Ballester, Marcela: 168.
Ballesteros, Anxel R.: 149.
Barbany, Damiá: 85.
Barbier, Jules: 253.
Barbieri, Francisco Asenjo: 242, 246.
Barbu, Gelu: 260.
Bardi, Patricia: 266.
Baroja, Pío: 202.
Barra, Roberto: 53.
Barrios, Manuel: 38.
Bastero, Antoine: 219.
Baulenas, Lluís A.: 88.
Beaumarchais: 88.
Beckett, Samuel: 130.
Begueira, Jordi: 163.
Belbel, Sergei: 113, 116.
Bellido, José María: 91, 108, 204.
Bellini, Vicenzo: 236, 238.
Benedetti, Mario: 111, 153, 210.
Benet i Jornet, Josep María: 43, 152.
Benitez, Francisco: 200.
Beño, Pascual-Antonio: 37.
Berceo, Gonzalo de: 85.
Berg, Alban: 239, 249.
Bernal, Francisco José: 56.
Bernhard, Thomas: 174.
Berrocal, Rosabel: 204.
Bertrán, Jordi: 221.
Bizet, George: 235.
Blanco, Carlos: 58.
Blanco Amor, Eduardo: 43.
Blasco, Sigfrido: 83, 188.
Blau, Edouard: 241.
Blecua, Albert: 266.
Boito, Arrigo: 246.
Borrás, Damiá: 66.
Botta, Antonio: 126.
Brecht, Bertolt: 119, 131, 187.
Bretón y Vega, Ricardo de la: 231, 244.
Bricaire: 165.
Brossa, Joan: 38, 52, 66.
Bruckner, Ferdinand: 217.
Brussati, Franco: 81.
Büchner, Georg: 56, 249.
Buero Vallejo, Antonio: 140, 186.
Cabal, Fermín: 109, 165.
Caballero, Ernesto: 181.
Cain, Henri: 233.
Calderón de la Barca, Pedro: 52, 53, 104.
Calero, Xerome: 152.
Calzabigi, Ranieri de: 247.
Calle, Joaquín: 41.
Calle, Teófilo: 89.
Camacho, Ángel: 54, 96.
Cammarano, Salvatore: 241, 242.
Camoletti, Marc: 114.
Campillo, Fernando: 95.
Campodrón: 242.
Camus, Albert: 122.
Capelo, José Ángel: 170.
Carballo Calero, Jaime: 205.
Carcedo, Manuel: 228.
Carre, Michel: 253.
Carreño: 243.
Carrión, Mercedes: 89.
Casona, Alejandro: 82, 137, 154, 155, 192.
Castaño Subias, José Luis: 168.
Castelao, Alfonso: 122.
Castillo, G. del: 244.
Ceballos, Aquilino: 192.
Cervantes, Miguel de: 52, 53.
Cilea, Francesco: 237.
Clark, Brian: 134, 173.
Cobaleda, Miguel: 200.
Cobos, Fernando: 109.
Colautti, A. 237.
Collodi, Carlo: 191.
Contreras, Chatono: 168.
Cooney, Ray: 166.
Corman, Roger: 212.
Cousse, Raymond: 133.
Cuevas, Sebastián: 205.
Cunqueiro, Álvaro: 69.
Chamizo, Patricio: 169.
Chejov, Anton: 70, 87, 110, 141, 163.
Chocrón, Isaac: 34.
Chueca: 228, 229.
Delaney, Shelag: 126.
Delibes, Miguel: 177.
Deutsch, Michel: 42, 95.
Díaz, Jorge: 40, 49, 56, 127, 128, 159.
Diosdado, Ana: 176, 188.
Domínguez, Jesús: 39.
Donizetti, Gaetano: 241, 244, 249.
Douglas-Home, Wiliam: 42.
Dubillard, Roland: 122.
Dürrenmatt, Friedrich: 93.
Echegaray: 228.
Elejalde, Karra: 111.
Ende, Michael: 125, 191.
Enquist, P. Olov: 128.
Escutia, Miguel: 125.
Espriu, Salvador: 131.
Eurípides: 131.
Fajardo, Pedro: 200.
Falcón O'Neill, Lidia: 123.
Falla, Manuel de: 264.
Fau, Luis M.: 152.
Fejerman, Daniela: 41.
Fernán-Gómez, Fernando: 165.
Fernández, Pitus: 66.
Fernández Caballero: 228.
Fernández Carranza, Lorenzo: 96.
Fernández Guerra, Jorge: 229.
Fernández Lera, Antonio: 95.
Fernández Shaw: 223, 228, 242, 245.
Ferrerons, Joan: 131.
Feydeau, Georges: 137.
Figueiredo, Guilherme de: 33.
Fo, Dario: 39, 43, 56, 59, 122, 126, 138, 197.
Forteza, Xesc: 215.
Frayn, Michael: 170.
Fuentes, Carlos: 127.
Gala, Antonio: 39, 183.
Gambaro, Griselda: 93, 126.
Gamerra, Giovanni de: 240.
García, Avelino: 207.
García, Francesca: 221.
García Alvarez: 228.
García Demestres, Alberto: 246.
García Forcada, José: 111.
García García, Manuel: 122.
García Herrero, Pedro: 56.
García Lorca, Federico: 32, 33, 37, 43, 71, 72, 75, 94, 109, 110, 111, 121, 130, 160, 163, 187, 189, 200, 201, 223.
García Pintado, Angel: 41, 192.
García Serrano, Yolanda: 215.
Genet, Jean: 81, 171.
Genovés, Vicent: 209.
Ghislanzoni, Antonio: 235.
Giacosa, Giuseppe: 237.
Gimeno, Azucena: 53.
Gironda, José Luis: 111.
Gluck, Christoph Willibal: 233, 247.
Goldembert, Jorge: 89.
Goldoni, Carlo: 70.
Gombrowicz, Witold: 200.
Góngora, Carlos: 223.
González Freiria, Armando: 44.
Gorriz, Miguel: 116.
Gounod, Charles: 253.
Guerrero: 228, 229.
Guridi, Jesús: 229.
Gutierrez, Julián A.: 125.
Hacks, Peter: 144.
Halevy, L.: 235.
Halle, A. de la: 142.
Harris, Richard: 171.
Hatmann, Georges: 241.
Hernández, Miguel: 267.
Hernández, Orlando: 88.
Herrero, Pedro Mario: 37, 53, 56.
Herrero Muñoz, Julián Ángel: 112.
Horcajo Ramiro, Nicolás: 196.
Horovitz, Israel: 122.
Ibsen, Henrik: 109.
Iglesias, Ignasi: 163.
Illica, Luigi: 237.
Ionesco, Eugène: 142.
Jara, Jesús: 111.
Jardiel Poncela, Enrique: 192.
Jonhson, Philip: 152.
Kafka, Frank: 87.
Kesselring, Joseph: 50.
Kleist, Heinrich von: 67, 111, 127.
Kopit, Arthur: 142.
Kroetz, Franz-Xaver: 152.
Kundera, Milan: 148, 201.
Lacoma, José María: 210.
Lalana, Fernando: 128.
Larra, Luis Mariano de: 242.
Lassaigues: 165.
Laurence, Charles: 151.
Lázaro, Maribel: 129.
León, María Rosa: 199.
León Barreto, Luis: 199.
Lope de Rueda: 37, 87.
Lope de Vega, Félix: 94, 155, 216.
López Medina, Julio: 56.
López Mozo, Jerónimo: 39.
López Silva, José: 223.
Lorente, J. J.: 228.
Lourenzo, Manuel: 89, 93, 142.
Lucena, Mariola: 267.
Luna, P.: 229.
Llonze, Nofre: 58.
Llopis, Jorge: 83, 137.
Maccari, Ruggero: 106.
Machado, hermanos: 53.
Machado, María Clara: 169.
Magán, Agustín: 89.
Mansilla, Fernando: 154.
Mañas, Alfredo: 105, 264.
Maqua, Javier: 79.
Maquiavelo: 194.
Marco, Carlos: 58.
Marivaux, Pierre de: 128.
Martí, Cándido O.: 83.
Martí i Pol: 206.
Martín, Andreu: 111.
Martín, Carlos: 33.
Martín Iniesta, Fernando: 163.
Martínez, Jordi: 210.
Martínez Ballesteros, Antonio: 170.
Martínez Mediero, Manuel: 108, 170.
Martínez Poggio, Marcelo, 195.
Massenet, Jules: 241.
Mata, Marta: 137.
Matilla, Luis: 32, 39, 189.
Melhac, M.: 235.
Mendicuti, Eduardo: 153.
Menotti, Gian Carlo: 220.
Merlo, Manuel: 200.
Milliet, Paul: 241.
Minguell, Ramón: 41.
Miralles, Alberto: 81, 127, 159, 201, 205.
Mishima, Yukio: 143, 194.
Molière: 56, 65, 200.
Moncada, Santiago: 113, 164.
Montenegro, Santiago: 43.
Monzó, Quim: 60.
Moral, Ignacio del: 81, 182.
Moreno, Daniel: 181.
Moreno Torroba: 242.
Moreto, Agustín: 158.
Morín Montes de Oca, José Jesús: 155.
Mosquera, José Luis: 132.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 240, 251.
Mrozek, Stawomir: 88, 160.
Müller, Heiner: 192.
Muñiz, Carlos: 140.
Muñoz Seca, Pedro: 184, 191.
Murillo, Miguel: 68, 204.
Navarrete, Javier: 88.

Nieva, Francisco: 114, 122.
O'Casey, Sean: 198.
Offenbach: 229.
O'Neill, Eugene: 85.
Oliver, Joan: 145, 213.
Olmos, Luis: 259.
Onaindía, Mario: 123.
Ortega, Adrián: 37, 83, 188.
Orton, Joe: 84, 141.
Osborne, John: 153, 191.
Pacini, Giovanni: 242.
Palau, Josep: 43.
Palerm, Antoni: 191.
Parkhirst, Douglas: 152.
Parra Domínguez, Julián: 165.
Pascual, Julio: 228.
Paso, Alfonso: 35, 90, 139, 209.
Pavlovsky, Eduardo: 197, 200.
Paz, Rosa de: 204.
Penella, Manuel: 242, 243.
Pérez, M. A.: 204.
Pérez Fernández: 191.
Pérez Galdós, Benito: 105.
Pérez Iglesias, Javier: 109.
Pérez Mateos, Juan Antonio: 163.
Pérez y González, Felipe: 229.
Pessoa, Fernando: 43.
Piave, Francesco M.: 238.
Picón, Manuel: 32, 58.
Pielmeier, John: 88.
Pinter, Harold: 139, 147.
Pirandello, Luigi: 46, 64, 94.
Planas, Jordi: 52, 210.
Plasencia, Feliú: 82.
Plauto: 201.
Plou Escola, Alfonso: 190, 213.
Poletti, Abel: 52.
Poliakoff, Olga: 209.
Pombal, Manuel: 43.
Ponte, Lorenzo da: 251.
Portes, Álvaro: 88.
Pörtner, Paul: 211.
Potter, Dennis: 122.
Prados, Eduardo: 195.
Prat, Ignacio: 246.
Priestley, John B.: 90.
Puccini, Giacomo: 237, 250.
Puchades, M.: 52.
Puschkin, Alexander: 93.
Quiles, Eduardo: 93.
Quinault, Philippe: 233.
Quiñones, Fernando: 141, 196.
Rame, Franca: 39, 122.
Ramos: 228.
Ramos de Castro: 243.
Reina, María Manuela: 179.
Riaza, Luis: 93, 163.
Ricart, Manel: 223.
Ricart, Raquel: 219.
Rico, Emilio: 137.
Rius, José A.: 141.
Roberts, Peter: 169.
Roche, Jesús: 41.
Roda, Ignasi: 118.
Rodet, Myriam: 219.
Rodríguez Mendez, J. M.: 160, 246.
Román, M.: 244.
Román, Shenda: 193.
Román Díaz, Elena: 40.
Romani, Felice: 236, 238.
Romero: 228, 242, 245.
Romero, Roberto: 153.
Romero, Vicente: 86.
Rozewicz, Tadeusz: 109.
Rubianes, Pepe: 167.
Rubio, Albert: 126.
Rubio, Francisco: 37.
Ruffini, Giovanni: 249.
Ruibal, José: 160.
Ruiz, Esteban: 139.
Ruiz Moreno, Jesús: 53.
Sagarra, Josep María de: 68, 148, 163.
Sagárzazu, Paco: 110.
Salom, Jaime: 150, 200.
Sampere, Marius: 44.
Sánchez, Bernardo: 181.
Sánchez, Dionisio: 126.
Sánchez, Francisco J.: 192.
Sánchez, J. A.: 130.
Sánchez, Margarita: 81.
Santapau, Rafael: 87.
Santos, Carles: 57.
Sarraute, Nathalie: 132.
Sartre, Jean Paul: 88.
Sastre, Alfonso: 181.
Saura, Antonio: 38.
Savary, Jérome: 60.
Savater, Fernando: 208.
Scola, Ettore: 106.
Séneca: 199.
Serra, Viçent: 214.
Serra i Fontelles, Jaume: 32.
Serrano, José: 228, 229.
Shakespeare, William: 98, 170, 199, 203, 219.
Shaw, Bernard: 213.
Shepard, Sam: 88, 107.
Sirvent, Francesc: 33.
Sirera, Rodolf: 153.
Sierra, Miguel: 195.
Simón, Josep: 209.
Sófocles: 94.
Soler, Federico: 54.
Sorozábal, Pablo: 228, 229, 243.
Spínola, Humberto: 127.
Stone, Irving: 112.
Strauss, Botho: 121.
Strindberg, August: 54, 194.
Tamarit: 160.
Távora, Salvador: 100.
Teixidor, Jordi: 118.
Tchaikovsky: 270.
Tierney, Harry: 200.
Tono: 161.
Topor, Roland: 81.
Torre, Víctor: 224.
Tovías, Berti: 161.
Unamuno, Miguel de: 110.
Valen, Antón: 94.
Valentin, Karl: 85, 187, 205.
Valor, Enric: 219.
Valverde: 229.
Valle-Inclán, Ramón María del: 47, 94, 161, 196, 200.
Vallejo, Alfonso: 45, 117, 188, 206.
Varvasovszky, Lázló: 153.
Vázquez, Etelvino: 160.
Vázquez, Luis: 142.
Vélez de Guevara, Luis: 155.
Verdi, Giuseppe: 229, 235, 238.
Vidal, Alber: 34.
Vidal, Manuel: 191.
Vilafañe, Javier: 194.
Vilagra, Nelson: 193.
Viudez, Mercedes: 161.
Vivas, Antonio: 224.
Vives, Amadeo: 245.
Vizcaíno Casas, Fernando: 51, 83.
Wagner, Richard: 233.
Wainer, Alberto: 202.
Walsh, María Elena: 205.
Weber: 57.
Williams, Tennessee: 37, 87, 110, 205.
Zalbi, Víctor: 43.
Zorrilla, José: 80, 118, 131.
Zuriaga, Manuel: 209.

Directores

Ade, Néstor: 43.
Aguilar, Juan Pedro de: 86.
Aguinaga, Paco: 210.
Aguirre, Juan: 122.
Aguirre, Maite: 148.
Alarcón, Miguel: 44.
Alario Agüeria, César M.: 40.
Alba, Toni: 142.
Albardiaz, Dora P.: 141.
Albarreal, Isidoro: 37.
Alberola, Carles: 82.
Alegre, Luis Felipe: 193.
Alfayate, José Luis: 137.
Aliaga, José Antonio: 152.
Alonso, Ángel: 59.
Alonso, Eduardo: 149.
Alonso, José Luis: 72, 178, 233.
Alsina, Jaume: 200.
Álvarez, Luis: 87.
Álvarez, Miguel: 41.
Álvarez Acedo, Joaquín: 56.
Álvarez Indio, Ricardo: 152.
Al.les, Antoni: 219.
Amengual, Antonio: 242, 243, 244.
Amich Castro, J.: 207.
Andrés, Manolo: 151.
Angélica, Ofelia: 199.
Anguera, Joan: 121.
Angulo, Paco: 128.
Anós, Mariano: 189, 190.
Antonio: 261.
Aragón, Emilio: 91.
Aranaz, Ignacio: 93.
Araujo, Luis: 129.
Armada, Alfonso: 139.
Armengod, Elena: 45.
Armengol, Joan: 44.
Arroyo, Francisco: 111.
Aschwanden, Brigitte: 88.
Asenjo, Salvador: 56.
Azquinezer, Manuel: 33.
Azzopardi, Lydia: 257.
Bablé, Pepe: 224.
Badillo, José Antonio: 111.
Baena, Ángel: 267.
Baixas, Joan: 71.
Ballesteros, Ramón: 150.
Banacolocha, Jaume: 163.
Baño, Pep: 110.
Barbany, Damiá: 85.
Barbu, Gelu: 260.
Bardi, Patricia: 266.
Barra, Ray: 270.
Barra, Roberto: 53.
Barry, John: 220.
Barry Pownall, John: 52.
Bas, Joan: 143.
Baulenas, Lluís A.: 88.
Belbel, Sergei: 116.
Belmonte Agüera, Rafael: 163.
Bellido, José María: 108, 204.
Benmusa, Nathalie: 132.
Berdayes, César: 139.
Berga, Joan: 110.
Bernal, Francisco José: 56.
Berrocal, Rosabel: 204.
Bertrán, Jordi: 221.
Bezos, Roberto: 37.
Bieito, Calixto: 128.
Blanco Ovidio, Lucio: 85.
Boluda, Amelia: 258.
Bonnin, Hermann: 64.
Borge, Angel: 89.
Borrell, Mercel.lí: 43.
Borsani, Joe: 122.
Bozzo, Joan Ll.: 167, 212.
Bravo, Fernando: 199.
Brossa, Joan: 52.
Caballero, Ernesto: 181, 182.
Calero, Xerome: 152.
Calvo, Blanca: 256.
Calvo, Ernesto: 171.
Calvo García, Pablo: 88.
Camacho, Teo: 261.
Camoiras, Quique: 188.
Campillo, Fernando: 95.
Cano, Antonio: 205.
Canseco, Manuel: 104, 105, 139, 246.
Cañas, Gonzalo: 91.
Capitani, Pino: 131.
Carballar, Servando: 222.
Carpio, Roberto: 229.
Carretero, Marius: 32.
Carrillo, Francisco: 68.
Cassinello, P.: 153.
Castaño Subias, José Luis: 168.
Castilla, Luis: 87.
Castillo, Domingo: 152.
Castillo, Pepe: 122.
Castro, Cándido de: 32.
Castro, José Luis: 71, 125.
Catalá, Guillem: 54.
Catena, Víctor Andrés: 153, 166.
Ceballos, Aquilino: 192.
Cejudo, Xoan: 70, 81.
Cenzano, Paco: 141.
Cercos, Juan: 56.
Claramunt, E.: 219.
Closas, Alberto: 35.
Cobos, Fernando: 109.
Cogollos, José: 33.
Colomer, Josep: 191.
Colomer Pache, María: 111.
Coll, José María: 41.
Coll, Martiriá: 129.
Collado, Manuel: 177, 179, 183.
Contreras, Chatono: 129, 168.
Corencia, Antonio: 169.
Corradi, Mario: 247.
Corral, Pablo: 206.
Cortés, Pep: 59, 219.
Cortés, Vicente: 225.
Cortizo, Rodolfo: 165.
Creus, Carlos: 206.
Cruz, Juan: 113.
Cruz, Pep: 198.
Cubas, Juan: 163.
Cuervo, Gemma: 123.
Cuesta, Arturo: 42.
Cuesta, Luis: 130.
Cueto, Jokin: 217.
Cuña Bóveda, Ángeles: 192.
Curieses, Amaya: 216.
Curto, Paco: 163.
Chapi, Mercedes: 121.
Deine, Juan: 216.
Delgado, Pedro: 109.
Delgado, Simón: 87.
Di Paola, Carlos: 88.
Doménec, Josep: 201.
Domínguez, Jesús: 39.
Dorrego, Luis: 141.
Elías, Lluís: 126.
Elvira Aretxabaleta, José Miguel: 94.
Escartín, Eva L. 96.
Escribano, María: 33.
España, Manuel: 163, 201.
Espartero, Ángel F.: 37.
Espinosa, Jesús: 88.
Estébanez, Alberto: 258.
Estrada, Antonio: 43.
Etcheverría, Antón: 205.
Expósito, Miguel: 197.
Faggioni, Piero: 233.
Fajardo, Pedro: 200.
Fau, Luis M.: 152.
Fava, Ilda: 168.
Ferrer, Martín: 53.
Ferrer, Pepe: 191.
Ferrerons, Joan: 131.
Fernández, Arturo: 42.
Fernández, Elvira: 205.
Fernández, Pitus: 66.
Fernández Lera, Antonio: 95.
Fernández Montesinos, Ángel: 50.
Fernández Muriel, Carlos: 189.
Figueroa, Diego: 83.
Fite, Jordi: 137.
Flores, Enric: 118.
Flotats, Josep María: 133, 134.
Forga, Joe: 163.
Forteza, Xesc: 215.
Fuentes, Eduardo: 53, 197.
Fueyo, Chon: 88.
Galán, Guillermo: 204.
Galindo, María Paz: 221.
García, Avelino: 207.
García, Juan Carlos: 260.
García, Luis: 196.
García Castaños, Javier: 196.
García Moreno, Ángel: 164, 171, 173.
García Oliveira, Carlos: 111.
García Serrano, Yolanda: 215.
García Toledano, Eugenio: 51.
Garín, José: 127.
Gas, Mario: 84.
Gay, Eusebio: 33, 191.
Gebauer, Andrés: 52.
Gelabert, Cesc: 257.
Genovés, Vicent S.: 209.
Gil, Carlos: 122.
Gil Rubio, Joan: 33.
Giner, Vicente: 33.
Gironda, José Luis: 111.
Gómez, Jesús: 51.
Gómez, Manuel: 110.
Gómez Curletto, Martín: 200.
Gómez Godoy, Emilio: 43.
Gomis, Amand: 221.
Góngora, Carlos: 223.
González, Ángel: 111.
González, Carmen: 89.
González, Juan: 110.
González, Maribel: 127, 195.
González, Rafael: 200.
González Carreño, Luis: 128.
González Freira, Armando: 44.
González-Mohino, Juan Carlos: 88.
González Sessarino, Francisco: 37.
González Vergel, Alberto: 160.
Goyanes, Emilio: 33.
Granda, Juanjo: 114.
Grandy, Miguel de: 228, 229.
Grillo, Héctor: 154.
Guadalupe, Juan Antonio de: 39.
Guasachs, Carles: 43.
Guede, Manuel: 57.
Guerra, Ivo: 237.
Guerrero, Agustín: 155.
Guerrero, Manuel: 43.
Guirau, Antonio: 118, 170.
Guiscafré, Serafín: 245.
Gutiérrez, Ángel: 53.
Hefft, Günter: 201.
Heras, Guillermo: 79.
Hernández, Andrés: 83.
Hernández, Francisco: 108.
Hernández, Orlando: 88.
Hernández Polo, Isabel: 82.
Hernández Sayagues, José Antonio: 122.
Hernando, Víctor: 210.
Hernán Gómez, Maite: 200.
Herold, Alexander: 170.
Herrero, Julián: 112.
Heymann, Carmen: 222.
Horcajo Ramiro, Nicolás: 196.
Ibáñez Villegas, Enrique: 152.
Ibarra, J. C.: 94.
Iborra, José: 137.
Illán, Francisco: 153.
Iragui, Josu: 266.
Jaén, Alberto: 52.
José Antonio: 264.
Juanpere, Dolors: 213.
Julio, Montserrat: 154.
Junyent, Sebastián: 209.
Kemp, Lindsay: 71.
Labernia, Carles: 52.
Lago, Xulio: 69.
Lainez, José: 269.
Lalana, Fernando: 128.
Lapeña, Antonio Andrés: 96.
Lara, José: 38.
Lasa, Edurne: 202.
Lecina, Quim: 38.
León, José A.: 126.
Lizcano, José: 56.
López, Carlos: 220.
Losada, Garbi: 130.
Lourenzo, Manuel: 89, 93.
Lovecchio, Daniel: 207.
Lucena, M.: 267.
Llop, Jordi: 85, 89.
Madau-Díaz, Antonello: 235, 237.
Magán, Agustín: 89.
Maicas, Carles: 59.
Maicas, Moisés: 43.
Malonda, Antonio: 39, 199, 217.
Malla, Gerardo: 180, 204.
Manion, Jan: 153.
Manzano, Olga: 32.
Marco, Ángel: 81.
Marco, Leona di: 110, 200.
Marín, Enrique: 129.
Marsillach, Adolfo: 155.
Martín, Agustín: 200.
Martín, Ernesto: 80.
Martín, Javier: 93.
Martín, Tomás: 188.
Martínez, Agapito: 44.
Martínez, Jordi: 210.
Martínez Izquierdo, Ernesto: 246.
Martínez Recuero, Pilar: 88.
Masgrau, Mariona: 221.
Masó, Quim: 201.
Masó, Xicu: 201, 147.
Masulli, Alberto: 83.
Matienzo, José Luis: 137.

Maya, José: 216.
Maya, Mario: 262.
Meléndez, Santiago: 33, 34.
Menéndez, Pedro: 205.
Meneu, Gracel: 267.
Menor, Apolinar: 200.
Merlo, Manuel: 200.
Mesalles, Jordi: 68, 143.
Minguell, Joan: 131.
Miró, Pere: 191.
Molina, Josefina: 158.
Molina, Rafael F.: 87.
Moline, Carlos: 137.
Moncada, Santiago: 113.
Moneo, Aurora: 93.
Moner, T.: 221.
Monjó, Didac: 235.
Monreal, Yolanda: 95.
Montenegro, Santiago: 43.
Monterde, Pau: 67.
Montiel, P.: 153.
Morales, Antonio: 94.
Morales, Francisco: 127.
Morán, Paco: 165.
Moreno, Ana: 270.
Moreno, Javier el: 205.
Moreno, María José: 58.
Morera, José María: 176.
Morín Montes de Oca, José Jesús: 155.
Mota Palacios, Manuel: 160.
Narros, Miguel: 98.
Navarrete, Javier: 88.
Navarro, Josep: 221.
Navarro, Manuel: 165.
Navas, Fernando: 184.
Nicolás, José Luis: 58.
Noguera, Pere: 65.
Obregón, Paco: 123.
Ocaña, Mari Carmen: 32.
Ocio, Txema: 206.
Olavarría, Óscar: 81.
Oliva, César: 47.
Oliveira, Antonio: 161.
Oliver, Pep: 42.
Olkiewicz, Zbyszek: 54.
Olmos, Luis: 259.
Ollé, Joan: 131, 192.
Oller, Ramón: 263.
Onrubia, Fuensanta: 107.
Ortega, Adrián: 83.
Ortega, Francisco: 200.
Ortega, José A.: 111.
Ortega, Juan: 159.
Osacar, Marian: 122.
Osset Casteleiro, Alfredo: 37.
Osuna, José: 231.
Ottenthal, Elmar von: 233.
Pachón Veira, Ramón: 32.
Palacio, Mayo: 93.
Palerm, Antoni: 191.
Panera, Karlos: 152.
Paniagua, Victoria: 43.
Panrra Mendieta, Karlos: 152.
Pareja, Ramón: 262.
Parra, José Antonio: 94.
Parra Domínguez, Julián: 165.
Parramón, Josep: 189.
Pascual, julio: 228.
Pasqual, Lluís: 71, 75, 250.
Pastor, Coral: 59.
Pastor, Juan: 45.
Pastor, Justo: 188.
Patane, Vittorio: 240, 241.
Peralta Muñoz, Ángel: 57.
Pereira, Ricardo: 142.
Pérez, Antonio: 204.
Pérez, J.: 184.
Pérez, Jesús: 153.
Pérez, Mario: 153.
Pérez Puig, Gustavo: 184, 186.
Perugorría, Julio: 192.
Piacenti, Stefano: 242.
Piñuel, Gabriel: 51.
Planella, Pere: 144, 145, 211.
Plasencia, Feliú: 82.
Plaza, José Carlos: 106, 141, 249.
Poletti, Abel: 52.
Pombal, Manuel: 43.
Ponce, Miguel: 109, 153.
Ponce Sánchez, Manuel: 201, 204.
Portacell, Carme: 127.
Portacelli, Carme: 147.
Pou Vilabella, Juli-Manuel: 58.
Prados, Eduardo: 195.
Puchades, M.: 52.
Puente, Jesús: 89.
Puertas, Ángeles: 205.
Puértolas, Pere: 165.
Quiles, Eduardo: 93.
Quintana, Juan Antonio: 110.
Quintana, Stella: 142.
Raymond, J. L.: 94.
Reguant, Ricard: 87.
Redin, Valentín: 140.
Redondo, Vicente: 194.
Reyes Martínez, José: 39.
Ribot, María José: 256.
Rico, José: 139.
Ripolles, Inma: 187, 188.
Rius, José A.: 141.
Rives, Antonio: 213.
Roche, Jesús: 41.
Roda i Fábregas, Frederic: 111.
Rodenas, Pedro: 37.
Rodríguez, Carlos: 91.
Rodríguez, Javo: 125.
Rodríguez, Miguel: 187.
Rodríguez Aragón, Horacio: 244.
Rodríguez Pájaro, Enrique: 140.
Roma, Ximo: 169.
Román, Eloy: 51.
Román Díaz, Elena: 40.
Romanos, Ricardo: 141, 142, 181.
Romo, Fernando: 117.
Rosa, José de la: 37.
Rosa, María José de la: 224.
Rosario, Francis del: 54.
Rotelli, Víctor: 205, 207.
Rubio, Francisco: 37.
Ruggiero, Ángel: 87.
Ruiz, Esteban: 139.
Ruiz, Felipe: 122.
Ruiz, Javier: 189.
Ruiz, María: 49, 208.
Ruiz, Vicente J.: 41.
Ruiz, Víctor: 192, 199.
Ruiz de Gorda, Enrike: 191.
Ruiz Moreno, Jesús: 53.
Ruscalleda, Xavier: 217.
Saba, Edgar: 137.
Sabadie, Javier: 128.
Sagrista, Pere: 153.
Sagi, Emilio: 246, 249.
Sagües, Ángel: 43, 109.
Sainz, Tina: 90.
Salguero, José María: 56.
Salvat, Ricard: 152.
Salvi, Julio: 205.
San Félix, Ildefonso: 152.
San Segundo, José Antonio: 170.
Sánchez, Carmen: 189.
Sánchez, Dionisio: 126.
Sánchez, Fernando: 181.
Sánchez, Fulgencio: 189.
Sánchez, J. A.: 130.
Sánchez, Luis: 194.
Santos, Carles: 57.
Sariñera, Víctor: 154.
Sarrió, Carlos: 54.
Saura, Antonio: 38.
Savary, Jérome: 60.
Schürjin, Hiller: 200.
Segura, Emilio: 38.
Segura, Jordi G.: 118.
Segura, José Ángel: 131.
Segura, Emilio: 38.
Seritjol, Magí: 215.
Serna, Tomás M.. 40, 41.
Serrano, Diego: 90, 91.
Sierra, Ricard: 51.
Silgado, Jesús: 88.
Sily, Fernando: 195.
Simó, Pere: 41.
Simó, Ramón: 153.
Sinclair, Terence: 251.
Sola, Lluís: 66.
Solé, Albert: 266.
Soler, Lluís: 51.
Spínola, Humberto: 127.
Suárez, Loreto: 205.
Suárez, Simón: 229.
Suárez, Tony: 55.
Tamarit, José Francisco: 86.
Tamayo, José: 46.
Távora, Salvador: 100.
Teja, Francisco: 204.
Tena, Plácido: 191.
Thomás, Antoni María: 148.
Tomás, Josefina: 261.
Tomasi, Giuseppe: 229, 236, 238, 241, 253.
Torres, Víctor: 224.
Tovías, Berti: 161.
Travesi, Fernando: 44.
Urdiales, Fernando: 56, 87.
Uriel, Perfecto: 181.
Valcarce, Francisco: 56, 109.
Valdés, Pedro: 203.
Valdivia, Dinora: 258.
Valen, Antonio: 94.
Valiente, Eduardo: 201.
Vandell, Els: 165.
Vandés, Pablo: 126.
Vázquez, Etelvino: 39, 160, 196.
Vázquez, Luis: 142.
Vegal, Fernando: 85.
Vera, Jorge: 207.
Vida, Joaquín: 194.
Vidal, Albert: 34, 191.
Vidal, Josep: 137.
Vidal, Josep María: 163.
Vidal, Ramón: 137.
Vides, Carlos: 117.
Vigata, Iva: 122.
Vilanoba, T.: 52.
Vilanova, Manuel V.: 214.
Villagra, Nelson: 193.
Villanueva, Roberto: 174.
Viudez, Mercedes: 161.
Weber, Wolfgang: 233, 239.
Wilson, Edward: 203.
Yagüe, Javier G.: 87.
Yanowsky, Anatol: 255.
Zalbidea, Víctor: 43.
Zárate, Rafael: 140.
Zarza, Rafael: 194.
Zefirelli, Franco: 237.
Zots, Bernardo: 168.
Zschiedrich, Konrad: 119.
Zurro, Alfonso: 130.

Escenográfos

Adalid, Luis: 96.
Alarcón, Enrique: 108.
Alonso, Lepoldo: 152.
Álvarez, Javier: 219.
Alonso, Mikel: 206.
Amenós, Montse: 145.
Ana, Hugo de: 233.
Anguera, Constanci: 235.
Angulo, Gonzalo: 80.
Anós, Mariano: 189, 190.
Aparisi, Juan Antonio: 43.
Aragui, Iosu: 93.
Arcos: 165.
Argente, Genaro: 220.
Asian, Juan J.: 110.
Ávila, José María: 221.
Badillo, José Antonio: 111.
Ballester, Cándido: 85.
Baños, Juan: 195.
Barajas, Alfonso: 177.
Barajas, Manolo: 169.
Barry, John: 220.
Basterretxea, Néstor: 217.
Belmonte Agüera, Rafael: 163.
Belles, Amat: 214.
Bernedo, Mario: 206.
Berrondo, Jon: 207.
Bledd, Hamid: 255.
Boceta, Paco: 37.
Bordons, Elena: 88.
Boruzescu, Miruna: 251.
Boruzescu, Radu: 251.
Bouzon, Manuel: 93.
Bueso, Antoni: 147.
Bulbena, Xavier: 217.
Businger, Toni: 246.
Caballero, J.: 153.
Calvo, Ernesto: 171.
Calvo, Pablo: 88.
Camacho, J. A.: 39.
Camacho, Pepe: 168.
Camacho, Teo: 261.
Campillo, Javier: 121.
Cañas, Gonzalo: 91.
Carballal, Jesús: 210.
Carballido, Andrés: 205.
Caritx, Roser: 210.
Carmona, Rafael: 56.
Carrascal, Gabriel: 259.
Carrascal, Miguel: 44.
Castañeda, Pedro: 113.
Castellá, Xavier: 87.
Castro, José Luis: 125.
Cía, José Antonio: 213.
Cidrón, Juan Antonio: 105, 123.
Cobos, Fernando: 109.
Colomer, Julià: 147, 201.
Colomer, María: 111.
Collado, Lorenzo: 246.
Conesa, Paco: 70, 149.
Cortés, Toni: 89, 180.
Crespo, Goyo: 88.
Cruspinera, Joan: 59.
Cytrynowsky, Carlos: 49, 155, 208.
Chambers, Deborah: 121, 122.
Dacosta, Anabel: 159.
Dámaso, Pepe: 260.
Defruc, Maite: 163.
Denisse, Albert: 41.
Deran Esteve, Pep: 38.
Díaz, Aurelio: 95.
Díaz, Toni: 215.
Diazdel, José Antonio: 37.
Díaz Picane, P. 152.
Diego, Amable: 122.
Dura, Toni: 169.
Eiris, Xan Manuel: 70.
Eleuterio, Miguel A.: 165.
Escortell, Vicent: 169.
Esteban, Gregorio: 244.
Estivill, Francesc: 198.
Estivill, Quico: 133.
Etxbeste, Jon: 217.
Fenice, Teatro la: 233.
Fernández: 129.
Fernández, Juanjo: 188.
Ferrer, Amparo: 89.
Flores, Alfons: 68, 118, 119, 143.
Fraile, Ernesto: 111.
Francesch, Pere: 242.
Frigerio, Ezio: 250.
Gabriel, Carlos de: 37.
Galán, Damián: 68, 204.
Galán, Julio: 158, 249.
Galiacho, Emilio: 181.
Garbizu, Inazio: 148.
García, Javier: 130.
García, Joaquín: 40.
García, Lino: 151.
García Vicente: 38.
Gascón, Josep: 85.
Gebauer, Andrés: 52.
Gil y Jesús, Aurora: 192.
Giorgio, Florencio: 242.
Gisbert, José: 188.
Gómez, Jesús: 51.
Gómez, Xavier: 163.
Gonell, Manuel: 118.
González, Juan: 110.
Gràcia, Lluís: 163.
Grimaldi, Manuel María: 228.
Guerrero, Manel: 43.
Gutiérrez, Angel: 53.
Gutiérrez, Elisabeth: 207.
Helguera, José María: 109.
Hernández, Pedro Pablo: 79, 267.
Herrero, Karlos: 193.
Heymann, Carmen: 222.
Ibarrola, José: 123.
Isern, Joan: 121.
Kriukova, Helena: 194.
Jaume, Pere: 66.
Jorba, Joan: 67, 263.
Julme: 56.
Jurado, Miguel: 41.
Labrado, Veronika: 122.
Labrador, X. L.: 57.
Larrea, Loren: 148.
Lee, Brian: 203.
Levy, Alicia: 202.
Liébana, Ginés: 90.
López, Manuel: 166, 209.
López, Mariano: 83, 188.
Llabrés, Jaume: 66.
Llimos, Robert: 64.
Maicas, Carles: 82.
Maicas, Moisés: 43.
Mampaso, Manuel: 46, 47, 160, 186.
Mármol, Pepe: 37.
Maroto, Mery: 40, 110.
Marquerie, Carlos: 83.
Martín, Eloy: 81, 88.
Martínez, David L.: 269, 270.
Martínez, Javier: 170.
Marzolff, Serge: 60, 134.
Massague, Josep: 154.
Massip, Miguel: 245.
Mastromattei, Antonio: 236.
Meléndez, Santiago: 33, 34.
Menchero, José: 259.
Mingote, Antonio: 178.
Mira, Antonio: 258.
Miralles, Maite: 181.
Miravete, Xavier M.: 41.
Molla, Matilde: 245.
Monedero, María: 200.
Morales, Patxi: 159.
Moreno, Pedro: 161, 179.
Navalón, Natividad: 93.
Navarro, Javier: 118.
Navarro, Pedro: 131.
Nicolay, Daniel: 109.
Nieva, Francisco: 114.
Obón, Vicenta: 212, 213.
D'Odorico, Andrea: 96, 98, 183.
Olive, Xavier: 127.
Oliver, Pep: 42, 207.
Olivera: 129.
Ombuena, Carmen: 54.
Otal, Pepe: 221.
Pagán, Víctor: 141.
Pareja, Ramón: 262.
Parrondo, Gil: 50, 150.
Pastor, Juan C.: 171.
Patane, Vittorio: 240.
Patt, Lorenzo: 247.
Peñalver, Ángeles: 191.
Peralta Muñoz, Ángel: 57.
Pérez, Carlos: 45.
Pérez, Jesús: 160.
Pérez, Pablo: 202.
Pérez Vicente, Isaac: 152.
Peribáñez, Rafael: 37.
Piantanida, Pier Luigi: 240.
Pizarro, Manuel: 197.
Poch, Miguel: 129.
Ponce, Miguel: 153.
Ponce Sánchez, Manuel: 201.
Prieto, José Luis: 54.
Prismarques, Per: 170.
Prunes: 131.
Puigserver, Fabiá: 75, 144.
Punti, Francesc: 260.
Ramírez, Agustín: 195.
Raymond, J. L.: 94.
Recas, Vicente: 88.
Recover, Juan Manuel: 207.
Redondo, Rafael: 164.
Rehak: 129.
Reyes, Diego: 111.
Ricart, Agnés: 87.
Robles, Pedro A. 93.
Ródenas, Pedro: 37.
Rodón, Empar: 200.
Rodorelli, Styl: 122.
Rodríguez, Juan José: 140.
Rodríguez, Miguel: 187.
Roel, Rodrigo: 70, 81.
Roldán Brondo, Mercedes: 200.
Romero, Dioni: 139.
Rondelli, Ettore: 237.
Rosa, José de la: 37.
Rovira, José: 189.
Roy i Hom, Joaquín: 116.
Rouviere, Christian: 117, 199.
Ruesga, Juan: 267.
Sal, Idol: 153.
Salaberri, Pedro: 93.
Salvador, Germans: 58.
Sanjuán, César: 221.
Sánchez, José Ramón: 270.
Sánchez, Mercedes: 224.
Sancho, Amadeo: 89, 244.
Sans, Amadeo: 171, 173.
Santana, Enrique: 111.
Santo Domingo, Manuel: 91.
Sanz, Francisco: 184.
Sarmiento, Sergio: 52.
Siroco, José: 153.
Solbes, Enric: 82.
Soler, Alexandre: 59.
Soto, Manuel: 206.
Soto, Ramón de: 93.
Spínola, Humberto: 127.
Suárez, Simón: 69, 229.
Suárez, Tony: 260.
Surinyach, Josep: 191.
Távora, Salvador: 100.
Taule, Antoni: 132.
Toledo, Javier: 139, 182.
Torrego, Emilio: 219.
Turell, Josep María: 44.
Vaquero, José María: 122.
Vázquez, Etelvino: 160.
Vázquez, Luis: 142.
Vera, Gerardo: 71, 72, 106, 249.
Vicent, Salvador: 161.
Vidaurre, Carlos: 231.
Vila Grau, Joan: 152.
Villagrossi, Ferrucio: 235, 238, 241.
Villanueva, Roberto: 174.
Viñas, Fernando: 42.
Vórtice, E.: 125.
Winston, Willow: 88.
Zefirelli, Franco: 237.
Zuriaga, Manuel: 209.

Se terminó de imprimir
este Anuario Teatral
en los talleres de Técnicas Gráficas FORMA, S. A.,
cuando comenzaba la Noche de San Juan
de 1988



MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

1.500 pts.