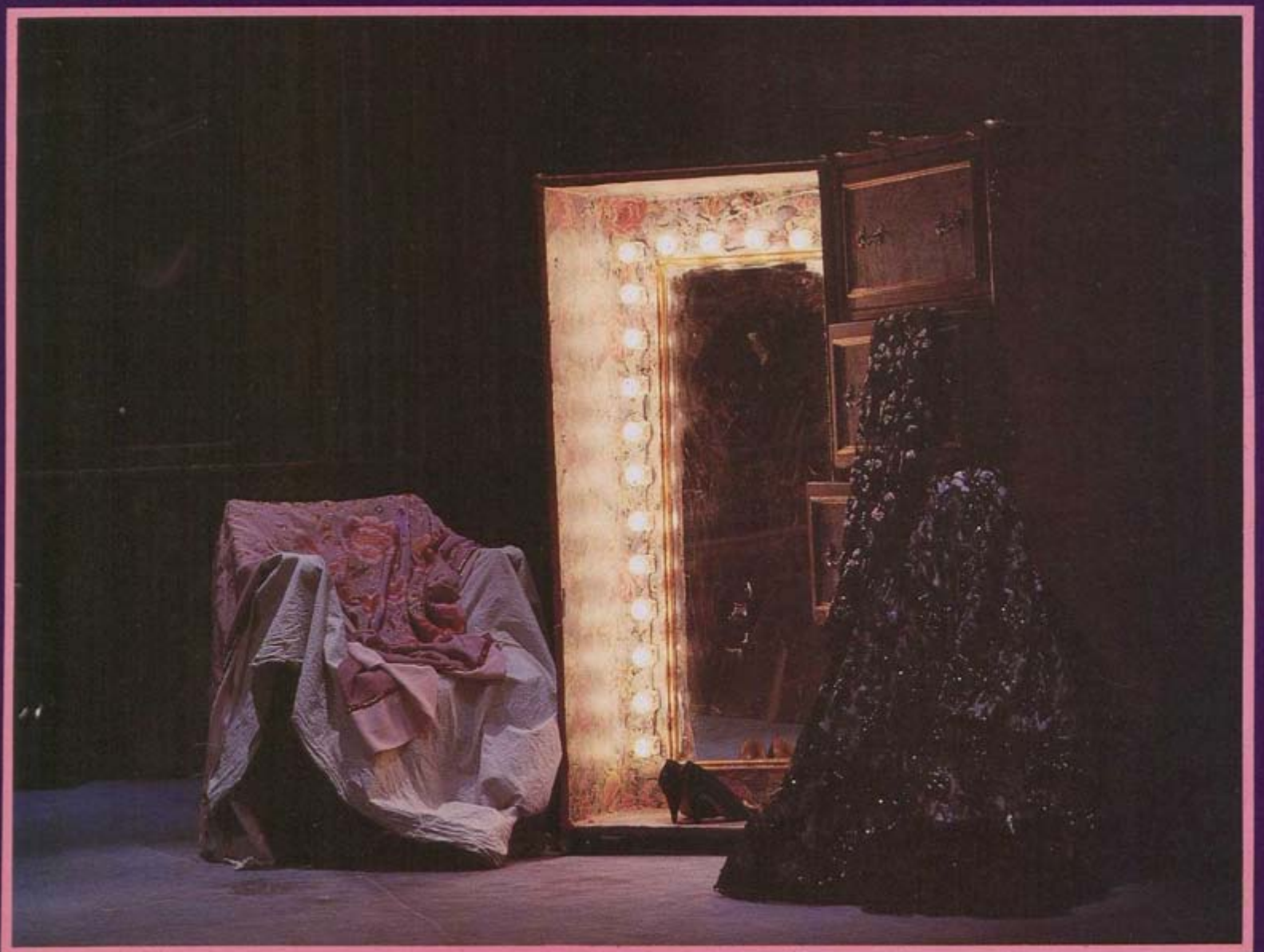
anuario teatral 1988

EL PUBLICO



Anuario teatral 1988

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:
Lola Santa-Cruz

Documentación:
Luis Felipe Higuera,
Carlos Montalvo,
Pedro Ocaña y Blanca Suñén.

Confección:
Salomón Sanz.

Gerencia:
Rafael Fernández-Villaverde

Diseño de portada: Reboiro
Foto: Chicho

CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL
C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.
Teléfonos:
572 33 11-12-13 y 14
Fax: 270 51 99

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 "¡Ay, Carmela!, la tardía revelación de un autor (Moisés Pérez Coterillo).
13 Pasolini o la metáfora de las luciérnagas desaparecidas (Antonio Fernández Lera).
16 La Celestina, la voluptuosidad de la palabra (José Luis Vicente Mosquete).
18 Benavente, nido ajeno (Ángel García Pintado).
20 Cumpleaños del Teatro Fronterizo (Santiago Fondevila).
22 Silencio, se estrena (Alberto Fernández Torres).
24 Mujeres en escena (Ana Rossetti).
26 La morisma como prisma (Miguel Bayón).
28 La crisis de público en Barcelona (Jaume Melendres).
30 Un paisaje que debe cambiar de piel (José Manuel Garrido Guzmán).

Teatro: la temporada 87-88

32 Relación alfabética de compañías, grupos y centros dramáticos, con sus respectivos espectáculos, estrenados entre el 1 de septiembre de 1987 y el 31 de agosto de 1988.

Apéndices

256 Teatro de marionetas
264 Teatro lírico
299 Danza-ballet
321 Festivales
351 Premios
355 Final de partida

Índices

358 Títulos
361 Grupos, compañías, centros dramáticos (orden alfabético)
364 Lírica, títeres, danza
365 Grupos, compañías, centros dramáticos (por comunidades)
368 Autores
370 Directores
373 Escenógrafos

Tiene el lector en sus manos la cuarta edición del ANUARIO TEATRAL, una memoria, un registro de la escena de nuestro país que abarca el período de la temporada teatral 87-88, que de acuerdo con nuestro peculiar calendario comienza el mes de septiembre para concluir en agosto del siguiente año. Lo hemos explicado en las anteriores ediciones. Este trabajo viene a ser un índice del trabajo de documentación que lleva a cabo este Centro y una entrega manejable y de fácil consulta que permite seguir el curso de nuestro teatro. Junto a los datos de las producciones hemos seleccionado las opiniones contrastadas de la crítica, de forma que el ANUARIO complete la visión y el seguimiento que este Centro hace a lo largo del año desde las páginas de EL PÚBLICO, donde nos esforzamos en ofrecer una visión más informativa y analítica, ausente, en la medida de lo posible, de opiniones y juicios de valor.

Se ofrecen en las páginas de este ANUARIO reseñas de 751 títulos que se corresponden con un censo de 602 compañías. En el cómputo se incluyen no sólo las producciones dramáticas, sino también las de lírica, danza y marionetas. Abre este volumen, como ya es nuestra costumbre, una serie de comentarios sobre los síntomas y fenómenos que registró la temporada y lo cierran unos índices que hacen más fácil su consulta.

Nos interesa subrayar que el trabajo de captación de los datos que aparecen en estas páginas cuenta con la colaboración ininterrumpida de los grupos y compañías, además del propio sistema de corresponsalías y vaciado de prensa que se realiza diariamente en el Centro. Gracias a ese flujo continuado de contactos, una labor inicialmente tan compleja, debido a la dispersión, a la incomunicabilidad y al ámbito geográfico al que se reducen determinadas manifestaciones escénicas, resulta posible. Nuestro agradecimiento a cuantos han colaborado en esta tarea no es un simple trámite de cortesía, sino el reconocimiento de una aportación imprescindible, que además encierra para nosotros un indudable contenido afectivo.

Nos complace saber que la aparición del ANUARIO TEATRAL se espera y se celebra como el acta de vida de nuestra escena, como el comprobante de su salud y diversidad frente a los eternos agoreros de la crisis.





Argumentos para la crónica de un año

Verónica Forqué y José Luis Gómez en "¡Ay, Carmela!", de José Sanchis Sinisterra. (Foto: Chicho).

LA TARDÍA REVELACIÓN DE UN AUTOR

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

Señalar *¡Ay, Carmela!* como el espectáculo que marca esta temporada, no es una elección que entrañe demasiados riesgos, aunque para ello sea preciso llevar la contraria a los conspicuos argumentos de la crítica, que ha visto en la obra de José Sanchis Sinisterra un simple sainete tragicómico, un breve relato innecesariamente alargado o la caricatura de una velada para tiempos de guerra. Seguramente el estreno madrileño no entró con buen pie, aquella noche de otoño, en el sofocado Teatro Fígaro, pero para entonces el espectáculo había recorrido ya muchas millas y había iniciado el relevo de sus primeros intérpretes. Manuel Galiana sustituía a José Luis Gómez y Kiti Manver estaba a punto de reemplazar a Verónica Forqué. Aunque los personajes cambiaran de perfil para vivir una vida propia, de acuerdo con sus nuevos actores y con absoluta autonomía respecto a los precedentes, el espectáculo no sufrió quiebra y prolongó sus representaciones a lo largo de toda la temporada siguiente, con una notable acogida de público.

¡Ay, Carmela! es un texto singular; construido con materiales irrisorios, tomados en préstamo de los géneros más ínfimos del espectáculo, tiene en cambio una factura compleja, elaboradísima, que suministra al espectador los datos para reconstruir con fragmentos, a veces febriles, de la memoria los hechos que atormentan a los personajes. Muchos temas se cruzan sobre el nudo aparentemente anecdótico de su argumento: sobre el gran teatro de operaciones de la guerra civil española, el irrisorio tablado de unos cómicos ambulantes, la ridícula afrenta del teatro cometida ante el poderío obsceno de la muerte. El teatro como escenario de la memoria, donde vuelven a cobrar vida, aguijoneados por el castigo de la conciencia, fragmentos de una traición o de una cobardía. Ubicuidad, transparencia, permeabilidad de fronteras entre espacio y tiempo, luz imparpadeable que atraviesa la médula de los hechos y disuelve la última sombra de engaño o autocomplacencia..., poderes tan sólo reservados a la memoria y al teatro, que el autor despliega admirablemente en su texto.



Verónica Forqué y José Luis Gómez, la primera pareja de intérpretes de "¡Ay, Carmela!", de José Sanchis Sinisterra. (Fotos: Chicho y Fernando Romero)

Seducido por la obra, buen conocedor del trabajo de Sanchis Sinisterra, a quien tuvo como dramaturgo en los montajes de *La vida es sueño* y de *Absalón,* José Luis Gómez ha llevado a su Teatro de la Plaza el texto pensado por el autor para el Teatro Fronterizo. Sin perder de vista las dimensiones del espectáculo, su producción ha querido potenciar su patetismo, su poesía, el tránsito entre lo grosero y lo sublime, el humor y la tragedia. El espacio creado por Mario Bernedo sobre el molde de un viejo teatrito de pueblo, que termina encastrándose dentro de la boca del escenario real, en el teatro en que se representa, tiene la fragilidad, la contingencia, la irrelevancia que se corresponde con los hechos que pide la acción, pero al mismo tiempo es el perfecto contenedor de la magia, de la irrealidad, de la pesadilla que impone la memoria. Entre la realidad evocada y el deseo que se formula, la materia teatral resultante, tiene la textura, la fiebre, la intensidad de los sueños, y la implacable lucidez de la conciencia.

Pocas veces un texto encuentra en el montaje su horma tan cómoda. Se diría, en contra de lo que habitualmente sucede, que el montaje trataba de reprimir cualquier tentación hacia lo espectacular y lo aparatoso, para no deformar el ámbito deliberadamente austero y el origen bastardo de los materiales de que se nutre. Tan sólo en un instante, el montaje no supo alcanzar al texto. Y un instante crucial, como señaló la crítica, que parecía hurtado a los espectadores, el de la patética insurrección de Carmela, ondeando con los pechos desnudos la bandera republicana, deshaciendo la parodia grotesca y oportunista, para dar paso al pequeño

heroísmo que iba a costarle la vida.

Pero hay algo más que un excelente espectáculo o que la aparición de un hermoso texto. El éxito de *¡Ay, Carmela!* señala la existencia de un autor prácticamente desconocido por lo que llamamos el gran público, José Sanchis Sinisterra, y que, sin embargo, tiene una densa biografía teatral en la que ha hecho compatibles distintas tareas: la investigación, el ensayo, la docencia, la dirección de actores, la puesta en escena y sobre todo la dramaturgia que se cifra a estas alturas en una treintena de títulos, de los que escasamente *La noche de Molly Bloom* y *Ñaque* alcanzaron un mayor grado de notoriedad.

Ha querido la casualidad que el éxito de *¡Ay, Carmela!* coincida en la misma temporada con el décimo aniversario del Teatro Fronterizo —a cuya efemérides dedicamos un comentario en estas mismas páginas— y al que Sanchis Sinisterra ha hecho una entrega generosa, que culmina ahora en la apertura de la Sala Beckett de Barcelona. Es como si un acontecimiento puramente coyuntural, un estreno que obtiene amplia repercusión en la superficie de la vida teatral española, señalara una realidad más profunda y desconocida: la constancia en la investigación, en la búsqueda, desde una práctica voluntariamente marginal y alternativa, como el mismo nombre de Teatro Fronterizo proclama, de un modo de entender el teatro, que está tan en las antípodas del que se practica en los teatros públicos y en los de la empresa privada que casi precisaría cambiar de nombre. La casual e imperceptible línea que señala la vinculación entre un éxito estimado según los cánones del mercado y la existencia de una práctica radical, marginal por vocación, aunque desgraciadamente marginada en la práctica, señala, involuntariamente, las contradicciones en que se mueve el teatro en España.

Contemplada desde la clarividencia del negocio teatral, la actitud de Sanchis Sinisterra es una ruina, máxime cuando, como ahora se demuestra, es capaz de escribir un texto que maneja con soltura los ingredientes de cualquier recetario de éxitos, aunque cumplido el trámite, se embarque en un juego sinuoso que parece conducir hacia el comportamiento fragmentario de la memoria. Acostumbrado como está a tender puentes entre literatura —y qué literatura: Joyce, Kafka, Sábato, Cortázar...— y el teatro, en busca de traslaciones que a priori se dirían imposibles, *¡Ay, Carmela!* se recrea en un procedimiento más frecuente en la narrativa que



en el teatro, pero que da aquí resultados notables.

Basta con releer el "Manifiesto (latente) del Teatro Fronterizo" para entender que la actitud de Sanchis Sinisterra, su voluntario rechazo frente a las seducciones más inmediatas, nace de un compromiso ideológico y del deliberado propósito de mantener radicalmente libre su pasión por la escritura.



El espectáculo del Teatro de la Plaza prolongó sus representaciones durante toda la temporada siguiente. (Foto: Chicho).

Transhumante, frente al sedentarismo de los instalados, el suyo es un paisaje en movimiento, una geografía cambiante que se orienta por la intuición de lo presentido, por la novedad de los confines no transitados. Le atrae el envés de la Historia, los héroes anónimos, los perdedores de las contiendas, los géneros deleznables... Detesta la pureza de sangre y espera la aparición del relámpago que incuba el mestizaje, contra todos los pronósticos de los colonizadores. Nada de extraño tiene que se sienta a gusto en los géneros marginales del teatro, en la picaresca de los cómicos de la legua, en compañía de los incautos actores del mísero "varietés", que equivocaron la raya marcada por los altos designios estratégicos del gran teatro de la guerra y fueron a parar de cabeza en la tragedia... El teatro, sus géneros ínfimos, es para Sanchis uno de sus territorios preferidos. En él se dan las condiciones fronterizas, la promiscuidad, el riesgo, la lejanía del poder... Desde él intenta resucitar una vieja herencia heterodoxa, convencido de que siempre existió un teatro fronterizo, implicado en cada episodio de la historia. Si de él no queda rastro, es porque no tuvo acceso a los lugares consagrados, ni contó con los cronistas de oficio, sino que debió anclar su existencia en las extremidades del arte y de la vida.

Extramuros, pues, de tantas convenciones dramáticas, buena parte de la obra de Sanchis Sinisterra pretende una reflexión sobre el teatro, sobre sus límites y sus poderes irrisorios. A la misma familia de Carmela y Paulino, pertenecen Rojas y Solano, los cómicos de *Ñaque*, y los cervantinos Chirinos y Chanfalla y don Rodrigo y doña Sombra que cuentan las miserias de la epopeya americana de la Conquista en *El retablo de Eldorado* y los figurantes, en fin, que dan nombre al último y también inédito texto, como muchos otros, de su extensa producción.

Pero la reflexión sobre el teatro que emprende Sanchis no es la del erudito investigador, sino la del poeta. El teatro es, ante todo, un reducto mágico y desde él y para él inventa un hermoso juego que implica también a los espectadores, porque reclama imperiosamente su imaginación activa. Saltos en el espacio y en el tiempo, mezcla de realidad y de teatro, sutil fluir de la narración, evocación de lo intangible, despliegue de los poderes de la palabra que cabalga sobre los más austeros y desnudos elementos, teatro de actor, reducido a su esencia.

Existe, eso sí, una profunda documentación de fondo, una paciente investigación en la época y hasta un ejercicio de lenguaje que se empasta en homenaje con el de los clásicos que evoca. Su escritura da cauce a todo el caudal considerado menor en la literatura y la historia de la época: crónicas, loas, fragmentos poéticos, descripciones, relatos episódicos... pueden aparecer engastados en la escritura dramática, como si se tratara del trabajo de un orfebre, aunque a los ojos de los tasadores de oficio siga siendo ganga. Pero ya hemos dicho que este teatro fronterizo no está preocupado por la pureza de origen y que no reniega de su procedencia bastarda.

Se dice en el "Manifiesto (latente) del Teatro Fronterizo" que su vocación profunda no es la Idea o la Nación —aunque provisionalmente sirva a una causa o luzca los colores de una u otra bandera— "sino el espacio relativo en que nacen las preguntas, la zona indefinida que nadie reivindica como propia". Apátrida, insumiso, escéptico, el terreno en que Sanchis Sinisterra ha plantado la barraca de su teatro, es, en cambio, un lugar privilegiado desde donde cuestionar no sólo el teatro, sino la sociedad de la que surge.

Por eso, cuando una de sus obras agita las tranquilas aguas del consenso en que anda empantanado nuestro teatro es preciso señalar como un raro prodigio acaecido en la temporada, el epicentro que altera el oleaje, aunque su foco se encuentre enterrado en el subsuelo.

PASOLINI O LA METÁFORA DE LAS LUCIÉRNAGAS DESAPARECIDAS

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

Pasolini es el nombre de un río: finalmente fue a dar a un mar de lodo y sangre. Dice Moravia que, en el inconsciente de Pelosi y los "desconocidos" que en la estúpida madrugada del domingo 2 de noviembre de 1975 asesinaron a Pier Paolo Pasolini, "se había depositado hacía tiempo la oscura convicción de que no sólo se podía sino que se debía matar a Pasolini": un hombre "odiado no ya por ser comunista o por ser homosexual, sino por querer ser ambas cosas a la vez, al mismo tiempo que poeta, hombre de cultura, polemista político, artista de todas las artes" (1).

Puede parecer que no guarda ninguna relación este recordatorio de la muerte de Pasolini con el estreno en España de su obra *Calderón*. Pero, naturalmente, yo creo que sí tiene mucho que ver. Y no por una sino por varias razones. Ciertamente porque la producción dirigida por Guillermo Heras en el Centro de Nuevas Tendencias ha supuesto la presentación en nuestro país de una obra teatral más que interesante. Asimismo, porque los merecidos elogios que en líneas generales ha recibido esa puesta en escena de *Calderón* no han podido impedir la densa niebla de los tópicos en torno a la figura de Pasolini, a veces en clave de un paternalismo curiosamente postmoderno que nos avisa de lo anticuadísimo que se ha quedado el buen transgresor del sesenta y ocho, cuando en verdad el transgresor Pasolini, el "perturbador de la pública quietud" (2) no podía ni puede ser en absoluto reducido a víctima propiciatoria de los jíbaros culturales especializados en efemérides. Más aún cuando, precisamente en esa obra —ese *Calderón* en que un sueño tras otro es devorado por el poder como quien toma un canapé con sidra—, Pasolini recurre a la mitología recientísima de la guerra civil española, el exilio, la dictadura, la "normalización" y el "desarrollo" en la España de Franco, como



"Calderón", de P. P. Pasolini, en la producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. (Foto: Chicho).

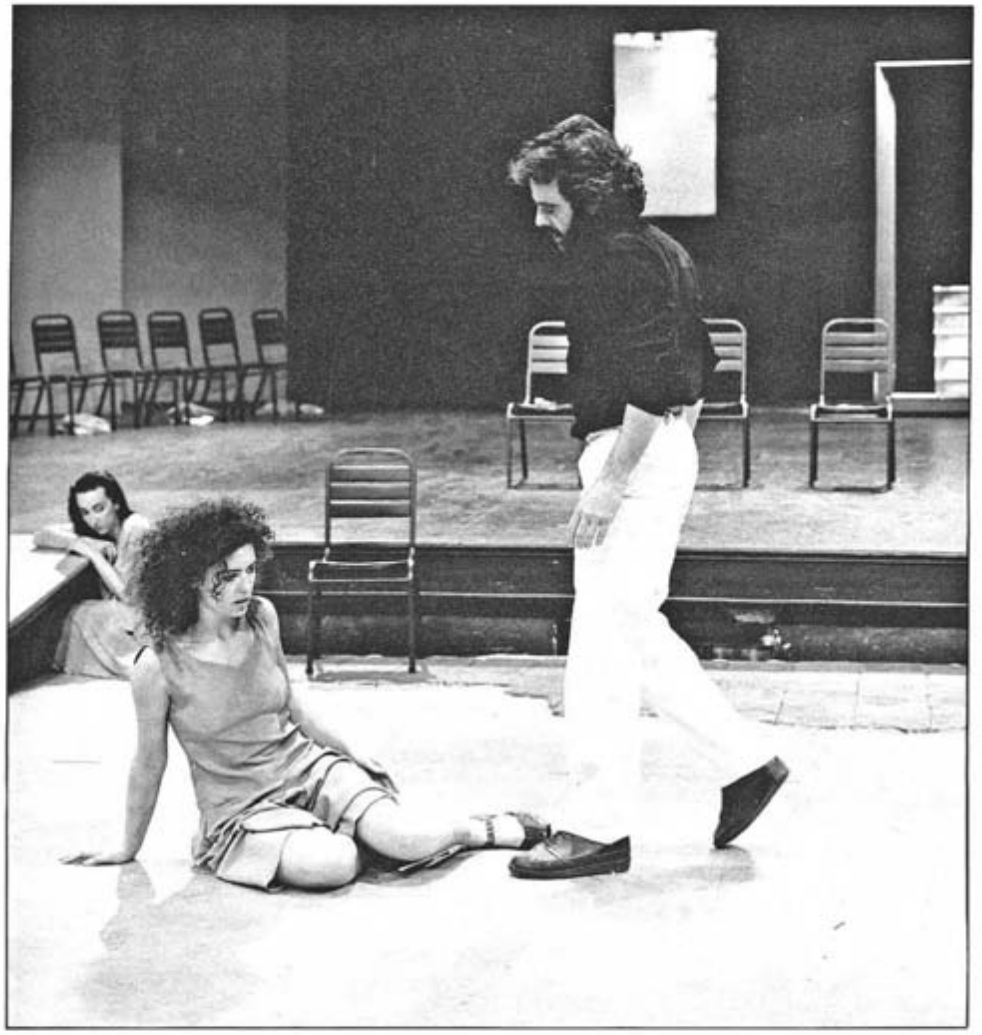
espacio imaginario para echar a volar a sus fantasmas: los del poder y los de la rebelión, jamás reducidos en Pasolini a la simple dimensión de la política doméstica. También ese recurso a la historia española tiene —según los exégetas de un Pasolini muerto— gran interés arqueológico y elevada poesía dramática, pero poco que ver con esta España tan actual y tan futura: cuánto se parece un recuerdo a un olvido, diría yo. Pero es que aún hay más, volviendo a la relación —que desde luego es una coartada— entre la muerte vil de Pasolini y el tierno y reconfortante renacimiento de su *Calderón* en España:

Como todo el mundo sabe —y no les voy a contar yo la obra, que para ese menester ya se la pintan solos algunos críticos—, la Rosaura de Pasolini —"la única que puede turbar mi conciencia", dice Basilio, la máxima representación del poder— tiene sucesivos sueños y despertares a esa realidad humillante del nuevo poder, del "nuevo fascismo" consumista contra el que Pasolini clamaba, parece ser que inútilmente pero, en todo caso, no ingenuamente; no en vano una de las últimas frases de *Calderón* dice: "precisamente en este momento comienza la auténtica tragedia". Claro está que no se trataba de una premonición, pero quizá debamos considerar el final de *Calderón* casi como un "happy end", a la luz de lo sucedido dos años después de que Pasolini (en 1973) diese por terminado su *Calderón*.

A los rebeldes de *Calderón* se les tapa la boca con buenas palabras y finas represiones; a Pasolini "hubo" que matarlo: "El escándalo de Pasolini es su biografía, porque lleva el signo de una radicalidad practicada, de una diversidad no sólo intelectual sino existencial. Sólo cancelando, desvalorizando esa vida se puede lograr hacer de su obra lo que él mismo temía: absorberla, homologarla" (3).

"HACE DIEZ AÑOS OCURRIÓ ALGO"

Desde enero de 1973 hasta mediados de octubre de 1985 —poco antes de morir esa muerte bastarda—, Pier Paolo Pasolini escribió una serie de artículos en el "Corriere della Sera" de Milán (4), que le



En esta página y en la siguiente, diferentes escenas de "Calderón", de Pasolini, dirigido por Guillermo Heras en el C.N.N.T.E. (Fotos: Chicho).

mantuvieron una vez más y tal vez más que nunca en el ojo del huracán: en un contacto con la realidad que había de resultarle fatal. En uno de ellos, titulado "El vacio de poder en Italia", Pasolini utilizó una de sus más hermosas metáforas:

"Hace diez años ocurrió "algo"... La verdadera confrontación entre "fascismos" no puede estar... entre el fascismo fascista y el fascismo democristiano, sino entre el fascismo fascista y el fascismo radicalmente, totalmente, imprevistamente nuevo que nació de ese "algo" que ocurrió hace diez años".

"En los primeros años sesenta, a causa de la infección del aire y, sobre todo en el campo, a causa de la infección del agua... comenzaron a desaparecer las luciérnagas"... A ese "algo" que tuvo lugar hace diez años lo llamaremos, por tanto, la 'desaparición de las luciérnagas'..." Pasolini sitúa esta realísima metáfora en un contexto en el que, en su opinión, se ha producido una "irreversible degradación" del pueblo italiano (al que por amor no repara en llamar "pueblo degenerado, ridículo, monstruoso, criminal"), pueblo que —en otro artículo: "Gli italiani no sono più quelli"— considera víctima (¿voluntaria?) de un proceso de "violenta homologación cultural" en el que "el propio poder —a través del "desarrollo" de la producción de bienes superfluos, la imposición de la manía del consumo, la moda, la información (sobre todo, de manera imponente, la televisión)— ha creado tales valores".

"En cuanto a mí (si eso tiene algún interés para el lector) está claro: yo... daría la Montedison entera por una luciérnaga", terminaba diciendo Pasolini. Aquel mismo Pasolini que en su poesía, su cine y su teatro se iba por las ramas doradas de la tragedia griega, el cristianismo primitivo, la obsesión por la diversidad, la comedia-naturaleza medieval y renacentista, la sensualidad y el salvajismo de nuestro siglo. Tal vez en ese irse por las ramas —tan especial y tan único— resida una de las posibles vías de conexión del "arte" con la "vida", en otros casos llamada simplemente realidad. Pero, ¿cómo se mantiene esa conexión con la realidad a través del arte, del teatro ya que en ello estamos? ¿Expulsando al espíritu crítico de nuestros cerebros adormecidos (en el hipotético caso de que reste algo similar a un espíritu, ahí adentro)? ¿Acallando los gritos —los de la historia y los del futuro con cal viva o con transparentes líquidos "on the rocks"? ¿Cerrando una y otra y otra vez más los ojos ante la incultura y el analfabetismo reinantes por mucho que ambas lacras estén hoy adornadas con lacitos de modernidad y celebración "fin de siglo"? Y, por último: ¿quedan luciérnagas en España? Y si quedan: ¿qué tal andan? O dicho de otro modo: cuánto, cuánto tiempo les queda de vida.

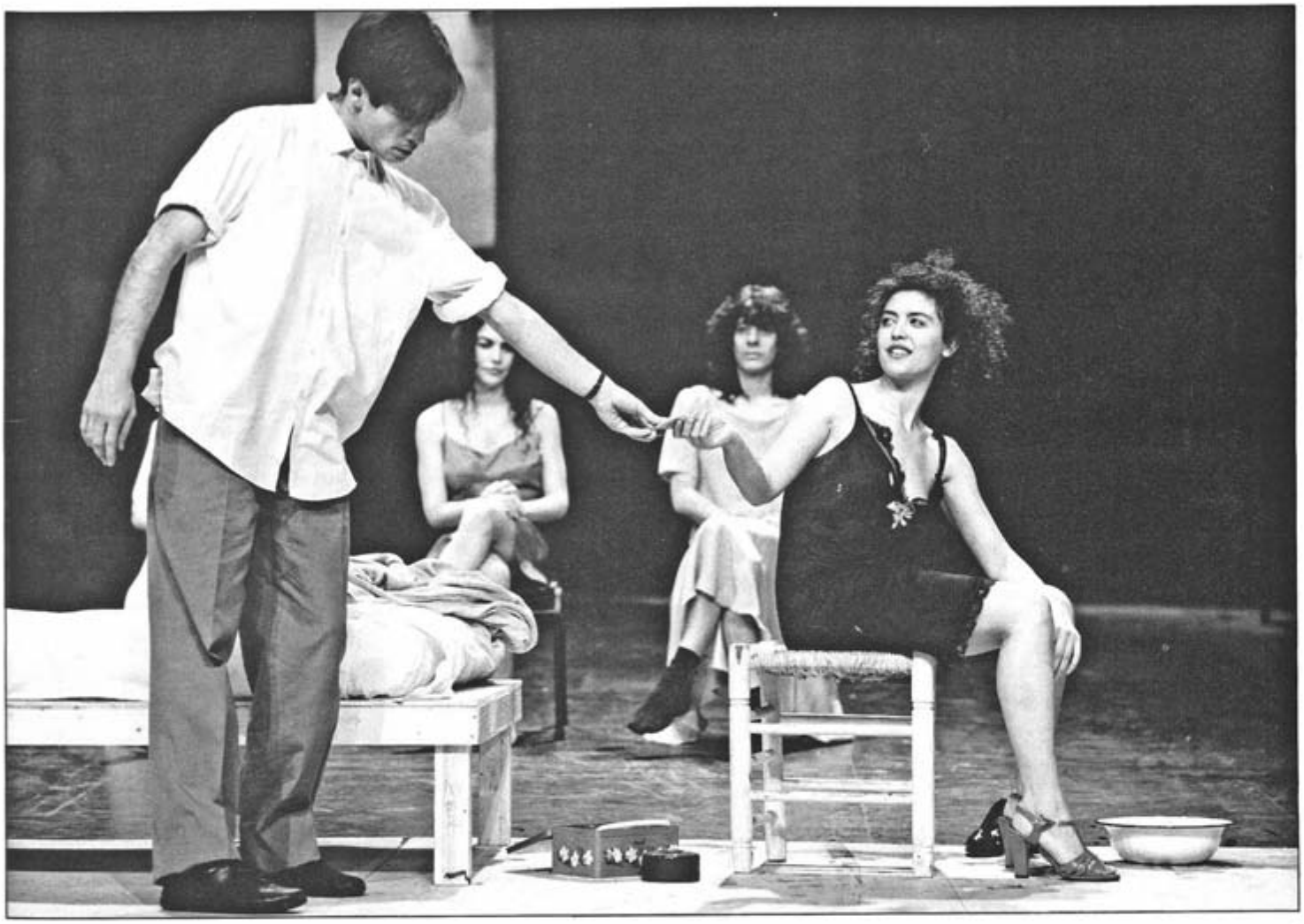
NOTAS

(1) Alberto Moravia, "Il dovere de morire", prefacio al libro-documento "Pasolini: cronaca guidiziaria, persecuzione, morte", edición a cargo de Laura Betti. Aldo Garzanti Editore, 1977

(2) Enzo Sicilliano: "P. P. P., una lucciola al Corriere". "Corriere della Sera", 8-10-86.

(3) Michelle Smargiassi: "Pasolini dalla Germania con amore". "L'Unità", 10-2-86. En este artículo se informa sobre la película "A futura memoria", de Ivo Barnabò Michelli, producida por la TV de Colonia después de que la RAI se negara a participar en su producción. Se incluyen estas declaraciones de Micheli, a propósito de la enorme repercusión que tuvo el filme en Alemania Federal: "En Alemania, Pasolini fascina por su capacidad de razonar sobre el pasado próximo y sobre el presente, sin esos complejos y esa autocensura que bloquearon la reflexión sobre el nazismo primero y sobre el terrorismo después... Pero aún hay más. Una sociedad industrialmente avanzada como la alemana ha comprendido mucho antes de nosotros los gritos de alarma de Pasolini, esas denuncias que en Italia fueron juzgadas como locas, regresivas y nostálgicas. Los "verdes" alemanes, por el contrario, comprendieron al vuelo lo que significaba "daría la Montedison entera por una luciérnaga".

(4) Se incluyen en este artículo citas de "Gli italiani no sono piú quelli" (10-6-74) e "Il vuoto del potere in Italia" (1-2-75)

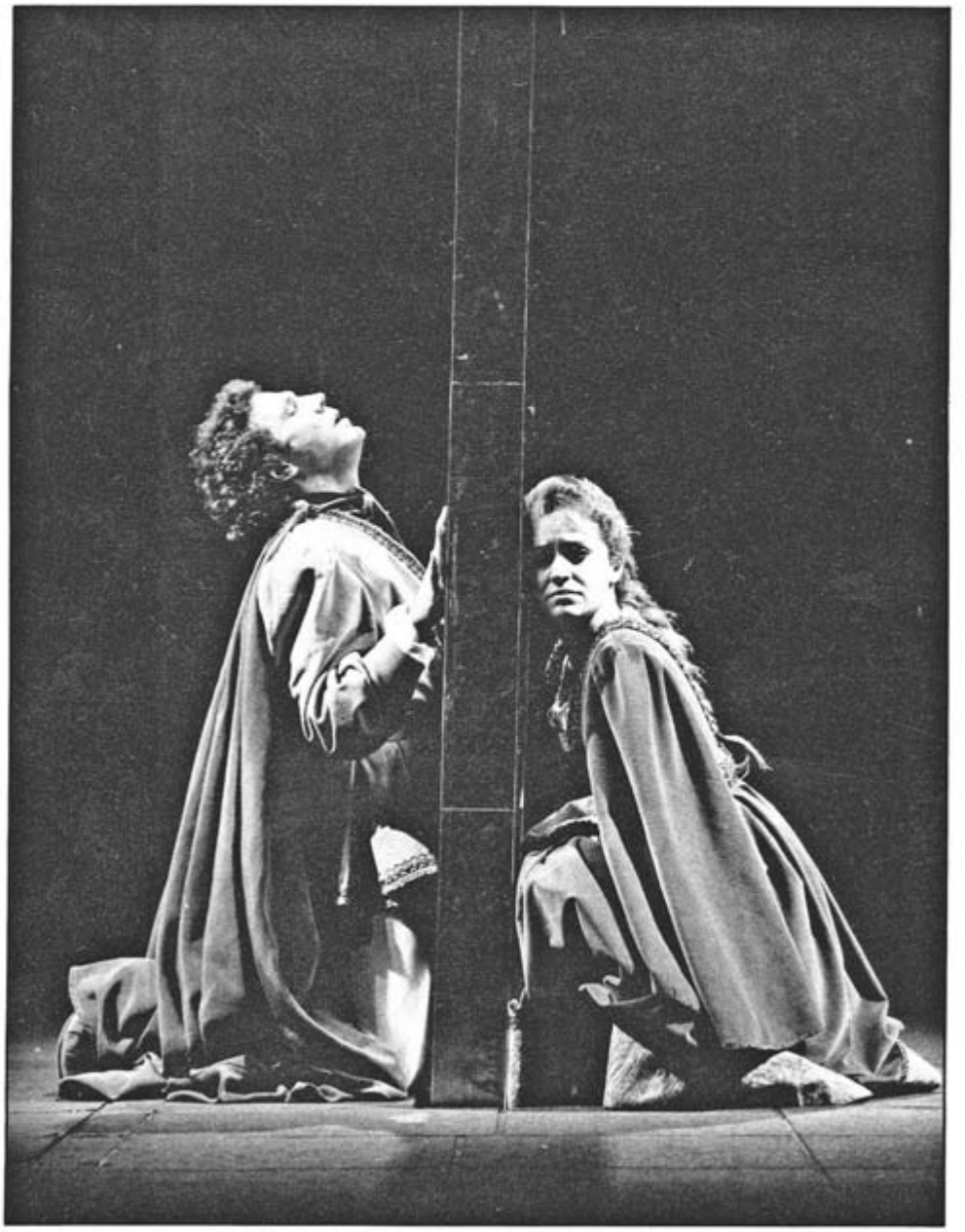






LA CELESTINA: LA VOLUPTUOSIDAD DE LA PALABRA

JOSÉ L. VICENTE MOSQUETE



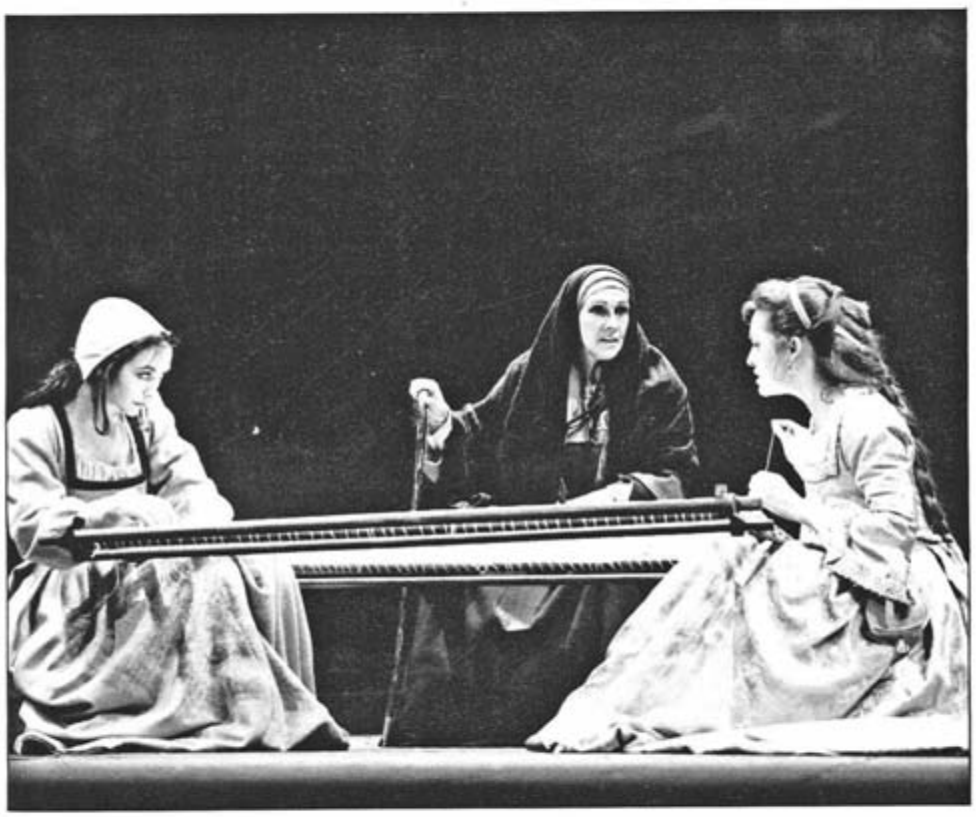
Probablemente la clave venía dada ya en la elección de la protagonista. ¿Tenía Amparo Rivelles perfiles recomendables para encarnar a una puta vieja de rompe y rasga? Aparentemente no. A primera vista cualquiera diría que el aroma de gran dama de Amparo Rivelles y esa Celestina rugosa, zarrapastrosa y fétida que el tópico recomienda, eran atmósferas irreconciliables entre sí. Cualquiera lo diría, menos Adolfo Marsillach, que hizo de esa apuesta punto de partida o un eje de su aproximación a *La Celestina*.

Marsillach, evidentemente, se había acercado también a *La Celestina* con la unción de quien entra "en una selva o catedral verbal", como definiría Francisco Nieva el texto de Rojas, pero al tiempo con la sensación de que el tópico, por lo general, no define al mito... por más que la indolencia así suela predicarlo en ocasiones. O sea que, desde la perspectiva de un hombre como él —que en su último papel de "muñidor" de nuestros clásicos con la CNTC nos tiene acostumbrados a la osadía y al desacato—, esa estrategia de situar a Amparo Rivelles a modo de cuña entre la figura de Celestina y su "lugar común", aporta cierta dosis de irreverencia (para unos demasiada, para otros insuficiente, y para casi todos más matizada y sutil en este caso), que le abre de paso el camino a la exploración de otras dimensiones menos habituales y arrojadizas, pero también posibles de la vieja alcahueta.

Los resultados, claro, son luego opinables —y de hecho el cromatismo de la crítica ha oscilado aquí de un modo sospechoso entre el blanco y el negro—, pero, como decía Goethe, "en las obras del hombre lo más digno de atención... es la intención". Y la intención de este Marsillach tantas veces acusado de manipulador —justo cuando tiene entre manos un texto obligatoriamente manipulable—, se manifiesta más rendida y respetuosa que nunca: que suene la partitura "tal cual, con su sintaxis y su perfume arcaico..., limpia

como la palabra —decía él— y desnuda como la emoción". Un propósito, claro, en el que cobra sentido la participación de un Torrente Ballester como adaptador de enjundia literaria y una Amparo Rivelles, que, aun a riesgo de posibles inconcordancias con nuestra imagen previa del personaje, se entrega antes que nada a su discurso y modula y dice el texto sobre las tablas en tonos casi de sinfonía.

Éste era el proyecto (que el texto de Rojas sonase "de una manera orquestal") y desde esos planteamientos sorprende menos (aunque a algunos les defraude un tanto) la contención de un Marsillach tan escondido entre cajas esta vez, que bordea casi una puesta en escena convencional. Lejos de ceder a la tentación, usual en él en sus montajes inmediatamente anteriores, de abrirnos el apetito hacia nuestros "clásicos menores" acicalándoles con guarniciones de su propia firma (recuérdese, por ejemplo, el *Antes que todo es mi dama*), aquí tanto Torrente como el director de la CNTC se aplican a la atormentada y delicada tarea de podar la frondosa verba-



"La Celestina", de Fernando de Rojas, en el montaje de Adolfo Marsillach, producido por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. (Fotos: Chicho).

lidad de la *Tragicomedia*, para entresacar a primer plano dos de las muchas sugestiones argumentales que encierra; la historia del amor trágico, pero gozoso, de Calixto y Melibea y, a ese contraluz, una silueta de la vieja alcahueta rescatada de los parámetros oscurantistas, miserabilistas —y hasta misteriosos, si se quiere— del Medievo e instalada en la filosofía y la estética de la modernidad.

En ese sentido el "lifting" escénico que Marsillach receta a su *Celestina* se limita apenas a una mera cuestión de higiene, de limpieza de cutis, porque la modernidad en este caso no es algo que sea preciso subrayar con aerosoles y afeites especiales, sino que brota por sí misma desde el propio "tempo" histórico de la obra (el Renacimiento) y alarga sus ecos más allá incluso del horizonte de lo contemporáneo.

La *Tragicomedia* de Rojas se ubica, en efecto, en ese instante en el que el edificio señorial y teocrático del feudalismo empieza a tambalearse ante el empuje de una nueva clase que en lo sucesivo pilotará la historia: la burguesía urbana y comercial. Una clase que por momentos puede mimetizar algunos hábitos aristocráticos, pero que al fin revolucionará el anterior esquema de valores. A la razón del linaje opondrán los burgueses el valor personal; a la virtud, la riqueza; al honor, el placer (carnal incluso); al campanario de la catedral, el reloj de los ayuntamientos ciudadanos; a la eternidad prometida, al "viator" medieval, el "carpe diem", esto es, ese jugárselo todo —incluso el cielo— a la cara exclusiva del presente. El ocio como ostentación, el amor como goce, el cálculo y la astucia como método, el pragmatismo como religión, el individuo, en fin, como razón suprema..., ése es el nuevo entramado moral ("de un tiempo sin moral", se ha escrito) que recalará hacia las capas sociales inferiores y, a más largo plazo, cristalizará en unas pautas de comportamiento descaradas e inquietantemente resonantes todavía en nuestra sociedad.

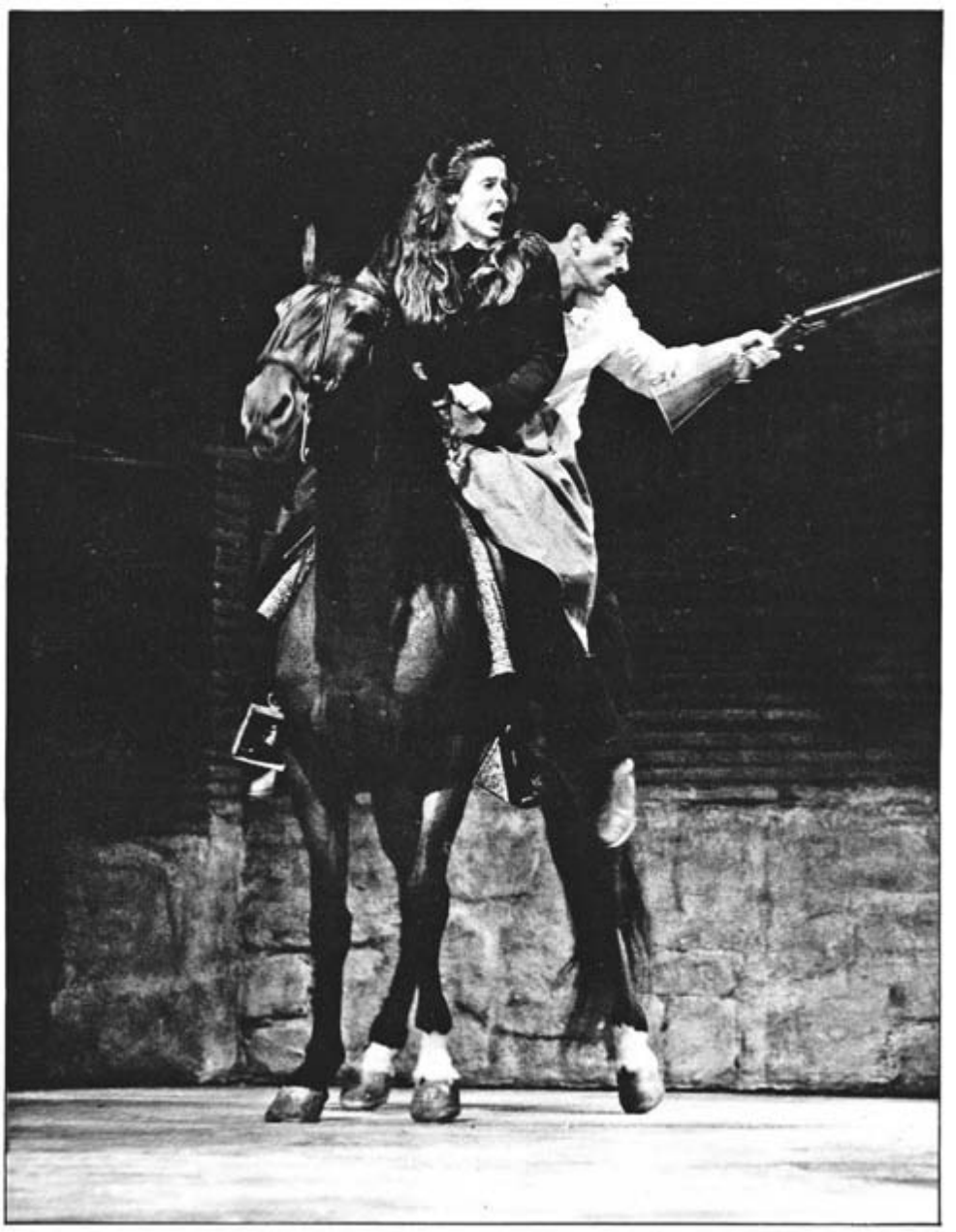
Tal será el run-run de fondo y de partida, que le permitirá quizás a Marsillach hacer a un lado otras lecturas más o menos esotéricas y herméticas, que la criptografía celestinesca reclama por tradición, y ceñirse al simple relato de una historia más diáfana y lineal. Tanto que, libres ya de ese casi seguro corsé moralizante que la Santa Inquisición imponía a Rojas, ni Torrente ni el director de la CNTC dudan en enmendarle la plana al propio autor y resolver el desenlace trágico (la muerte de Calixto) en los más razonables términos de la necesidad y no del mero azar. Ésa es la otra transgresión polémica (aunque no necesariamente gratuita) que ofrece esta *Celestina*.

Lo demás es un afán de elegancia, consideración y cortesía. Incluso una escenografía meramente instrumental..., aunque quizá malentendida, al fin. No pocos, en efecto, la interpretaron como una forma de "ruralización" de una obra intrínsecamente urbana, pero no era ésa, ni mucho menos, la intención de Marsillach, que la pretendía "andariega" nada más, y que durante unos días, acompañado de Carlos Cytrynowski, pateó la Salamanca dorada y renacentista —ése fue su punto de referencia— para empaparse allí de "un color y hasta un olor" real, de un sabor ambiental en el que la palabra del clásico sonase lo más pura posible. Monumental y sencilla. Voluptuosamente...

Para poder paladearla con placer.

BENAVENTE, NIDO AJENO

ANGEL GARCÍA PINTADO



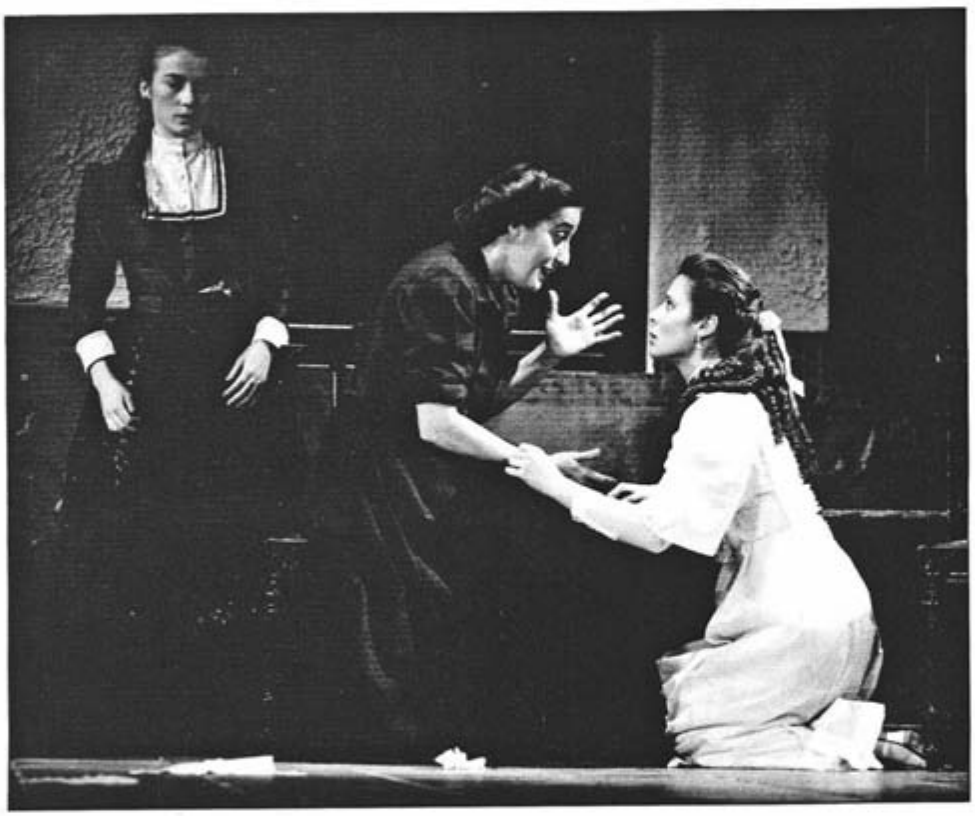
Este ha sido el año de don Jacinto Benavente y Martínez (1866-1954). Unos pocos ingenuos nos creímos que este de 1988 era el año que le correspondía por derecho y por turno a Ramón Gómez de la Serna. Estábamos, claro, equivocados. Ninguna pieza de Ramón subió ahora a los escenarios, en cambio dos de don Jacinto, sí: *La malquerida* y un poupurri intitulado *Cartas de mujeres y otras palabras,* para lucimiento de cinco veteranas señoras de nuestra escena.

¿Es inconstitucional montar a estas alturas a Benavente? No. Ningún artículo de la Carta Magna dice nada al respecto, y por su parte el Tribunal Constitucional tampoco se ha pronunciado. Luego, a los promotores benaventinos les asiste todo el derecho. Alguno de ellos se ha creído en la obligación de justificarse entre su círculo de amistades, alegando que Benavente es un autor que pertenece al patrimonio de la humanidad celtibérica. La coartada sugiere sucesivos montajes de Echegaray, Dicenta, Álvarez Quintero, Marquina, Torrado y los etcéteras de don Simón el de Cádiz. Sea cierta, se reconozca o no esa pertenencia al patrimonio nacional, lo incuestionable es que Benavente forma parte del patrimonio exclusivo de la burguesía y que ahora ha sido recuperado por el municipio, la familia y el sindicato, lo que tras su extravagancia aparente no deja de entrañar no poca coherencia, pues si el suyo es un teatro "de términos medios" como denunció en su día su detractor más lúcido e implacable (Ramón Pérez de Ayala), ¿no es acaso la realidad social y teatral de este país hoy un grandioso término medio?

Tras un periodo de intolerancias políticas y sociales, la vida española ha des-

embocado en otro de transigencias bovinas, lo que ha facilitado mucho la convivencia de un no despreciable número de espectadores españoles con la peripecia agropecuaria de Acacia; su padrastro, Esteban, y su madre, Raimunda. No es que *La malquerida* haya despertado pasiones civiles incontenibles. Aquí ya no se apasiona nadie. Simplemente se ha contemplado con agrado, retocado su rostro con la marca de maquillaje Strasberg. En su época, sin embargo, este drama arrasó, y Valle-Inclán, quien por otra parte no mostró





Tres escenas de "La malquerida", de Benavente, dirigida por Miguel Narros, en el Teatro Español. (Fotos: Chicho).

hacia Benavente la misma animadversión que su coetáneo Pérez de Ayala, supo analizar el fenómeno con una breve frase certera: *"La malquerida* ha gustado tanto —dijo contestando a la pregunta de un periodista— porque se halla al nivel de la curiosidad mental española, y es como un eco de ella. Nada más..."

Hay que conocer la escasa altura que el nivel de esa curiosidad mental tenía para Valle y tendremos la solución exacta.

Pero, aunque los productos Benavente puedan ser tolerados por un grupo de espectadores poco exigentes y no necesariamente octogenarios, lo cierto es que este autor tiene hoy ya pocas cosas que decirnos y ninguna que enseñarnos. Como clásico es difícil reconocerlo, pues la clasicidad conlleva la inmortalidad, la vigencia perenne de la obra, y eso es algo que ni los más entusiastas resucitadores podrán lograr con Benavente, a quien se acusó, por otra parte, de haber hecho un teatro *actual*. Quizas fueran actuales las ideas paticortas y los grotescos problemas de la burguesía que trató de retratar, a medio camino siempre entre el psicologismo y la comedia de boulevard, pero es difícil asimilar una *actualidad* tan manipulada por una supuesta mordacidad tras la que se agazapaba un cínico conformismo moral y un artificio estético culinario. Podemos hacer un juego de palabras y decir que el autor de *El nido ajeno* construyó su extenso teatro (casi doscientas piezas) ajeno a la realidad intensa de su tiempo, ajeno a la verdad histórica de los movimientos sociales y estéticos, ajeno a la verdad profunda del hombre.

Pérez de Ayala tiene una frase terrible para él: "Lo peor del teatro del señor Benavente no es la falta de inventiva, sino la falta de originalidad; no la aridez de imaginación, sí la aridez de sentimiento, y de aquí precisamente su sentimentalismo contrahecho y gárrulo".

Pudiera ser que la lección pendiente que tenía que impartirnos este autor fuera la de la técnica, la buena construcción, la *pièce bien faite*. Esto es, al menos, lo que hemos venido oyendo durante más de cuarenta años, patrocinado por críticos y teóricos de la situación. Pero ni eso. Recurro en esta ocasión a palabras de Torrente Ballester, quien reconociendo cierta sabiduría en el oficio de hacer comedias a nuestro dramaturgo en cuestión, se expuso a proclamar en su día que "la técnica benaventina es lo más flojo de su obra dramática, y en este sentido su influencia fue nefasta. De una manera general puede definirse como *técnica del escamoteo*".

Ese escamoteo lo explica Torrente como la sustitución sistemática de la acción por la narración o por la alusión; o el que los momentos dramáticos acontezcan siempre fuera de escena o entre un acto y otro.

Superficialidad, esquematismo, diálogos retóricos y una actitud moralizante "difícil de soportar", son las *virtudes* que el estudioso francés Jean-Paul Borel detectó, entre otras, al observar al microscopio con una lente no empañada la totalidad de la mercancía benaventina.

Entonces, ¿por qué tenemos que sacar de nuevo a hombros del teatro y pasearlo por las calles, como en 1947 le aconteció en Madrid, al pícaro ebanista disfrazado de Premio Nobel venerable?

CUMPLEAÑOS DEL TEATRO FRONTERIZO

SANTIAGO FONDEVILA



Mil Fronterizos tuviera nuestro país. Sin restar méritos a otras insignes empresas teatrales, el grupo que dirige José Sanchis Sinisterra ha dejado bien sentado dónde y cómo se hace, nace y se reproduce el teatro. El Teatro Fronterizo es una de las experiencias teatrales más ricas y revitalizadoras de los últimos diez años en España. A pesar de que su labor, a menudo demasiado callada, carente de recursos y siempre en el filo de la navaja, no haya abierto los oídos de quienes están obligados a escuchar.

Hace casi dos años, el Fronterizo saludaba al año nuevo —1987— con un escrito sabia pero injustamente titulado "Crónica de un fracaso". "¿Cómo nombrar, sino fracaso, la exigua cosecha que los trabajos y los días han proporcionado a este terco proyecto que inicia su décimo aniversario desde la misma penuria de sus orígenes?", decía Sanchis Sinisterra en aquel opúsculo, a caballo del lúcido desencanto (sin la más mínima autocompasión). "El ETF no interesa a nadie. Puede seguir consumiéndose en la sombra", es la declaración de principios y la denuncia de una estructura sociocultural en la que no hay lugar más que para lo ostentoso, por baladí que sea. "Demasiados errores, demasiadas torpezas... Porque otros los cometen también, es cierto; otros urden también engendros escénicos que, en el sentir unánime —pero no siempre en el decir— constituyen monumentos a la mediocridad, rancios estofados dramáticos condimentados con viejos ingredientes y nuevas salsas. Pero algo les redime en el sentir unánime: han dilapidado en su confección cuantiosos presupuestos públicos y, lo que es más loable, no han estimado recursos ni nombres para asegurarse el éxito, no han incurrido en la menor sospecha de riesgo y aventura".



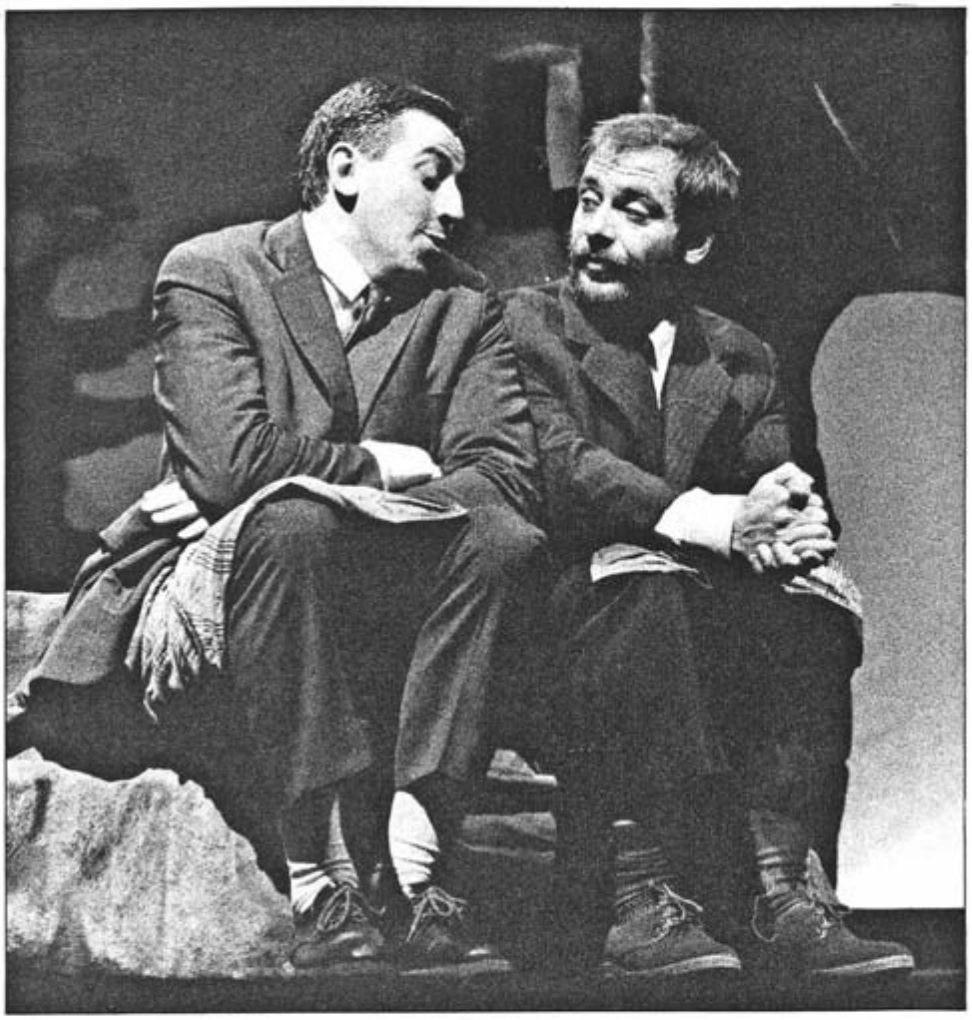
Pero este hombre que nunca ha visto en el teatro una forma de promoción personal, ni en lo material ni en lo profesional, acababa con una frase esperanzadora: "En las antípodas del desencanto, la mirada cansada que revisa huellas del camino recorrido, los frutos del trabajo realizado —inverosímil pero real— persiste en asomarse, tenaz, hacia el futuro".

Y ¿cómo podían pasar inadvertidos a ciertos ojos los montajes de *Ñaque o de piojos actores*, o *La leyenda de Gilgamesh*, tan de moda en la actualidad, o *Primer amor* y *Qué hermosos días*, los laboratorios teatrales y las operaciones dramatúrgicas sobre textos de Cortázar o Melville?

Terquedad, tenacidad, lucidez. Las tres virtudes que han servido al Teatro Fronterizo para afrontar la dureza de unas condiciones de creación que a muchos han

En la página anterior, "La noche de Molly Bloom" y "Naque". Bajo estas líneas, "Ópera", y al lado, "Mercier y Camier", cuatro títulos de la historia del Teatro Fronterizo. (Fotos: Pepe Far y Bielva).





apartado de la escena. Terquedad y tenacidad que, finalmente, han tenido una pequeña recompensa, un resultado más concreto que los cientos de representaciones de sus montajes y el aplauso unánime de públicos de los dos lados del Atlántico. El Fronterizo hace realidad este año 88 su vieja aspiración de abrir una sala a la que, con permiso manuscrito del dramaturgo, bautiza con el nombre de Sala Beckett. No ha sido fácil, ni lo es —valga decir que el proyecto sólo se ha realizado en un sesenta por ciento, por falta, claro está, de dinero—, pero los vientos parecen soplar ahora con mejor suerte para la compañía y para el dramaturgo. Un dramaturgo ignorado con más de treinta obras en su haber. Una de ellas, *¡Ay, Carmela! (Carmela y Paulino, variedades a lo fino)* fue estrenada en Zaragoza por José Luis Gómez y Verónica Forqué. Gómez me contaba el día del estreno que le había costado mucho conseguir la obra, que Sanchis Sinisterra la quería para el Fronterizo. Probablemente de no haber insistido tanto José Luis Gómez, el Fronterizo hubiera conseguido un éxito parecido al de su "fracaso" de diez años. El estreno coincidió con un viaje de Sanchis Sinisterra a Colombia. Personalmente estaba cansado de tanta brega sin ningún apoyo y no descartaba la idea de trasladarse a aquel país. No fue así y aquel estreno marcó el inicio de una etapa muy dinámica del Teatro Fronterizo.

LA LLEGADA DE SERGI BELBEL

A este dinamismo no es ajena la incorporación a la compañía de un joven autor y director catalán al que muchos consideran ya como el mejor de los últimos tiempos y que considera a Sanchis Sinisterra como su maestro espiritual. Sergi Belbel conoce a Sanchis Sinisterra a través del Aula de Teatro de la Universitat Autónoma, y rápidamente sintonizan. Belbel se incorpora al proyecto de la Sala Beckett y al Fronterizo, aún sin la consideración institucional que se merece, porque lo que está claro es que no abdicará de su filosofía sobre el riesgo, la aventura, la investigación y la experimentación. La compañía sienta una infraestructura. Y vuelvo a decir: Mil Fronterizos quisiera para reventar los tímpanos de los miopes políticos de turno.

Que nadie espere de la Sala Beckett una programación estelar, ni nombres, ni operaciones de prestigio, ni oropeles. Por fortuna, el laboratorio Sanchis Sinisterra seguirá trabajando en lo que le es propio, en lo que conlleva su razón; seguirá siendo sospechoso de riesgo y aventura, ayudado por otros como él que ven en el arte escénico y en el arte en general, una profesión donde ubicar el cuerpo y el espíritu. Y aunque no tengamos mil, nos bastará saber que existen, conocer su trabajo, para estar más tranquilos sobre el futuro de nuestro teatro.

SILENCIO, SE ESTRENA

ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES





Tres de los estrenos que tuvieron lugar en la cartelera madrileña a lo largo de la temporada 1987-1988 fueron testigos de un curioso hermanamiento entre cine y teatro. La puesta en escena de los textos de un autor clásico (Calderón de la Barca) y dos contemporáneos de muy distinta filiación estética (Marcial Suárez y Álvaro del Amo) recurrió una referencia al cinematógrafo con muy diversa intención y resultados.

La conciencia de esos tres montajes en una sola temporada bien puede considerarse insólita por lo inhabitual. De hecho, si exceptuamos el tradicional movimiento migratorio de actores y actrices del teatro al cine y viceversa, las relaciones entre ambos sectores sólo suelen darse en una única dirección: la adaptación cinematográfica de textos dramáticos, operación aleatoria que con una misma materia prima puede dar lugar a productos antológicos, como el *Macbeth* de Orson Welles, y a productos perfectamente prescindibles, como el *Macbeth* de Polanski. Menos frecuente, aunque tampoco excepcional, es que directores de cine sientan el deseo de dirigir una pieza teatral. En España, esta tendencia adoptó la apariencia de brusco y fugaz sarampión en torno al año 1980. Hasta cuatro directores (Josefina Molina, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Chávarri y José Luis García Sánchez) se animaron a hacer el intento. Sólo la primera repitió.

El caso de los tres estrenos que nos ocupa es, sin embargo, diferente. En los tres *(Antes que todo es mi dama, Dios está lejos* y *Motor),* se intenta emplear el referente cinematográfico como un elemento importante, si no primordial, de la puesta en escena. Y lo curioso es que sólo en la obra de Álvaro del Amo *(Motor)* el conflicto dramatizado alude al medio cinematográfico: los dos principales personajes masculinos están pergeñando un guión.

Claro, que una cosa es utilizar el referente cinematográfico como recurso de

puesta en escena y otra muy diferente es que se integre plenamente en la dramaturgia del montaje. De esto último, el teatro español anda más bien huérfano, aunque no han pasado tantos años desde que el grupo Tábano estrenara *Un tal Macbeth* (y dale), un estimulante montaje en el que Shakespeare, Syberberg, Humphrey Bogart, Howard Hawks y varios insólitos invitados más procedentes del cine, la ópera y el teatro se trataban de tú.

En dos de los tres montajes anteriormente citados, por el contrario, el recurso al referente cinematográfico aparece más bien como eso, como recurso. Es, en el fondo, algo externo a la propia lógica interna de la obra, aunque puede argüirse —forzando un tanto el argumento— que las dos obras remiten muy indirectamente al cine. Así, por ejemplo, la mera lectura de *Dios está lejos* sugiere que también el cine —aparte de Dios— está lejos. Pero no puede negarse que el conflicto expuesto por Marcial Suárez pone sobre escena a algunos de los estereotipos más queridos y frecuentes del "cine negro": el juez, la prostituta, el policía, el sospechoso.

El caso de *Antes que todo es mi dama* resulta más audaz y, quizá por eso, ha tenido más éxito. Es cierto que en los albores del cine español y en la posguerra hubo más de un intento de producir ambiciosas películas basadas en obras de nuestros clásicos. No obstante, la idea de plantear la puesta en escena del texto de Calderón de la Barca como si un añejo equipo de rodaje estuviera filmando en un plató una adaptación cinematográfica de dicha obra —y plantearla, además, de forma irónica— resulta más bien atrevido.

No corramos el riesgo, en cualquier caso, de minimizar la opción escogida por Adolfo Marsillach para la puesta en escena. Es indudable que el recurso a la anécdota del rodaje —un recurso, insistamos, en clave cómica y ligera— está ahí, en lo fundamental, para hacer más dulce y digestivo un bocado —un texto *clásico en verso*— al que se supone —probablemente con toda justicia— más bien incómodo de masticar. En suma, es un "truco". Pero también es verdad que, una vez que el espectador acepta como verosímil la coartada del supuesto rodaje, Marsillach queda legitimado para introducir en la puesta en escena de la propia obra de Calderón una serie de recursos imaginativos y humorísticos (las cabalgaduras y carruajes de los personajes-actores, la proyección sobre el decorado de una película en la que los propios actores entran y salen en escena como si de un film mudo se tratara, etc.) francamente atractivos. En suma, se puede estar en desacuerdo con la forma mediante la cual Marsillach hace más asequible —"vodevilizándola"— esta comedia de enredo (por otro lado, una obra menor del autor), pero no cabe duda de que, una vez puesto en marcha el "truco", el director saca jugoso y abundante partido de él.



En la página anterior, "Dios está lejos", de Marcial Suárez, y "Antes que todo es mi dama", de Calderón. Sobre estas líneas, "Motor", de Álvaro del Amo. (Fotos: Chicho).

En *Motor,* sin embargo, el cine sí está presente en el argumento de la obra —la elaboración de un guión y una película— y, por tanto, también como elemento de la puesta en escena. Pero eso no es nada en comparación con su presencia dentro de la propia estructura dramática del texto de Álvaro del Amo. Éste, al fin y al cabo, ha sido cocinero antes que fraile, es decir, director de cine antes que autor dramático. Por ello, en todas sus obras (no sólo en *Motor:* también en *Geografía* y en *Correspondencia*) es patente una mirada genuinamente fílmica sobre el conflicto que está dramatizando. La austeridad y el rigor casi irritante de los textos teatrales de Álvaro del Amo tienen más que ver con el cine —con un cierto tipo de cine— que con el teatro. Su tratamiento de la palabra —y, sobre todo, de los silencios— también. Si a eso sumamos que, tanto *Geografía* como *Motor,* han sido dirigidas por Guillermo Heras, un apasionado del cine —director también de *Un tal Macbeth,* mire por dónde—, que ha subrayado en los movimientos de los actores y en la iluminación de ambos montajes ese "aire" cinematográfico, no debe extrañar que, asistiendo a la puesta en escena de *Motor* uno tenga la impresión en ocasiones de estar siendo testigo de la "tridimensionalización" de una película. Frente a esto, que en *Motor* aparezca una cámara de cine sobre el escenario o que el "truco", cinematográfico que cierra el montaje parezca talmente un "truco" son cosas que pueden ser consideradas como meramente anecdóticas.

Nada que ver, por tanto, el tratamiento que recibió el cine en cada uno de estos tres estrenos. Y lo reseñable —cosa inútil y curiosa— fue precisamente eso: que tres montajes de un mismo ejercicio optaran de forma tan dispar por idéntico recurso.

MUJERES EN ESCENA

ANA ROSSETTI

Qué es la emancipación de una mujer sin la Nora de Ibsen; qué, las triquiñuelas de una enamorada sin el gallardo "Don Gil"; qué, la desesperada esperanza de una novia eterna sin "Doña Rosita"; qué, la rabia de una mujer violada sin la Laurencia de "Fuenteovejuna"; qué, el trastornador consuelo del alcohol sin Blanche Dubois; qué, el crimen sin Lady Macbeth; qué, el suicidio sin Ofelia; qué, la locura soterrada sin Hedda Gabler; qué, del coraje sin la inolvidable madre de Brecht. Y es que, en palabras de Laurence Olivier, "el arte es más dilatado que la vida. Es algo más que la vida". Por lo que un personaje dramático debe ser más intensamente real que una persona. Y más fascinante, tanto en su nobleza como en su horror. Sea hombre o mujer.

La creación literaria no es sino un problema a resolver, mucho más apasionante cuanto más complicado sea su planteamiento. Y en dramaturgia, los elementos esenciales para entrar en conflicto son los personajes.

Recurrir a espadachines, criados, alcahuetas, cadáveres en alacenas y amantes en armarios, para llevar a feliz término el desenlace, depende del gusto de una determinada época, lo que no quiere decir que el gusto sea el uso y que lo que ocurre en el escenario sea un reflejo fiel del patio de butacas. Y si no, ahí está nuestro teatro del diecisiete. Por mucho que sus heroínas se inscribiesen en la universidad, impartiesen leyes, fuesen nombradas capitanas, denunciasen a sus violadores y exhibiesen sus piernas tres siglos antes de que lo decretase Mary Quant, a la mujer española jamás se le pasó por la imaginación tomar como norma de conducta lo que aplaudía en las corralas. Y creo que hasta el mismísimo Tirso, si levantara la cabeza y viese que sus protagonistas femeninas han abandonado el palco escénico para llevar a cabo sus andanzas en plena calle, no lo aprobaría del todo. Adónde hemos ido a



"Cartas de mujeres y otras palabras", sobre textos de Benavente. En la página siguiente, escenas de "Las damas del jueves", de Bellón, y "Damas, señoras, mujeres", de Alonso Millán. (Fotos: Chicho y Pablo Santana).

parar. Y es que en el diecisiete, lo que verdaderamente entusiasmaba era el juego del "ser y la apariencia", el "engañar con la verdad" y el "amar sin saber a quién", que tanto tema han dado en las tesinas, y la muchacha mutante, que tan pronto era paje, como aldeana, como guerrero, como princesa, era el vehículo de la estética barroca y no el espejo de sus costumbres.

Este año, los escenarios se han visto invadidos insistentemente por obras de mujeres. Reunir a un grupo de personas en un decorado único, además de facilitar el cumplimiento de la regla de las tres unidades clásicas, es un recurso escénico tan válido como otro cualquiera para desencadenar la acción dramática. Si, además, el grupo congregado forma parte de un colectivo, llámese la escena cárcel, convento, cuartel, hospital o "La casa de Bernarda Alba", supone para el autor el desafío de tener que resaltar las individualidades desde la uniformidad. Cuanto más específico sea el grupo, más se tendrá que afinar en el trazado de los temperamentos y las definiciones de las psicologías. No es lo mismo hacer entrar en danza a cinco mujeres por extensión, que a cinco porteras en exactitud. No sé, dentro de la historia del teatro universal, lo que significará la cartelera de una temporada ni si, a lo largo de este siglo, el meter a las mujeres en un recinto y tirarles de la lengua será un tema suficientemente recurrente como para interesar a alguna futura tesinanda de Minnesota. Mientras tanto,





poco importa que un puñado de personajes femeninos se hayan unido para cotillear alrededor de una mesa de camilla, dialoguen en un convento de carmelitas, se arrecojan en un beaterio, se ayuden para deshacer la casa, monten una comedia para poder enterrar a sus hermanas difuntas, o una tragedia griega para hacer más llevadera la espera de la ejecución.

Lo que importa es de qué manera han inducido al espectador a salir de sí mismo, cómo le han introducido cada una de las palabras hasta hacerlo reír, o conmoverse, o sorprenderse, o reflexionar, o interrogarse; cómo lo han conducido por los laberintos de la trama hasta el final, de qué manera, en una palabra, lo han seducido sin remedio.

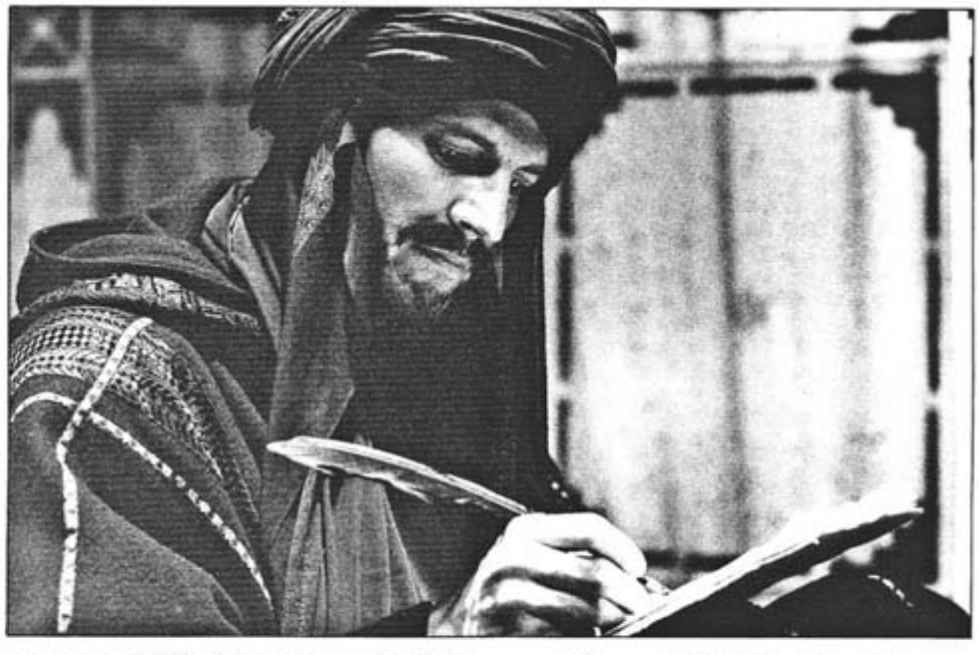
De todos modos, me gustaría saber qué es lo que realmente busca el espectador de hoy, qué es lo que le atrapa cuando acude al teatro y asiste a una reunión de amigas que, con el pretexto de tomarse una copa o jugar una partidita de cartas, viviseccionan las peripecias de sus insignificantes vidas, lanzan sobre el tapete sus frustraciones, sus temores, sus rencores y sus maledicencias y acaban de lo peor. No como en las películas americanas de la sobremesa, que cuando dos enemigas sacan a relucir lo que les pasó de chicas con algún profesor descarriado o por culpa de aquella muñeca que no les trajo Santa Claus, terminan dándose besos y cediéndose el novio.

Yo vivo enfrente del teatro Maravillas, y las colas dan la vuelta a la manzana. Que haya que esperar un par de siglos para que una estudiante extranjera demuestre en una tesis que toda esa gente iba al teatro no para ver lo que yo me creo que han visto, y que he visto yo también, pues también he guardado mi cola, sino por otra extraña y desconocida razón que no sé cómo llamarán desde la superioridad que da una perspectiva histórica, es cosa que me pone de los nervios. Sin embargo, se me ocurre aventurar la teoría de que, quizá como en el diecisiete las mujeres estaban bien sujetas, el que en la escena sacaran los pies del plato podía ser como una especie de catarsis para más de una. Pero como ahora nos estamos desmandando en la vida real, el que en la escena no saquemos nada en claro, puede suponer un alivio para más de cuatro, pero sabe Dios. La clave la tendrán los años venideros.

Así que, desde mi humilde posición de espectadora contemporánea a los hechos, sólo me atrevo a sacar la conclusión de que las actrices españolas han trabajado esta temporada en una proporción más alta que en otras y que, además, han demostrado, también en una alta proporción, que son magníficas. Y con ello no creo que ninguna generación de sabihondas vengan en el futuro y me desmientan.

LA MORISMA COMO PRISMA

MIGUEL BAYÓN



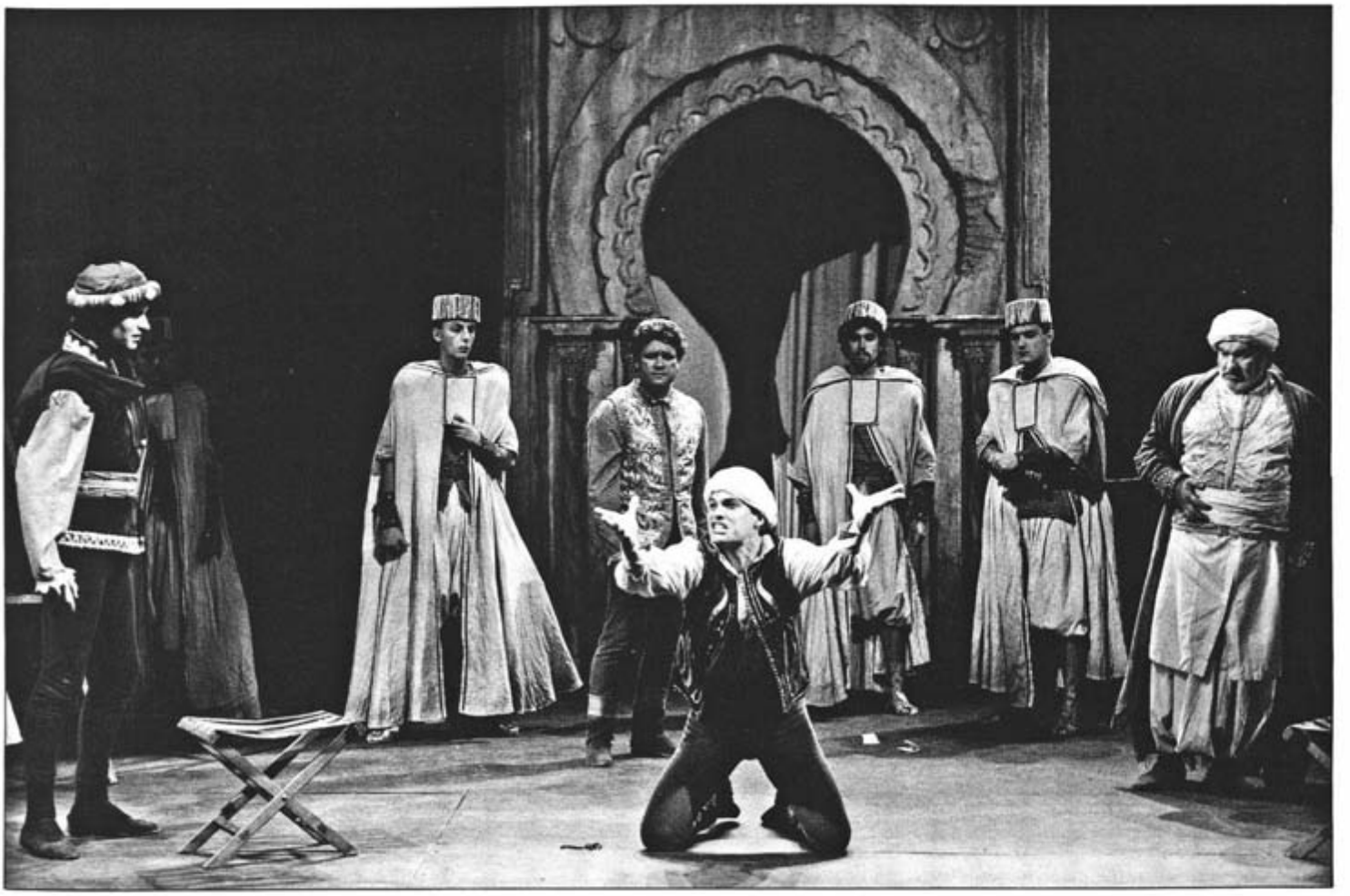
"El manuscrit d'Alí Bei", de Benet i Jornet, en dirección de Montanyès, y en la página siguiente, "El príncipe constante", de Calderón, dirigido por González Vergel. (Fotos: Ros Ribas y Pablo Santana).

Una de las pruebas más fehacientes de lo europeos que vamos siendo es el recurso de nuestros artistas a utilizar elementos del *otro* por antonomasia, el moro, nuestro primo. A finales del siglo XIX y principios del XX las artes europeas tuvieron un fuerte componente de orientalismo, y España no fue ajena, en sus espíritus más informados de lo que allende los Pirineos pasaba, a esa invención —bastante manipuladora, por otra parte— de una realidad exótica.

En nuestro teatro actual hay una *bajada al moro,* pero en general parece responder a una vía metafórica: turbantes y gumías, babuchas y huríes sirven para hablar de lo que a nosotros nos sucede. Puestos a rastrear precedentes ilustres, no hay duda de que esa vertiente metafórica siempre ha latido en espectáculos y liturgias que hoy denominaríamos *parateatrales:* los *pastorets,* los autos, las *passiós,* el Misteri, los moros y cristianos... Pero sin ir tan lejos, un montaje como el *Absalón,* acometido hace años por José Luis Gómez, aun siendo auténticamente un rescate calderoniano, abría ya la visualidad exótica

Este año está plagado de morerías. Cataluña, que normalmente marca la pauta de la creatividad teatral española, ha aportado dos espectáculos referidos a la figura histórica —y tan legendaria, tan sugerente, tan secreta— de Domènec Badia, más conocido como Domingo Badia, y más aún como Alí Bey. *El rei de l'Orient,* a principios de año, inauguró con polémica: el autor, Joan Randé, denunció el montaje del director Carlo Bosso, y éste reconoció que, en efecto, había querido proponer una pieza divertida, un musical optimista, en vez de la idea original de Randé, que contaba la historia de un joven cachorro de la burguesía catalana de final de siglo que se empeña en recorrer la ruta de aquel Alí Bey, espía del rey de España a comienzos del siglo XIX: el chico fracasaría, pero al regreso de su calaverada la familia le terminaba casando y oficialmente la grotesca aventura constaría como éxito; una metáfora sobre un tema muy catalán, la reivindicación —incluso victimista— del fracaso. Música de Offenbach, arreglada por Joan Bibiloni, y brillantez y ligereza a cargo de un director especializado en la *commedia dell'arte.*

El Teatre Lliure montó, con dirección de Josep Montanyès y escenografía de Fabià Puigserver, un texto de Josep Maria Benet i Jornet, *El manuscrit d'Alí Bei,* en el que la acción se desarrollaba en tres planos complementarios: un autor de hoy relata en un hospital la obra que está escribiendo sobre Badia; un empleado de banca de la década de los años veinte que sueña en Barcelona con ser Alí Bey; y la propia andanza del espía-explorador. Tanto en el texto como en la puesta en escena queda claro lo que subyace tras la peripecia de los personajes: la persecución de un imposible, el batacazo de quien busca utopías lejanas (La Meca, el mar interior de Africa...) con tal de no pararse a ver la mediocridad de su entorno cotidiano: es decir, de nuevo una metáfora sobre la Cataluña de hoy. Benet i Jornet se ha sentido interesado por criaturas que están descontentas, y su texto se confabula hábilmente con la precisión estilizada de una dirección teatral que ha sabido huir del tópico orientalista de hoy, es decir, del modelo Hollywood: el desierto, eficazmente, es una estera; el montaje avanza mediante sutil empleo de elipsis. Y el personaje de Badia es un fracasado que culpa a los demás de su propio fracaso: la obra es tanto una reflexión sobre el autoenclaustramiento como sobre la necesidad y límites de la aventura.



La metáfora nacionalista se hace explícita alegoría en *Alhucema,* de Salvador Távora, subtitulada sin equívocos *Aires de historia andaluza.* Presentado en Mérida, *Alhucema* es espectáculo que condensa el mundo característico de Távora y de La Cuadra de Sevilla. Montaje visual, de sensaciones y música, cargado de simbolismos barrocos, de incienso, de galope de caballos reales, es un recorrido por las diversas civilizaciones que fueron asentándose y conformando Andalucía: tartesios, fenicios, griegos, romanos, árabes, judíos, cristianos... y la presencia gitana. Távora ha concebido un monumental fresco esencialmente coreográfico, que busca y nunca desdeña el recargamiento, aun a riesgo de pandereta y *kitsch. Alhucema* fue financiado por el Festival de Mérida, el INAEM del Ministerio de Cultura y la Junta de Andalucía. El método de Távora, que él califica de *poética mecánica,* no rehúye la masa del medio centenar de la Coral de Isla Cristina, en un intento de oratorio que se mezcle con la plástica del ballet. El exotismo se funde aquí con el intento de explicar el tópico y, por supuesto, el *quejío.* Es la noche de los tiempos vista con ojos de ahora y, sobre todo, para ojos de ahora.

Más de la condición humana, o de la crisis de valores, que de situaciones sociopolíticas, nos habla *El príncipe constante,* de Alberto González Vergel. En versión del propio director y de José María Rodríguez Méndez, es la recuperación de un Calderón que no se había representado desde los tiempos del autor... y quién sabe si siquiera entonces. Pedro Mari Sánchez, con sabia vehemencia, incorpora a don Fernando de Portugal quien, cautivo en tierra mora, no aceptó ser canjeado por Ceuta. Vergel propone una parábola sobre la fe constante, la fidelidad a unos valores, y ello es coherente con su propio modo personal de entender la dicción del verso y el enfoque de un clásico del Siglo de Oro. *El príncipe constante* inició su existencia en Mérida, pasó por Madrid y acabó en el Festival de Almagro, que lo coproducía con el INAEM. Punto fundamental es la escenografía de José Hernández, que no por casualidad es tangerino, y tangerino de la época esplendorosa. Lo irónico es que quien dio la voz de aviso sobre esta joya calderoniana fue Grotowski.

Pero lo exótico también existe, aunque de otra forma, en otras latitudes del teatro hablado en castellano. El aquelarre visual, las antorchas, los delirios, los espejos, son el entramado escénico de *La Celestina* montada a últimos del pasado año por los venezolanos Rajatabla, con una Celestina interpretada por un hombre, Alexander Milich, y una dirección de Carlos Giménez a la par introspeccionadora en la figura central y desorbitada en los elementos que le rodean. Al fin y al cabo, una manera oblicua —como la de los españoles que se sirven de la morisma— de incidir sobre una realidad desquiciada y proteica como la latinoamericana.

Pero también es cierto que *Los baños de Argel* tienen una lectura oblicua —y contemporánea para nosotros— de sus peripecias.

LA CRISIS DE PÚBLICO EN BARCELONA

JAUME MELENDRES

Salvo en momentos verdaderamente catastróficos, ningún sector económico suele sufrir pérdidas tan espectaculares como las que ha conocido en la temporada 1987-1988 el ámbito teatral barcelonés: un pavoroso —33 %, muy próximo, en su contundencia, por ejemplo, al —45 % que conocieron las taquillas parisienses durante la revolución de febrero de 1847. Diríase, sin embargo, que los tiempos han cambiado, puesto que si bien entonces el hecho provocó la alarma de la opinión pública, e incluso la del Gobierno (capaz de afirmar que el cierre de los teatros equivaldría a "extender una bandera negra sobre París", y de votar un presupuesto extraordinario), en Cataluña, el dato, ofrecido por "El Público" hace ya algunos meses, no ha merecido ni un amable o piadoso comentario en los medios de comunicación, ni ha provocado ningún revuelo de papeles o de conversaciones en los despachos de los asesores culturales.

Explicar las causas del fenómeno sin adoptar tonos apocalípticos no es fácil, por dos razones fundamentales. En primer lugar, por la falta de una serie de datos suficientemente larga que nos permita inscribir estos números rojos en una curva temporal realmente significativa. Pudiera ser, por ejemplo, que la temporada 1986-1987 que nos ha servido de referencia para cuantificar el descenso hubiese sido excepcionalmente buena y que los resultados de 1987-1988 no fuesen otra cosa que un retorno a los niveles habituales. Pero incluso suponiendo que no sea así, ¿cómo aprehender la verdadera dimensión de la caída si desconocemos la evolución de la demanda en el campo de los restantes productos destinados al ocio ciudadano? ¿Qué ha ocurrido en los cines? ¿Y en los estadios, en los museos y en las librerías? ¿Cómo ha evolucionado la industria del vídeo doméstico, la cifra de negocios en las autopistas durante los fines de semana y la de las casas de relax los días laborables?



"El tango de don Juan", espectáculo del Centre Dramàtic de la Generalitat, dirigido por Savary, y en la página siguiente, "El Mikado", de Dagoll-Dagom. (Fotos: Ros Ribas y Pilar Aymerich).

Ante la ausencia de datos fiables, sólo cabe constatar evidencias. Y la primera y principal es ésta, por paradójica que parezca: el consumo teatral en Barcelona no está en decadencia, un concepto que sólo adquiere sentido en un proceso lento y, por ello mismo, irreversible. Tan brutales oscilaciones, en un período de tiempo tan breve y en una época tan reconciliada consigo misma, indican únicamente la tremenda fragilidad del sector (o del mercado), su dependencia en relación a factores muy precisos y, en última instancia, su rigidez.

En otras palabras, ir al teatro por el mero placer (sensual, social, sexual) de asistir en vivo a la repetición de una aventura humana irrepetible, no forma parte de los hábitos culturales de la gran mayoría de los barceloneses o, al menos, de sus hábitos profundos. No puede hablarse, en Barcelona, de un público de teatro en el mismo sentido en que, a menudo, nos referimos a los "aficionados" al cine o al fútbol, dispuestos a soportar una gran cantidad de resultados negativos. Puede hablarse, a lo sumo, de públicos teatrales desconectados entre sí, no intercambiables. El espectador del Lliure no lo es del Apolo, y viceversa. El del Goya, jamás pondrá los pies en la Villarroel, aunque sea gratis y regalen un reloj con motores de cuarzo: en Barcelona, sólo los taxistas conocen la dirección de casi todos los locales y sin duda adivinan por la *tête du client* a cuál de ellos se dirige el pasajero.

Hermann Bonnin, durante su etapa como director del Centre Dramàtic, se dio cuenta del problema y, con su arraigado optimismo, intentó crear afición (es decir, rutinas) aplicando esquemas similares a los que Paulov inventó para su perro: se trata —vino a decir— de programar espectáculos como *El tango de don Juan,* levemente escandalosos, para sacar a la gente de sus televisores y enseñarles el camino del Romea. Una vez se hayan acostumbrado, vendrán a ver obras de Pirandello, concluía. Este programa, diseñado bajo el



signo "a la cultura por los instintos", fracasó: el espectáculo de Savary resultó poco excitante (salvo para los puritanos de la R.F.A.) y Pirandello siguió siendo una cita de manual con poco consenso multitudinario. Todo volvió a estar en su lugar y hoy el número de los fieles a cada "género" sigue siendo variable, pero generalmente muy reducido. Las masas sólo se congregan cuando se trata de algo excepcional. Y "excepcional", en Barcelona, significa "lo que se espera". Exactamente lo que se espera.

Estas expectativas tienen dos grandes ejes: diversión ante todo y, muy en segundo lugar, primera figura, llámese Velasco, llámese Flotats. En este sentido, el público barcelonés es muy exigente, pero ello no quiere decir que exija necesariamente una elevada calidad, sino cosas muy precisas: cualquier desviación con relación a tales esperanzas es severamente castigada con la indiferencia y da lugar a brutales caídas en la cifra de negocios.

Todo el mundo parece haberse dado cuenta de la situación, y esta conciencia, más o menos difusa, explica las programaciones y las políticas teatrales de todos. El sector privado y el sector público tienden a ser hermanos siameses, y no sólo —tal como señalé en el artículo resumen de la temporada 1987-1988 de "El Público", porque los precios de las entradas tienden a igualarse de abajo hacia arriba, sino porque se igualan los criterios culturales de arriba hacia abajo. La empresa del Victoria apuesta por unos nombres —el Tricicle, Dagoll-Dagom—, y la Generalitat por otro que se escribe con las siete mágicas letras de Flotats. El eslogan de Bozzo —que, en su primera inocencia, hizo teatro de cámara y ahora lo hace para que lo entienda el camarero de la esquina— ha sido legitimado por todo el mundo con palabras aparentemente "democratizadoras" que no hacen otra cosa que enmascarar la obsesión por el éxito inmediato.

Cuando unos y otros aciertan, sube la cifra de negocios. Y baja cuando la mayoría apunta mal, o cuando por oscuras e incomprensibles razones, se mantienen cerrados los teatros públicos, tal como ocurrió en el Poliorama durante las largas vacaciones otoñales de 1988. El teatro no está en decadencia. Hay empresarios endurecidos, públicos de cristal y políticos de paso.

UN PAISAJE QUE DEBE CAMBIAR DE PIEL

JOSÉ MANUEL GARRIDO GUZMÁN



A lo largo de la temporada, cuya crónica relata este Anuario, han vuelto a su uso escénico un buen número de teatros restaurados en todo el país. Y así seguirá ocurriendo en las temporadas siguientes, hasta completar la cifra de cincuenta y uno, que suma la operación iniciada por el MOPU y que contó muy pronto con el concurso de los municipios, los gobiernos autónomos y del propio Ministerio de Cultura.

Planteada como una ambiciosa operación de Estado, precisamente en el momento en que el péndulo de las relaciones entre la Administración central y las periféricas señalaba la distancia máxima de desencuentro, se ha convertido hoy —y seguramente su significado crecerá en el futuro— en una prueba de sensatez y de rentabilidad política. La existencia de alguna excepción sonora, como ha sido el caso de Burgos, donde su municipio no ha considerado de interés salvar para la escena el bellísimo teatro anclado hoy, a la deriva, en pleno paseo del Espolón, no hace sino confirmar la regla. Por primera vez un problema teatral encontraba solución dentro de un proyecto de gran escala y contaba con el acuerdo y el compromiso de las diferentes instancias administrativas. Creo que se ha sentado un precedente de extraordinaria importancia, a cuya luz se debieran contemplar los males endémicos que afectan al desarrollo teatral en nuestro país.

Con escrupuloso criterio, el plan de restauración de teatros comenzaba proponiendo, como condición previa, la adquisición o la recuperación de la titularidad pública de los edificios por parte de los municipios. Una pequeña parte de los teatros incluidos en el plan pertenecían a la propiedad privada. En muchos casos, la titularidad municipal había permitido una cesión prácticamente indefinida, mediante contratos de arrendamiento a la gestión de empresarios que programaban básicamente cine, cuando el cine conoció su época de esplendor, y muy ocasionalmente, coincidiendo con las fiestas de la ciudad, algunos de los espectáculos de mayor gancho comercial en la cartelera de Madrid. A estas alturas del siglo y con un negocio en estado de letargo, a la espera de una coyuntura favorable a la especulación inmobiliaria, el futuro que esperaba a gran parte de los edificios teatrales ahora rehabilitados no era muy distinto al que en un pasado más o menos reciente sacrificó a la piqueta un número considerable de teatros definitivamente borrados de nuestro patrimonio público.

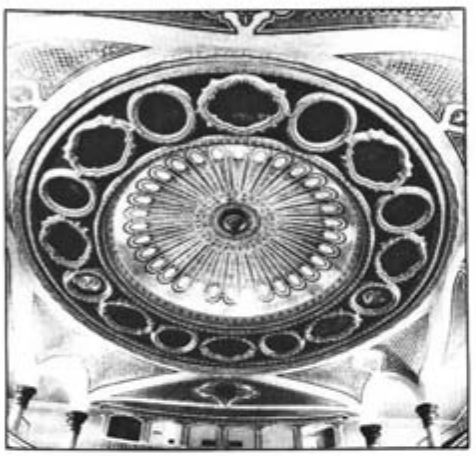
Pero no sólo se trataba de salvar un patrimonio arquitectónico seriamente amenazado de ruina. Se trataba también de devolver a la sociedad, junto con la propiedad, el uso de unos espacios que permitirían un disfrute más democrático de unos bienes culturales hasta entonces inasequibles. Y más aún, en una última fase que cierre el ciclo, propiciar la creación de una producción propia, que tienda a ser estable y normalizada, y que convierta a los simples consumidores de productos externos, en generadores de una producción propia, no sólo destinada al consumo local, sino a enriquecer un panorama escénico que necesita cada vez más del

pluralismo y de la diversidad, para hacerse entender por sus destinatarios. Ése sería, sin dudas, un espacio privilegiado para ejercer en el terreno de la creación la dialéctica entre centralismo y periferia, entre discursos alternativos y dominantes, entre lo particular y lo universal.

Acaso un poco prematuramente, en 1985, una conferencia de teatros públicos en Zaragoza, convocada por el INAEM, trató de avanzar estas reflexiones. Para que la insistencia en el tema no pueda ser interpretada como un deseo intervencionista de la Administración central, una nueva convocatoria —mejor sería decir autoconvocatoria— debería retomar el debate. La reapertura de los teatros ha supuesto un verdadero acontecimiento en la vida de la ciudad, como corroboran los índices de espectadores. El flamante teatro se ha convertido en el espacio destinado a contener una oferta interdisciplinar, que incluye los conciertos, el ballet, la zarzuela y la ópera, los diferentes géneros teatrales, desde lo comercial a lo culto, e incluso los actos cívicos. Como tantas veces sucede, la realidad desborda las previsiones. En este caso, además, señala las carencias.

La restauración de los teatros nos ha devuelto reafirmada una idea del hecho escénico que pertenece a otro siglo y dentro de la cual gran parte del teatro que hoy se produce en España, desde perspectivas de renovación y de ruptura con las anteriores convenciones, se encuentra visiblemente incómodo, cuando no es terminantemente expulsado de estos recuperados espacios. Más aún, viendo la programación de algunos de estos renovados teatros, se diría que en lugar de proponer una oferta más democrática, abierta a la presentida demanda de grupos sociales más amplios, se están reafirmando los gustos y las apetencias de la misma clase social que mantuvo en el pasado la exclusiva sobre estos mismos locales.

Hemos conseguido, seguramente, recuperar para las generaciones futuras el molde teatral del siglo pasado, amenazado por la ruina, inoperante ya el viejo esquema empresarial que le dio vida, pero apenas dejaremos rastro del teatro que se corresponde con nuestro tiempo. La casa del teatro en este siglo, y ahí está un excelente catálogo que puede rastrearse en el resto de la Europa más evolucionada, está pensada desde otros conceptos: movilidad, libre disposición del espacio, incorporación de las nuevas técnicas, complementaridad de dependencias anexas, apertura a otras disciplinas artísticas, pluralidad de usos, racionalidad... Es decir, un ámbito que entraña un nuevo modo de entender, concebir, producir y ofrecer el hecho teatral. En la base de esta filosofía se asienta una nueva propuesta de la política teatral del Ministerio de Cultura que hemos llamado simplemente Nuevos Espacios Teatrales y solicita ya el debate y el compromiso de las distintas administraciones y del propio sector teatral.







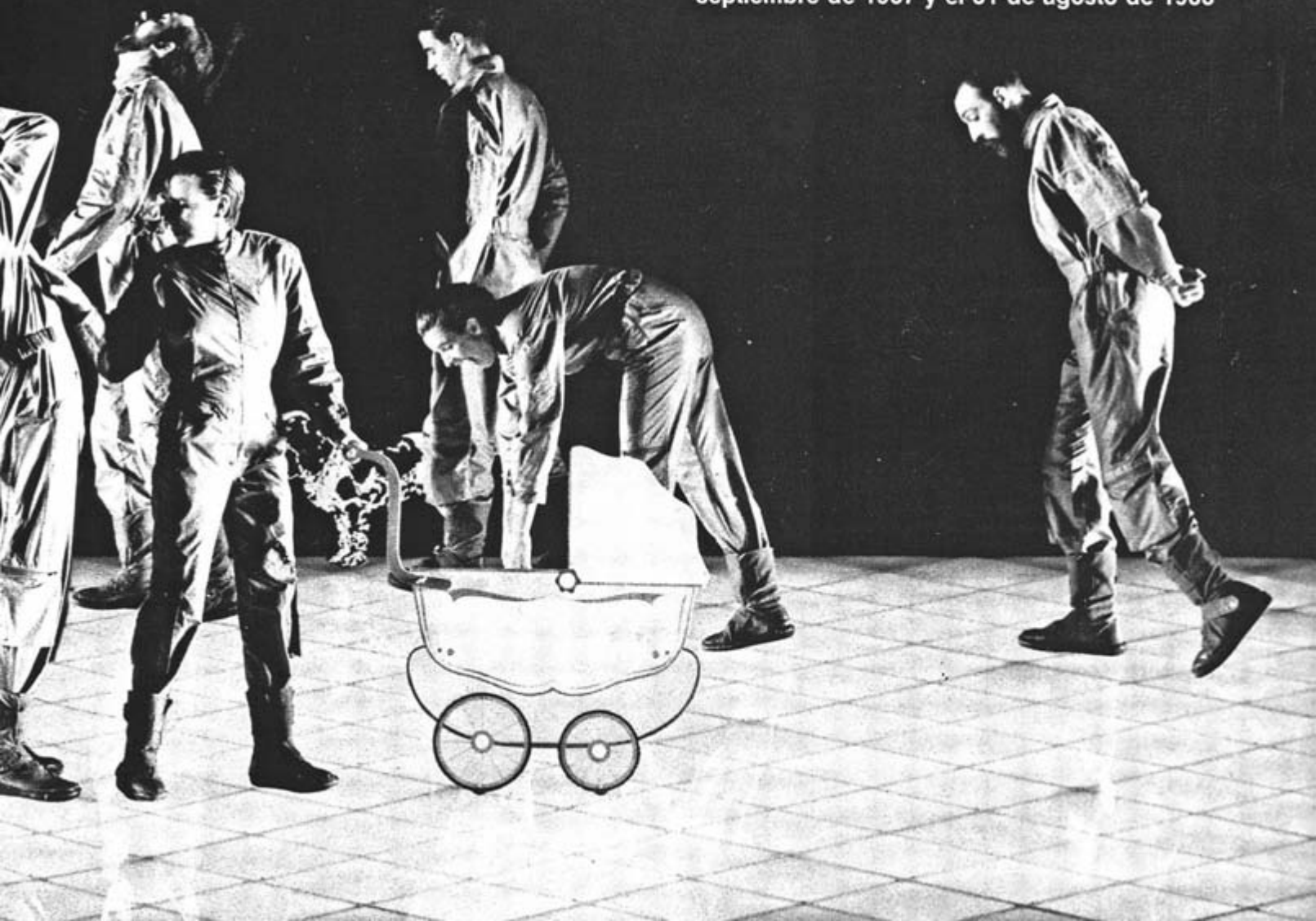
A la izquierda, fachada del restaurado Teatro Romea de Murcia. Sobre estas líneas, detalles de la restauración del Teatro Lope de Vega de Sevilla y al lado, una vista del Gran Teatro de Córdoba.



Una escena de "Bye, bye Beethoven", de Els Joglars. (Foto: Chicho).

Teatro: La temporada 87/88

Espectáculos estrenados entre el 1 de septiembre de 1987 y el 31 de agosto de 1988



TEATRE A BANDA. Valencia

EL PLAY-BOY DEL MÓN OCCIDENTAL
De John Millington Synge. Dirección: Paco Puchades. Escenografía: Carlos Montesinos. Música: Josep Martín Bunyola, Carles Alberola, Berna Llobell y Empar Canet. Intérpretes: Carlos Gramaje, Marina Viñals, Empar Ferrer, Carles Alberola, Lluís Fornés, Joanvi Cubedo, Marius Rodríguez, Berna Llobell, Carmen Romano, Empar Canet, J. Martín Bunyola y Paco Puchades. Estreno: 19 de noviembre de 1987, en el Teatre del Raval de Castellón.

"El playboy del món occidental *tiene un tono de teatro de repertorio en valenciano que sería muy normal en condiciones más evolucionadas. La situación no da para esas alegrías y de ahí surge una ambigüedad que marca poderosamente, tanto los resultados estéticos de este digno espectáculo como su precaria carrera comercial. El "via crucis" que este montaje ha sufrido hasta llegar aquí, muestra el error de unos planteamientos que, al diseñar el espectáculo, parecen olvidar las dificultades que habrán de encontrarse —en Valencia, su espacio natural— a la hora de su exhibición.*
Consideraciones de este tipo al margen, El playboy del món occidental *se queda a mitad de camino de lo que pudo ser. Problemas de producción, sin duda, pero también de temor ante el riesgo de ofrecer la versión propia en la puesta en escena del texto que se monta, en lugar de limitarse simplemente a tratar de ilustrarlo sin obstaculizarlo, dan como resultado un producto híbrido que no convence por su falta de convencimiento interior. Sucede también que, una vez más, la exposición de propósitos que figuran en la literatura del programa de mano está muy lejos de hacerse realidad en el montaje."* (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 16 de marzo de 1988).





"El play-boy del món occidental", de John Synge, por Teatre A Banda (arriba). A la izquierda, Sanatorio de Teatro Abba en "La operación".

A CAP CAP CAB. Barcelona

CAP ESPECTACLE
Espectáculo de Alex Carles Navarro y Luis Brusca. Estreno: 7 de mayo de 1988, en el Teatro de la Riereta de Barcelona.

ABATHAR, G.I.T. Madrid

LA CANTANTE CALVA
De Eugène Ionesco. Director: José Antonio Hernández Mondragón. Intérpretes: Cristina Regueira, David González, Cristina V. San Martín, J.A. Melero, María Carmen Jiménez, Almudena Sánchez y José Antonio Hernández. Reestreno: 22 de mayo de 1988, en el Centro Cultural "Federico Chueca" de Madrid.

EL AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Dirección: José Antonio Hernández Mondragón. Escenografía: David González Hernández. Música: La Musgaña. Intérpretes: María Carmen Jiménez, José Antonio Melero, Almudena Sánchez, Cristina V. San Martín, David González, María Carmen López, Cristina Regueira y José Antonio Hernández Mondragón. Estreno: Mayo de 1988, en el Auditorio Pinar del Rey de Madrid.

ABBA SANATORIO DE TEATRO. Almería

LA OPERACIÓN
Del colectivo. Intérpretes: Chus Muñoz, Pachi Muñoz, Mª Mar Zapata, Trini Hernández, Emilio Romero, Ricardo Padilla, Titi Cano, Ramón Pachón y Willi de la Torre.

Estreno: 5 de septiembre de 1987 en Dalías (Almería).

ACCIÓN ESTABLE-TEATRO CERO. Alcázar de San Juan (Ciudad Real)

EPÍLOGO
De Luis Riaza. Dirección: Ángel G. de la Aleja. Vestuario: Carmen R. Maeso. Intérprete: Mary Cruz de los Ríos. Estreno: 23 de octubre de 1987, en el Cine Edu de Malagón (Ciudad Real).

ACUARIO TEATRO. Málaga

ENTRA SI TE ATREVES
Guión y dirección: Diego Guzmán. Vestuario, máscaras, muñecos y escenografía: Pedro Vez. Música: José María Alonso. Coreografía: Tomé Araújo. Intérpretes: Lorenzo Silva, Luis Centeno, Maru Redondo, Diego Guzmán, Pedro Vez y Nuria Centeno. Estreno: 29 de diciembre de 1987, en el Teatro Cervantes de Málaga.

ADUR. Getxo (Vizcaya)

DIVINAS PALABRAS
De Ramón del Valle-Inclán. Adaptación y dirección: Carlos Baiges. Intérpretes: treinta y dos actores de la Escuela de Getxo. Estreno: 24 de

junio de 1988, en la Plaza de San Nicolás de Algorta (Vizcaya).

TALLER DE TEATRO AEDOS. Pamplona (Navarra)

JUANA DEL AMOR HERMOSO

De Manuel Martínez Mediero. Dirección: José Luis Miral Durán. Intérpretes: Rosa Echevarría, Reyes Ilintxeta, Carlos Ucar, Mikel Redín, Santi Induráin y Javier Olcoz. Estreno: 1 de febrero de 1988, en la Escuela Navarra de Teatro. Pamplona.

COMPAÑÍA AESCENA-TEATRO ELISA. Alicante

ARRABAL ROIG

Adaptación libre de "Nuestro pueblo" de Thorton Wilder. Dirección: Rafael Hernández Torres. Escenografía: Alfonso Sala Montañés. Vestuario: Amor Zapata. Música: Ángel Rodriguez García. Intérpretes: Mario García D'emanuele, Diana Ochando Forner, Ernesto Torregosa Sereix, Patricia Alberola, María del Carmen Sánchez, Jaime Escoda y José María Navarro. Estreno: 6 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Alicante.

ÁGORA TEATRO INDEPENDIENTE. Burgos

TANGO

De Slawomir Mrozek. Dirección: Estrella Montejano y María García. Estreno: 14 de noviembre de 1987, en el Salón de la CAM-Vigón de Burgos, dentro de la III Muestra Nacional de Teatro.

AGRUPACIÓN ÁLVAREZ QUINTERO. Sevilla

LA MANDRÁGORA

De Nicolás Maquiavelo. Dirección: Xicu Masó. Escenografía y vestuario: Julia Colomer. Música: Enric Canada. Intérpretes: Quim Aiguabella, Imma Petit, Miguel Torrent, Pep Jové, Anna Sanz, Angels Bassas, Pep Torres, Araceli Cuadros y Dani Sancho. Estreno: 26 de junio de 1988, en el Teatro Municipal de Girona.

AGRUPACIÓN ÁLVAREZ QUINTERO. Sevilla

TEATRO ÍNTIMO

Espectáculo compuesto por las obras: "El pregonero", de Fernando Macías; "Un idilio ejemplar", de Federico Molnar; "A las seis en la esquina del bulevar", de Enrique Jardiel Poncela, y "El canto del cisne", de Anton Chejov. Dirección: Emilio Segura y José Luis Lara. Intérpretes: Roda Laureiro, Eulogio Serrano, Loli Lagares, Miriam Segura, Emilio Segura, Rosalía Jiménez, María José Lebreros, Federico Rivelott y Pepe Quintas. Estreno 1 de diciembre de 1987, en la Sala Chicarreros de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla.

"En su meritoria labor por mantener en hibernación el teatro en Sevilla, mientras las iniciativas pública y privada velan armas para hacer el milagro de la resurrección teatral que debe tener lugar el próximo año, la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla, tras dar ritual cobijo al Tenorio y sus fechas tradicionales, ofrece durante la primera quincena del corriente mes un espectáculo producido por la Agrupación Alvarez Quintero, titulado Teatro íntimo. *Con él, la más veterana de las compañías locales y la única galardonada con la Medalla de la Ciudad, cambia de espacio, aunque no de tiempo; abandona el costumbrismo andaluz, en el que obtuvo sus mejores éxitos y la indiscutible primacía, y monta piezas rusas y húngaras, manteniéndose fiel a la época, cultivando el teatro de cincuenta a cien años de antigüedad. En tal experiencia, la Agrupación no sacrifica un ápice de su bien ganada personalidad, aunque respire renovados ambientes.*

Inicia la velada con lo que podía parecer una excepción a lo indicado, pero no es tal: la representación de El pregonero, *de un autor actual, vivo por ventura y sevillano por la gracia de Dios: Fernando Macías. Y no es tal, porque la pieza está escrita al uso de hace cien a cincuenta años. Se trata de un boceto dramático bien construido y mejor dialogado, que demuestra el acreditado oficio del dramaturgo, quien, con tradicional carpintería y buen conocedor de la milimétrica técnica del teatro breve, presenta un suceso sentimental válido en la actualidad. Muy adecuadamente interpretado por Eulogio Serrano y Rosa Laureiro, que se ajustaron debidamente a la dimensión de los personajes y los insuflaron de humanidad; la pieza fue acogida en su estreno en España con largos y merecidos aplausos.*

Un idilio ejemplar y A las seis en la esquina del bulevar *son dos piezas muy características del teatro burgués de evasión que reinó en los boulevares europeos y que en dichos ambientes aún colea. La primera, una pieza muy peculiar de Molnar, afamado comediógrafo húngaro de entre guerras, de la generación de quienes, como Janos Vaszary, Ladislao Fedor, Lajos Zilahi o Bela Szenes, han de exiliarse, principalmente a Estados Unidos o a la Europa occidental al crearse el telón de acero tras escindirse políticamente lo que luego se llamó Europa oriental. Es ingeniosa, divertida, alienante, y la interpretan, con gracia, soltura, elegancia y propiedad, Emilio Segura y Loli Lagares, bien ayudados por las intervenciones de Miriam Segura.*

La segunda pieza, también adecuadamente encarnada por Rosalía Jiménez y Loli Lagares en los papeles principales, y el buen oficio, entonado en la época, de Federico Rivelott y la simpática expresividad y natural soltura de María José Lebreros, en los secundarios, salpimenta la habitual temática burguesa con el ingenio jardielesco, resultando del aderezo intelectual un refuerzo cómico al que el público premió con la más nutrida salva de aplausos.

Culminó la velada —y merece punto y aparte— con la interpretación por Emilio Segura de uno de los protagonistas más entrañables del teatro de Chejov, el viejo cómico Vasilii Vasilievich Svetlovidov, que entona su canto del cisne con singular patetismo. El gran Chejov joven, veinteañero aún, de sus primeras y mejores piezas breves, es reforzado en esta versión con un final trascendente que la situación dramática pedía a gritos y con la que Emilio Segura ha sabido desenlazarla. En esta "Lebedinnaya pesnia", la indudable vis cómica de Segura cede el paso a la dramática expresividad del Segura de Las manos de Eurídice, *al encarnar al famoso histrión envejecido. La pieza es un estudio actoral y, desde su estreno hace un siglo, viene siendo piedra de toque para grandes intérpretes. En efecto, puede hacerse según los antiguos estilos o los modernos métodos. Emilio Segura lo hace a su modo, entre romántico y naturalista, porque lo hace como le dicta su sensibilidad, como le sale del alma, de su alma a la vez sencilla y romántica. Obliga al público a dejar de reír, prende su atención y le comunica su emoción, dignamente ayudado por su interlocutor, Pepe Quintas, que está debidamente mesurado en su papel. Buen contrapunto el trágico para una velada teatral predominantemente cómica."* (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 9 de diciembre de 1987).

ESGRIMA Y AMOR

De Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Dirección: Emilio Segura y José Luis Lara. Intérpretes: Miriam Segura, María del Carmen Valera, Pepe Quintas, Emilio Segura y Federico Rivelott. Estreno: 1 de febrero de 1988, en la Sala Chicarreros de Sevilla.

"(...) Esgrima y amor *es una irrepetible pieza de museo desconocida del público pues es obra menor, de género chico, de bufo talante y circunstancial entidad, pronto olvidada por el afán de superación de sus autores, aunque inolvidable por haberles brindado los primeros aplausos del público, cuando adolescentes aún, estrenaban sus primeros pantalones largos.*

Deslumbrados por los juguetes cómicos de otra inseparable pareja —Ramos Carrión y Vital Aza— que se ofrecía en el Teatro Cervantes y que ellos veían a la salida de sus clases en el instituto San Isidoro, crearon Esgrima y amor *los "Niños sevillanos" con precoz sentido dramaturgico, pues las constantes definitorias del género presentan ya las proporciones precisas para que la acción se desarrolle con óptimo poder de comunicación escena-sala. Prueba innegable de eficacia tan patente es la serie de espontáneas carcajadas que desataron en el público ardides cómicos de cien años de antigüedad, cuya ingenuidad, y aun ñoñez, no les resta vitalidad. La situación cómica es inamovible desde Aristófanes.*

La Agrupación Alvarez Quintero ha tenido el acierto de ponerlo en escena vestido de época, pues una de las características genéricas del juguete es la deformación caricaturesca de la realidad e imprimir a las actuaciones un tono próximo al farsesco. Quien mejor dio la medida del tono que exigía su personaje fue Federico Rivelott, que supo encarnar el galán cómico finisecular con los propios recursos de la época. Le sigue Pepe Quintas, que le faltó "hacer cajas" ante las equívocas pretensiones del Don Amadeo, brioso personaje al que Emilio Segura, con su habitual dominio escénico, dio un tratamiento realista. Desde su primera obrita de adolescencia, los Quintero se resisten a arriesgar a sus actrices ante la más mínima sensación de ridículo y eluden, o al menos reprimen, su comicidad. En consecuencia, en el entorno del juguete, los personajes femeninos quedan me-

nos perfilados por los autores, aunque Miriam Segura y Carmen Valera, sin exagerar la comicidad los enriquecen.
Merece la pena tomar contacto con este teatro centenario, cómico y sevillano. Aunque sólo sea para compararlo con el actual". (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 5 de febrero de 1988).

NOSOTROS, ELLAS... Y EL DUENDE
De Carlos Llopis. Dirección: Emilio Segura y José Luis Lara. Intérpretes: Miriam Segura, Roda Laureiro, Eulogio Serrano, María Carmen Valera, Pepe Quintas, Rosalía Jiménez, Pepe Martín, Luis Rodríguez, Federico Rivelott y Emilio Segura. Reestreno: 5 de mayo de 1988, en el Teatro Imperial, de Sevilla.

"(...) Los cuarenta y dos años que han pasado por ella le han restado cierta fragancia propia de la juventud, acusando ahora menos espontaneidad y más ingenuidad, más por efecto de su arquitectura dramática o "carpinteria", como gustaban decir los autores de su tiempo, que por el argumento, que mantiene la eficacia de sus fáciles situaciones cómicas, siempre bien acogidas por el pùblico que busca evasión y divertimiento.
El cuarteto protagonista, formado por Miriam Segura, Rosalia Jiménez, Eulogio Serrano y Pepe Quintas, llevó el peso de la obra, obteniendo el rendido beneplácito del público, que rió a boca llena con las festivas peripecias y premió a los actuantes con calurosos aplausos. Emilio Segura, en sus dos únicas, pero decisivas intervenciones, pues están en el "clímax" de la pieza, polarizó la atención del púlico con su indiscutible vis cómica y acumuló las palmas más cálidas. También se distinguieron en sus intervenciones Rosa Laureiro, María Carmen Valera, Pepe Martín, Luis Rodriguez y Federico Rivelott. Como es habitual en la Agrupación, el montaje acusó la efectividad de su realismo, con irreprochable realización de su equipo técnico y de una puesta en escena clásica con rigor histórico". (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 12 de mayo de 1988).

AGRUPACIÓN ARTÍSTICA TALLAVI. Melilla

LUZ DE GAS
De Patrick Hamilton. Dirección: César Lázaro. Intérpretes: César Jiménez, Amalio Jiménez, Manoli Sánchez, María del Carmen Santiago y Adelaida Sánchez. Estreno: 12 de noviembre de 1987, en la III Semana de Teatro de Melilla;

EL PIE, GANAS DE REÑIR Y EL CHIQUILLO
Sainetes de los Hermanos Álvarez Quintero. Dirección: César Lázaro. Estreno: 25 de marzo de 1988, en la sede social del Casino del Barrio Real.

AGRUPACIÓN TEATRAL CORUÑESA. La Coruña

LA CASA DE QUIRÓS
De Carlos Arniches. Dirección: Miguel Méndez. Intérpretes: Fifí Castelo, Marisa Veiga, Isabel Camáres, Juana Casal, Bibí Caramés, Manuela Castelo, Noly de las Heras, Agustín Hervella, Rafael Poncela, Ray Sánchez, Javier G. Catoira y Javier Rodríguez. Estreno: 15 de noviembre de 1987, en la Sociedad "Amigos do Paisaxe" de Mugardos.

AJÓDAR. Galdar (Las Palmas de Gran Canaria)

HISTORIA DE AMOR DE LOS ANTIGUOS CANARIOS (NARIZ DE PERRO)
De Pedro Castejón González. Dirección: Ángel Ruiz Quesada. Música: Rafael Nebot Cabrera, Tato Bethencourt y Rosa María Martinon Corominas. Intérpretes:Francisco Mendoza González, Francisco Fonte Padrón, Ildefonso Mendoza Álamo, Secundino Sinforiano Sosa García, Mario Molina Martín, Diego Trujillo Ríos, Antonio Molina Martín, Javier N. Santana Molina, Eulalio Jesús Sosa Guillén, Juan Lorenzo Santana Medina, Pascual Ruiz Quesada, Narciso Jiménez Sánchez, Simón Martín Roque, Eva Ruiz Molina, Mency Vega Mendoza, Marta García Jiménez, Lourdes Delgado Rodríguez, Leticia Ojeda Ramírez, Antonia M. Santana Cabrera, Pino Delia Rodríguez Viera, Manuel Brito Guanche, Pino M. Medina Artiles, Débora Ruiz Molina, Raquel Ruiz Molina, Fayna Ángeles Ruiz Molina, José Jiménez Ramírez, José Medina Moreno, Candelaria Monzón Ruiz y Juan José Monzón Ruiz. Estreno: 30 de julio de 1988, en el Yacimiento Arqueológico de la Necrópolis de La Guacha, Costa de Galdar de Gran Canaria. Con la colaboración del Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Cabildo Insular de Canarias y Ayuntamiento de Galdar.

"(...) ¿Qué decir de la increíble actuación del grupo de teatro Ajódar? Nuestro deseo seria nombrar uno por uno a sus componentes, aunque no es posible porque se alargaria demasiado esta crónica. Vaya por delante nuestra más sincera y calurosa felicitación a todos y cada uno de ellos.
Sin embargo, no podemos pasar por alto el ambiente creado, el montaje de las distintas escenas, los focos, el sonido... Desde la sabia distribución del montaje, a la música ambiental; ya que todo formaba parte de un engranaje perfecto que conseguía un ambiente mágico, donde el espectador llegaba a sentirse transportado hasta las entrañas de las escenas guanches que contemplábamos: aguerridos luchadores, alfareros, artesanos del gofio, los luchadores de Salvador Sánchez ("Borito") y la muestra de pintaderas de Diego Higuera, que adornaban todo el recinto.
Magia ambiental en la que contribuyeron los miembros del Ballet de la Academia Municipal de Arucas, dirigidos por Elizabeth Mateo.
Vaya nuestra admiración para el joven y veterano director del grupo de Teatro Ajódar, Ángel Ruiz Quesada, que una vez más logra sumar otro éxito a su ya dilatada labor en este estupendo grupo de teatro.
Desde aquí hacemos patente nuestra esperanza de que esta idea no sea la última que podamos ver en este u otros yacimientos.
Dicen que "falló"la luna, oculta entre las nubes... Más bien creemos que quedó aprisionada en nuestros corazones: allí nos sentimos todos un poco poetas." (Jesús Merino Sainz. "Diario de Las Palmas". Las Palmas de Gran Canaria.6 de agosto de 1988).

AKRATEA ANEMOSA. Zaragoza

LA REINA MADRE
De Eduardo Blanco-Amor. Dirección: Carlos Martín. Escenografía: Jesús Alpuente. Vestuario: Ruth Yera. Intérpretes: Gabriel Moreno, Pedro Rebollo, Marco Aurelio González y Carlos Martín. Estreno: 19 de mayo de 1988, en la Sala KWM de Zaragoza.

TEATRO DEL ALBA. Zaragoza

SEVERA VIGILANCIA
De Jean Genet. Dirección: Santiago Meléndez. Intérpretes: Gabriel Moreno, Pedro Rebollo, Marco A. González y Antonio Buil. Estreno: 11 de febrero de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

"Ejercicio descomunal de riesgo, podríamos calificar la puesta en escena de Severa vigilancia, *frondosa y violenta reinterpretación de un Genet maldito, atrabilario y soez en las formas, pero cóncavo y certero en el fondo, en el mensaje, en sus profusas reflexiones sobre la grandeza del hombre y su irremediable miseria, sobre la soledad como atributo innato o la desgracia que nos envuelve siempre y acude sin haber sido convocada. Ejercicio descomunal de osadia, de inspiración y de garra, podriamos decir del trabajo del Teatro del Alba, que ha sabido componer un montaje abrupto, perfectamente equilibrado y medido, que plantea constantemente por el aguijón de la turbación, el espanto, y aun el salvajismo para poner sobre el óvalo del escenario —el gran óvalo del mundo, patria de sierpes— la atronada condición del ser humano, sus afectos desmedidos, el erotismo cercenado, la cólera, la inexorable presencia de la muerte.*
Santiago Meléndez, director de la compañia —en su espectáculo más inspirado, más violentamente concebido—, ha elaborado una función casi coral, de estricta unidad sinfónica o poemática para abordar esa atormentada relación de amor/odio entre tres (mejor,cuatro) personajes encerrados en una atmósfera de irrealidad o de turbia pesadilla, cárcel acaso, maraña enajenada de imposibilidades, y ha sabido conjugar todos los elementos —iluminación, música, escenografía, rumores de afuera— en una representación que arranca de la convulsión y del abismo, y sin dejarlos jamás, desemboca en una tragedia resentida desde el inicio en cada gesto, en cada ademán, en cada sílaba condenada de los protagonistas. Hay un vaivén permanente de estados de ánimo, una continua oscilación entre el precipicio de la ternura y el alarido de la exasperación, un permanente estado de rabia, de lirismo exacerbado y quizás imposible, sin que la obra decaiga, sin que el espectador pueda zafarse de lo que sucede ni un solo instante, y todo su desarrollo dramático está ejecutado con un ritmo preciso e impecable, respaldado por una dificilísima interpretación (excelentes Pedro Rebollo, Antonio Buil, Marco González y Gabriel Moreno)." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 13 de febrero de 1988).

"(...) Hay logros indiscutibles en la dirección de Santiago Meléndez. La simbología del poder, la

crueldad interior; toda la gama de recursos que aluden —que no expresan directamente— al sexo y su simbolización como elemento de dominio. Tres presos y su guardián, en la cárcel, para tener a punto toda la gama de las pasiones humanas. Segundas y terceras lecturas o interpretaciones de un libro bellísimo. Y la humedad, una humedad prohibida, sudor, saliva o moco, como rito de suciedad.

El espectáculo resulta duro. Duro para los espectadores, que asisten a una ceremonia de destrucción, una situación cruel, cerrada y llena de angustia. Duro para los actores. Genet escribia muy elaboradamente, con un alto nivel de artificio poético. Todo lo que tiene su biografía de acción directa, de encanallamiento práctico, lo tiene su literatura de retorización y teoria de la oblicuidad. El teatro del Alba añade a aquel artificio el suyo propio.

Cuando no se consigue un impulso fuerte en la teatralidad, suele notarse en las transcripciones de los textos muy literarios un amaneramiento, una sensación agónica en la interpretación. Sofoco. Pasa en Severa vigilancia, *teatro desnudo, apenas con una lámina y un cierre, unos pocos toques de color degradado —fundamentalmente negro y blanco— entre los rostros desencajados. Un ahogo, una hiperactuación en todos. Los resultados de una especie de estreñimiento pasional que les hace sobrelectrizar algo que, aunque tiene interés real, y alcanza buena altura por momentos, no fluye con organicidad y está en verdad por encima de sus posibilidades."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 30 de septiembre de 1988).





ALBANTA ACCION. Cádiz

AGNUS DEI

De John Pielmeier. Dirección y escenografía: Charlie Keaton. Música: Audio Sur. Intérpretes: Desiree Ortega, Lola Garrido, y Charo Sabio. Estreno: 25 de abril de 1988, en el Colegio San Felipe Neri (Cádiz) en la II Muestra de Teatro Aficionado de Cádiz.

ALBERT VIDAL. Vic (Barcelona)

ALMA DE SERPIENTE

De Albert Vidal. Intérpretes: Albert Vidal, con la participación de 16 tamborileros de Hellín. Estreno: 20 de noviembre de 1987.

"Alzado el túmulo de tierra en el centro de la desamueblada platea, con los espectadores en círculo y ocupando el escenario tradicional, la ceremonia se inició con quince minutos de redoble, a cargo de un grupo de tambores, clarines y timbales de Hellín. Nos traía una de las más viejas tradiciones populares españolas, vinculada a los ritos de la muerte y la resurrección. Creaban así una atmósfera de significaciones ancestrales, conectando con los ritmos orgánicos de los sorprendidos espectadores. Hasta que la tierra comenzaba a moverse y, poco a poco, como si de un hecho sobrenatural se tratase, emergía el cuerpo de Albert Vidal. Se alzaba despacio, eludiendo todo gesto estereotipado, intentando hacer de la vuelta a la vida un proceso orgánico, un sentimiento de afirmación, cuyos puntos álgidos eran las campanadas



Teatro del Alba en "Severa vigilancia", de Jean Genet (arriba, a la izquierda), y dos escenas de "Alma de serpiente", el espectáculo concebido por Albert Vidal. (Fotos: Gonzalo Bullón y Alberto Bermejo Trillo).

que él mismo provocaba y la caída sobre su cuerpo terroso de un puñado de pétalos. Y nada más. El personaje pisaba la tierra de su tumba y desaparecía por una de las puertas de la sala. Sin anécdota, centrándose en una imagen ambigua, que el imaginario del espectador tenía que completar.
Los tres grandes temas del teatro, a través de todos los tiempos, han sido la libertad, el amor y la muerte. En sus escasos quince minutos de espectáculo, Albert Vidal conducía la imaginación del público a través de todos ellos, pues si no había pareja de amantes, ni tiranos enemigos, ni asesinos por dinero o ambición, la representación era un luminoso y, a la vez, terrible claroscuro, donde la tierra era sepulcro y espacio vital.
La obligada concreción de las imágenes y las palabras tiende a anecdotizar la expresión teatral. El espectáculo de Albert Vidal es un ejemplo de que eso no es inevitable. Ciertamente, no hay palabras y el espectáculo es breve, pero está dotado de una extraordinaria capacidad de síntesis y de una sugerente abstracción." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 27 de noviembre de 1987).

COMPAÑÍA DE TEATRO DE ALCÁNTARA. Alcántara (Cáceres)

COMO MÁS OS GUSTE
De William Shakespeare. Dirección: Alfredo Guzmán. Intérpretes: Casildo Claver, Javier Escalante, Arturo Santano, Pedro Santano, Carmen Villarroel, Begoña Muñoz, Simón Lumbreras, Lope Santano, Mayte Lumbreras, Ana Salgado, José María Durán, Sagrario Martínez, Agustina Pache, Elena Salgado, Esperanza Pérez y José Antonio Villarroel. Estreno: 4 de agosto de 1988, en el Conventual de San Benito, dentro del Festival de Teatro de Alcántara (Cáceres).

GRUPO DRAMÁTICO ALCORES. Madrid

K: UN ARTISTA DEL ABSURDO
Sobre textos de F. Kafka. Adaptación y dirección: César de Vicente Hernando. Intérpretes: Eva María Monzón y Esther Rodríguez Caballero. Estreno: 5 de diciembre de 1987, en el Centro Cultural La Elipa de Madrid.

A PUERTA CERRADA
De Jean Paul Sartre. Dirección: Christine Abril Sobagne. Intérpretes: Antonio de la Fuente, Fidel Férnandez Cordero, Concha Moreno y Astrid Yebra Marquina. Estreno: 12 de abril de 1988, en el Centro Cultural Antonio Machado de San Blas (Madrid).

LA MÁS FUERTE
De August Strindberg. Dirección: Eva María Monzón Vázquez. Intérpretes: Pilar Sirvent Correa, Belén Macías Pérez y Begoña González Lavado. Estreno: 19 de abril de 1988, en el Centro Cultural Antonio Machado de San Blas (Madrid).

EL PADRE
De August Strindberg. Dirección: César de Vicente Hernando. Intérpretes: Fidel Fernández Cordero, Begoña González Lavado, Juan Francisco Ramos Toro, Rocío Ramos, Jennifer Baldoria Brugat, Francisco J. de los Ríos, César de Vicente Hernando y Joe O'Curneen Cañas. Estreno: 28 de junio de 1988, en el Ateneo de Madrid



Sobre estas líneas, "La más fuerte", de Strindberg, en versión del Grupo Dramático Alcores. En la página siguiente, Allegro Moderato, en "El acompañamiento", de Carlos Gorostiza. (Foto: Pablo Santana).

EL PELÍCANO
De August Strindberg. Dirección: César de Vicente Hernando. Intérpretes: Esther Rodríguez Caballero, Jennifer Baldoria Brugat, Francisco J. de los Ríos, Rocío Castro Martínez y César de Vicente Hernando. Estreno: 29 de junio de 1988, en el Ateneo de Madrid.

PARIA
De August Strindberg. Dirección: César de Vicente Hernando. Intérpretes: Fidel Fernández Cordero y Francisco J. de los Ríos. Estreno: 30 de junio de 1988, en el Ateneo de Madrid.

EL MALENTENDIDO
De Albert Camus. Dirección: César de Vicente Hernando. Intérpretes: Esther Rodríguez Caballero, Francisco J. de los Ríos, Eva María Monzón Vázquez, Rocío Castro Martínez y César de Vicente Hernando. Estreno: 3 de julio de 1988, en el Ateneo de Madrid.

COMPAÑÍA ALFA. Coslada (Madrid)

TRAS...
Autora y directora: Cristina Martos. Intérprete: José Vivó. Estreno: 11 de febrero de 1988, en el Centro Cultural de Coslada (Madrid).

ALFIL S.A. Madrid

LA SUTIL MANERA DE DESNUDAR A UNA MUJER
Dirección: Francisco Carvajal. Coreografía: Paulo Ruschel. Intérpretes: Sera Tey, Enrique Jiménez y Octavio Caballero. Estreno: 29 de abril de 1988, en el Teatro Alfil de Madrid.

ALFORJAS-PROSOPÓN. San Fernando de Henares (Madrid)

EL PROCESO POR LA SOMBRA DE UN BURRO
De Friedrich Dürrenmatt. Dirección: Antonio Cobo. Escenografía: Rafael Periváñez. Intérpretes: José Rodríguez, José Luis Campos, Félix Díaz, Mariano Olalla, Antonio Priéguez, Miguel Díaz, Concha García, Dolores Álvarez, Gaspar Alonso, Ángel Gonzalo, María Jesús Rodríguez, Belén Martín, Antonio Carrasco, Carlos Goicoechea, Luis María Gómez, María Heredia y Pilar Huerta. Estreno: 8 de mayo de 1988, en la Expo-Ocio de Madrid.

ALGARA. Zarauz (Guipúzcoa)

VAYA PAR DE SINVERGÜENZAS
De Dionisio Ramos. Dirección: Mikel Argote. Escenografía: Dionisio Ramos. Intérpretes: Maider Zinkunzgi, Oiane Egiguren, Ainoha Alberdi, Joseba Ariznabarreta, Mikel Argote, Alasne Oliden, Juan Pedro F. Osa, Ainoha Salegi, Elías Azpiroz y Arantxa Laskibar. Estreno: 24 de octubre de 1987, en el Teatro Lizardi de Zarauz (Guipúzcoa).

ALGAZARA. Lepe (Huelva)

BLASFEMIA DE TIERRA
Autor y director: Francisco Ramírez López. Intérpretes: María del Carmen Revuelta, Paco Ramírez, María del Carmen Castañeda, María Nieves Gómez, Fabiola Oria, Bella Gómez, Remedios Oria, María José Pérez, Bella Oria, José Manuel Pérez, José Antonio Delgado, Francisco J. Toscano, José Morgado Ríos y José María Pandolfo. Estreno: 5 de diciembre de 1987, en el Cine España de Lepe (Huelva).

ALHAMA. Corella (Navarra)

EL MOTOCARRO
De L. Tejedor y E. Martínez Muñoz. Dirección: José Miguel Litago. Escenografía: Blanca María Catalán y José Miguel Litago. Intérpretes: Pedro Salcedo, Mila Azcona, José Enrique Jiménez, Manuel Izal, Fabiola del Barrio, Sonia Jiménez, Villar Montes y Loli Ruiz. Estreno: 23 de agosto de 1988, en el salón de actos de la Escuela de Artes y Oficios de Corella (Navarra).

ALHARACA. León

EL VENENO DEL TEATRO
De Rodolf Sirera. Dirección y escenografía:

Alejandro Conty. Intérpretes: Javier Alvarez Nogal y Jaime Pérez del Val. Estreno: 20 de octubre de 1987, en el Instituto Juan del Enzina de León.

ALHOJA. Sevilla

ENTREMESES QUINTERIANOS
De Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Dirección: Asunción Gómez. Vestuario: Gonzalo Gómez. Intérpretes: Luisa Vallés, Cristina Caballero, Charo Muñoz, Pepe Moreno y Antonio Verdugo. Estreno: 26 de enero de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla.

TEATRO ALMASUL. Sevilla

MALFARIO
De Antonio Onetti. Dirección: Alfonso Zurro. Escenografía: Javier García. Música: Manuel L. Vargas. Intérpretes: Mila Lozano y Antonio Onetti. Estreno: 13 de mayo de 1988, en el Cine Sasian de Puerto Real (Cádiz).

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

EL CONVIDADO
De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Isidoro Albarreal "Isis". Escenografía: Antonio Cubero y Juan Santiago Avilés. Vestuario: Elisabeth Mármol. Máscaras: Paco Ortiz. Intérpretes: Isidoro Albarreal "Isis", José M. Mármol, Francisco Porras, Alonso Amaya, Lola Escudero "Leda" e Imma Velasco. Estreno: 19 de noviembre de 1987, en Pilas (Sevilla), dentro de la Muestra de Teatro Aficionado de la Diputación Provincial.

ALLEGRO MODERATO (...MA NON TROPO). Madrid

EL ACOMPAÑAMIENTO
De Carlos Gorostiza. Dirección: Cristina Rota. Escenografía: Bruno Vella. Música: Luis Mendo. Intérpretes: Gloria Muñoz y Alicia Sánchez. Estreno: 7 de julio de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid.

"(...) Muy sintéticamente, lo que El acompañamiento *plantea es la asunción de la locura como fuerza liberadora de las miserias cotidianas, la alucinación —crítica en ocasiones— frente a la realidad abotargadora y frustrante. Y lo que nos cuenta es el terco encastillamiento de un ama de casa en una habitación, decidida a no salir si no es para dedicarse en cuerpo y alma a su recuperada vocación de cantante de tangos. En su reclusión recibe la visita de una antigua e íntima amiga que, enviada por la familia, intenta recuperar para la "normalidad" a la empecinada tanguista, cuya concepción de esa "normalidad" se resume, aproximadamente, en fregar los cacharros, preparar la comida para una horda de energúmenos, lavar la ropa, limpiar la casa y otras actividades domésticas de semejante cariz. El reencuentro de las amigas pone en pie viejos recuerdos incontaminados por el óxido del presente, ilusiones agostadas, proyectos nunca llevados a cabo y la imagen, en fin, de un tiempo pasado que fue mejor, quizá simplemente por el hecho de que ambas eran más jóvenes. Al cabo, la locura, la evasión, aparece como remanso ideal, como lenitivo al alcance de la mano para acallar el amargo fuego de la frustración cotidiana.*
La obra es apenas un apunte que sirve para el lucimiento de las actrices, en particular de Gloria Muñoz, que realiza toda una exhibición de recursos cómicos sesgados de tierno dramatismo. Alicia Sánchez, antigua compañera de aventuras teatrales en grupos independientes de mítica memoria, es casi mera espectadora, que da el oportuno contrapunto acertada y ajustadamente. Cristina Rota mueve a ambas actrices con soltura por el escenario sucinto. La pieza es, en fin, un agradable ejercicio de interpretación, que el público agradece con frecuentes carcajadas y aplausos calurosos." (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 12 de julio de 1988).

"(...) Supongo que más de un espectador se quedará solo con la comicidad de este sainete. El ama de casa que, un buen día, se encierra en una habitación dispuesta a convertirse en una cantante de tangos y a romper con la rutina familiar es, ciertamente, un personaje disparatado y, como tal, cómico.
Pero, naturalmente, también es más cosas. Vendría, entonces una segunda apreciación o lectura del sainete. El personaje en cuestión expresaría algo así como una rebelión poética, la sublimación del imaginario frente a la anécdota diaria; estaríamos, en fin, ante una heroína dispuesta a defender una potencialidad, generalmente sacrificada, de la condición humana.
Tengo la impresión de que ésa es la interpretación de Cristina Rota, la directora del montaje. Cabe, todavía, una tercera lectura, para mí la más profunda y totalmente enraizada en la mejor tradición del grotesco argentino. Una tradición —muy ajustada, por lo demás, las ideas de Pirandello sobre el "sentimiento de lo contrario" como base del humor— que descansa en la permanente oposición entre el país inventado y el país real, entre el sueño de la Argentina potente, europea y democrática, y esa otra gran verdad nacional hecha de dictaduras militares, de masacres, de grandes diferencias económicas y del eterno resentimiento de las regiones del interior contra la hegemonía absoluta de la capital.
Son ya muchas décadas en las que, de un modo u otro, varios dramaturgos argentinos han expresado esa especie de esquizofrenia colectiva, de generalizada tendencia a eludir la realidad, refugiándose en las promesas carismáticas de los líderes, o en los grandes mitos, antes que confrontar —para su transformación— esa realidad.
Yo creo que Carlos Gorostiza nos habla de todo esto, a través de dos pobres mujeres —interpretadas con acierto y ternura por dos de nuestros más brillantes nombres del antiguo teatro independiente—, la soñadora y la que, pese a saber que es un sueño sin salida, acaba aceptándolo como consuelo. No es, me parece, una victoria de la poesía, sino de esa alienación que pesa, por una serie de razones históricas y económicas, sobre el hermoso país americano." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 21 de octubre de 1988).



AMARANTA TEATRO. Málaga

LA CENA DEL REY BALTASAR
De Pedro Calderón de la Barca. Dirección J. M.

Sánchez Andreu. Escenografía: P. Jiménez. Intérpretes: Federico Casini, Pilar Jiménez, Pilar Burgos, Silvestre Reyes, Rosa Benítez y José Ramos. Estreno: 18 de febrero de 1988, en el Conservatorio de Música y Escuela de Arte Dramático de Málaga.

ANABASI TEATRO. Valencia

MISTERIO BUFFO
De Dario Fo. Dirección e interpretación: Víctor Rotelli. Estreno: 22 de abril de 1988, en la Sala Covarrubias de Valencia.

TEATRE DE L'ANGEL. Barcelona

DES/CONCERT
De Armonia Rodríguez y Oriol Genís. Dirección: Armonia Rodríguez. Escenografía: Carles Casas. Intérpretes: Trini Escrihuela (soprano), Montse Piñol (soprano), Oriol Genís (tenor) y Eloi Martí (pianista). Estreno: 11 de febrero de 1988, en el Círculo Católico de Sabadell (Barcelona).

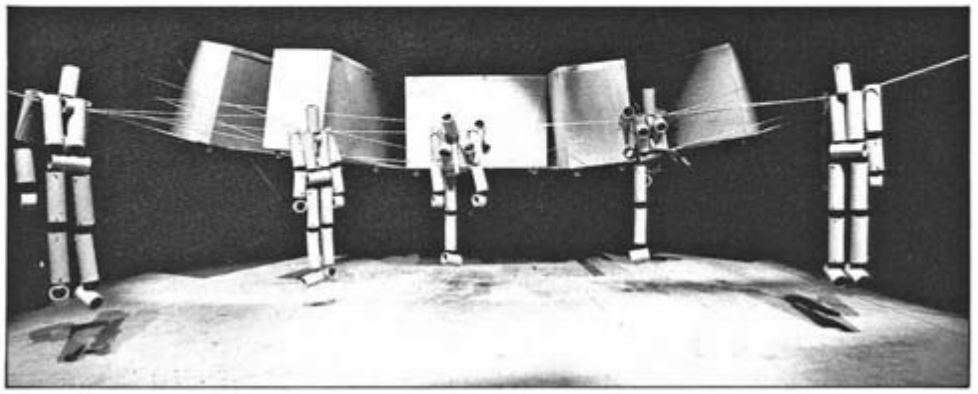
ANTINOE. Puerto de Santa María (Cádiz)

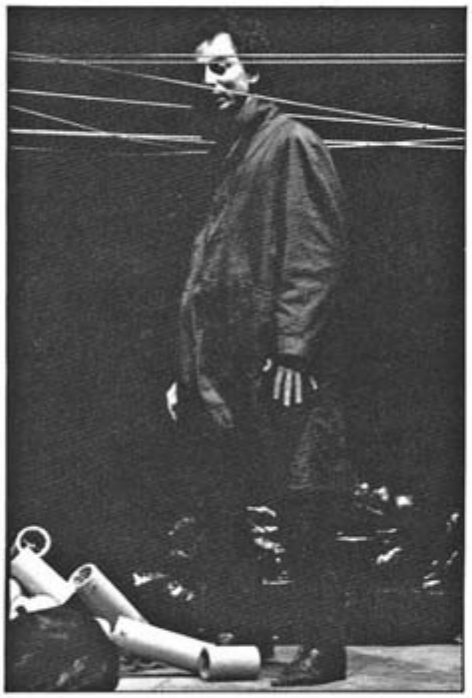
LAS COÉFORAS
De Esquilo. Dirección: Emilio Flor. Intérpretes: Juan García Larrondo, María Carmen Bueno, Juan Andrade, Rocío Delgado, Montserrat García, María Carmen Ferrato, Ramón Pinto, Esperanza Castilla, José María Pecho, Rodrigo Romo e Isabel Rebiriego. Estreno: 23 de junio de 1988, en el Instituto Santo Domingo del Puerto de Santa María (Cádiz).

ANTONIO JOVEN. Barcelona

LOS CANTOS DE LAS SIRENAS
De Ángel Camacho. Dirección: Eva L. Escartín. Música: José C. Cristóbal. Intérprete: Antonio Joven. Estreno: 19 de mayo de 1988, en el Teatro de la Riereta de Barcelona.

"(...) Antonio Joven ha presentado el monólogo de Ángel Camacho, Los cantos de las sirenas, *un texto breve y esquemático que se mueve entre el poema y la denuncia, que habla de la "locura" del hombre que grita la verdad y denuncia la injusticia y el abuso de poder. Como texto, a mi, me parece cargado de buenas intenciones, pero más bien desfasado: pertenece a un tiempo muy concreto en que las cosas no se podían decir a las claras y había que recurrir a los símbolos y los "trucos", y ya me entienden.*
Camacho recrea con una notable carga poética el eterno enfretamiento entre el Hombre —con mayúscula— autoritario, dominador, malévolo y el Hombre débil, subyugado, inocente, etcétera. De todas formas, el texto si permite que el veterano actor Antonio Joven —un hombre con más de treinta años en la brecha y siempre en segunda fila, como actor, director e impulsor de historias teatrales— ofrezca un buen trabajo y ayude a que el texto circule bien. Un buen trabajo dentro de las condiciones del local y las posibilidades del actor: matizado, cálido, jugando bien la ironía y el dramatismo del texto. Este hombre lleva casi ocho años en Madrid, donde ahora dirige Espacio Dramático, y ha vuelto para ofrecer este trabajo que le acabó de apuntalar Eva L. Escartín." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 25 de mayo de 1988).





Dos escenas de "Callejero", por Arena Teatro (arriba y a la izquierda); Artello en "Gran venta 10º aniversario" y, en la página siguiente, "Ópera targarina", por el Grupo Artristas. (Fotos: Paco Salinas y Gol).



GRUPO DE TEATRO AQUELARRE. Alcobendas (Madrid)

MATA A TU PRÓJIMO COMO A TI MISMO
De Jorge Díaz. Dirección: Tomás M. Serna. Escenografía: Albert Denisse. Intérpretes: Ana Alicia Azores, Beatriz Tamboleo y César Naranjo. Estreno: 15 de noviembre de 1987, en la Casa de la Juventud de Alcobendas.

PROYECTO ÍCARO
De Carlos Sanz y Tomás M. Serna. Dirección: Tomás M. Serna. Escenografía: Carlos Sanz y Tomás M. Serna. Intérpretes: Carlos Sanz, José L. Olmedilla, Margarita Pahisa, Juanjo Luque, Beatriz Tamboleo, José Antonio Martín, Ana Alicia Azores, Luis Lara, Olivia M. López, Cristina Almarcha, Juan Carlos Rus, Nieves Sanz y Cristina Martín. Estreno: 22 de mayo de 1988, en el Centro Cultural "Federico Chueca", dentro de la Muestra de Teatro Aficionado de la Junta Municipal de Hortaleza (Madrid).

ARCÓN MÁGICO. Madrid

EL CUMPLEAÑOS DE MAESE ÁRBOL
Texto, dirección y música: Fernando Castillo. Intérpretes: Luisa Pascual, Alma Castillo, Melisa Castillo y Fernando Castillo. Estreno: 20 de febrero de 1988, en el Centro Cultural Antonio Machado de San Blas (Madrid).

EL SEÑOR GUÁ EN EL CIRCO
Texto, dirección y música: Fernando Castillo. Intérpretes: Luisa Pascual, Alma Castillo, Melisa Castillo y Fernando Castillo. Estreno: 2 de abril

de 1988, en el Centro Cultural Antonio Machado de San Blas (Madrid).

ARENA. Alcantarilla (Murcia)

CALLEJERO
De Esteve Graset. Dirección: Esteve Graset. Música: Luis Muñoz. Intérpretes: Enrique Martínez, Juan Manuel Quiñonero y Juan Pedro Romera. Estreno: 31 de octubre de 1987, en la Sala Claramonte de Murcia. Producido en colaboración con la Consejería de Cultura y Educación y el Ayuntamiento de Alcantarilla.

"Callejero *intenta algo así como una poética y una gramática del mundo de los objetos. Los personajes humanos han desaparecido, "convertidos en meros ejecutores que mueven y desplazan objetos", según el grupo. Suprimidos los personajes como seres autónomos, la figura humana "aparece como una naturaleza muerta, reducida a la sombra del paria, del autómata que pulula inconsciente entre los objetos".*
Por lo que vimos, Callejero *se obstina en mantener una acción dramática plana, en que los objetos casi reducen su intervención escénica a la simple exibición física, tímidamente manipuados por esos muñecos de cuerda que simulan los actores. Una vez suprimidos los personajes como seres autónomos, dicen los autores del montaje, "surge sin más ante nosotros un universo nuevo en el cual la materia comienza a adquirir una dinámica independiente". Sin embargo, durante buena parte de los cincuenta minutos del espectáculo, los objetos escénicos no consiguen trascender su estado de naturaleza muerta. La única idea que subsiste es esa anulación humana de los personajes, reducidos a autómatas sin emoción. Pero es una idea que se agota a los cinco minutos de espectáculo, porque no hay conflicto entre objetos y actores."* (F. B. "El País". Barcelona. 26 de mayo de 1988).

FLUIDOS
De Luis Muñoz y Esteve Graset. Dirección: Esteve Graset. Diseño sonoro: José M. Manzanares. Intérpretes: Luis Muñoz, Enrique Martínez, Juli Canto, Rossana Espinos y Juan Pedro Romera. Estreno: 11 de julio de 1988, en el Centro Cultural Campoamor de Oviedo, dentro de la IV Muestra de Nuevo Teatro Joven Español.

ARISTÓFANES ESCUELA DE TEATRO. Valladolid

RETABLO DE LA AVARICIA, LA LUJURIA Y LA MUERTE: LA CABEZA DEL BAUTISTA
De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: Jesús Peña. Escenografía: Carmen Martín y José L. Cesteros. Intérpretes: Alberto Fontanillo, Soraya Rodríguez, J. Antonio Arranz Juárez, Pilar Díaz y Marga Rodríguez. Músicos: Os Trasnochadores. Estreno: 18 de junio de 1988, en el Teatro Valladolid de Valladolid.



ARTELLO. Vigo

GRAN VENTA 10º ANIVERSARIO
Del colectivo. Dirección: Santiago Montenegro. Escenografía: Antonio F. Simón. Figurinista: Suso Montero. Intérpretes: Alfonso Agra, Antonio Durán "Morris", Rosa Hurtado, Xosé Lois González, Luis Lago y Agata Suárez. Estreno: 17 de junio de 1988, en el Centro Cultural de la CAV de Vigo (Pontevedra).

COLECTIVO DE ARTISTAS VITORIANOS. Vitoria

¿SUEÑO SÓLO?

Dirección: Karra Elejalde. Imágenes: Ana y Marco Ibáñez de Matauco, Santos Iñurrieta, Ana Santamaría. Músicos: Josu Zabala y Vicente Mendizábal. Estreno: 5 de octubre de 1987, en el Teatro Guridi de Vitoria, dentro del XII Festival de Vitoria.

"El espectáculo es un experimento, una provocación. Un actor se rompe huevos crudos en la madura calva y una de las coreografías consiste en un divertido grupo de majas regionales ataviadas con una tapa de water. El aro funciona de escote y la tapa queda vertical tras la cabeza como peineta. También se canta y baila rock en directo, y se dice "¿Me dejas probar tus zapatos?, quiero darme una vuelta".
El desahogo es divertido, por su locura. No muy nuevo. Ni muy teatral, que sería lo deseable. Las cosas se acumulan sin más orden que el de aparición. No hay propiamente historia, ni hay teatro. Al lado de escenas corales, diálogos al viejo estilo del "non-sense" y el absurdo dichos con cierto espíritu de solemnidad. Pura acumulación. Vacío. Al lado del rock, el "pasotismo", la crítica social y las pretensiones.
El público es muy paciente. Se queda sentado, perplejo, quieto sin saber si hay que reír o llorar ante este colectivo de artistas vitorianos. Que contradicen su nombre. Serán vitorianos, y su público, paisanos y de la familia. Y casi seguro que artistas en lo suyo. Pero que no ofrecen algo que pueda ser concebido por un colectivo. Si acaso, montón con aire de haber disfrutado, que ya es." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 7 de octubre de 1987).

ARTRISTAS. Barcelona

ÓPERA TARGARINA
De Jordi Janè. Intérpretes: el colectivo. Estreno: 11 de diciembre de 1987, en la VIII Fira del Teatre al Carrer de Tarrega.

COMPAÑÍA DE ARTURO FERNÁNDEZ. Madrid

EL PLACER DE SU COMPAÑÍA
De Samuel Taylor. Adaptación: Juan José Arteche. Dirección: Arturo Fernández. Escenografía: Fernando Viñas y David Boldu. Intérpretes: Arturo Fernández, Miguel Ángel Sánchez, Paula Sebastián, Fabio León, Trini Alonso y Tomás Gayo. Estreno: 7 de enero de 1988, en el Teatro Principal de Alicante.

"A cada concepción del teatro corresponde un tipo de actor. Cada nivel dramático tiene sus exigencias y necesita, por tanto, de sus intérpretes. No hay, pues, que confundir los términos y pensar que la profesionalidad, el hacer bien las cosas, iguala a todos los que trabajan en los escenarios.
Aparte de hacer las cosas bien, hay que tener en cuenta el valor de las cosas que se hacen, de manera que si Lina Morgan y Glenda Jackson





trabajan con el mismo acierto, la segunda nos interesa mucho más porque acierta en personajes infinitamente más ricos y difíciles.
Digo todo esto para poder afirmar ya, sin la menor reserva, que Arturo Fernández es uno de nuestros más grandes profesionales de la escena. Sabe perfectamente lo que quiere y lo que puede hacer, el público al que se dirige y el mejor modo de llegar a él.
Y si, en otras ocasiones, le flojearon los textos, esta vez ha dado con la comedia justa —en la línea de algunos títulos de Mihura, como, por ejemplo, Mi adorado Juan*—, en la que encuentra un personaje de cierta consistencia y, lo que es interesante, de una filosofía o concepción de la vida que se ajuste a lo que quizá significa Arturo Fernández para la inmensa mayoría de su público.*
Hay complicidad del actor con el espectador, ejercicio del humor, y está presente ese cinismo sentimental e inteligente para el cual resulta risible, no sin cierto fundamento, el melodrama cotidiano." (J. M. "Diario 16". Madrid. 22 de enero de 1988).

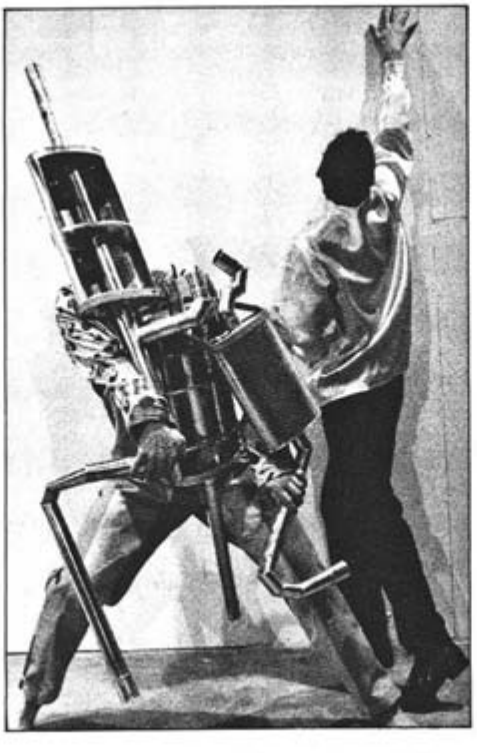
"(...) El tratamiento teatral es el peculiar de la comedia de "boulevard". Un personaje brillante, y otros, esbozados, que se reparten los significados sociales de valores del hogar, el matrimonio, la sociedad conservadora. Valores que barre el inconformismo superficial y egoísta de Pool. Escenas ricas en situación, diálogo que demandaba calidades chispeantes y ámbito escénico elegante, de buen gusto, muy adecuado para despertar en el público habitual de Arturo Fernández el sueño de una vida de teléfonos blancos, de un mundo a lo William Powell y Mirna Loy.
Arturo Fernández, instalado en su personaje preferido, llena y domina la escena, alcanza absoluta credibilidad en sus calidades de ingenioso y elegante seductor, da su tono a la comedia de salón, sentimental, levemente ácida y aguda de humor, bien rodeado por las mujeres a las que hechiza. Silvia, la antigua esposa, presta a recaer en las redes de ambaidor del ex marido, fino trabajo, comedido y elegante de Lola Muñoz; Jéssica, la hija deslumbrada, que incorpora graciosamente, brillantemente en el segundo acto, una damita sorprendente, Paula Sebastián, y la señora Taylor, la ex suegra, una dama levemente dipsómana, liberada y crítica a la que da fuerza la personalidad de Trini Alonso. Fabio León sirve con pulcritud el tipo apagado del abogado Jim. Miguel Ángel Sánchez hace con soltura un criado chino convencional, y Tomás Gayo sostiene con tino el personaje víctima, el novio de Jéssica, Gary.
Comedia excelente en un teatro grato, divertido, que diseña un esbozo de cierta sociedad muy de hoy, con sus libertades y sus equivocaciones. Bien hecha. Teatro para un público preciso. Teatro de humor, de divertimiento, de ironía. Buen teatro de bulevar. Todavía." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 14 de enero de 1988).

"La obra El placer de su compañía *es el retrato de un seductor, que naturalmente es Arturo Fernández, con su idea propia de los seductores maduros, de su indumentaria llamativa y de su aire europeo y ocioso.*
La pieza de Samuel Taylor cuenta la historia de un americano que fue campeón de tenis y que ha dedicado toda su vida al placer. Se trata de

un hombre que sabe perfectamente escoger una cena y sus vinos, o describir un itinerario por las islas griegas; y las mujeres (americanas) le escuchan como al canto de una sirena.
Este fenómeno de encandilamiento ocurre incluso con su hija. Una muchachita a punto de casarse con un americano típico (con su rancho y sus grandes toros de 60.000 dólares), que ve regresar a su padre, a quien no ha podido ver desde la niñez —ha estado por el mundo: seduciendo—, y se prenda de él: rompe la boda y le sigue a Europa.
El protagonista causa el mismo efecto en las otras mujeres de la casa: su primera mujer, su primera suegra.
Desde el patio de butacas es difícil percibir esa seducción en el pequeño lenguaje lírico que emplea, en su ropa chillona, en sus trampas y en ese tipo de desvergüenza que utiliza para componer su tipo.
Pero el actor Arturo Fernández suele ejercer ese poder, moderadamente, con las damas que acuden al teatro, y hace muy bien en explotarlo con sus ademanes y sus movimientos de supuesta gran elegancia.
La obra no da mucho de sí. Puede que el resbaladizo tema del incesto, puede que la ilusión por la vieja Europa que siente alguna riqueza americana, hubiesen podido ser algo más, y tal vez en el original de Samuel Taylor, y que gane la representación dentro de su contexto.
Pero todo gira en torno a Arturo Fernández; los actores realizan con incomodidad los papeles de servicio —en Trini Alonso siempre hay oficios y recursos—, el director de escena es él mismo —con el tambien actor Tomás Gayo— y la escenografía de Fernando Vilas y David Boldu no ofrece mucho, cargada como tiene que estar con todos los atributos característicos de lo que se considera alta comedia.
Y como a lo que se va es a ver a Arturo Fernández, a él se le aplaude con cariño y con agradecimiento, por dar de sí lo que de él se espera." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de enero de 1988).

"(...) Se trata de una comedia muy irregular. Posee momentos de comicidad eficaz, y en otros resulta incluso aburrida. Pero lo más notorio es que su argumento es muy serio: estamos ante una obra de contenido dramático, a la que le viene forzado su tratamiento cómico. El autor ha elegido un tema difícil y que se prestaba a un desarrollo profundo: un padre que reaparece en el hogar después de muchos años de abandono, y lo hace justamente en las vísperas del casamiento de su hija, a la que someterá a una crisis vital, entre seguir el modelo de vida burguesa de su madre y de su novio u optar por la vida aventurera que su padre le ofrece.
La figura del padre, que Arturo Fernández encarna, no puede —por muy divertido que sea el actor, y aunque se le confíen unas cuantas frases ingeniosas— ocultar la realidad del dramatismo de la acción vivida en el escenario. Y el añadido de un criado chino que trata de ser gracioso no pasa de ser un postizo que, más que otra cosa, estorba en el conjunto del espectáculo.
En tales condiciones, la dirección escénica no ha podido escapar a la tristeza que emana de la obra, al drama en que consiste el fondo del argumento. El segundo acto resulta melancólico, y el público no llega a reír prácticamente durante su desarrollo. Es el menos feliz desde el punto de vista de lo que el público espera del espectáculo, pero, probablemente, el más verdadero; los pegotes de risa de los actos primero y tercero se reciben y se corean con gusto, pero al mismo tiempo se tiene la sensación de que carecen de sentido.
Una obra falsa, muy difícil de levantar si se la acepta tal como ha sido escrita: como una traición a sí misma.
Nada de ello afecta a la maestría personal de Arturo Fernández, menos secundado que otras veces por el resto de la compañía. Pero él mismo cede al dramático del asunto, tiene menos ocasiones de lucimiento y sus notables dotes de actor no obtienen el resultado que el público siempre espera y desea." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 15 de enero de 1988).





Sobre estas líneas, "La rebelión de los objetos", de Maiakovski, por Atalaya. (Foto: Fernando Romero). En la página precedente, "El placer de su compañía", con reparto encabezado por Arturo Fernández. (Foto: Pablo Santana).

ASTENA (ASOCIACIÓN TEATRAL NAJERINA). Nájera (La Rioja)

EL MOTOCARRO

De Luis Tejedor y Enrique Martínez Muñoz. Dirección: José Luis Sáenz Lerena. Intérpretes: Francisco Javier Untoria, Dolores Pérez del Amo, Javier Gómez, Benito Morras, María José Morras, Isabel Morras, Raquel Hermoso y Celia Suárez. Estreno: 9 de marzo de 1988, en Nájera (La Rioja).

ATALAYA TEATRO EXPERIMENTAL ANDALUZ. Sevilla

LA REBELIÓN DE LOS OBJETOS

De Wladimir Maiakovski. Dirección: Ricardo Iniesta. Escenografía: Juan Ruesga. Vestuario: Creativo Fridor. Música: Paco Aguilera y Matthias Wernard. Intérpretes: Matthias Wernard, Carmen Gallardo, Javier Centeno, Juan Antonio Domínguez, Paco Gil, Teresa Velázquez, Fátima Herrero y Paco Gil. Estreno: 5 de mayo de 1988, en el Polideportivo Municipal de Huesca, dentro de la Feria de Teatro de Aragón.

"Hay obras que a pesar del paso de los años —en este caso, 75— permanecen en la vanguardia porque su autor, en un alarde de osadía, no sólo supo instalarse por delante de una época, sino por delante de todas. Esto sucede con Maiakovski, y concretamente su Rebelión de los objetos, *el texto que el grupo Atalaya presentó en el Parque de Canalejas dentro del IX Encuentro de Teatro.*
Ya deciamos que la obra venía como "anillo al dedo" de este colectivo andaluz. Lo hemos podido comprobar, entre otras cosas, porque Maiakovsky, cuya palabra ya de por sí es compleja, ha servido como vehículo de una puesta en escena valiente, fuera de convencionalismos. Con una técnica actoral depurada, siguiendo las directrices del maestro Meyerhold, tan en línea con el autor, la interpretación —en un espacio escénico distinto, donde el espectador está abocado a la "actividad"— buscaba, paralelamente al texto, instalarse en el mismo nivel creativo. El resultado se constituye como un espectáculo difícil, lleno de imágenes que agarran al público, cautivado y desorientado a la vez, que pelea por asimilar conjuntamente imagen y voz.

Este es, acaso, una de las dificultades del montaje: la voz y el gesto, la palabra y la imagen, poseen tanta fuerza indistintamente, que el espectador se ve obligado a seleccionar, en su poder de captación una u otra. Pensamos que no siempre se consigue la conjunción necesaria entre ambas. No obstante, el espectador intuye que esta "deshumanizada rebelión de los objetos" es, sobre todo, una atractiva y diferente sugerencia dramática." (Juanluis. "La Verdad". Alicante. 4 de septiembre de 1988).

"(...) El grupo Atalaya, bajo la dirección de Ricardo Iniesta, presentó un montaje que podría calificarse de inusual, aunque el público altsasuarra ya tenía referencias de este tipo de escenografía cuando hace ahora dos años el grupo Geroa representó una obra teatral de carateristicas parecidas dentro también de los Festivales de Navarra.
El escenario, en medio de dos especies de tribunas a los lados en las que apenas cabían unas 250 personas, deparó muchas sorpresas a los espectadores.
Todo ello iba acompañado de una buena coreografía luminosa así como de la música en directo de Matthias Wernard.
A lo largo de la obra los actores lo dieron todo y el público siguió con gran interés las evoluciones de éstos, que se multiplicaban en diversos personajes. Por nuestra parte esperábamos de este montaje una mayor participación del público, aunque la obra no daba pie para ello. El espectador, al parecer, salió con buen sabor de boca, unos por el contenido, otros por la interpretación, aunque la mayoría por la originalidad de la escenografía y los efectos especiales." (P. R. "Eguin". 4 de agosto de 1988).

ATELIER. Rentería (Guipúzcoa)

XESPIR
Basado en textos de Shakespeare. Dirección: Helena Pimenta y José Antonio Tomé. Escenografía: Susana de Uña. Vestuario: Susana de Uña y Conchi Soto. Música: Pablo Lasa. Intérpretes: Josetxo Almandoz, Milagros Balda, Isabel Borrero, Javier Busselo, Víctor Criado, María Antonia Esparza, Naxa Exquerra, Koro Ertetxe, Francisco Garrido, Javier Huete, Julia López, Isaías Muñoz, Gerardo Quintana, Concepción Soto, Jesús Rivas, Ana Pimenta, Pedro Arnáez, María Lourdes González, José Tomé y Mayka Vidal. Estreno: 26 de noviembre de 1987, en el Instituto Koldo Mitxelena de Rentería.

KUENTOS
Del colectivo. Dirección: Helena Pimenta. Estreno: 11 de octubre de 1987, en la Sala Niessen de Rentería.

ATENEU TEATRE. Valencia

EL DÍA DE GLORIA
De Francisco Ors. Dirección: Sergio Reyes. Intérpretes: Marilín Peyró, Amparo Gimeno, Nati Vanaclocha, Jesús Sánchez, Jorge Ortega y Manuel Ángel García. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en el Ateneo Marítimo.

ÁTICO. Getafe (Madrid).

AGNUS DEI
De John Pielmeier. Dirección: Eusebio Luna. Escenografía: Joan Guitart. Intérpretes: Soledad González, María Jesús Torres y Eva María Isanta. Estreno: 1 de julio de 1988, en el Centro Municipal de Cultura de Getafe (Madrid)

TEATRO DO ATLÁNTICO. La Coruña

QUARTETT
De Heiner Müller. Dirección y escenografía: Xulio Lago. Figurines: Simón Suárez. Mobiliario y atrezzo: Rosa María Maside. Música: Manuel Balboa. intérpretes: María Barcala y Xulio Lago. Estreno: 15 de diciembre de 1987, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo. Espectáculo subvencionado por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela.

ATRACCIONES AMBULANTES. Madrid

ANDANTE CON MOTO
Guión y dirección: Marcus von Wachtel. Intérpretes: Nacho Fernández, Alfredo Sánchez, Luciano Sánchez, Thomas Gober, Michael Wener, Lina Towsell, Jean Whrit y Marcus von Wachtel. Estreno: 3 de octubre de 1987, en el Festival Iberoamericano de Cádiz.

AUCHIPP TEATRO. Madrid

¡AY, ÁFRICA!
De Víctor Zalbidea "Zalbi". Dirección: Víctor Zalbidea. Escenografía: Victoria Paniagua. Intérpretes: Victoria Paniagua, Víctor Zalbidea, Carmen Aneiros y Annie Sun. Estreno: 28 de septiembre de 1987, en la Sala Yas'ta de Madrid.

LAS MAJAS VESTIDAS Y DESNUDAS
De Víctor Zalbidea "Zalbi". Dirección: Víctor Zalbidea "Zalbi". Escenografía y vestuario: Victoria Paniagua. Música: Luis Paniagua y Chicho Sánchez Ferlosio. Intérpretes: Víctor Zalbidea, Miguel Ángel Tobías, Charo Bergon, José Soriano, Ana Yerno, Sonia Ballester, Chicho Sánchez Ferlosio, Rosa Jiménez, Amparo Garrido y María Jesús Trujillo. Estreno: 30 de abril de 1988, en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial (Madrid).

AULA DE TEATRE DE LA UNIVERSITAT AUTÓNOMA DE BARCELONA. Barcelona

L'AUGMENT
De Georges Pérec. Dirección y traducción: Sergi Belbel. Escenografía y vestuario: Mercè Sánchez Paloma. Música: Óscar Roig. Intérpretes: Pepe Far, Viviana Gaete, Magdalena Oliver, Muntsa Tortós, Cristina Benesey y Laura Conejero. Estreno: 29 de abril de 1988, en la Sala Xavier Fàbregas de Teixidors-Teatreneu de Barcelona.

"El Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona presenta en el Teixidors-Teatreneu un espectáculo divertido y original, que cuenta con una interpretación absolutamente de conjunto y que llega al espectador de forma fresca y muy directa. Se trata de L'augment, *de Georges Pérec, un autor "maldito" —murió muy joven hace unos años— de difícil clasificación, lo que también ocurre con la mayoría de sus obras.*
Un actor, cinco actrices y seis sillas ocupan el escenario de forma ininterrumpida y durante poco más de una hora. La acción tiene un detonante: usted, espectador, decide entrevistarse con su jefe para pedirle aumento de sueldo. ¿Qué puede ocurrir? Todas las posibilidades posibles —y valga la redundancia— las contempla el autor a través del insólito entramado que configura la obra.
Los actores no encarnan personajes, sino que son, respectivamente, el planteamiento, la alternativa, la hipótesis positiva, la negativa, la elección y la conclusión, todo referido a su intento por conseguir un aumento de sueldo, L'augment *es un atractivo ejercicio, brillante en varias fases del mismo y muy bien resuelto por los actores en cuanto a la intención lúdica que tiene la obra.*
Está claro que L'augment *no es una obra al uso y que no es correcto hablar de acción teatral; en todo caso, lo que el director teatraliza en el escenario es el lenguaje de los actores y lo que sus "personajes" dicen. Pero no se espanten: el espectáculo es seguido sin la más mínima dificultad.*
Sergi Belbel —el joven director de aquel soberbio Minimal-Show *del Teatro Fronterizo— ha traducido y dirigido la obra de Georges Pérec, y lo ha hecho de forma meticulosa y dando un sentido casi coreográfico al movimiento de los jóvenes actores. Estos están bien y algunos más que bien, como es el caso de Laura Conejero."* (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico" Barcelona. 6 de mayo de 1988).

AULA DE TEATRE DE MATARÓ. Mataró (Barcelona)

CORA I LA MAGRANA
De Agustí Bartra. Dirección: Moisés Maicas. Intérpretes: Pilar Crua, Pere Anglás, Rosa Roig, Josep Pastor y María del Carmen Trenas. Estreno: 27 de abril de 1988, en la Sala Foment de Mataró.

TEATRO AVENTO. Vigo

HISTORIA DUN CABALO
De León Tolstoi. Dirección y escenografía: Armando G. Freiria. Intérpretes: Enrique A. Domínguez, An Alfaya, Eva Vila, Gabriel C. Sobrido, Xurxo Lourenzo, Javier Sobral, Nazareth Dávila, J. Benito y A. Correa. Estreno: 21 de diciembre de 1987, en el Auditorio del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo.

TEATRO DEL AZAR. Valladolid

EL VUELO DEL AZGUILA
De Fernando Herrero Batalla. Dirección: Agapito Martínez. Intérpretes: Julián Carnicero, Javier

Juárez, Felipe García, Blanca Herrera, Francisco Mateo y Carmen Valdezate Crespo. Estreno: 24 de diciembre de 1987, en el Teatro Valladolid de Valladolid.

COMPAÑÍA AZUFRE Y CRISTO. Granada

LO OTRO. LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

Composición teatral de Azufre. Intérpretes: Azufre y Cristo. Estreno: 9 de diciembre de 1987, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Azufre —él— y Cristo —ella— se presentaron el 31 de octubre de 1986 en el mismo Círculo de Bellas Artes en que ahora actúan con un espectáculo titulado El ni ŷo perdído y hallado en la hez, *con una tilde de eñe sobre la y. A pesar de ese nombre y de la terrorífica literatura del programa, sorprendió Cristo por una calidad de movimiento y de expresión física muy por encima de lo común, y Azufre, por su capacidad para crear un espectáculo de la nada.*

Ahora ha encontrado que deben expresarse por la inmovilidad, lo cual es siempre un riesgo en el teatro, que está abocado al movimiento. Caen en ese riesgo.

Sobre la música de Stravinski —y de Ravel, y de Wagner—, Azufre se queda inmóvil durante más de una hora, interrumpido sólo por algún alarido horroroso y por unos escupitajos— que el espectador que había en la primera fila hurtó como pudo—; Cristo evoluciona muy lentamente en torno a él, y a veces se queda también fija.

Sigue habiendo en ella la ductilidad, el instinto del ritmo y de la música, la iluminación de su sonrisa.

Es un espectáculo para aficionados. Cualquier otro espectador sin preparación y sin adicción lo pagará con el aburrimiento. De los catorce que les contemplaron el jueves, unos ocho o nueve les aplaudieron con amistad, y algunos con fervor." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 12 de diciembre de 1987).

"(...) Lo ha creado Azufre, y lo interpreta el propio Azufre, juntamente con Cristo. Un hombre y una mujer: del programa deduzco que Azufre es el varón. Salen a escena y se sitúan ante los diecisiete espectadores que asistiamos en esta ocasión. No hablan. Azufre apenas se mueve. La mujer, en cambio, gesticula alrededor de él, siguiendo la música que acompaña al espectáculo durante la hora larga de su duración. Solamente eso.

O sea: ella se mueve. Sigue la música. A veces incluso se anticipa, dando pruebas claras de que su trabajo no es improvisación, de que cada movimiento ha sido muy ensayado. A veces trivializa la interpretación del sonido musical, lo vulgariza, lo transforma en cotidiano; a veces incluso no se separa de él; muchas más veces lo sigue de cerca y se adapta a su ritmo. Sólo eso.

El varón apenas se mueve. Es el sujeto pasivo y el centro de la danza femenina. Es zarandeado, asustado, acariciado, abandonado. Él permanece quieto o suavemente se queja, nada más.

No hay palabras. Apenas unos grititos leves, una vez se oye decir aquí, otra se oye decir adiós. Apenas audible. Bisbiseos. Silencio. De hecho, el espectáculo es mudo. ¿Mimo? ¿Danza? ¿Nada? Muy probablemente.

Y lo curioso es que lo hacen bastante bien. La mujer es de una riqueza expresiva muy notable; también él. Pero ella hace maravillas para comunicarse con el público. La pena es que no parece tener nada que comunicar." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 30 de diciembre de 1987).

"El teatro del siglo XX, allí donde ha estado más vivo, ha hecho de la investigación —de acuerdo con la nueva conciencia científica de nuestra época— uno de sus fundamentos. El problema ha estado, con frecuencia, en marcar los límites aproximados entre la investigación y el espectáculo, en saber en qué momento un trabajo sobrepasa su naturaleza pedagógica o el interés de sus hallazgos expresivos para alcanzar la condición, también insegura, de hecho teatral. Creo que esté es el caso de Lo otro, *definida por su autor como una "composición teatral". Si el* Ni ŷo perdido y hallado en la hez, *estrenada también en una de las salas del Círculo de Bellas Artes, era el primer paso hacia un lenguaje hecho de música, voz, luz y movimiento corporal, armonizados orgánicamente y con una poética singular, sospecho que el nuevo trabajo es una propuesta "teatralmente" frustrada, con largos vacíos y períodos anecdóticos, difícilmente compatible con las ambiciosas pretensiones de su autor. Hay momentos en los que parece ponerse en marcha ese lenguaje de imágenes, de ordenación musical de la energía de los ejecutantes; pero, rápidamente, se cae en lo gratuito y en lo enfático. Quizá los intérpretes lo sienten de otro modo. De ser así, estaríamos ante un ejercicio, ante una investigación, que no transmite sus intenciones y sus contenidos al público."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 31 de diciembre de 1987).

BALUMBA. Navalmoral de la Mata (Cáceres)

LA MURALLA CHINA

De Max Frisch. Dirección: Paco Galán. Escenografía y vestuario: María Jesús Matas. Intérpretes: veintisiete actores de la compañía. Estreno: 7 de noviembre de 1987, en el Teatro Avenida de Avila. Con la colaboración del Colegio de Arquitectos y la Caja de Ahorros de Avila.

LA BANDA DE CRISOFILAX. Madrid

YO LOCO-LOCO Y ELLA LOQUITA

Del colectivo. Dirección: Alfonso Pindado. Intérpretes: Cristina García, Paloma Rodrigo, José Antonio Ruiz, Ignacio Jurado, Antonio Roca y Adolfo Díaz. Estreno: 13 de mayo de 1988 en Alcobendas (Madrid).

GRUPO ARTÍSTICO BANDADA. Madrid

EL CIELO POR TRAMOYA

Del colectivo. Dirección: Jorge Santana. Intérpretes: Antonio Santos, Mercedes del Real, José del Rosario, Paloma Santos, Teresa Díez, Joserry Sánchez, Rafael Rodríguez y Jorge Santana. Músicos: José Antonio Infante, Juan Carlos Malagón, Javier Lopéz, Víctor Brito, Luis Soria y Jürgen Gerbhard. Estreno: 19 de marzo de 1988, en el salón de actos del Colegio Mayor Universitario Elías Auja.

GRUPO DE TEATRO BARBOLA. Madrid

ANTÍGONA

De Jean Anouilh. Dirección: Pedro Sáez. Intérpretes: Nieves Gómez, Consuelo Resco, Paco Gómez, Pedro Sáez, José Miguel Aragón, Marta Martín, Covadonga Sánchez, José Carlos Ramón y Jaime Sánchez. Estreno: 24 de marzo de 1988, en el Centro Cultural Federico Chueca, de Fuencarral (Madrid).

ESCUADRA HACIA LA MUERTE

De Alfonso Sastre. Dirección: Pedro Sáez. Intérpretes: Julio Gómez Olmos, Francisco Javier Aragón, Cecilio Martínez, Jesús Varela, Benjamín Fernández y José Carlos Ramón. Estreno: 21 de mayo de 1988, en el Centro Cultural Federico Chueca, de Fuencarral (Madrid).

HOY ES FIESTA

De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Pedro Sáez. intérpretes: José Luis Alcobendas, Gloria Liern, Ana Fernández, Paco Gómez, Covadonga Sánchez, Cecilio Martínez, Jaime Sánchez, Manoli Gómez, Elisa Varela, Marisa Saiz, Montse Heras y Mercedes Martínez. Estreno: 31 de mayo de 1988, en el Centro Cultural Antonio Machado, de San Blas (Madrid).

TEATRE DE BARCELONA. Barcelona

LA PRIMERA DE LA CLASE

De Rodolf Siera. Dirección: Lurdes Barba. Escenografía: Andreu Rabal. Intérpretes: Mercé Aranega y Ángels Aymar. Estreno: 7 de abril de 1988, en La Cuina dels Teatres de l'Institut de Barcelona.

"(...) El autor ha fabricado aquí un juguete coloquial de corte naturalista y temática contemporánea y lo ha puesto en manos de dos únicos personajes: dos mujeres treintañeras, Anna y Olga, íntimas amigas de los años escolares, que viven un problemático reencuentro. Sirera les hace practicar una esgrima de envidias y celos, de insinuaciones y silencios, de afectos y pequeñas traiciones en torno al inagotable asunto de la felicidad y la infelicidad del amor.

Si Rodolf Sirera trabajara en un clima de frías brumas y no en el marco luminoso, blanco y azul de su país, La primera de la clase *estaría en la misma línea de aquel teatro de Harol Pinter, expeditivo y certero* —El amante, Silencio, Tea Party, *etcétera— que con una enorme sobriedad verbal provoca a veces reflexiones, inquietudes y rasguños, tanto o más serios que las piezas mayores del mismo autor. Rodolf Sirera, al igual que el famoso y experto dramaturgo inglés, demuestra, además, que la vigencia de las obras de teléfono y tresillo es sólo cuestión de inteligencia. Cuando el diálogo teatral se cuece con buenas dosis de sensibilidad y malicia, de humor y mala uva, no hay géneros que el tiempo logre desgastar.*

La todavía joven trayectoria de La Cuina hace suponer que este espacio se configura como lugar idóneo para indagaciones que no exigen un gran aparato escenográfico y, también, como

tribuna pública de aquellos trabajos de suficiente solvencia que buscan la oportunidad de darse a conocer y para los que la ciudad no ofrece ningún tipo de infraestructura privada. Pues bien: La Cuina es, ahora, esa "oportunidad" para Lurdes Barba, conocida actriz que prácticamente se estrena como directora al poner en pie La primera de la clase. *Y se estrena con una labor lo bastante cuidadosa, detallista, sin querer mostrarse "épatant" —como tantos empeños primerizos—, que le abre el debido crédito para reincidir en el oficio. Lurdes Barba ha contado con dos buenas actrices: Mercé Aranega (Anna), dueña de sobrados recursos y matices, y Àngels Aymar (Olga) a la que le falta mejorar un tanto la modulación verbal, pero que demuestra maneras tan seguras como su compañera de reparto.*

Cierto es que, en algunos momentos, la correcta interpretación de la pieza choca con la inexperiencia de la directora. Así, pienso que la situación inicial sin palabras se alarga desmesuradamente y que Lurdes Barba no supo encontrar para Anna aquel rito doméstico igualmente eficaz, aunque más inquietante, para ilustrar la soledad del personaje. En otros instantes se diría que ambas mujeres deambulan y cobran una condición movediza excesiva, algo artificiosa y gratuita. A mi modo de ver, estas serían las notas más frágiles de una puesta en escena, por lo demás sumamente correcta y que, desde luego, merece mayor atención que la que le han prestado los cuatro gatos que han acudido a las primeras representaciones de la pieza de Sirera. Aunque desde un contexto sociológico La primera de la clase *implique abordar el tema de la "crisis de la pareja" bajo una óptica un punto erosionada, el texto y la interpretación ofrecen, por sí mismos, un incuestionable interés."* (Joan Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de abril de 1988).

"El estreno en Barcelona de La primera de la clase, *del valenciano Rodolf Sirera, llega en satisfactorias condiciones. La interpretación de Mercé Aranega y Àngels Aymar es buena —particularmente la de la primera—, la dirección de Lurdes Barba es meticulosa y el espacio escénico de Andreu Rabal sirve con detalle el clima que pide el texto de Sirera. Además, La Cuina acaba resultando un teatro idóneo —por sus dimensiones y estructura— para esta propuesta del nuevo T de B (Teatro de Barcelona), de formato pequeño, pero de interés teatral.*

El autor —que ya ha demostrado su facilidad para abordar diversos géneros teatrales— ha escrito una comedia psicológica en torno a dos mujeres. Dos mujeres que durante unas horas viven con el tiempo y sus recuerdos y hablan de su memoria de las cosas. y dos mujeres —antiguas compañeras de colegio— que se engañan una y otra vez porque se resisten a mostrarse tal como son y a explicar sus respectivas trayectorias vitales.

La primera de la clase *tiene el atractivo suplementario, a mi entender, de que permite que el espectador tome posición ante la batalla dialéctica en la que se enfrentan ambas mujeres. Y es muy posible que, según se trate de un hombre o de una mujer, esta decisión no sea la misma. Es una batalla de opciones pequeñas, casi de cotidianidades, pero que obliga a aflorar estados de ánimo, frustaciones e intimidades.*

Ocurre también que el autor acaba por tomar partido y ello hace que el personaje que "defiende" Mercé Aranega —que está estupenda, comunicativa, creíble y con la calidez de las buenas actrices (algo que no le permitían sus últimos trabajos)— esté mejor construido y más acabado que el de Àngels Aymar, quien, además, está excesivamente suelta en algunos momentos.

La obra se presenta como un combate a varios asaltos y con tonalidades bien diferentes, el humor, la ternura, la hipocresía, la agresividad o la burla tienen sus propios momentos. Sirera deja en su obra un regusto amargo y uno presume de lo que harán, al día siguiente, ambos personajes.

También señalaría que el montaje de Lurdes Barba — que dirige en general bien la obra— incide en demasía en el naturalismo/realismo escénico, con un comienzo de obra que sospecho olvida que el teatro es convención teatral.

Desde luego, vale la pena ver este montaje, sin excesivas pretensiones, pero globalmente atractivo. Es una producción para afianzar La Cuina, un local demasiado alejado del público en general." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 10 de abril de 1988).





Tres momentos de "La primera de la clase", de Rodolf Sirera, en montaje de la Compañía Teatre de Barcelona.

LA BARRACA. Madrid

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL.
SIGLOS XV Y XVI

Espectáculo formado por fragmentos de las obras "Carátula", "El viejo celoso" y "Marta la piadosa". Adaptación, dirección y música: Alicia Hermida y Jaime Losada. Intérpretes: Alicia Hermida, Jaime Losada, Manuel Domínguez, Ana Ramos, Chus Patón y Patricia Travieso. Estreno: septiembre de 1987, en el Festival Internacional de Teatro de Grenoble (Francia). En España: 15 de octubre de 1987, en el salón de actos de la Caja de Ahorros de Santander.

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL.
SIGLO DE ORO

Espectáculo formado por fragmentos de las obras: "Fuenteovejuna", "Mojiganga" y "Visio-

nes de la muerte". Adaptación, dirección y música: Alicia Hermida y Jaime Losada. Intérpretes: Alicia Hermida, Jaime Losada, Manuel Domínguez, Ana Ramos, Chus Patón y Patricia Travieso. Estreno: Septiembre de 1987, en el Festival Internacional de Teatro de Grenoble (Francia). En España: 15 de octubre de 1987, en el salón de actos de la Caja de Ahorros de Santander.

VOCES Y CANTOS DE ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA

Textos de Cortàzar, García Lorca, Ernesto Cardenal, Rubén Darío y el colectivo. Canciones tradicionales nicaragüenses. Dirección: Alicia Hermida y Jaime Losada. Intérpretes: Alicia Hermida, Chus Patón, Ana Ramos, Patricia Travieso y Jaime Losada. Con la colaboración del grupo nicaragüense Familia Galo. Estreno: 30



de julio de 1988, en el Teatro Principal de Palma.

EL BAÚL. Leganés (Madrid)

EDERRA

De Ignacio Amestoy. Dirección: Ángela Álvarez. Intérpretes: María Molina, Juan Manuel Molina, Ana Dorinda Carballo y Ángela Álvarez. Estreno: 8 de abril de 1988, en el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés (Madrid).

AGNUS DEI

De John Pielmeier. Dirección: Ángela Álvarez. Intérpretes: Chabe Fernández, Paqui Sánchez y María Ferrera. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés (Madrid).

EL PRÍNCIPE MICOMICÓN

De Eduardo Blanco-Amor. Dirección: Ángela Álvarez. Intérpretes: Juan Pedro López, María Ferrera, Paqui Sánchez, Ana Dorinda Carballo, Juan Manuel Molina, María Molina, Chabe Fernández y Ángela Álvarez. Estreno: 28 de mayo de 1988, en el Colegio Nuestra Señora de Lorena de Leganés (Madrid).

BELINGO. Santa Cruz de Tenerife

EL AMARRADO

De Cirilo Leal. Dirección: José Manuel Vilar. Escenografía: Departamento de Diseño del Centro de la Cultura Popular Canaria. Intérpretes: Josefina Acedo, Moisés Plasencia, Elena Ramos y José Manuel Vilar. Estreno: 10 de julio de 1988, en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna. Producido por el Centro de la Cultura Popular Canaria.

BESCOLL TEATRE. Barcelona

ZÚAR

De Gabriel García. Dirección: Gabriel García y Jordi Dodero. Intérpretes: Xavier Basté, David Farrarós, Maite Ferreres, Neus Mayolas, Lourdes Mora, Pilar Paterna, Óscar Rabadán, Carme Riesco, Anna Ripol, Laura Rodríguez y Silvia Rodríguez. Estreno: 5 de marzo de 1988, en el Teatre l'Artesà de Barcelona.

BIRLI-DIRLI TEATRO. Málaga

JUAN SIN MIEDO

De J. M. Sánchez Andreu. Dirección: J. M. Sánchez Andreu. Intérpretes: Pilar Burgos, Pilar Jiménez, Silvestre Reyes y José Ramos. Estreno: 13 de noviembre de 1987, en el Salón Teatro de la Universidad de Málaga.

COMPANYIA BLANC. Lérida

CIRQUET

Del colectivo. Intérpretes: Pelai Molins, Isabel Mercé y Enric Gallinat. Estreno: 25 de abril de 1988, en Lérida.

TEATRE DE LA BOHÈMIA. Hospitalet de Llobregat (Barcelona)

PUTIFERI

Sobre una idea original de Antoni Calderón, Jordi Fábrega y Andreu Martín. Texto y diálogos: Andreu Martín. Dirección: Sito Elías. Vestuario: Vicenta Obón. Intérpretes: Antoni Calderón, Jordi Fábrega y Begoña Iñurria. Estreno: 3 de noviembre de 1987, en el Teatre Regina de Barcelona.

"Putiferi *tiene un armazón argumental de novela negra en clave de comedia disparatada, con su inevitable galería de mafiosos, tahúres, amantes y prostitutas, y un negocio de contrabando de armas con muchos millones por medio. No en balde, detrás de la historia y de los diálogos está Andreu Martín, una de las plumas más fructíferas y reconocidas del género negro. El texto aporta en algunas escenas un humor complementario y da una cierta coherencia y unidad teatral al espectáculo. La historia es, sobre todo, una atmósfera y un pretexto para una divertida parodia del género, en la que los gestos, la pantomima, tiene un papel primordial. La mímica y el fregolismo, porque la historia mafiosa da juego a una docena de personajes que entran y salen continuamente y que están interpretados por sólo tres actores. Al final, echando cuentas, son sesenta cambios de personajes que realizan Antoni Calderón, Jordi Fábrega y Begoña Iñurria, cambios que realizan con una sorprendente rapidez, sobre todo en algunos casos en que la operación reviste una evidente complejidad, y que en algunas ocasiones resuelven con una instantánea y eficaz imaginación.*

Destaquemos, además, que algunos de estos personajes son interpretados de manera espléndida: el mafioso Net i Polit, la puta Gardènia y el Butanero de Antoni Calderón son de una perfección técnica y de una exuberancia grotesca realmente magníficas; el Bruty y el Tahúr, de Jordi Fábrega, tienen momentos impecables y brillantes, como esa escena ralentizada camino del infierno tras haberle estallado en las narices una caja bomba de bombones; y la Donna de Begoña Iñurria representa una parodia inicial de amante tonta del mafioso que es una irrisoria delicia gestual, de compleja y divertida coreografía, casi un retrato irónico de la danza posmoderna, ejecutada con un ritmo perfecto.

A Putiferi, *quizá le sobran algunos excesos, ciertas redundancias escénicas de la parte final del espectáculo, y, sobre todo, le sobran unos cuantos petardos, y quizá también constatar un cierto desnivel cualitativo en la resolución de las diversas escenas. Pero, hay que destacar el impecable dominio de la técnica del mimo por parte de los tres actores, sobre todo de Antoni Calderón, que demuestra una excepcional capacidad de abstracción y definición gestual de los personajes, y una perfecta ejecución escénica. Aunque sólo fuera por eso, valdría la pena no perderse este* Putiferi." (Francesc Burguet. "El País". Barcelona. 5 de noviembre de 1987).

"Putiferi *es una historia de gángster en clara clave disparatada, en la que se nota la mano de Andreu Martín, especialista consumado en la novela negra. Por el escenario del Regina desfilan amantes, asesinos a sueldo, mafiosos, maridos y esposas, todos sumergidos en una atmósfera de película de sexo y violencia y en una historia de contrabando de armas, con muchos millones en juego.*

El Teatre de la Bohèmia consigue, en este su tercer espectáculo, un producto ciertamente atractivo, original y divertido y con un gran actor: Antoni Calderón. Es un espectáculo desbordado —los momentos de exceso son los únicos que perjudican al invento— en el que se parodia el género y en el que el espectador apenas si tiene tiempo para la reflexión.

El humor es el elemento principal de Putiferi, *un humor desbocado en muchos momentos, pero que también permite la aparición del hallazgo o el "gag" verdaderamente ingenioso. En medio de este torbellino sin pulir que es el espectáculo, el trabajo de Antoni Calderón, Jordi Fábrega y Begoña Iñurria es valioso.*



A un ritmo sorprendente, los tres actores encarnan a doce personajes que entran y salen de la escena continuamente. En su trabajo, y de forma especial en el de Calderón, el gesto y la pantomima ocupan un destacado lugar. Cada personaje tiene rasgos caracteristicos y la velocidad con que aquél los asume es de admirar. El director, Sito Elias, deberia corregir algunos excesos de la segunda parte, eliminar alguna que otra reiteración y acabar de resolver bien algunas escenas; de hacerlo, puede tener en las manos uno de los éxitos inesperados de la temporada. La gente parece que tiene ganas de reir sin complicacioes ni demasiadas exigencias y Putiferi *puede valer."* (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 6 de noviembre de 1987).

"Tómense unas tijeras debidamente afiladas, administrese el director Sito Elias unas dosis razonables de aquel distanciamiento mínimo que permite discernir las diferencias entre la velocidad y el barullo; modérese un poco el desaforado poliglotismo que Andreu Martin ha puesto en su escritura teatral y el espectáculo del Teatre de la Bohèmia que se titula Putiferi, *puede convertirse en una magnifica diversión.*
Ya sé que tales observaciones pueden sonar a consejos petulantes, pero están hechas desde la convicción de que la obra recién estrenada en el Regina sólo precisa algunos retoques para cruzar el umbral que separa la acumulación de excelentes ideas y trucos yuxtapuestos, por un lado, y el producto acabado, original y de una calidad homologada, por otro.
En realidad, Putiferi *es ya una estimable diversión.Y lo es, gracias, sobre todo, a un trio de intérpretes que actúa con esa generosidad que va unida al goce inconfundible y rebosante de los propios actores. En otras palabras: Antoni Calderón, Jordi Fábrega y Begoña Iñurria no sólo sudan a conciencia la indumentaria, sino que se lo pasan pero que muy bien practicando el juego de esa parodia de "thriller" disparatado, donde los oficiantes, junto con el actor y director, se pusieron de acuedo en crear una trepidante comedia basada en ejercicios transformistas de cierto riesgo.*
(...) Creo, en suma, que con un cierto maquillaje, esa juerga escénica que ya es Putiferi, *puede convertirse en una comedia de espléndida factura, con una larga y próspera vida por delante."* (Joan Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona 6 de noviembre de 1987).



"Putiferi", en versión del Teatre de la Bohèmia. En la página contigua, "Bloody Mary Show", por Bojiganga (arriba), y dos escenas de "Kuenca", la creación colectiva de Bufons. (Fotos: Ros Ribas y Pablo Santana).

BOJIGANGA. Torredonjimeno (Jaén)

ARREBATO
Del colectivo. Dirección: Manuel Sánchez-Tirado. Estreno: 26 de febrero de 1988, en el Teatro Ausán de Jaén.

BLOODY MARY SHOW
De Rodolf Sirera. Dirección: Manuel Sánchez. Música: "La Edad del Sueño". Coreografía: Antonio Jaén. Intérpretes, músicos: Juanfran Valderas, Pedro Linde, Paco Téllez, Miguel Calvo, Vicent, Antonio y Nico. Actores: Pilar Rodríguez, Modesto Valiente, Lola Vico, Manólo Sánchez, Pedro Quirós, Blas Moya, Carmen Hermoso, Luis Erena y Antonio Valenzuela. Estreno: 10 de julio de 1988, en el Centro Cultural Campoamor de Oviedo, dentro de la IV Muestra de Nuevo Teatro Joven Español. Subvencionado por el Instituto de la Juventud.

BRUIXANIT. Alicante

ALEX I PAU
De Pablo Rial y Antoni Cuti. Dirección: Antoni Cuti. Construcción de titeres: María Dolores Carretero. Intérpretes: Pau Rial y Antoni Cuti. Estreno: 13 de mayo de 1988, en el Centro Cívico Virgen del Remedio de Alicante.

TEATRO DE LOS BUENOS AYRES. Palma de Mallorca

UNA LUNA PARA EL BASTARDO
De Eugene O'Neill. Dirección: Fernando Vegal. Escenografía y vestuario: Cándido Ballester. Intérpretes: Claudio Vegal, Fabiana Gabel, Fernando Vegal, Pepe Caminals y Maurici Gallardo. Estreno: 1 de septiembre de 1987, en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao.

"Una luna para el bastardo *es una de las últimas piezas firmadas por Eugene O'Neill. Con algo de biográfico, reflejando algunas de las obsesiones —familiares— del autor norteamericano. El alcohol, el sexo, las pasiones del dinero y la propiedad privada. A la vez, los lugares transitados por una literatura que se dedicaba apasionadamente a hurgar en los abismos psicoanaliticos, por entonces aún más de moda.*
O'Neill es el padre de una generación de dramaturgos "sociales" que intentan un reflejo de su país, amargos, críticos, en los que una visión

pesimista del sueño americano puebla la escena de competitividad, destrucción, rapiña y sexo a escala doméstica, como un reflejo de otra moral corrompida a escala general. Sus pasajes, además, cruzando el mundo rural, la memoria del pasado reciente. Después vendrán Williams, o Miller, entrando poco a poco en la gran ciudad, la lucha por la vida en una nueva sociedad que ven todos ellos con idéntico despego crítico.
La compañía del Teatro de los Buenos Ayres hace un excelente trabajo interpretativo. La pareja central —Fabiana Gabel y Fernando Vegal—, tiene acreditada una trayectoria de rigor en otras versiones de ese teatro —Arthur Miller es uno de sus autores de repertorio—; teatro de texto, la escuela de Stanislavski que llegó a Argentina a través, probablemente, de Estados Unidos. A la vez, una contención europea, una disciplina de equipo. Trabajos profundos sobre registros y caracteres que tienen siempre gran nivel, y que sabe empastar la labor de un eficaz conjunto en el que hay aportación española.
El libro de O'Neill es ácido. Una historia, un retablo fuerte sobre una anécdota familiar que, siendo tan peculiar de la sociedad que representaba, tiene, quizás, algunos elementos distanciadores con la sensibilidad y el talante más cercanos. La peripecia de un viejo emigrante irlandés, alcohólico e intratable, para salir de apuros casando a su hija casquivana con el dueño de la finca, débil, alcoholizado y enfermo, es conmovedora, y, quizá, generalizable, pero siempre le sobrevuela ese aroma intraducible que llega de otro mundo." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 5 de septiembre de 1987).

"Ortodoxia de la palabra y una cierta frialdad se desprenden de Una luna para el bastardo. Le falta calor a la cosa, asideros para vivirla. Es la representación de un drama rural, quiérase o no, y la compañía del Teatro de los Buenos Ayres la lleva a cabo un poco en la línea de cualquier telefilme americano. O sea, disponiendo la escena en un amago de "country", vistiendo a los personajes con el natural descuido del rudo y haciendo que manoteen y se chillen en la mejor línea del género. La historia va haciéndose creíble a medida que pasa, porque también los actores van cobrando confianza en su trabajo. La anécdota no apasiona, qué va. Interesa, todo lo más. Y es que, en general, parece como si asistiéramos a una clase sobre interpretación de pasiones, de actitudes ante hechos que ocurren, con dos primeros actores. Fernando Vegal, esforzándose por corporizar idealmente al viejo Mogan; Fabiana Gabel tratando de incorporar a la desdichada Josie, aparentemente berroqueña, pero más tierna en el fondo que un mullido pastel de nata. Laboran, sí, emplean su increíble oficio por sacar adelante el invento este que Eugene O'Neill facturó por vez postrera.
Una luna para el bastardo no conmueve, a lo mejor porque el teatro del mismo O'Neill jamás fue capaz de conmover. Su formalidad de tratamiento, el respeto casi religioso que tenía el autor para respetar unas reglas que entendía como elementales, hizo que su producción dramática sea hoy escasamente "comercial". Eso sí, con piezas como la presente cualquier clase de arte dramático tendría materiales suficientes —la borrachera; la chanza compartida por Josie y Mogan ante la visita de Harcel; la dormición etílica de Tyrode en el regazo de ella, etcétera— como para calibrar las posibilidades de un actor en ciernes. Los espectadores presencian, pero no comparten; observan, pero no sienten.
Queda explicado que los actores tampoco ahora defraudan, si bien y por culpa de lo anteriormente escrito, no alcanzan las cotas de espectacularidad interpretativa a que nos acostumbraron con El precio, Fabiana y Fernando llevan a cabo la tarea con la rigurosidad que en ellos es habitual. Sorprende agradablemente el trabajo de Pere Caminals y es adecuada, pese a lo episódica, la actividad de Claudio Vegal y Maurici Gallardo." (Carlos Bacigalupe, "El Correo Español". Bilbao. 4 de septiembre de 1987).

"El teatro de Eugene O'Neill está basado en un discurso hermético que explora el desamparo al que somete el mundo al individuo, la disyuntiva entre espiritualidad y corporeidad, y los disfraces constantes que niegan la comunicación y el sueño. Sus personajes están poblados por fantasmas interiores y por la idea obsesiva de un pasado que posterga el presente e impide la felicidad y el amor. Sus dardos de crítica apuntan directamente hacia una sociedad deshumanizada desde la óptica del pesimismo y de la aniquilación. Una luna para el bastardo podría inscribirse de lleno en estos planteamientos: su argumento reflexiona sobre una familia conservadora que mutila —a través de la hipocresía y un juego de ficciones asentado en el alcohol, el poder y la sexualidad— a todos sus miembros hasta la esterilidad y el desamor. Todo ello está desarrollado en un montaje donde prima la palabra y una labor de actuación que alcanza instantes espléndidos, aunque arrastra ciertas caídas que no siempre asume el espectador. El Teatro de los Buenos Ayres emplea un escenario único siguiendo la propuesta realista del autor, reduce la luminotécnica a una iluminación plena sin cambios, y deja el espectáculo a merced de la intensidad de la interpretación y del mensaje. Fabiana Gavel realiza una actuación realista plagada de matices, cálida siempre y sesgada por una sensibilidad y una ternura de loba que se desborda. Fernando Vegal consigue algunos momentos magníficos, aunque en general raya la sobreactuación y un cierto histrionismo. Ahora, lo que sí desentona es la presencia de los actores mallorquines, Caminals y Gallardo, cuyo lenguaje rompe la atmósfera de geografía inmediata perfilada por los actores argentinos. La obra es difícil, tiene un hálito radical de imposibilidad amorosa y un sorprendente arrebato lírico propio de la dramaturgia de O'Neill, y logra sostenerse por su escrupuloso verismo interpretativo y la cuidadosa elaboración de un guión que reinventa, a veces, la imagen del sur mítico de Estados Unidos." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 1 de octubre de 1988).

BUFONS. Cuenca

FAMILI BLOTT
Del colectivo. Intérpretes: Inma Lopetegui, Pilar López, Alberto Jaén y Ricardo Aguilar. Estreno: 18 de agosto de 1987, en Bilbao.

KUENCA DANZA BLANCA
Del colectivo. Dirección: Inma Lopetegui y Pilar López. Intérprete: Alberto Jaén. Estreno: 15 de julio de 1988, en Kao-Shiung. Taiwan.







LA BUHARDILLA. Córdoba

COMEDIETA SIN TÍTULO
Texto, dramaturgia y dirección: Francisco López Gutiérrez. Escenografía: Inmaculada García Courtoy. Vestuario: Miguel A. de Abajo. Máscaras: Ricardo Luna. Música: José Luis Priego y María García Moreno. Intérpretes: Ana Linares, Ricardo Luna, Chelo Alsino, Francisco G. Torrado y Mercedes Castro. Estreno: 21 de junio de 1988, en el Gran Teatro de Córdoba.

TEATRE DE BUTXACA DE MOLLERUSSA. Mollerussa (Lérida).

LES LLÁGRIMES AMARGUES DE PETRA VON KANT
De Rainer W. Fassbinder. Escenografía y dirección: Jaume Jovells. Vestuario: Estanislao. Montaje musical: Isidre Pastó. Intérpretes: Dolors Aldomá, Nuri Pedró, Cristina Simón, Mercé Serret, Iolanda Almeda y Lourdes Sangrá. Estreno: 4 de junio de 1988, en el Aula Municipal de Teatro.

CA NOSTRA. Barcelona

SA PADRINA
De Joan Mas. Dirección: Cosme Florit. Intérpretes: Elisa Gámez, Josep Juaneda, Cosme Florit, etc. Estreno: 15 de noviembre de 1987, en la Casa de Menorca en Barcelona.

LA CACATÚA. Zaragoza

EL ENFERMO IMAGINARIO
De Molière. Dirección: Dionisio Sánchez. Escenografía: Ignacio Mayayo. Vestuario: Ars Data Vermibus. Coreografía: Félix Zapatero. Estreno: 16 de junio de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

COMPAÑÍA CALDERÓN DE LA BARCA. Madrid

LA VENGANZA DE DON MENDO
De Pedro Muñoz Seca. Dirección: Martín Ferrer. Decorados: Paquito Muñoz. Vestuario: Peris. Intérpretes: Martín Ferrer, Elisa Ramírez, Mabel Padín, Mauro Ribera, Mario Abad, Enrique Villena, Antonio Cela, José Días, Julio Monje, Pastor Serrador, Sacha Rius, María Teresa Alonso, Toni Martín y Margot Cottens. Estreno: .

OTELO, EL MORO DE VENECIA
De William Shakespeare. Adaptación: John Fissher. Dirección: Martín Ferrer. Vestuario: Peris. Decorados: Paquito Muñoz. Intérpretes: Martín Ferrer, Elisa Ramírez, Pastor Serrador, Margot Cottens, Enrique Villena, Julio Monje, Mauro Ribera, Toni Martín, María Teresa Alonso, José Días, Mario Abad y Mabel Padín. Estreno: .

NOSOTROS, ELLAS... Y EL DUENDE
De Carlos Llopis. Dirección: Martín Ferrer. Vestuario: Peris. Decorados: Paquito Muñoz. Intérpretes: Elisa Ramírez, Pastor Serrador, Margot Cottens, Mauro Ribera, Julio Monje, Toni Martín, Enrique Villena y Martín Ferrer. Estreno: .



TEATRO DE CÁMARA DE MADRID.Madrid

LOS BALCONES DE MADRID
De Tirso de Molina. Versión, escenografía, vestuario y dirección: Ángel Gutiérrez. Coreografía: Rosa Ruiz. Intérpretes: Fernando Simón, Carmen Fernández, Jesús Salgado, Yolanda de Diego, Rafael Cruz, Rafael de la Cruz, Luisa Martín, Germán Estebas, María Jesús Vega, Paola Domínguez, Nuria Alkorta, Rafael Melendo, Carlos Rodríguez e Isabel Gálvez. Estreno: 12 de septiembre de 1987, en el X Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Producido por la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

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

AGNUS DEI
De John Pielmeier. Dirección: Antonio G. Durante. Intérpretes: Loly Villegas, Florinda Díez y Laly Martín. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en el Círculo de Amistad XII de Enero.

LAS CÁNCANAS DE PUERTORREAL. Barcelona

SOMOS
Del colectivo. Dirección: Joan Estrada. Intérpretes: Lola Fanlo, Germán Torres, Mario López, Elisabet Calero y Toni Conesa. Estreno: 14 de mayo de 1988, en el Aula de Cultura de Collblanc de Hospitalet (Barcelona).



"Los balcones de Madrid", de Tirso de Molina, por el Teatro de Cámara en el Corral de Almagro. En la página siguiente, "Papiromoda: la moda oficial", del colectivo Cantamañana. (Foto: Ángel Carrera).

CANDILEJAS DE VALLADOLID. Valladolid

RELACIONES PROHIBIDAS

De Arturo y Julio López. Dirección: Salvador Asenjo. Escenografía: Julme. Intérpretes: Juan Carlos Aragón, Carlos D. Cata, I. G. Medina, Estíbaliz Trejo, Marta Fraile, Nacho Paz y Alicia Rello. Estreno: 23 de septiembre de 1987, Sala Borja de Valladolid.

LOS PELÓPIDAS

De Jorge Llopis. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Intérpretes: J. L. Figueroa, Pilar Pérez , Pedro Martín, María Velasco, Santiago Quintero, Ángeles de Castro, Mariángeles Fajardo, J. A. Téllez, Aníbal Crespo, Carlos Aragón, M. J. Cerrón, Marino Martínez, Carlos Domínguez, Nacho Medina, Nacho de Paz, Estíbaliz Trejo, Tere Aragón y Marta Fraile. Estreno: 26 de septiembre de 1987, en la Sala Borja de Valladolid.

UNA CASA DE LÍOS

De Álvaro Portes. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Intérpretes: María Velasco, Pedro Martín, Ángeles de Castro, Pilar Pérez Ponce, Juan Carlos Aragón, Santiago Quintero, Jesús Álvaro Téllez y Manuel Velasco. Estreno: 25 de marzo de 1988, en la Sala Borja de Valladolid.



HISTORIAS DE ALQUILER

De Barrillet y Gredy. Dirección: Julio López Medina y Florencio González. Escenografía: Julme. Intérpretes: Aníbal Crespo, Juan Carlos Aragón, Paloma Palma, Juan Carlos Cata, María Velasco, Marta Fraile, Manuel Velasco y Estíbaliz Trejo. Estreno: 3 de mayo de 1988, en la Sala Borja de Valladolid.

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

UNA NOCHE DE PRIMAVERA SIN SUEÑO

De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Joaquín Álvarez Acedo. Intérpretes: Bel Berrocosa, Nines Torres, Conchi Blasco, Fátima Morcillo, Joaquín Álvarez, Julio González, Félix Badajoz y José María Chozas. Estreno: 1 de junio de 1988, en el Salón-Teatro de Miraflores de la Sierra (Madrid).

CANTAMAÑANA. Zaragoza

PAPIROMODA: LA MODA OFICIAL

Del colectivo. Director: Michael McCallion. Música: Jaime Ocaña. Intérpretes: Ana Aban,Olatz Beobide, Ane Gabarain, Mariles Gil y María López. Estreno: 19 de noviembre de 1987, dentro de la II Muestra de Teatro Actual, organizada por la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Huesca.

"Una nueva compañía, en este caso integrada únicamente por mujeres, ha irrumpido en la escena aragonesa. Cantamañana estrenaba el pasado jueves. en el Teatro del Mercado, su primer montaje, Papiromoda, *un espectáculo de creación colectiva que les ha dirigido en Francia el profesor Michael McCallion.*
Papiromoda, *al que han subtitulado* La moda oficial, *es una comedia que se desarrolla en una escuela de moda. Tres alumnas, una profesora y una mujer de la limpieza dan rienda suelta, a lo largo de hora y media, a sus deseos, temores y traumas: la profesora, recién llegada, que trata de sacar a la escuela del caos en que está inmersa; las alumnas que sueñan con llegar a ser diseñadoras y, también, con mejorar sus situaciones personales; y la mujer de la limpieza, madre de un niño, que aspira a lograr un premio Planeta con alguno de sus libros.*
Hay en Cantamañana y en su primer espectáculo dos méritos que alabar. De un lado, saludamos la llegada de una nueva compañía que permite el que cinco actrices tomen la palabra en un escenario; de otro, una vena humorística en todas ellas, que perfeccionada puede dar en el futuro grandes logros. Frente a esto, Cantamañana ha afrontado un gran reto para su debut como grupo, un reto del que ha salido mal-parada y que no es otro que el propio texto. Papiromoda *es un texto flojo, lleno de tópicos, de lugares comunes, en el que afloran demasiadas ideas. Cantamañana ha querido contar muchas cosas a la vez y se ha perdido en ese mare magnum, porque tampoco ha sabido responder al reto con una gran interpretación".* (Carmen Puyó. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 13 de mayo de 1988).

"(...) No hay sátira como se pretende, ni ironía, ni casi nunca un gramo de coherencia, el "libreto" escénico se resuelve en un ejercicio moralizante, vacío y tópico, que nunca resulta creíble; la interpretación es floja siempre y sin paliativos: ni en la voces, ni en los gestos, ni en las canciones, las cinco actrices consiguen hacernos "reales" o próximos sus personajes y, en general, están faltas de tablas, de experiencias asimiladas, aunque he de reconocer que con esa labor de dirección —que brilla por su total ausencia— se encuentren aún más en la indigencia. El montaje, la iluminación y los decorados devienen pobres, como si todo el espectáculo se hubiese ejecutado de prisa, y el espectador, ante un discurso tan anodino, no sale de su asombro y de su perplejidad, al comprobar el esfuerzo del equipo, las subvenciones de dos millones de pesetas, el trabajo de Michael McCallion y la estancia en Francia, según el programa de mano. Montajes como éste —forzoso es decirlo—, y la falta de perspectiva de sus patrocinadores, ponen en evidencia al teatro aragonés. Papiromoda, *cuando menos, debe obligar al grupo Cantamañana a la severa autocrítica y a una reflexión sobre sus planteamientos."* (A. C. "El Día". Zaragoza. 12 de marzo de 1988).

CAPD'O (COL.LECTIU D'ACTORS PROFESSIONALS D'OSONA). Vic (Barcelona)

L'ESTACIÓ DE LES DÀLIES

Sobre cuentos de Mercè Rodoreda. Dramaturgia: Joan Abellán. Dirección: Calixto Bieito. Escenografía y figurines: Deborah Chambers. Música: Josep Sala. Intérpretes: Montse Albàs, Nadala Batista, Miguel Bonet, Ferrán Castells, Rodolf Jarque, Carme Juárez y Lluïsa Mallol. Estreno: 21 de noviembre de 1987, en el Teatre L'Atlàntida de Vic.

CARÁTULA (G.E.A.) Villacarrillo (Jaén)

COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ

De Alfonso Paso. Dirección y escenografía: Luis Peralta. Intérpretes: Ángel Peralta, Toni Vázquez, Cristóbal Ballesteros, Ani Sánchez, Joaquín de la Hoz y Pilar Pérez. Estreno: 30 de enero de

1988, en el Instituto de Bachillerato "Andrés Segovia" de Villacarrillo (Jaén)

CARLES MARTÍNEZ. Barcelona

CAMBÓ-COMPANYS
Idea y dirección: Frederic Roda i Fàbregas. Escenografía: Joan Manuel Prongué. Intérprete: Carles Martínez. Estreno: 8 de marzo de 1988, en el Teatro Condal de Barcelona.

"Más de una vez se ha dicho que el foro parlamentario es un buen teatro. Se ha dicho, por supuesto, con objetivos diversos y alguna que otra vez con intenciones descalificadoras. Pero no es menos cierto que mucho hay de verdad en esta afirmación.
Penetrar en este hecho es uno de los objetivos de Frederic Roda al llevar al escenario, con el título Cambó-Companys, *los discursos de uno y otro en torno a los hechos del 6 de octubre de 1934. Dos discursos que permiten hablar de teatro político o teatro testimonial.*
Lo que ya no está tan claro, viendo el montaje presentado en los "capvespres del Condal", es si el resultado final interesa a un público teatral o a la clase política. A esta última yo diría claramente que sí, porque se trata de dos discursos importantes que sitúan la ideología tanto de "Cambó" como de "Companys" y su línea política. La audición de ambas intervenciones también permite buscar lecturas paralelas o, aún mejor, personajes actuales seguidores de aquellas ideologías. La tarde del estreno, más de uno sonreía —algunos parlamentarios acudieron al Condal— con ocasión de una y otra intervención.
Carles Martínez —un actor muy joven, recién graduado en el Instituto del Teatro de Terrasa— dio vida a ambos políticos, con diferentes caracterizaciones. Lo hizo bastante bien. Un notable alto, como decía un colega tras la representación. Martínez cuidó la teatralidad de los silencios y las pausas, respetó al máximo el discurso original y supo jugar con los supuestos parlamentarios presentes en aquellas sesiones. Pero en su labor nada le ayudó el local —La Cuina (Teatros del Instituto) es un espacio infinitamente más idóneo para una experiencia de este tipo—, grande y frío. Yo hablaría de una experiencia final de dudosos resultados prácticos, aunque no por ello falta de interés."
(Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 10 de marzo de 1988).

"(...)Como espectáculo, Cambó-Companys *resulta en la práctica algo más o algo menos que una mera demostración de la condición teatral de la oratoria parlamentaria.* Cambó-Companys *plantea dos discursos en torno a un mismo conflicto: los hechos del 6 de octubre de 1934. No cuenta en el experimento la calidad imitativa del intérprete. Y no cuenta , primero, porque no se intentó un ejercicio de identificación y, segundo, porque sólo un divo de una muy adiestrada versatilidad la habría conseguido. Así, pues, con unos pocos trazos característicos de los personajes y una oratoria pulcramente manejada por el actor Carles Martínez,* Cambó-Companys *se convierte en un recordatorio de los hechos de 1934 que sacudieron la vida política catalana. Y el espectador, más que eso, es oyente de un testimonio histórico, literalmente transcrito. Es decir, no hay propiamente espectáculo, sino, tan sólo, testimonio oral. Y pienso que debe decirse así, porque tampoco adquiere la experiencia la dimensión del "teatro documento" que manipula el dato real para establecer algún tipo de confrontación dramática o aleccionada. No es* Cambó-Companys *una muestra de alguna forma de "newspaper theater", como podría deducirse de su material rigurosamente fidedigno. Tal vez quiso serlo en algún momento del proyecto, como podría apuntar el hecho de haber escogido idéntico conflicto para las dos oraciones parlamentarias que escuchamos. Pero el discurso de Cambó data de finales de noviembre de 1934 y el de Companys de mayo de 1936, lo cual significa que, hablando de lo mismo, hablan ambos de cosas distintas. No hay, pues, juego dramático ninguno y sí una mera confrontación ideológica descontextualizada, por otra parte, elemental y bien sabida. Bajo ese prisma, entiendo, que* Cambó-Companys *es un trabajo de una naturaleza híbrida, cuya posible aportación se ignora y donde lo más apreciable es el buen olfato de Roda por descubrir y potenciar las virtudes interpretativas de Carles Martínez, ciertamente muy prometedoras. Como ejercicio escolar y pese a unos leves trompicones de novicio, el muchacho merece, a mi juicio, un notable alto."*
(Joan Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 10 de marzo de 1988).



Carles Martínez interpreta los discursos de dos políticos en "Cambó-Companys".

COMPAÑÍA DE CARLOS BALLESTEROS. Madrid

¡OH... QUÉ BUENAS SON LAS SUEGRAS!
De Terencio. Versión: Carlos Ballesteros. Dirección: Carlos Ballesteros. Decorado: Carlos Borge. Vestuario: Antonio Muñoz. Intérpretes: Alicia Tomás, María Casal, Isabel Escaño, Miguel Ayones, María Amparo Soto, Antonio Iranzo y Carlos Ballesteros. Estreno: 23 de octubre de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Hacía tiempo que no se veía una de suegras. Hasta hace treinta o cuarenta años eran un infalible recurso que empleaban desde los premios Nobel hasta los autores del montón. Carlos Ballesteros justifica este regreso al polvoriento personaje apelando a Terencio —¡pobre Terencio!—, que, efectivamente, escribió La suegra —Hecyra—. *Fracasó en sus dos primeros intentos —se fue el público a medias— y al final —cerca del año 160— lo consiguió. Terencio fue considerado como dueño de un singular aticismo —de Atenas; sus obras reproducían la inspiración griega y el ingenio que se atribuía a los áticos, la "sal ática"—, una elegancia de estilo, una finura en la creación de caracteres de forma que se diferenciasen claramente unos de otros— dos personas en la misma comedia que, en idénticas circunstancias, se comportaban de manera distinta; "quam utercos simili sui", decía (como cada uno es parecido a sí mismo)— y presumía de un excelente latín, que nunca quiso manchar con palabras soeces ni situaciones groseras, aunque sus fondos fueran licenciosos.*
Palabras soeces y situaciones groseras son la mayor carga de esta refundición, juegos de palabras de doble sentido —y, a veces, de sentido único, el peor— con aire de vodevil e incluso de antigua revista del Martín. Algo más tiene Carlos Ballesteros: un sentido del humor de la cepa de "La Codorniz", a cuya creación contribuyó, y que aquí se mezcla con el chiste. Se capta su vuelo, aunque generalmente retarde el diálogo y la acción. Hay a quien todo esto le gusta, hay quienes se ríen. Tiene la obrilla esos valores, y ya es bastante. Si se despega de lo que se llama Centro Cultural y podría ir más fácilmente a un cabaré, es una cuestión de estos tiempos y de los frecuentes equívocos sobre los nombres clásicos.
Los intérpretes trabajan con arreglo al viejo género, dirigidos por Carlos Ballesteros —que hace también un papel— por ese camino de la palabra alta y la frase muy colocada de cara al público. Para la joven María Casal puede ser una excelente escuela cuando se olvide de ella; para los demás, un regreso temporal al pasado, que cumplen según las reglas del oficio.
Pobre Terencio... Cuentan que murió de pena (hay otras versiones) cuando supo que sus manuscritos se perdieron en un naufragio. Si se hubiese perdido también el de Hecyra *se habría evitado este bochorno y el de ver cómo, una vez más, dos mil y pico años después, algunos espectadores se iban —el sábado— a mitad de la comedia. Seguramente eran latinistas."*
(Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 27 de octubre de 1987).

"(...) Se nos asegura en el programa de mano que "aunque la presente adaptación sea libérri-

ma a primera vista, su autor cree haber conservado todo el espiritu del original, dando un actual valor de comicidad a los diálogos y consevando integro el argumento". Tengo por Carlos Ballesteros, que firma estas palabras, la mayor estima y admiro sus ininterrumpidos esfuerzos por llevar a su compañia difundiendo el teatro en todos los rincones de nuestra geografia; en el espiritu de esta estima que le profeso creo sinceramente que esta vez sus buenas intenciones no han dado el resultado esperado.
La adaptación deja al texto irreconocible; la comedia de Terencio se ha transformado en una comedia sin gracia ni estilo. La puesta en escena es superficial lineal, sin matices; el vestuario no se ha cuidado en absoluto: los actores no cambian una sola vez de ropa, hasta el punto que Maria Casal aparece en escena con un vestido para una fiesta de disfraces, y ya no lo cambió ni siquiera para dar a luz. Los diálogos carecen de interés. Y la compañia actúa como por compromiso, sin percibir el sentido de la comedia original; tanto que cuando Antonio Iranzo y Carlos Balleteros, cuya categoria de actores no puede desaparecer ni siquiera en tales circunstancias, tienen algunos detalles de buen hacer teatral, el espectador se queda sorprendido: ¿qué hace un acierto como ése entre tantos errores?
Lo lamento. Me muevo entre mi deseo de no criticar a unos actores que hacen su trabajo con honestidad y la exigencia de que los clásicos sean llevados a la escena para aficionar al público, no para denigrarlos, pese a la intención de Carlos Ballesteros; eso me parece que es lo que, contra sus deseos, ha conseguido. Es un hombre inteligente y sabrá darse cuenta." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 10 de noviembre de 1987)

GRUPO DE TEATRO DE LA CASA MUNICIPAL DE UTIEL. Utiel (Valencia)

HAY QUE DESHACER LA CASA

De Sebastián Junyent. Dirección: Manuel Henares. Escenografía: Antonio Alarcón. Intérpretes: Rosa M.ª Alonso y Mercedes Molina. Estreno: 13 de marzo de 1988, en el Teatro Rambal de Utiel.

GRUP DE TEATRE DES CASINO DES MOLL. Ibiza

SES FRASQUITES

De Pepita Escandell. Dirección: Vicente Valero Riera. Intérpretes: Loli Aragón, Irene Bonet, Mª José Amengual, Toni Serra, Yolanda Roig, José F. Bueno, Sonia Gómez, Antonio Montero, Evelio Marí, Loli Costa y Ana Corona. Estreno: 28 de noviembre de 1987, en el Salón Parroquial de Santa Cruz de Ibiza.

SUENAN LAS CAMPANAS

De Vicente Riera. Dirección: Vicente Valero Riera. Intérpretes: Loli Aragón, Irene Bonet, Carmen Marí, Sonia Gómez, Loli Costa, Antonio Martín, María José Amengual, Otilia Corona, Natalia Costa, Ana Corona, Flora Molina, Evelio Marí, Toni Serra y José F. Bueno. Estreno: 4 de julio de 1988, en el Casino de Ibiza, Eivissa. (Baleares)

COMPAÑÍA CARME SANSA Y NURIA CANDELA. Barcelona

HOMENATGE A APEL.LES MESTRES

Selección de textos, montaje y dirección: Carmen Sansa y Nuria Candela. Arreglos musicales: Pepita Perelló. Intérpretes: Carme Sansa, Nuria Candela y Pepita Perelló. Estreno: 3 de noviembre de 1987, en La Cuina (Teatres de l'Institut) de Barcelona.

"(...) Poemas, canciones, dos monólogos y breves apuntes biográficos, de la figura homenajeada, ordenados sin ninguna intención escénica, justifican que se hable, en efecto, de un recital, pero la dramatización inteligente y sutil que Nuria Candela y Carme Sansa efectuaron con materiales tan diversos, permite, asimismo, apreciar en este trabajo una dimensión "teatral" nada desdeñable. Como mínimo, cabe decir que no se trata de un documento "plano", meramente testimonial, puesto que, en no pocos momentos, las dos mujeres se lanzan a interpretar la palabra del señor barbudo y bonachón, cuya fotografia han colocado a sus espaldas. He aqui algo más que una referencia obligada. La efigie del testigo mudo de "su" propio homenaje, actúa como una suerte de reto, casi como una divertida provocación.
Como es obvio, las dos protagonistas no podian intentar la imitación de Apel.les Mestres. Se lanzaron, en cambio, sin demasiadas cautelas, a interpretar el sentido intimo que habia en la observación amable de los hombres y las cosas, en la ironia, en las claridades de la música y la poesia del admirable y polifacético personaje. Simplemente, intento decir con ello que el espectador de Homenatge a Apel.les Mestres *no encontrará sólo el arte de dos excelentes "diseuses", sino bastante más el juego respetuoso y entrañable de una "recitadora" experta y de una actriz con un sólido bagaje interpretativo, entregadas ambas a comunicar los registros de una de las personalidades más cautivadoras que se han dado en la moderna cultura de Catalunya.*
El amor y el humor, eso que las dos mujeres consideraron premisas indispensables de su trabajo, se traduce en hora y cuarto de continuas gratificaciones para el público y, especialmente, para quien, junto al gusto por la obra bien hecha, está en condiciones de apreciar el cosquilleo de la añoranza de versos y tonadas muy simples, pero arraigadas en una profunda tradición popular que, en casos como el de Apel.les Mestres, nuestra modernez olvida con modos y modales presuntuosos y suicidas.
La autoridad de Nuria Candela y su comprensión de los textos manejados, se expresa en recreaciones siempre seguras y, en algunos casos, sencillamente admirables. La otra noche agradó de manera singular en el divertido monólogo "Vuits i nous" y en sus versiones magnificas de no pocos poemas, practicando en algunos casos atinados malabarismos personales con la mètrica del poema, como en "La donzella està malalta".
A Carme Sansa le basta una porción de sus recursos para decir y cantar el verso de Apel.les Mestres. Pone en ello emoción, convicción y calidad de matices muy notable. Cierto es que, como Candela, bordea a veces el peligro de una sobreactuación, pero el fallo, creo yo, nunca llega a perpetrarse. Por lo demás, la austeridad de los arreglos musicales de Pepita Perelló mantiene la aventura dentro de los contornos apacibles requeridos. Si Mestres se llamó a si mismo el "cançoner de Catalunya", Carme Sansa puede ser su eminente "cançonera". De este y de otros clásicos.
La sugestión de la actriz —dicho sea en un sentido general y completo de la expresión— reside, en buena medida, en la fresca naturalidad que aplica a la dicción del verso, en la "modernidad" que con ella adquiere la canción tradicional. Muy lejos del acartonado reverencialismo, de la cursilleria nyeu-nyeu, del "teiatru", en suma la Sansa hace años que merece el titulo de "cançonera nacional de Catalunya", no en la acepción remolona del término —que esta señora demuestra, cuando conviene, sus bravas maneras—, sino como referencia a la sensibilidad y ejemplar sobriedad que pone en estos menesteres de recitar y cantar. Bromas aparte, el hecho es este: gracias a Carme Sansa productos tan trillados, tan manoseados, como "Cami de la font" o "Cançó de taverna", los acabamos de redescubrir en La Cuina... exquisitamente cocinados." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 5 de noviembre de 1987).

"El pasado año, al cumplirse los cincuenta años de la muerte del polifacético Apel.les Mestres (1854-1936), Carme Sansa le propuso a Nuria Candela montar un recital con textos y canciones de Mestres. Tras la comprensible sorpresa y el no menos comprensible rechazo inicial de Nuria, poco dispuesta a jugarse los cuartos en una más que probable operación de cultureta "mortuorum", el proyecto fue cobrando forma hasta convertirse en un estupendo recital. Se estrenó, se paseó por Cataluña, pero hasta ahora no ha podido ofrecerse en Barcelona, que es donde debia haberse estrenado, dada la condición de barcelonés de Mestres, y estrenado, dicho sea de paso, con el apoyo oficial del que lamentablemente carece.
Pues bien, ese pequeño homenaje a Apel.les Mestres es una pura delicia. Bien dosificados los textos, desde el Mestres cáustico de "Lo diputat y Ecs, la politica" (el que peor resiste el paso del tiempo) al Mestres fantasioso y sentimental de la "Festa al rebost" y "A un castellà", sin olvidar el Mestres ecológico, subido a la Jungfrau, y el Mestres patriótico del "No pasareu", punteado el recital con breves y oportunas referencias biográficas, éste se crece con las canciones de Mestres, como "Cami de la font, Minuet" o la célebre "Cançó de la taverna", admirablemente interpretadas por Carme Sansa.
La figura del "pobre rimaire" que ofrece sus versos a la ciudad, "la gran encisera" de don Joan Maragall i Gorina, para que haga con ellos lo que quiera, incluso, dice Mestres, un cucurucho para envolver los garbanzos, llega fresca y directa en las voces, en el arte, de Sansa y Candela. La acogida del público que llenaba la sala pequeña del Institut del Teatre fue de lo más caluroso. Hubo muchos, muchos aplausos y gritos de bravo. Fue la respuesta de un público sorprendido y agradecido a la vez ante esta muestra de cultura, de civilización ciudadana, realizada con más imaginación e infinitamente menos medios que otros tinglados oficiales." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 5 de noviembre de 1987).

COMPAÑÍA DE TEATRO CAROCA. Santander

UN DÍA CUALQUIERA

De Darío Fo y Franca Rame. Traducción y adaptación: Carla Matteini. Dirección: Román Calleja. Escenografía: Luis Iglesias. Vestuario: Lucrecia Tezanos. Intérpretes: Anabel Alonso, Enrique León y Ángel Velasco. Estreno: 29 de abril de 1988, en la Escuela de Magisterio de Huelva, dentro de la V Muestra de Teatro de los Pueblos de España. Con la colaboración del INAEM.

"Parodias de psicoanálisis y electrónica de altos vuelos se entremezclan en la comedia de Fo y Rame con un fondo provocador y burlesco propio de la producción de Fo.
Pero en el montaje que hizo el grupo santanderino de la obra parece que no quisieron sacarle todo el jugo irónico al texto, la escenografía innecesariamente cara no hacía más que evidenciar la falta de ideas claras en la dirección escénica. Anabel Alonso es la protagonista principal y casi única de la obra y, tras haberla visto en Una mujer sola, *sorprende su pobre actuación del sábado en la Cátedra Jovellanos: no pudo o no quiso dar de sí toda esa fuerza expresiva que demostró en otros montajes, se conformó con unos pocos gestos que repitió hasta la saciedad. Le sobraban metros de escenario por el que bailaba perdida y kilómetros de texto para lo poco que tenía que decir. La obra fue excesivamente larga, buena falta les hacía prescindir de muchas escenas que no servían más que para provocar la risa fácil en los espectadores.*
Enrique León y Ángel Velasco la acompañaron escasos minutos en la actuación, provocando la risa con un "gag" que explotaron hasta la saciedad.
En pocas palabras, deberían pulir la dirección de actores y descargar la obra de algunas escenas que se repiten innecesariamente." (Félix Caicoya. "La Nueva España". Oviedo. 12 de mayo de 1988).

EL CARRO DE TESPIS. Madrid

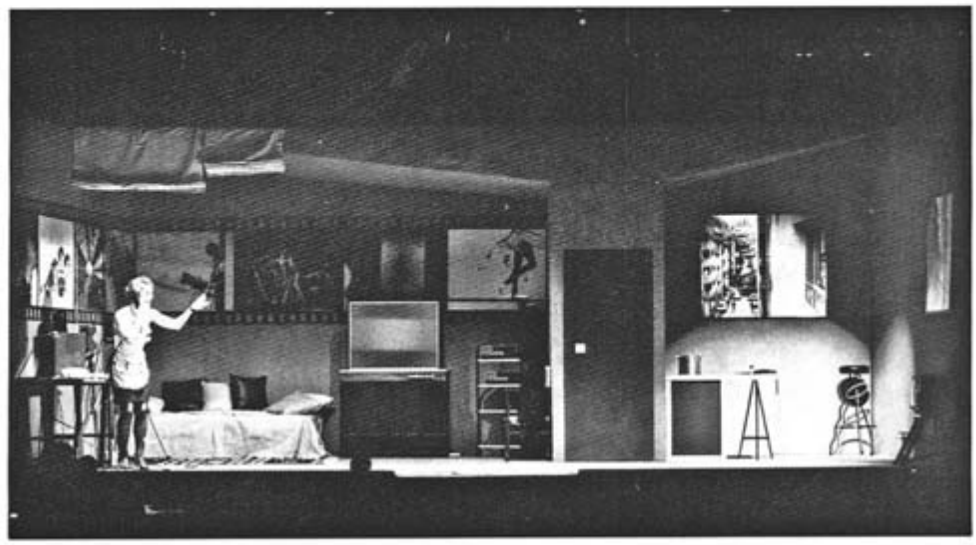
MOMO

De Michael Ende. Dirección: Ana Davies. Música: Julio Valenzuela. Intérpretes: Inmaculada Toscano, Enrique Pradera, Antonio López, Julio Valenzuela, Juan Casado y Ricardo Cruz. Estreno: 21 de octubre de 1987, en el Colegio Obispo Perelló de Madrid.

TEATRO LA CARRUCHA. Zaragoza

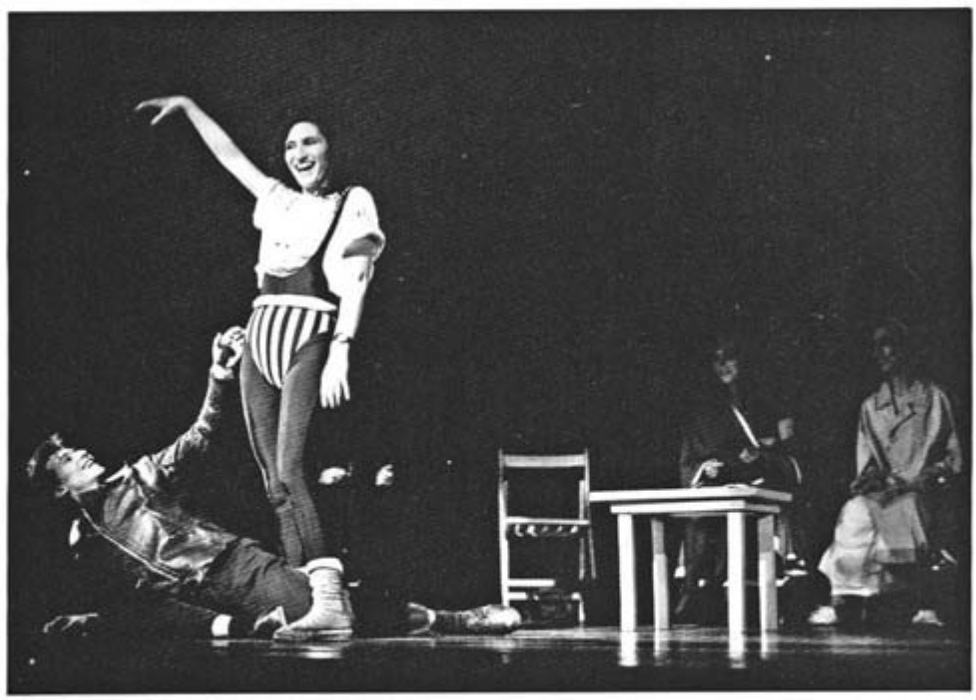
LA DICHA DE UN PAYASO O UN CORAZÓN PRISIONERO

De Ramón Cabrera. Adaptación: el colectivo. Dirección: José Luis Nicolás. Escenografía: Manuel del Real. Vestuario: Antonio Gallego. Máscaras: Elena Millán. Música: J. A. López Brizzolis. Intérpretes: Rufino Ródenas, Pilar Vicente y Jos Martínez. Estreno: 23 de enero de 1988, en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza.





De arriba abajo, "Un día cualquiera", por Caroca; "La locandiera", en montaje de Casona, y "Casting", dirigido por Zulema Katz. En la otra página, "La edad de los prodigios", de Alberto Miralles. (Fotos: Zoom y Chicho).



TEATRO CASONA. Oviedo

LA LOCANDIERA
De Carlo Goldoni. Dirección y escenografía: Andrés Presumido. Vestuario: Yuli. Música: Benjamín Felipe. Intérpretes: Ángeles Lamuño, Juan Llana, Andrés Presumido, Benjamín Felipe, Ana Carvallo, Mar González, Jorge Alarcón, José Diego y Gabriel García. Estreno: 21 de julio de 1988, en la plaza del Ayuntamiento de Grado (Asturias).

CASTING. Madrid

CASTING
Del colectivo. Dirección: Zulema Katz. Intérpretes: Ignacio Durán, Inma Barrionuevo, Héctor Saurint, Asun Díaz, Johnny Aranguren y Lupe Barrado. Estreno: 5 de mayo de 1988, en el Teatro Alfil de Madrid.

"Como en Chorus line, *unos aspirantes a actores acuden a una audición —un "casting", se dice: de "to cast", elegir o formar el reparto de una producción— y esperan. O desesperan. Tiene cada uno de ellos su pequeña anécdota vital, sus experiencias difíciles. Mientras, se entretienen con pequeños ejercicios, con textos ilustres o canciones (sobre grabación); hay una minimización de* Otelo *en poco más de un minuto, unas marionetas lorquianas o una ronda de chistes. Son en la realidad estos seis aspirantes —tres chicos, tres chicas— alumnos de la escuela de Zulema Katz —excelente actriz argentina— que tienen sus propias experiencias y sus ejercicios de clase. Hay más simpatía que otra cosa, más vocación y voluntad que, naturalmente, pericia. Todo es un poco infantil, un poco escolar; pero también lo es su público.*
Todo esto pasa en una noche viva en el Alfil café-teatro con sus mesas y sus bebidas y un público joven y adecuado. Comienza con una parodia de atraco, como en burla de quienes le tienen miedo a un barrio clasificado como difícil, y termina tres cuartos de hora después con aplausos y risas y una continuidad en las mesas hasta la madrugada." (E. H. T. "El País". Madrid. 10 de mayo de 1988).

"(...) Realizado con gracia, aceptado por todos los intérpretes su tono menor, sin perder nunca la frescura y la inteligencia, Casting *parte de una experiencia bien conocida por los que intentan abrirse paso en la profesión: las convocatorias que productores cinematográficos y empresas publicitarias, a veces con seriedad y a veces sin ella, realizan para cubrir sus heterogéneas necesidades actorales.*
La tertulia entre un grupo de aspirantes a no se sabe muy bien qué papel, definidos todos ellos por una mezcla de frustración, esperanza, viveza y picaresca, da pie a que cada uno realice un deseo de actor o parodie recuerdos y observaciones sobre la profesión, jugando en ambos casos.
Porque, a fin de cuentas, estos actores, que hacen de su propia identidad la de los personajes, no tienen o han perdido el romanticismo tradicional de tantos principiantes y encaran con humor una profesión de la que ya conocen el paro, la humillación del "casting" y las promesas incumplidas.
El que, con todo ese material, no exento de sordidez, hagan un espectáculo cordial, lleno de claridad, es uno de los valores del trabajo y hasta una demostración más de la capacidad del teatro para manifestar cualquier aspecto de la condición humana a través del juego.
Dirigidos por Zulema Katz, los seis actores, sin despegarse nunca del conjunto, cantan, bailan, dicen textos de algún novelista ilustre o animan una pequeña escena de cristobitas lorquianos. Los seis se divierten, ejercen su oficio a la vez que bromean con él, lo utilizan para hacer un espectáculo y para reírse un poco del mundo profesional que los rodea. De manera que "casting" es un divertimiento y una especie de confesión a la que somos invitados.
Sin duda, como decíamos al principio, se trata —si nos atenemos a los términos de la producción y aun al propósito de los actores— de un trabajo menor. No lo es, en cambio, si consideramos la entrega y el talento de quienes lo hacen, su capacidad de comunicación y su mezcla de ternura y complicidad." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 20 de mayo de 1988).

CÁTARO PRODUCCIONES. Madrid

LA EDAD DE LOS PRODIGIOS
Autor y director: Alberto Miralles. Vestuario: Julio Navarro. Coreografía: María Sanz. Intérpretes: Miguel Nieto, Diana de Pedro, Francisco Churruca, Luis Hostalot, Raquel Sánchez y Juan Carlos González. Estreno: octubre de 1987, en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, dentro de la campaña de Teatro Escolar. Subvencionado por el INAEM.

CÁTEDRA DE TEATRE DEL PATRONAT. Palma de Mallorca

BOLLES DE COLORS
De Llorenç Capellà. Dirección: Biel Amengual. Música: Rafel Ballester. Intérpretes: Baltasar Cortés, Margarita Bergas, Pilar Bosca, Guillem Roselló, Rafel Cortés, Marilen Vives, Joan Carles Ferrer, Catalina Miró, Antonia Busquets y Biel Amengual. Estreno: 10 de marzo de 1988, en el Teatre Principal de Palma de Mallorca.

CAXIGALINES COLECTIVO DE ANIMACIÓN INFANTIL. Gijón

BIP, BIP-BOP, BOP
Del colectivo. Intérpretes: Fco José Cerdeira, José Miginio Herrero, Julia Magdalena, Trinidad Pascual, Raquel Piñeiro, Francisco Sandoval, Mariano José Sánchez, Consuelo Suárez y Mercedes Suárez. Estreno: 13 de febrero de 1988, en el Club de Tenis de Avilés (Asturias).

COMPARSA CARIOCA
Del colectivo. Intérpretes: Fco José Cerdeira, José Miginio Herrero, Julia Magdalena, Trinidad Pascual, Raquel Piñeiro, Francisco Sandoval, Mariano José Sánchez, Consuelo Suárez y Mercedes Suárez. Estreno: 16 de febrero de 1988, en los carnavales de Grado (Asturias).

CENTRE CULTURAL D'ALAIOR. Mahón (Baleares)

LA DARRERA GALOPADA
Texto y dirección: Jaume Cardona "Tanus".



Intépretes: María José Fullana, Joan de la Llana, Juan L. Sánchez, Paqui Martín, Pilar Anglada, Carme Martín, Jaume Morlà, Xiscu Tur, Paqui Mari y Xiscu Prats. Estreno: 7 de mayo de 1988, en el Centre Cultural d'Alaior.

GRUP DE TEATRE CENTRE DE SANT VICENÇ. Sabadell (Barcelona)

LA NOSTRA MORT DE CADA DÍA

De Manuel de Pedrolo. Dirección: Eduard Gutés. Intérpretes: María Dolors Alimón, Maite Ferrer, Salut Madriles, Montserrat Fargas, María Dolors Armadans, Jaume Vidal, Ramón Caminal y Manel Madriles. Estreno: 30 de octubre de 1987, en el Teatro del Centro de Sant Vicenç de la Creu Alta.

TESTIMONI DE CÀRREC

De Agatha Christie. Dirección: Fèlix González. Escenografía: Ferrán Morgui. Intérpretes: Esteve Pou, Francesc Rocamora, Esperança Vegas, Salut Madriles, etc... Estreno: 19 de marzo de 1988, en el Teatro del Centro de Sant Vicenç de la Creu Alta.

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA. Barcelona

L'INTERCANVI

De Paul Claudel. Traducción: Jordi Sarsanedas. Dirección: Ariel García Valdés. Escenografía: Jean-Pierre Vergier. Intérpretes: Mingo Ràfols, Lluïsa Castells, Enric Arredondo y Rosa Novell. Estreno: 6 de noviembre de 1987, en el Teatro Romea de Barcelona. Producido por el Centre Dramàtic, Théâtre National Popular y Catalunya Ràdio.

"(...) He aquí una obra que juega, en efecto, con "el blanco y la intermitencia", que pugna con las leyes del teatro naturalista y en la que el autor, no sólo reivindica su heterodoxia gramatical, sino que impone "también su capricho". Más que una curiosidad por lo que hacen los cuatro personajes de la historia, el espectador debe poner una especial atención a lo que éstos dicen, luego de vencer la leve dificultad del "cómo" lo dicen.

Obstáculo trivial, ciertamente, porque ante esa pieza magnífica de teatro de texto, no se cae en la exaltación del mito poético, no se glorifica ninguna retórica claudeliana, sino que se indaga en la naturaleza de la personalidad del jovencísimo autor —"el germà petit de Rimbaud", aquí prácticamente un desconocido— y en la técnica admirable que utilizó, combinando la reflexión y el lenguaje coloquial, Ariel García Valdés, responsable del montaje de L'Intercanvi, *lo dice así: "Lo que queda es la claridad de la obra que no tiene nada que ver con un lenguaje poético y pseudo poético, sino que representa con un sentido extraordinario y personal, lo que es una lengua hablada", pero Jordi Sarsanedas ha querido sustraerse a las posibles tentaciones de un "aggiornamento" temporal, físico o idiomático.*

Nos encontramos, pues, ante un texto que fluye de la natural atmósfera de la obra, ese símbolo de una América feraz y selvática donde todo es posible —un espacio enigmático recreado por la fascinante escenografía de Jean-Pierre Vergier— y en la que dos mujeres y dos hombres viven su "noche de la iguana", aterrorizadas sus almas "por la barbarie de las propias pasiones" (García Valdés). A las órdenes severas del director, la confrontación cuadrangular entre Louis y Marthe, por un lado, y Thomas Pollock y Lechy Elbernon, por otro, discurre perfectamente medida con un fino sentido de los silencios, de las miradas, del movimiento de cada personaje, de una muy calculada pastosidad, tributaria, en todo caso, de la palabra de Claudel. A mi modo de ver, L'Intercanvi *es un montaje magistralmente dirigido y en el que se aprecia la huella profesional y sólida del célebre TNP, hoy con sede en Villeurbanne, entidad colaboradora de este montaje y a la que se halla vinculado García Valdés, a través de "su socio" profesional Georges Lavaudant.*

Una gran disciplina actoral ha conseguido, por otra parte, el joven director. El trabajo de Rosa Novell resulta, en especial, deslumbrante por la complejidad de los caracteres contradictorios que habitan en su Lechy Elbernon. Pero se muestra igualmente eficaz Enric Arredondo (Thomas Pollock), ese corruptor de cuerpos y almas, imagen emblemática de la brutalidad capitalista en su estado puro y duro. Correctamente contenido actúa Mingo Ràfols, y modélico, impregnado de una calidad y auténtica emoción se alza, en fin, el retrato entrañable de Marthe que compone Lluïsa Castell. Por poco que les atraiga el teatro me atrevo a recomendar que no se pierdan este espectáculo, ejemplo de una fructífera colaboración catalano-francesa, como lo fue en su día Per un sí o per un no. *Un mérito no menor de* L'Intercanvi *es convertir en contemporáneo a un clásico que Jacques Copeau estrenó en el Vieux Colombier en el año 1914."* (J. A. Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 8 de noviembre de 1987).

*"*L'Intercanvi *es, fundamentalmente, una obra de texto, una obra en algunos aspectos difícil —sobre todo, porque cada vez, aquí y ahora, se hace menos teatro de texto— que llega al espectador a través de un montaje espléndido del director Ariel García Valdés.*

García Valdés es, sin duda el responsable máximo de la seriedad y profesionalidad que tiene este espectáculo, en el que el director acentúa el trabajo interno de cada actor para hacer cotidiano, visceral, el enfrentamiento entre los cuatro personajes, a los que Paul Claudel coloca en una clara situación cuadrangular, en un singular y original "menage a quatre".

L'Intercanvi es un texto que dice cosas, que propone varias reflexiones acerca del alma humana, de las debilidades del individuo y de su propensión al choque. Una de las habilidades del director García Valdés es haber conseguido que el espectador pueda fijarse más en lo que dicen que en cómo lo dicen. El contenido toma aquí un cuerpo de mayor presencia que el continente, consciente el director de la dificultad que, en más de un momento, presenta el lenguaje de Paul Claudel.

Modestamente, creo que quien tenga interés por el teatro de texto debe ir a ver esta producción del Centre Dramàtic. Porque, además, se encontrará con un trabajo muy medido —los silencios, el clima, las tensiones, la atmósfera global— por parte de los cuatro actores: Rosa Novell, Lluïsa Castells, Enric Arredondo y Mingo Ràfols.

Rosa Novell está magnífica, aprovechando al máximo las diferentes esquinas que tiene su personaje. Igual lo están Arredondo —sobrio y eficaz— y Mingo Ràfols en un personaje que pide, sobre todo, contención. La Marthe de Lluïsa Castells es un buen trabajo de la joven actriz, que lo llena de emoción y cierta candidez, elementos que están presentes en su personaje, tan querido por el autor.

L'intercanvi *es, repito, un riguroso trabajo profesional en el que se nota una inhabitual cohesión entre todos los elementos —desde el actor hasta la luz, pasados todos por el tamiz del director— que lo conforman. En este sentido, las casi dos horas sin interrupción, que dura la función del Teatro Romea, son, a mi entender, recomendables para las personas a las que les guste el teatro de texto."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 10 de noviembre de 1987).

"(...) Una pieza, El intercambio, *que gira sobre sí misma como un sol en formación y al consolidarse deviene madeja de la que extraer innúmeros hilos posteriores conscientemente o no, ahí está Lowry y el cuarteto durrelliano y, quién lo diría, el teatro más despojado y final de Tennessee Williams, los espacios míticos de* Camino Real *y* Orfeo desciende. *Y hasta los fascinantes parlamentos de* Por los pueblos, *el último gran Handke.* El intercambio *es, ya digo, una obra sorprendente. Por la edad de su autor, por la época en que se escribió y por el insólito logro de mantener asidas con ambas manos las cuerdas del vuelo poético y la toma de tierra de la precisión verbal*

(...) Me gustaría que alguien me explicase si el señor García Valdés, reputado actor y bisoño director, conoce suficientemente bien el catalán, su lengua materna, como para distinguir la música de la enfatización, la monodia del matiz, El Thomas Pollok de Claude no es esa mezcla de tiburón brechtiano de teatro independiente y Mister Clay de The inmortal story, *el demiurgo atrapado en su propia trampa que nos ofrece un cumplidor, pero desbravado Enric Arredondo como si los ensayos le hubieran dejado para el arrastre. Ni Marthe, esa Marthe sobre la que Claudel se explaya hasta el tedio en su carta a Barrault, tiene nada que ver con la criatura chillona, monocorde, que intenta encarnar Lluïsa Castells una joven actriz muy atractiva, pero, hoy por hoy y por lo que se ha visto, totalmente incapacitada para insuflar vida y entretejido anímico a su personaje, para hacernos sentir, por ejemplo esa secreta ironía con la que la Marthe ideal "contempla las maniobras de Louis para desembarazarse de ella"*

Para no hablar de un Mingo Ràfols que parece haber heredado los peores defectos de la "escuela" Damiá Barbany que reitera muecas de macarra, vocífera, pone cara feroz y se echa boca arriba cada veinte frases, cuidando, eso sí, de no pisar raya, de no caer por la barranca, la desgarradura. Con ese panorama, con dos personajes —Louis y Marthe— que fueron servidos por Barrault, por Ludmile Pitöef y aquí librados a dos intérpretes con muy escasa vela de armas, que no se sienten cómodos ni en sus cuerpos (ese continuo caminar de la Castells con los brazos pegados a las caderas) ni en el espacio escénico, es lógico que los pedazos más superficiales del pastel se los coma una actriz con



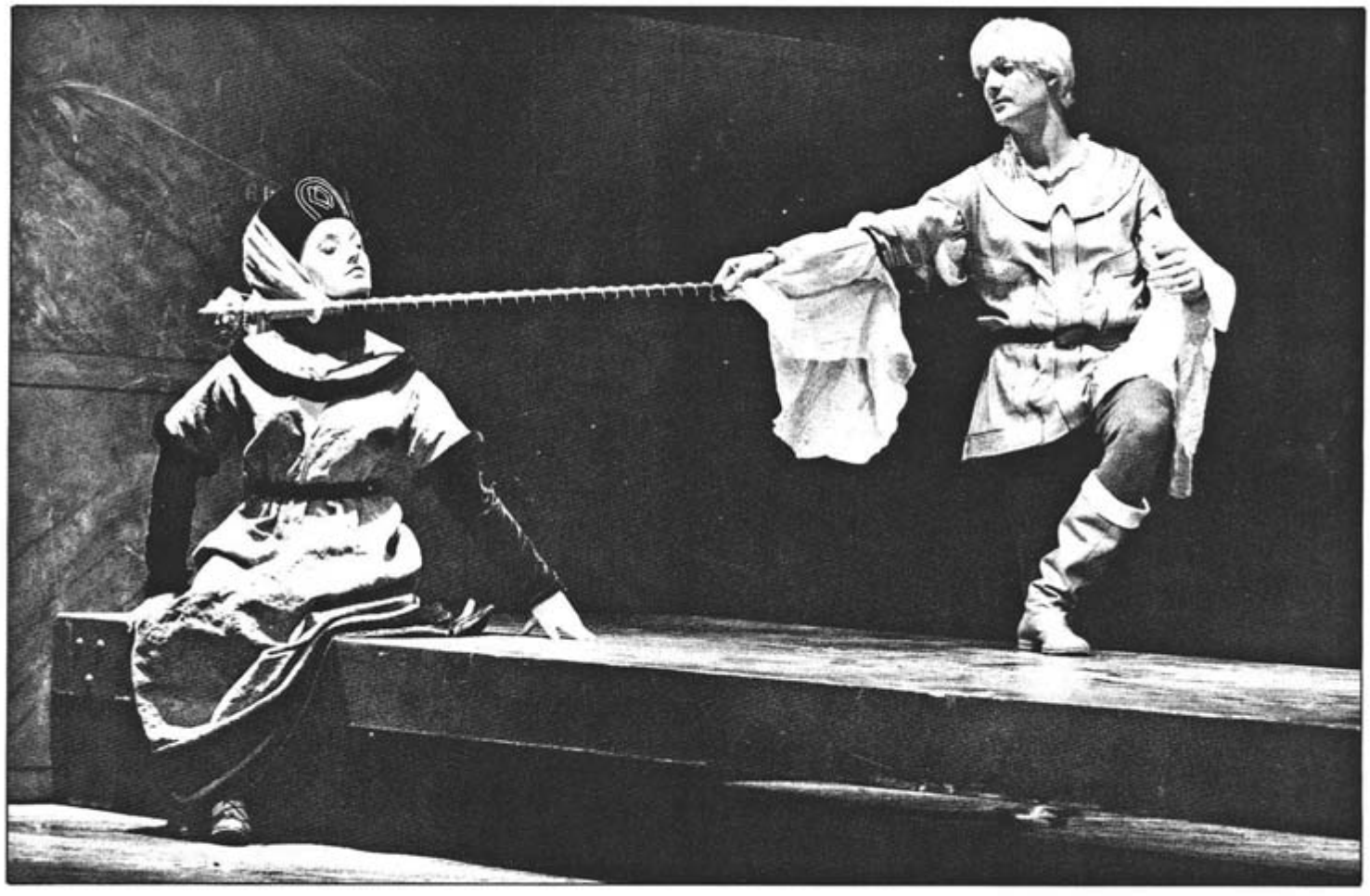








El Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, bajo la dirección de Ariel García Valdés, en "L'Intercanvi", de Paul Claudel (Fotos: Ros Ribas).



oficio como Rosa Novell que se limita a "Componer" una silueta que deberia salirle a lo Gloria Grahame y acaba siendo un tanto Teri Garr, pero a la que le basta la escena de borrachera a la luz de la luna para sólo con mostrar un poquito de amargura y caos, una punta, llevarse el gato al borde del agua. Una vez más, y mucho me duele, es mejor quedarse en casa leyendo el texto". (Marcos Ordóñez. "ABC". Barcelona. 9 de noviembre de 1987).

HISTORIA DEL VIRTUOS CAVALLER TIRANT LO BLANC

De Josep María Benet i Jornet. Basada en la obra de Joanot Martorell i Martí Joan Galba. Dirección: Pawel Rouba. Escenografía y vestuario: Jerzy Lawacz. Música: Josep Guallar. Intérpretes: Josep Armengol, Gemma Beltrán, Gilbert Bosh, Lluïsa Castell, Josep Comas, Jordi Farràs, Carles García, Lluís Graells, Spei Macià, Cristina Masià, Joan Peris, Víctor Pi, Mercè Pons, Manuel Puchades, Xavier Ruano, Xavier Sala, Ximo Serra, Rosa Vila, Pere Noguera, Jaime Morales, Joan Rabell, Xavier Lamuela y Josep Palacios. Estreno: 12 de febrero de 1988, en el Teatro Romea de Barcelona. Coproducido por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya y el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, con la colaboración de Catalunya Ràdio.

"(...) Está claro que nos hallamos ante un "Tirant" doméstico que el autor intenta definir a través de sus artes amorosas cortesanas y estratégicas, dejando que las escenas de acción, las peripecias aventureras, las resuelva el buen criterio del director. En tal sentido, no habría aquí desavenencia ninguna entre Benet y Pawel Rouba, o entre texto y dramaturgia, a no ser por el verdadero frenesí pantomímico que asalta al director, cándidamente lanzado a tumba abierta por el juego visual coreográfico y escenográfico a que le tentaba el asunto. Entretanto, claro, los caracteres y personajes se descuidan, se descuida, asimismo, la palabra y no pocas escenas parecen insertos accesorios a la espera de una nueva sorpresa que vendrá en forma de navíos en dramático abordaje o de doseles que descienden de las alturas, artefactos, entre otros, diseñados con una estética, híbrida e irónica, por Jerzy Lawacz.

Si no hay correcciones de última hora, el público de los primeros teatros oficiales de los países catalanes verá a un "Tirant" (Gilbert Bosch) entumecido, insospechadamente abúlico, muy poco caballeresco. Desde la óptica del sarao escénico, con un planteamiento tan bullicioso del montaje, es incomprensible el tono de esa interpretación, sobre todo sabiendo que en Gilbert Bosch hay materia prima para una actuación vibrante y efectiva, como la hay en Josep Armengol (Richard d'Agramunt), dos memorables Virtuosos de Fontainebleau. *Sólo Josep Comas (Diafebus) parece contagiado de la alegría de la aventura y por ello su personaje anda buscando, un tanto extraviado, alguna correspondencia a su perenne sonrisa. En general, el grupo femenino parece tratado con más benevolencia y dedicación por parte del director. Carmesina (Mercè Pons), Plaerdamavida (Lluïsa Castell), "Estefanía" (Spei Marcià) y la Emperadriu (Rosa Vila) consiguen crear la atmósfera de delicado erotismo que impregna el ámbito cortesano y me parece que el diálogo entre la última citada e Hipòln (Joan Peris) es de las escenas mejor resueltas, mejor, desde luego, que la de la seducción frustrada de Tirant que intenta la Viuda Reposada (Gemma Beltrán) y de la que se hurta el strip-tease pectoral que sugiere la aportación de Josep M.ª Benet. Tal vez prescindiendo de las exigencias del guión, se quiso consagrar así el carácter marcadamente infantil del empeño, que, por supuesto, se habría llevado todos los primeros premios de haberse programado en las desaparecidas matinales "Cavall Fort".* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 14 de febrero de 1988).





Tres escenas de "Historia del virtuos cavaller Tirant lo Blanc", por el Centre Dramàtic, esta vez dirigido por Pawel Rouba. (Fotos: Ros Ribas).

"Uno de los errores principales de este espectáculo, y error de bulto, imperdonable, radica en el reparto. Resulta inconcebible cómo el personaje del héroe, de ese adolescente que es el Tirant lo Blanc, es adjudicado a un actor, Gilbert Bosch, que no sólo no tiene pinta de héroe, de galán adolescente, sino que ni siquiera sabe hablar, decir correctamente y con autoridad un texto. De existir algún posible Tirant sobre el escenario del Romea, ése es, sin duda, Josep Comas (Diafebus), que tiene una figura mucho más noble y agradable y, bien dirigido, como lo fue por Fiotats en El despertar de la primavera, hubiese podido salir airoso de la prueba. Otro fallo garrafal es el haber elegido a Jordi Farràs, la voz del Trópico, para el papel del emperador, haciendo así que el personaje se vuelva incomprensiblemente bufo, a pesar de la voz de trueno del popular y admirado cantante.

Dicho esto, cabe señalar una torpe utilización o, si se quiere, una no lograda solución del espacio escénico. Los tres tinglados, las tres plataformas rectangulares ideadas por el escenógrafo y que sirven para situar y encuadrar las acciones son, sin duda, un acierto, pero su reiterada manipulación por los guerreros crea un clima de monotonia, distrae y no logra, por otra parte, solucionar la pequeñez, la sensación de estrechez que infunde con razón el escenario del Romea. Parece como si la acción no respirase convenientemente. A ese Tirant le falta espacio, y aun reconociendo que Rouba ha planteado la acción de manera inteligente, lo cierto es que no ha sabido resolver el problema.

No puede decirse que ese Tirant brille por el texto, pese al excelente trabajo de Benet, y ello es debido a la escasa homogeneidad del personal, de muy diversa procedencia, y a la práctica inexistencia de dirección de actores. Escenas importantes, bien dibujadas por Benet, como el baño de Carmesina (Mercè Pons) en la que Plaerdemavida (Lluïsa Castell) hace, deberia hacer alarde de su equivoca sexualidad, quedan, por desgracia, convertidas en pura caricatura. En lineas generales, cabe decir que los personajes no son creibles, carecen de autoridad escénica, convierten el texto en algo totalmente plano, descaradamente escolar, y entran y salen del escenario con la misma indiferencia con que entrarian y saldrian de los lavabos de la plaza de Cataluña.

Pese a ello, el espectáculo aún podria salvarse por su misma espectacularidad, por el lado del torneo y la batalla. Pero incluso ahí falla la cosa y todo queda en una "ball de bastons" de timidas proporciones. Si a ello sumamos la música intrascendente, barata, de Josep Guallar y algunos "alardes" vestimentarios, como esa espectacular lámpara de Biosca & Botey que luce Carmesina a guisa de sombrero, la decepción que produce ese Tirant es definitiva. Como ya he dicho, se escucharon en el Romea corteses aplausos por parte de un público que aguantó pacientemente las tres horas de función. En mi opinión, lo que este espectáculo se merece es una sonora pitada. A veces, una sonora pitada es una óptima manera de demostrar que se ama y defiende el buen teatro." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 14 de febrero de 1988).

"En este espectáculo hay contradicciones de peso que ponen su resultado entre interrogantes. La agilidad, incluso rapidez, en el planteamiento y desarrollo de la sucesión de las breves escenas, entra en colisión con un trabajo de actor más bien estático, además de con unas tarimas movibles de considerable envergadura y con una puesta en escena que lo fia casi todo al carácter coral del desarrollo de la historia. Las aventuras de Tirant lo Blanc se hilvanan mediante breves momentos de su azarosa existencia en un técnica que algo tiene que ver con el método propio de las viñetas de cómic. Choca la elección de ese procedimiento con la impresión que se recibe del espectáculo que es, sobre todo, la de su estatismo. Lo mismo da que se nos quiera hacer creer —a veces demasiado

precipitadamente— en la multiplicación de escenarios o en la proliferación de espacios para arropar el itinerario del héroe, queda siempre la impresión de su carácter fijo como si llevara un elástico que no le permite fácilmente desplazarse desde la corte del emperador griego al campo de batalla. Puede verse en ello la huella de una cierta incertidumbre que nada tiene que ver con la decisión, pero sí, y mucho con las reservas para articular una propuesta más concreta.

Todo en el espectáculo se contagia de este tipo de reservas, incluso el recurso —en la puesta en escena— a un tipo de humor que rara vez funciona para los espectadores (en realidad solamente uno de los "gags" llega a funcionar). El resultado es un montaje tímido pese a su previsible espectacularidad (que siempre resulta algo doméstica por previsible), monótono (¡en un relato de aventuras!) y juvenil si se entiende por ello lo que por juventud cree la publicidad de los grandes almacenes. Almacén de ideas irresueltas, eso es este Tirant lo Blanc." (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 6 de mayo de 1988).

LA GRAN IL.LUSIÓ

De Eduardo de Filippo. Traducción: Narcís Comadira. Dirección: Hermann Bonnin. Escenografía y vestuario: Ángel Jové. Intérpretes: Susanna Sentís, Pepita Llunell, Nadala Batiste, Silvia Vilarrasa, Assumpta Almiral, Joan Monleón, Toni Moreno. Paco Periu. Felip Peña, Rosa Renom, Xesc Forteza, Elisenda Ribas, Alfred Lucchetti, Josep M. Doménech, Rafael Anglada, Víctor Israel, Boris Ruiz, Flora Soler, Jordi Serrat, Anna Frigola, Joe Adell, Joan Subatella, Llàtzer Escarceller y Saskia Giró. Músicos: Manuel Morera, Joan Pastó y Sebastià Riba. Estreno: 8 de abril de 1988, en el Teatro Romea de Barcelona. Producido por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, con la colaboración de Catalunya Ràdio.

La gran il.lusió *es una divertida tragicomedia en la que se mezclan estilos y que está toda ella bañada en una atractiva poética, en la que el autor era un maestro consumado. La obra ha de situarse forzosamente en 1948 —año en que fue escrita— y está claro que con ella De Filippo buscaba poner un punto de esperanza en el negro panorama de la posguerra, llevado a las artes a través del neorrealismo.*

Eduardo de Filippo y su hermano Peppino representaron este texto innumerables veces e hicieron de la escena —según se deduce de las crónicas de la época— un espacio de fiesta popular, de comedia alegre, aunque marcando bien una posible lectura reflexiva tras la diversión.

Así y todo, los aciertos parciales del montaje de Bonnin —que cuenta con unos telones bien ideados y pintados por Angel Jové— quedan finalmente sepultados por el peso de una recreación excesiva en las escenas y hasta diría que por un culto equivocado —a mi juicio, por supuesto— a un sentido poético muy peculiar del director, ya puesto de manifiesto en otros montajes suyos.

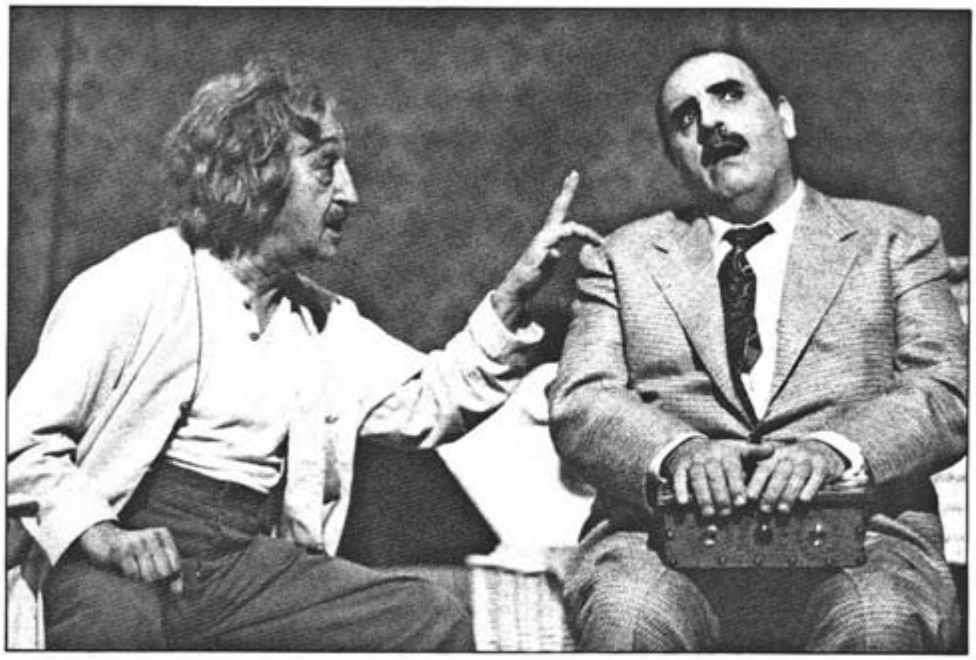
La obra pide a gritos más ritmo, ajetrear la escena —con una idea de divertir— en determinados momentos y llevar la frivolización que tiene el texto a sus últimas consecuencias, algo que aún parece posible. En este sentido, señalaría, por ejemplo, que las intervenciones de Elisenda Ribas, Alfred Luchetti, Rafael Anglada y hasta la de Toni Moreno —en una dimensión divertidamente melodramática— llevan la obra a sus mejores momentos.

La ilusión de la convención teatral acaba por jugarle una mala pasada al director, Hermann Bonnin, que si lleva bien el histrionismo cómico de Forteza —veterano y efectivo actor curtido en mil pasarelas— mantiene, en cambio, demasiado atado a su oponente, Joan Monleón, la cara trágica y no del todo bien aprovechada de la moneda." (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 12 de abril de 1988).

"(...) Pieza paradigmática que, como pocas, expone "la vanidad de la ilusoria realidad y la necesidad, de abandonarse a una fe" (Silvio d'Amico). La gran il.lusió *es una obra efectivamente grande, compleja, de una soberbia y hermosa arquitectura dramática.*

Cuenta con un texto hábil y preciso que la traducción catalana de Narcís Comadira nos permite escuchar con eficacia irreprochable. Sospecho, sin embargo, que hay otra "ilusion" —la que el director ha puesto en esta "operación rescate"— capaz de velar un tanto las esperanzas depositadas en la empresa.

(...) Por ejemplo, el debilitamiento de la atmósfera napolitana, que es como el medio amniótico en el que se mueve el teatro de De Filippo, me parece un secuestro inequívocamente erróneo,







Hermann Bonnín dirigió "La gran il.lusió", de Eduardo de Filippo. En la otra página, "Freaks", coproducción CDGV y TAG-Teatro. (Fotos: Ros Ribas).

y recrearse en la dimensión "metafísica" del asunto en detrimento de la vivacidad de la diversión, un pecado mortal. Mortal y a la vez mortífero, esto es, que mata de aburrimiento en demasiados pasajes de la representación.
De la tragicomedia a Bonnin parece haberle interesado más el supuesto espesor que encierra la lección del dramaturgo —y que en su día pudo justificar una sencilla, elemental y muy reiterada exposición— que el lenguaje puro y simple de la comedia que aquí se maneja con un extraño miedo a frivolizar el asunto.
Hay un pretencioso planteamiento en la puesta en pie de La gran il.lusiò *que en el fondo delata una ingenuidad apabullante. ¿Está seguro el director que el personaje clave de Calongero, ese marido que debe disimularse a sí mismo su condición de burlado, ha de alcanzar los contornos dolidos y estupidizados que Bonnin ha impuesto a Joan Monleón? Es sólo un ejemplo de esa tortura que revela el montaje del Romea y con la que se sustituye y emborrona la jovialidad del contraste, los tenues malabarismos que el autor tejió entre la prestidigitación y el sueño.*
No todo es decepcionante, claro, en ese empeño. Resulta coherente y afortunada la idea del director al proponer "el petit pas dels vells comediants" que han de interpretar la pieza. Figuras constantes y eminentes de nuestra escena se reúnen en la obra y hay reencuentros emotivos como el de Rafael Anglada, en el papel de Genari, el de criado de Calongero. Junto a ellos elevan en tono de la pieza nombres de otra generación; las intervenciones de Elisenda Ribas en Zaira, la mujer del mago, Otto o las del Brigadiere, Alfred Luchetti, o, en fin las del "galán" Toni Moreno, actor seguro aunque un punto robotizado, entre otras. Una solución igualmente feliz fue la de trasladar el plano dialectal del texto napolitano a una mezcla de nuestras variantes lingüísticas, la del valenciano Monleón y la del mallorquín Xecs Forteza ("Otto") muy disciplinado y correcto merced a su veterania. El cocktail fonético no parece producirse, no obstante, con la debida fluidez y se muestra más como una yuxtaposición mecánica de voces distintas sin contribuir tal recurso a la alegria que pide a gritos el montaje, más insípido y penumbroso que propiamente trágico (en sus momentos trágicos) más soporífero que mínimamente vivaz. Quizá tenga tiempo todavía Bonnin de tocar a rebato y corregir fallos de ritmo, exasperantes, y otros desajustes y errores a fin de atenuar la notable desilusión de La gran il.lusiò *que anteanoche nos sirvió el Romea."* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 10 de abril de 1988).

"Es muy posible que De Filippo haya querido hacer en esta pieza teatral un auténtico canto al teatro. Un homenaje al teatro. Pienso, sin embargo, que el dramaturgo napolitano quiso, además —utilizando estos personajes que parecen extraidos directamente de una fábula mágica—, demostrar que en la marginación prevalece también la ilusión por encima de otras muchas cosas más triviales a las que parecen condenados estos seres que pululan en un mundo que no parece estar hecho para ellos.
Lo que sí es, por otra parte, también cierto es que La grande mágia *es una obra hecha por un meridional, un hombre del sur, y que, además, amaba el sur. Y si es evidente que este Calogero di Spelta es la figura seducible por el profesor Marvuglia —Joan Monleón y Xesc Forteza, respectivamente—, lo es también que todo en la obra rezuma un aire festivo que nos es tremendamente familiar.*
Es La gran il.lusiò *una obra que en algunos momentos araña al espectador, porque así lo quiso De Filippo, y así hace mover a estos personajes casi de guiñol y que dan un auténtico recital interpretativo en este onírico hotel de los magos."* (Damián Caubet. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 10 de abril de 1988).

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT VALENCIANA. Valencia

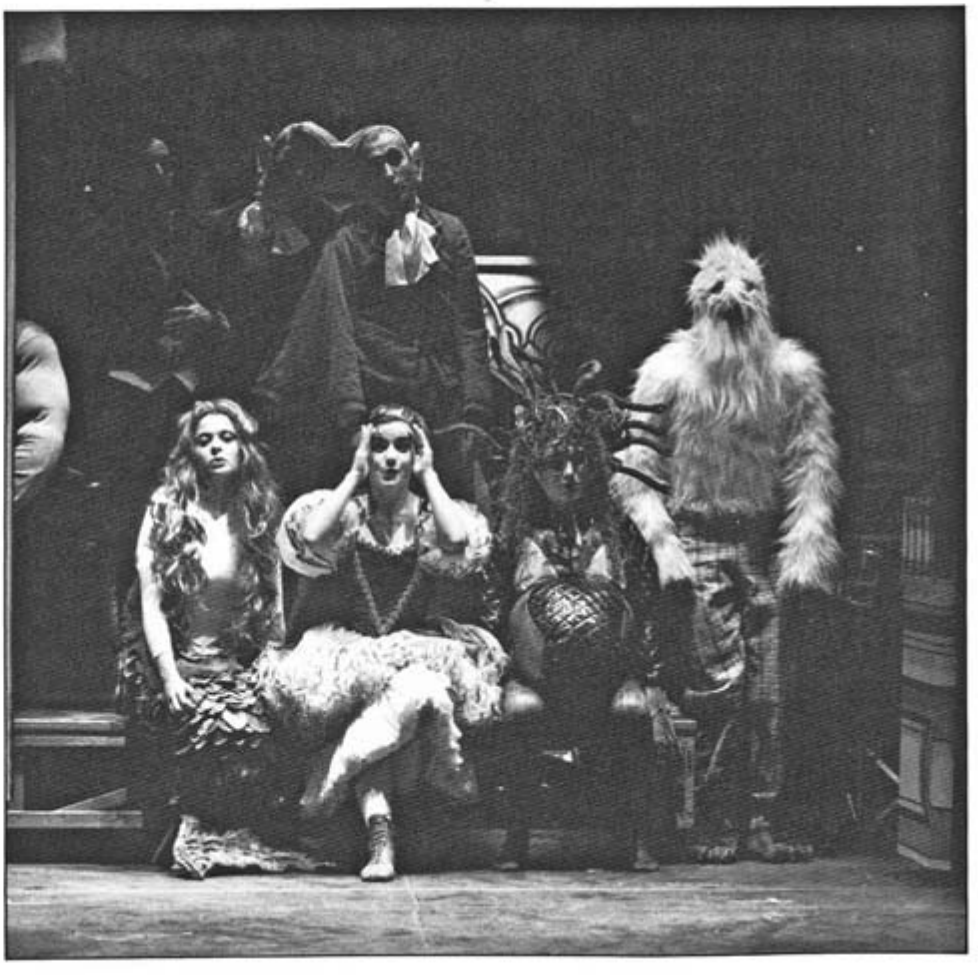
FREAKS (LA CARAVANA DE LAS MARAVILLAS)

Adaptación libre del relato "Spurs", de T. Robbins, y del filme homónimo de T. Browing. Dirección: Carlo Boso. Escenografía: Emanuele Luzzati. Vestuario: Rosalba Magini. Intérpretes: Giorgo Bertan, Alessandro Bresanello, Anello Capuano, Carmen del Valle, Peter Jordan, Rosa Morales, Patxi Santos y Anna Zaneva. Estreno: 23 de febrero de 1988, en el Teatro Olimpia de Valencia. Coproducción TAG-Teatro/Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.

LA MARQUESA ROSALINDA

De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: Alfredo Arias. Escenografía: Roberto Plate. Vestuario: Patrick Lebreton y Alfredo Arias. Música: César Cano. Intérpretes: Rosa Novell, Antonio Valero, Queta Claver, Pepa López, Joan Molina, Isabel Rocatti, Eva Bosch, David Sánchez, Paco Balcells, Pilar Rebollar, Olga Celda, Pilar Martínez, Julio Salvi, Germán Cebos, Rafael Calatayud, Albert Forner, Juan Mandli y Al Víctor. Estreno: 8 de marzo de 1988, en el Teatro Rialto de Valencia.

"(...) Alfredo Arias, un argentino afincado en París desde hace más de veinte años —del clan de los Victor García, Lavelli, del fallecido Copi...—, director sensible, inteligente y brillante, juega limpio. "La decisión de llevar a escena una pieza teatral — dice en el programa de mano—, está determinada, en mi caso, por dos sensaciones: sentir que el autor la escribió para mí, y que no seré una carga para esta obra, siendo, a la vez, fiel y libre". Juega limpio y cumple: es fiel y libre. Fiel en cuanto capta y muestra, admirablemente, ese insistente, agobiante solo de trompeta que sacude los versos y anuncia, para el alba, el degüello del cisne rubeniano. Hay en su montaje —reflexión y juego sobre el teatro; teatro dentro del teatro, tal y como lo plantea













Valle— ironía y esperpento. El compañero de Copi ve a Valle, a ese Arlequín que es indiscutiblemente el propio Valle, y a su "cofre viejo de oropeles / al que llamo Osario de la Historia", con una mirada generosa. Le tiende la mano, tal vez con un cierto miedo —quién sabe si, como dicen, ese Arlequín no es otro que el mismísimo demonio— o, mejor, un cierto respeto, al tiempo que enmascara definitivamente, fija, ese mundo dieciochesco de abanicos y pelucas. (...)
Y ahí es donde encontramos la libertad de Arias, su personalísimo garbeo por el callejón del Gato. Acompañado de una pareja de civiles y de una menina folclórica; echando carne a la fiera —Balcells, en el papel de la dueña, se "pasa" que es un encanto—, pero siempre fiel a los ojos, el uno cóncavo y el otro convexo, del gallego. Y al final, con una seriedad goyesca, una seriedad de las que dan grima y sirven de firma y rúbrica al montaje, Arlequín, es decir, Valle, le entrega su máscara al poeta, es decir, al mismo, al "otro" Valle.
No siempre el texto luce con luz propia. A veces está apagado, silenciado, ocultando guiños y muecas que le son propios. Con Marivaux, Arias no se permite esos descuidos. Pero qué le vamos a hacer, es, como él bien dice, su reencuentro con "la lengua materna", después de veinte años, "olvidada en la zona secreta de mi intimidad". Tampoco la compañía es homogénea. Hay trabajos muy encomiables: esa espléndida Rosalinda de la Novell, el excelente Arlequín de Valero, el no menos excelente Polichinela de Juan Mandli, el buen hacer de Queta Claver (el abate) y Germán Cobos (el marqués), las agradecidísimas Silvia de Pilar Rebollar y Misia Rosa de Julio Salvi, y la ironía y el talento conductor de Al Víctor, el poeta; y otros, incomprensibles: ¿qué demonios pinta ese niño, el paje?, ¿acaso no se han percatado de que no sabe "decir"?
En cuanto a la escenografía, a la música, a las luces..., eso, señores, eso es magia. Ni más ni menos lo que pedía don Ramón. Supongo que, "tot plegat", habrá costado un huevo. Pero, como diría don Ramón, hablar de dinero es una falta de educación, incluso entre aquellos caballeros que, como Valle, no sabían de qué comerían al día siguiente." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 10 de marzo de 1988).

"(...) El interés de La marquesa Rosalinda es innegable, por cuanto su fuerte textura modernista —a la inevitable sombra del maestro Rubén— está ya cruzada de una serie de ideas, personajes y situaciones que presagian, como ocurre con otras farsas de Valle, lo que será después, de forma nítida y programada, el esperpento. La clave quizás esté en la calificación de "farsa sentimental y grotesca" aplicada ya por una buena parte de la crítica de la época. Lo "grotesco" implica la presencia de una carnalidad opuesta a la idea de figulina o porcelana. O, lo que es lo mismo, cierta tensión entre el carácter delicuescente de la imagen modernista y la exigencia de realidad reconocible que parece propia de lo grotesco.
Y es que La marquesa Rosalinda es una obra típica de transición, y, en esa medida, cargada de tensiones, resueltas a menudo, para desgracia de la obra, mucho antes a través de la intervención apenas velada del autor, que introduce sus propias reflexiones e ironías cuando le place, que a través del respeto a los personajes y a la acción dramática. Y nadie diga que La marquesa Rosalinda es un texto ya juzgado y familiar: lo que aquí se habla es de su teatralidad.
(...) Para Arias la presencia de varios estilos, cuanto hay en La marquesa... de variaciones, ha sido, según dice, un motivo de inspiración. También debe de haberlo sido de serios problemas formales, que ha querido resolver, primero, separando la acción verbal, desarrollada en el proscenio, de las imágenes discontinuas del fondo de la escena, sugeridas por el modernismo del texto y, segundo, enfatizando el realismo potencial del pensamiento valleinclanesco, a veces en flagrante choque con la evanescencia, con el juego, del texto.
Es un montaje refinado, con soluciones parciales llenas de sensibilidad, que da a la imagen del Centre Dramàtic un empaque estético indudable, pero que deja en pie la duda sobre el carácter del texto valleinclanesco". (José Monleón. "Diario 16". 12 de marzo de 1988).

"(...) Alfredo Arias, cuyo prestigio viene asentado en estos dos últimos decenios parisienses, tripulados por directores de teatro argentinos, ofrece aquí, ahora, su versión de La marquesa Rosalinda, cuyo montaje último es el que en 1970 hizo Narros en el Español. No es grato hacer comparaciones. En los dos casos, Valle-Inclán ha salido mal servido. El preciosismo de Narros, apoyado en los preciosistas cachivaches de Paco Nieva, de gusto un tanto rococó y un mucho italianizante, es reemplazado en Arias por un espacio escénico presuntuoso, ostentoso, muy mal utilizado, y un emborronamiento estético obtenido por la mezcolanza de signos



El primer montaje del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana fue un Valle: "La marquesa Rosalinda", con dirección de Alfredo Arias. (Fotos: Chicho).

tomados del almacén de trastos del movimiento estético teatral de los últimos decenios. Los cisnes y los pavos reales mostrados, los juegos de agua, más o menos dieciochescos al modo de Aranjuez, apuntan a Rubén, al modernismo, a la par de la Dueña, travestida por corpulento jayán al modo de los de Genet, y los atuendos miserabilistas de los cómicos transhumantes introducen una temporalidad voluntariamente anacrónica en que el verso en tantos puntos ruberiano de Valle-Inclán, en tantos otros muy cercano a aquellas "correspondances de Baudelaire", "vaste comme la nuit et comme la clarté/les parfums, les coleurs et les sons se répondent". Sólo que no se responden en la armonía, sino en la disonancia.
Y la disonancia se convierte en chocarrera degradación cuando se hace cantar a las Meninas cuplés de doña Concha Piquer, que es gracieta de función de fin de curso y de estudiantes alborotadores.
Grave y delicado problema ha sido siempre en estos textos el de las acotaciones. Arias opta por personificar al poeta y hacérselas decir, haciendo que, a la par, intervenga en la acción dramática, como si ese Valle delgadito, vestido de negro, fuera un Tadeusz Kantor, componiendo sus fantasmagóricos recuerdos. El espíritu irónico, la realidad fingida y poética, se transforman en un barullete de significaciones contradictorias.
El sonsonete de unos actores que aspiran a prosaizar el verso es incontenible. El descuadre entre el dramatismo de Rosa Novell (Rosalinda), la vaciedad aburrida de Pepa López (Amaranta), el prosaísmo enumerante y bimembre en el ritmo de Antoni Valero (Arlequín), arruinan la poesía. Los infinitos ringorrangos, gesticulaciones, subacciones innecesarias, hacen confuso el suceso escénico sin crear algo más valioso que lo que el texto promueve y exige.
Lamento sospechar que Valle-Inclán tenía más talento y más capacidad de creación poética que Alfredo Arias y que por eso éste ha empobrecido la propuesta valleinclanesca para añadirle muy pocas cosas realmente válidas. Finalmente, tras sus rejas, el jardín —"el jardín puebla el triunfo de los pavos reales", "la Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles"— se queda en barroca exposición de símbolos y la acción se cumple en el proscenio las más de las veces bajo una cruda luz sin calidad poética.
Demos a Alfredo Arias una nueva oportunidad de reválida ante nuestros públicos y a Valle-Inclán, en sus jardines, una sola violeta de consolación." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 17 de septiembre de 1988).

"(...) Alfredo Arias se ha complicado enormemente la vida con su montaje, se ha perdido en el laberinto valleinclanesco. Cada pieza va, en esta puesta en escena, por su lado. Hay personajes realistas —Arlequín, un puro aburrimiento; la marquesa, una soseria de alma en pena—, otros psicodélicos —Misia Rosa, un esperpento que Valle no hubiera reconocido—, otros del todo grises —¿qué pinta el marqués por la escena?—, otros vulgares —por desgracia, Colombina, Pierrot, Polichinela, arrancados todos de las páginas inmortales de la "Commedia" para convertirlos en una especie de comparsas de las obras rurales de Benavente—, otros acertados —las azafatas, entre las que Pilar Rebollar está tan graciosa como fuera de juego

en ese contexto—. Y todos se mueven en un decorado agobiante por su riqueza —¿cuánto habrá costado ese derroche?— y muy mal utilizado, desperdiciándose la mayoria de sus alardes.
La puesta en escena es brillantisima por lo costosa, superflua por su inutilidad. La compañia está dirigida sin acierto. El espectador, a ratos, se deslumbra y, a ratos, se aburre. Valle es demasiado grande para gastarle estas bromas." (Albero de la Hera. "Ya". Madrid. 19 de septiembre de 1988).

MAX GERICKE: UN HOME D' URGÈNCIA

De Manfred Karge. Versión de Vicent Andrés Estellés. Dirección: Carme Portacelli. Escenografía y vestuario: Antoni Bueso. Intérprete: Teresa Lozano. Estreno: 10 de marzo de 1988, en la Sala Moratín de Valencia.

"Max Gericke es una mujer que hace de hombre —su marido muerto— que hace de mujer. Es una persona de urgencia. Cuenta su vida, o los fragmentos que recuerda al cabo de los años. Su propia identidad oscila según el vaivén de su memoria; lamenta sucesos del pasado, pero de nada se arrepiente, puesto que ha logrado lo más importante: sobrevivir en medio de la catástrofe. De poco le sirve, puesto que habla sola y su rememoración es un barullo bañado en alcohol. Ella pierde, pero ofrece el testimonio. Su juventud discurrió en el estimulante periodo de entreguerras y fue abatida en el episodio hitleriano.
Es un relato inconexo, puntuado por la exposición de los trucos —dolorosos— que adornan la mezquina proeza del superviviente. La protagonista no lo ha visto todo, pero todo lo siente como visto, almacenado en la memoria, o presentido. Hay en ello, posiblemente, una de las claves de la interpretación, magnifica, de Teresa Lozano: habla de los terrores vividos, pero el gesto resume todos los terrores posibles. Puede considerarse, quizá de un modo apresurado, que su gesticulación es excesiva. Pero, por la misma razón, puede pensarse que se ajusta a la necesidad de ampliar con el gesto el campo de comunicación que su relato establece.
Teresa Lozano —lo he dicho ya en otras ocasiones— lo actúa todo. Aquí oscila, cuando así conviene, entre la actitud del "clown" y ese infantilismo deliberado que sirve de refugio al adulto cuando algo le sobrepasa. La capacidad dramática de esta mujer es capaz de pasar, en apenas un minuto, del grito más emblemático al murmullo interior que muestra la triste agonía de la indeterminación. Un gran trabajo de actriz, un texto notable, un montaje teatral que reivindica los derechos del teatro." (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 12 de marzo de 1988).

"(...) Posiblemente, esta historia de una viuda que para subsistir suplanta al marido, muerto a consecuencia de un cáncer, está en la estela del teatro épico de Bertolt Brecht. Es un cuadro bien monologado por Estellés que, de tarde en tarde, hacía pensar en los apuros del Matías Pascal pirandeliano al verse, por su culpa, embutido en una falsa personalidad de la que, finalmente, no podrá salir cuando compruebe lo fácilmente que su esposa se ha consolado de su falsa muerte. La viuda de Max Gerick no se consuela: sustituye no por otro hombre, sino por sí misma, al marido muerto y trota, galopa, se cansa, descansa, híbrida de falda y pantalón, unas veces mujer, otras hombre, por los campos y pueblos desolados por la guerra, la pobreza, la miseria, de todo lo cual escapa refugiándose en una tercera personalidad mítica, onírica, la de Blanca Nieves, y en la cerveza.
Bien. Teresa Lozano puede decir el valenciano a velocidad de ametralladora, masticarlo, silabearlo, suspirando en un trabajo excelente de gradaciones vocales que se acompaña y ratifica con un también vigoroso semillero de signos corporales. Durante algo más de una hora recorre el escenario de izquierda a derecha y viceversa contándose sus penas y fatigas, su necesidad de amor, su soledad, en la que madura una personalidad nueva, sobrepuesta, insolidaria, egoista, de pura animalidad instintiva y antisocial.
Los monólogos en el teatro tienen que superar muchas dificultades, porque el teatro es esencialmente juego de dos o más, juego de espejos, despliegue de imágenes humanas o sociales, incluso para el bululú de los orígenes. Monologar en valenciano reduce aún más, aisla aún más, fuera de las generosas tierras levantinas, a la actriz. Así es como Teresa Lozano, en espléndida soledad, ejercita sus gracias y desgracias con admirable elocuencia." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 3 de octubre de 1988).

"En Un home d'urgencia *falta toda naturalidad, precisamente por querer que la haya en exceso. Nadie narra así una historia, salvo que ésta vaya destinada a niños pequeños. Los cuentos sí se cuentan así: en ellos el narrador es bruja y lobo y viento y árbol a la vez. Y es posible que se deba a las continuas referencias a "Blancanieves" que el texto contiene el que Teresa Lozano nos cuente la tragedia histórica de Max Gericke como si hablase para niños. Si no es así, entonces tantas idas y venidas, tantas vueltas y revueltas. ¿son de alguna utilidad? No se entiende bien, en todo caso la presencia constante de "Blancanieves" en el relato de Manfred Karge; y si se entendiese en el original, no se entiende, al menos, en esta versión valenciana en que de manera tan infantil se narra tanta tragedia.*
Y, por otro lado, al margen del valor del espectáculo —Teresa Lozano es sumamente expresiva y rica en su actuación— convendría pregun-





tar a quién corresponda por la razón de ser de este montaje en el teatro María Guerrero, uno más entre los varios que componen la inexplicable programación para esta temporada del Centro Dramático Nacional." Alberto de la Hera "YA". Madrid, 8 de octubre de 1988.

EL SAPERLÓN

De Gildas Bourdet. Versión de Gonzalo Martínez Fresneda, Rosine Gars y André Guittier. Dirección: Gildas Bourdet y André Guittier. Escenografía: Gildas Bourdet. Vestuario: Françoise Chevalier. Intérpretes: Ana Benito, Pep Cortés, Juanjo Prats y Carmen Segarra. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Mercado de Abastos (espacio alternativo del Centre Dramàtic) de Valencia.

"El sarpelón, traducción adecuada y justa de Le saperlou, que tampoco significa nada, es una obra que habría que definir con las mismas palabras del narrador: "... a ver, si acaso, una historanza de amor, andanzaturas multuosas, unos sí, tal vez, puercocentajes atormentados por violaciones atenazantes, andanzaturas sin dúbita. Multuosas a tope... anzanda... ¡Grrr, como venia diciendo, peripicios tremendorosos, desde bueno, andanzaturas eso es, grrr, grrr! Falsueños, falsueños maravulosos". Una vez suficientemente explicada la obra con sus propias palabras, se puede ir más al fondo.

Los idiomas occidentales están cansados de sí mismos. En por lo menos todo este siglo algunos escritores han inventado lenguajes para romper el suyo, muchas veces como consecuencia de la creencia de que las propias costumbres de una sociedad-cárcel se deben al idioma civil de las academias y las gramáticas.

(...) Muchos de estos grandes rebeldes han salido de Francia, porque allí hay un respeto religioso y obsesivo por el idioma y el bien decir: requiere la blasfemia. Dentro de esa rebeldía, algunos directores de escena sufren bajo la dictadura de la palabra de los otros, de su organización y de su sintaxis; con su orden. Gildas Bourdet es uno de estos directores de escena; ha escrito sus propias obras en busca de la libertad, y una de ellas es Le saperlou.

Como buen director de escena que es, tiene una trampa, y es la de que la acción simplísima de situaciones tópicas haga comprensible el idioma, como los gestos excesivos de los actores (para que no quede mal el exceso, es todo caricatura; incluso en los sabios postizos que desfiguran sus siluetas para emparentarlos con dibujos cómicos), que hablan lenta y claramente para que se pueda descifrar las sílabas. Y entre lo menos descifrable hay siempre palabras clave, o frases directas, que son apoyaturas o pértigas que se ponen a la mano del espectador.

Por ejemplo, en la traducción española las risas más agudas se provocan por alguna alusión a personas de actualidad (Pilar Miró), a canciones conocidas (Porom-pom-pero), a lugares cargados de sentido (Marbella) o a la escatología y a la sexualidad directa: es decir, los recursos cómicos eternos, incluyendo a Aristófanes. Siguen sin fallar, y ayudan a la risa de todo lo demás. De un lenguaje, hay que decirlo, escrito con una gran lógica interna, con un disparate pensando y calculado con una sabiduría idiomática de fondo. Porque un escritor francés, finalmente, no se descuelga de lo cartesiano en ningún caso.

Teresa Lozano interpreta "Max Gericke: un home d'urgencia", de Manfred Karge (en la página precedente). Bajo estas líneas, "El saperlón", de Gildas Bourdet. (Fotos: José Rodríguez y Nathalie Deshairs).





Sobre este invento del autor, incluyendo en él, naturalmente, la dirección de escena y de actores, hay dos cosas extraordinarias: la traducción y la interpretación. Sobre la traducción se han volcado tres personas —dos de ellas francesas—, he oído decir que durante dos años y medio, para conseguir lo que ellos llaman fidelidad al original.

Lamento tener que pensar, sin conocer el texto francés, que han debido ir mucho más allá y que han hecho un terrible y excelente trabajo de creación, aunque hayan seguido los niveles de lenguaje originales, la lógica interna, el mecanismo desintegrador y reintegrador. Como lo han hecho con un idioma muy distinto, que es el castellano, han debido trabajar como verdaderos autores, y lo han hecho muy bien. Es milagroso; y es milagroso el trabajo de los cuatro actores, a partir del hecho singular de aprenderse este texto de memoria, y de ser capaces de añadir la gestualidad y el movimiento precisos para darle comprensión teatral. E incluso un baño de valencianismo —de cuya comunidad provienen— estético, que ayuda a nacionalizar la obra aparentemente extranjera.

La construcción del decorado-teatro, implantado en la Olimpia, es perfecta si no tuviera que contener público: las gradas son tremendamente incómodas y el día que se llene —como debe suceder— habrá toda clase de dolores musculares y agarrotamientos. El público del estreno no pudo ser sensible a sus molestias: se prendó del espectáculo cómico desde que comenzó hasta que terminó (una hora y veinte minutos) y no dejó de reír ni de aplaudir. A pesar de las diferencias de generaciones y de gustos teatrales con que estaba formado." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 27 de mayo de 1988).

"El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas ha apostado fuerte en esta ocasión y su apuesta constituye un rotundo acierto. Guillermo Heras ha escogido un espectáculo cuyo nivel y fama sobrepasan con mucho lo habitual y alcanzan fronteras universales. El resultado son los aplausos entusiastas del público, que a una semana del estreno continuó obligando a los actores a saludar seis, siete y hasta diez veces, entre sinceros y alegres "bravos".

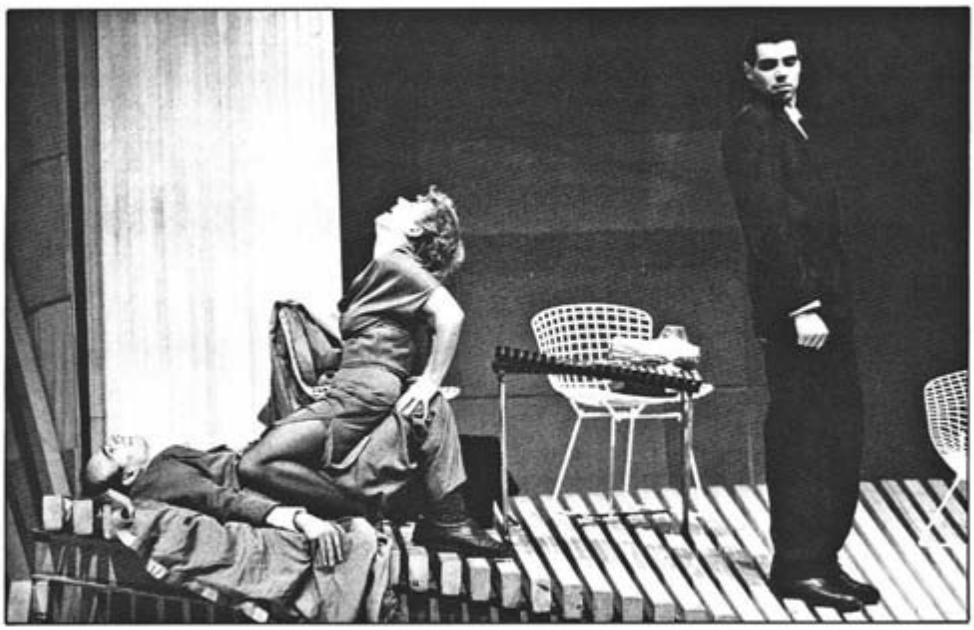
Un público de nuevas tendencias escénicas, desde luego. Porque El saperlón constituye, por supuesto, un espectáculo teatral nuevo, experimental, que abre al teatro no solamente caminos audaces, sino posibilidades hasta ahora insospechadas de creación de nuevas formas de expresión y comunicación.

Y el público joven y capaz de adentrarse en el esfuerzo de comprender un nuevo lenguaje teatral disfruta lo indecible con este éxito, que nos llega aureolado por la crítica mundial desde su Francia natal. Gildas Bourdet, autor y director, al frente de uno de los grandes grupos experimentales franceses, el teatro de la Salamandra, que contribuyó a fundar, y director hoy del Centro Dramático Nacional del Norte (ahora Théatre National de la Région Nord/Pas de Calais), ha probado, tanto el montaje de grandes textos clásicos (del Británico, de Racine, hasta los Diálogos de carmelitas) como la puesta en escena de sus propias obras, entre las que Le saperlou ha acaparado premios y bravos desde su estreno hace ya unos quince años.

El Centro Dramático de la Generalitat Valenciana, al decidir la incorporación a su repertorio de Le saperlou, precisaba, ante todo, una traduc-

ción española del texto. Tarea de romanos verdaderamente. Le saperlou *no está escrita en francés ni puede traducirse al castellano. Está escrita en un lenguaje nuevo, imaginativo, que en el francés se apoya, pero que lo rompe, lo distorsiona, lo complica, lo llena de neologismos, palabras inventadas, frases corrompidas por la fractura interna de las sílabas y, sin embargo, comprensibles por un primigenio, en cuya virtud el hombre entiende el lenguaje desde el momento en que las palabras nacen por vez primera antes de su imaginación que de sus labios. La versión castellana es sorprendente, precisamente porque era imposible. Los tres traductores han creado un nuevo español: una mujer muy sensual es una mujembra; una turista rubia y escandinava que se tuesta en Marbella es una rubiseca; un grito de dolor utilizando todas las vocales es aeioui griega. Pero, sobre todo, han creado una capacidad de entendimiento entre el espectador y los actores que va mucho más allá del lenguaje, precisamente porque se utiliza el lenguaje como uno de los vehículos de la comunicación directa, subconsciente y mental entre los seres vivos.*
La dirección la llevan el propio autor y uno de sus colaboradores más estrechos; el Centro Dramático Valenciano ha bebido en las propias fuentes de la creación del espectáculo. Y éste —con la única pega de que no todo el espacio escénico es visible para todos los espectadores— funciona apoyado en la admirable labor de los cuatro actores: Pep Cortés, digno de saltar a los mejores lugares del escalafón: Juanjo Prats, Ana Benito, Carmen Segarra, que sorprendieron a todo el público con la fuerte personalidad y el seguro quehacer con que afrontan esta perversa historia de amor, la del intento de perversión de dos mujeres por un hombre; historia que se inserta con aires de renovación en la historia mejor de la literatura picaresca." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 7 de junio de 1988).

"En El saperlón *los actores hablan un antiidioma. Su lenguaje está construido utilizando esos procedimientos que los niños y los escolares adolescentes suelen utilizar para producir lenguajes en clave, pretendidamente secretos. Por ejemplo, introduciendo constantemente la partícula "ti" en las palabras. Así: "titu titietines tigatinas tide tiemtibrotimar time". Boudet complica el juego. No conoce el crítico el texto francés. Los traductores, suponen que, imitando el sistema original, complican los vocablos anteponiéndoles otros valores expresivos, silábicos o polisilábicos, extraídos del francés, del italiano a veces, de la cultura, de vocabularios técnicos y, de cuando en cuando, del "cheli" u otros lenguajes argóticos actuales. El resultado es un pseudolenguaje.*
Se consigue así forzar la atención del espectador, inducirle a descifrar ese neoidioma. Aunque al principio se piense en el dadaismo, aquel movimiento creado por Tristán Tzara, según Hans Arp exactamente el día 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde, palabra Dada, creían los dadaistas haber producido una "vacuidad sonora", logrado un absoluto insignificante. Bourdet, por el contrario, aspira a producir un significante, no una vacuidad. Sólo que un significante revolucionariamente libre de las reglas connaturales del idioma. Y sumiso, por necesidad, al periodo y al ritmo.
Una vez logrado eso, lo que escribe Bourdet es una fabulilla asainetada, inocua, aderezada con procacidades fácilmente perceptibles a las que aplica diversos tics de eso que algunos se obstinan en llamar dramaturgia y que se queda en lo que antes llamábamos carpintería teatral. Incluso la figura de un actor-narrador, que interviene, comenta y origina es viejo truco, ya usado en aquellos años veinte de Picabia, Bretón, Vitrac, Ribemont-Dessaignes, en sus comedias dadaístas, del personaje que es director teatral y que desemboca inevitablemente en el surrealismo.
La inanidad del asunto, la artificialidad de los personajes, lo burdo del lenguaje, desanimarían a los héroes de la butaca, en este caso graderío, sin la eficacia de los cuatro actores. Gran esfuerzo el suyo de aprender un fraseo exento de verdadera frase pero, férreamente sujeto a la sonoridad. Los cuatro consiguen una gesticulación entre lo grotesco y lo expresionista mediante la cual, si suprimieran el texto, se quedarían en pantomima casi a la italiana. Estupendos muchachos, la sugestiva Ana Benito, la popularchera Carmen Segarra, el sainetesco Pep Cortés y el eficaz "clown" Juanjo Prats. Todo el mérito de la empresa es suyo.
Carísimo e innecesario dispositivo escénico. Qué bien se dispara con la pólvora del señor Duque... Obstinación por confundir el trastorno del lugar escénico con la modernidad, con la trascendencia. El saperlón *es una muestra más de lo que le parece gran teatro nuevo, estúpidamente negado por críticos artríticos, al CNNTE. Adelante."* Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 28 de mayo de 1988).

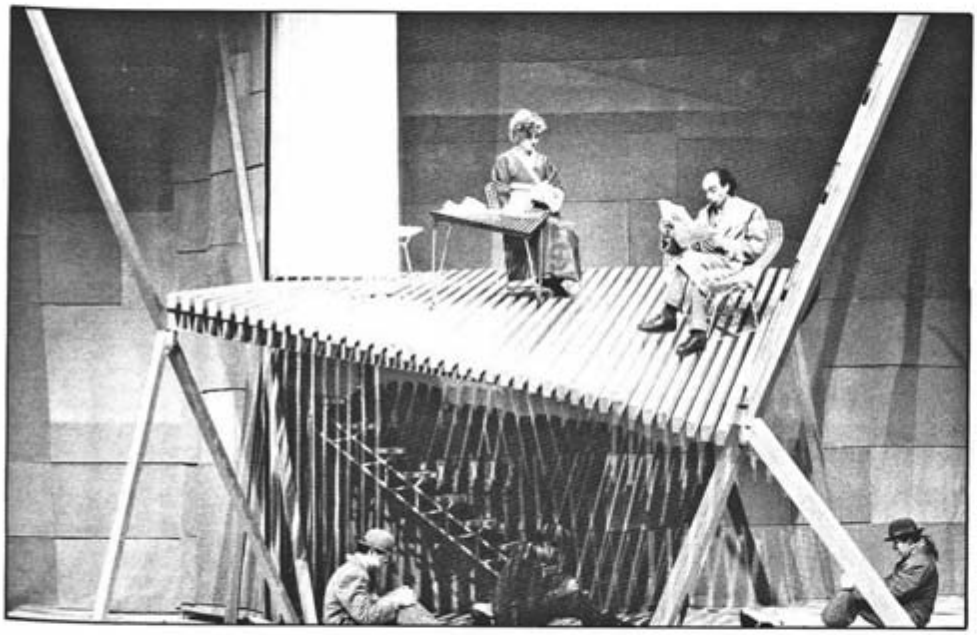


CENTRE DRAMÀTIC D'OSONA. Barcelona

VÍCTIMES DEL DEURE

De Eugène Ionesco. Traducción: Luis Solá. Dirección Josep Colomer. Escenografía: Ramón B. Ivars y Joaquím Roy. Vestuario: Ramón B. Ivars. Música: Josep Salas. Coreografía: Agustí Ros. Intérpretes: Dolors Collell, Jaume Costa, Emili Palma, Àngel Arbat, Encarna Sánchez, Montserrat Aguilar, Josep Codolosa y Francesc Pérez. Estreno: 1 de febrero de 1988, en el Teatre Condal de Barcelona.

"El nuevo montaje del Centre Dramàtic d'Osona —Víctimes del deure, *de Ionesco— es de una seriedad y un equilibrio ejemplar. La dirección de Josep Colomer denota a las claras el amor del director por la obra del autor de piezas como* La lección *y* El rinoceronte, *auténticamente estelares en la producción de uno de los creadores más sugestivos e importantes del teatro contemporáneo.*
A primera vista, Víctimes del deure *aparece como una obra sobre el teatro, dado que los personajes hablan una y otra vez —discursean— sobre lo que debe ser el teatro. (Y sobre el teatro que no es el de Ionesco.) Pero, desde luego, la pieza es algo más, porque aquí aparecen algunas de las constantes de la obra de este autor.*
Escrita en 1953, Víctimes del deure *satiriza los convencionalismos: y lo hace desde la anécdota de la pequeña burguesía, indicándonos —tarea ésta en la que Ionesco insiste una y otra vez— las servidumbres del individuo a las convenciones sociales, Ionesco asegura que todos, de una manera o de otra, somos víctimas del deber.*
El montaje de Colomer cuenta con una destacable escenografía de Ramon B. Ivars y Joaquim Roy, que busca acercarnos el texto, la lectura crítica que propone el montaje. Tengo la impresión de que el director ha dejado un tanto de lado la lectura fuertemente humorística que tiene el texto para acentuar, por contraste, la ironía y hasta el sarcasmo que se conserva en aquél.
El trabajo de los actores —en el que es obligado resaltar a Jaume Costa— presenta un equilibrio en el que se asienta la buena factura, que, a mi juicio, tiene este montaje." (Gonzalo Pérez de



"Victimes del deure", de Eugène Ionesco, por el Centre Dramàtic d'Osona. (Fotos: Ros Ribas).

Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 4 de febrero de 1988).

"(...) Dentro de la crónica del teatro ionesquiano, adornada con polémicas sonoras e intermitentes, estas Victimes del deure *son producto de una tregua momentánea que el autor aprovechó para explicar algunas de las claves que se ocultaban tras su furia de "enfant terrible" pese a que en el cincuenta y uno el autor era un "enfant" ya entrado en la cuarentena. Por ello mismo, esa obra que ahora se presenta en una producción del Centre Dramàtic d'Osona es de las que contiene mayores elementos de raciocinio sobre la "lógica del absurdo", sobre la paradoja como sustancia del juego escénico y del propio lenguaje teatral, así como formulaciones claras, absolutamente diáfanas, en torno a la función del teatro y del autor. El primer grupo de "justificaciones" ahonda en el papel de los sueños como elemento que constantemente se cruza en la existencia cotidiana, de forma que Choubert, esa víctima de un imperativo insospechado que le plantea el policía, encarna el paradigma de la dimensión surreal que alcanzan los personajes del "absurdo".*

El psicoanálisis, como es obvio, tiene mucho que decir sobre la conducta de los personajes de Eugène Ionesco atacados repentinamente por el consabido efecto del "sueño en la vigilia". Tiene mucho que decir..., pero no lo dice. Y, en este sentido, Victimes del deure *es una excepción, una pausa en la que Ionesco informa al espectador airado: lo que le ocurre a Choubert se explica por sus temores y miedos infantiles, por sus oscuros escapismos y sus antiguas ansias insatisfechas. Y Choubert somos todos, y su desventaja, el pan de cada día.*

(...) En Victimes del deure, *el reino de la paradoja aparece sin trucos ni maquillajes. Como señalaba Geneviève Serreau, Ionesco afirma aquí "lo trágico de la comedia y lo cómico de la tragedia". El Centre Dramàtic d'Osona creo que consigue plantearse ese regateo y sus continuas sutilezas con total acierto. A mi entender, la dirección de Colomer sólo se complica un tanto en las secuencias claramente oníricas, que acusan un exceso de tremendismo, aun cuando resulten tributarias de una apuesta escenográfica tan "fuerte" como la que plantearon Ramon B. Ivars y Joaquim Roy.*

Las opciones manejadas en la utilización del espacio escénico ofrecen, sin duda, un positivo interés y en ellas domina un inequívoco estilo "retro" en el que surrealismo y cubismo dialogan de forma un tanto audaz. Por ese lado prevalece el sentido "pedagógico" del montaje y el gusto por el riesgo que demuestran Colomer y su equipo, un grupo constituido básicamente por actores de El Rusc S.L. integrados en este montaje del Centre Dramàtic.

Lo más importante del espectáculo reside en el muy estimable nivel interpretativo del conjunto de actuantes —con un Jaume Costa (Choubert) espléndido— que logran solventar los artificios de una lectura que renuncia conscientemente a una visión lineal y disciplinada de la obra. La investigación es aquí distanciamiento y, probablemente, la especifica "ancianidad" de la pieza, tanto como su alto valor histórico, no permitían otra cosa que esa mirada y ese riesgo." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 3 de febrero de 1988).

"(...) Victimes du devoir *es una obra esencialmente onírica, "verdadero repertorio de las obsesiones y temas ionesquianos", como dice Geneviève Serreau. Calificada por su autor de "seudodrama", la pieza nos muestra el interior de un apartamento pequeñoburgués en el que Choubert lee el periódico y Madeleine, su esposa, sentada frente a él, zurce unos calcetines. El matrimonio habla de las noticias del periódico: "Nunca pasa nada", dice el marido. También hablan de teatro. Y, en éstas, llaman a la puerta. Y empieza la pesadilla. Un policía busca a un tal Mallot.*

Los traumatismos de la infancia, la angustia de la vejez y la muerte, la incomprensión recíproca de las personas, la imposibilidad del amor, la falsa, la decepcionante escapada hacia la irresponsabilidad, todo asoma en esta pieza, pero de Mallot, ni rastro. Imposible dar con Mallot, ponerse en contacto con la realidad-Mallot; imposible "remplir la vie avec l'être" ("rellenar la vida con el ser"). Ni el descenso a los infiernos, ni la ascensión a los cielos, azuzado por el policía-psicoanalista, le servirán a Choubert para dar con Mallot y liberarse de su pesadilla. Ni las barras de pan que le hace engullir el policía para "boucher les trous de sa mémoire" le permitirán dar con Mallot, y como bien dice G. Serreau, Choubert se convertirá en una "víctima del deber de vivir, a la que la realidad escapará siempre".

Josep Colomer no ha resistido a la tentación del "that is entertainment!", de convertir la obra en un espectáculo. Apoyándose en una espléndida estructura diseñada por Ivars, Colomer, que se ha sacado de la manga "tres sombras", tres mudos personajes de relleno, escapados de un cuadro de Magritte, juega descaradamente la carta espectacular, circense, hasta el punto de convertir al policía en un domador y a Choubert en un trapecista. Todo eso es válido, faltaría más, si bien a mí me da la sensación de que sólo sirve para distraer al espectador, para restar intensidad al texto y, digámoslo de una vez, asombrar al público. Hay momentos muertos y, en general, el arranque de la obra adolece de falta de ritmo. En realidad, y eso ya es más grave, el público no empieza a pasárselo francamente bien hasta la tardía aparición del extravagante Nicolás. Eso, tratándose de un autor tan divertido —y angustioso— como Ionesco es, créanme, algo grave. La interpretación es correcta, destacando la de Dolors Collell (Madeleine), que se me antoja la más ionesquiana del conjunto. En cuanto a Jaume Costa (Choubert), no llega a dar la figura patética que en ciertas escenas exige el personaje. La versión de Solà es eficaz, aunque algo sorprendente. Mezcla Cataluña y Francia con un gran desparpajo y, al llegar a los chistes, por llamarles de algún modo, que Ionesco se permite con el lenguaje, se queda francamente corto, sin provocar la risa. (...)" (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 4 de febrero de 1988).

CENTRE DRAMÀTIC DE SAGUNT. Puerto de Sagunto (Valencia)

ARLEQUINO, SERVIDOR DE DOS PATRONES

De Carlo Goldoni. Dramaturgia, escenografía y dirección: Antonio Ruiz. Vestuario: Begoña Gil. Música: Mara del Alar. Intérpretes: Miguel Lázaro, Cristina García, Isaac López, Fernando López-Egea, Karina Valdevira, Enrique Cerezo, Paco Zarzoso, Rosa López, José Luis Serrano, Jesús Esteban y Sergio Juesas. Estreno: 4 de junio de 1988, en la Casa de la Cultura de Puerto de Sagunto.

CENTRE DRAMÀTIC DEL VALLÈS.
Terrassa (Barcelona)

ESPECTRES
De Henrik Ibsen. Traducción: Feliu Formosa. Dirección: Francesc Nel.lo. Escenografía y figurines: Josep Madaula y Pep Sallés. Intérpretes: Àngels Poch, Pep Pla, Josep Minguell, Josep Maria Casanovas y Rosa Renom. Estreno: 24 de octubre de 1987, en el Teatro Municipal La Farándula de Sabadell. Con la colaboración de la Embajada Noruega y Catalunya Ràdio.







"(...) Como en Casa de muñecas, *como en* Un enemigo del pueblo, *como en* El pato salvaje... *Ibsen maneja en* Espectres *los elementos de su denuncia y de su furiosa sublevación moral, con una habilidad y eficacia prodigiosas. Superando los códigos del teatro romántico conduce al espectador, progresivamente, con una fría racionalidad, hasta el núcleo del drama. El autor revela magistralmente el nudo de falsedades, hipocresías, de convencionalismos que arruinarán la existencia de la viuda Alving y sólo cuando el drama se desdobla en tragedia y entra en el desenlace la obra se precipita y los espectros actúan para cobrarse una venganza apresurada, absolutamente irreal. Desengañémonos:* Espectres *tiene una última escena sencillamente "imposible" y que si pudo ser verosímil para los coetáneos de Ibsen cómodamente instalados en los convencionalismos de la teatralidad —lo que no impedía la indignación de la sociedad bienpensante de la época—, hoy es un trago amargo y dificultoso en virtud del prestigio del melodrama, que es lo que acaba siendo la pieza, sin perder por ello el carácter emblemático, fundamental, que tiene para el teatro europeo.*
Nel.lo, que hizo de Espectres *materia de un seminario en el Centre Dramàtic del Vallès, detectó la peligrosa trampa de esa obra, aquellos puntos con los que el anacronismo podía debilitarla, unas acechanzas que, no obstante, eludió con una sabia contención expositiva y con lo que el autor llama "un cert grau d'estilització", expresado, tanto en las maneras interpretativas como en una escenografía que, a mi modo de ver, constituye uno de los elementos más deslumbrantes del montaje estrenado en Romea. La escena diseñada por Josep Madaula y Pep Sallés resulta, en efecto, una perfecta transcripción de los cánones naturalistas a un espacio en el que debe reinar una atmósfera aséptica, yerma, formalista, sujeta exacerbadamente a los principios de un orden doméstico, espejo de un orden social esclerotizado. En cuanto al trabajo de actores hay algún dato que merece un punto y aparte.*
Aunque ya conocíamos su sólido y pulcro oficio, bastaría analizar el trabajo que realiza Josep Minguell en el personaje del clérigo Manders para acreditar la talla de Francesc Nel.lo como excelente director. Y es que, a mi juicio, Minguell es uno de los actores más importantes y completos con que ahora mismo cuenta el teatro catalán, un profesional que logra mostrar sus extraordinarias cualidades siempre que tiene junto a él la batuta que sabe potenciarlas. Ese "saber estar" de Josep Minguell me parece paradigmático y, en esta ocasión, se traduce en un primer acto de Espectres *de auténtica antología. El actor compone la figura del pastor dominante y estricto con una fuerza conmovedora, sólo debilitada un punto cuando la fulminante resolución de los acontecimientos finales del drama le invitan a una forzada crispación.*
Àngels Poch (Elena Alving) es el otro gran soporte del relato y siempre que su personaje se mueve por los dominios de lo previsto o de lo previsible, el trabajo de la actriz es de una muy considerable solidez. La amenaza surge, asimismo, cuando actúa el inesperado elemento trágico y la dama adopta un gesto enervado, como aquejada por algún incómodo lumbar, aunque ello no pasa de ser un artificio menor. El hecho es que ambas figuras, la de la viuda y la del pastor, sostienen la obra a una altura espléndida, destacando poderosamente su trabajo del resto que interviene en esa que, tomando prestado un título de Strindberg, Nel.lo llama "Sonata per a cinc personatges". En cualquier caso, Espectres *es un montaje sinceramente recomendable, la revisión de una pieza capital con la que el Centre Dramàtic del Vallés, ajeno a las urgencias del prestigio, contribuye a que la dramaturgia catalana contemporánea sea una dramaturgia un tanto más madura. Como hizo el Lliure con* Hedda Gabler, *analizar* Espectres *con el rigor con que lo ha hecho Francesc Nel.lo y su equipo, es una operación, creo yo, verdaderamente seria."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 14 de enero de 1988).

"La obra de Ibsen pertenece de lleno al teatro de texto, a un teatro con contenido ideológico que, en esta ocasión, habla de cuestiones y hechos dramáticos creíbles, próximos y vigentes. El daño que produce la falsa moral burguesa, el peso negativo de la mentira como forma común de relación entre determinadas personas, los prejuicios sociales y la crisis de una manera concreta de entender la vida son algu-

nos de los conflictos que plantean los Espectres ibsenianos.
En el trasfondo de la obra que ha dirigido Nel.lo late el peligro que supone renunciar a la propia felicidad en nombre de un equivocado sentido del deber. Ibsen habla de esto y lo hace con su peculiar lenguaje, que llega a ser duro al espectador —en nuestro caso poco habituado a un teatro de repertorio— al que exige atención y concentración.
El montaje de Francesc Nel.lo consigue el equilibrio entre los cinco actores, totalmente identificados con el espiritu de la obra. La dirección está sencillamente —eso comporta un trabajo importante y exige una sensibilidad acusada— al servicio del texto, que, sin duda, es el primer objetivo de Nel.lo.
A los actores se les entiende el texto, lo viven y lo vuelcan —texto y tensiones, clima— al espectador y acaban, entre todos, creando un espectáculo teatral de evidente calidad e interés.
Sin alardes publicitarios, sin polémicos presupuestos, sin apoyo infraestructural, la compañia exhibe un camino posible de lo que deberia ser un teatro institucional. Pero la falta de una verdadera politica teatral sospecho que hará que este montaje sea visto por pocos espectadores.
Hay un muy buen trabajo de Josep Miguell —un actor siempre a remolque, injustamente— y de Rosa Renom —su mirada y algunos de sus leves gestos son de auténtica actriz—. Y hay momentos y réplicas de Àngels Poch que apuntan una gran actriz. Los tres junto a Pla y Josep Maria Casanovas forman un buen equipo interpretativo. Un equipo al que sólo le falla, cuando los personajes se rompen y escupen a gritos sus miserias, la fuerza, el cuerpo y el empaque que sólo dan los años y la perseverancia en una linea de trabajo-politica teatral." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 14 de enero de 1988).

"(...) Se trata de un montaje digno, de una gran discreción, en el que el director, Francesc Nel.lo, no persigue otra cosa, y en parte lo consigue, que "un estricto juego de composición escénica que hiciera evidente el juego de espejos que conduce fatalmente a la revelación definitiva del drama", como él mismo afirma.
Pero, como decia antes, Ibsen es un gran poeta, un fabuloso creador de atmósferas y tensiones escénicas, y en esos Espectres lo que precisamente falla es la atmósfera. Dicho de otro modo: en ningún momento "oimos" resonar por el escenario del Romea las pisadas del capitán Alving y de su sirvienta y amante, tal como las oye su viuda. Esos espectros —que precisamente sirven de titulo a la obra— están ausentes del escenario del Romea.
Ni las luces ni la escenografia ayudan a crear ese clima cerrado, de aire viciado, donde los recuerdos, unos hirientes, humillantes y repugnantes recuerdos, siguen presentes. A veces se suele olvidar que ese teatro es un teatro nórdico, donde el clima tiene un peso especifico. Parece como si los ojos del director permaneciesen cerrados a las maravillas de la cinematografia sueca, que tan bien nos ha sabido acercar a ese mundo descubierto en gran parte por Ibsen.
En lineas generales, la interpretación es correcta. Tan sólo desentona Pep Pla en el personaje de Osvald Alving. Comprendo —y aplaudo— que su interpretación se aparte totalmente del exhibicionismo patológico al que tantos y tantos intérpretes del personaje se han entregado más o menos alegremente —como el gran Zacconi, que lo encarnó en ese mismo Romea hace exactamente sesenta y cinco años—, pero tampoco hay que exagerar.
Ese Osvald es un enfermo desde el mismo momento en que entra en el escenario. Osvald es la "torna" que el destino coloca en la conciencia de la viuda Alving para que el fantasma de su repugnante marido, al que ella fue vendida, tenga su peso exacto. Ese Osvald Alving es una criatura tocada, irremisiblemente tocada, y la interpretación de Pep Pla no nos lo da a entender hasta la tremendista escena final.
Por último, la pregunta queda en el aire: ¿vale la pena resucitar este drama, en un Centre Dramàtic, arriesgando tan poco en su puesta en escena? Y no me refiero, claro está, al eterno problema de los dineros, que ésa es otra canción." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 14 de enero de 1988).







Sobre estas líneas, "La disputa", de Marivaux, por el Centre Dramàtic del Vallès. En la página anterior, "Espectres", por la misma compañía, y arriba, "Arlequino servidor de dos patrones", del Centre Dramàtic de Sagunt. (Foto: Roset).

LA DISPUTA
De Marivaux. Traducción: Joan Casas. Dirección: Pau Monterde. Escenografía: Joan Jorba. Figurines: Chass Llach. Música: C. Berga. Intérpretes: Josep Minguell, Àngels Poch, Marissa Josa, Josep Maria Casanovas, Agustí Humet y Jordi Vilà. Producción del Centre Dramàtic del Vallès. Estreno: 18 de febrero de 1988, en el Centre Cultural de Terrassa.

"El Centre Dramàtic del Vallès ha estrenado en su habitual teatro del Centro Cultural de Terrassa, La disputa, de Marivaux, en una traducción catalana de Joan Casas. La dirección del espectáculo —serio, profesional y riguroso, aunque, a mi juicio, peca de frio— es de Pau Monterde.
Lo primero que sorprende de este Marivaux —muchos ven en La disputa como un compendio de todo su teatro— es comprobar que no estamos ante una obra amable, ni ante un juego divertido; la anécdota de La disputa es cruel, aunque a veces utilice la ironia como via de humor. Vean si no: el Principe (Josep Minguell) ha dispuesto que cuatro niños de cuna —dos niños y dos niñas— sean separados y aislados de todo contacto con el exterior, para asi observar sus diversas reacciones futuras.
¿Quién fue infiel por primera vez, el hombre o la mujer? Marivaux plantea su experimento con el fin de resolver esta vieja cuestión. El espectador de La disputa asiste a las reacciones de los adolescentes ante la presencia —por vez primera— del sexo opuesto, ante el amor, ante el juego erótico. La corrupción es el final de un proceso que parte del estado puro de la infancia y que, por el camino, se va degradando.
Con este material, el autor francés ha escrito una obra que nada tiene de amable, pero que —y tal vez en ello también incide la dirección de Monterde— tampoco acaba de "apasionar" al espectador, que la ve sentado en su butaca como un simple "voyeur".
El montaje de Pau Monterde utiliza continuamente los espacios que el texto permite para el juego erótico; y en mi opinión estira demasiado esa posibilidad hasta hacer, en momentos, pesado el espectáculo. Por lo demás, señalaria que no siempre están bien resueltos escénicamente esos tiempos dedicados a los revolcones, pese a la entrega y el entusiasmo de las dos parejas.
Algo hay en este montaje de Pau Monterde de La disputa que le impide alcanzar la brillantez y el ritmo que tuvieron otros espectáculos del Centre Dramàtic del Vallès, del que uno recuerda ahora aquel espléndido Feydeau que vimos hace unos años en el Teatro Romea, presentado por la compañia El Globus, que luego dio origen a este centro.
Formalmente, La disputa es una comedia, aunque como tal no consigue llegar al espectador. Lo que no se le puede negar al espectáculo es seriedad y rigor. También es destacable la excelente escenografia de Joan Jorba, a la que una luz mal puesta no le hizo ningún favor. Y también son reseñables —en grado máximo— el vestuario y los maquillajes de los actores, debidos a Chass Llach. Contemplarlos es de por sí una pura delicia.
El amplio reparto de La disputa es desigual y no todos los actores están cómodos en el escena-

rio. Puestos a señalar habria que hablar, como casi siempre, de la sobriedad y el buen decir de Josep Minguell, y destacaria —al margen de un tono general finalmente equilibrado— los trabajos de Àngels Poch y de Ester Formosa." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 21 de febrero de 1988).

"(...) Se trata de saber quién fue primero infiel en amores, si el hombre o la mujer. Para dilucidar tal cuestión, Marivaux, ese caballero solitario, discreto, melancólico e incomprendido (le silbaron La dispute*) y que debia ser un personaje de mucho cuidado, nos propone (porque Marivaux no es otro que el principe, como ya habrá adivinado el lector) asistir a un "espectáculo muy curioso" que se desarrolla en un edificio también "muy singular", con unos muros de una altura "prodigiosa". Estamos, pues, ante un campo de concentración-experimentación, y en definitiva de muerte, situado en medio de la amarga Arcadia shakespeariana. Al igual que el principe y Hermione, asistimos al curioso espectáculo, y allá cada cual con su conciencia: o bien nos identificamos en el "voyeurismo" del principe y de su noble presa, o bien nos convertimos en juez piadoso o cruel de tanta maldad. El espectáculo-experimento consiste en recrear artificialmente, con cobayas humanos, "el comienzo del mundo y de la sociedad", mostrando a través de las tres parejas el descubrimiento de los propios cuerpos, el contacto entre sexos iguales y distintos, la rivalidad entre mujeres, la amistad entre hombres, la mutua traición (el cambio de pareja) y, finalmente, la aparición de la pareja feliz fiel a si misma , la cual, como premio a su fidelidad, quedará bajo la protección de la noble pareja: el principe se encargará de instruir a Meslis y la señora hará otro tanto con Dina. Huelga decir que el experimento se desarrolla en un lenguaje codificado, no menos artificial, de una gran precisión, con un rico subtexto "idéntico para todos", los cobayas, la pobreza y su servidumbre: el francés del siglo XVIII, mal llamado "marivaudage". Eso añade otra clave al espectáculo: la posibilidad de que la traición naciese con la misma palabra. Recuérdese la frase de La Rochefoucauld, maestro de Marivaux: "Il y a des gens qui n'auraient été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour".*
El espectáculo de Monterde está muy bien planteado: hace del teatro aquel edificio "tan singular", juega con elementos de clara identificación masónica, convirtiendo parte del juego en un rito iniciático, y logra crear, con la ayuda de la escenografia y de la música —pero no con las luces—, un cierto clima de inquietante irrealidad. Pero, ¡ay!, Sade no hace su entrada, no acude a la cita. Minguell (el principe) es un malvado de opereta que habla jeringado, preso de su propia composición y, encima, se permite el lujo de ponerse caliente cuando ve a los muchachos y meterle mano a la pobre (es un decir) Hermione. En una palabra: el principe de Minguell es un cromo, no te lo crees. En cuanto a los chicos y chicas se les podria hacer la misma observación que hacia Bernard Dort a los actores y actrices de Chéreau: falta una mayor entrega, una mayor profundidad y osadia en los contactos carnales —¡Marivaux no se reduce a un revolcón!—; faltan momentos de silencio, de una inmovilidad que traduzca esa "sensación de vértigo" que se apodera de los héroes marivaudianos cuando están frente a frente y que les hace dudar de todo, incluidos ellos mismos, y les "aturde". Salvo Ester Formosa en las escenas iniciales, los demás adolescentes no funcionan. Lo cierto es que ese Marivaux es cruel tan sólo en su intención. El planteamiento es bueno, pero el material no da más de si. Por último, Marivaux, en catalán, suena, todo hay que decirlo, bastante raro, como si aquel principe fuese un antepasado de Coll i Alentorn." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 20 de febrero de 1988).



Arriba, "Tafalitats", del Centre Dramàtic del Vallès. En la página que sigue, tres momentos de "Los enredos de una casa", en versión del Centro Dramàtico de Extremadura. (Foto: Roset).

TAFALITATS
De Karl Valentin. Traducción: Feliu Formosa. Dirección: Pau Monterde. Escenografía y vestuario: Carme Vidal. Música: Carles Berga. Intérpretes: Agustí Humet, Marissa Josa, Carles Martínez, Josep Minguell, Àngels Poch y Jordi Vilà. Estreno: 30 de junio de 1988, en el patio del Museo de Arte de Sabadell (Barcelona).

CENTRO DRAMÁTICO ELVIRA. Granada

EL CONCILIO DEL AMOR
De Oskar Panizza. Dirección: Ignacio Calvache y Friedhelm Roth-Lange. Estreno: En colaboración con el taller de teatro aficionado El Agobio.

PIEZA DE CORAZÓN Y OTRAS TRIPAS
De Bertolt Brecht y Heiner Müller. Dirección: Friedhelm Roth-Lange. Estreno: 29 de abril de 1988, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada.

CENTRO DRAMÁTICO DE EXTREMADURA. Mérida (Badajoz)

LOS ENREDOS DE UNA CASA
De Sor Juana Inés de la Cruz. Versión y dirección: Manuel Canseco. Escenografía: Damián Galán. Vestuario: Maite Álvarez. Música: Pablo Guerrero y Suso Sainz. Intérpretes: Alfonso Blanco, Berta Gómez, Luisa Hurtado, Soledad Fallola, José Luis Martínez, Guillermo Galán, Miguel Foronda, Cándido Gómez, Antonio Carrión, Leandro Rey, Antonia A. Fernández y Avelina Cienfuegos. Estreno: 27 de febrero de 1988, en la Sala Trajano de Mérida (Badajoz).

"(...) La levedad de la trama queda superada por la capacidad inventiva de la autora, amena en todo momento y de fina ironía. Para completar esta pieza, Sor Juana escribió una loa para el inicio, una letra cantada para el primer entreacto, otra acompañada de un sainete para el segundo, y su sarao para el final.
Como viene siendo habitual, tampoco en este montaje se respeta esta estructura del espectáculo, forzándose un único intermedio en un momento arbitrario de la acción y olvidándose estas piezas menores. Para la presentación de los personajes y como recurso de apoyo escenográfico, Manuel Canseco ha optado por la inclusión de un personaje bufonesco sin que, a veces, esté justificada su presencia en las tablas. Los dos fragmentos de escalera que han sobrevivido en esta puesta en escena de la escenografía original del montaje, quedan —pese a su polivalencia— algo desvalidos en el escenario del Corral y tan fuera de tono como la música utilizada (tan sólo justificable, quizás, en

esta especie de coreografía de los encuentros en la oscuridad).
Los actores encarnaron sus papeles con gran ilusión, pero algo carentes de recursos. De ahí que resulte triste, en una función de estas características potenciales, la escasez de ocasiones que el público tuvo de reír a gusto, tan preocupado estaba de seguir los precipitados y monocordes diálogos de los personajes, faltos de matices sonoros e interpretativos, salvo en los casos de la criada Celia, de ciertos momentos de doña Ana, de algunas extravagancias algo anacrónicas de don Juan y de las escenas travestidas del "gracioso" Castaño. La versión, demasiado apegada al texto original, no consigue en algunos momentos el ritmo y la viveza necesarios —pretendidos por los actores recitando el verso a gran velocidad— porque no se han aligerado algunos de los monólogos llenos de referencias o tópicos que hayan perdido su sentido.
De cualquier modo, gracias a esta loable iniciativa del Centro Dramático de Extremadura, aun cuando habrá de ir limando sus espectáculos con un mayor rodaje para elevar su nivel, hemos podido contemplar y disfrutar de una obra de la poco frecuentada Sor Juana Inés de la Cruz." (Pedro González Cuello. "Lanza". Ciudad Real. 6 de septiembre de 1988).

"(...) Con los ojos lo más inocentes posibles, vi en el trabajo del grupo que dirigen Damián y Guillermo Galán un estilo casero de enfrentarse con el teatro áureo. Pero no se entienda mi apelativo como negativo, sino apliquese como se le pospone al pan o las natillas. Casero es genuino, hecho con materiales de primera mano, sin sofisticaciones ni retruécanos efectistas, empleando hasta el corcho en la decoración: materia ingenua y genuina de Extremadura. Y confesando la deuda iconográfica para con Velázquez, muestrario de vestimentas y de tipos de aquellos lustros de oro para las letras y de mercurio para la economía.
Hasta casero parece el maridaje mágico que siempre se efectúa entre obra escogida y grupo teatral escenificador. Los papeles han sido repartidos como creo que se los repartiría una compañía del siglo XVII, en la que lógicamente habría mejores y peorcillos actores. Aquí se han cuidado, opino que con acierto, los papeles de graciosos —o, como diría el profesor Lázaro Carreter, de los Donaires—, tanto el criado Castaño como la criada de la casa en que ocurre todo el enredo. El Castaño está especialmente bien encarnado por un actor de excelente vis cómica como es Guillermo Galán, que en muchos momentos salva el espectáculo de caer en aburridos largos parlamentos y precipitados octosílabos vacuos. Porque, al igual que a las compañías de cómicos del pasado, no puede pedirse que todos sean primeros actores.
La escenografía es algo delicuescente y por momentos contribuye a hacer más complicada la comprensión del intrincado laberinto. La iluminación, sin embargo, subraya y sugiere con habilidad, aunque manteniéndose siempre fiel a la prudencia y sobriedad que para mí son los valores máximos del montaje.
Un verso bien dicho, con las lógicas dificultades de sintaxis y contenidos; una música intemporal y electrónica, a veces fuera de lugar, y una escena especialmente mimada: la de las rapsodias sobre qué duele más en el amor, contribuyen a realzar este digno montaje de una comedia prototípica del estilo galante. En su interior ya estaba totalmente diseñado el maquinismo teatral. Sor Juana nada añade de nuevo a tantas comedias como se hacían en su tiempo. Ni siquiera destaca al hermano ridículo que siglos después generará la comedia de figurón. El Centro Dramático Extremeño tampoco ha introducido elementos espúreos ni novedosos. Ha lanzado una mirada doméstica y sencilla a una casa de hace tres siglos y medio donde todo eran enredos alrededor del amor, el honor y el humor." (Andrés Molinar. "Ideal". Granada. 25 de septiembre de 1988).

LA HEROICA VILLA
De Carlos Arniches. Dirección: Manuel Canseco. Escenografía: Manuel Canseco. Vestuario: Maite Álvarez. Intérpretes: Cándido Gómez, Alfonso Blanco, Antonia A. Fernández, Antonio Carrión, José Luis Martínez, Francisco Quesada, Leandro Rey, Guillermo Galán, Emilia Valares, Luisa Hurtado, Nati Hernández, Miguel Foronda, Berta Gómez, Manuel Balsera y Avelina Cienfuegos. Estreno: 1 de marzo de 1988, en la Sala Trajano de Mérida (Badajoz).







CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. La Coruña

ALMAS PERDIDAS
De Xosé Cermeño. Dirección: Santiago Montenegro. Escenografía: Antonio F. Simón. Vestuario: Suso Montero. Intérpretes: Alfonso Agra, Andrés Álvarez, Antonio Durán "Morris", Xosé Lois González, Rosa Hurtado, Manuel Manquiña y Manuel Pombal. Estreno: 30 de septiembre de 1987, en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña.

"(...) La obra contiene un elemento tan nuevo dentro del teatro gallego como el video, que viene a aportar a la acción dramática una especie de renovación. Sin romper para nada la acción teatral que se desenvuelve sobre el escenario, desde varios monitores instalados y distribuidos por la sala, el público puede complementar la visión de la obra que se le ofrece en vivo, con una serie de escenas grabadas previamente. Así, para poner en situación al espectador, a lo largo del desarrollo de la comedia los monitores se conectan varias veces para ofrecer datos nuevos, situaciones en exteriores, información a mayores.
Se trata, sin duda, de una experiencia tan nueva como insólita. El teatro es un poco como la lectura de una novela: tienes delante a los personajes, los ves y los escuchas, pero la imaginación va por delante de algunas situaciones, o tiene que esforzarse por completar la visión de una escena, intuir lo que los personajes sólo dejan entrever.
Así que con la introducción de esta cinta de video, que fue grabada en diversos espacios y

exteriores de Vigo y Santiago, la recreación está asegurada.
Por las pantallas irán apareciendo los mismos protagonistas que tendremos delante, creando suspense y un ambiente de cierta tensión.
Según los responsables de la obra, el vídeo viene a romper con el espacio preestablecido, además de incorporar la figura de un narrador que completa la historia con lo que sucede en el exterior del imaginario almacén." (Concha Pino. "La Voz de Galicia". La Coruña. 29 de septiembre de 1987).

"Almas perdidas *es —como gusta definirla su autor— "una nueva comedia bárbara. O una comedia bárbara sin más", en la que se agitan en un curioso y divertido cóctel, el cómic, la novela negra, el vídeo y un humor descarado. En la puesta en escena de* Almas perdidas *confluyen felizmente una dirección muy rítmica y colorista de Santiago Montenegro, el trabajo plástico de Antonio F. Simón y Suso Montero, el vídeo de Canco Ramonde, la música de Carlos Castro, y el brillante trabajo de los actores Alfonso Agra, Andrés Álvarez, Antonio Durán "Morris", Xosé Luis González, Rosa Hurtado, Manuel Manquiña y Manuel Pombal, además del texto de Xosé Cermeño.*
El resultado es un espectáculo sorprendente, que se desenvuelve dentro de un escenario de gomaespuma con el apoyo narrativo del vídeo, y en el que una banda de gángsters de poco pelo nos explica cómo se pueden exportar cien mil kilos de langostinos podridos a la República de Banguili, y con subvención oficial, claro." ("Faro de Vigo". Vigo. 27 de septiembre de 1987).

ESPECTROS
Basado en "Os espectros das doenzas" y "A estadea" de Ramón Otero Pedrayo. Dramaturgia y dirección: Manuel Lourenzo. Escenografía y vestuario: Xoan González Otero y Xoan M. L. Eiris. Música: Juan Antonio Brisaboa. Iluminación: Roberto Vidal Bolaño. Intérpretes: Elina Luaces, Xosé M. Vázquez, Xoaquín G. Marcos, Feli Manzano, Roberto Vidal Bolaño, Teresa Horro, Xosé Vilarelle, Xavier Picallo, Víctor L. Mosqueira y Santiago Prego. Estreno: 21 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (La Coruña).

O MOZO QUE CHEGOU DE LONXE (A CANTIGA DE CRISTOBO ALVEIROS)
De J. M. Synge. Adaptación: Alberto Avendaño. Dirección: Mario Gas. Escenografía: Kukas. Intérpretes: Xan Cejudo Álvaro, Santiago Cribeiro Galego, Raúl Dans, Miguel Domingo García Martínez, Anxo Lois García Pintos, Vicente G. Montoto, María Isabel Laura González Muñoz, Andrés Armindo Martínez García, José Manuel Olveira Gallardo, Fernando Luis Pedrido Mayor, Laura Ponte Santasmarinas, María José Pujalte Vidal, María José Rodríguez Bouzas, María Luz Soledad Tellería Couso y María Teresa Morán Grova. Estreno: 26 de agosto de 1988, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (La Coruña).

"(...) El Centro Dramático Galego aborda con esta su segunda producción del año en curso, The playboy of the western world, *un texto rico en matices y en situaciones previamente trasladado de las referencias geográficas, culturales e históricas de Irlanda a la particular idiosincrasia de la Galicia de la misma época. En este sentido, la labor de traducción y adaptación realizada por Alberto Avendaño privilegia los aspectos puramente lingüísticos, con una brillante y meticulosa recreación del lenguaje rural, sobre el marco de relaciones sociales caracterizado por el abandono y desamparo del mundo rural y los sentimiento anticaciquiles. Aquí y en Irlanda.*
Y tenemos en O mozo que chegou de lonxe, *una historia que destaca los elementos míticos del argumento: el personaje extranjero que invade y altera la vida cotidiana de una comunidad pequeña y cerrada con la novedad de haber matado a su padre, falsa acción por la que se le encubre con la misma rapidez que se le repudia cuando efectivamente intenta matarlo otra vez. Mario Gas, el director invitado para la ocasión y que propuso esta obra al CDG, realiza con estos materiales una hermosa balada escénica, dosificando los ingredientes (escenografía, luminotecnia...) con maestría de aprendiz de brujo. No parece oportuno, en este sentido, calificar de efectista un espectáculo que utiliza los medios que tiene a su alcance para arropar con eficacia el discurso dramático, lo que debería ser a estas alturas moneda de uso corriente, al menos en los montajes del CDG. La iluminación dibuja ambientes comunes a los paisajes gallego e irlandés, y subraya o atenúa la propia acción dramática.*
La interpretación de los personajes está en la línea de este tratamiento de sinfonía coral, dejando al margen lo que de intensamente dramático puede haber en muchas de las situaciones planteadas.
La opción de Mario Gas desparrama una mirada de ternura sobre el conflicto que viven los personajes, sin caer, sin embargo, en el folclorismo, y las dos horas ininterrumpidas de representación fluyen con la cadencia de una balada. Está respaldada, además, por el acertado papel que juega la música en directo, y que ya desde la puerta del teatro, donde se canta al modo de los antiguos juglares, la cantiga de Cristobo





Tres montajes del Centro Dramático Galego: "Almas perdidas", de X. Cermeño (en esta página), "Espectros" y "O mozo que chegou de lonxe" (a la derecha, en página siguiente). (Foto: Tino Viz).

Alveiros, personaje principal de la obra, introduce al espectador en ambiente.
La distribución de los elemenos escénicos y de los propios personajes responde también a un cuidado ritmo interno y la escenografía, diseñada por Kukas, recrea con eficacia y aparente sencillez una atmósfera sugerente. Se aprecia, por otra parte, un dislocamiento en los niveles de interpretación del reparto que van desde el aplomo y riqueza de matices del trabajo de Xoan Cejudo, Xosé María Olveira y Vicente Monxodo, a la falta de correspondencia entre expresión corporal, brillantez y la interpretación vocal, menos de Raúl Dans en el papel del parricida Cristobo Alveiros.
María Pujalte y Laura Ponte componen, asimismo, con fuerza sus respectivos papeles. Queda el riesgo de que con la marcha del director las futuras representaciones pierdan el difícil equilibrio entre un drama interiorizado por los actores y su expresión, con ribetes a veces esperpénticos, y se deslice hacia el histrionismo." (F. M. "El Ideal Gallego". La Coruña. 30 de agosto de 1988).





"Realista y popular, con un marcado humorismo que raya en la crueldad, serían los parámetros en los que se mueve la obra del irlandés J. M. Synge. Todo ello envuelto en un tono poético-rural, que la acertada versión de Alberto Avendaño y la minuciosa y hermosa escenografía de Kukas, ayudan a resaltar. Asistimos a la presentación de unos personajes reales, de carne y hueso, reconocibles, populares, que ven su existencia amenazada por la llegada de un extraño, un hombre que ha matado a su padre. Una rotura en el orden establecido, un resorte capaz de hacer girar su existencia, no sólo en torno a sus realidades, sino también en torno a sus fantasías.
Los personajes de Synge no son sólo tipos. Son personajes dotados de individualidad, que hacen que la comedia tenga siempre un fondo de tragedia. Arrastrados por la situación con que se enfrentan, instalados en unas formas de vida que los condicionan, sus caracteres se van definiendo poco a poco, en juego directísimo con sus sueños. Es muy difícil para un actor dar vida a personajes de tal envergadura, y la interpretación que de ellos hacen los actores del Centro Dramático Gallego es más bien floja. En la dirección de Mario Gas se puede observar que existe una unidad interna, una línea clara respecto a los personajes, y una, no menos clara, libertad para variarlos, pero sin que estas variaciones nos alejen de reconocer un planteamiento coherente, aunque no demasiado profundo (...)" (Ramón Conde. "El Correo Gallego". La Coruña. 28 de agosto de 1988).



CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. Madrid

ALESIO, UNA COMEDIA DE TIEMPOS PASADOS O BULULÚ Y MEDIO

De Ignacio García May. Dirección: Pere Planella. Escenografía: Josep Svoboda. Vestuario: Sarka Hejnova. Música: Pedro Estevan. Intérpretes: Maruchi León, Cesáreo Estébanez, José Antonio Correa, Vicente Díez, Ángel Pardo, Miguel Gredilla, Chema de Miguel Bilbao, Juan José Pérez, Juan Rueda, Raúl Moreno, Rubén Pereira, Alfonso Goda, Juan Diego Botto, Walter Vidarte, Antonio Valero, Pepa Valiente, Juan José Otegui, Emilio Mellado, César Sánchez, Sonsoles Benedicto, Juan Matute, Eva García y Juan Jesús Valverde. Estreno: 17 de noviembre de 1987, en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid.

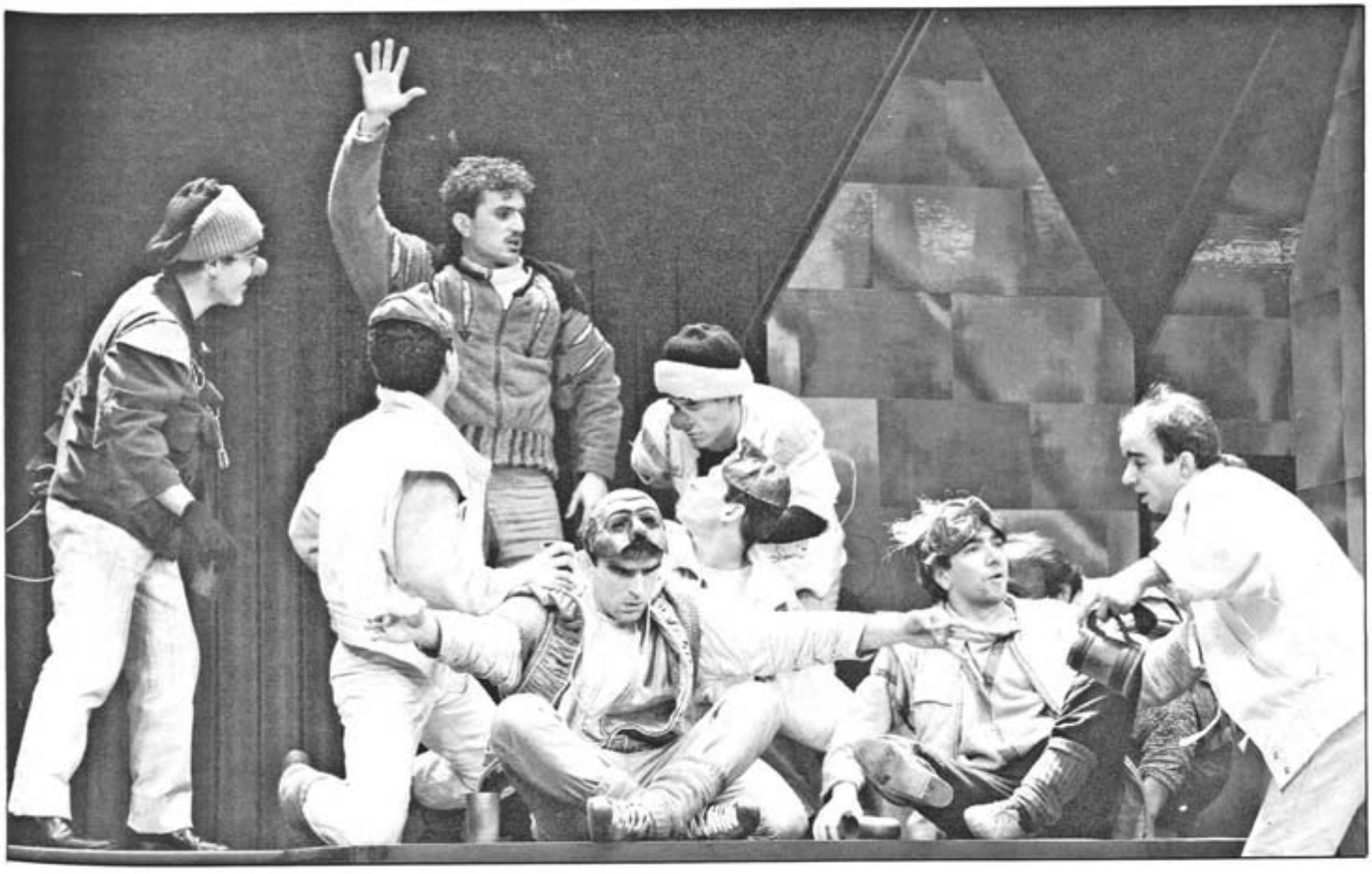
"Un acierto desde todos los puntos de vista. Un estreno feliz. Un nuevo novel que hace su aparición es una buena noticia para los aficionados.
(...) García May ha escrito una comedia del Siglo de Oro, tantas veces escenario temporal de nuestro teatro. Nos lo advierte él mismo en el precioso prólogo que recita precisamente un niño de once años. Juan Diego Botto, un coro unipersonal que resulta ser uno de los grandes hallazgos de la puesta en escena. Con el Siglo de Oro se podían hacer hasta ahora varias cosas: repetirlo, recrearlo, reinterpretarlo. Pero García May es, en este sentido, un innovador. Hace algo que hasta ahora no lo había hecho nadie. La novedad que aporta García May consiste en reescribirlo. Atreverse a escribir una comedia clásica no es menguada audacia, conseguir el éxito al hacerlo supone más que mediana fortuna. Audaz y afortunado, Ignacio García May ha dado prueba en este su primer ensayo como autor dramático de que tiene por delante el porvenir que se reserva a los mejores. Posee dotes de escritor, sabe dosificar lo serio con lo cómico, su pluma es hábil y ligera, posee una notable cultura y aún le falta bastante malicia para ocultar o disimular sus plagios, por lo demás tan frecuentes en la auténtica aparición de un novel.
(...) La obra narra las aventuras de Alesio, un cómico napolitano que arriba a Sevilla en busca de plaza libre para su arte y que se mete en lances atrevidos, en los enredos clásicos de la capa y la espada hasta encontrar al fin el triunfo y el amor. El juego ronda entre damas y galanes, pillos y graciosos, el patio de Monipodio de la vieja ciudad, los sueños de las Indias, el hambre de los ganapanes y las enconadas disputas —siempre con final feliz— de los padres defensores del honor y las mozas más atentas al buen

pasar de sus años jóvenes que al lustre de los blasones.
Para llevarla a escena, Planella ha buscado una compañía tan novel como el propio autor. No pocos de los actores no se han desprendido todavía del pelo de la técnica. Esto se hace más notorio en Antonio Valero: tal vez hubiese sido prudente no cargarle con el papel de protagonista todavía; aunque acusa ya muy buenas maneras Maruchi León que en El público demostró que es primera actriz, pese a su juventud, revalida ahora aquel triunfo. Su interpretación es tan simpática como acertada. Es, sin duda, una gran actriz a la que habrá que tener muy en cuenta de cara al futuro.
Y junto a los noveles, un grupo de veteranos dan a la representación el necesario peso; Cesáreo Estébanez y José Antonio Correa sobresalen así en dos asesinos divertidísimos; Sonsoles Benedicto, en una excelente posadera; Walter Vidarte, en un criado del mejor corte clásico. La lista de intérpretes es larga y todos contribuyeron a las risas del respetable que pasó muy buen rato siguiendo las incidencias de una obra que, cosa de notar, mejora a medida que avanza y cuyo segundo acto es mejor que el primero, lo que tiene muchísimo mérito. La alegre música, la brillante e ingeniosa escenografía y los figurines, subrayaron una agradable noche de teatro." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 27 de noviembre de 1987).

"Un excelente modo de comenzar la temporada. Porque aun cuando en el teatro, como en tantas cosas, el patriotismo no viene a cuento, es bueno que sea un autor español el que estrena y más si se trata de un autor joven y nuevo. Cumple así el Centro Dramático Nacional la función de contribuir al desarrollo del teatro español, atendiendo no sólo a perfeccionar la expresión escénica, sino al estímulo de la literatura dramática.
(...) Este Alesio conjuga la presencia de una serie de tradiciones teatrales con la juventud del autor y, lo que es decisivo, sin que resulte nunca una comedia insincera, hija de la simple lectura de otras comedias.
Ignacio García May ha estudiado en la Escuela de Arte Dramático de Madrid, cuyos tres cursos intentan, sobre todo, formar actores.
Es, pues, un hombre que ha entrado en el teatro desde la posición de quienes lo hacen sobre los escenarios, alguien que piensa los textos y las escenas desde la piel de sus intérpretes.
Nada más lógico ni más verdadero, entonces, que este Alesio, entendido como un juego en el que se reflexiona sobre el oficio y la psicología del comediante, sobre las relaciones entre la verdad de cada día y la verdad, disfrazada de mentira, del imaginario. ¿Acaso la grandeza de un comediante no consiste, precisamente, en encarnar lo que el común de los mortales guarda y esconde en su imaginación?
Estamos, por tanto, en ese campo que, un tanto simplistamente, se ha etiquetado con la frase de "teatro en el teatro". Los personajes de ficción son, a la vez, espectadores de otra comedia que se representa para ellos, con el interés —propio de este tipo de obras— de que los dos planos son igualmente imaginarios para nosotros, los espectadores, y que, por la relación que existe entre ambos, acabamos perdiendo la conciencia convencional de lo que debe ser entendido por realidad. El comediante, tenido por un embustero, por su capacidad para ser muchos personajes distintos, acaba siendo el único que escapa a la falsa definición de la verdad.
El espectáculo era difícil de hacer. Se necesitaban actores jóvenes, que sintieran la verdad última del juego, que encontraran la poesía y la soledad en un enredo aparentemente cómico, incluida esa pareja de payasos asesinos quizá inspirados por el teatro de Shakespeare.
La audacia de García May se ha visto recompensada con la justeza de un amplio y excelente reparto, con las notas sobresalientes de Antonio Valero (Alesio) y Maruchi León (Lucía), a las órdenes de un director, lleno de precisión y frescura, como Pere Planella, y en un espacio escénico que firma uno de los más grandes escenógrafos del teatro moderno, el checo Josef Svoboda. Nombres a los que es necesario añadir el de Sarka Hejnova, responsable de un inteligente vestuario. El estreno acabó con muchos bravos. Y García May no habló porque tuvo el buen gusto de no robar el final de la función.
La reciente historia de la literatura dramática acusa una serie de problemas. Algunos se derivan de la oportuna recuperación de una serie de elementos expresivos antes ahogados por la literatura. Otros, de la propia historia interna de España. Alesio supone un excelente equilibrio entre texto y espectáculo." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 20 de noviembre de 1987).

"Un autor nuevo estrena una comedia que es un juvenil homenaje al teatro. Alesio es el nombre de un cómico napolitano que camina por el mundo y en Sevilla pasa por enredos y aventuras propias del siglo XVII; pero también de la comedia del arte. Hay citas de teatro de otros siglos y comedias, de Calderón o de Shakespeare, de quien además hay una tradición de "clowns" como son la pareja de asesinos a sueldo, hay remedos de La Celestina, luces y sombras del Tenorio. Todo mezclado y compuesto con un humor amoroso hecho ya desde dentro del teatro, del que este muchacho —poco más de veinte años— es y se confiesa aprendiz. La clave que da en las líneas para el programa es la de su personalidad de alumno, y el pudoroso dibujo que hace del maestro ideal parece coincidir con el de quien lo ha sido real en la escuela de Arte Dramático, José Estruch. De ahí se puede imaginar la procedencia de algo de lo que no sé si ninguno de los dos es consciente: un cierto aire del teatro juvenil de los años treinta, de aquel que refleja Casona dentro de Nuestra Natacha o los estudiantes aguerridos de las misiones de cultura o de la tropa de Lorca, y que prácticamente desapareció de España con la pérdida de la guerra civil. Incluso la escenografía de Svoboda y los figurines de Sarka Hejnova recuerdan mucho a los ilustradores de esa época, con un dibujo y unos colores casi infantiles, llenos de ingenuidad, en la que también incide el director de escena, Pere Planella, en sus movimientos de actores y en la gestualidad marcada como repetición de actitudes tradicionales típicamente teatrales. Lógicamente, puesto que el texto es así.
Ignacio García May, que ganó con esta obra el Premio Tirso de Molina de 1986 —cada vez más acreditado por sus elecciones—, parece habitado por ese mundo de papel que es el teatro de arquetipos: una imitación de lo que era imitación, un juego de teatro dentro del teatro y otra vez dentro del teatro, con escasas huellas de vida humana que no sean las referidas en ciertos momentos a la vida del cómico, tan envuelta por el hambre, el desprecio y la persecución, tema principal de este homenaje en el que todos participamos. En su construcción tiene grandes aciertos.
La sabia mezcla de citas y referencias está sabiamente hecha, de forma que no perjudique las otras acciones y forme parte de ellas; y también la manera de narrar las historias paralelas sin perder los hilos; la escena casi final de la representación es un hallazgo cómico considerable y surte su efecto. Hay un defecto de longitudes: no sólo la general de la obra, sino también las de escenas, y las justificaciones de los sucesos. El final se alarga innecesariamente, como si el autor tuviera tanto amor a su obra y sus personajes que no se decidiese a dejarlos. Es defecto común a muchos autores hechos.
Pere Planella ha elegido un reparto preferentemente juvenil, como acentuando la ingenuidad de la obra, y no la favorece, a partir de la elección de un niño —Juan Diego Botto— como narrador o coro, añadiendo así algo más al estilo de cuento. Toni Valero estiliza mucho su personaje de Alesio, que requeriría un histrión, un actor de más volumen y peso escénico, con otra voz y otra enjundia; simplemente con la edad del personaje, y a Maruchi León le faltan también mayores dobleces y segundos fondos. La seguridad la dan Walter Vidarte, en un personaje que también parece venir de la línea de Shakespeare, y Vicente Díaz, en un acompañante pesimista que también es un acierto de autor. A cambio de las inexactitudes citadas se obtiene también por esa vía la sensación de los teatros juveniles de la II República. Todo el trazado de movimientos está hecho con agilidad.
En el espejo del público se reflejó la obra tal como es; silencios cansados en los baches, carcajadas en las escenas cómicas, rumor en las frases que le parecían acertadas y el buen ánimo de apoyar al principiante —tan sabio—, que fue ovacionado y aclamado al final de la obra junto con sus compañeros de aventura. Las hadas buenas de este bautizo presagian un buen autor, al que le llegará a su tiempo la envergadura, el hálito de la vida, la entraña del teatro que tiene más fuerza que su superficie." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 19 de noviembre de 1987).

"Alesio es el brillante ejercicio de un estudiante de la literatura dramática, un "pastiche", que dicen los franceses, de comedia de capa y espada, de comedia de enredo propia del siglo XVII, con todos sus elementos característicos: galán caballeroso, dama travestida, padre abusivo, hija prometida en matrimonio que quiere a otro, gracioso, pareja de simples y para añadir algo más, pareja de asesinos sometidos a tratamiento de irrisión, que podría salir de otros modelos más lejanos.
García May supera a sus modelos por la ironía. Trama y personajes están vistos mediante un desdoblamiento que nos hace contemplar acción y tipos a través de un plano desdoblado. O sea, de lo que serían en una comedia clásica y del cómo los vemos hoy. En otras palabras: un texto de hoy, sobre un modelo viejo, que se parece a lo que nuestros más brillantes directores se obstinan en hacer de nuestros clásicos, viendo con ironía sus textos viejos con una mirada de hoy.







"Alesio, una comedia de tiempos pasados o Bululú y medio", de Ignacio García May, apertura de temporada del Centro Dramático Nacional, dirigido por Pere Planella. (Fotos: Chicho).





Guillermo Heras dirigió "Motor", de Álvaro del Amo, en el Centro Dramático Nacional. (Fotos: Chicho).

Y no sólo eso, García May dialoga muy bien. Siempre "pasticheando", que en mi ignorancia no acierto, a causa de la urgencia de las rotativas, a recordar cómo habría que decirlo en castellano corriente y moliente. Quizás ese modo de dialogar —ironía añadida— nos haría evocar a algunos autores del final de la "Comedia del Arte", ya más acá de Goldoni, lo que no deja de ser una buena referencia para un autor joven que inicia su trabajo en la etapa todavía imitativa, pero llena de intuiciones, ingenio y donaire.

De todo esto hay que deducir que Alesio *es un texto divertido al que Pere Planella ha puesto un montaje, casi una dramaturgia, como ahora dicen, con pedantería indisimulable, ciertos innovadores, también "pasticheando" lo que suele hacerse ahora con las versiones nuevas del teatro del XVII, sobre todo de las piezas de Goldoni o Carlo Gozzi. La escenografía, organizadora de espacios libérrimos, de un colorismo que nos recuerda aquellos dibujos deliciosos de Bartolozzi en los años veinte proporciona una alegría, un movimiento a la farsa, que discurre bulliciosa entre el teatro y los juegos del teatro dentro del teatro. La utilización del personaje llamado "Coro", que más bien sería corifeo, sino presentador, permite a Planella distanciar los sucesos, convertir las breves acotaciones en acción escénica y todo se produce con un juego sonriente, ágil y vistoso que hace de la representación un espectáculo movido en el que la propia superficialidad del suceso escénico resulta felizmente corroborada. Muy buena dirección.*

Valero produce un "Alesio" lleno de entonaciones de fachenda, un truhán romántico y presuntuoso, exacto y bien medido. La jovencísima Maruchi León es una "Lucía" encantadora, coqueta, graciosa y eficaz. El veterano actor Walter Vidarte ha encontrado el mejor papel de su vida y resulta un magnífico "Tritón", criado del teatro clásico. Sonsoles Benedicto da carnosidad y alegría a otro personaje prototípico y destacan también: Otegui, siempre excelente, en un "Don Enrique" exactamente bufo; Matute, acertadamente enfático en su "Andrés"; Estébanez y Correa, en los dos asesinos; Eva García aporta delicada belleza y Alfonso Goda, serena autoridad en ese "Duque Malvolio" que viene a cerrar la acción al modo de los reyes casamenteros de Lope y Calderón.

Todo el resto del copioso reparto está en el nivel que la brillante representación exige y del cual es resultado." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 18 de noviembre de 1987).

MOTOR

De Álvaro del Amo. Dirección: Guillermo Heras. Escenografía y vestuario: Antonio Recalcati. Música: Luis Mendo y Bernardo Fuster. Intérpretes: Manuel de Blas, Jorge de Juan, Emilio Gutiérrez Caba, Lola Mateo, Amaia Lasa, Miguel Zúñiga, Jeannine Mestre, Carlos Moreno, Nieves Romero, Cristina Torres, Daniel Uribe y Nacho Martínez. Estreno: 14 de enero de 1988, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"Se resiste uno a recordar la palabra "Pirandello" porque se ve por todas partes que director y autor creen que no es eso, sino otra forma de vanguardia, otra manera más actual de mezclar vida y ficción, o ni siquiera de eso: de hacer reconocer que no hay frontera entre ellas. "Hablar a estas alturas (¡se siguen haciendo!) de realidad y ficción, o vida y apariencia, o sueño y verdad como si fueran dos viejos conocidos o un par de amigas que se completan a maravilla resulta repugnante", escribe el autor Álvaro del Amo. Uno desea no ser repugnante, y, por tanto, duda de ver bien lo que ve o entender lo que entiende. En el escenario hay un director y un guionista que traman un guión; los personajes evocados aparecen en escena en forma de parodia —como las parodias de siempre, con sus exageraciones, su hablar amanerado, su afectación ridícula— del melodrama; van mezclándose poco a poco con director y guionista, y también con sus vidas privadas —sus compañeras, el bebé que nace en la casa del guionista—, que comparecen en forma de comedia —no parodística más que como insinuación, como acentuación del lugar común—; finalmente no se sabe lo que en la supuesta película es ficción o es realidad, ni siquiera si es repugnante no saberlo o creer que se sabe; o no aceptar que ambas cosas, y todos los otros pares, son lo mismo. Entonces no hay quien reprima la palabra pirandellismo para encontrarse en terreno conocido ni quien evite recordar el teatro dentro del teatro (ahora el cine dentro del teatro, como ya se viene viendo con frecuencia en esta temporada).

Dentro de ese terreno conocido se admira con qué suavidad y con qué ironía lo ha escrito Álvaro del Amo, y cómo son de afinadas sus reflexiones sobre la escritura y la representación, y cómo de burlones sus monólogos —el del bebé— y de graciosas sus parodias. Y cómo Guillermo Heras acierta al dirigir a sus actores, tan bien repartidos, a marcar esa doble, o triple, o múltiple personalidad, ese juego en el que las palabras se suspenden tenuemente o vuelven sobre sí mismas cuando han de desmenuzar el tópico; cómo lo hacen actores como Emilio Gutiérrez Caba, Jeannine Mestre o Manuel de Blas; y se puede seguir citando a Lola Mateo, a Amaia Lasa.



Y por qué el decorado como el "technicolor", y las luces, y la neutralidad de los objetos.
Estamos en un mundo conocido: el escritor, Alvaro del Amo, expone su cultura, su autobiografía —en el grado que quiere o con las cifras que le convienen—, sus largas reflexiones de ensayista y crítico de cine sobre la materia de la ficción y la sintaxis de la expresión. Lo hace cuidadosamente bien, con una literatura donde por todas partes desborda el escepticismo, la inseguridad, la ironía; un cierto patetismo elegante y frío.
El todo dura hora y cuarto, es grato de ver y hace gracia, los actores, el autor y el director y sus colaboradores se asomaron a recibir buenos aplausos. Mientras, allá en el fondo, se oía un solo, único, silbido de protesta." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 16 de enero de 1988)

"Supongo que todas las grandes obras dramáticas se caracterizan por su inteligencia. Lo que ocurre es que este elemento aparece inmerso en la totalidad del drama y uno lo recibe a través de la emoción, la credibilidad, la belleza o el ingenio.
Motor, *tiene el riesgo, en cambio, de aparecer ante el público como un ejercicio, o una indagación, básicamente intelectual.*
Quizá sea torpe juzgar así este trabajo de Alvaro del Amo, porque en su exploración sobre la relación entre la realidad y lo imaginario, hasta llegar al punto, nada disparatado, de que lo imaginario se vuelva real y viceversa, existe un profundo sentido trágico de la existencia. Quizá sucede, sin embargo, que esta tragedia de la condición humana no alcanza a encarnarse como tragedias dramáticas, de manera que, si uno sigue con interés el pensamiento del autor, no le ocurre otro tanto con el destino de los personajes.
El montaje de Guillermo Heras y la interpretación de un excelente grupo de actores se ajustan, me parece, a esta característica del texto de Alvaro del Amo. Cabría, quizás, haber intentado, por otros caminos, mostrar el lado grotesco, tragicómico, de la acción dramática. Temo, sin embargo, que no habría dado un buen resultado. Y que, a la postre, la interesante propuesta del autor hay que tomarla con todo lo que tiene de aparente gelidez, confusión, distancia y agonía.
No es extraño que una obra así sorprenda o desconcierte a un público como el nuestro, educado en todas las variantes del sentimentalismo. Personalmente creo que es una valiosa transgresión en un teatro tan cargado de adocenamiento.
Por lo demás, si entendemos que una obra de estas características difícilmente llegará al gran público, expresamos hasta qué punto sería desoladora la inexistencia de varios miles de madrileños dispuestos a alentar este tipo de meditadas rebeldías." (J. M. "Diario 16". Madrid. 22 de enero de 1988).



"(...) Desde el título mismo la obra señala el propósito de hacer teatro de vanguardia. Una vanguardia cuyas referencias se acercan a finales de los años veinte, lo que la hace notoria retaguardia.
Motor *viene a ser la representación de un rodaje cinematográfico, lo que produce una reduplicación de planos de realidad. Aparece uno muy cercano, el guionista y el director discuten la secuencia de un filme en realización. Un segundo plano es la realización o corporeización de esas escenas imaginadas. En el primero se incluye también la vida sentimental del guionista, que va a tener un hijo, y su mujer; del director y su amada . Y con calculada sorpresa final el autor dispone una inversión radical en que el guionista y director no son creadores, sino los personajes de su propia historia, del filme que están tratando de crear.*
Bien. Esto se llamaba construcción en abismo en los tiempos en que Gide hacía una novela que consistía en la construcción de la propia novela. Años veinte. Antecedentes más cercanos, en Unamuno, que hace dialogar al personaje y al autor. Parecidos en el diálogo, de frases muy cortas, encabalgado para que los interlocutores completen en bocadillos una frase, Azorín, también años veinte. Las referencias son también buenas. Alvaro del Amo descubre su cultura, su estudio, su acierto de frase de vez en cuando. Lo único malo es descubrir el Mediterráneo o las sopas de ajo.
Las sopas de ajo de Alvaro del Amo carecen de sabor. No tienen sustancia dramática. Su juego de identidades, su alternativa entre realidad y creación o imaginación, es tenazmente pobre, insatisfactorio. La sequedad por falta de sustancia se agrava con la dirección del señor Heras. Apura un juego de silencios. Los personajes piensan tanto lo que dicen que esperamos trascendentes revelaciones que no llegan. Choca y se abrillanta la voluntaria oquedad de los diálogos.

El escenario, demasiado aparatoso, no satisface suficientemente el juego de planos existenciales propuesto, y parte del vestuario es de un ridículo colorismo destinado a subrayar la irrealidad, la supuesta fantasía. Si dejamos aparte el excelente trabajo de Emilio Gutiérrez Caba y Manuel de Blas, dos brillantes profesionales, el resto suena o a afectación excesiva en Jeannine Mestre, o a calidad de aficionados en Lola Mateo, que debería sonreír menos y expresar más, y Amaia Lasa. La figuración es suficiente. Iluminación y movimiento escénico aceptables. Este Motor *en un teatro de los llamados comerciales no tendría gas ni para una semana." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 16 de enero de 1988).*

"(...) Para jugar con el tiempo, el espacio y la personalidad de los protagonistas es preciso proporcionar al espectáculo —si no, el juego resulta fallido— o una clave final para entender cuanto sucede o una interrogación para explicar que no se desea que se comprenda, sino que se reflexione sobre la incertidumbre.
Y ambos elementos faltan en Motor. *¿Cuántas obras de teatro se contienen bajo este título? Tres, cuando menos. Una, la de dos hombres, un director y un guionista que tratan de escribir el argumento de una película y cuyos personajes imaginados actúan ante nosotros aunque solamente existan en sus imaginaciones. Otra, las mujeres respectivas que viven sus pequeños problemas domésticos. Y otra, la de los actores fingidos que en un determinado momento se convierten en reales y envían a la región de las ficciones a quienes les estaban imaginando. José y Joaquín ¿son actores que interpretan una película que trata de cómo se hace una película? ¿O realmente la están haciendo?*
Primero, el plantamiento de la obra no consigue que a nadie le interese la respuesta a estas preguntas, y, por lo tanto, no hay reflexión. Segundo, tampoco el autor las responde y, por lo tanto, no hay solución. Y si no se nos explica qué pasa en escena ni se nos lleva a reflexionar para tratar de averiguarlo, ¿a qué vienen las transposiciones de tiempo, espacio y personalidades?
El decorado es costoso, pero no clarificador. La dirección de escena ralentiza la acción y la hace más difícil de comprender, en contra del llamado ritmo cinematográfico que se supone para Álvaro del Amo, un hombre de gran formación en ese campo, ha querido imprimir a su texto. Los actores están bien, al servicio de la oscuridad. No es que no comprendí la obra, es que no comprendí por qué había que comprenderla o no comprenderla." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 20 de enero de 1988).

LA ENAMORADA DEL REY

De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía y vestuario: Pedro Moreno. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Guillermo Montesinos, Milagros Martín, Carmen Rossi, Pepe Lara, Juan Ramón Pérez, Pedro del Río, Ana María Ventura, Juan José Otegui, Alfonso del Real, Chari Moreno, Antonio Cifo, Juan de la Cruz, Fernando M. Navas y Víctor Villate. Estreno: 20 de enero de 1988, en el Teatro María Guerrero de Madrid. En programación conjunta con El retablillo de Don Cristóbal *de Federico García Lorca, estrenado en el mismo teatro el 22 de octubre de 1986. (Ver Anuario 1987, pág. 72).*

"García Lorca y Valle-Inclán son los dos dramaturgos españoles con más fuerza y solidez de, por lo menos, este siglo, cosa que no podían imaginar sus contemporáneos. No es ningún azar su trascendencia en la "otra" literatura; de ella viene su calidad de ver, conocer, sentir y expresar con la palabra y a través de unos personajes. El Centro Dramático Nacional ha reunido los dos nombres en un programa que destina a los colegios y que se da a las cinco de la tarde. Pero el público adulto tiene aquí un gran espectáculo, una lección magistral de teatro.
El retablillo de don Cristóbal *fue representado en la antología de textos breves de Lorca que se dio en este mismo teatro. José Luis Alonso, director de escena, ha revisado su propio montaje y le ha dado más riqueza, y mayor agudeza. Es una obra menor de Lorca, y sin embargo, la brillantez del lenguaje, la recuperación de vocabulario, el deseo de innovación en el teatro, la manera de traer de atrás los personajes del guiñol, tienen un gran interés, sin por ello dejar de ser una representación viva y risueña.*
La enamorada del rey *no es de ninguna manera una pieza menor de Valle-Inclán más que si se la compara a su cumbre,* Luces de bohemia. *En esta "farsa italiana" de 1920 hay ya un vistazo genial y amargo sobre su tiempo y sobre algunas de las perennidades de España, o de sus maldiciones. Y está el mejor lenguaje de Valle; la palabra inesperada, el adjetivo de color y calidad, el ripio creador —insolente y bravo—, la burla y la amargura, la ruptura con los academicismos, la irrupción de una manera nueva de ver la realidad.*
La mezcla sardónica del romance lírico de la muchacha con el mundo caduco de su entorno, que la emparentan con Don Quijote —y el autor da pistas continuas de esa equivalencia—, crea una obra extraordinaria. No es éste lugar, ni yo soy persona suficiente, para añadir nada a lo que ya se ha escrito. Pero sí para señalar que José Luis Alonso ha dirigido muy bien, con delicadeza y valentía al mismo tiempo, dejando ver esa doble trama de ironía y amargura. A partir de un reparto que configura ya el físico de los personajes y dirigiendo a los actores para que todas las frases y toda la poesía alcancen al público.
El verso modernista es más difícil de decir que el de Siglo de Oro o el romántico, desde el punto de vista de la sonoridad, aunque el tono de farsa pueda ayudar a los actores. Cuaja mejor en los mayores —en los dotados de ese oficio mágico—, como son Alfonso del Real o Pedro del Río y Ana María Ventura —o consigue colocar las frases "a tempo", como Chari Moreno— que en los más jóvenes. Guillermo Montesinos, tan gracioso de facha y de actitud, deja escapar el sentido de las acotaciones a la obra como narrador. La escenografía y el vestuario, de Pedro Moreno, tienen una gran belleza. Sobre todo los trajes, que despliegan también el encanto o la burla de los personajes. José Luis Alonso mueve a todos con soltura, crea segundas acciones y, sobre todo, tiene el sentido de la totalidad de la obra y la capacidad para extraerle el valor de su texto.



Quizás hubiese sido mejor iniciar la obra con El retablillo *y terminarla con* La enamorada, *que tiene más enjundia y más grandeza. En todo caso, las dos obras gustaron, y hubo ovaciones y bravos al finalizar el espectáculo, que hubieran seguido de no haber sido cortados por las luces de la sala y el telón definitivo."* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 23 de enero de 1988).

"Los dos títulos habían sido ya presentados por José Luis Alonso en el María Guerrero, La enamorada del rey, en 1967, formando parte de un programa Valle, pensado inicialmente para pocos días y convertido, por la acogida del público, en uno de los grandes acontecimientos teatrales de la época. El retablillo de don Cristóbal, en 1986, cerrando los 5 Lorcas 5, otro hecho, sin duda, importante en la pequeña historia del ya Centro Dramático Nacional.
Dado el paso del tiempo, entre esta Enamorada del rey y la de 1967 existen cambios sustanciales de reparto, aun cuando continúen dos nombres fundamentales, Ana María Ventura, en Altisidora, y Alfonso del Real, en el Rey; así como se han producido algunas modificaciones en el montaje, por ser distinta la composición global del programa.
Pero, obviamente, la lectura de Alonso permanece, combinando la farsa con el esperpento, el juego con una serie de ácidos juicios de Valle sobre el poder, el inmovilismo y la cultura de la España de su época. Juicios que sí, en determinados aspectos, resultan hoy felizmente anacrónicos, en otros siguen vigentes, como, por ejemplo, al referirse a la banalidad de cierta erudición o a la tendencia a idealizar la realidad histórica.
En todo caso, La enamorada del rey, con sus ripios deliberados, la ingenuidad de su acción dramática y esquematismo de sus personajes, fue, en 1920, el preámbulo de la Farsa y licencia de la reina castiza y de los grandes esperpentos. Don Ramón ya tenía clara su posición frente a la realidad política española. Sólo faltaba la llegada de Primo de Rivera para que asumiera plenamente su papel.
En cuanto a El retablillo, creo que sale ganando con la nueva vecindad. Entre el llamado Lorca "surrealista" y este guiñol había demasiadas diferencias. Se producía una ruptura que ahora no existe en absoluto. Farsa y retablo descansan en idéntica deshumanización, asumen el mismo aire de fiesta popular y amarga, de sátira del poder, aunque, en la segunda, el lenguaje abandone la ironía intelectual para adoptar el tono descarado y vital de los títeres de Cachiporra.
En última instancia, la Comedia del Arte preside las raíces de una estética que Valle y Lorca —el primero es uno de los escasos autores españoles que podrían citarse, en algunos aspectos, como antecedente de Federico— desarrollaron a su manera y dentro de una realidad social asumida con un espíritu crítico y un rechazo vital muy afines." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 5 de febrero de 1988).

"La función que se ofrecía consiste en un programa doble. Por un lado, se repite el montaje que hiciera José Luis Alonso para el espectáculo 5 Lorcas 5, El retablillo de don Cristóbal, por otro, una nueva versión de La enamorada del rey, pieza que el propio Alonso incluyó en 1966, en el mismo teatro juntamente con La cabeza del bautista y La rosa de papel, en una puesta en escena inolvidable.
Justamente por esto, sorprende que José Luis la haya olvidado, o al menos que así lo afirme. Al preguntársele si repite aquel montaje, respondió que es muy desmemoriado y no recuerda nada de lo que hizo entonces. Mal hecho, debió recordar. Habrá fotos, digo yo, o cuadernos de dirección. Porque este montaje nuevo es inferior a aquel antiguo del mismo director. El pobre escenario, el desconcierto de los trajes, que cada uno responde a un siglo y una moda, la interpretación formalista, todo contribuye a un resultado mediano, un espectáculo simpático, porque lo es el texto, pero nada más. Y El retablillo, que encajaba a la perfección como remate de los 5 Lorcas 5, un bocado festivo detrás del hondo dramatismo de El amargo y del Romance del teniente coronel de la Guardia Civil, queda aquí fuera de contexto y pierde mucha de su frescura. No es que Lorca no escribiera una pieza representable por sí misma; pero fue en este caso montada para formar parte de un conjunto y fuera de su cuadro queda como incompleta y desorientada: se reduce a una anécdota entretenida.
Así lo entendió, después, todo el público juvenil, que rió los destellos verbales de Valle y Lorca y aplaudió moderadamente el espectáculo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 3 de febrero de 1988).



"Julio César", de Shakespeare, dirigido por Pasqual, y, en la página anterior, "La enamorada del rey", de Valle, bajo la dirección de José Luis Alonso, producciones ambas del C.D.N. (Fotos: Chicho).

JULIO CÉSAR
De William Shakespeare. Versión de Manuel Vázquez Montalbán. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Intérpretes: Miguel Zúñiga, César Sánchez, Héctor Colomé, Cesáreo Estébanez, Alfonso Goda, Carlos Lucena, Juan José Otegui, Emilio Gutiérrez Caba, Walter Vidarte, Miguel Ángel Solá, Antonio Iranzo, Juan Jesús Valverde, Fernando Guillén Cuervo, Mercedes Sampietro, Montserrat Salvador, Carlos Meneghini, Pepa Valiente, Juan José Pérez Yuste, José Antonio Gallego, Francis L. Torres, José Antonio Correa, Carlos Hipólito y Joaquín Notario. Estreno: 15 de marzo de 1988, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"Shakespeare es siempre un redescubrimiento. Cada vez que asistimos a la representación de sus obras, vuelve a asombrarnos la consistencia de sus personajes, la sabiduría con que se estructura la acción dramática, la fuerza teatral del texto, y, en las tragedias que pudiéramos llamar "políticas", la modernidad del pensamiento. En el caso de Julio César, tales virtudes se han hecho de nuevo patentes, mezclada la emoción de las situaciones con la capacidad del autor para desvelar el sentido último de ciertos comportamientos políticos, la subordinación de las grandes palabras, a menudo generosas, a la ambición individual de quienes ansían el poder.
Como nos dicen a menudo los creadores teatrales, los críticos debemos hablar poco del texto en casos como éste de Julio César, puesto que todo está ya desmenuzado y estudiado. Aun así, antes de entrar a comentar los términos específicos en los que la tragedia ha sido en esta ocasión representada, uno siente la irrefrenable necesidad de expresar el placer teatral que, una vez más, le ha producido el texto de Shakespeare, ejemplo de hasta dónde la imaginación puede llegar a ser una forma de conocimiento, en este caso, de la política.
Frente a un texto tan extraordinario, la decisión de Lluís Pasqual ha sido la más lógica e inteligente; apoyarse en él de manera absoluta, concebir la representación en función de los parlamentos, evitar cualquier decisión de montaje que pudiera perturbarlos. Fabià Puigserver, el gran escenógrafo del Lliure y habitual colaborador de Pasqual, favorece adecuadamente este propósito con la creación de un espacio inmóvil —una especie de púlpito—, transformado continuamente por la luz, la disposición y movimiento de los actores, o la palabra.
De manera que admitimos sin problemas que el mismo lugar sea la casa de César, la casa de Bruto, el Senado o el campo de batalla. Desde el comienzo, director, escenógrafo y figurinista establecen el principio de la convención teatral, la evidencia de que aquello no es una imitación de la realidad, sino una estilización y un juego, en el que la palabra, reinscrita en los actores, es la que debe construir, objetivar, materializar la tragedia. Al espectador se le pide, en definitiva, que emplee su imaginación en dar consistencia, carnalidad, verosimilitud a lo que se ofrece, en apariencia, como un discurso.
El planteamiento de Lluís Pasqual, a partir de una versión de Manuel Vázquez Montalbán, eficaz, directa, y, en algunos casos, reductora del tono trágico del original, tiene, pues, la honradez de no recurrir a ningún tipo de recurso o efecto espectacular. El director cree en la palabra de Shakespeare como lenguaje bastan-

te para que de él salgan todas las imágenes, toda la concreción de la tragedia, y a ellas se encomienda.
Sólo que para ello necesitaría de grandes actores, dotados de un sentido específico de la elocución, ajustados al estilo trágico, que proyectaran sus palabras y su energía, que hicieran creíbles sus personajes fuera de los patrones del naturalismo. Y aquí es donde la función se desequilibra. Y no porque el reparto sea profesionalmente malo o esté mal dirigido, sino, básicamente, porque el Shakespeare sin trampa pensado por Pasqual necesita de un tipo de actores que no están en nuestra tradición.
En este Julio César, algunos, decididamente, no llegan al nivel deseable, otros llegan con apuros; dos nombres sobresalen, en todo caso, y la sala lo agradece: Mercedes Sampietro, una de nuestras más grandes actrices, y un nombre nuevo para nosotros, Miguel Ángel Solá, excelente actor argentino y vigoroso intérprete de Marco Antonio, de cuyo personaje nos propone, además de decir muy bien sus parlamentos, una precisa y creíble concepción.
Los dos suben, cada vez que intervienen, el nivel teatral de una representación siempre interesante por el texto y el criterio de la puesta en escena, pero, a menudo, sobre todo en la primera parte, al borde de la horizontalidad impuesta por el naturalismo, o del desequilibrio, debido en este caso a la falsa exaltación con que algunos actores pretenden salvar su imposibilidad de llegar a la tragedia." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de marzo de 1988).

"(...) Más de tres siglos después, el esencial drama en que se enfrentan dictadura y libertad, corrupción y ambición, mostrados por medio de unas históricas escenas romanas, que Shakespeare proyecta en otro momento sobre una obra ciertamente paralela a Julio César, su Ricardo II, vuelve a subir a un escenario matritense con el propósito en el adaptador y el director de que no sea obra de romanos, de que esté muy lejos de las grandes escayolas de Cecil B. de Mille.
Para lograrlo, Vázquez Montalbán lima del texto las referencias directas a los paisajes de la época de César y rebaja el estilo oratorio de la famosa versión de Astrana Marín que, evidentemente, sigue con gran fidelidad, aunque cita otras versiones. De cuando en cuando la querida vulgarización del lenguaje y la necesidad, bien vista, de abreviar el periodo oratorio obligan a Vázquez Montalbán a producir pequeñas traiciones de sentido: "Te equivocas, Casio", dice Bruto a su amigo respecto a las desconfianzas de éste. Shakespeare es más ambiguo: "No te equivoques, Casio", hace decir a Bruto, lo que es más revelador del carácter de éste. Casca, al despedirse de Bruto y Casio: "Adiós, pareja", que tal vez familiariza y madrileñiza demasiado la expresión. "No dudo de vuestra rectitud", dice Antonio a los asesinos de César. Antonio es más sutil. Sólo les dice que no duda de su cordura, con lo que no establece un juicio de valor sobre el asesinato. ¿Pequeñeces? Observaciones del crítico al oído y al pasar. El texto es válido, con menos circunloquios que el de Astrana Marín, más moderno.
La versión, por lo tanto, quita primeras escayolas ilustres a la obra. Luego viene Puigserver y convierte las calles de Roma, las cercanías del Capitolio, el Senado, el jardín de Bruto, en un pesado y negro mausoleo, en un oscuro panteón. Convierte en puñales las nobles espadas y casi en albornoces de baño las togas patricias. Sin todo eso, sin soldados, sin pueblo, Julio César se reduce a un "digest" a la americana de la empresa dramática concebida por Shakespeare.
Pasqual aporta a su proyecto de vulgarización, de reducción, su conocida capacidad de componer de cuando en cuando hermosas agrupaciones. Convierte al público en pueblo romano al situar entre los espectadores al adivino, al carpintero, al remendón, etcétera, y al hacerlo destinatario del cauteloso, sinuoso, espléndido discurso funeral de Antonio, bien conservado en lo esencial, en la reiteración, por Montalbán. El empeño de denudación, de estilización plástica y textual lleva a Lluis Pasqual a unas escenas finales, las de la batalla de Filipos, en las que, como en nuestros Lope y Calderón, todo está dicho y todo sucede entre bastidores. El resultado es un montaje simplificador, de plástica dudosa, con especial cuidado de impedir siempre el énfasis oratorio de los actores para buscar, y conseguir, un digamos realismo, naturalismo al gusto del tiempo teatral en que vivimos.
Viene a resultar protagonista Walter Vidarte, que hace un ambicioso Casio, espectacular declamador pese a la fragorosa pronunciación que el actor no logra esta vez excluir de su trabajo. Gutiérrez Caba empequeñece a su Bruto. Buen trabajo sin alcanzar la grandeza del personaje, respetada y proclamada por Shakespeare. Curiosamente, Miguel Ángel Solá, según creo argentino, pone en pie un Marco Antonio gallego. Su famoso discurso, muy bien dicho, desde el interior, emocionado, reviste más cazurrería taimada que grandeza silogista. Otegui da naturalidad a su Casca. Mercedes Sampietro —cortas escenas— infunde calor a la atormentada Porcia. Montserrat Salvador está difuminada en la esposa de César y éste, vivido por Carlos Lucena, se queda más en un terco valentón que en el gran personaje histórico. Dejemos el resto del personal en su disciplinado buen trabajo.
Reducir a docena y media los personajes con nombre de la nómina original reduce, inevita-







Tres escenas de "Julio César", cuya versión castellana firma Manuel Vázquez Montalbán. (Fotos: Chicho).

blemente, la riqueza del friso romano. Faltan senadores, tribunos, criados. Falta atmósfera. La tarta de manzana no puede hacerse bien si se quitan demasiadas manzanas. La mermelada es otra cosa. Digamos que este Julio César *es una talentuda mermelada servida en capa demasiado fina sobre la tostada del Centro Dramático Nacional."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 17 de marzo de 1988).

"Debe haberse imaginado como una especie de versión de cámara de Julio César. *Menos personajes, menos texto, un ámbito cerrado de concierto, unas voces instrumentales, una asociación de las ideas eternas del poder, su corrupción, sus ambiciones, trasladada por encima del tiempo: de la Roma de César al Londres isabelino, y de éste a nuestra época, indeterminado por la mezcla de los trajes de calle —trajes de políticos— con las togas de fantasía; y con una palabra contemporánea, concisa, seca. Hay que imaginar esta actitud previa para darle alguna al intento, que vaya un poco más allá del acto gratuito, de la apetencia personal, del teatro para nada. No ha salido. Pasa en el teatro a veces —y eso es lo que se suele llamar su misterio— que la suma de grandes nombres da un resultado nulo.*

(...) El texto del clásico va por su sitio, reclama su acción propia, la intencionalidad con que se escribió, y no deja nunca de estar presente como un fantasma reclamando su vida; la actualización, o la modernización, pueden ir por otro sitio que les apetece a los neocreadores, y entre los dos propósitos puede haber —y aquí lo hay— un choque y un malestar. Es una cuestión objetiva. Shakespeare es, además de irónico, escéptico y además de escéptico, lírico, pasional, elevado.

La adaptación al castellano de Vázquez Montalbán, siendo tan gran escritor y poeta, es fría y plana, se inclina hacia lo irónico, abandona lo exaltado. Disminuye, apoca a Shakespeare. Es un idioma rápido, al que la intención de ser coloquial y diario deja muchas veces en descuidado, incluso en no atento a las cacofonías. No encuadra con lo que está pasando: no sitúa a Marco Antonio con toda su desolación y el despecho contenido y en trance de evolución en el discurso fúnebre. No da misterio, cuando pasan cosas misteriosas. Es opaco para el teatro.

Shakespeare puede ofrecer en la lectura directa algunas fealdades, algunos ripios, algunos efectismos, que los escritores no teatrales no entienden; son, sin embargo, fuerza de representación, teatro, alternativas de la palabra hermosa, refuerzos de la idea. Suprimirlos o rodearlos puede ser de buen gusto; Shakespeare no fue un escritor de buen gusto, sino otra cosa muy por encima.

El director Lluis Pasqual ha hecho cosas parecidas. Shakespeare es casi siempre un ámbito libre y enorme, y Julio César *es una de las obras más notables en esa manera. Encerrarlo en un semicírculo negro, de imitación de mármol falso —como el sintasol como el papel de empapelar, como el "airon-fix"— es una forma de aplastarlo. Los paseos de los actores para entrar y salir falsean el todo, pero peor es cuando se agrupan en forma de fotografía de pequeño estudio. El juego de las luces es pedante y exhibicionista, más que artístico, ni da el aire, o el ámbito, o el espacio, ni subraya las acciones; contribuye, en cambio, a descarar la fealdad del decorado —sacándole mates o brillos o sombras, destacando la indignidad del material con que se quiere imitar otro noble— y, a veces, al menos en algunas butacas, a deslumbrar al espectador.*

La música, de la buena firma de Arrizabalaga, se convierte en efectos especiales como en los malos melodramas, para dar ese misterio al que no se alcanza por otras vías: malsuena. A dramón de cine de barrio. Fabià Puigserver es tan buen escenógrafo como Lluis Pasqual es gran director, que ha firmado muchas lecciones de teatro, y ambos de tanta categoría como Vázquez Montalbán en la escritura. Shakespeare puede con ellos. O ellos pueden con Shakespeare: le destrozan. Con la colaboración de los actores, también de buenos nombres y buenas trayectorias. No se ve la necesidad de importar a Miguel Ángel Solá para un Marco Antonio más desfalleciente y aburrido que estremecedor, o de utilizar a Emilio Gutiérrez Caba para nada, como a Mercedes Sampietro y otros.

Lucena hace un César al que consigue convertir en personaje indiferente, y Walter Vidarte farfulla o se histrioniza —según— en Casio. Lo mismo ocurre con los demás. En la primera parte se mantienen dentro de una dicción más serena, de un esfuerzo mayor por adecuarse al cruce de lenguajes Shakespeare-Vázquez Montalbán; en la segunda, la rapidez de la acción, la presencia de la violencia, les desborda y se lanzan al caos. Es cierto que esa segunda parte está abandonada a su suerte, como si la muerte de César hubiese acabado ya la obra o el deseo de hacer las demostraciones prácticas que se desean hacer, y lo otro fuera un golletazo para terminar. El público acogió bien la primera parte, se entregó a su propio aburrimiento en la segunda, pero se mantuvo alerta y discreto por la cuestión de la magia de la cultura. Aplaudió al final, y todos salieron a saludar varias veces." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 17 de marzo de 1988).

"Yo necesito razones para entender. Por eso tendría que preguntar o pedir razones a los responsables de este Julio César. *No querría, y no lo haré, detener esta crítica en lo superficial,*

pero —parafraseando al propio Shakespeare— puedo extrañarme de que los personajes aparezcan con traje de hoy bajo sus togas: debe haber una explicación, porque así lo ha dispuesto Lluis Pasqual, y Lluis Pasqual es un buen director. Puedo extrañarme de que el espacio escénico sea átono y gris y no represente ni sugiera un ambiente para la acción: debe haber un motivo porque así lo ha diseñado Fabiá Puigserver, un buen escenógrafo. Puedo extrañarme de que el argumento de Julio César, *de Shakespeare, haya quedado reducido a su esqueleto, después de prescindir de personajes, suprimir escenas y modernizar el lenguaje, debe existir una causa, porque así lo ha hecho Vázquez Montalbán, y Vázquez Montalbán es un buen escritor.*

Dejemos esto, al fin y al cabo superficial. Toga o chaqueta más o menos, suponemos que Lluis Pasqual ha querido modernizar la obra. Refiriéndose ahora a la escenografía y el lenguaje, afirma Vázquez Montalbán que "le quitas unas cuantas calles de Roma a esta obra y referencias de arqueología olímpica y parece proponerte una reflexión atemporal sobre el poder, la ambición y la fidelidad".

Pero esto, ¿no lo sabía también Shakespeare, que era, asimismo, un buen escritor? ¿Qué le interesaba a Shakespeare, qué se propuso? ¿Simplemente contar la muerte de César o hacer una reflexión sobre el poder y la ambición? Si le interesaba esto último, como es probable, ya era él consciente de para qué utilizaba "una de romanos" y eligió uno entre los posibles momentos de la historia para su discurso moral, que es lo que han hecho luego todos, de Calderón a Buero Vallejo: los discursos terminan siempre en un tiempo, precisamente el menos oportuno muchas veces, porque nosotros vivimos limitados por las dimensiones de tiempo y espacio y sometemos a ellas todo lo que tocamos. Lo cual lo sabía también Shakespeare.

A través de un trabajo que se desarrolla en el escenario y en la sala, mezclados con los espectadores, varios personajes de la obra —el pueblo— actúan e intervienen. Se logra así que todos nos sintamos parte del espectáculo. La idea es brillante y eficaz. Y la apuntala el hecho de que los grandes discursos del texto shakesperiano, el de Bruto y el de Antonio, se nos den a nosotros. En el escenario, moviéndose en un clima en exceso artificial por causa del irreal decorado, los actores viven la tragedia de la muerte de César y de la guerra civil subsiguiente. Shakespeare conserva siempre su grandeza; las palabras son solemnes; la traducción, excelente por lo general; la belleza de la creación del maestro de dramaturgos se nos transmite fresca. Es lo mejor de la representación. Junto a ello, los actores se presentan desiguales; no creo acertada la elección de algunos de ellos, como Walter Vidarte, cuya entrega y fuerza quedan descompensadas por su falta de claridad de dicción, que lo alejan de la acción y la descomponen; Miguel Ángel Solá, el otro sudamericano con un papel de responsabilidad, da un Marco Antonio cínico, basto, que no convence con el genial parlamento que el autor puso en sus labios. El protagonista de la acción es así Bruto, a quien Emilio Gutiérrez Caba presta dignidad, pero no grandeza, y que sobresale claramente en su interpretación. Y por lo que hace a César, Carlos Lucena es llamado a un papel al que se deja convertido en unas pocas pinceladas. Lo que se le deja hacer lo hace dignamente.

Y, por encima de todo, la obra se ve con gusto."
(Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 22 de marzo de 1988).

AZAÑA. UNA PASIÓN ESPAÑOLA
Textos de Manuel Azaña seleccionados por José María Marco. Música: Alejandro Massó. Espacio escénico: Mario Bernedo. Interpretación, dramaturgia y dirección: José Luis Gómez. Estreno: 29 de junio de 1988, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"Con el designio de no proceder ni a una reconstrucción histórica ni a un juicio político de la figura y vida de Manuel Azaña, José María Marco ha hecho con tacto, con respeto, una selección de textos del gran político y escritor, cuya breve actuación política durante el agitado tiempo de la Segunda República sigue siendo motivo de polémica entre sus crecientes admiradores y sus persistentes detractores. José Luis Gómez es un actor ambicioso imbuido de ideas estéticas y conceptuales sobre el arte y el teatro. Su trabajo en la dramatización de esos textos es el resultado de una reflexión minuciosa, de una selección exigente de matices y de una conjunción muy eficaz en conceptos escénicos.

De ese meditado desarrollo brota una densa dramatización de textos, muy diversos, en un ámbito que podríamos calificar de tenebrista ateniéndonos para ello a la técnica de valoración espacial y lumínica de Caravaggio o de nuestro Ribera. Es decir, una ambientación para modelar en las medias luces, en las penumbras envolventes, en los focos de luz más calculados, la figura de don Manuel Azaña. Sin afeites, sin caracterización, sin acudir a caricaturizadores efectos de expresión corporal o tics verbales, el actor alcanza a producir una presencia evocadora. La evocación del gran personaje se acentúa por el acierto de rehuir casi siempre la iluminación facial y buscar lo característico de Azaña en la reposada gesticulación, en las sutiles variaciones tonales que gradúan desde la redacción pausada y reflexiva de una carta de dimisión al tono vibrante de un discurso histórico en las Cortes o la confidencia meditativa en una entrevista periodística.

Con acierto, la selección textual está liberada de cronología. El Azaña puesto en pie, va de un sillón a una silla de trabajo, de un paseo en la penumbra, al primer plano de una tribuna de orador y en ese ir y venir pausado, subrayado por músicas muy sugeridoras, muy entonadas, de Massó se expresa, ya que no la dramática etopeya del escritor poco comprendido, del político superior a su tiempo, a su medio, a su circunstancia, si lo esencial de su pensamiento político, de su estricta concepción moral del arte, de la política, de la vida.



"Azaña, una pasión española", interpretada por José Luis Gómez, y en la página contigua, "Los caminos de Federico", por Alfredo Alcón: dos monólogos del C.D.N. (Fotos: Chicho y Teatro San Martín).

José Luis Gómez, despojado, maduro, libre de tentaciones expresionistas de creaciones anteriores, hace un sólido trabajo. Rica de inflexiones la voz, tensa y limpia la dicción, exigente la modulación, sobrio el ademán, se interna en la figura, en la persona de don Manuel Azaña con validez y con respeto.

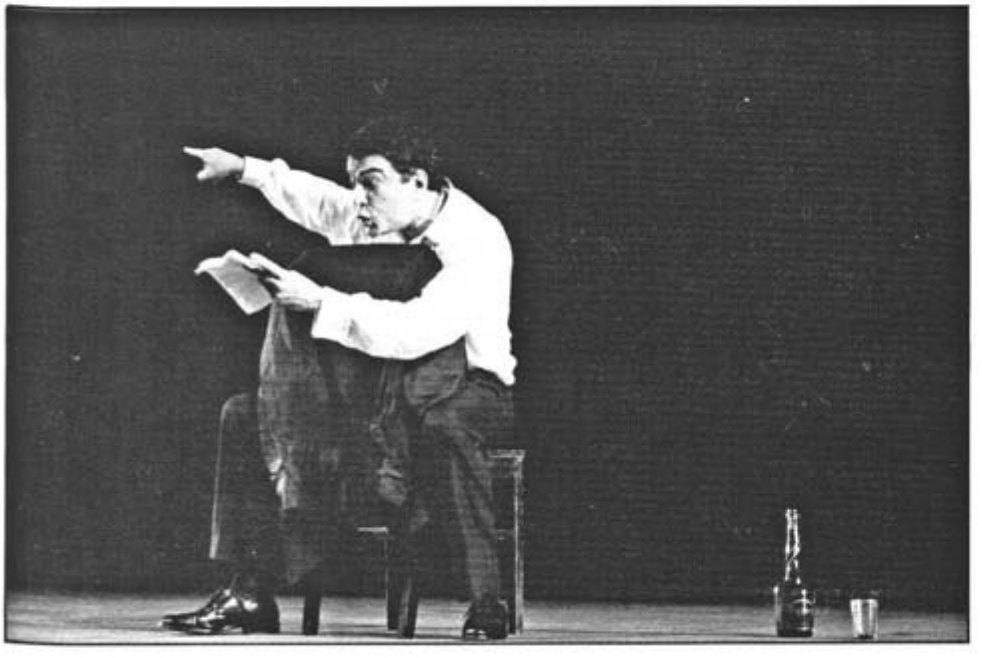
Inevitablemente, la representación sube a medida que progresa, hacia una tonalidad de discurso político, de propaganda ideológica. Apenas se han apoyado el adaptador de textos y el actor en notas intimistas, en apuntes sentimentales.

El rigor así es mayor que el necesario. Pero se ha evitado el peligro de lo prolijo. Bajo el juego de luces manejadas escultóricamente, modeladoras de la figura humana, de la envoltura temporal, aparece en pie, tratado con respeto y amistad, la figura ilustre del gran político atropellado por un momento de extrema violencia de la violenta siempre política española." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 1 de julio de 1988).

"(...) Algo del pensamiento de Azaña está presente en el monólogo que representa José Luis Gómez. Gómez entró en contacto con Azaña a partir de su memorable, extraordinaria dirección de escena de La velada en Benicarló. *No es hombre que se conforme con una sola dimensión del teatro, investiga y estudia todo su entorno, y desde entonces el personaje de Azaña le zumba en el oído.*
José María Marco ha recogido algunos textos de Azaña, los ha organizado y fragmentado, los ha adaptado para esta representación. Cualquier selección es discutible cuando se trata de reducir a una hora de representación un pensamiento largo y abundante y una vida intelectual y política intensa. Esta selección es también discutible, probablemente porque cada uno de nosotros tiene sus frases de Azaña, sus recuerdos, sus perfiles. Aceptemos que ésta es una selección personal, que parece hurtar algunos de sus párrafos más polémicos o de sus grandes fragmentos más dolorosos.
La dramaturgia de José Luis Gómez marca un simplísimo escenario con muy pocos movimientos —estorbarían si hubiese más—, una luz muy tenue, unas espirales de humo que surgen de los ceniceros de gran fumador, una voz muchas veces delgada, más claras otras. Se debe buscar la sensación de la nostalgia, del pensamiento "post mortem", de la busca del ectoplasma, de la sesión de espiritismo.

Resulta, supongo que deliberadamente, una sensación de pensamiento muerto, de algo que no volverá a ser. Probablemente tiene razón. Sin embargo, desde un punto de vista práctico, la oscuridad del escenario —precedida por la penumbra de la sala— es excesiva, sobre todo si se une a lo imperceptible, incomprensible, que resulta muchas veces la palabra. Parece el resultado de que el micrófono está mal situado y mal ecualizado.

La diferencia de tipo físico entre el que fue don Manuel Azaña y el de José Luis Gómez no perturba. Es la demostración —una vez más— de que un gran actor puede llegar a interpretar fielmente a lo que es más distante físicamente de él. Se ganó con ello buenas ovaciones y bravos, muchos de los cuales, sin duda, iban a la memoria y a la idea de Manuel Azaña, así invocado." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 1 de julio de 1988).



"(...) En esta ocasión, José Luis Gómez no ha montado una obra teatral, como hiciera con la Velada. *Su papel en escena consiste en el recitado dramático, o mejor dicho, dramatizado, de una serie de textos de Azaña, de muy diverso origen y naturaleza. Fragmentos de discursos, de cartas, de ensayos, desfilan por la escena en ordenada concatenación. Sin recordar físicamente al personaje, Gómez consigue conducirnos a su presencia. Azaña no está sino insinuado mediante algún detalle de vestuario o utillería, pero le vemos; le vemos realmente. Le sentimos. Y le escuchamos. El monólogo de José Luis Gómez no es el recitado de un texto por un actor, sino la serie de parlamentos —separados en el tiempo y la ocasión unos de otros— que Azaña pronuncia para nosotros en una bien trabada serie de "flashes" sobre su vida y sus ideas.*
La puesta en escena es detallista, hasta conseguir el efecto cinematográfico de primer plano, algo muy difícil en teatro. Cada momento responde a un plan; cada objeto, luz, gesto, movimiento. José Luis Gómez se muestra con la tranquila naturalidad de quien ocupa de manera sencilla la personalidad que representa. No hay ficción. Ayuda a ello el realismo de los textos elegidos. El conjunto es a la vez una lección de buen quehacer teatral y de aproximación al personaje histórico (...)" (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de julio de 1988).

LOS CAMINOS DE FEDERICO
Sobre textos de García Lorca. Dirección: Lluís Pasqual. Música: Lluís Llach. Intérprete: Alfredo Alcón. Estreno: 30 de junio de 1988, en el Teatro María Guerrero de Madrid. En coproducción con el Teatro General San Martín, de Buenos Aires.

"Empresa doblemente difícil la que ese gran actor argentino que es Alfredo Alcón ha emprendido. Primera y gran dificultad, transformar un material esencialmente lírico, en dramático. Segunda, desmoronar una tradición recitadora de poemas lorquianos desde un cierto andalucismo artificioso y una cadencia pintoresquista y aflamencada que dejaba el verso en su oropel más superficial.
Alcón utiliza una singular antología orientada en busca de la unidad dramática y de la identidad total del poeta. Fragmentos de conferencias, de entrevistas periodísticas, aportan el cañamazo autobiográfico sobre el que poemas, enteros o fragmentados, escenas —ésas por sí mismas dramáticas— de piezas teatrales, bordan lo que podríamos considerar como el acto dramático de una confesión personal. Pero Alcón no se introduce, no suplanta, ni el cuerpo ni el ánimo del poeta. Actúa como un bululú de nuestro teatro más antiguo. Va de unos a otros personajes, según la temática del verso, del gitano al compadre que no es él, ni su casa es ya su casa, pasando por el talle fino y amustiado de Rosita la soltera.
Hay un intenso trabajo de actor que rehúsa declamar, que, sobre todo, pospone la musicalidad del verso o de la estrofa, a su sentido; el escrutinio agudo de la metáfora a la tersura de ánfora del verso en el que el poeta la ofrece a beber.
(...) El terror a la muerte, el no quiero verla, la rebeldía ante el Dios vejado y burlado adivinado en Nueva York, se alternan y descubren, de pronto, sobre todo cuando el poeta habla en primera persona, la angustia interior, el amor desesperado, el amor oscuro y no previsto, la risa casi infantil de pura pureza pícara de la talabarterita y su marido.
Pese a todo el enorme esfuerzo, lo lírico flota sobre la voz rica en tonos, precisa de dicciones, liberada de ritmos tópicos, de Alcón. La composición gestual, la expresión corporal recorren largos senderos. Espléndido logro poético de un gran actor." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 2 de julio de 1988).

"Este monólogo de Alfredo Alcón está construido con la intención de tener un carácter de pieza y de rehuir el recital. Unidos por algunos textos de conferencias o entrevistas en los que García Lorca se definió a sí mismo, su poesía y su teatro, están los poemas o los fragmentos de obras. A veces, sin solución de continuidad, enlazando casi sin respiración el último verso de un romance con el primero de un poema

libre. Este sistema tiene la virtud de mostrar la unidad del poeta, aunque no siempre la sutura esté tan bien conseguida como para conseguir el propósito de pieza única y aunque nos encontremos con lo que parecia no quererse, que es el recital, la declamación, la interpretación de cada poema. A lo cual no hay nada, finalmente, que objetar. Queda como ensayo interesante la conversión de la poesia lírica en dramática y en muchos casos épica.
(...) Alfredo Alcón suma su peculiaridad de actor de la buena linea histriónica, de la voz flexible y profunda, del apasionamiento romántico, a este gran acervo de Lorca. Primordialmente interpreta, y puede transformarse en niño que juega, en doña Rosita que pierde su juventud y su vida, en guardia civil o en gitano a caballo. Es lógico que a algún espectador le canten en la cabeza los poemas de Lorca, oidos y estudiados de otra manera que como los representa Alcón, y que tenga otra visión de la espléndida imagineria española, de la valentia del verso metafórico y de alucinación del primer surrealismo serio de este país. Lo cual no puede ir, ni va en absoluto, en contra de la manera de este actor argentino: es una cuestión de resonancias internas que no encajan. Cuestión de gustos y de diferencias culturales. Por encima de ellas brilla un trabajo profundo y serio, unas dotes de voz y de incorporación de los tipos perfectamente plausibles.
El público de la primera representación percibió la calidad y el despliegue de trabajo técnico del actor a cuerpo limpio, y la sencillez con que ha sido dirigido por Lluis Pasqual, sin darle apoyo de escenografia o de vestuario, simplemente con algunos cambios de luces; al terminar, el teatro entero se puso en pie y le aclamó justamente." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de julio de 1988).

"Los caminos de Federico *es un montaje extraordinariamente emotivo de los textos de Lorca. Desnudo de otros elementos que la palabra y el gesto del actor —una silla, ocupada pocas veces; una chaqueta que apenas entra en juego; el estallido contra el suelo de un vaso de cristal, a medias consumido el vino que contiene; nada más—, el espectáculo sobrecoge y emociona. El público lo siguió con un silencio absoluto; nadie pudo entrar en la sala una vez iniciada la representación (ejemplo a seguir siempre); durante hora y media pudo oirse —de haberla habido— el vuelo de una mosca; al concluir, los bravos de toda la sala convirtieron el estreno en un éxito sin reservas.*
Alfredo Alcón da una lección de recitado, medida, exacta, precisa. Pone en cada poema, o en cada párrafo en prosa, el elemento necesario para extraer del texto todas sus posibilidades. La dramatización del parlamento corre a cargo de sus dotes de actor: cuando grita, susurra, llora, calla o sueña es siempre por exigencias del guión. Cualquier espectador se emocionará con tan buen quehacer, que ha de cargarse en la cuenta positiva del actor, del director del montaje, Lluis Pasqual, y de cuantos han colaborado al éxito.
Una crítica si que debe hacerse: la selección de textos. Lorca es un autor muy variado, muy versátil. La riqueza de colores de su paleta es movidísima. Para este espectáculo se ha prescindido prácticamente del Lorca brillante para quedarse con el Lorca negro. Los textos son, salvo una excepción, amargos, grises, duros, pertenecen al Lorca trágico. Y hay muchos otros Lorcas, y Los caminos de Federico *fueron muchos, por tanto; la visión del autor que este espectáculo nos da es engañosa: no es todo Lorca, no son todos sus caminos.*
Y a esa misma cuenta de la selección de textos hay que anotar el error —en mi opinión— de incluir un parlamento de Doña Rosita. *Alcón tuvo que amanerar la voz para hacer creible el texto, y los espectadores, al menos aquellos a quienes la emoción les dejase razonar, hubieron de preguntarse: ¿No hay textos de Lorca que no exijan ser recitados por una mujer? ¿Por qué entonces restar verdad y credibilidad al conjunto introduciendo las quejas de doña Rosita por la frustración de su vida?"* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 3 de julio de 1988).

TEATRO DEL CENTRO INSULAR. Las Palmas de Gran Canaria

ROBINSÓN Y CRUSOE

De Nino D'Introna y Giacomo Ravicchio. Dirección: Nino D'Introna y Giacomo Ravicchio. Intérpretes: Luis Fernando Rodríguez y Federico Nuez. Estreno: 13 de julio de 1988, en la Sala del Centro Insular de Cultura del Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria.

"Dos soldados de naciones e idiomas diferentes llegan al tejado de una casa, tejado que es una auténtica isla en medio de cualquier mar. Del enfrentamiento pasan a la colaboración y de la incomunicación al diálogo. De enemigos mortales a "colegas".
El resultado del trabajo de estos dos actores es un espectáculo fresco, digno y atractivo. Tal vez la solución final sea un tanto sensiblera e ingenua, quizá para resaltar el mensaje de amistad que plantea la obra.
El espacio escénico se reduce al tejado de una casa, pero tiene recursos suficientes para dar un buen ritmo a la narración. La trampilla por la que desaparecen los actores en busca de objetos da la oportunidad a éstos de continuar las escenas dentro del planteamiento situacional del espectáculo. El "atrezzo" es suficiente como elemento de juego de los actores.
Tal vez los nervios del estreno y la falta de rodaje hizo que los primeros minutos del espectáculo tuvieran un ritmo algo lento que los actores supieron cambiar al ir encontrándose más a gusto en el escenario.
(...) Robinsón y Crusoe *es una buena muestra de la forma de dirigir a dos actores jóvenes para obtener un buen producto teatral. Un espectáculo divertido, fresco y representativo de un buen trabajo de dirección que convierte a dos actores principiantes en protagonistas de un buen trabajo escénico."* (Carlos Alvarez. "Canarias". Las Palmas de Gran Canaria. 16 de julio de 1988).

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS. Madrid

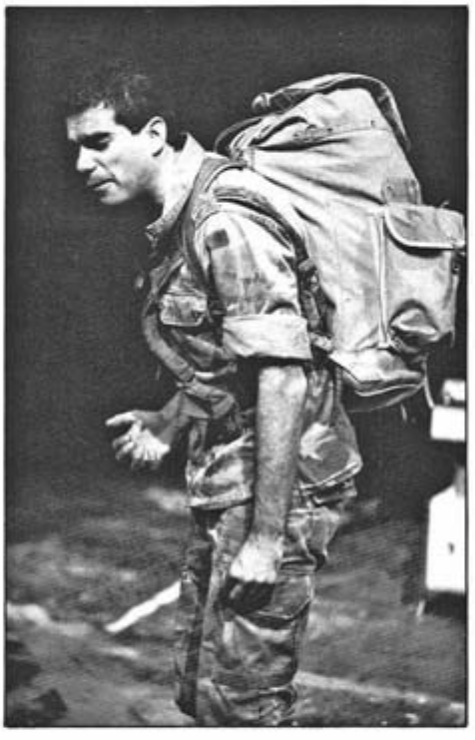
CASO 315

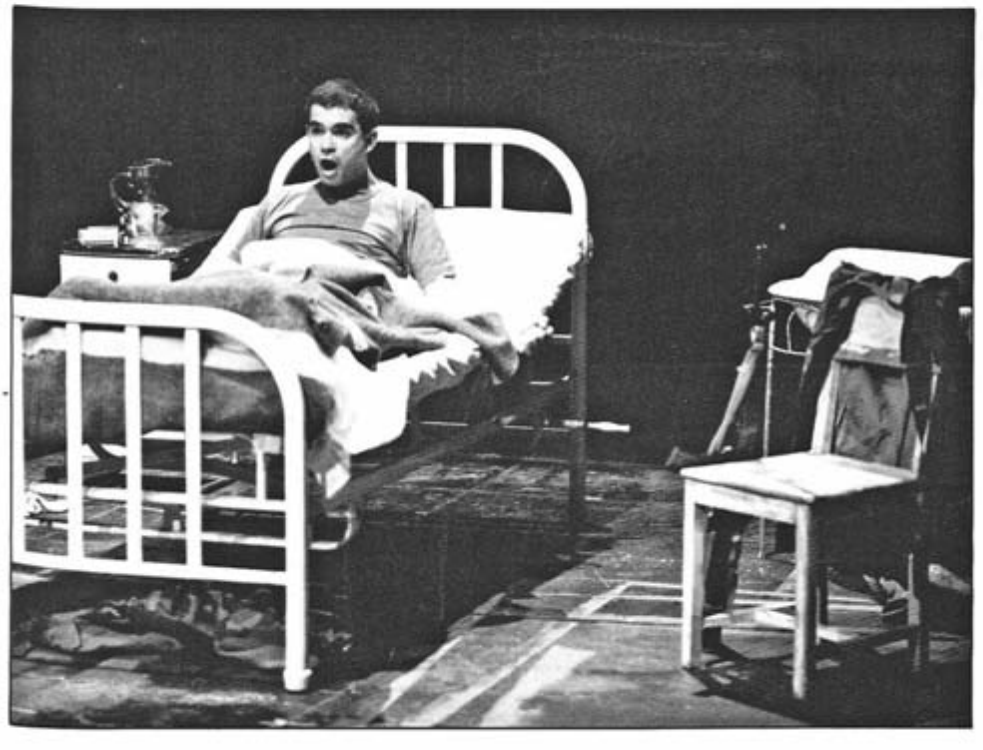
De Julián Egea. Dramaturgia: Carlos López. Dirección y escenografía: Manuel Ángel Egea. Intérprete: Eduardo Fuentes. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en la Sala Olimpia de Madrid.

"(...) Lo que cuenta el monólogo es el alistamiento de un joven, su conducción a la selva para enfrentarse a los "contras" y su condición de prisionero de éstos. Obligado a despiezar a machetazos a un compañero, a guardar los trozos en su propia mochila y caminar con ella dias y dias, en tanto la carne humana se va descomponiendo y penetrándole. Cuando le liberan, está loco: quiere matar a toda costa y a todos los que le rodean, sin excepción. Es el Caso 315 *en el hospital Dávila Bolaños, de Nicaragua.*
El texto excede toda crítica teatral: no se discute la verdad, ni siquiera el testimonio directo de una verdad. Está contando sobriamente, sin cargar las tintas y aparece sincero. La dramaturgia —de Carlos López— y la dirección, de Manuel Ángel Egea, contribuyen a la teatralización con la sobriedad del escenario limpio —la somera habitación del hospital, sobre un enorme diorama blanco—, algunos ruidos de fondo, unos cambios de luces que sólo obedecen a subrayados del relato (todo un poco más allá del naturalismo del testimonio). El actor Eduardo Fuentes interpreta momentos de lo que cuenta; mima su paso por la selva, el combate, la captura, el paso tardo y agobiado bajo el peso de la mochila tremenda. Va creciendo de veracidad a medida que avanza su representación, se va haciendo convincente. Es un solitario trabajo muy difícil, que carga mucha tensión en una hora. Tal vez con menos luces y menos sonidos ganaria en fuerza." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 8 de diciembre de 1987).

"(...) Es fuerte el relato de Julián Egea y está directamente convertido en acción dramática. El monólogo de Hugo, soldado sandinista, en el hospital donde yace enloquecido por la tortura de que fue objeto, se inicia y se cierra en esa casa hospitalaria a la que Hugo está atado para protegerle de su insania exterminadora. Bastan unos efectos luminotécnicos y sonoros, bien manejados, para sugerirnos el dramático peregrinar del soldado por la jungla americana. Lo que ha pasado Hugo es atroz. Cientos de miles de soldados de distintas banderas podrian contar historias análogas.
Eduardo Fuentes encuentra la entonación justa en cada momento, hace sonar con autenticidad los modismos hispanoamericanos que esmaltan su relato, transforma por la virtud de la palabra y de la expresión corporal, muy viva, muy dramática, las situaciones sucesivas. Denota un estudio insistente del personaje, un dominio absoluto del texto, una perfecta identificación con él. En pocas palabras, una actuación extraordinaria de actor que, si está a su alcance, repetiria en papeles diferentes. Es la promesa de una estrella futura de nuestra escena.
La gradación dramática está bien establecida mediante las alternancias de la acción directa y las evocaciones sociales que el soldado hace de su familia y contorno humano. Cuadro hiriente, sincero, apenas partidista, pues su generalización resulta inevitable, lo que muestra es la turbación profunda de un ser humano en situaciones acusadamente inhumanas.
Una hora de duración, que es una hora de intensidad. Una sinceridad dolorosa, conmovedora y la demostración de que allí donde hay una verdad humana, un conflicto situacional que produce vectores opuestos, hay teatro. El Caso 315 *es un duro y brillante momento de teatro monologado. Un soliloquio en el que*







"Caso 315", de Julián Egea, interpretado por Eduardo Fuentes. (Fotos: Chicho).

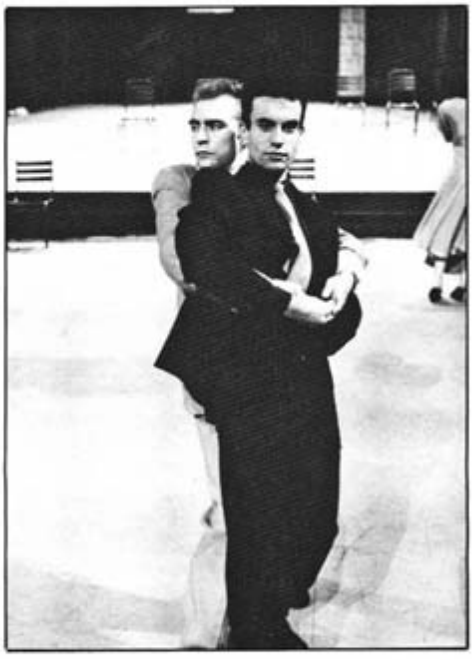
pululan los problemas fundamentales de una sociedad humana gravemente enferma." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 6 de diciembre de 1987).

"El espectáculo, dentro de su sencillez, vale la pena por varias razones.
Una primera, de orden estrictamente teatral: es un texto intenso, interpretado con pasión y sinceridad. Otra, de orden histórico: es un documento que nos remite, a través de un personaje, a una realidad precisa, de la que nos llegan diariamente crónicas y noticias de agencia que rara vez consiguen superar la abstracción.
Ésta vez, beneficiándose de la fuerza concretizadora que corresponde al teatro, Caso 315 *nos trae no sólo la experiencia precisa de un combatiente sandinista, prisionero de los "contras" durante varios dias, sino, lo que es más interesante, la gravitación de la realidad nicaragüense, la crueldad a menudo diluida tras la interpretación puramente ideológica.*
Ése es, me parece, el valor más destacado del texto de Julián Egea, escrito a partir de la confesión de un personaje real, a quien escuchó durante su etapa de cooperante en aquel país. Así que está la anécdota terrible del personaje, el relato de la tortura física y psicológica a la que fue sometido por sus adversarios, pero, sobre todo, cuenta la capacidad de integrar esta historia individual en una atmósfera compleja, física y social, de modo que podamos entender y sentir, de manera directa, sin inoportunas interpolaciones ideológicas, algo de lo que sucede en Nicaragua y los términos en que vive una parte de su pueblo.
El espíritu del autor es, en este sentido, inequívoco. Mucho antes que un alegato en favor del sandinismo, se trata de un testimonio en favor de la paz.
La dirección de Manuel Ángel Egea y la interpretación de Eduardo Fuentes defienden la tensión, la credibilidad, de un trabajo que consigue romper cualquier monotonía, y sacarle el máximo partido teatral a un relato monologado. El espectáculo, tras la pausa de las Navidades, volverá al Olimpia durante un par de semanas. Es justo. Porque, dentro de su coherente sencillez poética, Caso 315 *es mucho más que el previsible espectáculo lleno de solidaridad y de buenas intenciones."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 18 de diciembre de 1987).

CALDERÓN

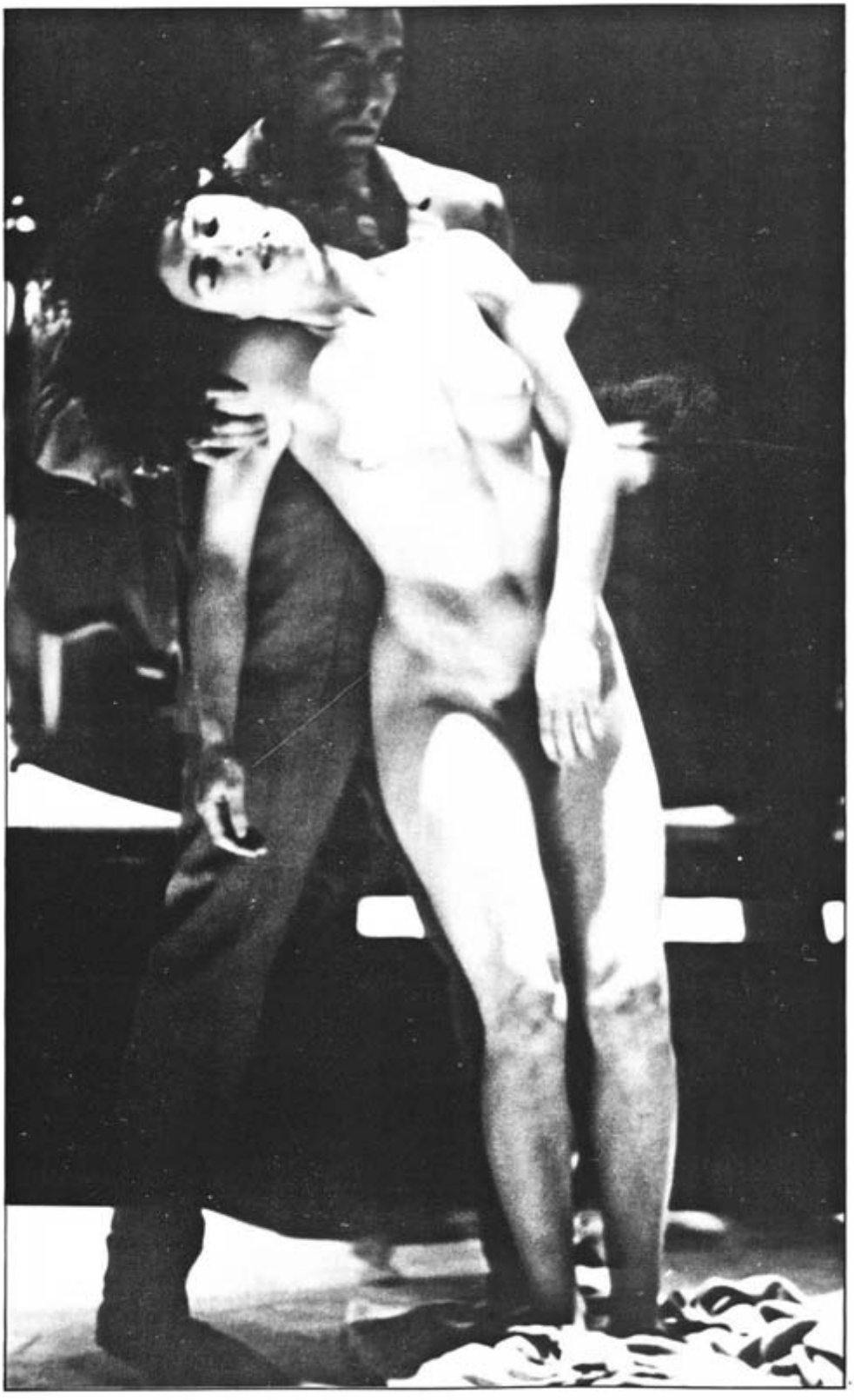
De Pier Paolo Pasolini. Versión y dramaturgia: Carla Matteini. Dirección: Guillermo Heras. Escenografía y diseño de luz: Guillermo Heras y Equipo técnico de la Sala Olimpia. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Intérpretes: Juan Carlos Alonso, Miriam Arcaya, Enrique Baztán, Juana Cordero, Jon Garaialde, Gabriel Garbisu, Naya González, Mariano Gracia, Esperanza Guallart, Gracia Lleo, Ana Malaver, Francisco Merino, Alberto de Miguel, María Molero, Carlos Montalvo, Carmen Morente, Chema Muñoz, Paca Ojea, Amparo Pascual, Raquel Pérez Puerto, Paco Plaza y Manuela Rodríguez. Estreno: 14 de abril de 1988, en la Sala Olimpia de Madrid.

"El tema de La vida es sueño *es eterno, como que es el tema de la libertad y del destino. Pasolini lo ha vuelo a poner ante nuestros ojos. Su* Calderón *constituye un ambicioso poema dramático, frente al cual el director de escena*





"Calderón", de Pier Paolo Pasolini. Producción clave de la temporada 87/88, del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Dirigió Guillermo Heras.



se encuentra sin otro apoyo que las propias palabras del diálogo. Calderón, de Pasolini, es un texto abierto, y Guillermo Heras, al decidirse a montarlo con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que dirige, ha debido afrontar, ante todo, la interpretación escénica del poema.
Ha optado por mantener la apertura que constituye la esencia del texto pasoliniano en un escenario enorme, que nos incluye en la acción, en el que los elementos velazqueños dan la necesaria referencia ambiental.
Los actores, ya travestidos del barroco, ya del anónimo uniforme de la locura, ya del traje burgués o proletario de nuestro tiempo, van ofreciendo las claves de reinterpretación de La vida es sueño. Tan sueño, que nunca llegamos a saber cuál es la verdad y cuál la mentira; Rosaura sueña, como con Calderón soñaba Segismundo, y en sus pesadillas unas veces es hija, otras esposa, otras madre; a veces Segismundo es su amante y a veces su antepasado, pero ella es siempre esclava de un mundo opresor del que no puede liberarse.
Los sucesivos sueños de Rosaura constituyen un paseo por la historia buscando la libertad, se despierte donde se despierte, nunca conseguirá encontrarla. Y en esto consiste el mensaje de Pasolini, que ha tomado base en La vida es sueño para exponer la inutilidad de despertar, y de Guillermo Heras, que ha elegido una versión dramática de Carla Matteini y una forma muy plástica —luz, sonido, palabras, movimientos, como un cuadro barroco deslumbrante— de puesta en escena para dotar de sentido a la obra, que busca respuestas imposibles a las preguntas que Calderón dejó formuladas.
Hay en la pieza un claro mensaje político. Pasolini ofrece su interpretación de la España de Franco, y de ahí le falla la capacidad de comprender, y da una España manida, y tópica, por la que campean errores sobre hechos de bulto. Pero no tiene importancia. También otros grandes dramaturgos han sido poco escrupulosos con la historia. Lo que interesa es la grandeza de la idea, y el servicio que le presta bajo la inteligente batuta del director, toda una compañía perfectamente elegida y conjuntada, de actores que sirven muy bien a sus múltiples papeles en la creación de una sinfonía teatral." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de mayo de 1988).

"Pasolini fue un receptor extraordinario de todas las ideas redentoras de su tiempo, un revolucionario de todas las revoluciones humanistas. Calderón —publicada en 1973, pero pergeñada, escrita, retocada desde antes— es como una antología de todo lo que había absorbido y trataba de unificar, o por lo menos de compartir y hacer compartir: un cristianismo de base, el comunismo —del que fue militante—, el libertarismo, ciertas sombras de Wilhelm Reich —en cuanto a la libertad de amar— o de Marcuse —fiebre de aquel tiempo—; incluso de la lingüística general, en la que fue profesional y de la que cita especialmente a Jakobson en el sentido del lenguaje como arma de cuya propiedad por parte de la burguesía hay que liberarse. Y el surrealismo y el estructuralismo. Todo ello iba muy vivo en los finales de los años sesenta y en las revoluciones imaginarias en torno a 1968, que le impresionaron profundamente. Y algunas ideas sobre la locura y la antipsiquiatría, en torno a Bachelard o a Foucault. Mezcla otros









elementos en esta obra: sus propios fantasmas personales, como la homosexualidad, el valor de la mujer-madre-víctima, unas raíces profundas del complejo de Edipo... Y un cierto sueño español que en la acción refiere a La vida es sueño —de la que esta obra no es siquiera una versión libre, sino que toma una especie de punto de partida para devanar el sueño y la realidad— y que prolonga sobre nuestra historia y nuestra cultura, y la continuidad de una opresión que se concreta en Franco. Más un deseo de renovar el teatro, de cambiar su orden burgués, y que está patente en esta misma obra. Es inútil insistir más en que Pasolini era un intelectual soñador y conflictivo consigo mismo y con su sociedad, y que la obra es, sobre todo, culturalista. Llega hoy como una reliquia del pasado, pero de un pasado activo, lleno de ideas, en busca de salidas: una lección para la cobardía contemporánea.

(...) El relato escénico pudo ser sorprendente en su tiempo y no lo es hoy. Sobre todo en el culturalismo y la indecisión hay una coherencia, una secuencia de escenas propia de una mentalidad de autor de cine que no quiere subordinar el teatro a él, sino desbordar sobre la escena todo lo que sabe y es útil. La historia de Rosaura como Segismundo es coherente, la del propio Segismundo está bien adherida a su simbología, y las circunstancias de la opresión general, bien enlazadas. La parte discursiva domina, naturalmente: es así el autor y construye con ella su teatro. Carla Matteini acierta con su castellano libre, limpio y claro. Con esa misma libertad Guillermo Heras la ha dirigido a partir de un espacio enorme que luego ha de llenar con un coro en el que se acentúa la sensación de locura-opresión o que baila de salón piezas insólitas, como el "Cara al sol" o "La internacional". El mobiliario o los elementos de decorados son sobrios.
No se descarta la posibilidad de que esta obra, reducida a sus figuras esenciales, dé un buen resultado en un escenario pequeño y un espacio íntimo, pero tal como lo ha hecho Guillermo Heras es muy válido. Sobre todo se le agradece su dirección de actores, incluso más que la de los movimientos colectivos." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 16 de abril de 1988).

"(...) Calderón es un texto denso, transgresor, revulsivo, del que Ronconi hizo uno de sus renovadores montajes. Heras, sin olvidar la disposición escénica del director italiano en sus líneas fundamentales, le añade el fruto de sus meditaciones. El escenario en profundidad globalizador, calculado para ser penetrado intensamente por la mirada del espectador, suscita a veces magníficos hallazgos, como lo es toda la secuencia del cuadro de "Las Meninas", cuyo paso de la proyección a la realización visual y prácticamente táctil está bellamente logrado.
En el desarrollo de la acción, Heras hace abundante cosecha de ideaciones anteriores. Sus orates parecen venir de aquellos con que Marsillach dio fuerza a su Marat-Sade, otros movimientos corales de las muchachas evocan irresistiblemente los utilizados por Wilson en Hamletmachine, así como pasa la sombra de Lluis Pasqual de El público por otros dispositivos destinados a lograr el máximo fondo visual a la acción. Estas notas, tomadas mentalmente al paso, señalan el trabajo integrador del espectáculo.

Pese a todo, resulta inocultable la mucha arbitrariedad y condición melodramática del desarrollo con las revelaciones sucesivas de la paternidad de Segismundo que prohibe a Rosaura, su hija, amarle, aunque no sin darse antes sus buenos revolcones, y luego a Rosaura amar a Pablo, que resulta, muy contradictoriamente, ser su hijo como fruto de la violación de Rosaura por el puro y abstemio, momentáneamente, Segismundo.

Claro que todo eso apenas si tiene importancia en la sinfonía de imágenes y despertares de Rosaura, que es aquí, y no Segismundo, la que está en la incapacidad de distinguir lo real de lo soñado. Prisión tremenda ésta, prisión del pensamiento y de la voluntad, en la que el poder, representado por Basilio, padre, marido, polivalente, encierra a cuantos, empezando por Rosaura, tienen sueños revolucionarios.

En los cuadros finales aparece la sombra de Kantor, que no es mala sombra. Va la música desde los grandes himnos revolucionarios a la flamenqueria y el folclore, así como las alusiones espaciales, culturales y temporales propenden a situar el denso alegato pasoliniano en el ámbito español.

La interpretación supera en el movimiento colectivo los logros individuales. El esfuerzo de cada actor es grande. Es meritorio. Sin embargo, en muchos momentos, quizá los más, el nivel interpretativo se queda en la esfera del teatro aficionado. Destáquese el esfuerzo de Amparo Pascual en "Rosaura", ¡pobre!, tan desabrigada... animosa y sincera. El calor desgarrado de Ana Malaver en "Carmen", Juana Cordero en "Agustina" y Raquel P. Puerto en "Carmencita". Paca Ojeda está desvaída, Chema Muñoz recita a veces un texto muy importante como si no lo entendiera, Francisco Merino obtiene un continente de dignidad, de gravedad y es el portavoz de los mensajes más políticos de la obra. Los figurines de Cidrón son, muchas veces, tópicos plenamente acertados en las escenas velazqueñas.

Trabajo ambicioso —ya se ha dicho—, antológico por lo que recoge de otros creadores, Calderón *es un montaje lleno de preocupaciones en el que las complicaciones ideológicas de Heras no alcanzan la plenitud de su expresión."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 17 de abril de 1988).

"Pasolini deseó muchos cambios que la historia le obligó a dejar en sueños o frustraciones. El mayor, extendido a todos los órdenes de la vida, podría nombrarse con la palabra Revolución. De ese sueño habla este Calderón, *inspirado en* La vida es sueño, *cruzado por muchas de las inquietudes que definieron a Pasolini y a su época, entre ellas la de romper con la ilusión naturalista del teatro burgués y crear un espacio poético y convencional, reafirmado por la imaginación de los espectadores según las indicaciones del escenario.*

La Sala Olimpia, con un reparto joven, irregular, pero lleno de vitalidad y de talento, en un espacio audaz, aborda, bajo la dirección de Guillermo Heras, quizás el más ambicioso trabajo de su historia. Es un espectáculo duro, difícil y gratificante. Plantea, como diría Gramsci, el conflicto entre el optimismo de la voluntad y la amargura de la inteligencia." (J. M. "Diario 16". Madrid. 22 de abril de 1988).

TEATRO DE CERCANÍAS. Segovia

PAREJA ABIERTA (CASI DE PAR EN PAR)
De Darío Fo y Franca Rame. Dirección: Andrzej Szkandera. Intérpretes: Maite Hernán-Gómez y Antonio Tanarro. Estreno: 24 de septiembre de 1987, en el Centro Penitenciario de Cumplimiento de Segovia.

COMPAÑÍA DE TEATRO CERO. Murcia

EL BARCO EN LA BOTELLA
De Fernando Martín Iniesta. Dirección y escenografía: Jacobo Fernández Aguilar. Intérpretes: Berta Mínguez y Rafael Herrero. Estreno: 13 de abril de 1988, en el Teatro Romea de Murcia.

CESTÓN DE MÁSCARAS. Villallana (Asturias)

EL CONVIDADO
De Manuel Martínez Mediero

EN ALTA MAR...
De Slawomir Mrozek. Dirección: Pedro Lanza. Intérpretes: Belén Fernández, Javier Cerra, Maxi Rodríguez, José A. Marín y Pepe Marín. Estreno: 16 y 17 de abril de 1988, en el Centro Cultural Campoamor.

"Cestón de máscaras lleva cinco años laborándose la escena y representando generalmente montajes de manufactura e inspiración propia. Los pasados sábado y domingo en el Campoamor se atrevieron con una obra "prestada" por Slawomir Mrozek a quien no creo que hubieran decepcionado.

Previamente, y a modo de introducción, escenificaron una pieza corta del dramaturgo español Martínez Mediero, titulada El convidado *que entusiasmó a la mayoría de los allegados que calentaban el teatro, porque tenía todos los atributos para hacerlo: la brevedad, el ritmo y esa ironía que le hace cosquillas al espíritu del humor. Un "corto" teatral pulcramente ejecutado (con una sobriedad de medios encomiable) por parte de los tres actores principales, y en particular Maxi Rodríguez en el papel de sordomudo invitado a cenar, y a morir, quien pronto secuestró las risotadas de la audiencia a base de hacer soberanamente el memo y ridiculizarlo todo con especial salero.*

El alta mar, al antojo de la inmensidad, sin nada que comer (ni siquiera algo) y con todos los nervios desempaquetados... ya tiene mucha menos gracia. Porque así se encuentran los tres "tripulantes" de una balsa que da la impresión de que no se quiere mover, metaforizando quizás un mundo que en esos momentos se limita a ellos mismos y a la necesidad imperiosa e inmediata de satisfacer el estímulo primogénito de comer. La situación está pretendidamente forzada: no importa que bajo sus pies puedan chapotear manifestaciones de peces; no se plantean otra cosa más que comerse a uno de ellos. Alianza entre el femenino y el apuesto y bello representante masculino para zamparse al tercero en discordia; parodia electoral simulando democracia y justicia a la hora de elegir "candidato", y un final prefigurado por el egoísta sentido de la raza. Pero lo peor (y lo mejor) no es





Sobre estas líneas, "El convidado", de Cestón de Máscaras (arriba), y "Volátil", de Circ Perillós. En la página siguiente, dos montajes de Clunia, Teatro de Cámara. (Foto: J. P. Maurin).

que consigan la claudicación de su compañero, sino que también logran que se conveza a si mismo de que no es una víctima sino un fraternal mártir de la causa, que a buen seguro se ganará el acceso directo a todos los cielos existentes. Uno de los grandes méritos del colectivo ha sido, sin duda, montar la escenografía con un prespuesto de medio millón de pesetas; con lo que queda demostrado que las superproducciones teatrales son atractivas e interesantes, pero no por ello merecedoras de más admiración que otras no tan sofisticadas." (Juanjo Barral. "El Correo de Asturias". Oviedo. 19 de abril de 1988)

GRUP DE TEATRE D' EL CIERVO. Sabadell (Barcelona)

ELS BAIXOS FONS
De Máximo Gorki. Dirección: Sebastià Nieto. Escenografía: Josep M. Oliver. Intérpretes: Paco Gilabert, Encarna Hernández, Àngels Aguilar, Josep Abant, Carles Cabeza, Francesc Ciuró, Anna María Carbonell, Silvia Monllor, Ramón Ferrer, Tomàs Culleré, Lluís Bosch, Pere Pascuet, Manel Poquet, Miquel Contel, Jordi Ayguadé, Carles Moráguez, Assumpta Valls y Pere



Altimíes. Estreno: 13 de febrero de 1988, en la Sala El Ciervo de Sabadell.

CIRC PERILLÓS. La Costa del Montseny (Barcelona)

VOLÁTIL (ESPECTÁCULO CÓMICO DE ACCIÓN AÉREA)
Del colectivo. Intérpretes: Jordi Borrell, Adalaida Borrás, Viviana Allocco y Pep Castells. Estreno: 16 de abril de 1988, en Blois (Francia), dentro del Festival de Teatro Europeo.

CIRCO AMBULANTE GRAN FONSET. Madrid

MANGIA, BEVE, SCOPPA FORTE E NON AVERE PAURA DELLA MORTE
De Luigi Malcapelli. Intérprete: Alfonso Asenjo. Estreno: octubre de 1987, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

CIRCUSTANXIAS. Madrid

NOSOTRAS SOMOS ASIN
Guión, dirección y música: María Antonia Pérez Masedo. Arreglos musicales: María José Osés. Intérpretes: María Antonia Pérez Masedo, Cristina Sanjuan, Esther Lledó, María José Osés y Olga Quesada. Estreno: 21 de junio de 1988, en el Centro Cultural Alberto Sánchez de Madrid

COMPAÑÍA DEL TEATRO CLÁSICO. Sevilla

EL DIVO
De Frank Wedekind. Dirección: Luis Sánchez. Intérpretes: J. Manuel Padilla, Francisco Molina, Mercedes Verdugo, Virtudes Sánchez e Indalecio Gómez. Estreno: 6 de noviembre de 1987, en el Teatro Clásico de Sevilla.

"(...) Con el estreno en Sevilla de El divo, *que fuera escrita en 1897 y estrenada el 10 de octubre de 1900, esta sala trianera da un importante paso adelante al confiar el papel de protagonista a un actor sevillano de probado talento y sensibilidad, hasta el punto que merece la pena acercarse a* El divo *—al pasado naturalismo europeo— por admirar la precisión, minuciosamente ajustada, con que Padilla concibe, analiza y expresa la humanidad intrínseca en el personaje tan naturalistamente creado por We-*



dekind. Está, incluso, por encima de la obra, a la que se le podría achacar una elemental rectitud lineal dramatúrgica, propia de noveles, así como escasa variación en la curva emocional, aunque ello es peculiar del naturalismo que, como lógica reacción contra el romanticismo, limita al máximo las peripecias argumentales y encierra la acción en la sicología de los personajes, lo cual le va muy bien a la íntima dimensión de la sala del Clásico.

Padilla, amo y señor del espacio escénico, actuando a un par de metros del público, como si en un único primer plano cinematográfico se desarrollara la obra, enriquece la entidad humana del personaje wedekindiano, recreando el psicograma sentimental del divo con una elegancia sin divismo y una naturalidad sin afectación. Y como se halla bien secundado por disciplinadas interlocutoras como Virtudes Sánchez y Mercedes Verdugo, en muy prudente represión de su apasionamiento; y de un partener, Francisco Molina, de enternecedora expresividad y diáfano poder de comunicación sentimental, el desarrollo dramático se efectúa con sobrado poder para prender la total atención de un auditorio en extremo silente y entregado, que premió al final de la representación al quinteto actoral con fuertes aplausos." ("ABC". Sevilla. 13 de noviembre de 1987).

LA SAL DE LA VIDA
De Maurice Maeterlinck. Dirección: Luis Sánchez. Intérpretes: Joaquín Embid, Isabela Ruciero, Julián Manzano, Antonio Suárez y Eugenio Jiménez. Estreno: 19 de febrero de 1988, en el Teatro Clásico de Sevilla.

"(...) La sal de la vida *es un drama breve, poco más que un boceto de un gran drama injertado en tragedia, con un tema que podía ser sublime, pero que queda en una pieza patriótica de propaganda en guerra.*
La puesta en escena por la compañía titular del Clásico, tan primorosa como es habitual, cuidando con celo los detalles ambientales y el vestuario de época con rigor realista.
En la interpretación destaca positivamente la labor de Joaquín Embid, seguro de sí mismo, compenetrado con el espíritu del personaje y dominador de gesto y dicción. Negativamente, la del actor, voluntarioso aficionando, que asume el protagonista ideal —que no formal— de la obra, acerca del cual gira la línea argumental, y que por su inexpresividad malogra la escena del clímax del drama, diluyendo la intensidad patética de la situación por falta de recursos expresivos. La responsabilidad, en todo caso, sería de la dirección que debe arbitrar fórmulas para dar al clímax toda la fuerza dramática que la situación exige. Coadyuvan correctamente a que la representación se siga con agrado e interés Joaquín Manzano, experimentado profesional que se ajusta a la marcial disciplina de su personaje; Isabela Ruciero, que se muestra con la mesura e intimismo que la introversión de su personaje pide ante una decisión heroica, y Eugenio Jiménez, quien sin palabras expresa el rigor de la obediencia militar.
El público, numeroso e interesado, dispensó al final cordiales y dilatados aplausos a los miembros, sin duda heroicos, de la compañía titular del Teatro Clásico, que tantos montajes de obras que de otra forma no accederían a la escena sevillana nos viene ofreciendo desde su fundación." (Martínez Velasco. "ABC". sevilla. 28 de febrero de 1988).

CLUNIA TEATRO DE CÁMARA. Aranda de Duero (Burgos)

RECITAL POÉTICO-MUSICAL HOMENAJE A PABLO NERUDA
Estreno: 10 de septiembre de 1987, en el cine Aranda de Aranda de Duero (Burgos).

EL GATO Y LA LUNA
De William Butler Yeats. Estreno: 28 de noviembre de 1987, en el cine Aranda de Aranda de Duero (Burgos).

BALADA DE LA CÁRCEL DE READING
De Oscar Wilde. Estreno: 21 de mayo de 1988, en el Centro Francisco Salinas de Burgos.

RECITAL POÉTICO-MUSICAL HOMENAJE A LUIS CERNUDA
Estreno: 12 de agosto de 1988, en el cine Aranda de Aranda de Duero (Burgos).

COCKTAIL TEATRO PIRATA. Madrid

UN DÍA DE ESPÍAS O... EL CASO DEL REPOLLO CON GAFAS
De Ignacio del Moral. Dirección: Ángel Marco.

Escenografía: Eloy Martín. Música: Enrique Paradas. Intérpretes: Miguel Naide, Javier Sesúmaga, Enrique Escudero, Violeta Sánchez y Margarita Sánchez. Estreno: 30 de enero de 1988, en la Sala San Pol de Madrid. Con la colaboración del INAEM.





COLÍN TEATRO. Molina de Segura (Murcia)

MI MAMÁ ME MIMA
De Rai Colin. Dirección e interpretación: Rai colin. Estreno: 7 de agosto de 1987, en Ceutí (Murcia)

LA COLMENA. Béjar (Salamanca)

LA CONDECORACIÓN
De Lauro Olmo. Música: Julián Prados. Intérpretes: José Luis Vecino, Charo Fraile, Isabel Polo, Jesús García, Nieves García, Javier Paino y Pedro Ignacio. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Teatro Cervantes de Béjar (Salamanca).



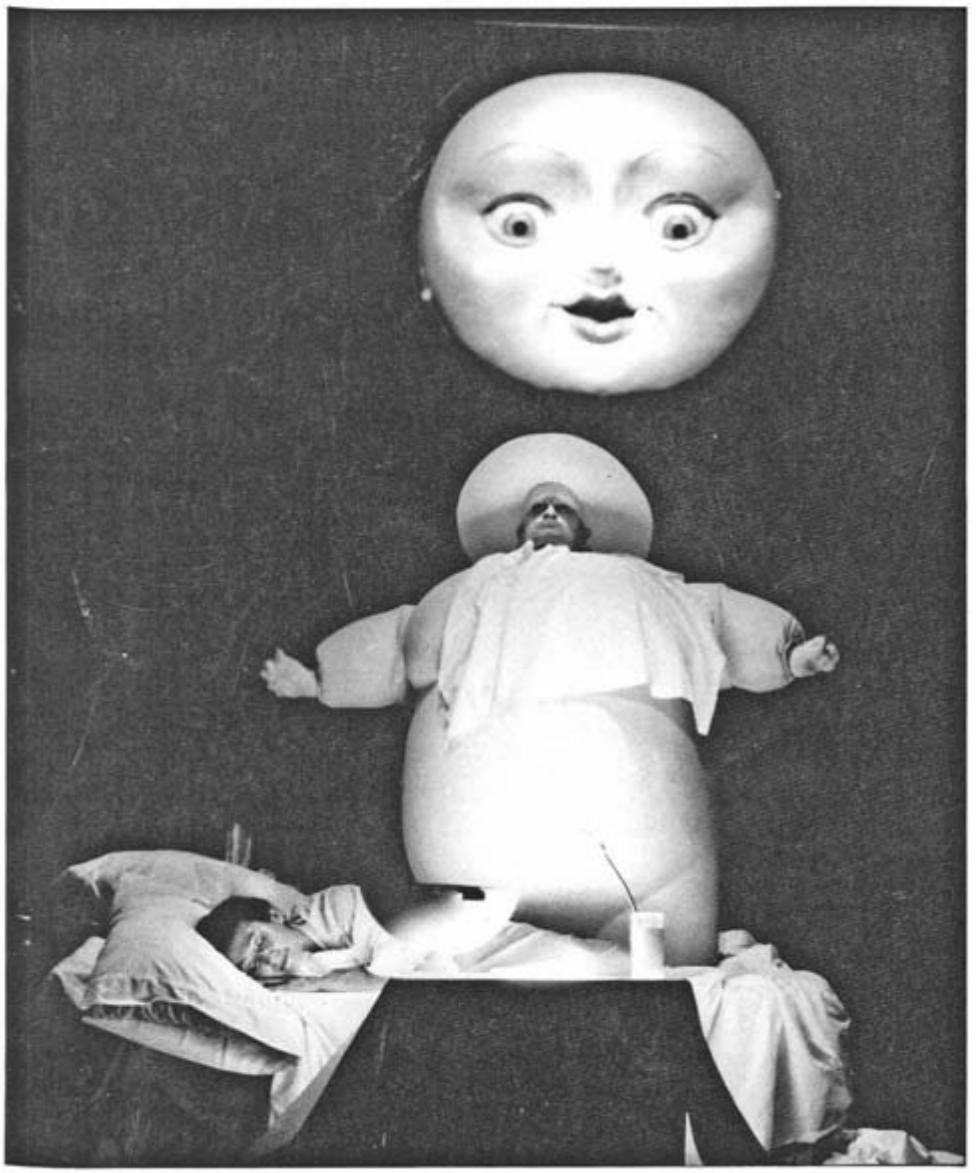
TEATRO DE LA COLONIA. San Pedro de Alcántara (Málaga)

GANAS DE HACER EL INDIO
Del colectivo. Dirección: Mercedes Carrillo. Vestuario: Carmen Pérez. Intérpretes: Pepón Nieto, Concha Pérez, Inmaculada Caracuel, Juana Pérez, Víctor Fernández, Inma Román y Mateo Galiano. Estreno: 14 de julio de 1988, en San Pedro de Alcántara, dentro de la III Muestra de Teatro de Calle.

ELS COMEDIANTS. Canet de Mar (Barcelona)

LA NIT
Del colectivo. Dirección: Joan Font. Intérpretes: Jaume Bernadet, Oriol Boixader, Jordi Bulbena, Ramón Calduch jr., Montse Català, Montse Colomer, Carles Eleuma, Joan Font, Àngels Julià, Jin-Hua Kuan, Jaume Mallofrè, Joan Montáñez, Matilde Muñiz, Andrés Sánchez, Catou Verdier y Rafael Zaragüeta. Estreno: 16 de octubre de 1987, en el Mercat de les Flors, dentro del Memorial Xavier Regàs.

"La invitación inicial a penetrar en las sugestiones y misterios de la noche, era ya una llamada a la desilusión. Desde el instante en que se vio la imagen del crepúsculo, con un sol borroso que se ocultaba vacilante y con temblores nerviosos que delataban la manipulación rudimentaria del truco, pudo temerse que el juego con los objetos, con las proyecciones y con los "efectos especiales" iba a acusar fallos considerables. Y así fue, efectivamente. No son muchos los momentos en que la ingeniería que intenta manejar La nit *funciona debidamente, con lo cual se malogran excelentes ideas que encierra el espectáculo. En ese punto hay remedios que se auguran fulminantes (...), un micro que no funciona, una proyección que se fundía sin lograr que se identificara la imagen que quería transmitir, un resorte que se resistía quebrando el desarrollo de la escena, la pólvora mojada de un cohete lunar... Las soluciones, aquí, parecen fáciles. Otras, en cambio, pueden presumirse más arduas porque atañen al ajuste de un mecanismo general y en definitiva, supongo, a una cuestión de presupuesto.*
A juzgar por el carácter provisional, inacabado, en alguna ocasión, chapucero, incluso, que ha registrado la primera puesta en pie de La nit, *se diría que Comediants quiso ir más allá de los recursos disponibles. La malla que se desplaza por encima de un sector del público y en la que están prendidos centenares de cascabeles y que se eleva, luego, para convertirse en un cielo de estrellas, es demasiado pequeña para las proporciones del local y lo que es peor, acaba colgada de cualquier forma y pésimamente iluminada. (En general, todo el juego de luces acusó anteanoche un muy considerable desbarajuste.) He aquí uno de los hallazgos espléndidos que hay en* La nit *y que no acaba de encontrar una plasmación correcta. Igual ocurre con "la máquina de robar sommis", sugestión si se quiere un tanto retorcida, pero que precisa, en cualquier caso, que las diapositivas que emergen del "soñador" para ser engullidas en un recipiente, funcionen con una mecánica más segura que la que vimos en una embrollada proyección. A mí me parece que, a estas alturas, cuando se opta por un atrezzo de ese estilo, que exige cierta sofisticación técnica, no caben las medias tintas. O el ingenio funciona perfectamente o es un desastre. Son más tolerables los pequeños errores artesanos —y Comediants son los grandes maestros de la artesanía escénica— que el quiero y no puedo que acusan*





"La nit", de Els Comediants. En la página anterior, arriba, "Una de espías" y "Ganas de hacer el indio". (Fotos: Gol y Pablo Santana).

algunos malabarismos formales que propone La nit.
El espectáculo está pidiendo, en consecuencia, una revisión seria. Pienso en escenas que deben acortarse, en textos que necesitan pulirse sin piedad —la segunda parte del desfile de modas, inconexa, o la perorata que se hace desde la redacción de un diario, plagada de "lapsus"—, en situaciones que discurren vaporosas, como el episodio de los vampiros... El montaje es, sin duda, muy perfeccionable a causa de los abundantes materiales que utiliza y cuyo empaste actual permite una reordenación y un buen acabado final. Pienso que el público fiel a Comediants lo pide. Lo pedía anteanoche con una disposición visiblemente propicia a dejarse cautivar por la propuesta imaginativa y bien resuelta, que también abunda en ese torrente de ideas que ofrece La nit. *Los aplausos que suscitaron los juegos bien logrados, esa luna tragándose la máscara de plata o el sol levantándose del lecho al final del espectáculo nos devolvían la fascinación, el encanto, la magia inconfundible de un grupo, cuyo último desafío debe desatarse, a mi modo de ver, de una mayor sobriedad y exigencia, para convertirse en el montaje suficientemente atractivo que esperábamos encontrar, más allá de un revoltijo de buenas ideas."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 18 de octubre de 1987).

"La nit *quiere ser un recorrido por los personajes y situaciones que pueblan ese concreto espacio de tiempo que va desde la aparición de la luna hasta su ocultación y nueva aparición del sol. Es un tiempo que da mucho para la desbordada y popular imaginación del grupo de Canet. Tal vez por eso, Els Comediants han abordado su más ambicioso espectáculo, pero partiendo —a mi juicio, claro— de un error: la falta de un guión elaborado, del trazado de una historia contando con un eje; la sensación que uno tiene es que se han ido acumulando ideas, escenas, momentos y hallazgos —que los hay, y espléndidos—, pero sin estructurar el espectáculo en torno a una idea central.*
El espectáculo acumula una importante carga técnica, desde una precisa iluminación hasta una serie de efectos que piden unos medios y un preciosismo que aquí no aparecen. No resultaba nada difícil la otra noche aplaudir, por ejemplo, la idea de esa red llena de cascabeles transformada en cielo estrellado, pero se sentía

cierta desilusión al ver que la red no cubría totalmente y estaba mal iluminada.
Los personajes (quince, entre actores y músicos) y las escenas que llenan la noche de Els Comediants son fácilmente reconocibles para el espectador medio. Para unos, algunos de esos seres serán mucho más entrañables que otros, más cercanos o más distantes; la escena de amor-fantasía o la escena de violencia conyugal-callejera "tocarán" más a un espectador. Desde un punto de vista emocional o divertido —en ambas zonas llega a moverse el espectáculo—, la cosa funciona.
Pero donde Els Comediants deben ya trabajar es en la cuestión de ritmos y de tiempos internos, para ajustarlo todo a más a un guión, hoy por hoy el gran ausente del espectaculo. Imaginación no le falta a La nit, *como tampoco abundancia de elementos válidos para acabar armando un gran espectáculo, en el que el tema —la noche, con sus infinitas posibilidades— es idóneo para Els Comediants, a la vista de su trayectoria.*
Otra cuestión a destacar aquí es la importante participación de la música, integrada totalmente al espectáculo. Una música que en más de un momento está concebida como banda sonora que subraya determinadas escenas y que es rica en opciones.
Los ajustes que pide el espectáculo —y que es seguro que afrontará el grupo— harán que lo que el viernes se quedó en dos horas divertidas, pero con el freno siempre a punto, pase a ser el encuentro con uno de los mejores y más ambiciosos trabajos de Els Comediants, en el que sus componentes encontrarán los grandes elementos del grupo: la música, la fantasía, la imaginación, el jolgorio y las ganas de participación." (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El periódico". Barcelona. 19 de octubre de 1987).

"La nit *no funciona. Así, tal como suena. El último espectáculo de Els Comediants, que ellos definen, aproximativamente, como "un teatro-clip de historietas nocturnas", adolece, a mi modo de ver, de tres graves defectos: la ausencia de un guión, un buen guión que encamine, sostenga y lleve a buen puerto el espectáculo; el incorrecto trazado del espacio escénico en su relación con el público, originando zonas de poca o nula visibilidad en escenas concretas; y, por último, el no dominio de ciertos medios técnicos, en especial de las luces, lo cual, sumado a las características del Mercat de les Flors, hace que se malbaraten ciertos efectos.*
En definitiva, se trata de un espectáculo que precisa de un serio replanteamiento y en el que, por el momento, se echa a faltar la magia, el frescor y la brillantez de anteriores creaciones del grupo.
Podrán gustar más o menos las historietas de ese "comic" nocturno, poblado de sueños y puesto bajo la advocación de la Luna, pero lo que es evidente es que un mundo en principio tan sugerente no puede ser mostrado atropelladamente, sin delimitar bien los distintos tiempos y registros del espectáculo, sin crear un clima receptivo para los mismos. De ahí la necesidad de ese guión que ligue unas escenas con otras, que marque las pausas, que dosifique los momentos de emoción —pienso en las logradas escenas finales de la muerte en Alè, *el anterior espectáculo de Els Comediants— y de franca carcajada.*
Este espectáculo está pidiendo a gritos una idea central, una presencia dominante, continua, que lo lleve de la mano, sin que nos demos cuenta, y sepa ofrecérnoslo. Esa idea, esa presencia, debería ser la Luna, una Luna que nos guiñase el ojo y nos fuese contando cuanto ve, cuanto ocurre. Pero la Luna tiene, en este espectáculo, un tratamiento mucho menos poético y en conjunto mucho menos logrado, plásticamente logrado, que el que tenía el astro rey en Sol solet.
(...) Cojea también en La nit *el protagonismo de los músicos que no acaban de engarzarse en el espectáculo. Parecen más bien una banda sonora que se limita a subrayar ciertos momentos, pero llegado el final del espectáculo, en que su protagonismo se muestra más voluntarioso, éste no acaba imponiéndose y dando pie al sarao, al bailoteo del público en la "pista", que se ha deshecho ya de sus asientos, y al que, a todas luces, parece encaminarse la conclusión del espectáculo.*
Mejor paradas salen algunas historietas en que Els Comediants hacen gala de sus espléndidas dotes para la payasada, técnicamente bien resueltas y llegando al público, como Dios manda. Así, en algunos cuadros de la noche televisiva, en algunas otras escenas sobre la pasarela, en el desfile de tipos y criaturas nocturnas y, en el viaje de los novios a la Luna, si bien en esta ocasión faltasen las bengalas del cohete lunar, al igual que en el deslucido baile de satélites, cohetes, plataformas y otros artilugios galácticos. Al finalizar el espectáculo, el público quedó, en líneas generales, un tanto desconcertado, no sabiendo exactamente si había que ponerse a bailar o a aplaudir. Total, que no hizo ni lo uno ni lo otro y se limitó a desfilar hacia la salida." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 18 de octubre de 1987).

"(...) Unos duendecillos y la música en vivo, se convierten desde el comienzo en los elementos que guían y dan unidad a un montaje, resuelto en "sketchs" más o menos largos, más o menos afortunados. Es, en cierto modo, lo que el propio grupo denomina "teatro chip" donde todo es posible y donde toda norma se puede transgredir con tal de sojuzgar al público. Efectos especiales maravillosos, diseño de vestuario, excelente construcción de muñecos, asombroso desarrollo humorístico de las escenas y desdoblamiento para la farsa, son algunos elementos técnicos que se ofrecen a la vista dentro de una ambientación mágica, irónica y a la vez tremendamente poética.
Uno de los aspectos más interesantes de la obra es la inagotable inventiva del grupo, esa facilidad que tiene para seducir al espectador con el gesto y el diseño del vestuario, con la luminotecnia, con el "happening" y con el hermoso bestiario de seres misteriosos que pueblan la tiniebla de la noche. Sin embargo, el conjunto de la representación presenta altibajos claros, algunas escenas gratuitas (la parte final de las noticias con las sombras chinas no añaden nada sustancial a la obra, más allá del pretexto para agasajar al público con un periódico), más efectistas que otra cosa y es ahí precisamente donde se debilita el montaje. No en su falta de "contenidos", ni su permanente "bombardeo" de imágenes, sino la impresión de que la aventura global no está bien lograda, de que carece de sentido unitario y de una precisa coherencia argumental. Ahí se nota que no se ha conseguido un buen acabado, una pieza pulida cuya acción fragmentaria no sólo responda al conjunto de unos "sketchs" brillantes, sino a una concepción global del espectáculo, a una planificación más ajustada. El público se divertiría mucho más si se hubiese cuidado más este detalle y, por otra parte, abandonaría su butaca con la sensación de que ha visto un espectáculo donde no sólo importan la estética visual, la agitación del público con la movilidad y la imaginería de los actores fuera del escenario sino también la armonía interior del viaje, el equilibrio lírico de la propia noche." (Antón Castro. "El día". Zaragoza. 17 de septiembre de 1988).

"Els Comediants tiene un amplio público en Madrid: se les quiere, sus espectáculos desarrollan una forma de simpatía, de participación, de juego infantil —hasta en las incrustaciones venéreas, de la cepa levantina—, y su carpa de enorme capacidad, instalada en el Cuartel del Conde Duque, estaba llena en la noche de su presentación rebosaba y había público en pie. Pronto lo estaría casi todo: los diablillos les quitaron sus sillas y convirtieron en escenario la platea. Tienen la virtud de convertir en risueñamente dócil a la masa: envuelven a los espectadores en una red, se lanzan sobre ellos, les abren con pasarelas o con enormes carros.
El espectáculo en sí está bien realizado y terminado. Se organiza en torno a la noche; la luna es su fetiche —una luna enorme, con cara de señora antigua con polvos Tokalón, que mueve sus ojos coquetos de gorda y escupe globitos— y se desarrolla una serie de escenas más o menos nocturnas, desde lo que puede ser un paseo por las Ramblas al corte de una casa de vecinos o un desfile de modas.
Incluso un viaje a la luna con el arte de las ilustraciones de Julio Verne. Todo ingenuo y sencillo, sin apenas palabras, con música en directo bien concebida y ejecutada, y la rapidez y la ligereza de las imágenes en cuyo ritmo nos han metido los videoclips. Chistes y "gags" visuales funcionan bien.
Produce el entusiasmo. El público es mayoritariamente joven, la niñez todavía metida en sus cuerpos y su mente, y lo que quiere en este caso es la fiesta. Probablemente es menos significativo o menos grandioso que otros espectáculos suyos, pero el juego de Els Comediants sigue vivo, fresco, nuevo y alegre." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 28 de octubre de 1988)

CONCORD. Melilla

COMEDIA INACABADA

De Max Aub. Dirección: José María Antón. Estreno: 13 de noviembre de 1987, dentro de la III Semana de Teatro de Melilla.

TEATRO Y ANTITEATRO

Espectáculo compuesto por las obras "La Oropéndola" y "Fiestas gordas del Vino y del Tocino" de Miguel Romero Esteo. Dirección: José María Antón. Estreno: 13 de noviembre de 1987, dentro de la III Semana de Teatro de Melilla.

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

De Luigi Pirandello. Dirección: José María Antón. Estreno: 16 de noviembre de 1987, dentro de la III Semana de Teatro de Melilla.

COMPANYIA DEL CONSELL INSULAR DE MALLORCA. Palma de Mallorca

DON JUAN TENORIO

De José Zorrilla. Dirección: Serafín Guiscafré. Ayudante de dirección: Pep Cañellas. Escenografía: Miguel Massip. Máscaras y vestuario: Matilde Moyá y Jaime Gomila. Iluminación: Pere Noguera. Intérpretes: Manuel Gallardo, Pere Caminals, Gemma Martín, Maurici Gallardo, Maruja Alfaro, Enrique Ciurana, Joan Bonet, Teresa de la Torre, Juan María Melis, Miguel Moll, Toni Ramón, Sebastián Fuster y Aina Salom. Estreno: 30 de octubre de 1987, en el Teatre Principal de Palma de Mallorca.

"Poner un clásico en escena supone, pues, poco menos que levantar a un muerto de su sepultura, expresión que viene al pelo por el tono de desafío fúnebre tan importante en la pieza. La resurrección se puede obrar, me parece a mí, de dos maneras: u otorgando carne y sangre a unos personajes que tienen su aquel de cartón piedra, y convirtiendo la tragedia antigua en drama vivo, o reivindicando la solemnidad majestuosa con que, antaño, obraban el milagro las compañías de repertorio.
En el caso de los Tenorios del Principal, es evidente que se ha optado por la segunda vía. El público, si bien no puede dejar de advertir lo mucho que ha llovido sobre la obra de Zorrilla, se siente atraído por los imponentes decorados, por los ricos vestuarios, por los seductores efectos de luminotecnia y por el énfasis que otorgan los intérpretes a sus parlamentos, algunos de ellos tan populares entre la ciudadanía por haber sido transmitidos de generación en generación o popularizados por los medios de comunicación más poderosos.
En este sentido, resulta capital la presencia de Manuel Gallardo, cuya voz se presta de manera contundente al personaje, e igualmente la de Enrique Ciurana, asimismo avezado en la dicción clásica. Los intérpretes principales de procedencia mallorquina realizan, por su parte, un notabilísimo esfuerzo en su trabajo, que en algunos casos se corresponde con personajes no demasiado agradecidos o no dibujados con precisión, lo que hace más evidente ese esfuerzo; dentro de él, destaca la intervención de Maruja Alfaro, que llega a perfilar una atractiva trotaconventos que supone, para el público, un respiro de comicidad.
En suma, que Don Juan Tenorio, *sin dejar de ser un texto difícil de digerir por su extensión y anacronismo, se presenta en esta ocasión con un envoltorio llamativo, capaz de devolver a ratos al espectador parte de esa fascinación que ejercían en sus padres o abuelos los grandes nombres de un teatro extinguido."* (F.R. "El Día". Palma de Mallorca. 1 de noviembre de 1987).

CONTRAFIGURA. Madrid

VISIONES DE NEURASTENIA

De Luisa Simón, sobre textos de W. Fernández Flórez. Escenografía: Ángel Cammaratta. Vestuario: Cándida Tena. Música Miguel A. García Velasco. Intérpretes: Alejandro de la Fuente, Roberto Pablos, Josefina Calatayud y Olga Quesada. Estreno: 20 de mayo de 1988, en el Centro Cultural Nicolás Salmerón de Madrid.

"La madre", por el Grupo Corocota, y "Divorcio, más divorcio y otras mil veces divorcio" (abajo), por Corral de Comedias. (Foto: Pablo Santana).



COROCOTTA. Reinosa (Cantabria)

LA MADRE

De Hermógenes Sainz. Dirección: José Andrés García. Escenografía: Fino Fernández. Vestuario: María del Carmen Fralle y Menchu García. Máscaras: Menchu García. Intérpretes: María José Pérez, Menchu García, María del Carmen Fraile, Antonio Marlasca, José Antonio López, José Antonio Ramos, Tito Gómez, Roni Marlasca y Felipe Martínez. Estreno: 27 de octubre de 1987, en la Sala Don Lope, de Selaya (Santander).

CORRAL DEL COMEDIAS. Madrid

DIVORCIO, MÁS DIVORCIO Y OTRAS MIL VECES DIVORCIO

De Miguel de Cervantes. Dramaturgia y dirección: Juan Pedro de Aguilar. Música: Julio Georgely. Intérpretes: Concha Goyanes, Paco de Osca, Carmen Lagar, María Graciani, Enrique Villanueva, Valentín Gascón, Fernando Ransanz, José María Gambín, Juan Pedro de Aguilar y Rosa Olavide. Músicos: Giovanni Rodríguez y Augusto José Torres. Estreno: 15 de julio de 1988, en el claustro del Instituto San Isidro, antiguo Colegio Imperial de Madrid. Compañía concertada con el INAEM.

"Costumbrismo de la cabalgadura entre los siglos XVI y XVII: estudiantes hambrones, soldadotes, sacristanes, bellas encerradas en casas bien guardadas suspirando por los mozos, viejos celosos de esposas niñas, matrimonios mal



avenidos, jueces, sexo reprimido. Los entremeses de Cervantes no tuvieron suerte en un tiempo en que otros arrollaban en el teatro: se le quedaron arrinconados en su bargueño, y los "autores" —directores de compañía— nunca se los pidieron. Se conformó con publicarlos (1615). Alguna vez viene alguno a escena, más bien como cosa del teatro estudiantil —cuando lo hubo—, de aficionados o de independientes. O van a manos de eruditos que comprueban o no su autenticidad o estudian en ellos la época y costumbres. Juan Pedro Aguilar, con una buena carga de éxitos cultos —Los milagros de Nuestra Señora, El rey ciervo, Anfitrión—, *pone algunos en escena con una compañía, en la que hay profesionales de mucho y largo oficio —Paco de Osca, Concha Goyanes, Carmen Lagar...—, otros de su propia cepa, y los músicos, danzantes y cantantes con que suele ilustrar sus espectáculos. Los textos de los sainetes —que eso son—, como* El juez de los divorcios, La cueva de Salamanca, La guarda cuidadosa, El viejo celoso, *están generalmente bien conservados: el castellano de Cervantes conserva su belleza original, y apenas hay algunos trucos para trasladar la acción de unos a otros. El patio del Instituto San Isidro da a la representación más belleza que la propia escenografía, y el público culto del día del estreno rió y ovacionó a todos, que repitieron una y otra vez sus saludos."* (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 18 de julio de 1988).

"En el claustro del viejo colegio de jesuitas de la Villa y Corte (hoy Instituto San Isidro) se ha montado un tinglado como los que el TEU llevaba de pueblo en pueblo en sus campañas de teatro popular, y un esforzado grupo de actores, recordando precisamente aquellos teatros universitarios de hace años, hoy infelizmente desaparecidos, ponen en pie los mismos entremeses de Cervantes que fueron plato de gusto de las campañas del TEU. Todo como entonces, sin más cambio que alguna innecesaria modernización procaz, lejana del tipo de procacidad (que la había, y muy graciosa) del tiempo de Cervantes. La presencia de Concha Goyanes y Paco de Osca refuerza a la compañía de aspecto amateur con la profesionalidad de dos actores experimentados; pero lo cierto es que todos los demás están también muy bien, y que el espectáculo se ve con gusto y se sigue con regocijo.

Un público heterogéneo, con predominio de mamás con niños, ocupaba la mitad del patio. Todo muy de andar por casa, muy artesanal, muy de compañía de aficionados. No es de crítica. En todo caso, sería, por el contrario, de desear que se hiciese una mejor promoción y los entremeses de Cervantes pudiesen, como deben, ser habituales para el gran público. Como sucedería en cualquier país que tuviese la fortuna de poseerlos escritos en su propia lengua y por el "Príncipe de los Ingenios", que si no fue un gran dramaturgo, sí fue un gran autor de entremeses.

La guardia cuidadosa *se nos ofrece para abrir boca, un poco apresurada, sin el suficiente recreo en la interpretación.* El juez de los divorcios *padece al verse contado en todos, interrumpido y sin continuidad en su desarrollo dramático. En* La cueva de Salamanca, *la brillante intervención de María Graciani y Concha Goyanes, junto al resto del reparto ya más asentado, permite un mayor aprecio de la brillante pieza. Y el espectáculo se corona en* El viejo celoso, *la obra mejor representada, por cuanto Paco de Osca, al cargar con el papel central, dota de vigor a la puesta en escena y eleva a todo el resto del reparto, de modo que el espectáculo concluye en alza y arranca los aplausos de un público divertido."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 21 de julio de 1988).

"(...) El espectáculo resulta grato, colorista, animado, con la alegría del juego teatral. Destaca el buen oficio de Paco de Osca, probado en mil empresas clásicas o revisteriles. El público popular sigue con deleite las bromas de Cervantes, tan corrosivas, en el fondo.

Igual que el género chico, estos entremeses debían ser asignatura obligada en los veranos y los inviernos de nuestra villa, para regocijo de madrileños y visitantes. No es un prejuicio académico: basta con una representación digna para que el público siga disfrutando con la ironía cervantina." (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 22 de julio de 1988).



CORRAL 86. Madrid

CHANTECLER

De Edmond Rostand. Versión: Ignacio del Moral. Dirección: Juan Antonio Vizcaíno. Escenografía: Javier Toledo y Juan Lacomba. Atrezzo: Javier González. Vestuario: Juan Antonio Cidrón y Marina Andina. Coreografía: Arnold Taraborrelli. Música: Pedro Estevan. Intérpretes: Marina M. Andina, Jone Irazábal, Ana Crespo, Isabel Ripoll, Pedro Olivera, Pedro G. de las Heras, J. C. Vázquez, Lola Gil, Agustín Arrazola y Jesús Prieto. Asesoría y supervisión: José Estruch. Estreno: 15 de diciembre de 1987, en el Teatro Principal de Alicante.

"Empezaremos por algo evidente: el joven colectivo madrileño no va por lo fácil en esto del teatro, tiene sus horizontes bastante claros y prefiere apostar por la aventura en cada uno de sus montajes. En esta ocasión han seleccionado un texto no representado en España del autor de Cyrano de Bergerac; texto, por otra parte, que guarda muchos paralelismos con esta pieza: en su estructura dramática, en el conflicto de sus personajes (la autenticidad frente a lo convencional, ahora en un ámbito animal) y en el lírico sentido verbal utilizado.

El montaje recién estrenado reúne los suficientes elementos para que Chantecler *pueda ser considerado un trabajo digno y atractivo, lleno de honestidad, en la línea de* El rey Juan. *Tiene aspectos que limar, sobre todo en la faceta interpretativa, algo irregular, y en el ritmo. Además, la "honestidad" para con el texto termina pagando una factura algo cara con relación a la duración del montaje, al que le sobran bastantes minutos. La transición del segundo al tercer acto significaba un parón poco justificable que pesaba demasiado sobre la atención del espectador.*

Existen, no obstante, un conjunto de signos que nos indican la buena factura de esta segunda entrega (nunca mejor dicho): la rica imaginación de los figurines, la frescura coreográfica y la cuidada utilización de los distintos elementos técnicos, por ejemplo. Estamos convencidos de que el rodaje hará de este Chantecler *el producto de éxito que la Compañía Corral-86, por su rigor y valentía, se merece".* (Juanluis. "La Verdad". Alicante. 18 de diciembre de 1987).

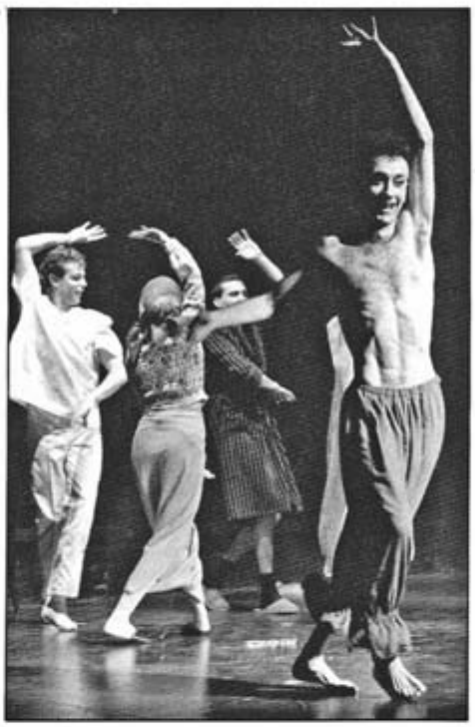
"La fábula gallinácea de Rostand es un bello texto donde entra toda una cosmogonía particularísima, pero que sirve para explicar el mundo. Las aves de corral, las de bosque, los enemigos externos, las luchas entre las diversas razas son alegorías directas, de fácil asimilación, que ensanchan la visión del mundo.
Corral-86 realiza un trabajo verdaderamente interesante en su búsqueda, consiguiendo ciertos momentos de importancia escénica, pero perdiéndose en un marasmo de ideas que no acaban de concretarse. Se tiene la impresión de estar ante un espectáculo inconcluso, que falta redondear en sus intenciones, donde se debe quitar la paja para dejar el grano mucho más lustroso. Una compañía que declara su amor y su formación y por un teatro de texto, la declamación es uno de los puntos que no acaba de encontrar su acondicionamiento ideal en esta puesta en escena.
En las acciones, en los movimientos, en las leves y concisas coreografías de Arnonld Taraborrelli es donde el espectáculo alcanza sus momentos más atractivos. Cuando deben defenderlo los actores nos encontramos con inmensas lagunas de dicción, de fallos orgánicos de interpretación, donde el cuerpo puede sobre la palabra. La obra se hace demasiado larga. En la primera parte parece que se han agotado todas las soluciones escénicas. La segunda es un muestreo de situaciones, de ideas deslabazadas, sin aclarar. Está verde". (Carlos Gil. "Egín". San Sebastián. 4 de febrero de 1988).

TEATRO CORSARIO. Valladolid

PASIÓN

A partir de textos de los cuatro evangelistas, Fray Luis de Granada, Diego de San Pedro y Giovanni Papini. Dirección: Fernando Urdiales. Vestuario: Olga Mansilla. Música: Juan Carlos Martín. Intérpretes: Jesús Peña, Rosa Manzano, Quico Vergara, Luis Miguel García, Javier Semprún, Teresa Lázaro, Carmen González, Fernando Urdiales y Miguel Bocos. Estreno: 23 de marzo de 1988, en el Teatro Olimpia de Valladolid. Con la colaboración de la Dirección General de Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León y de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid.

"(...) Desde la imaginería de los pasos de Semana Santa, como signo específico, se teatraliza la Pasión. Tres aspectos esenciales encuadran el montaje: el imagénico, el dramatúrgico y el actoral. El difícil intento de aunar, desde la reconsideración del rito estos supuestos en el año 1988, es lo que confiere al montaje su interés. No es la primera vez que la configuración escénica y barroca de los pasos ha inspirado espectáculos teatrales, e incluso la "presentación" de La Pasión se ha convertido en fiesta (Esparraguera, Olot, etc.), pero las claves del Teatro Corsario son diferentes.
A cuerpo limpio, desde el trabajo profesional reconstruyen incluso con literalidad, una historia de pasión plástica, visceral, con las trompetas y los tambores como música en directo a la que se añade una banda sonora específicamente compuesta para la ocasión, que transforma estéticamente el ritual que se reproduce. En este aspecto, la profesionalidad y el trabajo de recreación del grupo brillan con luz propia, consiguiendo imágenes hermosas en un espacio de representación que se presente como lugar del rito y en el que colores y vestuarios se unen armónicamente.
Más discutible es la dramaturgia. La Pasión, por sí misma, es teatro. El conflicto de Jesús con sus verdugos, transferido a lo universal, tiene fuerza suficiente por sí, como los de todos los protagonistas del drama.
El Teatro Corsario escoge los puntos más esenciales, los enfatiza incluso desde la estética barroca que le sirve de soporte, utiliza en momentos el latín, lo que confiere una solemnidad especifica a la situación. Pero, ¿hay algo más? ¿Desde dónde se trasciende esta Pasión a cualquier otra pasión individual y colectiva de nuestros días? ¿El mecanismo de reproducción teatral es suficiente para comunicar una emoción viva? En todo caso, el espectador podrá contestar por sí estas preguntas y otras más que pueda hacerse.



"Chantecler", de Corral 86 (en la otra página), y "Seguridad social (en busca de la dentadura perdida)" del Grupo Crash. (Fotos: Pablo Santana).

Los actores. Siempre en primer término. Lo demostraban Ronconi y Liubimov. Aquí en Pasión, salvo el personaje de Jesús, parten del desdoblamiento de la iconografía clásica (en la plástica de los pasos) y del barroco gestual y vocal. Es una elección que configura el trabajo del intérprete desde fuera, más que orgánicamente y por ello discutible. El esfuerzo es notable, no sólo desde la necesidad de pluralizar los tipos, sino también en la configuración estética del montaje.
El actor interpreta su papel o papeles y luego se fija en el paso, imagen que llama a la realidad de esas mismas imágenes recorriendo las calles de Valladolid. El actor "vive" la Pasión a la vez, tocando la trompeta y el tambor, reproduce el "ritual". Es una tarea difícil, plural y exigente que ha necesitado largos ensayos y una preparación técnica importante.
Pasión es la expresión respetuosa de un grupo teatral sobre las raíces de unas ceremonias religiosas que se repiten año tras año. Es también la dramatización (en vivo y distanciada al tiempo) de un conflicto universal. Se afinca en una estética determinada y la sigue hasta el final. Es, en suma, una interesante apuesta por un teatro distinto, con los riesgos que ello comporta. El Teatro Corsario continúa su andadura desde una profesionalidad que en cada montaje se hace más evidente." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 1 de abril de 1988).

GRUPO CRASH. Madrid

SEGURIDAD SOCIAL (EN BUSCA DE LA DENTADURA PERDIDA)

De Carlos Casado. Dirección: Enriqueta Bullrich. Coreografía: Laura Cueto. Intérpretes: Carlos Casado, Paloma G. Bermejo, Mario J. Arenas, Fuchi y Encarna Albez. Estreno: 28 de marzo de 1988, en el teatro Alfil de Madrid.

CRONOPIOS. Madrid

SARAH, JANE Y TREVOR

De J. Bowen. Dirección: Juan Carlos González. Escenografía: Borja y Carlos. Música: María José Posadas y Rocío Azofra. Intérpretes: Natalia Escrivá, Carmen Posadas, Ángel Álvarez, Gloria Hernández, Fernando Martín, María Jesús Álvarez, Ignacio Guzmán y Federico Pozo. Estreno: 5 de marzo de 1988, en el Teatro Boulevard de Torrelodones (Madrid), en la Primera Muestra de Teatro de la Sierra,.

NÁUFRAGOS EN EL PARQUE DE ATRACCIONES

De Ignacio Guzmán y Rocío Azofra sobre textos de Jorge Díaz. Dirección: Ignacio Guzmán Sanguinetti. Música: Ignacio Guzmán y Rocío Azofra. Intérpretes: María Jesús Alvarez, Ignacio Guzmán y Rocío Azofra. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Teatro Fórum de la ONCE (Madrid).

EL MADRID CASTIZO

Del colectivo, sobre textos de Arniches y otros autores. Dirección: Ignacio Guzmán Sanguinetti. Escenografía: Andrés Rodríguez Eyré. Música: Ignacio Guzmán, María Jesús Álvarez y la Rondalla del Círculo de Jubilados "Conde de Elda". Intérpretes: Antonio, Eugenio, Clarita, Sabina,

Bernarda, Eulalia, Concha, Nico, Florina y Felipe. Estreno: 14 de mayo de 1988, en el Círculo de Jubilados "Conde de Elda" (Madrid).

LA CUADRA. Sevilla

ALHUCEMA. AIRES DE HISTORIA ANDALUZA

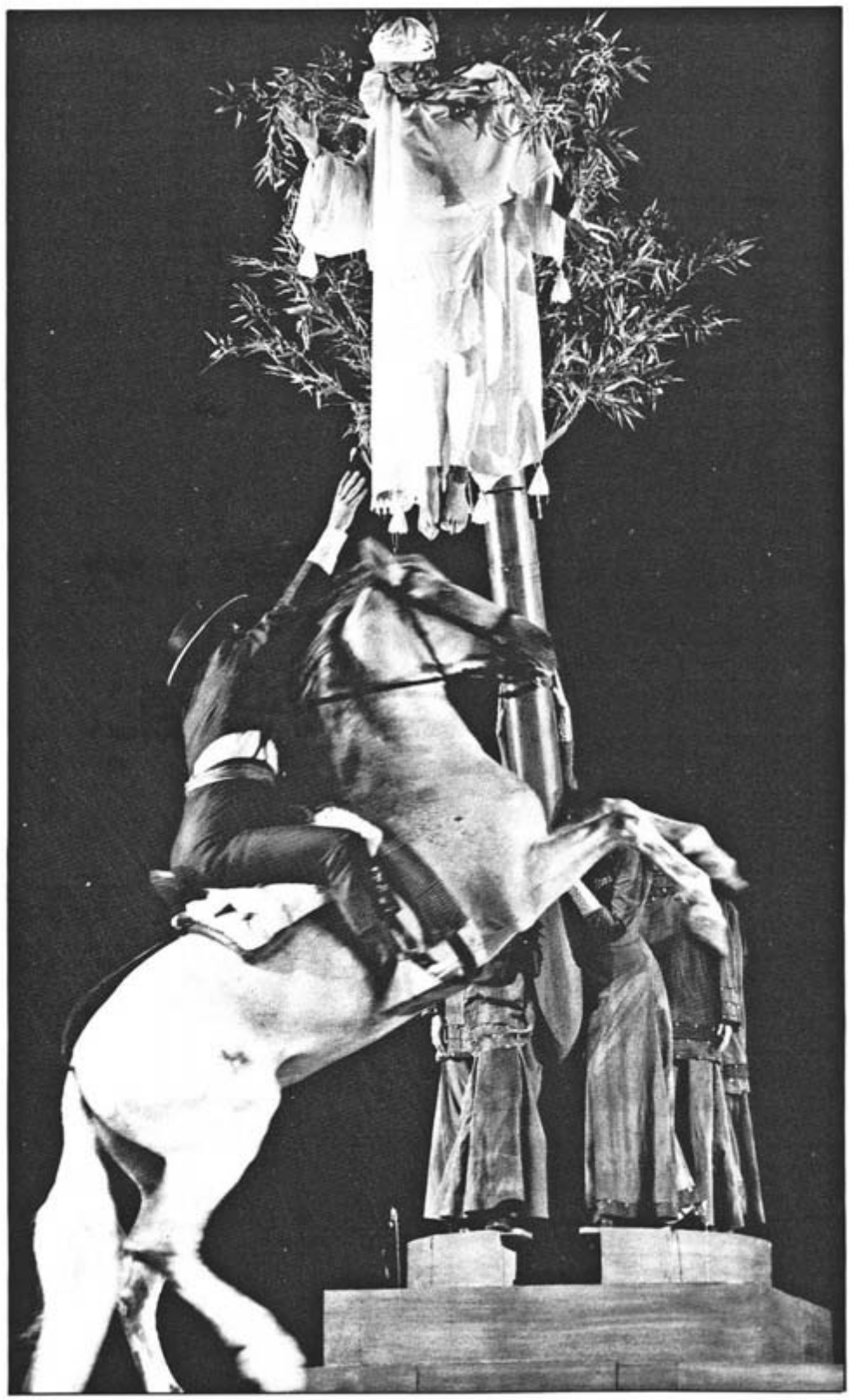
Texto, dirección y escenografía: Salvador Távora. Vestuario: Frido. Música: Vicente Sanchís y Salvador Távora. Actores: Evaristo Romero, Concha Távora y Fany Murillo. Bailaores: Juan Romero, Yolanda Lorenzo, Fany Murillo, Leonor Álvarez-Ossorio, Inma Tello, Lourdes Recio e Inma Alcántara. Cantaores: Concha Távora y Manuel Vera. Trapecista: Ángel Monteseirín. Guitarristas: Eduardo Rebollar y Manuel Berraquero. Jinetes: Rafael Gutiérrez y Francisco Yáñez. Coro musical: Coral Polifónica Isla Cristina. Estreno: 22 de julio de 1988, en el Teatro Romano de Mérida, dentro del Festival Internacional de Teatro de Mérida.

"(...) Andalucía es un país que se abre, al Norte, por Castilla..." Así, desde la clave elemental de unos caminos geográficos que no son límite o frontera, sino puertas de par en par a todas las civilizaciones, el sur del sur mediterráneo se yergue en un mástil desde el que siente el galope de los caballos —representación emblemática del poder—, aplastando bajo los cascos los pámpanos de su vino primordial.

(...) El caso es que Salvador Távora actúa de manera distinta a la habitual: no es el artista que, partiendo de un proyecto en germen, llega a la plasmación de una idea; él parte de la idea ya plasmada (en sus intuiciones, en sus remembranzas, en sus dolores antiguos), la ve como un cuadro perfectamente acabado, y luego la justifica, perfilándola con el color, la música, la luz y el verbo adecuados. Teatralmente, para Salvador, en un principio no fue el verbo, sino que éste sirve al principio del mito. De corazón a corazón, pasando por los ojos. José Monleón —que tanto ha tenido que ver con la catarsis creadora de Távora— lo aclara, con exquisita lucidez, al señalar "el rechazo popular de este cartesianismo verbal que, tantas veces, es sólo retórica".

Soledad Montoya, transida de su pena negra, canta, al borde de la rendición última: "Aunque me corten las manos, / vengo buscando mi sangre, / que es la sangre de mi hermano, / y no me lo dice nadie". El coro le apremia la necesidad de dejar atrás el pasado, y es entonces cuando Andalucía Samaritana oficia el ritual rebelde de la invocación a Blas Infante, al que le grita: "¡Levántate y habla!..."

¿Se pueden establecer prioridades ante un trabajo colectivo en el que hasta el más leve suspiro resulta fundamental para la consumación de la obra? El coro de las mujeres, plantadoras de brotes en las lindes, tamborileras de una dramática romería, a ratos vestales, a veces trasgos: Yolanda Lorenzo, Fany Murillo, Leonor Álvarez-Ossorio, Inma Tello, Lourdes Recio, Inma Alcántara; el baile de Juan Romero, increíble en su ductilidad, gracia en la revolera de las "alegrías", rictus trágico de la seguiriya. Voz dulcísima y esguince lastimado de Concha Távora. Quiebro medido de Manuel Vera en las seguiriyas de Manuel Torre y de Silverio, también en el ¡Ay! estremecedor de la toná carcele-







"Alhucema. Aires de historia andaluza", la última producción del Grupo La Cuadra, que dirige Salvador Távora. (Fotos: Chicho).

ra. Parlamento sobrio, en todo momento ajustado, de Evaristo Romero, Concha Távora y Fany Murillo. Riesgo, estilo y fuerza de Ángel Monteseirin en el trapecio. Trémolos vibrantes en las guitarras de Eduardo Rebollar y Manuel Berraquero. Manos expertas de Francisco Yañez y Rafael Gutiérrez, pulsó en la rienda para encauzar la nobleza de "Equito" y "Mogambo": jinetes símbolos, figuras del invasor, del bárbaro del Norte —siempre con la espada dispuesta—, del señorito garrochista: "Si el caballo cojeara, / otro gallo cantaría". Junto a ellos, en una colaboración extraordinaria, la coral Isla Cristina, irreprochablemente conjuntada y la colaboración literaria de Javier Rodriguez Piñero —la inteligencia, el rigor y la eficacia en la sombra—, el vestuario; los técnicos sobre los que pesa la enorme responsabilidad de la obra sin un solo fallo de luz, sonido, mecánica...
Mención aparte merece la música, del propio Távora y de Vicente Sanchis, maravilloso subrayado de toda la acción y que, como ella, recorre un universo reminiscente." (Manuel Barrios. "ABC". Madrid. 24 de julio de 1988).

"Andalucía limita al norte con Castilla y Levante; al oeste con Extremadura y Portugal; al este con el mar Mediterráneo; al sur con el mismo mar, el estrecho de Gibraltar, y el océano Atlántico".
Andalucía es la única idea central del espectáculo. No hay trama, ni acción, sólo el deseo de confrontar las diversas culturas que han pasado por el suelo andaluz: romanos, árabes, gente de hoy. Távora ha intentado decir cosas nuevas, dejar de caer en los tópicos andaluces, y lo ha dicho de una manera nueva que ya empieza a envejecer, a sonarnos a tópico: laurel, turbante, olivo.

A través de todo esto sólo permanece Andalucía. No encontramos, por ello, ningún elemento común en las diferentes partes: el trapecio, el árabe, el baile; y esta carencia hace que el público tenga la sensación de encontrarse ante una sucesión de "sketches", que, a pesar de tener fuerza, no daban energía a la pieza en general. Es extraño que parte del público recordara aún el estribillo de Las Bacantes, *y que hoy, seguramente, no recuerden un solo verso de* Alhucema.
No obstante, si la obra mantiene la atención del público es por lo que tiene de espectacular; los caballos, perfectamente domados, la máquina, el baile son elementos de gran calidad y belleza. También hay que añadir el coro, si bien daba la impresión de que fuera algo inútil, pues la grabación a veces tapaba sus voces.
Távora se había propuesto en Alhucema *dar más importancia a lo que se hace que a lo que se dice; a lo que se siente que a lo que se piensa, y él, que, como vimos el año pasado, sabe tocar muy bien las fibras sensibles del público, no nos ha llegado al alma. La obra tiene todos los elementos necesarios para emocionar, pero los problemas de estructura se lo impiden."* (Joan Barriga Rubio. "Extremadura". Cáceres, 23 de julio de 1988).

"(...) Távora, el mago y el ingeniero, el poeta y el músico, el maestro y el incansable aprendiz, ha creado un espectáculo en el que Andalucía queda reducida a una historia de llantos, quejidos y sangre en la que algunos de sus más ilustres protagonistas recuerdan pasajes dolorosos de la misma envueltos en versos que derraman sangre.

Alhucema (Aires de Historia Andaluza) , *es una pieza de un dramatismo tan atroz que deja de emocionar para cansar, con lo cual el pretendido viaje poético por los aromas y sabores de la tierra andaluza se convierte en la contemplación de un puzzle de visiones incompletas en las que las ramas de olivo, la utilización del incienso en el escenario, los tambores, la estructura de coros griega, e incluso los gestos, peinados y vestimenta de los actores, suena ya más que a sabida. Távora se repite peligrosamente. Abusa de los versos retorcidos, de los rostros compungidos, y del recitar a gritos de los actores, hasta un punto en el que la credibilidad de la tragedia que se contempla queda diluida en mitad de la farsa. La historia de Andalucía que nos cuenta Távora ya no se la cree casi nadie, y la lograda plasticidad de ensueño que emana de sus versos convertidos en pinturas teatrales queda aminorada por la lamentable aparición del aburrimiento entre escena y escena, toque y toque de tambor, y cante flamenco.*
Para quienes disfrutaron lo indecible con Las Bacantes; *para quienes contemplaron a Manuela Vargas en uno de los espectáculos más sobrecogedores y mágicos llevados a un escenario, la última obra de Távora no pasa de una mediocridad que él más que nadie, sabe evitar. No nos engañemos. La* Alhucema *pintada por La Cuadra de Sevilla tiene los mismos aciertos que caracterizan y definen al grupo andaluz: personajes centrales arropados por el coro que repite consignas y estribillos como una obsesión, presencia acertada del baile y el agua, tenues iluminaciones que trasladan a esferas cargadas de misterio, y músicas que envuelven los montajes en una especie de eterna procesión de historias y mártires, por supuesto, anda-*

luces. En Alhucema, *algunos de los personajes de la historia de la tierra del Sur, sean moros, romanos, o poetas, aparecen colgados, como santos o mártires, como víctimas o seres escogidos por el destino para la inmortalidad, de un artilugio de madera convertido en trapecio o cruz desde el que la historia se deja caer en forma de pesadas lágrimas."* (Antonio Arco. "La Verdad". Murcia. 9 de agosto de 1988).

CUARTA PARED. Madrid

ESE O ESE
Dirección y dramaturgia: Javier G. Yagüe. Estreno: 6 de febrero de 1988, en la Sala alternativa Cuarta Pared.

SEGUNDA MANO
Dirección y dramaturgia: Luis Castilla. Estreno: 6 de febrero de 1988, en la Sala alternativa Cuarta Pared.

TENIENDO LUGAR
Dirección y dramaturgia: Simón Delgado. Estreno: 7 de febrero de 1988, en la Sala alternativa Cuarta Pared.

"(...) Una experiencia como la de La Cuarta Pared merece la calificación de insólita en la historia del teatro español. Aquí no se trata de aventurar nuevas estructuras en el campo del texto dramático, sino de encarar la teatralidad derivada de un espacio totalmente inusual. Una pequeña habitación, con 19 sillas, rompe por completo no ya la idea tradicional de escenario, sino la de actor y la de público.
Como pedía Grotowsky, el espectador es, en realidad, sustituido por una especie de invitado o testigo que asiste a los acontecimientos íntimos y familiares de un grupo de personas. Aquí no está la cuarta pared stanislawskiana ni la comunicación consciente entre escena y público solicitada por otros grandes teóricos y directores. Este es, en realidad, un teatro sin paredes, en el que es necesario construir un sistema de comunicación, y, por tanto, un lenguaje teatral totalmente nuevo.
La Cuarta Pared lleva funcionando hace ya muchos meses, y ha merecido la atención de numerosos estudiosos e, incluso, de algún festival internacional. No tendría, seguramente, demasiado sentido centrar estas líneas en la crítica de sus últimos espectáculos, dirigidos por Luis Castilla, Simón Delgado y Javier Yagüe —que se ofrecen todos los fines de semana—, discípulos de Ángel Ruggiero, gestor y maestro de una iniciativa por la que quizás se cruzan viejas resonancias del teatro independiente argentino." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 24 de julio de 1988).

LA CUEVA DE SALAMANCA. Salamanca

LA CANTANTE CALVA
De Eugène Ionesco. Dirección y escenografía: Luis Álvarez. Intérpretes: Luis Álvarez, Mercedes Hernández, Susana Gómez, Julio Fuentes, Maite Barcala, Susana Peix, Juan Jesús Rodrigo y Alejandro Carabias. Estreno: 5 de marzo de 1988, en la Sala de la Caja de Ahorros de Salamanca.



"Don Tigre y su panda", de Chirimbolo, y, en la página que sigue, "Yudita", de Lourdes Ortiz. (Fotos: Pablo Santana y Pedro Gómez).

CUL DE SAC COL.LECTIU TEATRAL. Barcelona

ALLÓ QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUÉ - TAL VEZ OCURRIÓ
De Joan Oliver. Dirección: Joan Carles Jordà. Escenografía: Lluís Pahisà. Vestuario: Óscar Vidal y Anna Susan. Intérpretes: Àngels Badia, Pep Blasco, Frederic Bru, Anna Jordà, Joan Carles Jordà, Daniel L. Oros y Eli Puiggener. Estreno: 22 de enero de 1988, en los Lluisos de Gracia de Barcelona.

OS CHAOS, OBRADOIRO TEATRAL. Amoeiro (Orense)

O TRIPAFOLLAS XAIFON
Del colectivo. Dirección: Carlos Álvarez y Xema Vázquez. Escenografía: Ochot. Música: Brath. Intérpretes: Xosé Manoel Fernández, Mónica Pérez, Carmen Cudeiro, Xavier García, Carlos Álvarez y Xosé Rodríguez. Estreno: 21 de agosto de 1988, en Montealegre (Portugal).

COMPAÑÍA CHIRIMBOLO. Madrid

DON TIGRE Y SU PANDA
De Julio Jaime Fischtel. Dirección: Juan Manuel Álvarez Silva. Música: July Murillo. Intérpretes: Ricardo Fischtel, Fernando Salvá , Carmen San Sebastián y Marina Gutiérrez. Estreno: 7 de mayo de 1988, en la Sala San Pol de Madrid.

CHORIMA. Pontevedra

O REI ABORRECIDO
De Xesús Pisón. Estreno: 16 de julio de 1988, en el Centro Penitenciario Provincial de Pontevedra. Con el patrocinio de la Diputación Provincial de Pontevedra.

DA CAPPO MUSICAL TAP TEATRE. Gerona

COCKTAIL
Del colectivo. Estreno: 10 de octubre de 1987, en el Teatre Municipal de Gerona.

DAFNE. Lloret de Mar (Gerona)

ADORABLES
Adaptación de la obra *Set i mig*, de La Gàvia de Vic. Dirección: Xavier Albertí. Intérpretes: Anna Coloma, Dolors Fontseré, Bartolomeu Comas, Quim Colls, Carmen Dato, María Aubeso, Xavier Albertí y Rosalía Niell. Estreno: 4 de junio de 1988, en la Casa de Cultura de Lloret de Mar (Gerona).

DAGOLL-DAGOM. Barcelona

QUARTETTO DA CINQUE
Espectáculo compuesto por madrigales y fragmentos de diversas óperas. Movimiento escénico: Joan Lluís Bozzo. Espacio escénico: Montse Amenós, Isidre Prunés y Marsa Amenós. Asesor musical: Enric Ribó y Pura Gómez. Intérpretes: Isabel Soriano (soprano), Teresa de la Torre (soprano), Jordi Fusalba (tenor) y Ferrán Frauca (barítono). Pianista: Xavier Dolç. Estreno: 20 de noviembre de 1987, en el Teatro Principal de San Sebastián.

"Sé que algunos dirán: "Si yo fuera la autoridad, prohibiría este espectáculo ¡Lo que han hecho con las óperas! Fíjese usted el gran Cherubino de Bodas de Fígaro, *de Mozart, rebajado hasta el Paral.lel." Uno de ellos canta y dramatiza —muy bien por cierto, eso sí— el "Non so più cosa son cosa facio" y, claro, entusiasma a los espectadores. "Pero —seguirán diciendo—, ¡a qué precio! Esos salvajes han alterado todo: el personaje, la tesitura vocal, el idioma, el acompañamiento..., ¿nos vamos a quedar con los brazos cruzados los que amamos la ópera? Jamás. ¡Que lo prohíban!"*
Quizá más de uno se rasgue las vestiduras ante el trabajo prometeico que acaba de presentar el Quartetto da Cinque *de Dagoll Dagom; trabajo sencillamente prodigioso bajo la frágil apariencia de la sencillez, de la facilidad.*
La primera parte roza la perfección. Trece madrigales bien cantados y teatralizados con adecuadas dosis de humor y ternura. La gente no preparada no hace muecas y aplaude con ganas. Los puristas que reclaman interpretaciones históricas tienen a su disposición unas lecturas que harían las delicias de sus respectivos autores.
La segunda parte es otro caso. Prometeo fue aquel héroe que por simpatía hacia los hombres arrancó el fuego del Olimpo y lo puso a disposición de los mortales. El fuego es uno de los símbolos de la civilización. Salvando las distancias y para que se me entienda, Dagoll Dagom ha traído hasta el asfalto los rescoldos de un arte considerado como divino.
Este cuarteto utiliza con imaginación sus magníficos recursos escénicos y los pone al servicio de la ópera, cantándola, además, con sobrada dignidad. Un trabajo que debería ser el origen y la pauta de una experimentación completa."

(Luis Polanco. "El periódico". Barcelona. 6 de febrero de 1988).

"En el Teatro Espronceda se representa ahora Quartetto da cinque, *un delicioso divertimento en el que lo musical prima sobre lo teatral, para, según hace el grupo constar como declaración de intenciones, "buscar los puntos de contacto entre la música clásica y el teatro y complementar la interpretación musical con la teatral; hacer que la música, además de entrar por los oidos, entre por los ojos, intentando hallar la manera de visualizar unas partituras sin deteriorar la musicalidad". Fieles a estos principios, los intérpretes, primero a palo seco y en la segunda parte con el auxilio de un pianista, se zambullen en una risueña ensalada de madrigales de los siglos XVI y XVII, rematando la representación con un picadillo operistico a base de fragmentos de las óperas* Hänsel y Gretel, *de Humperdink;* Las bodas de Fígaro, *de Mozart, y* L'elissir d'amore, *de Donizetti. Los textos, a excepción del de la última obra citada, han sido traducidos al castellano para facilitar su comprensión y contribuir a que el espectador pueda disfrutar de manera más completa del maridaje feliz entre música y teatro.*

El menú cuenta con los ingredientes necesarios para agradar, tanto a los aficionados al teatro como a los amantes de la música. Los cantantes, todos enrolados prácticamente al mismo tiempo en las filas de Dagoll Dagom (durante 1986, para participar en El Mikado), tienen bellas y expresivas voces, que ensamblan con brillante y, a veces, efectista efectividad en el tapiz de las composiciones. A la calidad de esta "cuatrifonia" se suman los medidos movimientos escénicos sobre el estrado que sirve de decorado y los subrayados gestuales, que discurren por las sendas de lo humoristico, destacando en este cometido los visajes del expresivo Ferrán Fraucа.

Hay momentos francamente divertidos, como la "Gallina coqueta", de Passereau, o el dúo de "Susana y el Conde", de las mozartianas Bodas de Fígaro, *por citar algunos de los fragmentos que componen este ameno mosaico lirico-teatral.* Quartetto da cinque (...) *es, voluntariamente, un espectáculo de tono menor, lo que no quiere decir modesto ni poco exigente, un ejercicio de cámara lleno de detalles sabrosos, de agradables anzuelos para la atención, que el público agradece con sus aplausos."* (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 27 de abril de 1988).

"El Quartetto da cinque *forma parte de los distintos espectáculos que circulan por España bajo la etiqueta común de Dagoll-Dagom. En su ficha figuran varios nombres clásicos del grupo, como Joan Lluis Bozzo, responsable del movimiento escénico —es decir, de la "teatralización"—, o los escenógrafos Montse Amenós e Isidre Prunés, ampliados en esta ocasión con Marsa Amenós; pero, en definitiva, se trata de un cuarteto vocal, formado por dos sopranos, un tenor y un baritono, a quienes acompaña —y de ahi lo de "da cinque"— un pianista en la segunda parte de su concierto.*

*Una selección de madrigales y tres fragmentos de ópera conforman un especialisimo programa, que se distingue de cualquier concierto al uso por la introducción de una serie de elementos humoristicos, la selección de los temas, el ánimo teatral de sus intérpretes y la deformación irónica de los argumentos de las óperas —*Hansel y Gretel, Las bodas de Fígaro y L'elissir d'amore*—, todo ello planteado en términos que no supongan la destrucción del concierto.*

La parodia va por fuera, en la gestualidad, el movimiento y alguna que otra breve intervención verbal, pero cantantes y pianista defienden siempre la entidad musical de su notable traba-

(Luis Polanco. "El Periódico". Barcelona. 6 de febrero de 1988).

LA DARRERA. Barcelona

HISTÒRIES NEGRES

De Lluís-Anton Baulenas. Dirección: Lluís-Anton Baulenas. Música: Albert Mas. Intérpretes: Raquel Capdet, Xavier Capdet y Lluís-Anton Baulenas. Estreno: 22 de marzo de 1988, en La Cova del Drac de Barcelona.

DE ACTORES. Madrid

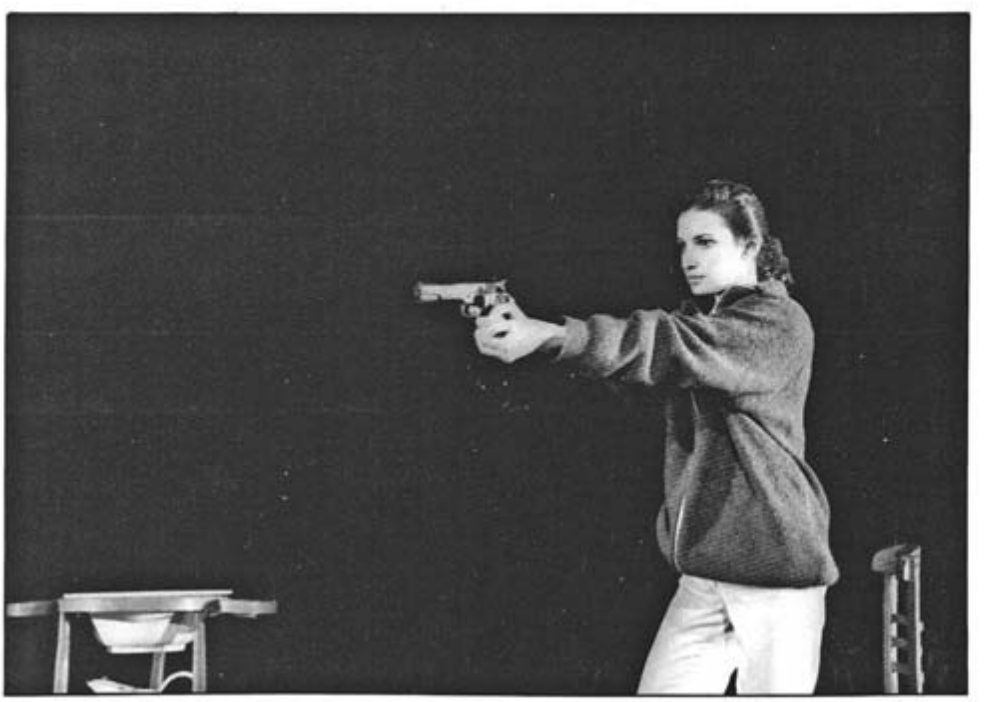
YUDITA

De Lourdes Ortiz. Dirección: Francisco Ortuño. Intérpretes: Marta Belaustegui y José María Sacristán. Estreno: 8 de febrero de 1988, en los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"Autora joven, de fuerte raiz familiar periodistica, Lourdes Ortiz propone un monólogo a la manera de Cocteau y otros seguidores. Figura femenina que habla y personaje masculino que oye. En este caso, chica activista de un grupo terrorista y sujeto secuestrado y condenado a muerte si, cumplido un plazo, su familia no ha pagado rescate. Situación límite. Yudita, que es la terrorista, más que monologar dialoga con un sujeto sometido a mudez forzosa por la mordaza.

La situación es buena y Lourdes Ortiz la emplea para que Yudita haga una confesión en la que afloran sus motivaciones psicológicas y sociales. Desarraigo, sentido de soledad en un pueblo en el que integrarse, sobre todo en la esfera separatista, equivale a extremar las actitudes, aceptar la acción como única réplica posible a un estado que no se recusa.





Se transparenta que el país en el que se produce es el País Vasco y que el grupo al que la chica pertenece es la ETA. Pero la autora aspira a una generalización mayor, a un sondeo en los comportamientos de esos pequeños núcleos entregados al crimen por motivos más supuestamente políticos e idealistas que reales. La confidencia conduce a Yudita a percibir la monstruosidad de su acción, a ver que la otra, el cautivo, es víctima de circunstancias tan fortuitas como las que a ella misma motivan.
Está bien llevada esa evolución personal. Los cortes mediante oscuros, si necesarios para dar impresión de temporalidad, son artificiosos, rompen la unidad de la acción. Las transiciones del diálogo de sordos, a la evocación de antecedentes, no disponen de justificación situacional, pero en conjunto el texto tiene responsabilidad si que también en cierto grado de inocencia.
Marta Belaustegui es una magnífica actriz, a la que el crítico admira y considera una gran promesa para nuestro teatro desde que hace algún tiempo vio su espléndida interpretación de Arbuzov, La promesa, *en la Sala Mirador. Por ese antecedente se ve obligado a confesar su decepción. Ortuño no ha sabido movilizar en ella los resortes de sinceridad, de expresividad conmovedora que en aquel excepcional trabajo había movilizado con sagacidad admirable otro director. La señorita Belaustegui está un poco plana. Dice bien el texto, tiene momentos muy afinados, otros en que la palabra queda exterior, sin matices. La acción, sin fuerza. Su paciente escuchador, señor Sacristán, adolece de insuficiente expresividad. Sería difícil eludir el peligro del melodrama. Dicho sea en su favor.*
Ensayo interesante sobre un tema delicado. La autora merece estímulo. La actriz, también." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 10 de febrero de 1988).

"Yudita es una "maketa", pero está dentro de la organización terrorista; guarda a un enemigo —un rehén— al que debe dar muerte si las negociaciones de rescate fallan. Habrá que encontrar en el nombre de la muchacha el de Judith, que pasó las líneas del enemigo para cortar la cabeza de Holofernes. Pero la tesis es la contraria: esta Yudita, antes que matar, prefiere dejar en libertad a su prisionero y suicidarse.
(...) Lourdes Ortiz dice en sus notas al programa que no quiere hablar del terrorismo: no hace otra cosa. Sin embargo, rodea a su personaje de una casuística tan particular que lo que dice del terrorismo está referido a una óptica individual, y no a la gran discusión o debate que el tema requiere. Incluso la forma de monólogo que da a su obra incide en esta no-discusión, o no-esclarecimiento, o huida de la cuestión: el prisionero está amordazado, de forma que ninguna de las cosas que le dice Yudita tienen respuesta. Tras esta forma se ve que es la autora la que ha puesto la mordaza en su personaje para que no entre en el debate, que aun así sería incompleto.
Queda, entonces, la cuestión de la doncellez y la piedad. Está tan fuera de lugar que no forma tesis. Por muchos antecedentes y muchas justificaciones que se den de la criatura no parece que con ese espíritu dubitativo, con esa conciencia virginal, haya podido llegar a la situación de fanatismo en que se la sitúa.
La actriz Marta Belaustegui tiene muy buenas condiciones de presencia y voz; y la entidad artística suficiente como para lanzar y matizar, hasta donde puede, su monólogo. La falsedad de la situación, sin embargo, puede con ella. No siempre los intérpretes son responsables hasta más allá de su texto." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 17 de febrero de 1988).

"Probablemente, el mayor mérito de esta Yudita, *de la novelista, periodista, profesora de la Escuela de Arte Dramático y generosa personalidad Lourdes Ortiz, esté precisamente en su atención al conflicto del personaje. Un conflicto que si en primera instancia parece definido por la violencia —hasta llegar al asesinato— y, simultáneamente, el recuerdo de la infancia y las ansias de paz y serenidad de una joven terrorista, introduce otros factores contradictorios de enorme interés, que quizá corresponden agudamente a la incoherencia del "terrorismo" supuestamente político de nuestros días.*
En todo caso, Lourdes Ortiz evita cualquier tipo de prejuicio. El personaje está ahí, con un industrial secuestrado, al que deberá asesinar si no se recibe a tiempo el rescate, y que utiliza como confesor, como el interlocutor —atado y amordazado— ante el que superar sus contradicciones, como la víctima que debe comprender y perdonar a su verdugo.
El texto, discontinuo, mezclando el pasado con el presente, necesita de una gran actriz, capaz de sostener la "unidad" del personaje y de la situación a través de sus muy dispersas evocaciones. Creo que ni la actriz ni el director lo consiguen, pese a lo meritorio del esfuerzo, a su denodada lucha contra la consabida dificultad de los monólogos dramáticos." (José Monleón "Diario 16". Madrid. 12 de febrero de 1988).

"(...) En este caso, la Compañía De Actores, que no da a los espectadores ningún otro dato sobre su identidad, que prefiere mantenerse en el anonimato del trabajo colectivo, ofrece una pieza política más, un monólogo mantenido por una única actriz en escena. Le acompaña otro personaje que no habla. Éste representa al raptado, aquélla a la terrorista encargada de vigilarle. Una muchacha joven que dialoga consigo misma, con su novio ausente, con su vida pasada y presente, con sus compañeros de ideología o acción, con el preso, sobre todo. Diálogo inútil, lleno de lugares comunes, sobre las dudas y rabias que pueden alentar en el corazón de una muchacha que se ha introducido en la espiral de una organización violenta de la que ya no sabe si es agente o prisionera.
Todo lo que la chica dice, en ese largo diálogo de tantos destinatarios que ella imagina y pronuncia en voz alta para nosotros, lo hemos supuesto o lo hemos oído mil veces. No hay originalidad alguna. Y la actriz se lo sabe de memoria. Lo que significa que en la escena no hay vida, sino recitado. Los gestos acompañando a las palabras no bastan. Hay que entrar en el personaje, dejar de ser uno mismo, hablar con convicción y no como quien se ha aprendido un texto. Si no, no hay verdad y no hay emoción. Que es cuanto sucede con esta monótona y manida Yudita." (Alberto de la Hera "Ya". Madrid. 26 de febrero de 1988).

DEPÓSITO DENTAL. Madrid

PRÓTESIS
De Rosa Galindo y Pedro Garhel. Videoartista: Antonio Cano. Fotografía: Fernando Suárez Cabeza, José Luis Prieto y Jaime Elechiguerra. Músicos: Víctor Vázquez y Pelayo Arrizabalaga. Intérprete: Enrique López. Estreno: 25 de abril de 1988, en el Instituto Alemán de Cultura de Madrid.

DERRAPE TEATRO. Sevilla

HISTORIAS DE PERFIL
Texto y dirección: Pedro Álvarez-Ossorio. Escenografía: Antonio Flores y Andrés Martín. Música: José L. Sánchez Rodríguez. Intérpretes: Manuela Nogales y Carlos López. Estrenos: 21 de junio de 1988, en Écija (Sevilla).

DI GIORNO. Valencia

TENGO TANGO
De Manuel Lourenzo y Di Giorno. Música: Bernardo Martínez. Director e intérprete: Di Giorno. Estreno: 19 de diciembre de 1987, en la Sala Luis Seoane de La Coruña.

DIABLA, GRUPO DE TEATRO DE LAS JUVENTUDES MUSICALES DE GRANADA. Granada

LA MALQUERIDA
De Jacinto Benavente. Dirección: Pablo López. Intérpretes: Enrique Marín, Jesús Moreno Pardillos, Josefina Ramírez y José Manuel Galilea, entre otros. Estreno: 27 de junio de 1988, en el Auditorio del Conservatorio de Granada.

DIADRES. León

EL PISO
De Víctor Ruiz Iriarte. Intérpretes: Enrique López, Rosa Castro, Juan Robles y Montse Castro. Estreno: 15 de enero de 1988, en el Salón de Actos del Instituto de Bachillerato Juan del Enzina.

UN REVUELO DE PALOMAS
De Juan del Enzina. Dirección: Enrique López. Escenografía: Juan Robles. Intérpretes: Eva García y Juan Robles. Estreno: 15 de enero de 1988, en el Salón de Actos del Instituto de Bachillerato Juan del Enzina.

DICK DARBÁ. Barcelona

CHEEK TO CHEEK
Del colectivo. Dirección: Pilar Alba y Miguel Ángel Vega. Escenografía: Miguel Ángel Vega. Intérpretes: Ariadna Martí, Miquel Agell, Raquel Carballo, Nuria Monclús, Jaume Fortuny y Marc Aubà. Estreno: 23 de abril de 1988, en el Orfeo Catalonia de Cornellá (Barcelona).

DÍPTICO ATROZ. Sevilla

ORQUESTA DE SEÑORITAS
De Jean Anouilh. Dirección: Ginés Sánchez. Escenografía: Gabriel Carrascal. Música: Abdul









De arriba a abajo: "El color de agosto", "Orquesta de señoritas", "Voyeur" y "Día de crisi". (Fotos: Chicho y Vicente Jiménez).

Salim. Intérpretes: Marie Crispin, Franca Jordá, Rafaela García, José Antonio G. Conde y Ana Aguilar. Estreno: 8 de marzo de 1988, en la Casa de la Cultura de Quart de Poblet (Valencia).

DIRECTA PRODUCTORA TEATRAL. Madrid

EL COLOR DE AGOSTO
De Paloma Pedrero. Dirección: Pepe Ortega. Escenografía: Rafael Garrigos. Intérpretes: Encarna Aguerri y María Luisa Burrel. Estreno: 28 de julio de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid dentro de los Veranos de la Villa.

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

AS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR
De William Shakespeare. Adaptación y dirección: Agustín Magán. Intérpretes: Xosé Manuel Rey, Manuel Amenedo, Xosé Manuel Olveira, Xaime Lorenzo, Susana Ríos, Rosa Bermúdez y Francisco Lago. Estreno: 31 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (La Coruña).

COMPAÑÍA DRAGÓN. Madrid

EL INFANTE ARNALDOS
De Juan Antonio de Castro. Dirección: Ángel Borge. Escenografía: Amadeo Sancho. Música: Juan Calderón. Intérpretes: Jesús Lorente, Isabel Fernández, Enrique Villón, Ángel Borge, Luis Alonso, Margot Martín, Ato Fernández, Juan Bermúdez y Jaime Palacios. Estreno: 27 de septiembre de 1987, en el Centro Cultural Eugenia de Montijo.

DRAO. Málaga

LAS MANOS DE EURÍDICE
De Pedro Bloch. Dirección: Rocío Jaime. Intérprete: Francisco García. Estreno: 29 de abril de 1988, en el Salón de Teatro de la Universidad de Málaga.

DRUIDES. Santa Coloma de Farners (Gerona)

MOLÈCULES TÈXTILS
Dirección: Francesc Llovet. Estreno: 16 de octubre de 1987, en el Cinema Catalunya del Cercle Cultural Colomenc.

COMPAÑÍA TEATRAL LA DRUSA. Petrer (Alicante)

HISTORIA DEL ZOO
De Edward Albee. Intérpretes: Lorenzo Blanes Zanón y Francisco Martínez Ramírez. Estreno: 5 de mayo de 1988, en el Teatro Municipal Cervantes de Petrer (Alicante).

LA DUCHA ES DICHA. Logroño

DIOS Y DIOS: TRES
Del colectivo. Intérpretes: Fernando Alamañac, Pepe Pérez y Miguel Bergasa. Estreno: 10 de febrero de 1988, en el Teatro Continental de Logroño.

GORGORITO
Del colectivo. Intérpretes: Fernando Alamañac, Miguel Bergasa y Pepe Fernández. Estreno: 12 de mayo de 1988, en el Pub Metro de Logroño.

DUETO. Badajoz

¿JUEGAS?
Textos de Goldoni, Chéjov, Marsillach y Williams. Dirección: Lola Gragera. Escenografía y figurines: Pedro Roque. Música: Jesús Amante. Intérpretes: Lola Gragera y José Vicente Moirón. Estreno: 5 de octubre de 1987, en Talaveruela de la Vera.

DUODENO. Madrid

VOYEUR
De varios autores. Dirección: Nancho Novo. Escenografía: Amador Reahk y Leticia Ortiz de Urbina. Intérpretes: Isabel Ripoll, Amparo Vega y Agustín Arrazola. Estreno: 8 de abril de 1988, en la Sala Niessen de Rentería (Guipúzcoa).

ELENCO. Cuenca

LA PEREZA
De Ricardo Talesnik. Intérpretes: Luis Carlos Fernández, Juan Ángel Heras, Consuelo Sánchez, Isabel Manzanares, Juan José Alfaro, Beatriz Márquez y Carlos Parra. Estreno: 25 de enero de 1988, en el salón de actos del Instituto Politécnico de Cuenca.

ELISA MONTES. Madrid

GRANDES POETAS DEL SIGLO XX
Varios autores. Interpretación: Elisa Montes. Estreno: 14 de diciembre de 1987, en el Teatro Ayala de Bilbao.

GRUPO JUVENIL DE TEATRO EMPATÍA. Torreperogil (Jaén)

LAS CIGÜEÑAS CAÍDAS DEL PARAÍSO
De Francisco Ramírez López. Dirección: Vicente Ruiz. Escenografía: Paco Fernández. Música: Pedro Avilés y "El Peresil". Intérpretes: Mari Cruz Ruiz y Mari Nati Villar. Bailaora: Esther Borrego. Estreno: 13 de julio de 1988, en el Salón Safa del Colegio Sagrada Familia de Úbeda (Jaén).

L'ENTAULAT-TEATRE. Valencia

DIA DE CRISI
De Manel Cubedo. Dirección: Manel Cubedo. Escenografía: Toni Carpi, R. Gómez y M. Cubedo. Intérpretes: Teresa Sánchez, Rosa María Gómez, Rosa Navarro, Josep Beltrán y Concha Capella. Estreno: 28 de noviembre de 1987, en el Centro Cultural de Almusafes (Valencia).

COMPAÑÍA EÑE-TEATRO. Madrid

RINOCERONTE

De Eugène Ionesco. Dirección y Escenografía: Gonzalo Cañas. Música: Luis Fornés. Intérpretes: Manuel Gallardo, María Kosty, Francisco Vidal, Rosa Fontana, Jaro, Antonio Requena, Mariano Venancio, Pilar Pereira, Juan A. Perales y Sandra Milhaud. Estreno: 18 de marzo de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"(...) La rebelión de la masa, su vulgarización, la muerte del individuo y su absorción por la vulgaridad predicada por los profetas es su conversión en rinocerontes. La metáfora llega a nuestros días y es la extensión de la mediocridad, que nos alcanza a todos. Un mediocre es alguien metido, incluso contra su voluntad, en una situación mediocre. Para el autor, esta extensión se reflejaba en el marxismo, en el comunismo. Cuando hablaba, en plural, de nazismos, estaba ya hablando de comunismo, del que había en su país de origen —Rumanía— y del que él veía apoderarse de la sociedad burguesa de Francia. Hoy se ha visto que el problema no es el comunismo, roto, precisamente, por sus individualidades, por su incapacidad de resistir la división de pensamientos, sino algo por encima de todo ello, quizá de peso demográfico. Tanta razón tenía Ionesco en su generalización que hoy resulta obvio, tanto difundió la escenificación del pensamiento que hoy perjudica a su obra por demasiado sabida. Lo que entonces era novedad y valentía necesitaba longitud de discursos y de exposiciones para convencer, hoy resulta demasiado larga, demasiado insistente. Posiblemente el gran choque de Rinoceronte *estaba en el contraste entre su aspecto burgués a la francesa y su mediocridad razonable y cartesiana, con el absurdo que va entrando en ella: desde la gran caricatura de diálogos cruzados —que el traductor Trino Trives ha hecho todo lo posible por conservar en castellano— hasta la aparición, y luego la turba, de los rinocerontes.*

Gonzalo Cañas ha elegido la vía de dar en la escenificación y la interpretación un tono ya absurdo por sí, por la plástica como futurista, por el tono de farsa y de comicidad de personajes vestidos enloquecidamente, por el ahondamiento en el ambiente de circo. Esto hace desaparecer la sorpresa y la ilógica: todo es admisible. Y también conturba la interpretación de los actores al llevarles a la comicidad no de lo que dicen, sino de cómo lo dicen. No obstante, hay situaciones en las que el texto reclama el oficio de actor, que se sobrepone como en el diálogo y el monólogo antes citados.

El público del último día del Festival Internacional acogió y despidió la obra con entusiasmo; ovacionó a los actores, al director y al saxofonista —Miguel Gil— de los intermedios. Se siente, probablemente, muy aludido por el paso pesado de los rinocerontes". (Eduardo Haro Tecglen). "El País". Madrid. 21 de marzo de 1988).

"(...) El tema de Rinoceronte, *el de la defensa del hombre frente a la masificación, está claro que va a seguir acompañándonos durante mucho tiempo. En la sociedad tecnológica, este genocidio dulcificado parece fácil, a más de producirse bajo las más inofensivas apariencias. Si bien no está nada claro que el camino por donde afirmar nuestra identidad sea el que nos propone Ionesco, partiendo de una visión antagónica de los "otros".*

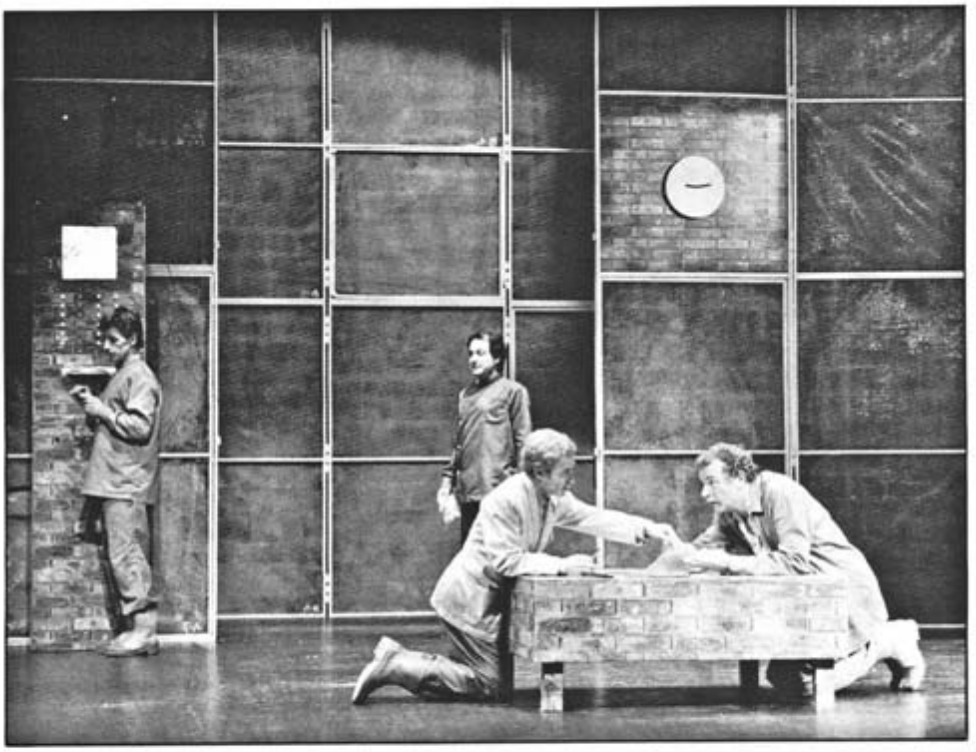
En todo caso, el verdadero problema de Rinoceronte *está en su lenguaje, en su forma, que fue patrón, hace treinta años, de un tipo de teatro —el Teatro del Absurdo— y, curiosamente, nos suena hoy terriblemente académico. Es parte del precio que pagan los iconoclastas. La heterodoxia, cuando alcanza los altares, deja de serlo.*

Gonzalo Cañas y el grupo de actores interpretan el texto en clave circense, muy lejana de la que definió el montaje de José Luis Alonso cuando la obra se estrenó en el María Guerrero. Escenografía y vestuario nos sitúan en un mundo del futuro, deshumanizado —quizá pensando que ése es el espíritu del texto y de los personajes de Ionesco—, donde la incomunicación se enfatiza con el modo de decir los textos, su superposición o la escasa atención que se prestan los personajes entre sí.

El mundo de Rinoceronte, *es, según Gonzalo Cañas, una especie de jaula llena de vacío, de sonidos de palabras, donde alguien defiende el derecho a cantar, no sabemos qué ni para qué, cuanto le plazca".* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 25 de marzo de 1988).

"(...) Nada queda en ella de Ionesco, por sorprendente que pueda parecer, aunque se escuchan palabras escritas por el autor rumano-francés. El argumento es de Ionesco, pero la obra parece del todo ajena al gran maestro del teatro de vanguardia de la segunda mitad de nuestro siglo.

Entiendo que todo se debe a la lectura que la dirección escénica ha hecho del texto. Ionesco escribió un drama simbólico. Lo que vemos ahora es un circo. Ionesco narró a través de la conversión de los hombres en animales una crítica radical del moderno proceso de aniquilación del individuo para convertirlo en masa. Esta versión de Eñe Teatro ha reducido este drama a una anécdota ridícula, en torno a personajes sin grandeza. El decorado, el vestuario, la música, todo disuena. Los actores dan de sí lo posible, pero su esfuerzo se hace inútil por la falta de veracidad de cuanto sucede. La introducción de elementos presuntamente relajantes de la tensión la relajan tanto que la evaporan; en lugar de tensión hay gritos, carreras, desfases, exageraciones. Manuel Gallardo concluye su trabajo agotado, se entrega a él con entusiasmo, pero su Berenguer es un pobre hombre. Laura Cepe-





Eñe Teatro presentó "Rinoceronte", de Ionesco dentro del Festival de Madrid. Dirigió Gonzalo Cañas. (Fotos: Pablo Santana y Ciulo Gutiérrez).

da, vestida por su peor enemigo, carece de matices y de emoción, tanto en su amor como en su rendición. Francisco Vidal trabaja con ahínco para dar credibilidad a su transformación en bestia. Pero aquella atmósfera de película mala de ciencia-ficción, aquel diseño de ambientes artificiales y vacíos, ¿a quién pueden emocionar? Quien solamente conozca esta puesta en escena de Rinoceronte, *puede decir que no conoce la obra de Ionesco".* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 26 de marzo de 1988).

"(...) Rhinocéros *es en rigor un apólogo tras el que está "La metamorfosis" de Kafka. Pero Ionesco parte de un primer acto cargado de notas cómicas para desembocar en el profundo dramatismo del hombre solo que resiste a la epidemia de "rinoceritis" (nazismo, totalitarismo) que arrastra a sus semejantes, que los deshumaniza al despersonalizarlos, al convertirlos en seres amorfos. Berenguer, un personaje con el que Ionesco aspiraba a crear uno de los grandes mitos del teatro, se encuentra en una situación embarazosa e incongruente. Esa situación es dramática.*
Para que la situación de Berenguer sea dramática es preciso que todo su contorno humano sea normal, vulgar, cotidiano. Ionesco puntualiza en todas las largas y minuciosas acotaciones del texto el carácter de normalidad del contorno social, de los humanos que lo habitan, para hacer más extraordinaria, más chocante, la inopinada aparición de los rinocerontes y suscitar la angustia al comprobar que los humanos se convierten (gran metáfora) en rinocerontes. Si los humanos son unos payasos, la situación se degrada. Gonzalo Cañas hace del mundo del primer acto, un mundo de payasos, tanto por los feos y torpes figurines, como por los signos, los comportamientos —gritones, gesticulantes, necios— de que los inviste. No hace falta. El texto da las incongruencias de lo humano.
(...) Añadamos una traducción con graves deficiencias que hace decir a un personaje que desea comer algunas hierbas, cuando lo que dice es que le apetece "un déjeuner sur l'herbe", que es muy otra cosa, aparte de un gran cuadro del impresionismo, para producir una completa devaluación de los símbolos propuestos.
Manejados como fantoches, los personajes carecen de validez. El considerable esfuerzo de Gallardo por dar calidad humana a Berenguer hace mejorar la acción en las escenas finales. Todos los demás del reparto se debaten bajo la presión de una dirección radicalmente equivocada.
Un mal decorado, efectos de sonido manejados con torpeza (ese teléfono situado a la izquierda que suena a la derecha), añaden unanimidad dramática al juego actoral. Merecen palabras de consuelo y estímulo los actores. Gonzalo Cañas también se merece el consejo de aceptar el sentido de comicidad de un hombre, genial en su concepto de lo teatral, como Ionesco". (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 21 de marzo de 1988).

EPIDAURE. Sabadell (Barcelona)

EL SENYOR, JOSEP FALTA A LA DONA I LA DONA DEL SENYOR JOSEP FALTA A L'HOME
De Santiago Rusiñol. Dirección: Gustau Erill. Intérpretes: Maika Arango, Ángela Mullor, Mon Costa, Alfred Ibáñez, Natalia Caba, Marta Yepes, Ramón Casas, Lola Gurrera, Anna Landry y David Clusella. Estreno: 4 de junio de 1988, en el Teatre de Belles Arts de Sabadell (Barcelona).

ESCENA. Orense

OCIO, CELO Y PASIÓN DE JACINTO DISIPADO
De Ángel García Pintado. Dirección: Abelardo P. Gabriel. Intérpretes: Abelardo P. Gabriel, María Soler, Manolo Gutiérrez y César Gutiérrez. Estreno: 23 de abril de 1988, en el Casino Antelano de Xinzo de Limia (Orense).

COMPANYA DE L'ESCOLA D'ART DRAMÀTIC JOSEP YXART. Tarragona

ABEL I BELA
De Robert Pinget. Traducción: Jaume Vidal i Alcover. Dirección: Ramón Simó. Intérpretes: Pere Sagristà y Magda Puyó. Estreno: 1 de marzo de 1988, en el Teatre Bartrina de Tarragona.

ESCUELA MUNICIPAL DE TEATRO DE VILLANUEVA DE LA SERENA. Villanueva de la Serena (Badajoz)

LA SANGRE DEL TIEMPO
De Ángel García Pintado. Dirección: José Fernando Delgado. Estreno: 11 de marzo de 1988, en el Teatro Las Vegas de Villanueva de la Serena (Badajoz).

ESCUELA NAVARRA DE TEATRO. Pamplona

AVENTURA EN EL BELÉN
De Ignacio Aranaz. Dirección: Aurora Moneo. Escenografía: Pedro Salaberri. Música: Luis Pastor. Coreografía: Amelia Gurucharri. Intérpretes: Sofía Alforja, José Antonio León, Arantxa Aranguren, María Cruz Sánchez, Ángela Velasco, Paloma Goñi, Reyes Urdániz, Marcos Santos, Luis Miguel Alonso, Jasone Lizarraga, Isabel López, Marina Quintanilla y Marta Juánez. Estreno: 28 de diciembre de 1987, en la Escuela Navarra de Teatro.

ESCUELA PROVINCIAL DE TEATRO DE VALLADOLID. Valladolid

JACOBO Y EL PORVENIR
De Eugène Ionesco. Dirección: Carlos Vides. Vestuario y atrezzo: José Miguel Campo. Intérpretes: Rubén García, Carlos Nuevo, Angela Reglero, Alejandro Espeso, María Jesús Gutiérrez, Ana Abril, Jesús María González, Roberto Velasco, Mar del Valle, Ángel Tellez, Mercedes Manero, Ana Abril, Natalia Hurtado, Ángel Sanz, María Antonia Rodríguez, Consuelo Pardo y Jacinto Gómez. Estreno: 15 de junio de 1988, en el Teatro Zorrilla de Valladolid.

GRUPO DE TEATRO ESLABÓN. Cuenca

PLUFF, EL FANTASMITA
De Clara María Machado. Dirección: Juan Antonio López. Vestuario: María Josefa García. Intérpretes: Francisco Conejero, Nieves Sánchez, Lola Rodríguez, Manuel Torralba, José H. Bollo, J. Carlos Sierra, Antonio Vargas y Juan J. Solé. Estreno: 20 de diciembre de 1987, en el Salón de Actos Municipal de Cañete (Cuenca).

GRUPO DE TEATRO ESLABÓN. Palencia

POR SIEMPRE MOLIÈRE
Sobre textos de Molière. Dirección: José Carlos Maté. Intérpretes: Marián Palacios, Inmaculada Carazo, Pilar Cordero, Ana Belén Macho, Sabino Liébana, José Carlos Maté, José Luis Vaquero y Enrique González. Estreno: 27 de abril de 1988, en el Teatro Andrés Laguna de Segovia.

CHÍNCHATE FROILÁN, SE ESTROPEÓ TU PLAN
Del colectivo. Intérpretes: Enrique González, Inmaculada Carazo, Pilar Cordero, José Carlos Maté, Marián Palacios, José Luis Vaquero, Sabino Liébana, María Valle Andrés y Ana Belén Macho. Estreno: 17 de agosto de 1988, en el Auditorium de los Jardinillos de Palencia.

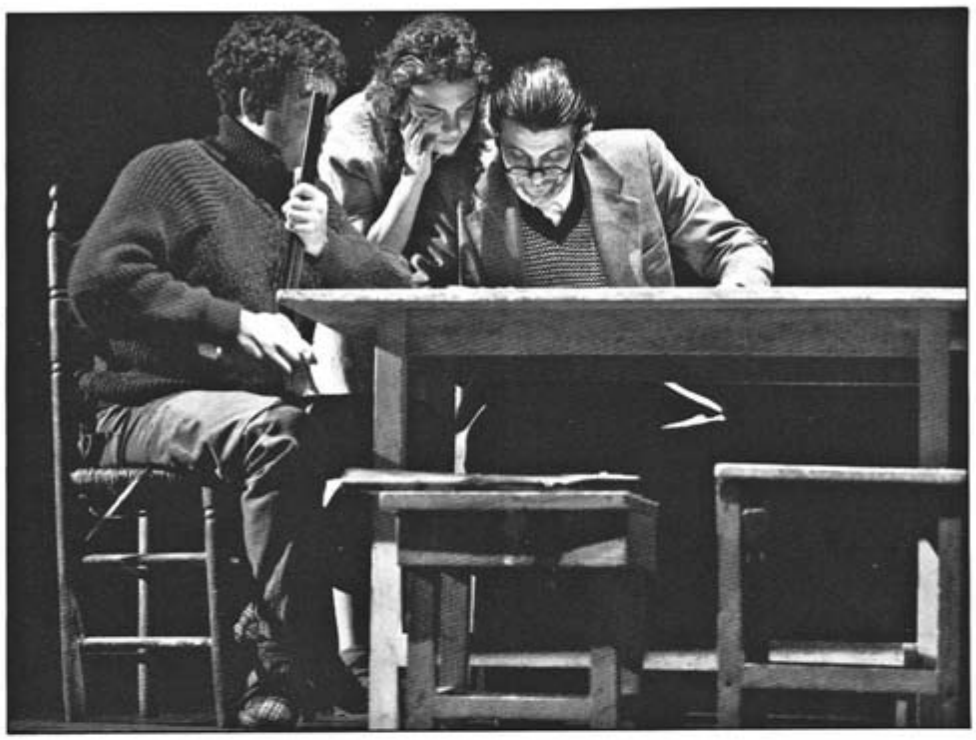
EL DESAFÍO DE JUAN RANA Y EL TOREADOR
Adaptación libre de los entremeses de Calderón de la Barca. Dirección: Enrique González. Intérpretes: Inmaculada Carazo, José Carlos Maté, José Luis Vaquero, Enrique González, Sabino Liébana, Pilar Cordero, Marián Palacios y Ana Belén Macho. Estreno: 5 de mayo de 1988, en el Salón de Actos de Caja Salamanca.

ESPACIO CERO. Madrid

FANGO
De María Irene Fornés. Traducción: Antonio Fernández Lera. Dirección: María Ruiz. Intérpretes: Aurora Montero, Pepo Oliva y Chete Lera. Estreno: 21 de enero de 1988, en el Teatro Alfil de Madrid. Compañía concertada con el INAEM.

"(...) Fango *es una breve pieza —unos tres cuartos de hora— llena de dramatismo. Una mujer y dos hombres, un ambiente de extrema miseria física y moral, la lucha de dos varones por la hembra, la desesperada búsqueda por ésta de su libertad. Los tres actores están muy bien en sus respectivos papeles: Aurora Montero actúa dentro de un realismo contenido muy eficaz, mientras que exageran acertadamente sus dos personajes enfermos y semimonstruosos, Pepo Oliva y Chete Lera: el contraste juega así con enorme efectividad, buscada y conseguida por la inteligente dirección de María Ruiz. Un espectáculo muy serio. Para un público minoritario tal vez; o, dicho de otro modo, un teatro desagradable y difícil. Pero no quiero que estas palabras alejen a nadie, disuadan a cualquier espectador potencial. Todo lo contrario:* Fango *es un reto para quienes gusten de un buen quehacer teatral en la línea "off", fuera de los circuitos de la comodidad, en los que María*





Tres escenas de "Fango", de María Irene Fornés, interpretada por Aurora Montero, Pepo Oliva y Chete Lera. (Fotos: Chicho).

Elena Fornés busca a su público: un público abierto a la denuncia social, a la propuesta ideológica, a la rebeldía, todo lo cual puede ser —si se hace con calidad— una interesante motivación para el teatro." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de febrero de 1988).

"(...) Fango *es uno de los mejores trabajos de toda la historia de Espacio Cero. El grupo se ha caracterizado siempre por la investigación, tanto textual como actoral. Sus autores —entre los que varios han sido latinoamericanos— han resultado, en muchos casos, absolutamente nuevos para el público español, y sus montajes, naturalistas o no, han rehuido siempre las formas rutinarias, se han arriesgado en la búsqueda de los estilos que mejor pudieran convenir a textos inusuales, sobre los que no cabía proyectar ninguna de las recetas escénicas cotidianas.*
(...) La obra está estructurada con gran economía verbal. La simple presencia física de los personajes debe contribuir a crear una serie de situaciones que quizá sólo son vueltas inevitables sobre un mismo punto. Es un pliego de cordel, un crimen anunciado, un mundo sin historia, una situación que sólo cambia en la superficie, una agonía que tiene, para el microscopio, el carácter de una enfermedad científica. El trabajo de María Ruiz y de los tres excelentes intérpretes se mueve en esa dirección. La presencia corporal, la acción-reacción, van construyendo ese mundo límite donde no hay más argumento que la supervivencia momentánea, la satisfacción de la necesidad más perentoria. Acaso el problema esté en algunos oscuros, especialmente en el que divide el primer acto del segundo. Porque ello introduce una idea de narración, de acción anecdótica, a lo que se plantea, estilísticamente, como la ejecución de una sentencia ya fija e inapelable." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 29 de enero de 1988).

"(...) La autora crea unos personajes y una situación social en donde no tienen cabida las reflexiones éticas y culturales de otras clases sociales, pobres o ricas. Mae, Lloyd y Henry, los tres despojos, se debaten entre esperanzas, ideales y puñaladas traperas mutuas. Solamente la mujer (Mae) es capaz de aspirar a más e incluso de mantener económicamente a los dos hombres. Fango *es un desgarro del ser humano. La estructura bebe muy de cerca del teatro realista y suenan los ecos, en tono menor, de O'Neill, Miller y Williams. Traza sus personajes con viveza y crudeza, llenos de temple y fuerza. El diálogo es sobrio, cortante y vivo con incrustaciones humorísticas, nacidas de la propia tragedia en la línea del esperpento, humor negro y lo grotesco. No obstante, los tres cuartos de hora largos que dura la obra sitúan al espectador muy desde fuera sin que llegue a entrar plenamente en la acción. Ello se debe a la brevedad de las escenas que no consiguen crear el "tempo" dramático necesario.*
(...) Espacio Cero, con sus componentes, Aurora Montero, Pepo Oliva y Chete Lera, ofrecen un buen trabajo de interpretación y construyen unos personajes convincentes, irónicos e incluso grotescos sin caer en la ridiculización. María Ruiz los dirige con acierto valiéndose únicamente de sus cuerpos y su voz, ya que los elementos escenográficos son mínimos: una cámara negra y unos desolados muebles junto a un cutre vestuario, propio del lumpen. Tampoco se necesita más, porque Fango *es un apunte de una posible gran tragedia."* (J. R. Díaz Sande. "Reseña", núm. 182. Madrid. Marzo de 1988).

"Fango *es una breve obra de la pobreza y, sobre todo, de la indigencia mental. Dos hombres y una mujer, analfabetos prácticos, conviven: uno de los hombres es un prostático retrasado mental, el otro queda paralítico, y viven del trabajo y de la domesticidad de ella: cuando quiere huir, uno de ellos —el prostático— la mata de un escopetazo. Como todo pasa en muy poco tiempo, las condiciones de truculencia se acentúan. La autora es María Irene Fornés, una cubana de cincuenta y ocho años que vive en Estados Unidos y es de expresión inglesa: ha escrito mucho, y ha tenido premios y estrenos "off-off Broadway". Dice de su obra que no es feminista en el sentido de que dos hombres explotan a una mujer, sino en que ésta tiene un comportamiento "machista" y, aún más allá, se trata sobre todo de la historia de una persona que se abre hacia la luz del conocimiento y que trata de ir hacia ella a toda costa. Lo que se ve en este escenario —renovado, y en busca de un repertorio distinto— es una dureza de relaciones entre tres personajes profundamente desdichados y sin salida en la vida, y un pretexto para que los actores del grupo Espacio Cero, tan acreditado y tan solvente en este teatro marginal, demuestren su capacidad, que es mucha. La dureza al mismo tiempo compasiva que representa Aurora Montero, la desgracia y la brutalidad inútil del tipo de Pepo Oliva o el de Chete Lera, a medio camino en esta vía y finalmente frustrado, dan este sentido de drama negro a la obra. La dirección de María Ruiz acude también a estos mismos objetivos. Le falta fluidez para ligar las escenas sueltas con que se construye la obra, y los oscuros cortan el ritmo; de otra forma, la duración actual —unos tres cuartos de hora— se vería más reducida. Lo compensa con las escenas de movimiento y con*



el juego de cada uno de los personajes en torno a los otros, que dan la sensación de la tragedia cerrada. El público del viernes por la tarde acogió la obra con aplausos muy repetidos." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 25 de enero de 1988).

TEATRO ESPAÑOL. Madrid

DIOS ESTÁ LEJOS

De Marcial Suárez. Dirección: Emilio Hernández. Escenografía y figurines: Toni Cortés. Iluminación: Josep Solbes. Música: José María Pou. Intérpretes: Mercedes Sampietro, Héctor Colomé, Margarita Calahorra, Fabio León, Daniel Dicenta, Cesáreo Estébanez, Joaquín Molina, Carlos Kaniowsky e Isidoro Barcelona. Estreno: 18 de septiembre de 1987, en el Teatro Español de Madrid.

"Es un buen apunte de comedia. Hay una intriga policiaca —la duda en torno a un accidente, o suicidio, o asesinato—, una breve historia de amor —juez con prostituta—, que al mismo tiempo es un caso de conciencia —la mujer es hermana del supuesto asesino, esposa de la víctima, el juez habrá de instruir el caso, y realiza ya diligencias— y un alegato social a cargo de un personaje sólido y astuto, al que uno se imagina como portavoz del autor, además de la ironía y del desconcierto que causa en los otros personajes, explica los problemas de clases, la injusticia de la sociedad constituida, la razón del pobre para su comportamiento (aunque él mismo sea un justiciero intolerante y poco comprensivo). Lo explica poco.

Esta trama, estas reflexiones, estos caracteres, pasan fugazmente por el escenario y no apuran lo que tienen que decir o lo que tienen que demostrar, a pesar de la excelencia del diálogo de Marcial Suárez, apretado y rápido, irónico y con voluntad de crear un trama inexpugnable. Podría, o debería, tener otro peso específico. Pero hay como una especie de prisa en que se termine, quizá gran parte del público agradezca la liviandad y la urgencia, y otros lamentemos que la obra se quede en apunte.

Puede que la dirección de escena de Emilio Hernández, siendo buena, haya ayudado a acentuar lo policíaco y lo superficial. De cuando en cuando surgen en el teatro las imitaciones de cine, lo cual no deja de inquietar de una manera general, porque en estos tiempos de crisis de creación gustaría más que las soluciones fueran teatrales, tomadas de las propias reservas del arte dramático para consolidarlo. Esto aparte, la imitación de cine por Emilio Hernández está bien. El aprovechamiento del escenario giratorio, de la iluminación, de la aproximación de ciertos personajes hacia el primer plano, el fondo musical que subraya o precede algunas escenas están suficientemente conseguidos, pero tiene un tono de juego, de diversión, que indudablemente ayudan a quitar veracidad al drama —es decir, no es un reflejo de la vida y sus dramas, sino una evocación del cine, y, especialmente, del de los años cuarenta—, que crean un distanciamiento y un enfoque distinto de la atención. Como los recursos, por material escénico que haya, son escasos y no pueden ser más que un remedo del cine, que en su terreno los tiene mejores, la obra se acorta y se dirige rápidamente al golpe final. Sucede algo parecido con los actores. Mercedes Sampietro tiene que derivar del drama vivo y de su condición social, que debía ser el objeto de su actuación, a representar la rubia del viejo cine, desgraciada, que impulsa el morboso deseo de protegerla, y Héctor Colomé americaniza el hombre impasible, el juez, que, aun sujeto a tirones de pasión y de obligación, y de profunda duda, apenas se conmueve. Es inevitable que en todo esto, con tales actores y estos diálogos, el teatro restalle o respire por sí mismo, haga escenas verdaderamente teatrales, y en ellas descuella, con los citados, Daniel Dicenta, que compone un tipo que respira teatro.

Todo funciona, y funciona bien, aunque quede la sensación de que de otra manera sería mucho mejor. La interpretación es fluida, y los diálogos, vivos y activos. El giratorio tiene el exiguo decorado que puede soportar, pero reconstruye el ambiente, como los trajes: todo ello gracias a Toni Cortés. La iluminación de Josep Solbes recrea el espacio cinematográfico buscado, y la música la ha seleccionado muy bien José María Pou. Emilio Hernández ha conseguido su propósito con arte y oficio, con calidad, y su autoría modifica, probablemente, la intención de Marcial Suárez, que ganó el Premio Lope de Vega y acepta ahora esta contracción que, desde un punto de vista de espectador, no es posible decir si lo mejora o lo empeora. Lo que sí es cierto es que el drama se queda apuntado y sin apurar.

Tuvo mucho éxito en su estreno oficial. Todos fueron muy justamente aplaudidos, y especialmente Marcial Suárez. Puede que en esas ovaciones haya, además del reconocimiento de la obra, un homenaje al autor, que ha sido maltratado por el teatro durante toda su vida". (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 24 de septiembre de 1987).

"(...) Ni ahora ni en 1979 Dios está lejos *pertenecía al lote monótono de las obras que se representan —autóctonas o importadas— en la temporada. Clasificar es un vicio tecnológico de la crítica. Clasificar y emplazar. Pues bien, Suárez no se presta a ese juego. Su drama, ¿es un drama policíaco, psicológico, de crítica social? Es las tres cosas y algo más. Es un cuadro social extremadamente violento, impregnado de acción, en el cual el suceso que parece formar el núcleo del drama no es otra cosa que el punto donde se encuentran una serie de vectores del comportamiento humano que al oponer sus direcciones originan la tensión o tensiones de las que brota la situación dramática.*

O sea, verdadero teatro. Teatro de pensamiento en el que éste no se expresa por medio de discursitos, sino por los actos de los personajes. Todos ellos —el juez, la prostituta, el comisario de policía, el hermano de la ramera— obedecen a las reglas del cuerpo social a que pertenecen. Si el juez, que individualmente es un insensato, duda, no es sólo por lo que la mujer haya impresionado sus sentidos. Es porque la ceguera de la Justicia suele debatirse entre indicios que se contradicen más allá de las fronteras de conocimiento que separan los distintos comportamientos de las clases sociales. El comisario profesa el amor a la violencia y a las decisiones terminantes, propias de un instrumento social dispuesto a tomar los medios por los fines. La mujer es ramera por la imposibilidad de ser otra cosa, instrumentalizada por el marido que, a su vez, es víctima de la sociedad. El hermano es el personaje tornasolado, quizá demasiado complejo e intelectual para el modesto estamento cultural en que se mueve.

Por la acción, por la implacabilidad y sordidez

de los sucesos, la obra recuerda a algunas novelas de Dashiell Hammet, el gran novelista americano muerto hace un cuarto de siglo, uno de los padres de la llamada "serie negra". Dios está lejos puede ser un drama de serie negra. Realismo con fondo romántico. Apegamiento a una circunstancia social. Ese oficial del Juzgado que "cala" al nuevo juez apenas llegado y le plantea cínica complicidad es, no puede dejar de serlo, un funcionario de una región perfectamente conocida por el autor. Satisfecho ya por haber hallado una fórmula, Dios está lejos, drama de serie negra, el crítico, como esos personajes, se halla presionado. El espacio es su presión.

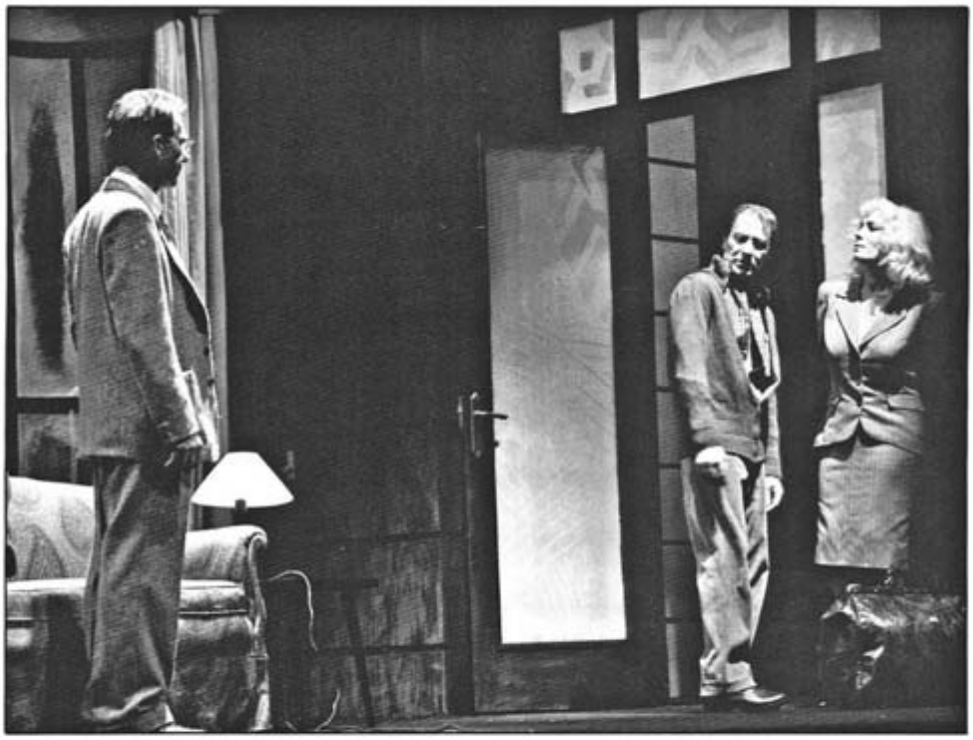
La acción no tiene desmayo. Su encadenamiento es lógico, causal, los personajes dialogan con veracidad. Interesan, sorprenden. Hernández le ha dado a la pieza un montaje expresionista, sombrío. Un nido de realidad concreta: el cuarto, giratorio, de Rosario. Abstractos jirones de realidad, los otros espacios. Movilidad cinematográfica. Luces y sombras expresionistas de "serie negra" norteamericana, a veces de Fassbinder, se insinúa. Los personajes actúan con cierta exasperación. Parecen ser conscientes de estar ante un suceso inevitable, luego trágico. En trágica está la clave de Mercedes Sampietro al dar crispación a la desesperada sorpresa de la mujer, verdadera víctima del drama. Un trabajo valiente y coloreado. Colomé expresa bien el determinismo insensato, joven, de un juez más apasionado por la veracidad que por las formas convenientes. Margarita Calahorra es, como suele, un caliente trozo de realidad. Molina, un comisario de serie negra duramente perfilado. Todos los demás, ya citados en el reparto, recargan el claroscuro del montaje y lo hacen bien. Daniel Dicenta pone en pie un tipo contradictorio, inteligente, tierno y cruel, cínico y oportunista, quizás incestuoso. Los tornasoles de su composición gestual dibujan vigorosamente las aristas de su personaje.

Completa el claroscuro expresionista del tratamiento, de manera imprescindible, el cuartito giratorio y su aspecto, producido por Toni Cortés, la buena distribución superespacial de los otros elementos recortados sobre negro y subraya perfectamente el ámbito psicológico la aportación musical, atendida a las reglas del cine.

Marcial Suárez ha trabajado con duro cincel su drama. Cuando tanto y tan frivolamente se improvisa hoy, esa actitud merece respeto y justa estimación. Su teatro es teatro. No puede decirse tal cosa todos los días." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 21 de septiembre de 1987).

"Hablar de una representación a partir del trabajo de un actor o de una actriz suena a tiempo pasado, cuando los divos o las cabeceras de compañía eran las grandes etiquetas del producto. Supongo que no era bueno para el teatro el juego floral, casi siempre hecho con la misma retórica, en honor al divo, pero quizá tampoco es conveniente que las consideraciones sobre el texto y el montaje nos lleven, aunque sea por falta de espacio, a silenciar la aportación del creador teatral por excelencia, el actor.

Por eso quisiera empezar hoy mi reflexión sobre Dios está lejos, según acabamos de "verla" en el Español, con unas líneas dedicadas a Mercedes Sampietro, a la que tengo por una de las



mejores actrices españolas y que vuelve a reafirmar la organicidad, la corporalidad, de cuanto hace, dice y siente sobre un escenario. Mercedes Sampietro no es nunca la ilustración o la portavoz de un personaje, ni esa compulsión desmadejada con la que, a veces, se simula la pasión; ella es el personaje, mejor o peor, porque la materia dramática con la que trabaja depende de otros, pero siempre alguien que hace creíbles sus movimientos, sus silencios y la relación con los objetos que maneja. La Sampietro, actúa desde un "centro inferior", que armoniza y da espesor físico a su trabajo escénico.

En Dios está lejos —y entramos ya en la obra— le corresponde un personaje de crónica negra, sujeto, como todos, al funcionalismo que suelen imponer este tipo de dramas, básicamente atentos a intrigar al espectador.

El ajustado reparto responde perfectamente, movido con la precisión de un montaje cinematográfico, en un excelente y muy bien iluminado dispositivo escénico de Toni Cortés, a los arquetipos del género. Mercedes Sampietro consigue, sin embargo, salvar la barrera y transmitir de su personaje lo que no dice la crónica.

Marcial Suárez, autor de varias obras muy estimables, vuelve ahora con este premio Lope de Vega del 79, estrenado en tiempo, lugar y forma convenientes. Su idea es deslizar una serie de interrogantes críticos tras la historia sórdida de un posible suicida y su prostituida esposa.

No estoy, sin embargo, muy seguro de que tales preguntas lleguen al espectador, porque lo que cuenta y sostiene a la representación es el rigor con que todos los actores y el director llevan adelante, algo así como una versión teatral de las mejores películas policíacas de Julio Coll, en



las que, por cierto, también se mezclaba la crítica social y la compasión por los personajes." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 25 de septiembre de 1987).

"Bien, acaba de estrenarse ahora el premio Lope de Vega 1979. En el Teatro Español, con ocho años de retraso y anunciando de antemano que durará en escena solamente un tiempo determinado. La obra pudo parecer buena al





En esta página, "Los enredos de Scapin", de Molière, en montaje del Teatro Español que dirigió Daniel Soulier. En la página anterior, "Dios está lejos", de Marcial Suárez. (Fotos: Chicho).



jurado que la premió; ahora ha perdido vigencia, actualidad e interés. El autor —que es un hombre culto que no merece este trato— ha redactado un texto teatralmente débil. Parte de una situación poco creible —un joven juez, que va a tomar posesión de su cargo a una ciudad que no conoce, se enamora en el breve trayecto de dos horas de tren de una prostituta, hasta el punto de comprometer por ella su carrera y su vida en las primeras horas de estancia en su nuevo destino— y se desarrolla de una manera poco creible igualmente, apenas llegado el juez a la ciudad muere un hombre, que resulta ser el marido de la prostituta, a la vez que el presunto asesino resulta ser el hermano de ésta, y hasta el policía al que encargan de vigilarla a ella es uno de sus amantes. Todo muy verosímil, como puede verse. Añádase que el juez se arma un lío, y que no sabe cómo resolver una situación que nadie le pide que resuelva, porque aún no ha tomado posesión, y ni ha habido juicio ni nadie le pide que haga nada. Pero él sí lo hace, filosofar sobre la verdad, la soledad, la justicia y varios otros conceptos trascendentales.

Tal vez, leída, la pieza cobre un interés textual que no posee cuando aparece sobre el escenario, aunque el decorado tiene interés y el sistema de luces para determinar la atracción de la mirada del espectador sobre cada momento escénico posea un cierto valor.

Los actores luchan contra papeles poco sostenibles, y ellos mismos no creen mucho en lo que hacen. No asistí al estreno, sino a la representación siguiente al mismo, el público aplaudió con el mejor deseo, pero los actores estaban deseando dejar el escenario. Me sorprendió tanta prisa. ¿Sienten ellos también el gafe de los premios Lope de Vega? El Ayuntamiento está obligado a actuar seriamente, y desde ya." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 24 de septiembre de 1987).

LOS ENREDOS DE SCAPIN

De Molière. Versión de José Luis Alonso de Santos. Dirección: Daniel Soulier. Escenografía y vestuario: Jean Baptiste Manessier y Andrea D'Odorico. Música: Vicente Soto y Pedro Atienza. Intérpretes: Enrique Menéndez, Carlos Hipólito, José Pedro Carrión, Sonia Grande, Margarita Calahorra, Rafael Díaz, Juan Gea, Nuria Gallardo, Ángel de Andrés y Vicente Soto "el Sordera". Estreno: 30 de octubre de 1987, en el Teatro Español de Madrid.

"Les fourberies de Scapin *no es una gran comedia de Molière. Está construida de una manera primitiva —a pesar de ser obra tardía: dos años antes de su muerte— para mostrar un personaje arlequinado: el pícaro, el burlón, el misterioso despectivo de los demás, el marginal: el "fourbe" —bellaco, taimado, bribón— Scapin, dueño de todo y de todos por su chispa inteligente. Los demás son demasiado imbéciles: es la burla de la sociedad de la riqueza y el poder. Lo que se narra en la comedia es típico del teatro menor de su tiempo: los equívocos de damas y galanes llevados con simetría por dos parejas de tontos perseguidos por una pareja de padres, déspotas, avaros, miserables y, sin duda también, cretinos. El amor triunfa, como en aquel teatrillo, no sin la ayuda de las desastrosas casualidades que operan a favor de la obra más que los enredos de Scapin. Todo mal contado, sin interés, proclive al aburrimiento.*

Scapin es, pues, la figura. La intención de Molière, la del buen adaptador Alonso de Santos, la del director Daniel Soulier —que ha sido un gran arlequín en el escenario—, coinciden en la figura del actor José Pedro Carrión, que da una idea moderna y nueva del personaje, explotado tantas veces y por tantas vías. La capacidad de este actor —que siempre ha emergido de los repartos en que ha figurado, con mayor o menor papel— para crear el misterio en torno suyo, la figura al mismo tiempo insignificante en la sociedad que lo rodea y absolutamente dueña de todos los personajes y sus hitos de destino, el gesto entre dramático y cómico y, sobre todo, el amplio juego de la voz, bella y poderosa, capaz de dar sentido a cada frase y justamente el sentido misterioso que necesita, hacen una creación del personaje.

La dirección es consciente de la nadería de la narración, de los largos tiempos muertos. Trata de enmendarla con la agitación de la farsa: las

voces y los gritos circenses de los personajes, el movimiento continuo. Sustituye el aburrimiento por el cansancio. Se lleva la acción hacia el Mediterráneo, ligeramente pintado y oido, dentro de un decorado de Andrea D'Odorico, bello como de costumbre: un montón de cajones de madera como sin desbastar que, apilados, pueden ser un Nápoles en su monticulo o unas callejuelas próximas.

Soulier ha creido, el desdichado, que la introducción del cante flamenco podria aliviar algo y gustar al español. Es un pegote. el criado Carlo, rápido y secundario, se convierte en el cantaor Vicente Soto, el Sordera: va y canta, con letras del cante o con texto de Molière. Es inútil decir que El Sordera es excelente, que quiebra su voz con ternura y emoción, pero que no tiene nada que hacer en esto. Es un error que retrasa la acción, y la para algunas veces, da un punto de emoción a la "Nana de la muerte", la ficticia de Scapin.

En el barullo y el griterio se comportan mejor los actores cómicos que los otros. Es un sino de la farsa. Enrique Menéndez tiene muy buena comicidad, muy buena boberia de criado clásico, cómplice de Scapin, y Ángel de Andrés saca partido de su gran veterania. Entre los otros —a los que el texto no da relieve, a los sujetos pasivos— resaltan Juan Gea y Nuria Gallardo por su profesionalidad y su capacidad de servicio. Se sabe de los dos que dan para más cuando tienen la ocasión.

El público acogió la obra con matizaciones. Una cierta frialdad en lo general, un entusiasmo de reconocimiento para José Pedro Carrión y bastantes silbidos, entre los aplausos, para Daniel Souiler. Probablemente por su veleidad flamenca." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de noviembre de 1987).

"(...) Soulier quiere que todos se rian y organiza una farsa disparatada, italianizante, sin la menor pretensión de realidad. "Loufoque" le llaman a eso los franceses. Trata sin respeto a Molière y convierte al tramposo Scapin en un curioso autócrata. Lo que logra el director francés lo ha logrado mucho antes Narros. Hace que el espectador olvide al actor que dice el texto y siga las gesticulaciones de Scapin tratando de cazar a una mosca, juego que honradamente —y no como otros— Soulier confiesa pertenecer a Copeau, lo que puede ser divertido, pero jamás es enteramente humano.

De cualquier forma la dirección de actores resulta espléndida. Carrión, probablemente la mejor voz de nuestro teatro actual, es un Scapin lleno de vida, un atleta de la interpretación, lleno de gracia, de movilidad de tonos vocales y de expresión corporal. Una delicia ver a este gran actor. Junto a él, brilla la maestría de Ángel de Andrés, un Geronte tan lleno de comicidad ridicula como humanidad verdadera que, probablemente, ningún actor de la "Comèdie Française" podria hoy mejorar. Menéndez es un estupendo Silvestre y da un carácter muy de la "Comedia del Arte" a su Arganto, personaje muy a la vieja usanza y por eso muy moderno.

Sonia Grande, puesta en tontita mecánica, y Cerbiceta en indiscreta aturdida, quedan excelentes, al tiempo que Hipólito y Gea hacen dos galanes superferoliticos y también algo marionetas como pide el sentido general del montaje. Por último, la escenografia de Manessier-D'Odorico, es atrevida, un poco "Molière por cajones" que pone en abstracto los caracteres locales y temporales de la pieza.

Este Molière muele un poco a la pieza, pero contribuye a la intencionada degradación de los clásicos por una forma irrisoria de contárnoslo." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 2 de noviembre de 1987).

"(...) Los enredos de Scapin *es una obra menor. Pese a su condición de comedia de enredo —como su propio nombre indica— la acción teatral no es rica, se recurre en exceso al relato verbal de los hechos en lugar de a su escenificación, y está llena de tiempos muertos. Creyendo en la necesidad de salvar estos escollos, el director ha complicado extraordinariamente la representación. En algún caso con acierto, como cuando Scapin juega a cazar una mosca mientras Octavio relata en primer plano una larga historia no acompañada de acción alguna, la idea es buena, pero no es de Soulier, que la ha tomado de un montaje anterior de Copeau, que puso la obra en escena en 1917.*

En cambio, para la mayor parte del resto del espectáculo, Soulier ha introducido una fatigosa serie de movimientos que me atrevo a calificar de superfluos, agotadores y complicadores de la acción. Superfluos: no hacen falta, no están en el texto y en nada lo enriquecen. Agotadores: la escenografia —bella pero absurda— consiste en montones enormes de cajones superpuestos que los actores suben y bajan hasta el agotamiento suyo y de los espectadores, sin que tantas idas y venidas tengan otro resultado que el introducir en este comentario el tercer calificativo: complicadores. La acción —en si misma sencilla y simpática— se complica hasta lo indecible, pero no mediante una mayor o más profunda investigación sobre el texto, sino mediante un "tour de force" sobreañadido que nos obliga una y otra vez a preguntarnos: ¿Pero adónde van?, ¿por qué no se están quietos?

Los actores hacen lo que se les ha dicho que hagan. A saber: montañismo sin objeto, por un lado, y espléndido teatro, por otro. ¡Qué bien hacen ambas cosas, y qué útilmente la segunda, tanto como inútilmente la primera!

José Pedro Carrión borda al intrigante Scapin, en una interpretación antológica. Ángel de Andrés y Enrique Menéndez actúan dentro de una comicidad inteligente y muy eficaz; ambos componen a la perfección la parte verdaderamente cómica del espectáculo, y creo que hubiesen hecho reir al mismo Molière. Los demás componen un excelente cuadro artistico, pleno de aciertos; solamente Sonia Grande lleva a la exageración el histrionismo gritón, que a veces se generaliza como un defecto que debe corregirse.

Y a Vicente Soto le ha sido encomendada otra tarea superflua, amén de contraria. ¿Qué hacen sus canciones andaluzas, tristes y hondas, sino estorbar por absoluta falta de coherencia con la pieza escrita por Molière? El director tal vez no sabe que para representar en España no es imprescindible meter unos números "nacionales"; sin toros y sin flamenco también se puede hacer teatro en este país." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 3 de noviembre de 1987).

"En principio, es de agradecer que el Teatro Español se plantee un montaje de Molière y lo encargue a un prestigioso director francés. La farsa, en el sentido que se le da modernamente al término —muy distinto del que tuvo en el siglo XVIII, a tenor de un trabajo de la época, reproducido en el programa, donde se le califica de "el espectáculo del populacho soez"—, es, sobre todo, un estilo del que hay raros ejemplos en la cotidianidad teatral española.

De ahi el interés de la invitación a Daniel Soulier, obligado a ordenar el trabajo de una serie de buenos actores con muy escasa experiencia en el campo de la farsa. La presencia de Alonso de Santos, uno de nuestros más brillantes autores, como responsable de la versión, era otro aliciente de un proyecto cargado de riesgos experimentales.

Desgraciadamente, a Soulier se le olvidó un poco su papel, que no era otro que el de un director francés que podia enseñarnos cómo representan en su pais a uno de sus más grandes autores. Por el contrario, a Soulier se le ocurrió mezclar el cante con Molière y destruyó la armonia estilistica que de él esperábamos. Porque una cosa es el claroscuro y otra mezclar mundos formales que no tienen la menor conexión.

El cante no guarda ninguna relación con la opereta, y relativamente poco —a menos de someterlo a un determinado tratamiento— con el escenario y con el teatro. Es música que arrastra sus situaciones originarias, su solemnidad, su ritmo pausado y profundamente orgánico, sus silencios, su intimidad, en nada cercanos a la teatralidad, al juego, al deliberado artificio del lenguaje de la farsa. Ha sido como si el director francés acabara de descubrir el cante —que es un mundo cultural complejisimo— y hubiera querido, deslumbrado, encajarlo en una farsa francesa.

El error crea una fractura continua del espectáculo y se convierte en incómodo protagonista. De un lado, está el esforzado trabajo de los actores, encabezados por el excelente José Pedro Carrión; la reelaboración del texto molieresco, acercándolo a nuestra sensibilidad y procurando que no pierda su función de apoyatura del juego corporal; la coreografia de Elvira Sanz; la ingenuidad deliberada y mordaz del enredo de Molière, y, del otro, sin la menor conexión estilistica, un buen cantaor colocado siempre al margen de la comedia.

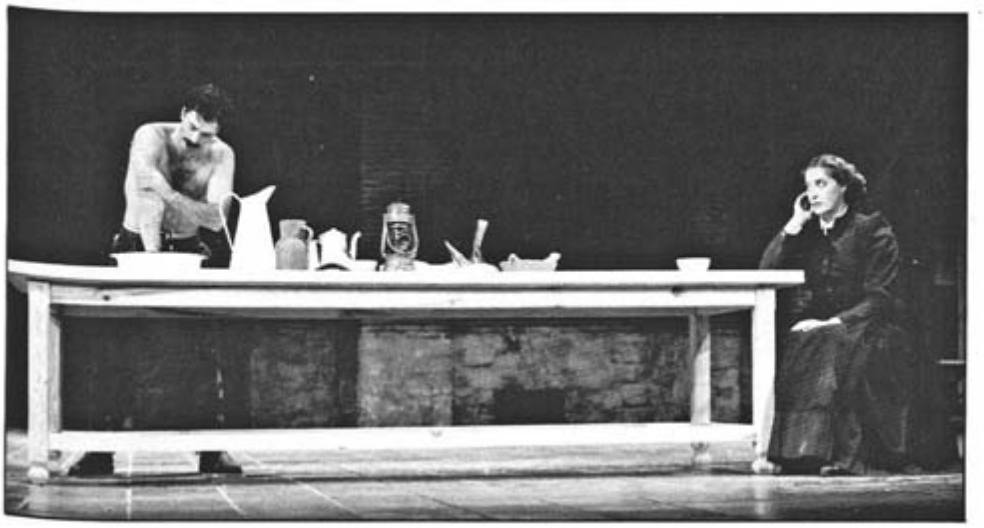
Probablemente, Soulier ha querido subrayar la amargura última y hasta la denuncia critica, que se encerraban en una comedia aparentemente superficial. Su decisión estaria, de ser así, totalmente justificada en términos ideológicos. Lo malo es que el cante no es la expresión formal que deba introducir aquí esa significación. Por el contrario, esperábamos que surgiera del propio texto de Molière, a través de ese juego ambivalente que, según muchos de nuestros contemporáneos, es el propio de la farsa." (José Monleón "Diario 16". Madrid. 5 de noviembre de 1987).

LA MALQUERIDA

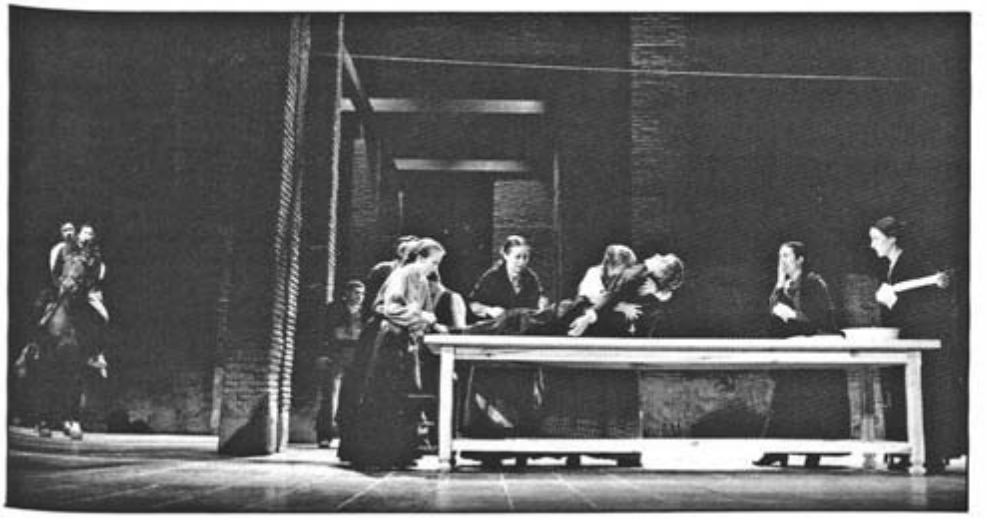
De Jacinto Benavente. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico y Mario Bernedo. Vestuario: Miguel Narros. Intérpretes: Ana Marzoa, José Pedro Carrión, Helio Pedregal, Aitana Sánchez-Gijón, Margarita Calahorra, Enrique Menéndez, Carmelo Gómez, Marcial Álvarez, Margarita Mas, Perpe Loma, Vicenta Domínguez, Silvia Casanova, Resu Requena, Milena Madridejos, Isidoro Barcelona, José Luis Benet, José Carlos Castro, Adoración Fuertes, Rafael Rojas, Patricia Tagore, Paloma Val y Ángel de Andrés. Estreno: 5 de febrero de 1988, en el Teatro Español de Madrid.











"La Malquerida", de Jacinto Benavente, con dirección de Miguel Narros y escenografía de Andrea D'Odorico. Temporada del Teatro Español de Madrid. (Fotos: Chicho).

"(...) No se puede predecir si esta resurrección de Benavente arrastrará otras de sus obras, probablemente no, aunque La malquerida *interese mucho, y no sólo como documento, sino como representación viva y como esta lección de teatralidad. Por lo menos, Miguel Narros ha acertado con su dirección de escena: va en el sentido de la obra. Lo que a primera vista parece realismo, en la representación no lo es, sino imitación de una forma de actuar que se ha perdido.*

Narros trata el texto con la misma valentía con que Benavente lo escribió, con su subrayado de luces y sombras, con el recurso al melodrama cinematográfico de las películas de Bette Davis, a la que Ana Marzoa recuerda, aunque con la exageración buscada de lo que fueron las grandes damas del teatro. Es, sin embargo, demasiado moderna, demasiado contemporánea como para asumir la vetustez de la acción; se la ve trabajar, como se ve el personaje preparado minuciosamente por José Pedro Carrión, que, como ella, viene de otros sentidos del teatro, o la actualidad de "chica" de hoy de Aitana Sánchez-Gijón en la Acacia.

Es natural que Ángel de Andrés, que viene del mismo teatro que la obra, destaque en su personaje: lo lleva más dentro de su oficio de actor, como le pasa a Margarita Calahorra. Helio Pedregal sufre los problemas con los que Benavente cargó al protagonista pasivo: la contradicción entre el brío pasional y la cobardía, su tránsito de macho a harapo humano.

Miguel Narros ha acertado en la sobriedad de los figurines, un poco arbitrarios pero bellos, como Andrea D'Odorico y Mario Bernedo en un decorado que hace confuso el lugar de acción, pero que pone su fondo torvo a la tragedia.

El público del estreno tenía ganas de esta restauración de Benavente, y además sintió muchas veces durante la representación el calambre de la teatralidad: el efectismo sigue viviendo. Ovacionó a todos y a Benavente cuando, al final, después de los saludos, los altavoces dieron unas frases del autor en antigua entrevista con Manuel Díez Crespo." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 7 de febrero de 1988).

"Encarar La malquerida *en el 88 es una aventura, sin duda, generosa. Al menos en un teatro como el Español, por un director como Miguel Narros, en una producción de alto nivel y contando con un equipo repleto de nombres jóvenes y de probado talento. Todos se han aplicado a la restauración de Benavente, quizá tentados por la necesidad de saber cuál es su dimensión real, hasta dónde tiene interés en el teatro de hoy, qué hay de verdad y de mentira en la gloria de quien ganó el Premio Nobel en el 22 y, a juicio de muchos, malgastó definitivamente su coherencia desde 1936 hasta el día de su muerte, en 1954. Con esa misma curiosidad he ido a ver una de las representaciones, a sala llena y en medio de un inequívoco clima de éxito.*

Y lo que he visto en el escenario me ha parecido:

1. Una lucha continua llena de talento de Miguel Narros ganada en los dos primeros actos, perdida en el terrible tercero por hacer de la obra una especie de drama ibseniano, donde la interiorización de los personajes y la atmósfera global rompen la retórica del texto.

2. Una interpretación siempre cuidada, pero escindida entre dos estilos: uno, más tradicional, que utiliza los latiguillos propuestos por el autor que se asienta en el calculado efectismo verbal de las réplicas; otro, más creíble, más moderno, tipificado básicamente por Ana Marzoa, que intenta siempre crear el mundo interior del personaje, no limitarlo a su función en la anécdota. División que se produce —quizá por los antecedentes profesionales de los intérpretes— a pesar del valeroso esfuerzo de Narros por crear un ritmo que permite la acción-reacción de los personajes, en lugar de esa acumulación de brillantes parlamentos y situaciones punta —aria tras aria— que caracterizaba los montajes tradicionales de la obra, de los que yo alcancé a ver, cuando comenzaba mis tareas de crítico, los de Lola Membrives y Ana Adamuz.

3. Una extraordinaria escenografía y una discreción en los figurines que contribuyen muy positivamente al esfuerzo por modernizar la obra.

4. Un texto, siempre hábil, más atento a la "carpintería" que a las necesidades de los personajes, con el que Narros consigue plantear, sin problemas, el calculado arranque del primer acto, expresar la extraordinaria fuerza del segundo —sin duda, el mejor, cuando las "pasiones", de claras reminiscencias clásicas, alimentan el desarrollo de la acción—, para debatirse inútilmente contra el artificio y el tono explicativo del tercero. Acto este último que demuestra, una vez más, hasta dónde, tratándose de teatro, la credibilidad de un personaje es indisociable de la verdad "dramática" de sus palabras.

5. El menosprecio de la realidad social, reducidos los personajes a su intervención en el drama pasional. Sólo la actitud de "El Rubio", el criado asesino, frente al amo "Esteban", que le ordenó el crimen, o determinados parlamentos de "Raimundo", establecen, de manera epidérmica, la existencia de una jerarquía que nunca contacta el autor con las circunstancias sociales y económicas del lugar. Benavente es, en esto, el antípoda de Lorca, que siempre asume las tragedias individuales en las realidades colectivas.

6. Que la España que hizo de Benavente un "símbolo" sigue pesando en la vida nacional y está encantada, más allá del valor teatral específico de La malquerida, *en recuperarla. El tercer acto le hace sonreír, pero se contiene porque siente a Benavente uno de los "suyos". Y al final aplaude con un entusiasmo hecho de muy diversas motivaciones."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 12 de febrero de 1988).

"(...) El director, y es justificable, ha visto la pieza a través de dos versiones diferentes del drama rural, la previa de Valle y la posterior de García Lorca. Y ha procurado acercarla a estos prototipos, al último sobre todo, reforzando los efectos plásticos y corales (admirable el final del acto primero). Pero obligarnos a contemplar la obra, aunque sólo sea a ratos, a través de tales cristales, hace notar aún más la ausencia de una energía que trasmute en poesía el patetismo. La palabra benaventina carece de alas, y la prudencia verista refrena su pluma.

A pesar de ello es La malquerida *una obra insigne porque resulta de un genio teatral incuestionable. Las escenas de Raimunda con el tío Eusebio y con Norberto, en el segundo acto, crean realmente almas inolvidables. La de Esteban con el Rubio, inútil por su carencia de función y escrita, tal vez, sólo para proporcio-*



Aitana Sánchez-Gijón y Perpe Loma, en "La Malquerida". (Foto: Chicho).

narle papel al gran actor que la estrenó, es otro ejemplo de las dotes eminentes de un verdadero escritor de teatro. De un gran escritor condenado a servir a una sociedad aptera.
Miguel Narros ha hecho un considerable esfuerzo, que, sin embargo, admite objeciones por mi parte. He señalado una importante. Creo también que es enfático el espacio asignado a la casa del Soto. El caballo introduce un elemento natural en algo cuya naturaleza es el artificio, sus patadas resonando sobre las tablas del escenario hacen brutal la distancia entre la realidad y la ficción que intenta reproducir su aparición, distrae sin asombrar —¡a estas alturas!— y ni siquiera sirve para que Esteban, con Acacia a la grupa, abandone el lugar del crimen pegando tiros: está allí sólo como caballo, sin papel en el drama. Pienso también que el "tempo" de la representación no es correcto y que tres horas de sentada son muchas para un espectador español, siempre colérico ¡Aquel diálogo entre Acacia y Milagros en el primer acto sin grapas y con tremendas pausas entre las réplicas! ¡Aquel larguísimo sueño de Raimunda al empezar el acto tercero, que más induce a imitarla que a esperar su despabilamiento! Benavente exige que el personaje esté a la puerta "mirando con ansiedad a todas partes". ¿Es mandamiento inviolable por los directores hacer una higa a las acotaciones y trocar ansiedades en sueños profundos?
Vengamos, por fin, a lo mejor: la interpretación. Está magnífica toda la compañía trabajando con arte y entrega. Descollante José Pedro Carrión, exactísimo Ángel de Andrés, soberbia Ana Marzoa. He visto muchas Raimundas, algunas memorables, ninguna como esta de la joven actriz, cuyas dificultades empiezan por dar la edad. Lo consigue. Y logra con el prodigio de su voz, de su belleza, de su gesto y de su fuerza encender la emoción de la sala. Ocupaba ya un lugar destacado entre nuestros intérpretes, da ahora un paso y se sale de la fila. Ojalá sea debidamente aprovechada.
¿Resumen? Un espectáculo notable, merecedor de buena acogida. Mi particular visión corresponde, tal vez, a prejuicios de filólogo, de vigilante de textos convencido de que es un drama rural, y de que se toma o se deja como es. Por fortuna, los cosméticos del Español no ocultan demasiado ni las injurias del tiempo ni la belleza marchita de La malquerida. Sólo molestan un poco a quien cree que el público tiene cordura bastante para admirarlas sin maquillaje alguno." (Fernando Lázaro Carreter. "Blanco y Negro". Madrid. 6 de marzo de 1988).

"El telón se alzó sobre muchas esperanzas y muchas ilusiones por parte del público y la compañía, que afrontaba el serio desafío de sacar adelante una pieza difícil, algo pasada de tiempo. Y se alzó el telón sobre un excelente decorado de D'Odorico y Bernedo, magnífica creación de un ambiente rural endomingado para una petición de mano. Ambiente en el que Narros acertó a crear una verdadera fiesta, una recreación deslumbrante del primer acto de la obra de don Jacinto.
Cuanto giró en torno a la jornada festiva de las dos familias se vio cuidadosamente condimentado con las intuiciones de la tragedia: Narros consiguió que por encima de la algarabía sobrevolase el runruneo de lo fatídico, que da paso a una muerte y a una preciosa escena de duelo, broche del conjuntado aprovechamiento del clima escénico para dar al espectador una bien dosificada mezcla de emociones.
La fuerza del acto no residía en los actores, sino en el montaje coral de la acción dramática, y si al director se le puede reprochar que no reprimiera una cierta propensión al grito, y al escenógrafo que malgastase la bien concebida utilización del patio de atrás al dejarlo invisible para el público, tales manchas apenas pueden oscurecer una coreografía tan brillante, una emoción tan bien medida y tan intensa, un esfuerzo colectivo de toda la compañía para crear la sensación trágica bajo el fondo alegre de los momentos iniciales.
Pero el segundo acto no es coral. Se trata de un acto de actores, y aquí el rumbo de la obra pierde seguridad. El escenario se engrandece para perder intimidad, el reparto de actores saca a relucir sus fallos. Aún Ana Marzoa, corta de voz, demasiado joven para Raimunda, trató de superar esas limitaciones y obtuvo momentos excelentes de gesto y posición en la escena. Su juventud la llevó a dar una Raimunda capaz de disputar con su hija el amor de un hombre, y ese hallazgo, resulta positivo. Pero Helio Pedregal hacía un Esteban cobarde y apabullado, hasta hacernos increíble que pudiera desatar pasión alguna. Aitana Sánchez-Gijón se perdía de puro inexpresiva y la falta de fuerza en tales dos personajes desnudaba de vibración a toda la pieza.
Hay que agradecer a los actores, su esfuerzo, incluso a los que acabo de señalarles sus defectos. Esfuerzo de José Pedro Carrión por dibujarnos un "Rubio" original y poco visto; magnífico esfuerzo de Ángel de Andrés y Margarita Calahorra, coronados ambos por el éxito, al dar dos figuras secundarias que, a veces, tapaban a los protagonistas a base de aciertos. Pero un acto como el segundo requiere un trío protagonista de bandera.
Y otro tanto puede decirse del tercer acto. Por encima del empeño tan apreciable de Ana Marzoa, ni su marido, Esteban, ni su hija, Acacia, justificaban o hacían creíble cuanto sucedía en escena. El amor entre ambos ni se presagia ni nos escalofría. Carmelo Gómez y Enrique Menéndez les acompañaban bien. Pero no era suficiente; cuando el teatro se hace obra de actores, éstos tienen que dar una respuesta suficiente, si no los añadidos de caballos, voces y carreras pueden llegar a ser superfluos.
Brillo y sombra de un estreno, lleno de aciertos en el planteamiento general y en los detalles de la acción, pero apoyado en un reparto desigual y poco adecuado en algunos casos a los papeles que Benavente escribió. Muchos aplausos, muchos bravos y una nueva puesta en escena de La malquerida." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 10 de febrero de 1988).

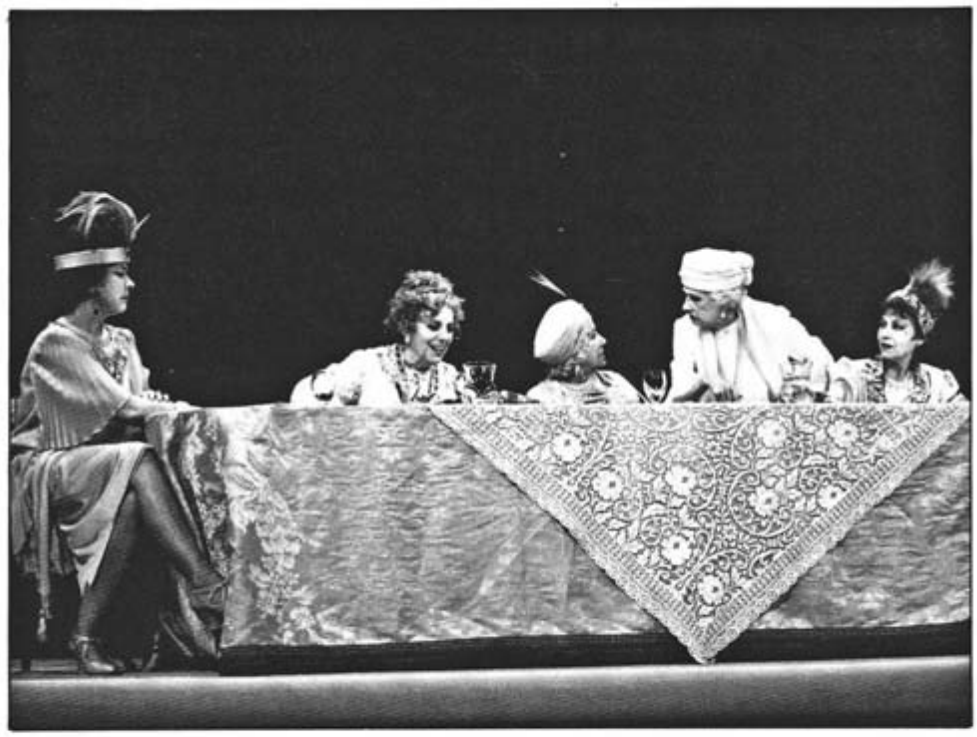
CARTAS DE MUJERES
De Jacinto Benavente. Dirección: Emilio Hernández. Vestuario: Helena Sanchis. Dirección musical: Luis Mendo. Intérpretes: Aurora Bautista, María Isbert, Mari Carmen Prendes, Aurora Redondo, Asunción Sancho y al piano Clara Sanchis. Estreno: 8 de abril de 1988, en el Teatro Español de Madrid.

"Sumadas sus edades, estas cinco coristas que cantan en el Español "Marineritas, marineritas" —nuestros cañonazos/son los taponazos/ de alegre champange—" hacen varios siglos; a partir de los ochenta y un años que aporta Aurora Redondo, y uniendo los que tengan Aurora Bautista, María Isbert, Mari Carmen Prendes, Asunción Sancho...
No parece de buen gusto hablar de edades, pero aquí es imprescindible, porque se trata de presentar una vieja guardia, una selección de las muchas primeras actrices que no sólo han poblado un teatro y su estilo —el de una sociedad de larga vida, el de una burguesía resistente—, sino que siguen en él como lecciones.
Probablemente, la media de edad de los espectadores en la tarde del estreno no era muy inferior; y gozaban y reían y adoraban. En la misma clase de edad que ha puesto de moda, ahora, La malquerida, con la que este espectáculo va a compartir cada día el Teatro Español. Benavente queda como pretexto. Emilio Hernández ha tomado algunas de las que fueron famosas Cartas de mujeres, de algún artículo, de frases sacadas de comedia —las famosas frases que se aplaudían muchas veces sin haberlas comprendido; más que por la profundidad del pensamiento, por el enrevesamiento de lenguaje—; de cuplés de otros autores de la época.
Todo tejido sin grandes preocupaciones de coherencia, más que nada para sacar adelante los números de cada una de las damas. Y referido, claro, a una sociedad anterior, a su crítica desde dentro, a los "alfilerazos" de don Jacinto Benavente.
La vieja guardia, acompañada al piano por la jovencita Clara Sanchis, actuó con entusiasmo, también sin demasiada preocupación por recordar el texto o entenderlo, dando, sobre todo, muestras de sí mismas, como actrices y como personas; más para hacer reír que para otra cosa, y para encontrar la complicidad en el público.
El homenaje es para ellas, para su persistencia, para sus "tablas", para sus vidas." (Eduardo Haro Tecglen "El País". Madrid. 10 de abril de 1988).

"Seguramente estas Cartas de mujeres están mucho más cerca de los verdaderos valores de don Jacinto que sus grandes y celebrados títulos. Emilio Hernández ha seleccionado, sin importarle demasiado la unidad dramática, una serie de textos que tienen en común la agudeza, la ironía, la observación y ese sentido especial del parloteo que hizo famosos a muchos personajes de tertulia. A menudo, la banalidad se adueña del espectáculo, pero, al poco, el ingenio vuelve a tejer una comunicación chispeante, cómoda, que se agradece. Aquí no hay trampa ni cartón. El texto y su teatralidad corresponden a un autor relajado, sanamente dispuesto a eludir cualquier trascendencia retórica. La dirección de Emilio Hernández es, por lo demás, absolutamente decisiva en la armazón de una teatralidad muy singular y, dentro de su evanescencia, decididamente firme.
Pero para que estas Cartas de mujeres pudieran ser teatro, Emilio Hernández y antes que él don Jacinto Benavente necesitaban contar con cinco actrices expertas, dispuestas a jugar con las palabras y a proyectar su propia singularidad. Las dos Auroras, Asunción y las dos Marías —un auténtico quinteto evangélico— carecen de personaje en el que apoyarse. Están en el escenario para representarse a sí mismas y, a la vez, conectar con esa malicia femenina que tuvo en don Jacinto a uno de sus grandes

cultivadores. El caso es que las cinco actrices, o las cinco mujeres, están espléndidas. Y que su trabajo tiene mucho de rescate del placer del comediante que, debiendo ser usual en nuestros escenarios, se ve sustituido, a menudo, por el cumplimiento de un penoso oficio.
Nuestras actrices hablan, cantan, bailan, se timan con los espectadores y, sobre todo, muestran una ejemplar generosidad. Son cinco hermosas mujeres, disparatadas, de mirada vivísima, que olvidan y encuentran la letra y, en definitiva, ofrecen la humanidad del teatro presidido por el juego —y éste es un galicismo que, significativamente, no hay manera de eludir en correcto castellano— de sus actores.
Hay, además, un piano, a cargo de la también actriz Clara Sanchis. Un piano que ayuda a la cita obvia, emocionante, con un tiempo que no es el nuestro. De ahí cierto patetismo, mezclado a la levedad del espectáculo, cuyo sentido último quizás esté profundamente vinculado a la grandeza misma del teatro, a cuanto hay en él de permanente mixtura entre la vida y lo fugaz."
(José Monleón. "Diario 16". Madrid. 15 de abril de 1988).

"(...) Y ciertamente las cinco actrices responden a esa atracción de sus nombres. Vestidas un tanto caprichosamente, hacia los estilos llamativos de los años veinte, época del charlestón, charlan en una zona ambigua, entre la conferencia y la reunión social y lo hacen con gracia, con desparpajo, con volubilidad, como conviene al tono con el que Benavente enfocaba la psicología y la sociología no de todas las mujeres, sino de algunas de las mujeres de su tiempo. Aurora Bautista, sensual (cito por orden alfabético), Mari Carmen Prendes con su habitual desgarro cómico, María Isbert en su comicidad de caricato, Aurora Redondo, con intencionada travesura juvenil, y Asunción Sancho, en un comedido naturalismo, lucen sus diferentes personalidades, sus estilos de decir e interpretar en un gozoso curso dramático lleno de gracia y de entusiasmo. Dicen, recitan, cantan, bailan y de cualquier manera provocan el entusiasmo del espectador con la ayuda agilísima de Clara Sanchis, esbelta y resuelta al piano.
Los viejos cuplés cobran una picardía y un encanto nuevo, lejos ya de aquellas reinas del tablao que fueron a principios de siglo Lola Montes, Teresita Conesa, la Bella Monterde, Pepita Sevilla y tantas otras beldades metiditas en carnes e injustamente olvidadas. Los "alfilerazos" benaventinos ya no levantan ronchas. El avance del tiempo ha superado los "avances" descritos y criticados por el escritor. Ha cambiado la sociedad. Ya no es aquélla. Las aproximaciones, sin embargo, encuentran eco en el espectador, porque, en el fondo, los españoles cambiamos con cierta lentitud. Cuando alguna ingeniosidad —cosa rara— no encuentra eco es que la referencia ha fallecido en la conciencia actual.
Decía, con cierta falta de porosidad crítica, López de Ayala que el paisaje, flora y fauna de Benavente no correspondía ni a zonas tórridas ni a zonas frías, que era epiceno —alusión de dudoso gusto—. En efecto, la sociedad estaba, como ahora, en un momento de transición. Benavente era más perspicaz que su crítico.
Cuando Benavente en 1894 escribía y estrenaba El nido ajeno, *Bernard Shaw estrenaba* Cándida, *un problema social y psicológico mucho más moderno.* Cartas de mujeres *es de ese tiempo.*



De sobremesa *(1910-1916) ya asiste a una liquidación progresiva del modernismo, una asunción de pautas morales innovadoras. Todo eso se refleja en la hábil selección de textos que da origen a este espectáculo que es como un espejo palidecido por los años de unos códigos sociales y morales finiquitados."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 2 de mayo de 1988).

"(...) Cuanto sucede en escena carece de estructura teatral, ni aun mínima. No hay, por supuesto, argumento, ni tampoco puede decirse que sean escenas breves, diferentes y sucesivas. Nada de eso. Hay canciones, algún discurso, lecturas, epigramas, recitales, conversaciones. Todo muy leve, muy ligero, muy entretenido y muy brillante. Pero si que hay un tema central: la actuación de cinco actrices extraordinarias. En eso consiste el espectáculo. Pero eso que hay es de tal calidad que basta y sobra.
Espléndidamente vestidas, en un alarde de vistosidad y buen gusto, Aurora Redondo, Mari Carmen Prendes, Aurora Bautista, María Isbert, Asunción Sancho, invaden el teatro. Se apoderan de él. Se adueñan de nuestras imaginaciones y nos transportan a otros tiempos, nos conducen a momentos felices del pasado teatral, juegan ágilmente con el ingenio de Benavente en los labios y su increíble talento de actrices.
No se trata de una obra de teatro, sino de un gran montaje para el lucimiento de cinco actrices y el entusiasmo de todo el público ante tanta perfección. Trabajan como no se les puede pedir más: infantil y picaresca, en un alarde de facultades, Aurora Redondo; expeditiva y determinada, dueña de la escena y de la acción, simpática a más no poder, Mari Carmen Prendes; divertida y atrevida, audaz y salada, María Isbert; provocativa y atractiva, divertidamente procaz, Aurora Bautista; seria y entrañable, marcando el necesario contraste, Asunción Sancho. Y, en la sombra, la música muy sensitivamente desgranada por los dedos encantados de Clara Sanchis y la silenciosa y exacta dirección de Emilio Hernández.
En el escenario, en la pasarela, en el pasillo del patio de butacas, se atrevieron a todo. A llenarnos de nostalgia y de alegría. a despertar el entusiasmo. Un gran homenaje, a Benavente y a cinco actrices geniales de nuestra escena."
(Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 18 de abril de 1988).

ESPECTÁCULOS DIAMANTE. Madrid

UNA PUERTA Y UN PORTAZO
Del colectivo. Dirección: Julio Escalada. Intérpretes: Susana Martins, Natalia Menéndez y Julio Escalada. Estreno: 5 de agosto de 1988, en el Teatro Alfil de Madrid.

TEATRO DEL ESPEJO, S. COOP. Madrid

HAMLET!
De William Shakespeare. Versión, traducción y dirección: Ignacio García May. Escenografía: Rafael Garrigós. Música: Pedro Esparza Gálvez. Intérpretes: Ángel García, Ginés García, Rosa Sánchez, Cecilia Santiago, Paco Santillana, Luis Valverde, Paloma Vilar, Carmelo Sayago, Claudio Pascual y Pilar Barranco. Estreno: 19 de febrero de 1988, en la Escuela de Arte Dramático de Madrid.

"Hay un placer morboso del niño en romper el juguete. Y en intentar reconstruirlo. Hamlet *es uno de esos juguetes perfectos de teatro que puede incitar a la operación. García May lo ha hecho, y quiere reconstruirlo según una fórmula propia —dice—; es un poco pirandelliana. El personaje está metido en un papel tiránico que representa sin deseo, pero su destino está escrito. Esta idea no está muy patente en su representación, donde si se ve el profundo deseo del autor de desmontar el juguete del teatro en si, como una continuación de su obra anterior (aunque ésta esté escrita antes), y de las distancias entre representaciones y realidades.* Hamlet *y en general Shakespeare se prestan bien a eso; esa jugueteria está en su original, y no necesita más subrayado: a no ser por el deseo de romper el juguete perfecto.*
Lo rompen. Sus actores —es director, además de autor de la versión libre— pasan velozmente por encima de parlamentos ilustres, o mascullan deliberadamente las frases célebres o, por el contrario, repiten algunas como "leitmotiv". El que representa a Hamlet —Ginés García Millán— hace gestos de desenfado o guiños al público, y se rie con frecuencia —como todos— en tanto ocurren las abundantes tragedias de la corte podrida; Ofelia —Cecilia Santiago— caricaturiza su pasión y su locura, y así todos, conviniendo con el director en este juego. Hamlet *no es fácil de reconstruir una vez roto; queda la sensación de pena ante las piezas que no engranan. La percibió el público, y entre los cortos aplausos finales hubo algunas señales de protesta."* (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 13 de agosto de 1988).

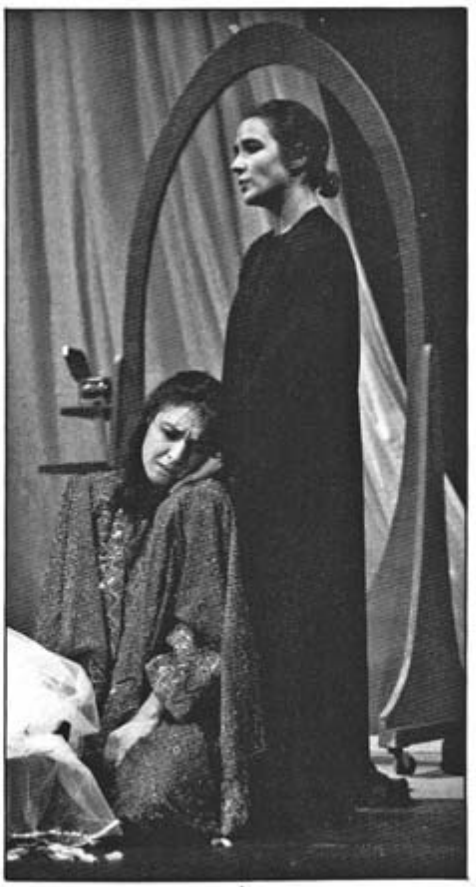
"Un trabajo marcado por el esfuerzo interpretativo, el experimento y la juventud de un elenco irregular que comandado por García May lleva adelante una peregrina versión de la que se nos dice ha surgido tras el estudio de los montajes al respecto de gentes como Williamson, Roger Rees y Pennington, entre otros, y está tocada de un hacer "pirandelliano".
Pero invocar a Pirandello para desacralizar a Shakespeare, aunque esconde su interés, no otorga una patente de corso para legitimar cualquier exceso ni disimular la falta de coherencia de lo que avanza a trompicones, está marcado por la estridencia y como propina de vez en cuando ofrece en voz alta las propias reflexiones del autor de esa adaptación libre que de Hamlet *realiza la neófita compañía Teatro del Espejo.*
Tampoco puede llevar excesivamente lejos justificar con la inocencia de la juventud el ahogarse en un mar de viejos defectos a través de una estética de dudosa originalidad y algunos desmanes al texto originario con resultados guiñolescos que reducen el conjunto a una parodia escasamente divertida, inconexa y falta de ritmo.
Ignacio García May se enfrenta a Hamlet *con más pasión que inteligencia, con más buenas intenciones que sensibilidad y, en definitiva, con una suficiencia que no encierra sino una abierta incapacidad para salir bien parado de un intento desde el campo teórico. Una visión de lo que el Teatro del Espejo es capaz de engendrar a lo largo de más de dos horas y media echa abajo la validez de un montaje que vierte sobre el mismo las opiniones personales que la figura del mito Hamlet merece a su director. Esto, que tendría su razón de ser como un ensayo literario sobre la figura "shakesperiana" del contradictorio príncipe de Dinamarca, se convierte en un atropellado espectáculo en el que se pierden no pocos matices y del que sospecho el espectador no familiarizado con el texto original tenga muchas dificultades para entender, tanto el hilo discursivo de esta versión como los abundantes guiños teatrales, que en todo caso son más propios de las bromas que los alumnos de una escuela de teatro puedan hacer sobre el trabajo serio.*
Tan solo esa muestra de impudor que lleva a escenificar ante el público lo que pertenece al mundo del laboratorio y del recreo, da síntomas de un cierto valor sobre el que se asoma la sombra de la imprudencia. Resulta discutible el invento de García May por mucho que se escude en la necesidad de un desdoblamiento actoral que ponga de relieve sus cualidades y el talento interpretativo de los actores. Dinamitado el sentido último de Hamlet, *sin poder establecer la solidez de unos personajes, apoyados en el voluntario alejamiento que de la obra se hace, todo huele a farsa, a teatro bufo que no sabe mantener el tono, a elucubraciones gratuitas que se pierden en un exceso de tiempo que provoca el aburrimiento.*
En ese estado de cosas, los personajes de la tragedia son víctimas además de las limitaciones de unos actores que no conforman un reparto sólido; está sujeto a la mayor suficiencia de algunos de ellos y a la discreción del resto, en lo que potencia aún más la irregularidad de este montaje. Luz y vestuario van acordes con ello, con el agravante de que su representación en Sangüesa se debe entender como especialmente mediocre ante la necesidad de adaptarse a un irregular escenario que hizo que luces y espacios no fueran debidamente sincronizados. La autodefinida como pirueta intelectual se queda en lo primero, en un salto en el vacío que acaba con un golpe contra el suelo, del que queda la experiencia de un aprendizaje, tres o cuatro aciertos interpretativos y la constatación de que para navegar en aguas profundas como éstas es preciso algo más que entusiasmo." (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 24 de agosto de 1988).

COMPAÑÍA DE ESPERANZA ALONSO. Madrid

EL CANTAR DE LOS CANTARES (ORATORIO SEMÍTICO POR LA PAZ)

De Salomón. Versión de Fray Luis de León. Estructura dramática: José María Rodríguez Méndez. Dirección: Antonio Gamero. Escenografía: Tony Cortés. Vestuario: Pepe Marvel. Música: Mariano Martín. Canciones sefarditas: Miguel Sánchez. Intérpretes: Esperanza Alonso y Albina Cuadrado. Estreno: 31 de agosto de 1988, en el Teatro Albéniz de Madrid.





En la página precedente, "Cartas de mujeres", de Benavente. Sobre estas líneas, "Hamlet" en versión del Teatro del Espejo y, a la derecha, "El Cantar de los Cantares" interpretado por Esperanza Alonso. (Fotos: Chicho y Pablo Santana).

"Las interpretaciones del Cantar de los cantares *son muchas. Han costado sangre y prisiones. El autor de teatro Rodriguez Méndez ha encontrado una nueva: la tragedia de la mujer palestina actual, más el homenaje a la mujer en general; y la alabanza y esperanza de la paz (Oratorio semítico por la paz es su subtitulo).*
Ha respetado la lírica excelsa de Fray Luis de León —cuatro años de cárcel— y le ha añadido lo que considera dramaturgia, en colaboración con el director Antonio Gamero. Consiste todo ello en que la actriz Esperanza Alonso vaya de un lado a otro del escenario sacando objetos, escondiéndolos, una y otra vez, en que se oigan tambores entre estrofas y en que Albina Cuadrado cante canciones sefardíes de cuando en cuando y asuma, a veces, algún papel ambiguo como para responder al diálogo que entabla Esperanza Alonso.
Las ideaciones del dramaturgo se añaden a las del director, que son —según programa— simbolizar la magia por un supuesto espejo, suponer que un lienzo que representa la tienda de Salomón es un elemento religioso, recordar la lucha de los dos pueblos como base histórica y suponer que al foro está el pueblo judío, el palestino está en el gallinero, y entre ambos, en el proscenio, la Tierra.
Nada de esto surte efecto. Es una considerable confusión de tiempos —la guerra actual, Sefarad, Salomón y la reina de Saba—, de movimientos y de agitaciones. La dramática tiende aquí a destruir la lírica, y lo consigue uniéndose a las escasas condiciones acústicas del teatro, lo cual perjudica a la bien dotada actriz Esperanza Alonso y a la buena cantante Albina Cuadrado. Hubiera tenido más valor, incluso teatral, el recitado de Fray Luis de León con su única escritura. A los tibios aplausos salieron las dos intérpretes y autor, músico, escenógrafo..." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de septiembre de 1988).

COMPAÑÍA ESPERANZA ROY. Madrid

POR LA CALLE DE ALCALÁ 2

Libreto de Juan José Arteche y Ángel F. Montesinos. Dirección: Ángel F. Montesinos. Coreografía: Alberto Portillo. Figurines: José Ramón de Aguirre. Decorados: Rafael Redondo. Música arreglada y dirigida por Manuel Alfaro. Intérpretes: Esperanza Roy, Rosa Valenti, María Rus, Paco Cecilio, Emma Ozores, Luis Perezagua, Paco Racionero y Fernando Valverde. Estreno: 23 de septiembre de 1987, en el Teatro Alcázar de Madrid.

"Todo está en Esperanza Roy. En ella y en unas músicas de lo que fue la revista, que aún conservan un sabor de época, de Chueca a Moraleda, insistentemente madrileñista en esta selección, aunque no falten los números llamados exóticos.
Esperanza Roy es muy buena actriz, lo que da a su actuación de "vedette" un fondo sabio, una ironía junto al desparpajo, una manera de ser y de estar que difícilmente tenían las originales: es una actriz que representa a una "vedette", y esta condición es muy apreciada en nuestro tiempo, y hay todo un tejido teatral que se hace doblando lo antiguo, tomando de ellos unos valores de base y añadiéndoles como su propia crítica desde dentro.





En las dos páginas, momentos de "Por la calle de Alcalá 2". La compañía que lidera Esperanza Roy fue dirigida por Ángel Fernández Montesinos. (Fotos: Chicho).



Un sistema que vale o no vale, según se haga —y para qué—; y Esperanza Roy vale. Todo lo que la rodea está hecho para ella, y tiene un valor porque ella se lo da. Tiene su público, sus fanáticos; gozan desde que aparece, se derriten con sus frases y sus gestos. Es también muy de nuestro tiempo la adoración a la "vedette" a partir de cierta ambigüedad; desde fuera del atractivo erótico —no como antes—, desde grupos muy amplios: son ellos los que arrancan los aplausos y las ovaciones que los demás siguen con entusiasmo. Y entre los talentos escénicos de Esperanza está el de suscitar esa ambigüedad.

Está todo el ornato característico, y también "doublé", como se decía en la época: las luces, los oros, las plumas. Entran en el mismo juego. Las "chicas" son ahora señoritas de cuerpo de baile, altas, bonitas, coreografiadas —por Alberto Portillo, que es un experto en este sentido—. (...) Insistiendo en el "doublé", sobre todo ello se superpone la megafonía, la técnica del sonido. Apenas hay voces en directo, como no hay orquesta: un largo "playback", que no siempre suena como debe, y que falsifica las voces.

Esto es una pérdida considerable: la actuación en directo y sin micrófono —como se hacía, en ese mismo teatro y con la misma acústica, en la gran época— tiene sus emociones en la revista y en el teatro en general. Es una de las últimas defensas del teatro: que cada frase tenga un valor único, y no se mecanice como las artes de repetición que continúan al teatro.

Esta forma recuerda un poco los espectáculos de travestidos que miman lo que cantan otros: y estoy dispuesto a reconocer que ese sonido o esa reminiscencia pueda tener para muchos el mismo morbo de la falsificación o de la imitación.

El libreto, de Arteche y Montesinos, tiene los fallos de siempre en la revista —tiempos rellenos para cambios de trajes o de escenarios—, y también es aséptico, sin la vieja sicalipsis.

Demasiado largos, demasiado vacíos a veces; pero hay que aceptar su éxito —con la imitación del folletín de radio había gente que literalmente se retorcía de risa— y el trabajo consuetudinario de los actores: María Rus y Paco Cecilio en la cabecera.

Ángel F. Montesinos ha hecho un trabajo minucioso; aunque no fuera más que la ordenación y el ritmo, la construcción del rápido rompecabezas, sería ya admirable. A los decorados de Rafael Redondo me atrevería a calificarlos de posmodernos, después de haber aprendido algo de ello en la lúcida "Guía" de Umbral; tanta fealdad no puede ser normal, sino deliberada para conseguir el mismo aspecto del fantasma de lo antiguo metido en lo nuevo. Los trajes de José Ramón de Aguirre tienen muchas veces una elegancia a lo Cecil Beaton..., y casi siempre son limpios de línea y graciosos de colores.

El público se entusiasmó." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 28 de septiembre de 1987).

"He expuesto varias veces en estas páginas mi interés por la revista, y he reclamado con frecuencia que se dignifique este género en España. Dignificar supone al menos cumplir cinco requisitos: un guión divertido e interesante, libre de chabacanerías y más aún de porquerías que alejan a una parte del público y estragan el gusto de la otra parte, unos decorados brillantes y un vestuario original, y no cuatro forillos de mal pintado papel y una nube de plumas de guardarropía; una compañía de actores que sean actores; un coro de bailarines y no de gentes conjuntadas de cualquier modo para lucir mallas rotas y carnes a porrillo, y una música digna de tal nombre, popular y simpática, capaz de envolver al todo en otra cosa que en unos compases inarmónicos.

Las revistas en Londres o Nueva York constituyen acontecimientos teatrales, que críticos y público toman en serio; aquí es frecuente disculpar con un gesto de desinterés espectáculos impresentables que corren bajo el nombre de revistas: total, como no es más que una revista... Y de ahí el desprestigio de un género que se destina a un público nada exigente que ni conoce ni imagina otra cosa.

Por la calle de Alcalá *superó en su día este listón y constituyó un buen éxito de público y crítica. La estrenó Esperanza Roy y la continuó Vicky Lusson, y ambas actrices —capaces de hacer revistas y capaces de hacer, y muy bien, comedia— se lucieron, cada una según sus personales características. Y la pieza triunfó. Ahora se aprovecha aquel éxito y se estrena* Por la calle de Alcalá 2.

Sea en buena hora. No se trata de una segunda parte, sino de otro espectáculo similar que aprovecha el éxito repitiendo el nombre. Pero es digno y reúne en buena medida varias de las características o exigencias arriba apuntadas.

Para realizarlo separaré los números musicales de los argumentales. La obra sigue el esquema de alternar números bailables con historietas breves. Por fortuna, en este caso tales historietas no se quedan en chistes más o menos groseros y más o menos bien contados; no son procaces, pero la verdad es que tampoco son graciosos. Se trata de números sosos, que nada aportan a la historia de la comicidad. Sólo uno, el dedicado a la radio, es francamente bueno y arranca la risa y el aplauso.

Otra cosa son los números musicales. Se desenvuelven entre decorados excelentes, costosos e imaginativos. El vestuario es elegante, renunciando al aburrido y repetido expediente del plumaje rancio. Las señoritas y caballeros del conjunto hacen buenas parejas, se mueven bien y buscan la armonía. El coro masculino está bien elegido, si bien es aún poco numeroso. ¿Recuerdan ustedes los señores con frac que en gran número rodean a la "vedette" en las grandes películas musicales americanas? Es algo que se recomienda por sí mismo, pero entre nosotros sigue sin encontrar imitadores.



Pero a estos buenos detalles de los números bailables hay que añadir otros menos positivos. La música —que en Por la calle de Alcalá *era de esperar que fuese castiza y pegadiza— es poco popular y en exceso estereotipada, y el "ballet" se mueve mecánicamente, sin vida. Es como una caja de música, cuyas figuras se mueven a la perfección, pero repitiéndose una y otra vez al darle cuerda. Es un espectáculo con cuerda en lugar de con vida.*

Otra cosa es la tripleta central Esperanza Roy —recordaré siempre su Dama boba, *estrenada en el Festival de Teatro de Almagro, con dirección de Miguel Narros, que bastaría para acreditarla de actriz de gran mérito—, Rosa Valenty —guapa, ágil, llenando de alegría sus números—, Paco Cecilio —que da a sus intervenciones una comicidad contenida y eficaz—, los tres muy secundados por María Rus —que actúa con notable vis cómica—, y Emma Ozores. Trabajan con soltura y obtienen un gratificante resultado de los abundantes medios con que cuentan, y algo menos del débil guión que interpretan. Ángel F. Montesinos sabe que en Esperanza Roy tenía su mejor aliada para obtener el éxito, y que una cabecera de cartel no debe nunca estar sola: ha dirigido al conjunto con buen pulso y obtenido resultados apreciables."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid 17 de octubre de 1987).

"La primera versión de Por la calle de Alcalá *fue mucho más de lo que suele entenderse por una revista. En principio, el espectáculo estaba hecho con los elementos expresivos propios de una revista, con su vedette, el galán cantante, el actor cómico, las segundas vedettes, los "boys" y las vicetiples. Pero, además, era una evocación que no se conformaba —como si se conforman esos habituales programas de radio dedicados a los discos de épocas pasadas— con la nostalgia elemental que produce el volver a escuchar música subconscientemente vinculada a situaciones, personas o lugares que quedaron atrás, sino que intentaba organizar los materiales con una determinada perspectiva histórica, no exenta de ironía ni de intención crítica.*

La fórmula era muy buena, porque cubría diversos objetivos, en la frontera entre la más inteligente de las revistas y el más divertido y frívolo de los documentos sobre la realidad social de un largo y censurado período, cuando el género tuvo que atender a su irrenunciable y vagamente pecadora razón de ser, bajo las más inesperadas fórmulas, desde el equívoco grosero al equívoco "cultural", con apelaciones a estudiantes, viajes instructivos al trópico o reminiscencias un tanto cursis de la opereta. En aquella versión, uno se reía, recordaba y quizás entendía mejor el éxito y las características de un género teatral que mereció la amplia atención de censores y espectadores.

En Por la calle de Alcalá 2 *no ocurre lo mismo. Aunque se echan en falta algunos nombres, sigue la excepcional Esperanza Roy, que inter-*

preta siempre, desde fuera, con humor y talento, el papel de las grandes vedettes. Sin renunciar a las salsas del género, Esperanza va mucho más allá. Sigue Ángel Fernández Montesinos, el director, con su buen gusto y su pulcritud formal. Sigue Rosa Valenty, una vedette picante y contenida, en la línea de las que aparecían en las revistas de Colsada. Sigue María Rus.
Pero con seguir muchos y haberse buscado buenos nombres para sustituir a los ausentes, Por la calle de Alcalá 2 *ha dejado de ser documento crítico y nostálgico para ser, simplemente, una lujosa revista, hecha, eso sí, con música del pasado y el buen tono de todos los musicales de Ángel Fernández Montesinos. Quizá guste más a otro público. Pero muchos echarán en falta las ideas y las intenciones de la primera versión."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 2 de octubre de 1987).

"Segundas partes. Esta revista antológica ya lo indica por el 2 que sigue al primer título Por la calle de Alcalá. *Se trata, de nuevo, de un espectáculo antológico montado mediante la agrupación de números de diversas revistas que tuvieron buen suceso en aquellos años revisteriles de la posguerra. No tanto éxito, claro, como los de la primera antología.*
Arteche y Montesinos han enhebrado el hilo pobretón de unas cortinillas más o menos angeladas, menos o más desangeladas, pasillos sainetescos, bailes, números musicales de revistas como Gran Revista, La embajadora, Esta noche no me acuesto, Si Fausto fuera Faustina, *etcétera, para dar motivos a Esperanza Roy de lucir su vis cómica, la picardía, casi asexuada a veces, de su graciosa expresión corporal; a Rosa Valenty de exhibir su moderna, esbelta y ágil figura de modelo moderna y su levedad para el ritmo y la canción; a Emma Ozores, para ensayar sus buenas condiciones de actriz cómica unidas a una grata figurita.*
Hay números muy brillantes de composición plástica, figurines, coreografía y ámbito escénico como "Un millón", de Sáenz de Heredia y Moraleda, en el que luce su volubilidad Esperanza Roy y resulta moderno con su nota discreta de claqué; "Las viudas", de Muñoz Román y Alonso, precedido éste, por un mínimo entremés, en el que la comicidad de Roy logra superar la vejez del asunto, en el que intervienen Cecilio, Racionero, siempre exagerado, y Valverde, siempre tonitronante; el "Cachumbambé", con la Ozores y la Valenty; el gracioso "Calypso", de Rigel, Arozamena y López; el tan sobado "Noche de bodas", de Parada y Cabrera, entartado para la Valenty, y otros más.
De las cortinillas o entremesillos, vaya adelante el de la emisión de radio, lástima del aviatorio, al que le falta un poco de dinamismo bien al alcance de la mano; vulgar el del "Metro", fallido el de los serenos, después de los cuales el espectáculo se desliza, luciendo de cuando en cuando muy bonitos y cuidados figurines, hacia un final en el que se ha hecho ahorro de imaginación, pero que salva personalmente la malicia de Esperanza Roy.
María Rus es siempre buena actriz; Perezagua, demuestra lo que debe ser cantar; Cecilio, podría mejorar su maquillaje revistero para que acompañara bien a su vis cómica; Racionero, podría medirse; Valverde, hermosa voz, dominarla. El "Ballet" es juvenil, grato, evoluciona bien y está bien vestido, ya que no bien desnudo. Por la calle de Alcalá 2 *es un espectáculo montado con más medios que picardía. Debería ser afinado, acaso un pelín condensado. La muestra que constituye carece de poder evocativo, ha de valer por sí misma."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 25 de septiembre de 1987).

ESPERPENTO. Ciudad Rodrigo (Salamanca)

BAJARSE AL MORO
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Francisco Hernández Sánchez. Intérpretes: Clemente Martín, Gonzalo González, Azabal, Olga Ramos y otros. Estreno: 29 de junio de 1988, en el Teatro Nuevo de Ciudad Rodrigo (Salamanca).

ESPERPENTO. Sevilla

LA ESTRELLA DE LA NOCHE
Dramaturgia: Antonio Campos y Roberto Quintana. Dirección: Roberto Quintana. Escenografía: Antonio Romero. Vestuario: López y Rueda. Música: Francisco Aguilera. Intérpretes: Maica Barroso, Fernando Bulnes, Matilde Flores y Aurora Sánchez. Estreno: 16 de junio de 1988, en el Auditorio Freire de Lugo.

TEATRO ESPRONCEDA. Madrid

LA CHUNGA
De Mario Vargas Llosa. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico y Mario Bernedo. Intérpretes: Nati Mistral, José Sancho, Emma Suárez, Ricardo Palacios, Paco Plaza y Paco Torres. Estreno: 3 de noviembre de 1987, en el Teatro Espronceda de Madrid.

"(...) La dimensión reveladora de la obra no está en la significación de su acción dramática específica, sino, precisamente, en su ambigüedad, en una relación insegura entre lo ocurrido y lo imaginario, en la que quizá reconocemos nuestra condición humana mucho antes que en la verificable conducta de cualquier personaje.
Creo, en todo caso, que éste es un punto fundamental, porque ni en La señorita de Tacna *ni tampoco ahora, en* La Chunga, *lo importante es la historia, el argumento, sino la interrogación subyacente sobre si ocurrió o no, y, en definitiva, sobre la continua sustitución que hace el hombre de los hechos sucedidos por su recreación.*
En este sentido, el trabajo de Miguel Narros me parece muy superior al de los directores de otras obras o versiones de Vargas Llosa que yo he visto. En La señorita de Tacna, *por ejemplo, se concretaba y potenciaba la anécdota, dejando en segundo término la indagación del autor sobre la noción de realidad.*
Creo que el trabajo de Narros es más delicado, que no cae en la trampa de anecdotizar la obra, de buscar el modo de interesarnos por tal o cual situación insólita o extremada, sino que mantiene la necesaria distancia para que nunca sepamos lo que realmente ocurrió, a la vez que sentimos que, sucediera o no, todo es parte absoluta e indisociable de la realidad.
Supongo que mucho público aplaudirá la obra por el carácter audaz de su argumento, y que no faltarán quienes lo tachen de pueril, de poco creíble o de tremendista. Me parece que ésas serán dos maneras de eludir la verdadera cuestión: la "realidad" de una historia que empezó existiendo en el imaginario de Vargas Llosa, que pasó luego al imaginario de sus personajes, que nunca sabremos hasta dónde éstos la vivieron, y que será, en el futuro, un componente del imaginario de los espectadores. Éste es el gran tema, con el que el Espronceda acaba de dar un salto hacia adelante.
La escenografía de Andrea d'Odorico y Mario Bernedo, el trabajo de Narros, la justeza de Nati Mistral y Pepe Sancho, la gracia vital de Emma Suárez, el equilibrio global del espectáculo, podrán discutirse, como corresponde a cualquier obra que se coloca fuera de las pautas familiares. Pero aquí hay espesor teatral, búsqueda y el riesgo de pedirle a la escena algo que no es el pan dramático de cada día." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 5 de noviembre de 1987).

"(...) Para que esa acción desdoblada y superpuesta sea comprendida y seguida desde el patio de butacas, la dirección escénica tiene que acertar a deslindar con nitidez los planos de la acción. Narros, que plantea a la perfección el primer acto, en el que presenta el argumento, no consigue el mismo resultado en el segundo.
Un bar miserable, regentado por una mujer extraña, la Chunga. Unos jugadores de dados, bebedores y pendencieros, amigos de siempre. Hace años, uno de ellos trajo a una mujer que los encandiló a todos, también a la Chunga. Ninguno sabe qué sucedió mientras se encerraban las dos mujeres en el dormitorio y ellos seguían su partida. Pasados los años, cada uno recordará el pasado a su manera, o según supuso que ocurría, y asistimos a los sucesivos recuerdos convertidos en otras tantas acciones escénicas.
Mientras esta temática se plantea, el resultado teatral es muy brillante. Pero cuando hay que superponer los tiempos, superponer lo soñado y lo vivido, el espectador no llega a hacerse perfecta idea de la distancia entre los tiempos, y no acierta a saber qué está ocurriendo y qué está siendo imaginado.
Tal resultado, de estar buscado, podría justificarse; no siendo querido, ni por el autor ni por el director, supone un fallo en ambos que el espectáculo acusa claramente.
Los tres actores secundarios, Ricardo Palacios, Paco Plaza y Paco Torres, componen muy bien sus tipos; su actuación resulta creíble y convincente: crean el ambiente en que se desenvuelve la acción principal. Nati Mistral se enseñorea de la escena, seca y misteriosa, equívoca y honda. No da su personaje José Sancho, en exceso señorito, lleno de contrastes no bien explicados, y no lo da Emma Suárez, que está muy guapa, muy provocativa, muy sensual, pero que es mucho más una señorita perdida que una puta que ni sabe leer, cuando lo que se le pide que sea es esto y no aquello.
Un espectáculo digno y brillante, con defectos evidentes nacidos de su propia dificultad y ambición. Que haya muchos cuando menos así." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 7 de noviembre de 1987).

"Vargas Llosa ha construido una estructura abierta. Dos líneas que se separan. Ambas muy cortas. La noche en que cuatro amigos de mala vida juegan a las cartas, beben y hacen conjetu-





El Teatro Espronceda presentó una versión de "La Chunga", de Mario Vargas Llosa, dirigida por Miguel Narros. (Fotos: Pablo Santana).

ras evocativas de otra noche cuyos sucesos se alejan en el pasado. El punto de origen de esas dos líneas convergentes es Meche, una chica presentada indirectamente bajo la forma de recuerdo, que una noche anterior y evocada apareció, acompañada de Josefino, en el pequeño bar de La Chunga.

Esa noche se repite, imaginariamente, lo que podría suponer una estructura en paralelas como algunas usadas hace cincuenta años por grandes autores como Anouilh o Noel Coward. Dispositivo cuya antigüedad es todavía mayor y que permite establecer una dialéctica acción-actor que, al romper el paralelismo, hace renuncia previa a cualquier fórmula de solución y deja el problema en sugestivo campo de suposiciones que se ensanchan "ad infinitum".

Así, el escenario resulta dividido en dos planos: uno, superior, que es el de la línea del pasado, evocado, imaginario, de dudable realidad, y otro, inferior, el piso bajo el bar, donde la acción real presente está paralizada, suspendida en la expectación de la otra, que, en definitiva, podría ser el arranque de la línea inferior, que es la línea, inactual, de un presente que fue real y la memoria ha dejado confuso e inexplicado.

A falta de situaciones causales, cuya tensión impulse la dinámica de la pieza, la violenta voluntad de naturalismo del texto que no elude, sino entra de lleno en situaciones y expresiones crudamente expresivas, produce un efecto de curiosidad al desplegarse en la habitación de La Chunga los sucesos de una noche después de la cual Meche desapareció, sucesos que ninguno de sus actores conoce más que parcialmente. Es sencillo y por eso veraz el sistema de introducir la irrealidad del pasado en la inmovilidad de un presente que es tan sólo una partida de dados muy lejana de la ternura, de la gracia y el penetrante recuerdo que la imagen de Meche suscita en cada uno de los amigos: Lituma, el sumiso enamorado, auténtico comprador de la muchacha; Mono, el violador sadomasoquista; Josefino, el proxeneta; La Chunga, la escéptica dueña del bar, repentinamente seducida por la belleza de la muchacha.

Todo este material literario sufre los efectos de un montaje sometido a un conjunto de vedetismos que rompen la lógica del espacio escénico, el calibrado de las voces, el ritmo de la locución, alargándolo penosamente y dificulta la distinción entre las escenas que realmente ocurren en el plano actual de la obra y las que acontecen en un espacio de dudosas realidades evocadas. Graves defectos que perjudican la correcta plasmación global de la pieza, pero que son corregibles en cuanto se rebajen los excesos, se restauren los módulos espaciales y se recupere la debida moderación, lamentablemente perdida.

Nati Mistral hace una dura, honda y bien medida interpretación de su personaje. Quizás habría que recortar, pese a su calidad, los desdoblamientos musicales que alargan y enfatizan las situaciones. El decorado es más sórdido en su entonación de lo que sería necesario y dispone de manera insuficiente la distinción de espacios. Olvida Narros con demasiada frecuencia que entre la alcoba de La Chunga y la sala del bar hay una pared no por invisible menos rigurosa. Feo y poco funcional decorado. José Sancho está excesivo. Demasiado gritón. Demasiado navajero. Emma Suárez, mal dirigida, estropea lamentablemente la figura irreal, mítica, que le ha sido confiada. Palacios, Torres y Plaza ponen un estimable trabajo también descuadrado por la dirección. Pedir una revisión de todo ese conjunto de errores en favor de un escritor con tanta aureola como Vargas Llosa no parecería demasiado." (Lorenzo López-Sancho. "ABC". Madrid. 4 de noviembre de 1987).

"(...) La historia: La Chunga es dueña de un cafetín de suburbio donde una peña de frustrados —los Inconquistables— juega eternamente a los dados. Una noche entra uno de ellos con una chica nueva a la que va a explotar, y que despierta sentimientos amorosos en La Chunga. El chulo pierde a los dados; la alquila por una noche a La Chunga, y a la mañana siguiente la muchacha ha desaparecido. Sabemos nosotros que La Chunga la ayudó a huir del destino de prostitución que la aguardaba. Pero no lo saben los jugadores de dados, que debaten y fantasean acerca de lo que pudo pasar aquella noche: en un segundo escenario se van desarrollando las historias posibles. No hay más. Aunque a todo esto se le puedan atribuir intenciones de autor: el juego de los dos amores —el tierno y liberador de la lesbiana, el pasional y fatídico del hombre—, o una oportuna denuncia del machismo, o un cuadro de mala vida, o el contraste entre lo vivido y lo soñado, o una angustia por las clases irredentas. O todo junto, si el espectador es benévolo y proclive a ello, sin que en la acción quede demasiado explícito.

Sin embargo, la sustancia dramática del cuento es escasa, y la proporción en que se ofrece irregular, de aprendiz más que del maestro de buena literatura que es Mario Vargas Llosa. El primer acto es fugaz —media hora— y plantea los personajes de manera que se vea la protagonista activa —La Chunga— y la caracterizada de objeto, la rubia y tonta Meche. La partida de dados es coral y ocasional, y pinta y mantiene la atmósfera. En el largo segundo acto las escenas imaginarias hacen que cada uno de estos personajes de coro protagonice un cuadro: a veces sin relación con la acción planteada, generalmente largas, sin más movimiento posible por la estrechez del marco del segundo escenario, con diálogos de dos en dos que no tienen demasiada grandeza literaria ni demasiado espectáculo teatral. La intriga acerca de lo que es verdad y es mentira no actúa sobre el espectador, porque el final no ha sido ocultado. El tiempo se hace de plomo.

Miguel Narros no puede comunicar demasiada teatralidad al texto. Ni el escenario permite hacer mucho, a pesar de cómo lo aprovechan los escenógrafos Andrea D'Odorico y Mario Bernedo; ni el texto tiene holgura —y el aprovechamiento de las escenas mudas conduce a una mayor lentitud— ni el reparto es brillante. La maestría de Narros está en el primer acto, en cómo desde el primer momento crea la atmósfera —sobre todo, con la densidad y tensión en la mesa de jugadores, con la canción de segundo plano, con la rápida caracterización de cada uno—; en el segundo, su lucha contra el espesor se hace imposible; aunque aún pueda hacer un subrayado mudo en la escena final que da la sensación de regreso a la soledad, al abandono y la continuidad de la vida desierta.

La interpretación de Nati Mistral es relevante; llena su espacio —y el de los demás— con su voz, su gesto y la actitud de la indiferencia cansada del personaje, rota por una vez. José Sancho pone el machismo sin exagerar demasiado, el chulo doblado de pobre hombre. Emma

Suárez, en cambio, crispa. Ni da la sensación de deslumbrante hembrilla apetecible que conmueve la inmovilidad de las personas detenidas en el tiempo, que son todos los demás, ni interpreta su papel de provocadora inocente con algo más que un incesante movimiento y unas posturas incómodas; ni la ayuda la voz. En el grupo coral se notan los defectos de los actores cuando tienen que levantar sus escenas individuales, con la excepción de Ricardo Palacios, que sí da el nivel suficiente, a pesar de lo ingrato de su texto." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 5 de noviembre de 1987).

L'ESQUELLA DE LA TORRATXA. La Seu d'Urgell (Lérida)

UNA CARA NOVA
De Darío Fo. Traducción: Pere Puèrtolas. Dirección: Jordi Llop. Escenografía: Joan Carles Vendrell. Intérpretes: Andreu Campillo, Silvia Capdevilla, Rosa Estanyol, Xavi Fernández, Joan Gelabert, Emi Mas, Dolors Muro, Maite Obiols, Jordi Perera y Marc Sopena. Estreno: 2 de abril de 1988, en el Teatro de La Salle de La Seu d'Urgell (Lérida).

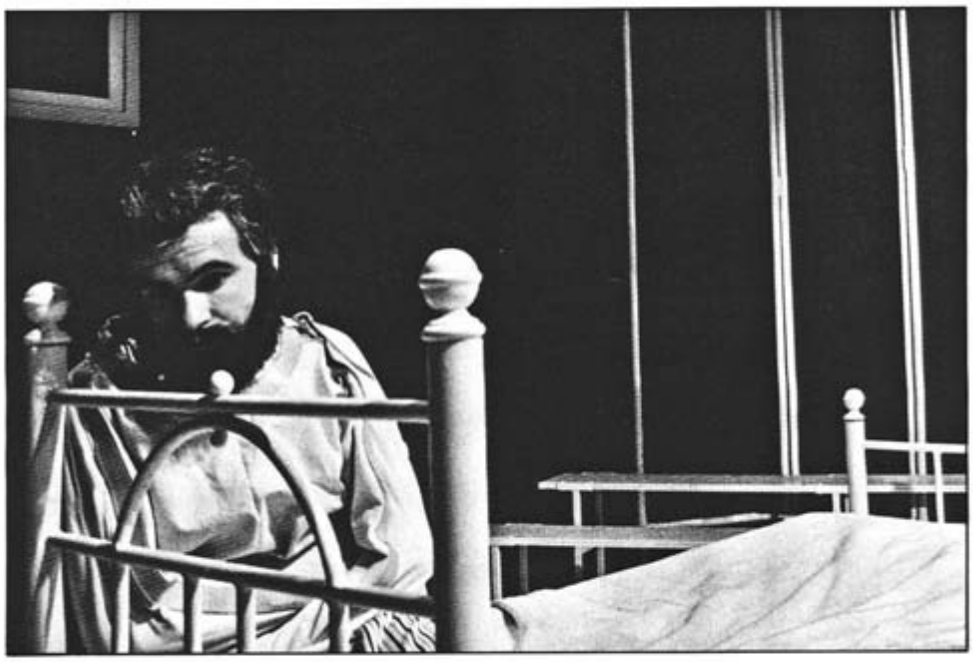
TEATRE ESTABLE DE LLEIDA. Lérida

JACQUES I EL SEU AMO
De Milan Kundera. Traducción, adaptación y dirección: Marcel.li Borrel. Intérpretes: Xavier Ariza, Carme Bellet, Carme Llaràs, Eduard Muntada, Alicia Pérez, David Sentís y Margarita Troguet. Estreno: 28 de abril de 1988, en el Teatro Principal de Lérida.

TEATRO ESTABLE DE NAVARRA/ CARTEL DE TEATRO. Pamplona

EL LOCO Y LA MONJA
De Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Versión de Jaroslaw Bielski. Dirección: Jaroslaw Bielski. Escenografía y vestuario: Malgorzata Zak. Intérpretes: Angel Sagüés, Asun Abad, Leticia Sagüés, Javier Ibáñez, Jorge Munárriz, Ana Sola, Maite Cebrián, Isabel López, Ángel Salaberri, José Antonio Ollo y Rosa Ana Quintana. Estreno: 18 de septiembre de 1987, en el Teatro Gayarre de Pamplona. En colaboración con el Ayuntamiento de Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona y el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra.

"El loco y la monja *ha visto la luz. Para ello se ha hecho necesario la conjunción de esfuerzos de dos grupos, el TEN y Cartel de Teatro. Se ha contado con la dirección de Jaroslaw Bielski, un director polaco que ha denotado un evidente y profundo conocimiento de la obra del autor de* El loco y la monja, *Stanislaw Ignacy Witkiewicz y, finalmente, se ha apostado por una concepción escénica arriesgada y coherente con el trabajo desarrollado hasta ahora por el TEN. El resultado de todo ello tiene mucho de paradójico. Porque con* El loco y la monja *el TEN y Cartel de Teatro han dado con esa obra que se descubre popular, ese montaje que se intuye feliz porque reina en él un armónico equilibrio entre un compromiso teatral con un bello texto lleno de resquicios que están cargados de humor irónico.* El loco y la monja *es, entre otras cosas, esa llave del éxito, esa clave que puede permitir al Teatro Estable Navarro y su filial, Cartel de Teatro, un reconocimiento, no ya sólo por parte de un público navarro amplio, sino igualmente por aquel que aplaudió y premió su* Abismo *en Sitges.*
En El loco y la monja *se produce una deliciosa síntesis. Es una obra de texto, de inteligente y brillante texto, que faculta el lucimiento actoral y que encierra una trama que sabe atraer el interés del espectador. Sabe provocar la sonrisa sin incurrir en lo chabacano, es saludablemente crítico y permite seguir su discurso desde diferentes lecturas, acorde con el gusto y el alcance de cada espectador.*
Pero la elección de una buena obra no garantiza la calidad del montaje y ni siquiera asegura la complicidad del público. Y aquí es donde el trabajo de dirección e interpretación brilla por sí mismo.
El contenido de El loco y la monja *se antoja en el libreto como un terreno movedizo. Witkiewicz, filósofo, pintor y escritor, además de dramaturgo, configuró una propuesta dramática llena de veneno. Bielski, el director de esta adaptación, ha sabido tomarlo sin caer víctima de sus defectos. La dificultad de crear un tono justo, en lo que roza el absurdo, lo surreal y la farsa, lo que junta el discurso del filósofo con la imaginación expresionista, ha sido salvada con una apariencia de sencillez que no puede hacer olvidar lo arduo de la empresa. Para ello, Bielski se ha encontrado con un actor crecido, con un intérprete cualificado que ha aunado el Angel Sagüés del monólogo de Kafka con el cuerpo expresivo del de* Abismo. *Y es bajo la inspiración de Angel Sagüés, en la obra una especie de alter ego de Witkiewicz, que se tiñe toda la obra de una dignidad notable. Junto a él y con él,* El loco y la monja *cuenta con un reparto homogeneizado que se apoya en Javier Ibáñez y Asun Abad, sumido en esa misma celebración jubilosa*





"El loco y la monja", de Stanislaw Witkiewicz, por el Teatro Estable de Navarra y Cartel de Teatro. (Foto: Blas Campos).

en donde la comunicación entre actores y entre éstos y el público es palpable. Si a ello se le une una escenografía que es un puro regalo visual y una limpieza de ejecución intachable, se comprende que El loco y la monja *es ese cable que el teatro navarro precisaba para salir de su sopor. Más que redonda,* El loco y la monja *es idónea y oportuna. Idónea porque ofrece la posibilidad de encuentro entre los escasos aficionados y ese otro gran público que rara vez acude al teatro y su atención sólo se para en resultados; oportuna porque llega en un tiempo de agotamiento, y el teatro navarro estaba necesitado de una obra así, de un montaje que, asumiendo la realidad técnica y artística local, cree un producto que sabe sorprender, comunicar y divertir al público."* (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 6 de octubre de 1987).

"(...) En El loco... *hay elementos estilísticos y de contenido que después se han desarrollado y que, en algún caso, están ya fuera de las preocupaciones intelectuales actuales: el humor prefigura el sarcasmo radical del posterior Teatro del Absurdo, hay un discurso irónico sobre el entonces recién aparecido psicoanálisis, el poeta protagonista enuncia una reflexión sobre la libertad y el poder político y social que hoy resulta un tantico "naïf", también la representación que se hace de la función polisémica de la mujer parece prehistoria pura, etc. Todo ello en un texto en el que se mezclan apretadamente personajes simbólicos, situaciones farsescas y discursos filosóficos en un plano de notable abstracción. Los largos parlamentos del protagonista gravitan pesadamente sobre la atención del espectador y a menudo se escurren sin penetrarla.*
La puesta en escena de Jaroslaw Bielski sitúa a los espectadores alrededor de la acción. Es una manera de implicarlos; al verse entre sí se obligan a sentirse "cuerpo" social y el espacio escénico central se torna en el ámbito "interior", el lugar del alma, de donde brotan la reflexión y las emociones. La escenografía representa la sala de hospital que es el pabellón de una cárcel; los uniformes rayados de los enfermeros evocan a los guardianes subalternos del universo concentracionario. Todo ello responde a premisas culturales sólidas, y técnicamente son muchos los problemas de puesta en escena que están resueltos con sabiduría, pero no puede evitarse un sentimiento de lejanía ante lo que se representa.
De los intérpretes ha de destacarse a Ángel Sagüés que conduce la representación y lo hace con fuerza aunque se eche en falta una mayor gama de registros. Los demás intérpretes cumplieron con sus papeles episódicos. Asun Abad es capaz de llamar la atención con un personaje pasivo, maniatado por el libreto; las piruetas de Jorge Munárriz y las zancadas de Javier Ibáñez aliviaron el plúmbeo discurso de Witkiewicz." (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 21 de septiembre de 1987).

TEATRE ESTABLE DEL PAÍS VALENCIÁ. Valencia

PELS PÈLS

De Paul Pörtner. Adaptación de Juli Leal. Dirección: Pere Planella. Intérpretes: Juan José Prats, Ana Benito, Juli Cantó, Pep Cortés, Carmen Alonso y J. R. Pérez Botella. Estreno: 13 de agosto de 1988, en Carcaixent (Valencia).

"(...) Pels pèls, *sin duda, es una pieza, sobre la cual se pueden formular multitud de reflexiones, desde su consideración de ensayo de práctica jurídica popular (en cuanto a la creación del jurado) hasta la de su carácter exclusivamente teatral (cualquier intento de adaptación fílmica o televisiva sería inviable). Parece evidente, de esta manera, que obra de semejantes características exige unos actores experimentados y capaces de relacionarse directamente con el público. Y todo parece indicar que Pere Planella, el director, ha encontrado los actores convenientes. Pep Cortés hace de comisario y lleva el mayor peso de la comedia; Juanjo Prats es el que mejor sabe conectar con los espectadores; los peluqueros, Ana Benito y Juli Cantó, están encantadores en sus papeles; y el resto (Carme Alonso y José Ramón Pérez) no desentona. Por lo que respecta los "otros actores", es decir a los espectadores, querría destacar tan sólo un aspecto: la desconfianza de algunos de cara a colaborar con la policía; una desconfianza que es alimentada sutilmente desde el escenario.*
Resumiendo: una comedia insólita y divertida que hay que ver más de una vez al menos para saber los motivos por los cuales los otros sospechosos se han podido cargar a la pobre pianista." (Nel Diago. "Cartela Turia", número 1.289, del 17 al 23 de octubre de 1988).

TEATRO ESTABLE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada

LA TEMPESTAD

De William Shakespeare. Dirección: Roberto Villanueva. Vestuario: Malena Marino. Intérpretes: Fernando Cobos, Malena Marino, Juan Luis Veza, Julia Ruiz Carazo, Juan Ramón Sarasti, Bernardo Padilla, Cristina Álvarez, Rosa Rojo, Lola Palomares, Fina Cantón y Julio Salvatierra. Estreno: 5 de octubre de 1987, en el Colegio Mayor Isabel la Católica de Granada.

"Llevar a la escena una obra de Shakespeare es menester obligado para los grupos conscientes de la solidez que da la interpretación de un clásico y del derecho que tenemos los espectadores de verlo todo, no sólo lo pergeñado por nuestros coetáneos. Así lo ha creído el Teatro Estable de la Universidad de Granada que ha encarado el riesgo de lo intocable y ha puesto el respeto en su altura justa, sin que atenace iniciativas ni desvirtúe resultados. La atmósfera de farsa novelesca, de tragedia purificada por el huracán, de Divina Comedia emparentada con el "purgatorio" del Dante, subyace, aunque no explícita, en el montaje de Roberto Villanueva. A él le han interesado más las personas que las cosas, el decir que el sonar mientras no se dice, la atención al discurso que la visión del decurso. Y es que Shakespeare moldea de tal forma sus obras y las dota de tanta agilidad y gracia que cualquier inclinación de la balanza expositiva no sólo es permitida, sino que parece contar con la aquiescencia y el guiño del autor. Lástima que los escenógrafos de hoy sean más timoratos que un Pope, un Goëthe, un Mallarmé, un Verdi o un Mendelsson que ofrecieron su visión shakesperiana sesgada por sus intenciones novelescas, poéticas, religiosas o musicales sin infringir daño alguno a la imperecedera obra de arte. Tampoco en el montaje que comentamos hay daño sino realce, aunque se renuncie a efectismos de atrezzo y aunque la iluminación sea sencilla y plana. La técnica y el artilugio han sabido verter en el escenario las entradas y los mutis por muy sobrenaturales que sean; no obstante, Villanueva usa, tal vez en demasía, el pasillo central de la sala, obligado por las condiciones de ésta o deseoso de que el espectador se sienta sumergido, y no distante, en la isla de la magia y del amor; no un piélago de desastres sin tino, sino un ambiente cuyo parangón hay que encontrarlo en el sacro misterio de Las efemérides de Esquilo.
El poeta nos transporta a mundos de justicia y de perdón. El rito de la expiación de la culpa y las pruebas para obtener el amor sirven de railes al humeante tren de la farsa. Los actores aciertan a elevar sus bocas y a sus cuerpos el himno de unos hombres que dialogan con los dioses y con sus sueños, ambos igualmente incorpóreos.
Sobre la loable labor de conjunto, flota el verso nítido y sencillo del poeta de Stratford. Próximo a su adiós definitivo, se refiere a los hombres, y uno no sabe si también a los universos del teatro: "Somos de la misma sustancia que los sueños y nuestra breve existencia no es más que un suspiro entre dos amaneceres." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 19 de octubre de 1987).

CASA CON DOS PUERTAS, MALA ES DE GUARDAR

De Calderón de la Barca. Dirección: Fernando Cobos. Vestuario: Malena Marino. Intérpretes: Juan Luis Veza, Malena Marino, Julia Ruiz Carazo, Julio Salvatierra, Cristina Álvarez, Bernardo Padilla, Rosa Rojo y Lola Palomares. Estreno: 8 de diciembre de 1987, en el Colegio Mayor Isabel la Católica de Granada.

"Casa con dos puertas, mala es de guardar *es una de las mejores comedias de todos los tiempos. En ella nace el vodevil, que tanta popularidad tendría luego, década tras década, en los escenarios de todo el mundo. Sorprende que a veces los medianejos autores de teatro sean tan "émulos" de los clásicos: cójase* Casa con dos puertas..., *quítesele el verso, sustitúyase lo moral por lo picante, el honor por el sexo y manténgase todo lo demás intacto y tendremos* Pato a la naranja o Sé infiel y no mires con quién *o cualquiera del género, que a grandes rasgos todas son iguales y han bebido en este Calderón.*
El Teatro Estable de la Universidad de Granada ha ido directamente a las fuentes. Ha mantenido el respeto justo por Calderón, sabiendo que de un vodevil se trataba y ha cargado las tintas donde había que hacerlo: no en la reconstrucción literaria del verso, sino en el argumento lleno de confusiones, escondites, carreras, gritos, sorpresas... Para nada se ha devanado el empeño en matices psicológicos, pobres, por otro lado, en la obra barroca; ha encarado con humildad y sencillez la eterna discusión del teatro clásico y ha extraído un rato de buen humor, un Calderón hábil, a veces algo parecido al Mendo de Muñoz Seca, pero chispeante y lleno de encanto.
En este caso, como en muchos otros, el valor no está en hacer las cosas perfectas, sino en hacerlas y mostrar dignidad y constancia. La dirección de Fernando Cobos llega a convertir

al Colegio Mayor Isabel la Católica en un Corral de Comedias. Los actores cada día mejoran, algunos llegan a escenas impecables. El espacio escénico se resuelve con magnífica teatralidad: puertas reales e imaginarias congenian efectos brillantes de luz y de perfiles, las linternas son buenas transmutaciones de las bujías y los detalles de humor jamás decaen de su elegancia y discreción. La música aparece por primera vez en los montajes de este grupo y, aunque resulta reiterativa, consigue su efecto de subrayado de una frase. La luminotecnia necesita de esa ayuda oficial que no llega, en forma de una mesa digna que no clicquee al apagar y encender. Sobre la interpretación revolotea la vieja y clásica escuela, aunque al tratarse de una "Escuela de teatro" cada cierto tiempo intercambian los actores su personaje. Esto, con tener sus innegables ventajas, impide que desde aquí nos refiramos con perspectiva temporal, salvado el puntual día del estreno, a las vicisitudes de tal o cual nombre." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 12 de diciembre de 1987).

TEATRO ESTABLE DE VALLADOLID.
Valladolid

NO HAY PRINCESA

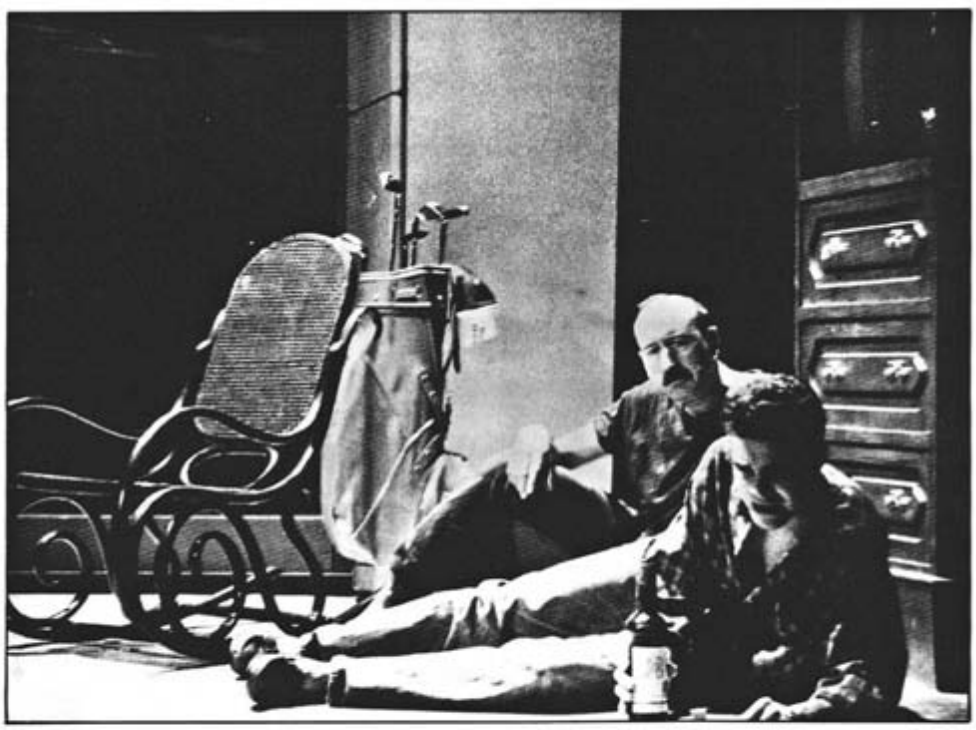
De Carlos Toquero. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía y figurines: Mery Maroto. Intérpretes: Pilar Castelao, Pilar Conde, Ángel Rojo y Esther Izquierdo. Estreno: 12 de noviembre de 1987, en el Teatro Zorrilla de Valladolid.

"(...) Felipe II no consiguió que la memoria del tiempo olvidase a la Tuerta Princesa de Éboli. El propio Verdi escribió para ella, en la voz de mezzosoprano, uno de sus mejores papeles en el Don Carlo. *Kate O'Brien, entre otros, la hizo personaje de novela. Y la leyenda más o menos negra la tuvo de figura principal, algo así como una sombra subversiva frente al fanatismo del poder. La Princesa de Éboli es un personaje emblemático y como tal ha vencido en el conflicto que le oponía a Felipe II. Por eso había que decirle al monarca, en boca de su fiel servidor. Sí, Majestad, aunque Éboli ha muerto, sí hay princesa. El poder, en ocasiones, no es capaz de romper o sumergir en la nada la memoria histórica o cultural. En cualquier tiempo futuro puede resurgir.*

Así, como proyección: hoy el poder es más implacable, y ante cualquier subversión puede actuar desde la no existencia de cada momento. Felipe II a pesar de que en su imperio no se ponía el sol era un principiante comparado a ese monstruo de las mil cabezas, invisibles además, que gobierna o ejerce el poder por persona interpuesta. Este poder de hoy sí que ha conseguido que no haya princesa, voz o palabra escrita que no desee sea revelada. Elucubración que estas imágenes de Carlos Toquero me han concitado.

Dos puntos en el montaje del Teatro Estable, desde cierta opción clásica e historicista del texto: la figura de Felipe II, presente —conflicto esencial entre el poder y su ruptura—, y la transformación del lecho de la princesa en su propia tumba. El encierro progresivo de Éboli, hasta su desaparición no es suficiente para olvidar la historia. Y muerto también Felipe, la dama del parche negro regresa sin desvelar del





Sobre estas líneas, "No hay princesa" y "El verdadero Oeste", montajes del Teatro Estable de Valladolid. En la página contigua, "El gran ceremonial" por el Estable de Zaragoza.

todo sus secretos. Mejor para músicos, literatos, dramaturgos o poetas que interpreten desde sus propios lenguajes, las connotaciones del pasado y del presente para producir sus obras." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 14 de noviembre de 1987).

EL VERDADERO OESTE
De Sam Shepard. Versión de Enrique Llovet. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía y figurines: Mery Maroto. Intérpretes: Carlos Domingo, Ángel Rojo, Pilar Conde y Juan Antonio Quintana. Estreno: 11 de septiembre de 1987, en el Teatro Zorrilla de Valladolid.

"(...) Shepard es hoy el triunfador y sus textos de un escritor de raza, adolecen de cierto esquematismo, de cierta retórica, como si estuvieran más construidos que vividos. Los personajes y las situaciones surgen "desde fuera", de la técnica más que de la emoción. Es lo que ocurre en Verdadero Oeste *vertida en excelente castellano por Enrique Llovet.*
(...) En un exacto, magnífico decorado de Mery Maroto, Quintana ha entrado de lleno en la expresión realista, con algunos toques expresionistas, en las transiciones y el final de la obra. A cuerpo limpio, Juan Antonio y Carlos, Lee y Austin, se desnudan ante el espectador. Existían varios problemas previos. El primero, el del estilo. Una interpretación realista exige una perfecta concatenación con el texto. Y Shepard no es Chéjov, ni Williams. La retórica de las situaciones fuerza un tanto al actor a sobreactuar. Por otra parte, el personaje Lee (Quintana) es difícilmente trasladable a un europeo, incluso desde la propia presencia física. Austin es más agradecido desde la caracterización e incluso en la evolución de su dinámica, que parte de un "adagio" a un "forte". El trabajo profesional, entregado, de Juan Antonio y Carlos partió de estas premisas. Y siempre desde este nivel de seriedad, nada usual por cierto, tuvo sus mejores momentos cuando el texto y las situaciones eran más sinceros, más verdaderos, aunque fueran menos espectaculares. Si Juan Antonio y su categoría son ya sobradamente conocidos del público, es satisfactorio comprobar la existencia de un actor, como Carlos Domingo, que ha pasado con autoridad la difícil prueba de ratificar un primer éxito. No está al alcance de todos el trabajo realizado en un papel brillante, pero al tiempo difícil y agotador. Una prueba más de que, aquí y ahora, en Valladolid existe una buena base suficiente para enfrentarse desde la unidad y colaboración de los hombres de teatro a la puesta en marcha de ese Centro de Producción Teatral que está en la mente de todos.
Grandes aplausos del público premiaron este nuevo espectáculo del Teatro Estable, que demostró, si ello hacía falta, la profesionalidad y el rigor "institucional" que han jalonado su ya dilatada trayectoria." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 14 de septiembre de 1987).

"(...) True West *adquiere la apariencia de una obra sólida y descansa sobre un proceso discursivo que muestra al público claramente sus intenciones, pero entre líneas, emponzoñado, se sugiere un inquietante distanciamiento que sólo en sus momentos finales, ya encubiertas todas las claves de su desarrollo narrativo, muestra su deuda como un "absurdo" que lejanamente y sólo en apariencia puede ser aproximado a nuestro esperpento.*
Obra de actores, demanda de ellos un alto precio que en el caso del Teatro Estable de Valladolid se paga con generosidad, pero con lo que se intuye escaso comedimiento. De principio a final, este True West *del TEV, mostrado en la Escuela Navarra de Teatro, pecó de exuberante, de despilfarro en los gestos, y no siempre pudo salvar la necesidad de dotar un ritmo interno que armonizara el conjunto y tuvo algunos detalles que hablan de un voluntarismo bien intencionado, pero insuficiente para salir bien librado del texto de Shepard.*
Pese a todo ello, el TEV presentó una cuidada escenografía de perfiles realistas, movió bien sus recursos ofreciendo actores de edad en papeles que lo exigen, algo que es muy caro a los grupos jóvenes, pero accesible a los colectivos amplios que hunden sus raíces en el teatro aficionado, y permitió solazarse con la fuerza puesta en escena por sus principales intérpretes (...)" (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 19 de abril de 1988).

"(...) En el texto hay un cambio de ritmo constante y cortante. Exige un tremendo esfuerzo a los actores para que construyan la coherencia dramática y la sinceridad humana de este enfrentamiento abierto entre los personajes. Además las continuas elipsis del diálogos, exigen un trabajo de dirección extremadamente minucioso, que sea capaz de edificar esa coherencia que no se dice pero que se intuye, esa coherencia late dentro de ese aparente desorden del diálogo, dentro de ese discurso lleno de rompimientos, sobreentendidos, insinuaciones y suspicacias.
El actor ha de encontrar la forma de articular toda esa íntima desesperación que lentamente se va descubriendo, ha de conseguir dar vida escénica a esa cambiante fuerza expresiva contenida en el texto. Pues bien, toda esa transparencia de la que habla el traductor de "True West", luce por su ausencia en el montaje de T.E.V. Obstinados en hacer relucir esa claridad de la violencia verbal, han sucumbido ante el peligro, evidente del deslumbramiento, es decir, lo que se ve y se oye en el escenario no es la recreeación clara y limpia del drama textual, sino una luz cegadora opuesta totalmente a la transparencia prescrita.
Arrastrados por esa tensión, han convertido la batalla en un simple estado de crispación permanente. Se han comido todos los matices que guarda secretamente el texto. Y aparte de esto, los dos actores principales no consiguen esa humanidad, esa naturalidad, que exige el diálogo. Hablan como si leyeran de manera desconjuntada, las palabras , las palabras preceden al gesto, se olvidan de los silencios y todo queda en una lectura precipitada, que no ha sabido encontrar ese realismo que subyace en los diálogos.
Si el trabajo de los actores es lamentablemente flojo, el trabajo del director parece superficial. Y la escenografía, que pretende colaborar a un supuesto realismo, se convierte en un absurdo decorado que, además, los actores y el director acaban convirtiendo en ininteligible." (Francesc Burguet. "El País". Barcelona. 8 de octubre de 1988).





TEATRO ESTABLE DE ZARAGOZA. Zaragoza

EL GRAN CEREMONIAL
De Fernando Arrabal. Dirección y escenografía: Mariano Cariñena. Intérpretes: Balbino Lacosta, Cristina Járboles, Pilar Molinero y Jesús Pescador. Estreno: 12 de noviembre de 1987, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

"Fernando Arrabal impulsó a principios de los años sesenta una corriente dramática denominada "teatro pánico" que intentaba provocar en el público un socavón, el estremecimiento colectivo. Una de las características que lo definían era que situaba al mismo nivel de identificación el mito, lo sagrado y lo sublime con lo más ínfimo, la vileza y la deformidad; de algún modo, simpatizaba con las heterodoxias artísticas que reivindicaban la desmesura, el simbolismo y el realismo onírico. Desdeñaba la estética tradicional basada en el equilibrio formal, la delicadeza y la lógica. Con generosa frecuencia, el "pánico" bordeaba el absurdo. Arrabal fue su gran ideólogo y también el dramaturgo que divulgó el movimiento. El gran ceremonial *(1963) —la obra que se puede ver estos días en el Teatro del Mercado— pertenece de lleno a esta etapa; es una pieza completa, difícil y tortuosa, y su acción discurre en el corazón abismal de la noche, en una atmósfera paulatina de alucinación grotesca y pesadilla, de crueldad y de violencia. Se apoya en un discurso barroco, hermético, plagado de una simbología sacralizada y casi siempre religiosa. Cavanosa —trasunto deforme del seductor— vive recluido*

entre muñecas con las que realiza ritos macabros, a la sombra de una "madre" castrante que poco a poco ha ido convirtiéndole en un monstruo. La deformidad física del protagonista simboliza su monstruosidad moral (la impotencia, el frenesí amoroso, su boca ya sin luz para la muerte). La relación entre madre e hijo es de amor y odio, de atracción y rechazo.

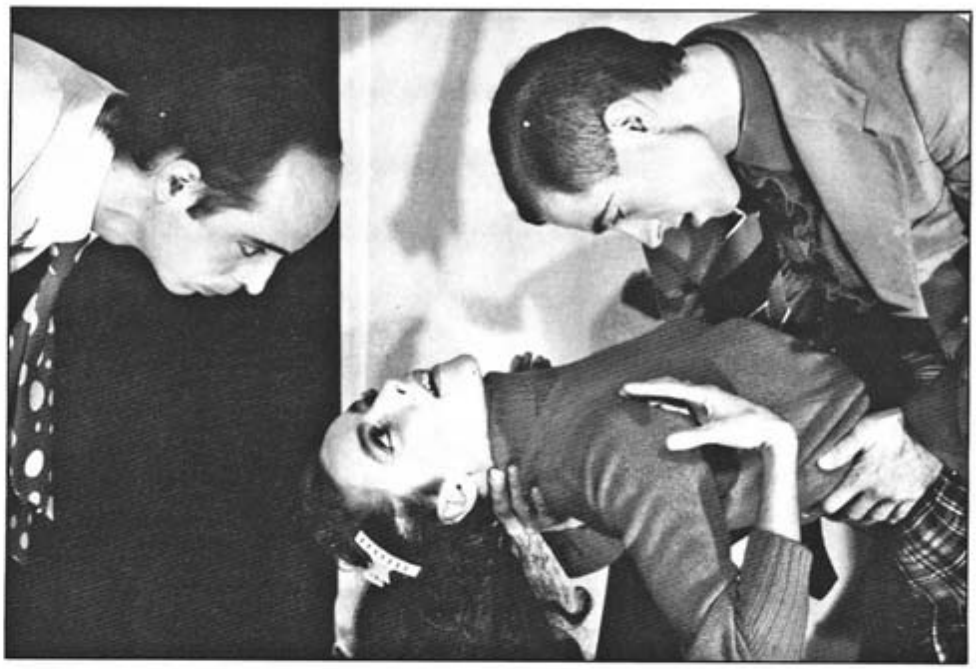
"(...) El gran ceremonial *es una obra reiterativa e inmóvil, desarrolla una ambientación poética de significados aparentes, de incertidumbres y misterios que no siempre llegan al espectador; el texto resulta por ello tedioso, horadado de latigazos barrocos y de lenguaje recargado y excesivamente metafórico.*

"(...) Sin embargo, el espectador asiste a un buen espectáculo desde el punto de vista visual y plástico, a un excelente ejercicio de dramaturgia y de sabiduría teatral. Merced a la apasionada labor de Mariano Cariñena, hondamente hechizado por la mitología de Arrabal, por sus destellos, por la "fuerza del lenguaje". Ha sabido armonizar dos decorados diferentes, uno exento y casi desnudo (apenas un banco y la noche boca arriba) y otro, más colorido y ampuloso (el cuarto de Cavanosa y altar del sacrificio), y ha diseñado una arquitectura escénica convincente e incluso bella, iluminada con acierto, haciendo de la luminotecnia y de la coreografía el hilo conductor de la obra. Una música sacra de órgano, perturbadora y "oscura", añade desasosiego e inquietud al drama. El trabajo de los actores es magnífico sin excepciones. Podríamos cargar las tintas en la interpretación de Balbino Lacosta, pero las actuaciones de Jesús Pescador, Cristina Járboles y Pilar Molinero no desmerecen en ningún momento. Están muy matizadas, heridas de sensibilidad y se desenvuelven bien entre la alegoría poética y la tragedia durante casi tres horas en una "función de noche", espectacular y desoladora, donde al final se vislumbra la esperanza y la huida hacia la libertad, ese camino..." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 17 de noviembre de 1987)

"Una escenografía absolutamente austera y dos personajes ocupando los extremos de un enorme banco. Un hombre y una mujer sostienen un diálogo absurdo, incoherente, violento. Él es un loco que esconde un monstruo en su interior; ella, una ingenua que reprime y disimula mal su acusada tendencia masoquista. Así comienza el festival de violencia verbal (palabras pronunciadas por uno de los protagonistas de la obra) que es El gran ceremonial, *la obra de Arrabal estrenada ahora por el Estable de Zaragoza.*

Es el de Arrabal un texto espeso en el que la omnipresencia de la agresión moral es total y continua. Y, sobre todo, reiterativa. Las voces del autor son variaciones sobre un mismo tema. De un lado, la fascinación que la víctima siente ante el ser maldito; de otro, el poder demoníaco del monstruo. En medio de ambos, la obsesión por el personaje de la madre posesiva y la presencia intermitente de un hombre anodino, pero real. Sobre estas constantes, Arrabal desarrolla una obra en la que la violencia del "maldito"(autor y personaje) se siente y se presiente, atenaza y agobia. Durante las más de dos horas que dura el espectáculo, Arrabal insiste en la misma idea, la recrea con mil construcciones diferentes, pero vuelve siempre a lo mismo.

La densidad reiterativa de El gran ceremonial *se puede soportar sólo por el hecho de que Mariano Cariñena ha creado para el montaje dos coreografías distintas, la una austera, la otra terroríficamente coloreada, a través de las cuales permite el movimiento y convierte en acción lo que en el texto se nos presenta inalterable. Pero, fundamentalmente, la obra se salva porque Cariñena ha utilizado buenos actores en un reparto que encabeza, de manera magnífica y soportando un tremendo esfuerzo físico, Balbino Lacosta. Este actor, en el papel de ese monstruoso Cavanosa que ama a las muñecas y mata a las mujeres, soporta sobre sí todo el peso de la obra y realiza un recital interpretativo, que crece conforme transcurre el espectáculo y llega a alcanzar momentos espléndidos."* (Carmen Puyó. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 14 de noviembre de 1987).





"Subandisfrutenestrujenbajen", de Teatre Estrany (arriba), y "Kikiricaja, una historia de payasos", por el colectivo Eterno Paraíso. (Foto: Francisco San Martín).

ESTUDI ZERO. Palma de Mallorca

TOCAT D'AMOR

De Sam Shepard. Versión: Biel Mesquida. Dirección: Leona di Marco. Vestuario: Lourdes Erroz. Intérpetes: Dominio Hull, Pepa Ramón, Xim Vidal y Pere Mestre. Estreno: 29 de enero de 1988 en el Teatre Principal de Palma de Mallorca.

"Me pregunto si —pese a la ácida y provocativa presentación que Biel Mesquida hace de esta obra en el programa de mano— este texto de Sam Shepard tiene algo que ver con el tinglado teatral que tenemos montado aquí. Y, luego de meditármelo bastante, me contesto que no. Como no lo tiene Tennessee Williams ni Eugene O'Neil de los que desciende Shepard aunque, formalmente, se halle mucho más cerca de Edward Albee , con cuyos tremendistas y aniquilantes diálogos tiene más evidentes puntos de contato.

La sordidez de los valores sociales norteamericanos, el fracaso de cualquier relación humana, la violencia permanente y el aniquilamiento total de aquellas lejanas gentes nos llega como consecuencia de esta inmersión, un tanto estúpida, en el genuino sabor "made in USA", porque llevamos ya más de medio siglo sometidos por la fuerza a la incontenible expansión de su cultura que, dejando aparte cualquier tipo de poesías, Sam Shepard lleva hasta las últimas consecuencias.

A partir de ahí y como resultado de la preocupación teatral de Leona di Marco —antigua colaboradora de Williams— puede entenderse este interés de las buenas gentes de Estudi Zero por esta propuesta teatral, aún asumiendo el riesgo que comporta la exigencia de muy extraordina-

rios actores para mantener en pie estas obras. Sin olvidar, naturalmente, el componente cinematográfico que condiciona al espectador. Los tópicos vienen señalados por las lógicas limitaciones del neoromanticismo, con "héroes" que son psicópatas marcados por la violencia, la soledad y la muerte, degeneraciones últimas de los personajes de Williams y demás coetáneos. Aún siendo buenos actores, los componentes de Estudi Zero no alcanzan el grado necesario para dar vida, coherentemente, a tan atormentadas criaturas. La evidencia podría estar en Xim Vidal —un actor en constante alza— que consigue la credibilidad suficiente para su personaje, precisamente por la evidente dosis de humanidad que encierra, en constraste con los portazos, las crispaciones y los gritos de los demás. Notables y muy perceptibles mejoras técnicas, tanto en la faceta de interpretación como en la pura escenografía, son pruebas evidentes del trabajo de Estudi Zero que, en esta obra, reparte el cometido exclusivamente entre quienes son los cuatro históricos del grupo. Un grupo que ha pasado por Shepard, seguramente de camino hacia propuestas mucho más próximas al espectador." (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 1 de febrero de 1988).

XAPUZEROS
Del colectivo. Estreno: 9 de julio de 1988 en el Ranço del Campanar de Sabadell.

TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO. Lebrija (Sevilla)

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Dario Fo. Dirección: Juan Motilla. Estreno: 9 de octubre de 1987, en el Auditórium de Pilas (Sevilla), dentro de la Semana Cultural Lebrijana.

TEATRE ESTRANY. Barcelona

SUBANDISFRUTENESTRUJENBAJEN
Del colectivo. Dirección: Juan López. Intérpretes: Xavier Millán, Isabel Guix y Christian Atanasiu. Estreno: 30 de septiembre de 1987, en la Casa de la Cultura de Palma de Mallorca.

MIRA, MIRA
Del colectivo. Colaborador literario: Sixto Peláez. Dirección: Pepelú Guardiola. Escenografía: Gustavo Valle. Intérpretes: Xavier Millán, Isabel Guix y Christian Atanasiu. Estreno: 15 de octubre de 1987, en la Sala Grau del Institut del Teatre de Barcelona.

TEATRO ETERNO PARAÍSO. Vitoria (Alava)

KIKIRICAJA. UNA HISTORIA DE PAYASOS
De Paul Maar. Dirección: Miguel Garrido. Escenografía: Francisco Javier Larreina. Intérpretes: Rosa Ángela García, Tomás Fernández y Francisco Javier Larreina. Estreno: 13 de noviembre de 1987, en Ortueya (Vizcaya)

"Kikiracaja *es la historia de dos payasos, cuyo mundo se reduce a las cajas de embalaje en las que viven. Sus relaciones de enfrentamiento y amistad constantes se ven entorpecidas en un momento determinado por la aparición de un tercer personaje que busca el aprovecharse de esas disputas amistosas e intrascendentes. Como obra infantil con antecedentes alemanes, el bien triunfará sobre el mal, la amistad sobre la envidia; pero por encima de todo lo que triunfa es la imaginación sobre la tristeza y la pobreza, una imaginación creativa y alegre que mantuvo alto el nivel de la obra y el de expectación.*
Los actores, Rosa Ángela García, Francisco Javier Larreina y Tomás Fernández, desarrollaron un trabajo corporal en escena acorde con la calidad del texto. Hay que destacar que a lo largo del festival fueron los únicos que prescindieron de la megafonía para potenciar sus voces, con lo que lograron un sonido más cálido y un ambiente más teatral." (Félix Caicoya. "La Nueva España". Oviedo. 5 de enero de 1988).

GRUPO FANTASÍA. Baracaldo (Vizcaya)

QUIÉN PUSO EL CASCABEL AL GATO
Basada en una fábula de Samaniego. Dirección: Juan Ángel García. Intérpretes: Jonanader, Borja, Carlos Barrios, Chomin Barrios y Juan Ángel García. Estreno: 4 de abril de 1988, en las fiestas patronales de Cruces, Baracaldo (Vizcaya).

LA FARINERA. Barcelona

EL TEATRE A LA SANG
Texto y dirección: Frederic Roda Fàbregas. Intérpretes: Pep Farràs, Maribel Alcarria, Empar Moliner, Isidre Serra, Francina G. Ars, Lolo Tàpies y Modest Vinós. Estreno: 22 de marzo de 1988, en el Teatro Condal de Barcelona.

"(...) Rocks, boleros, tangos, humor, sarcasmo, parodia y caricatura se suceden con notable agilidad en esta farsa sobre el teatro y la política teatral. No es que El teatre a la sang *sea un brillante y extraordinario trabajo, pero tiene su gracia. Hay momentos en que el espectáculo funciona bien y otros en que la pretendida parodia de los Perurena parece, además, una parodia de la propia compañía La Farinera. Los actores tienen un papel bastante flojo, a veces incluso con tintes patéticos, y cuando el espectáculo intenta dar el salto a la comedia musical o a la revista, sus deficiencias se hacen más evidentes. Pero todo queda más o menos disimulado por la intención de parodia y caricatura grotesca que preside y anima el espectáculo. Tampoco se trata de un espectáculo malo, porque a pesar de todo hay momentos divertidos, escenas bien resueltas, y en conjunto la solidez del montaje resulta sorprendente y casi inexplicable.*
La Farinera ha tenido el acierto de construir una farsa muy a la medida de sus posibilidades, hasta el punto de sacarle provecho a sus propias limitaciones teatrales, ese tono de farsa disimula las deficiencias de la propia compañía. Con los reducidos medios técnicos y humanos de que dispone, La Farinera ha sabido crear casi su mejor espectáculo posible. El buen humor de algunas escenas, la gracia del texto, el acierto de algunas caricaturas, la música en directo, las canciones y esa intención estereotipada, hacen de Teatre a la sang *un montaje menor, pero también un espectáculo que puede funcionar, mejorable dentro de sus limitaciones, pero que puede suscitar la carcajada de un numeroso público."* (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 25 de marzo de 1988).

"(...) Roda lleva a El teatre a la sang *la fórmula típica de la revista: un guión (historia o anécdota) continuamente roto por la intercalación de números musicales, con la tradicional explosión revisteril final. Lo que cambia son las intenciones: Roda, aun a través de un lenguaje muy elemental y bastante corto, intenta que el guión tenga cierta consistencia y que, aunque dentro de unas formas un tanto desmadradas, contenga un mínimo de reflexión crítica. Y ahí, la cosa acaba perdiéndose.*
No estaba mal la idea de utilizar el soporte del género de la revista para criticar la política de ayudas teatrales institucionales —quitando dramatismo de paso a la realidad cotidiana—, pero ocurre que el texto es, en este tramo del camino, inconsistente y las alusiones a la Generalitat y a Flotats, más bien gratuitas. Los otros dos niveles en que se mueve el texto —la relación entre los miembros de una compañía cutre de revistas y la "tragica" historia de la saga de los Perurena (que llevan el teatro en la sangre)— acaban perjudicando al primero e incluso se estorban entre sí.
A El teatro a la sang *le sobra duración y le falta, sobre todo, un trabajo más riguroso del texto, que es lo que justificaría el espectáculo. El resto tiene momentos divertidos y canciones más pegadizas unas que otras, y el atractivo de cuatro músicos en directo. Es un trabajo de conjunto, meritorio. Pero nunca será posible que una revista hecha en clave cutre supere a la realidad de las revistas cutres que aún circulan por el país. De ahí la necesidad que había de darle la vuelta a la historia. La Farinera está en ello, pero aún no lo ha conseguido."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 24 de marzo de 1988).

"(...) Frederic Roda Fàbregas, responsable del guión y de la dirección de El teatre de la sang, *se ha desmelenado sin demasiadas cautelas en el menester de hilvanar un historia donde toda pretensión verosímil brilla por su ausencia. Pero podría darse una ironía implícita en tanto que el empeño se aborda con una visible escasez de recursos y que el asunto se centra, justamente, en denunciar a los organismos públicos que basan su política en la subvención, con el avieso propósito de controlar el producto artístico, y en la resistencia numantina de una gente de teatro dispuesta a no pasar por el tubo.*
(...) Cuenta El teatro a la sang *con una musiquilla a ratos feliz, con un conjunto —Iguana Perquins— actuando en directo y con una interpretación de actores que puede calificarse de absolutamente irregular. Reconozco que se trata de un handicap nostálgico, personal e intrasferible, pero para mi gusto, la "Cançó de l'empresari liberti" que interpreta el personaje principal, a cargo de Pep Farràs, es uno de los pasajes más gratificantes de ese proyecto teatral y donde creo advertir la lejana influencia que marcaron en Frederic Roda los primeros o segundos pasos dados en aquel "cabaret" de la Cova del Drac.*
Algunas afortunadas ocurrencias que hay en el texto piden un tratamiento actoral más meticuloso para que se hagan notar y, en general,

todas las escenas de baile y todos los números "cantables" acusan una ostensible falta de ensayos.
La puesta en escena es de un brutal miserabilismo y de momento el espectáculo parece más propio de un recinto donde se ubican ejercicios de aficionados que de un local comercial. Sin embargo, el equipo de La Farinera exhibe un entusiasmo y se apunta unas buenas maneras, sobre todo en el conjunto de chicas (Maribel Alcarria, Empar Moliner, Francina G. Ars, etc.) que permiten confiar en resultados más pulcramente diseñados." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 24 de marzo de 1988).

LA FEDERAL. Madrid

NINGÚN NOMBRE CONOCIDO

De Macarena Pombo y Jorge Amich, sobre "Tingeltangel", de Karl Valentin. Dirección y escenografía: Macarena Pombo y Jorge Amich. Música: Miguel Ángel Barona. Intérpretes: Paloma Catalán, Julián Rodríguez, Eva González, Malena Gutiérrez, Chete Guzmán, Manolo Millán y Josu Ormache. Estreno: 21 de julio de 1988, en el Centro Cultural Galileo, dentro de los Veranos de la Villa de Madrid.

"Bajo el subtítulo de Zapatiesta para tabaco y orquesta *la Compañía Espectáculos la Federal se basa en la obra* Tingeltangel *, del alemán Karl Valentin, para desarrollar una confusa parodia. Todo se centra alrededor de una orquestina de poca monta cuyos miembros deben sustituir con urgencia a los actores/artistas (despedidos por falta de pago) que junto con ellos sostienen el espectáculo de un cabaret destartalado y decadente. El intento de los músicos por ensayar los diferentes números de baile magia o equilibrios resulta, claro es, de una comicidad amarga donde el tic del payaso se funde con la penosa existencia del artista menor en lucha siempre por sobrevivir a las órdenes de un director dictatorial y, aquí demasiado tópico. Se procura al tiempo, tejer una débil trama de relaciones interpersonales, pequeñas envidias, amor y una pizca de ternura. Todo ello conforma un nostálgico panorama de conflictos humanos y profesionales que pronto nos hace presentir el final, la disolución de la orquesta que jamás ha sido otra cosa que un lamentable conjunto de individualidades.*
Los autores de este "libreto", Jorge Amich, Macarena Pombo y Arantxa Aguirre, pretenden mostrarnos una farsa dramática, pero el trabajo queda en una nebulosa demasiado simple, sin ritmos adecuados ni imprescindible dramaturgia. Como la pieza es breve y los actores aciertan en algunos momentos, el ejercicio se contempla sin demasiada fatiga pero sin mayor interés." (Miguel A. Medina Vicario. "Reseña" 188. Octubre de 1988).







"Ningún nombre conocido" (arriba). Sobre estas líneas, "Las aventuras de Tarzán". A la derecha y en la página de enfrente, dos imágenes de la obra que interpretan Pajares y Esteso, "La extraña pareja". (Fotos: Miguel Zavala y Pablo Santana).

TEATRO FÉNIX. Albacete

LAS AVENTURAS DE TARZÁN

Texto y dirección: Julián Herrero. Intérpretes: Rosa Díaz, Arsenio Jiménez, Emilio Martínez, Francisco Úbeda y Julián Herrero. Estreno: 30 de enero de 1988, en el Auditorio Municipal de Albacete.

COMPAÑÍA DE FERNANDO ESTESO Y ANDRÉS PAJARES. Madrid

LA EXTRAÑA PAREJA

De Neil Simon. Versión de J. J. Arteche. Dirección: José Osuna. Intérpretes: Carlos Marcet, Alberto Fernández, Mario Martín, Francisco Vidal, Fernando Esteso, Andrés Pajares, Laura Cepeda y Pilar Barrera. Estreno: 23 de septiembre de 1987, en el Teatro Calderón de Madrid.

"Neil Simon, dramaturgo muy utilizado por el cine, sirve a dos "showmen"; si en barbarismo es admisible por útil Fernando Esteso y Andrés Pajares, para dar un salto cualitativo, de la gala —neologismo convencional— y la revista

—forma tradicional— a la comedia. La extraña pareja, es una comedia muy probada. En el cine, donde Lemmon y Matthau hicieron una deliciosa versión, y en nuestro teatro, puesto que ya probaron sus fuerzas con ella dos cómicos excelentes como Gómez Bur y Piquer. Puede decirse que es un "test" —síguese con el "spanglish"— para contraste de dos actores. Olvidada su primera interpretación, incluso aquella película, José Osuna ha montado ahora la acertada versión de Arteche al servicio de Pajares y de Esteso, de Esteso y Pajares.

El crítico asiste a una representación corriente de a diario. Teatro lleno. Risas locas, comentarios de un público ingenuo y participativo. Richard, Murray, Roy y Tommy, especie de grupo coral, esqueje ambiental, social, de cierta población norteamericana, juegan, o intentan jugar, su semanal partida de póquer con el extravagante, enredador, caprichoso y desordenado Óscar (Esteso). La llegada de Félix (Pajares), en plena catástrofe matrimonial, descompone el grupo y compone la pareja, La extraña pareja.

Neil Simon utiliza un recurso teatral que casi nunca falla, el juego del mundo al revés. Los dos amigos están divorciados. Uno y otro suponen para su compañero una forma de imagen de la esposa divorciada. Como excipiente psicológico, el terror a la soledad. Así, pues, a lo que asistiremos será a una gran escena de "menage".

Eso es lo importante. Ese contraste. Ambos actores se instalan en sus peculiares modos de hacer y amplian el texto con algunos números casi totalmente mímicos, en los que exhiben su gran fuerza hilarante y asoma la mano codificadora de José Osuna. Las dos composiciones son brillantes, ricas en matices, disimuladas en complicidades con el espectador, que éste agradece. El drama de esos dos divorciados se convierte en la caricatura de un problema hondamente humano. Muy bien los dos actores. Bien movidos, bien ajustados a unos tipos que el autor esboza y que cada actor vitaliza, Marcet, Fernández, Martín y Vidal. Graciosas en dos féminas complementarias: Laura Cepeda y Pilar Barrera. El decorado desborda un tanto el que sería ámbito casero de la acción, pero está bien, incluso "demasié".

Esta Extraña pareja va a ser un "boom" —cómo está uno hoy— de taquilla. La risa servida en las copas de Esteso y Pajares burbujea. Se vende bien." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 3 de octubre de 1987).

"Entre nosotros, desde siempre, los grandes actores cómicos han solido montar en su más absoluto provecho escénico. Y no porque buscaran personajes para su especial lucimiento, que ésa es la regla general y comprensible entre los primeros actores o actrices, sean cómicos o trágicos, sino por la mediocridad de repartos, de las obras y de las puestas en escena, supeditado todo como está a que la cabecera de cartel haga sus gracias y divierta a los adeptos con los recursos de siempre.

La primera sorpresa grata de La extraña pareja está en la ruptura de esa norma. Aun cuando, lógicamente, Fernando Esteso y Andrés Pajares sean los protagonistas, estamos ante un buen reparto, que defiende todos los personajes, una dirección de escena que no cae en inoportunas complacencias, y una comedia que no se limita a hacer reír al respetable.

Es posible que parte de ese respetable no se entere, porque lleva muchos años viendo a Esteso y a Pajares en empeños estrictamente cómicos. Pero la comedia de Neil Simon exige bastante más —no el balde fueron Walter Matthau y Jack Lemmon los intérpretes cinematográficos de los personajes que, respectivamente, hacen Esteso y Pajares—, y justo es decir que nuestros dos actores, como tales y como parte del colectivo, están a la altura de las circunstancias.



Quede aquí, pues, constancia de un hecho teatral, lógico en apariencia y bastante insólito en la escena española de nuestros días: la dignificación de un teatro cómico y popular, que recibe el premio de llenar el Calderón sin necesidad de vedettes ni vicetiples.

(...) Dirige el espectáculo José Osuna, a quien hemos visto encarar autores importantes y difíciles. Creo que ha hecho muy bien aceptando el encargo de dos de nuestros más populares actores, que demuestran, una vez más, de manera indirecta, hasta dónde cierta tradición burguesa, recatada, retórica, elegante y un tanto cursi, ha mermado la fuerza expresiva que conservan nuestros más grandes y más liberados actores cómicos.

Recordemos los casos de Fernán-Gómez y López Vázquez, encasillados durante algún tiempo en papeles cómicos, y hoy dos de nuestros más grandes e ilustres actores. El problema es poder y atreverse. Que es exactamente, lo que han hecho en el Calderón Fernando Esteso y Andrés Pajares." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 23 de octubre de 1987).

"Fernando Esteso y Andrés Pajares han formado compañía, su público se arroba y llena el Teatro Calderón de Madrid. Han querido hacerlo por arriba, con una comedia acreditada como buen teatro comercial, La extraña pareja, original de Neil Simon —aquí se vio en cine, interpretada por Walter Mathau y Jack Lemmon—, con una compañía profesionalmente solvente y con dirección de José Osuna.

La situación que se plantea es la de dos divorciados —que no soportan serlo— que unen sus vidas, y se llevan tan mal como un matrimonio. Esteso es el cronista deportivo desordenado, abandonado. Pajares, por el contrario, es el obseso por la limpieza.

La extraña pareja es una buena obra, pero queda solamente en el fondo ante la interpretación de los dos actores (Fernando Esteso tiene un papel más brillante) que pretenden quedarse en el arte de la comedia, pero a los que su público azuza para que hagan más gracias o utilicen más sus recursos cómicos.

A veces no se pueden resistir y es imaginable que en sucesivas representaciones condesciendan más. Pueden formar una pareja estable, como es tradición en los actores cómicos, y mantener este tipo de teatro, que es, sobre todo, un fenómeno sociológico: un público muy nutrido de forasteros que buscan rememorar y obtener la presencia física de quienes han visto, tanto en la televisión como en la revista. En estos momentos es el éxito económico más alto de la cartelera madrileña. Una crítica minuciosa sería desproporcionada al suceso." (Eduardo Haro Tecglen "El País". Madrid. 29 de septiembre de 1987).

"La extraña pareja es una comedia de éxito y la pareja formada por Andrés Pajares y Fernando Esteso es también, a priori, un éxito asegurado. Así, que en principio la combinación no podía ser más feliz. Y, probablemente, lo está siendo, si medimos por la reacción del público que acude al Teatro Calderón ante el reclamo de los dos famosos artistas. Y yo, sinceramente, deseo que siga acudiendo, pues siempre me alegro, y mucho, del éxito teatral.

Otra cosa es que a mí me haya satisfecho el espectáculo. Como he indicado, La extraña pareja es una comedia de éxito, que ha dado la

vuelta al mundo. Llevada al cine triunfó plenamente y cuando la vi me dejó un extraordinario buen sabor de boca. De ahí la expectación con la que esperaba ahora —no es la primera vez que se representa en España— de la mano de tan excelentes cómicos como son Pajares y Esteso y de un director dotado de tanta maestría como José Osuna.
Sin embargo, me quedé frío ante la función. Tuve la sensación de que el primer acto no funcionaba y de que el segundo, si bien bastante mejor que el primero, no conseguía remontar suficientemente el vuelo. Y me pregunté por qué.
(...) Creo que hay varios factores que lo explican. El primero, el decorado. La habitación resulta demasiado grande y la mesa de póquer demasiado pequeña. El decorado es tal que el ambiente se pierde. Aquello no es una habitación, no contribuye para nada a crear una ambiente. Los actores se mueven en una plaza de toros en la que en ningún momento puede desenvolverse la amistad ni la confidencia, ni el ligue, ni nada. La segunda, la larguísima partida de póquer del primer acto. Aquello no se acaba nunca o, dicho de otro modo, se tarda demasiado en entrar en materia. Las escasas situaciones del primer acto se alargan en exceso cuando, en el segundo acto, la acción cobra agilidad —pasan algunas cosas—, la comedia se anima un tanto.
Lo tercero, los dos protagonistas. Son buenos, pero no están acostumbrados a la comedia. Se les nota mucho, tardan en entrar en las situaciones y se salen pronto de ellas. Cuentan mucho más con el "gag" instantáneo que con el largo mantenimiento de una situación cómica. Pero el "gag" es propio del "sketch", la interpretación de una pieza teatral con drama en el fondo, honda, seria, aunque plantee situaciones divertidas, exige una actitud de los actores totalmente diferente. La extraña pareja *es una pieza dramática escenificada mediante escenas divertidas.*
Aquí quedan las escenas, pero se evapora el argumento dramático. Y se nota. Se nota mucho. Podemos divertirnos, pero nos quedamos vacíos. Y La extraña pareja *tiene su miga, una calidad de pieza teatral que aquí ha desaparecido. Yo salí habiéndome reído a ratos, pero con la sensación de que se había desaprovechado una gran comedia."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 15 de octubre de 1987).

FILA 6. Salamanca

ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES

De José Sanchis Sinisterra. Interpretación y dirección: Agustín Guevara y Manuel González. Reestreno: 16 de junio de 1988, en el Aula Juan del Enzina de Salamanca.

COMPAÑÍA DE FLORINDA CHICO. Madrid

¡QUÉ MADRE...! (ÉSTE NO SE ME ESCAPA)

De Luis Veres. Dirección: Amadeo Sans. Intérpretes: Florinda Chico, Mariano Venancio, Paco Belloch, Amparo Menina y Rosa Fontana. Estreno: 14 de agosto de 1988, en el Teatro del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo.

"Una vez más, y ya no sé cuántas van en la temporada, la comedia que se presenta es una excusa para que el público disfrute de la actriz a la que persigue. Es en este caso un texto (?) de Luis Veres que Florinda Chico escogió en su día, que hoy se llama Este no se me escapa *y que con ocasión de estrenarse en Pamplona se tituló* ¡Qué madre!. *La cosita es, apenas, inexistente, pero la Chico llena abundantemente —y cójanme la expresión en su sentido más noble— el escenario. Florinda improvisa, Florinda morcillea con gracia, se abanica constantemente y ofrece al espectador lo que el espectador vino a recoger. Es éste un teatro sin engaño, sin oropeles que se ofrecen como oros. Un teatro aparentemente menor —lo es en su propia estructura— que ha existido siempre y seguirá existiendo por sus propias características.*
Sucede que una madre quiere casar a su hija y para ello no reparará en esfuerzos. Eso es todo. Que no es poco si se tiene en cuenta el esfuerzo de la actriz por llenar de contenidos un libro casi en blanco, de nula o casi nula capacidad teatral y muy escaso interés.
Este no se me escapa *obliga en su debilidad a que los actores pongan a prueba su condición de tales, esfuerzo del que salen bien librados.*
Y, claro, vuelve a poner sobre el tapete la incuestionable capacidad cómica de Florinda Chico, que muchos ya conocían y que por ella misma han vuelto a verla en lo que sea..." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 31 de agosto de 1988).

"Simpatía personal, eso que se llamó "ángel" —evidentemente un ángel de peso—, popularidad..., será la excusa para sacar adelante este espectáculo de una Florinda Chico rebosante. Su presencia es recibida con buen ánimo, y todo lo que hace activa la risa de un público afectuoso. La compañía es pura ayuda para el lucimiento de la actriz, como todo el aparatillo escénico.
La piecita que firma Luis Veres es muy poquita cosa, apenas una excusa para que salga a escena Florinda. Hay que casar a la hija pánfila, y una madre salsera debe estar a las duras y a las maduras.
Teatro sin pretensiones, puro pasatiempo, se ha titulado en la gira por el País Vasco ¡Qué madre!, *y en estos días se le ha cambiado para Bilbao. Ahora se llama* Este no se me escapa. *Es un síntoma. En realidad el título debiera ser* «Florinda Chico»." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 28 de agosto de 1988).

"(...) Que Florinda Chico, que suelta sus frases como una ametralladora, tiene mucha gracia, es indudable, como también habilidad para llenar, y no sólo físicamente con su generosa humanidad, la escena. Que el resto de los actores le sirven de contrapunto, tampoco. Y que la función está pensada por y para ella a nadie se le oculta. Florinda en algunos momentos se acerca a la vida actual, pero en los demás recrea el pasado donde la suegra era como una especie de fetiche poderoso y terrible.
Así, burla burlando, en Este no se me escapa *se pintan unas figuras de mujer tan reaccionarias como superadas y un cierto toque de tristeza puede detectarse en las carcajadas generales. Queda esta Florinda Chico y su personalidad, que concitó el agrado y los aplausos de un público postferial, pero impregnado aún del sabor lúdico de estas fechas rituales."* (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 2 de octubre de 1988).

FLUX. Barcelona

EL LLOC ON MOREN ELS MAMIFERS

De Jorge Díaz. Dirección: Agustí Estadella. Escenografía: Josep Madaula. Estreno: 17 de septiembre de 1987, en el Teatro de la Riereta de Barcelona.

COMPAÑÍA DE TEATRO FRANCISCO NIEVA. Madrid

TE QUIERO, ZORRA - NO ES VERDAD

De Francisco Nieva. Dirección: Juanjo Granda. Escenografía: Francisco Nieva. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Consuelo Sanz, Blanca Guridi, Luis d'Ors, Harold Zúñiga, Manuel Gijón, Pilar Ruiz, Isabel Ayúcar y Juan Manuel Navas. Estreno: 26 de febrero de 1988, en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"(...) Hacía tiempo que Nieva no estrenaba una obra suya. El programa anunciaba dos piezas confiadas a actores muy jóvenes, recién salidos de la Real Escuela de Arte Dramático. Según el propio Nieva, los jóvenes apuestan siempre por la modernidad, y en este sentido han apostado él y el director de escena, Juanjo Granda, por los jóvenes.
(...) Audaz elección ésta de Nieva, que debe algunos de sus más sonados éxitos a sus logros escenográficos: Premio Nacional de Teatro por el montaje de Los baños de Argel *cervantinos, y que tanto ha contribuido a crear una dramaturgia visual.*
La elección de un teatro de raíz literaria ha llevado a Nieva, en este caso, a decidirse por una escenografía notoriamente simple. En escena, en las dos piezas, solamente los elementos imprescindibles para crear el ambiente; incluso, en el caso de No es verdad, *tales elementos aparecen reducidos a lo esquemático, sin que en* Te quiero, zorra *se sobrepasen tampoco los límites de la contención, pese a un cierto barroquismo del conjunto.*
En cambio, Nieva ha cargado la mano sobre la situación y el diálogo, dos medios de expresión exquisitamente teatrales. No es verdad *es un texto romántico, escrito tratando de seguir pautas del siglo anterior; un melodrama en el que el misterio de lo desconocido invade la escena y crea el miedo y el "suspense". Sólo que sobre ese romanticismo buscado a propósito se superponen formas expresionistas y se crea una cierta confusión que los espectadores acusan con risas en momentos dramáticos, con divertido rechazo ante gestuaciones exageradas que pudieran recordar los dramones torpes de comienzo de siglo.*
Los noveles actores no consiguen superar los defectos de la obra y de su montaje. Exagerados hasta el ridículo, cuanto ocurre en escena no resulta verosímil y la obra sobre aparecidos y hombres-lobo no alcanza en ningún momento el clima necesario para sobrecoger o interesar.
Te quiero, zorra *es un ejercicio escénico de tono menor totalmente distinto de la otra pieza. Escrito con muchas menos pretensiones, el autor parte de una idea afortunada: el equívoco entre la profesión de una mujer y su condición física de animal. Durante la primera parte de la representación, el equívoco citado funciona,*





"Te quiero, zorra" y "No es verdad", dos obras cortas de Francisco Nieva que se presentaron conjuntamente. (Fotos: Chicho).

ayudado por la excelente representación que de su papel hace Pilar Ruiz, justamente aplaudida en sus mutis.

Pero cuando el personaje de Pilar Ruiz desaparece y deja paso al de Juan Manuel Navas para acompañar a Isabel Ayúcar, que no abandona nunca el escenario, la obra se viene abajo. Lo que era muy divertido se vuelve reiteración, y ello por dos motivos a mi entender: porque ya no está actuando ningún actor capaz de dignificar su papel y porque la obra solamente posee una idea (el equívoco ante lo dicho), y una vez que éste se agota ya no hay sino repeticiones que alargan una sola situación. Aparece en este final de la pieza una subida carga de erotismo subterráneo que Nieva maneja con maestría." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 4 de marzo de 1988).

"Otra vez, textos de Nieva, que es como decir el reencuentro con una literatura imaginativa, inteligente, mórbida, en nada semejante a la que alimenta tanta función plácida y rutinaria. Y, como ha ocurrido casi siempre con las obras de Nieva, el problema de cómo montarlas, de cómo actuarlas, de cómo responder desde el escenario a la propuesta del autor.

Los autores tradicionales, incluidos los mejores, tienen la ventaja de que sabemos cómo se hacen. Las gentes como Nieva tienen en contra la dificultad de encontrar, en términos escénicos, la correspondencia a su estilización literaria.

El programa del Círculo incluye dos piezas breves. Pese a su condición igualmente insólita y al humor común que las define, existe, sin embargo, una clara diferencia. No es verdad, *la primera de las obras, nos remite a una atmósfera ambigua, que se quiere impenetrable de principio a fin. Importa más la atmósfera, el equívoco, que la historia misma. Y, por tanto, exige un tipo de convención interpretativa que el propio espectáculo debe construir.*

Los personajes son seres semihumanos, sumidos en ese mundo, eminentemente literario, de los hombres-lobo, los bosques a la luz de la luna, los amores románticos y criminales, los castillos siniestros y las pesadillas. Su representación es difícil y, pese a los aciertos iconográficos, uno siente, cuando acaba la función del Círculo, que las claves del estilo escénico no han sido descubiertas.

No es éste el caso de Te quiero, zorra, *que, en principio, es una historia tan insólita como la anterior, pero que, sin embargo, posee una clara significación alegórica. El rabo de la prostituta no tiene nada de horrible. Expresa el amor prohibido, la relación condenada; y los intérpretes no encuentran ninguna dificultad en entrar en unos personajes sólo extraños en la apariencia. Todo el mundo sabe de qué está hablando el autor, el significado de ese rabo de zorra. Se comprende, en fin, la opción del galán por el zorresco personaje y el carácter transgresor de su conducta.*

El humor de Nieva funciona escénicamente sin problemas en esta segunda pieza. Se mezcla con la travesura moral y en ningún momento deja de estar conectado con la realidad. Por eso, en esta ocasión, no hay problema de estilo y los jóvenes y nuevos actores dominan la obra y llegan al público sin dificultad.

La compañía, disciplinada, seria, bajo la dirección de Juanjo Granda, posee, en su conjunto, entidad suficiente para que resplandezca la

personalidad de un autor al que siempre se agradece su espíritu de aventura, la lucha contra la obviedad, su cuota teatral de subversión. Escenografía y vestuario son, como en todo el teatro de Nieva, parte feliz y sustancial del lenguaje escénico." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de marzo de 1988).

"No es verdad *sitúa una especie de caso de licantropía en un "chateau" del siglo XIX.*
(...) En el ardoroso juego de escribir "a la manière de...", dicho a la francesa, ya que en los modos franceses del siglo XIX, y aun algo antes, están los modelos del autor. Nieva disipa su personal manera, despersonaliza mucho su estilo y alcanza una reconstrucción sin ironía, desde dentro, exacerbada y gesticulante. Juanjo Granda ha servido el texto tal cual lo pide. Zúñiga (Eric se muestra lupino, poéticamente bestializado, tanto en su composición gestual como en el figurín en el que se desenvuelve). Blanca Guridi (Blanche) se hieratiza en la composición gestual, un tanto a la manera de las malas de ciertas películas ya viejas. Ors (Elín), algo desbordado por la composición de un personaje que parece hablar más para sí mismo que para los otros. Consuelo Sanz (Pippón) parece propensa a una expresión algo a la antigua, que en este caso va bien al carácter melodramático de la aventura.
Te quiero, zorra *devuelve a Nieva su peculiar dicción dramática. El diálogo es burbujeante. Las dos muchachas de mal vivir, más siglo XVIII que XIX, se definen por sus angustias, por sus temores, por sus baldíos arrepentimientos, por sus devociones supersticiosas. La espléndida cola de zorra que le ha salido misteriosamente a Zoe embarca el irrealismo romántico y escandaloso de Villers de l'Isle Adam en sus "Historias insólitas", de 1888, posteriores a los famosos "Cuentos crueles", en la esfera angustiosa del Gregorio Samsa, de Kafka, al cual no es que le brote una cola, sino que sufre una metamorfosis total y pierde la forma humana de su cuerpo.*
Chispea el diálogo de las chicas a medida que la revelación del suceso misterioso, increíble, progresa. Los más brillantes "tics" literarios de Nieva producen ácidas paradojas, consideraciones en el filo de la obscenidad y la blasfemia que el humor resuelve. El susto de Anaís origina divertidos arrepentimientos triviales. La desesperación de Zoe propende más que a la consideración religiosa, a la abrumadora convicción de que el rabo originará su descalificación social y amorosa. Contrapunto que viene a reducir a unidad esas dos oposiciones es el cinismo de Villier, aristócrata disfrazado de chulo y de ladrón para quien el rabo de la zorra resultará en adorable, irresistible fetiche sexual. Enorme situación, exprimida con acerada sonrisa por el autor, siempre instalado en la estela de los llamados escritores libertinos franceses que "pastichea". Un rico panorama de alusiones, de sutiles referencias, borbotea en todo el proceso teatral. Vilmont hace pensar en el Valmont de "Liaisons dangereuses", de Laclos. El impulso que arrastra a Blanche hacia la violencia y el crimen tiene ciertos paralelos en la seducción que experimenta Silvebel en uno de los mejores cuentos de Villiers y, después de todo, Villier de Zoe. Hay no poco de la estética de Barbey —ya utilizada y mejorada por Valle-Inclán en su "Sonata de otoño"— en los personajes de las "Diabólicas" que se editan en 1874, y todo el atrevido ímpetu fabulador de los cuentos teatralizados obliga a recordar que la "fonction fabulatrice", según Bergson, era un punto medio entre las comunicaciones del intelecto y las expresiones del instinto. Ese balancín es lo que hace preciosas las dos comedietas de teatro falsamente antiguo en que Nieva ejercita su entusiasmo por la época literaria francesa que es puente entre el romanticismo y el realismo posterior.
Pilar Ruiz hace una Anais deliciosa, graciosísima. Su personaje ha sido planteado con enorme gracia y sonriente veracidad. Admirable de patetismo sensual, de demacración exclamativa y seductora, resulta la Zoe de Isabel Ayúcar. Entre las dos, Navas produce un Villier irremediablemente de sainete. Es, probablemente, el personaje ejecutivo, el suceso dramático más teórico de todo este barroco juego de Francisco Nieva." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 29 de febrero de 1988).

"Francisco Nieva es un intoxicado del teatro que explora en él todas sus formas, maneras, reminiscencias. Este doble espectáculo tiene algo de ejercicio de estilo.
En la primera obra, No es verdad, *exprime un melodrama romántico a la francesa, con toques de novela gótica; aullidos de lobos, tormentas que hacen golpear las ramas contra los cristales del castillo solitario, mientras los personajes se enredan en mentiras y verdades indescifrables, pero dramáticas.*
Apenas hay ironía —si la hay—, más que la libertad del espectador en ponerla. El gran lenguaje de Francisco Nieva se oculta aquí para tratar de apurar el del género que reconstruye. El ejercicio dramático es interesante para otros viciosos del teatro, pero nada más. No sostiene fuerza dramática, ni va a ningún sitio: empieza y termina en el propio autor y su diversión interna.
La segunda y más breve pieza, Te quiero, zorra, *en la que se dice inspirado por Dumas hijo y por Labiche, pero con pensamiento y moral próximos a Bataille —se nota menos—, tiene el toque añadido de una gracia o sorpresa de las que son propias a Francisco Nieva, uno de sus destrozos divertidos de la realidad. Tampoco llega muy lejos.*
La Compañía de Teatro Francisco Nieva está formada por actores muy jóvenes, salidos de la Escuela de Arte Dramático. No lo hacen peor que muchos profesionales de nombre; más bien se adaptan al juego, que para ellos es también un ejercicio, y lo llevan a cabo en el espíritu del autor, dirigidos por Juanjo Granda.
También la música de Manuel Balboa, el leve escenario de Nieva y los trajes de Cidrón corresponden a ello." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 29 de febrero de 1988).

TEATRO FRONTERIZO. Barcelona

PERVERTIMENTO

De José Sanchis Sinisterra. Dirección: Sergio Belbel. Vestuario: Ramón Ivars y Lleonard Quintana. Música: Óscar Roig. Intérpretes: Carme González, Anabel Moreno, Cris Sirvent, Toni Casares y Xavi Morte. Estreno: 28 de abril de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

"(...) Los siete textos que configuran el montaje Pervertimento *inciden en el mismo asunto, desde una perspectiva irónica, desconcertante si cabe, cómica y profundamente reflexiva, aunque Sanchis —como había dejado traslucir en* ¡Ay, Carmela! o Naque o de piojos y actores*— dota a sus textos de un despojo imaginario, de un ámbito transido por una dimensión mágica que relata con absoluta economía de recursos, una ficción inquietante. La insinuación, la velada sugerencia, la solidez del diálogo, la desviación hacia la identidad múltiple y la perversión de presupuestos dramatúrgicos incuestionables, son otros de los atributos de sus "ejercicios de estilo".*
Los siete textos abarcan una temática plural e inconexa, pero la magnífica labor de dirección de Sergio Belbel ha conseguido dotar a la función de un "argumento narrativo" casi imperceptible que confiere a la representación una unidad de meditación teatral, de "metateatro". Progresivamente se va levantando una atmósfera sutil, plagada de equívocos e interrogantes sobre el hecho escénico, que se traduce en una premeditada reflexión sobre la teatralidad: el binomio realidad-ficción (y por extensión, el de la llama y el fuego, la pasión y la nieve, que no otra cosa parece ser el teatro) está continuamente presente, y también esa facilidad para transmitir ilusiones desde la nada que posee Sanchis inventando un discurso lúcido y divertido, inflado de ingenio y de perversidad, que condensa universos mínimos matizados por la interpretación, el sonido del contrabajo o la distorsión del micrófono (?), la iluminación y la asombrosa sagacidad del texto. "El teatro es cuestión de imaginación", dice una actriz. "El teatro es cuestión de realidad", añade un instante más tarde. Esa dualidad permanente de lo real y lo aparente vertebra el montaje, pero también el tiempo, el punto de vista y la figura del "autor", entendido casi como un dios menor que urde personajes y les tranfiere una identidad que, rematada la función, persistirá en la memoria. "El teatro es memoria", se nos vuelve a decir, y a la vez riesgo, cálculo, y una puerta abierta que debemos traspasar. ¿O no?
Pervertimento *es un montaje excepcional, insólito, que amalgama los mejores elementos del buen teatro. Con una escenografía pobre, exenta, que cuenta sólo con una butaca y una puerta y un sugerente juego de cortinas, la obra se asienta en el poder de la palabra —la perfección de los monólogos, el matiz del equívoco, el gusto por la paradoja—, la música y la luminotecnia, y especialmente en el gran trabajo actoral, contenido, sobrio, profundamente maduro pese a la juventud de los cinco actores. Aquí, en este aspecto, se percibe con rotundidad la buena labor de un director, la planificación de las escenas, la mesura de los gestos y de los ademanes, la radical belleza de las imágenes. La interpretación es homogénea, compacta y resulta en todo momento verosímil. Ni siquiera algunos errores en la dicción o la leve ampulosidad de alguna actriz restan méritos a la riqueza expresiva de la labor del conjunto.*
El Teatro Fronterizo, que persiste en una línea contundente de investigación, ha ejecutado una obra muy bella que exige complicidad al público desde el principio, que resulta entrañablemente divertida y nos reconcilia con el teatro." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 30 de abril de 1988).

COLECTIVO TEATRAL FUMERU. Gijón

EL AUTOR Y SU LOCURA

De Miguel Esteban Torreblanca. Dirección e

intérprete: Miguel Esteban Torreblanca. Estreno: 26 de enero de 1988, en el Teatro de la Cátedra Jovellanos de Gijón.

FUNCIONARIAT ESCENIC, S.A. Martorell (Barcelona)

HO ESTIC TOCANT DEMÀ

De varios autores. Idea dramática, selección y refundición: Feliu Formosa. Dramaturgia y dirección: Frederic Roda Fàbregas. Escenografía y vestuario: Carme Vidal. Guión musical: Agustí Humet. Intérpretes: Miquel Arús, Manel Moncusí y Carles Martínez. Estreno: 19 de abril de 1988, en el Teatro Condal de Barcelona.

"La intención de Ho estic tocant demà, *espectáculo construido a base de textos de distintos autores, es sencilla y sugerente: un conjunto de clarividentes apuntes sobre el conflicto inmanente en toda creación, la relación del creador con su obra, que, con frecuencia, más que el arte como una segunda vida, parece sugerir el arte como una trampa, como un enmascaramiento de la vida, y aún quizá como una mentira. Un juego de confusiones y suplantaciones que pueden llegar al delirio ("Cartas de Theo", de Van Gogh), a la cólera y al resentimiento ("Amadeus", de Shaffer) o a la depresión ("El perseguidor", de Cortázar). El arte como una máscara, que simula y disimula la vida.*

Al fin y al cabo, se trata de una reflexión de carácter teatral, algo así como la dislocación entre actor y personaje que puede conllevar la representación. O más compleja todavía, ese angustioso vaivén entre el ser, el parecer ser y el querer ser, un triángulo isósceles que ensaya un equilibrio imposible, con el vértice largo en la base, rincón solitario donde yace ese ser insatisfecho del artista.

El espectáculo es de una evidente y acertada sobriedad. Tal como indica el director: "He querido que el actor utilice los personajes para hacer llegar al público de la manera más nítida posible el conflicto que comporta toda creación, ya sea didáctica, narrativa, dramática, pictórica o musical. Los personajes están al servicio del actor, y éste, al servicio de la idea".

En definitiva, lo importante son los textos, y, por consiguiente, el cómo se dicen estos textos, dispuestos y enlazados por una austera dramaturgia.

Los tres actores, recién salidos del Instituto del Teatro, realizan un trabajo que, en general, es muy aceptable, si bien hay momentos en que los titubeos se apoderan del gesto y la escena se desvanece, pierde su supuesta fuerza dramática. Destaquemos, sin embargo, la excelente impresión que nos causó Carles Martínez. A pesar de que su voz no es aquello que se llama una voz bella y limpia, tiene un no sé qué de rara calidad. Pero es que, además, daba gusto ver interpretar a este joven actor salido del Instituto del Teatro en Terrassa: todo su cuerpo, sus gestos y sus movimientos se sumaban, como arrastrados, a la intención y expresión de sus palabras. Se diría que Carles habla con todo su cuerpo, de los pies a la cabeza; todos sus gestos son una suma de voces que confluyen en una única palabra escénica. Un chico con futuro.

Por el contrario, Miquel Arús tiene aquello que se dice una excelente voz natural, potente y clara. Pero, a diferencia de su compañero, encima del escenario parecía como cortado." (F. B. A. "El País". Barcelona. 23 de abril de 1988).

"(...) Aquí, en Ho estic tocant demà, *la tarea de dirección ha correspondido a Frederic Roda Fàbregas, que en su tercera incursión consecutiva en el Condal —después de* Cambó-Companys *y de* El teatre a la sang— *consigue darnos lo mejor de su oficio de director. El material del espectáculo lo seleccionó y ordenó Feliu Formosa tomando ocho textos, diálogos, monólogos o cartas de otros tantos autores, unidos por la idea común de la armonía o del conflicto entre arte y vida. El rigor intelectual, la experiencia y la "malicia" de Feliu Formosa son factores primordiales para que el espectador —sabiendo de antemano que no pedirá peras al olmo— se deje atrapar por el encanto del juego propuesto. Entre una pirueta de Stanislavsky que explica "la mentira" del teatro y la imposibilidad que experimenta un saxofonista de Cortázar para traducir su identidad personal a través de la música, se incluyen fragmentos teatrales o de una clara entidad dramática —cómo una "Carta a Theo", de Van Gogh— y que son flashes sugestivos, ejemplos paradigmáticos de la eficacia a toda prueba que debe adjudicarse al buen "teatro de texto".*

El soporte literario del ejercicio y su capacidad para estimular una reflexión en torno a la propia entidad del teatro —a la que contribuye en buena medida un divertido fragmento de "Violeta", de Josep M. Carandell— hace que Ho estic tocant demà *se produjera anteanoche en medio de un clima de atención e interés muy apreciable. Y ahí, claro, interviene la capacidad del trío de jóvenes graduados que, a mi juicio, pasan el examen con nota alta, invitados a trabajar a pecho descubierto, es decir, en un espacio escénico sobrio, desnudo, con muy escasos auxilios objetuales y una caracterización enormemente tenue. Estos son sus nombres: Miquel Arús, Manuel Moncusí y Carles Martínez, este último "descubierto" ya por Roda en* Cambó-Companys *y cuyas excelentes maneras hoy por hoy pugnan tan sólo con una fonética excesivamente recargada de siseos. Una calificación convencional permite decir que en Moncusí despunta un futuro gran actor "de carácter", mientras que Miquel Arús parece mostrarse efectivo como actor "versátil" de amplio espectro. El símil antibiótico no serviría para aquellos escasos momentos en que la claridad expositiva y coloquial que ofrece el ejercicio, se quiebra irremisiblemente por una mala acústica de la escena. Actores más expertos también fracasarían en ella si el director se empeñara en hacerles hablar de espaldas al espectador. Por ahí, Roda y sus alumnos pecan en tres o cuatro momentos de un optimismo excesivo."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 21 de abril de 1988).



"Don Juan Tenorio" por la Fundación Colegio del Rey, de Alcalá de Henares.

FUNDACIÓN COLEGIO DEL REY. Alcalá de Henares (Madrid)

DON JUAN TENORIO

De José Zorrilla. Director: Antonio Guirau. Escenografía: Javier Navarro. Intérpretes: Maribel Verdú, Fernando Guillén Cuervo, Aurora Redondo, Carlos Lemos, Teo Martín, entre otros. Estreno: 1 de noviembre de 1987, en el Palacio Episcopal de Alcalá de Henares.

"Han transcurrido más de ciento cuarenta años desde que Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid estrenaron en la noche del jueves 28 de marzo de 1844 el popular drama del escritor vallisoletano. Desde hace cuatro años, la localidad madrileña de Alcalá de Henares realiza un montaje itinerante de la obra de Zorrilla, representada en escenarios ambientados en los principales monumentos artísticos e históricos de la localidad.

Fernando Guillén Cuervo y Maribel Verdú fueron en esta ocasión los artistas encargados de dar vida a los personajes principales de uno de los dramas más representativos de la literatura romántica española. Fernando Guillén Cuervo, hijo del matrimonio entre los actores Fernando Guillén y Gemma Cuervo, realizó una magistral interpretación del papel de Don Juan. El joven actor demostró un conocimiento perfecto del personaje, demostrando una desenvoltura inusual para su edad ante una figura tan compleja. Centrado en el papel, el actor exhibió una seguridad completa en su representación.

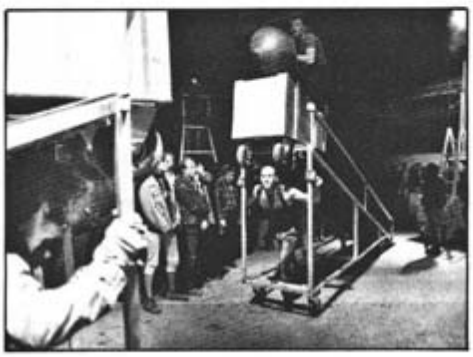
Guillén Cuervo ha venido a confirmar con esta interpretación las excelentes cualidades profesionales que ya apuntara en obras como El día de gloria, *o más recientemente, en películas como "La ley del deseo".*

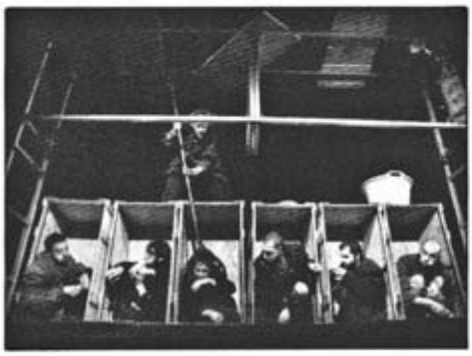
Maribel Verdú, una de las actrices de moda del cine español, cumplió de manera ajustada su cometido. Esta es la segunda ocasión que esta pareja de jovencísimos actores —Guillén, Verdú— incorporan a otra famosa pareja de enamorados de la literatura universal.

La primera ocasión discurrió hace unos meses, en Cáceres, también de la mano de Antonio Guirau, director del montaje alcalaino, donde interpretaron a Romeo y Julieta.
La nota humana la puso Aurora Redondo. Con ochenta y siete años, la veterana actriz dejó constancia, una vez más, de su versatilidad sobre el escenario, cuajando una interpretación de su personaje —la alcahueta Brígida— que arrancó numerosos aplausos del público asistente a la representación. Su peculiar estilo no parece resentirse con la edad." (J. Espinosa. "Ya". Madrid. 2 de noviembre de 1987).

FUNDACIÓN GOMBRYOWERICH.
Madrid

EN LA EDAD MEDIA
De Luis Santamaría. Dirección: Cristina Ward. Instalación: José Luis Prieto. Vídeo-instalación: Luis Pérez-Minguez Poch. Música: Mariano Lozano-Platas. Intérprete: Luis Santamaría. Estreno: 8 de julio de 1988, en el Centro Cultural Campoamor de Oviedo, dentro de la IV Muestra de Nuevo Teatro Joven Español. Espectáculo subvencionado por el Instituto de la Juventud.











"Tier mon", cierre de la trilogía de La Fura dels Baus. (Fotos: Gol).

LA FURA DELS BAUS. Barcelona

TIER MON
Del colectivo. Intérpretes: Pere Tantiñá, Jordi Arús, Alex Ollé, Xavier Cereza, Pep Gatell, Jürgen Müller, Marcel.li Antúnez, Carles Padrisa, Miquel Badosa, Mikel Summers y Sixto Peláez. Estreno: 10 de junio de 1988, en el Mercat de les Flors de Barcelona. Coproduce el Mercat de les Flors, Ayuntamiento de Barcelona, CNNTE, Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, Festival Internacional de Teatro de Bayonne y el Festival Art-Rock de Sant Brieuc. Colaboran: Ministerio de Cultura Generalitat de Cataluña y Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat.

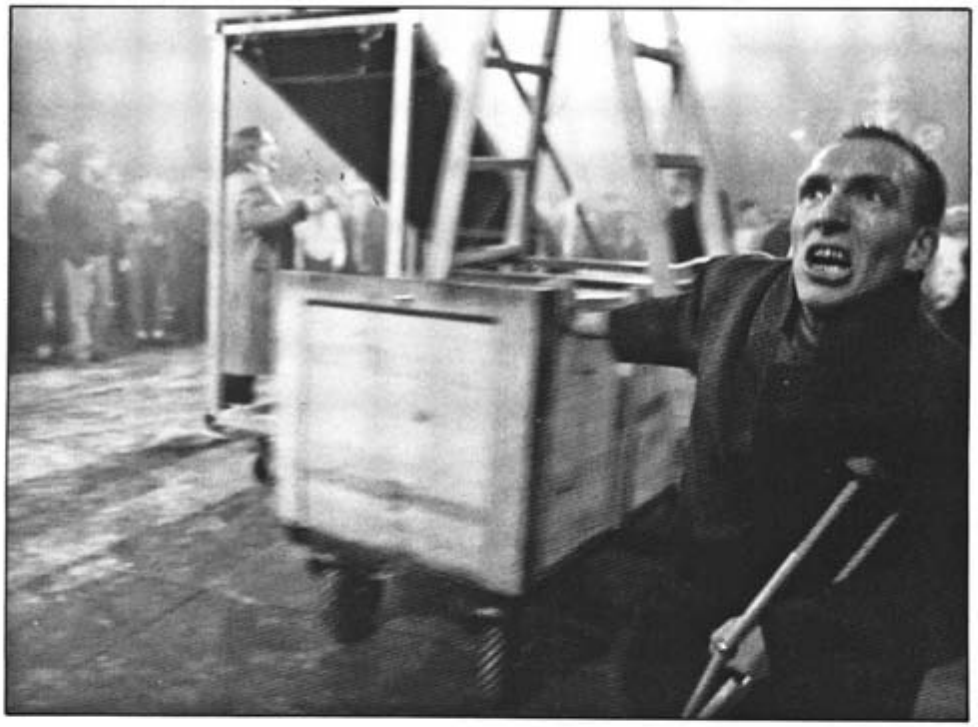
"(...) La representación sucede en un espacio delimitado por cuatro enormes torres de sonido —rítmico y ensordecedor en bastantes momentos— y tres escenarios elevados; el público que quiere seguir la función entra en ese espacio y es obligado a desplazarse por el mismo de forma más bien poco cómoda, con más de una carrera y algún que otro trompicón.
El espectáculo avanza a un fuerte ritmo y a grandes trazos, el espectador percibirá sin dificultades el odio y la guerra, el terror de la represión, el miedo ancestral, la salvaje humillación del individuo, hasta llegar a un final poco definido y un tanto extraño. A lo largo de los apenas setenta minutos que dura Tier Mon, *la bravura de los actores de La Fura —esta vez más actores que nunca— llena con sobrada bestialidad el espacio escénico. Parece más que evidente que los referidos actores interiorizan su actuación y viven ciertamente sus respectivos roles.*

Los tres últimos montajes de La Fura dels Baus parecen acotar un determinado discurso estético que uno se atrevería a decir ya está acabado. Pero es en Tier Mon, *a mi juicio, donde queda patente la poco definida relación entre espectador y actor; diría más: donde la relación que se establece va en contra del mismo espectáculo. La Fura acosa de entrada a la masa de espectadores, los desplaza bruscamente con sus locas carreras con carromatos y los lleva de sorpresa en sorpresa. El ánimo, pues, del público está más pendiente de evitar ser "atropellado" o de ver qué saldrá por cualquier artilugio que pueda semejarse a una manguera, que no de la belleza —brutal en algunos casos— de más de una escena. (Hay también un sector de público que pasa de todo, cierra los ojos y consume los minutos bailando al ritmo del espectáculo).*
Confieso que viendo esta elaborada propuesta de La Fura y comprobando las diversas reacciones del público, me preguntaba cuáles son los límites entre ficción y realidad y hasta qué punto la capacidad de sobresaltar duramente al espectador —impidiéndole contemplar/reflexionar magníficas escenas— forma parte de los objetivos del grupo.
Por otra parte, Tier Mon *tiene hallazgos espléndidos y una concepción de la música que supongo pide por sí sola un comentario crítico, dado su relevante protagonismo. Una música computerizada que parte de los cuatro ángulos*

del espacio escénico utilizado y que fusiona dramatúrgicamente sirenas policiales, campanadas a muerte y todo tipo de bocinazos. Paralelamente, o, a veces, sobre aquéllas los actores/músicos de La Fura tocan instrumentos de hoy.
El espectáculo del Mercat de les Flors es singular y aparece lleno de escenas de gran fuerza dramática y visual; pero hay temas no resueltos y deja en el aire la sensación de que algo se acaba con él. Creo que a La Fura le ha llegado la hora de la reflexión y de afrontar nuevos retos aun dentro de una estética que conserva su poder de sugestión." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 14 de junio de 1988).

"(...) El odio y la agresión, el miedo y el terror impuesto, la muerte, la humillación y la locura configuran el terreno que de forma embravecida recorren los inteligentes salvajes de La Fura llevando la vivencia de esos desastres hasta la frontera de lo que parece tolerar un "expresionismo biológico" realmente efectivo. Más allá, sólo caben los ataques epilépticos, algún que otro suicidio —que elevaría enormemente el coste del espectáculo— y una docena de espectadores hospitalizados de urgencia.
Pero nos hallamos, provisionalmente al menos, en los dominios de la ficción, lo cual no significa negar la capacidad del actor para interiorizar los desmanes que le acosan desde el guión mismo de su propuesta. Y debe admitir que, en ese punto, la generosidad de La Fura y su poder expresivo resultan ejemplares. Las inmersiones violentas desde lo alto de unos soportes oscilantes; la escena de los ahorcados con diuresis mineral impresionante previa a su locura; el comedor de los miserables —rugientes y primitivos, bañados en potajes infectos—, que hace de cualquier cuadra animal un confortable restaurante de cinco tenedores... proporcionan momentos aislados de una calidad dramática y visual muy notable. En algunos de ellos, además, el dispositivo de unas sofisticadas, estrambóticas torres sonoras, así como la música percutante que suena desde varios pódiums, confieren al espectáculo la atmósfera desasosegante requerida. Pero se trata de "escenas", de "momentos", de episodios fugaces...
A mi juicio, el problema de la "participación" que ya se daba en Suz, se agrava en Tier Mon, donde no aparece indicio ninguno de que se quiera revisar una dinámica espectacular, tremendamente equívoca.
(...) Los iconos de La Fura, la opacidad tenebrosa e inquietante de sus esculturas animadas, de sus monstruos rapados, son imágenes de representación muy elaboradas por la peculiar dramaturgia del grupo, pero, por ello mismo, muy distanciadas del repertorio de pulsiones elementales que puede experimentar el espectador que accede a la sala.
Si ello se admite así, ¿qué otra cosa consigue, que no sea incordiar y distraer, el paso raudo de una carreta que le pisa a uno los talones o las salpicaduras y bocanadas de talco que pueden llloverle al espectador? Entre éste y el bárbaro hay una distancia muerta, por la sencilla razón de que el bárbaro y su instrumental han pasado por una radical y no niego que muy afortunada manipulación artística.
El equívoco —y creo que se anotó ya en Suz pese a ser un trabajo menos disperso— se vuelve así contra el propio interés del "relato", hasta el punto que en Tier Mon se sitúa ya en una vía liquidada.
Espero que La Fura y sus incondicionales no entiendan que se propugna con ello un teatro más higiénico, menos violento, ni siquiera más reposado. Nada de eso; yo creo que la estética de La Fura puede hacer todavía un cierto provechoso camino. Sólo pediría que nos la dejaran apreciar con una mayor confianza en sus propios valores, en su propia capacidad de sugestionar más que de sorprender.
Me consta que Tier Mon ha ideado una logística operativa difícil, compleja y de todo punto coherente.
Y bien, parece claro que esta arquitectura interna se va al traste en cuanto los hombres y las máquinas empiezan a funcionar y uno aprecia lo dicho: escenas concretas, explosiones plásticas valiosas que se producen en un clima progresivamente inapreciable y, lo que es peor, bajo unas pautas discursivas que sus propios inventores parecen escamotear." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona, 13 de junio de 1988).

"(...) Del fervor al horror, La Fura dels Baus provoca todo un abanico de reacciones. Cierto es que a un público acostumbrado al teatro de texto los espectáculos de La Fura pueden moverle al anatema y que otra porción de espectadores está muy en su derecho de pensar que bajo la parafernalia estruendosa y efectista hay, en el más riguroso sentido del término, más ruido que nueces, mucho teatro, vamos. Pese a todo, nadie puede negar la capacidad de sorprender o, dicho de otro modo, sobrecoger que tienen los montajes de este conjunto, cuyos miembros son verdaderos cruzados de su forma de trabajar, especie de monjes de una orden feroz, iluminada y disciplinante, que se centra en la puesta en escena de sus obsesiones.
Las propuestas de La Fura albergan una coherencia fuera de toda duda, desde el caos primigenio de Accions al apocalipsis místico y alucinado de Tier Mon, pasando por el rito iniciático y guerrero de Suz/o/Suz. El punto final de la trilogía recoge y reitera, con mayor elaboración que en los pasos precedentes, el lenguaje acuñado por el grupo, sus códigos de batalla, sus constantes sadomasoquistas siempre efectivas y con una cierta tendencia al esquematismo.
La música, de ritmo abrumador y reiterativo, las luces, los humos, los personajes deformes, la batería de ahorcados, las peleas con gigantescas cámaras de ruedas, las vagas referencias religiosas que remiten a una lucha entre la luz y las tinieblas, las llamadas, en suma, a la conciencia primitiva de raíz junguiana y el resto de los componentes del espectáculo configuran una personal estética de lo siniestro, entreverada de lo que podría denominarse ternura bestial, que se sublima a partir de la violencia; no puede hablarse de tópicos a no ser que la referencia sea el propio trabajo del grupo.



Tier Mon, como las dos anteriores partes de la trilogía, ya lo he dicho, puede suscitar la adhesión sin paliativos y el rechazo más absoluto. De cualquier forma, el trabajo de La Fura explora una interesante veta teatral más compleja de lo que dejan entrever ciertas reducciones. Es una vía en la que acechan los peligros de la reiteración y de la inconsecuencia. El teatro no es sólo ruido y efectos especiales, y La Fura es algo más. Arriesga en cada apuesta." (J. L. García Garzón. "ABC". Madrid. 17 de julio de 1988).

"(...) En este nuevo espectáculo de La Fura, Tier Mon, *hay un voluntarismo de mezclar unos factores religiosos, como de misa negra, a la barbarie, la brutalidad, la repugnancia que con tanta fruición y tanta perfección —técnica y personal— presentan. Comienza con toques de campana, termina con una procesión tras una cruz de fuego escoltada por antorchas. Hay un sonido de órgano de catedral, unos panderos de viejos derviches o un ritmo de guenauas. Y estampas de la Edad Media: ahorcados, empalados, cuasi monjes, tinieblas.*
(...) En medio de esta significación, y teñidos por ella, los "fureros" repiten algunos de sus números de siempre: los veloces carromatos que pasan entre el público, el sadismo, el masoquismo, las grandes duchas sobre sus pieles sudorosas, las peleas con cámaras de ruedas de camión; penden de pértigas o de grúas, comen lo que parece pienso, se golpean con barras, se ensucian, se degradan. Es el juego machista de otras veces, que tanto entusiasma e impresiona a algunas espectadoras, pero menos agresivo. El público conocedor se dispone a correr huyendo de los bestiales actores, pero éstos son un poco menos bestiales, y ni siquiera el deseo natural del miedo —del falso miedo, del que gusta en los cuentos o las películas de terror— justifica las huidas. Todo está bajo control, y se nota más que nunca. Si alguien sale en la camilla de la Cruz Roja, como ocurrió, parece más víctima de una segregación íntima de su voluntad de desmayo, de vudú, que algo causado por los agentes del espectáculo. Hay, además, algunos baches durante la hora en que todo esto dura. Los ahorcados están demasiado tiempo en sus pértigas, los encajonados en un comedero tardan mucho en devorar su pitanza. Los niños de Hamelin se van cansando de seguir a sus encantadores, y el ritmo sonoro es demasiado agotador para seguir bailoteando: la discoteca es más tentadora, más larga, más alienante. Y se acabó. A todo esto hay que añadir una rara perfección. Una preparación física singular en todos los que participan, una sabiduría en el dominio de las fuerzas que desatan, una seguridad en las torres y en los artilugios móviles, una calidad en la grabación del sonido-ruido. Una profesionalidad de la antiestética y de la antiética bien conseguida. Con todo esto, es uno de los espectáculos españoles que más impresionan en el extranjero, junto con el de los también catalanes Els Comediants, que no juegan a la brutalidad y que tienen un sentido del humor y de la elegancia en todo lo que hacen. Podrán imaginar por ahí que La Fura dels Baus corresponde a la antigua mezcla tópica española de la violencia mezclada con la religión, del primitivismo que queda en esta raza. La adhesión con que cuentan entre una juventud española podrá servir razonablemente para explicar que algo de eso renace, o permanece." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 10 de julio de 1988).

"(...) Gran trabajo gimnástico. Provocación y participación del público en un escenario no convencional. Explosiones de violencia. Ingeniosos artilugios mecánicos. Unión de música, luces, olores, cohetes, agua y fuego. Todo ello, en torno a los temas básicos de la guerra y la paz. Uno puede comulgar o no con esta estética, pero, si no le ciegan los prejuicios, reconocerá la buena calidad técnica del grupo y su eficacia comunicativa. Bajo la apariencia de espontaneidad, la disciplina es férrea. Las descargas de violencia están absolutamente controladas. No tema el posible espectador: no sufrirá más agresión que algún pisotón de sus vecinos.
¿Es esto teatro? Desde luego, aunque esté en las antípodas, por ejemplo, de Chéjov. El público deberá reflexionar si esta violencia es una vacuna o una apología de la que cada día nos rodea.
Ellos miran a espectáculos como la ópera, el fútbol o un concierto de rock. Lo que hacen es mucho más efectivo y brillante que el habitual acompañamiento escénico de los grandes conciertos. Si yo fuera una estrella del rock, no dudaría en contratarlos.
Nuestro público advertirá, quizá, raíces muy ibéricas, ecos que nos recuerdan a Buñuel, las fallas, San Fermín, las "bullas" sevillanas de Semana Santa. O ese terrible cuadro de Goya en el que dos compatriotas se dan de garrotazos, con las piernas hundidas en el barro: podrían ser miembros de La Fura dels Baus." (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 15 de julio de 1988).

GAT (GRUPO AMATEUR DE TEATRO). Ibiza (Baleares)

TÓCALA OTRA VEZ, SAM

De Woody Allen. Dirección: Merche Chapí. Intérpretes: Javier Campillo, Lola Luque, Clara Bueno, Pepo Castro, Pilar Medrano, Gemma Aragón, Adriana Campalans y Juan José Piedra. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en la Iglesia de l'Hospitalet de Dalt Vila.

LA DAMA DUENDE

De Calderón de la Barca. Dirección: Merche Chapí. Intérpretes: Marcelo Costanzo, Prudens Galcerán, Pilar Medrano, Dhiana Torrente, Javier Campillo, Raúl Castejón y Juani Miranda. Estreno: 22 de abril de 1988, en la Iglesia de l'Hospitalet de Dalt Vila.

LA GÁBIA TEATRE. Vic-Osona (Barcelona)

UN SOMNI PER A ARTAUD

Espectáculo a partir de improvisaciones sobre textos de Artaud. Traducción: Josep Palau i Fabre. Adaptación: Joan Anguera. Dirección: Joan Anguera. Intérpretes: Carme Fernández, Iva Vigatà, Ramón Vila, Eduard Naudó, Lluís Quintana, Carme Parés, Perot Torras, Cesc Navarles y Montse Albàs. Estreno: 5 de noviembre de 1987, en el Teatre Monumental de Mataró (Barcelona).

"(...) Tierra, arena, ceniza. Agua. Hielo y fuego. Presos en el interior de ese círculo, los intérpretes se revuelcan y corretean entre dos polos; el expresionismo del Living Theatre de los años heroicos y el mundo hierático, mineral y viscoso de La Fura dels Baus. Claro está que no se trata exactamente de eso, pero sí de las dos principales referencias a que echa mano el joven o ya no tan joven espectador.
En medio de ese paisaje, dibujado con gruesas pinceladas, en un tiempo récord —el espectáculo se ha levantado en cosa de diez días—, las palabras de Artaud suenan, repito, extrañas y en la mayoría de los casos, suenan mal.
Hay aquí un serio problema de voces, de pura vocalización, de tonos y de registros. Sólo Ramón Vila resulta convincente, consigue llegar, cruzar el improvisado artificio. Las imágenes son harto convencionales, pertenecen todavía a una guardarropía artaudiana para inquietos teatreros históricos.
Habría que ponerse a trabajar en serio, con tiempo, en unas nuevas imágenes que saliesen directamente de ese vientre que, en palabras de Artaud, evoca la mesa de operaciones y el depósito de cadáveres, la cantera y la plaza pública. Porque la "actualidad" de Artaud, despojado de la mueca, del tremendismo y de los efectos especiales, es algo que salta a los ojos: desde la carta al legislador hasta esos fragmentos de Il n'y a plus de firmament *(el libreto, tan sólo empezado, que Artaud escribió hacia 1932 para una ópera de Edgard Varese), también escenificados en este* Somni." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 7 de noviembre de 1987).



"Set i mig", por La Gàbia Teatre, con dirección de Joan Ollé. (Fotos: Ros Ribas).

SET I MIG

Del colectivo. Dirección: Joan Ollé. Escenografía y figurines: Pep Sallés y Josep Madaula. Intérpretes: Perot Torras, Edi Naudo, Montse Albàs, Ramón Vila, Carme Fernández, Iva Vigatà y Rodolf Jarque. Estreno: 11 de mayo de 1988, en el Villarroel Teatre de Barcelona.

"El espectáculo termina con los últimos acordes de "Teresa", la canción de Ovidi Montllor, una de las mejores canciones de los últimos veinte años: "Com un record d'infantesa..." y se abre con otra de Charles Trenet, el maestro de Brassens y de tantos otros, entre los más grandes. Y no es ninguna casualidad. En la banda sonora de este espectáculo, excelente,

está Joan Ollé, el mejor Joan Ollé, un director teatral inteligente, sensible, de carrera muy desigual, pero que, ante todo, es un creador, un poeta y que con este Set i mig vuelve a sus orígenes —aquel No hablaré en clase del primer Dagoll-Dagom— con un cierto humor, incluso yo diría que con una cierta amargura, pero con la misma emoción. Y el teatro es emoción.
Ollé habla, refiriéndose al espectáculo que ha hecho con la gente de La Gàbia, de "una macedonia que se quiere lírica". El poeta "¡Le voilà!" Y a fe mia que lo es, de lírica, esa macedonia. Cajón de sastre, de Chejov a Shakespeare, pasando por Fellini, Pina Bausch y los surrealistas, más esa infancia de sensaciones que buscan una respuesta —siempre cómica— en las palabras del diccionario; sensaciones acunadas por discos solicitados y tardes interminables en las que los niños, con la ayuda de una lechuga, unos tomates y una berenjena, se

de niña grandota, nada tiene que envidiar a ciertos fantasmas fellinianos, aparte de que pone sobre el escenario todo aquello que aprendió en los cursos de Lecoq y en las fronteras del circo y que, hasta hoy, se guardaba para sí misma.
Ramón Vila sigue siendo el excelente actor que todos —perdón, unos pocos— conocemos y Montse Albás —"moza valiente que va hiriendo el suelo (léase el escenario) con sus tacones", según dijo el maestro Ortega y Gasset— cuerpo y presencia, presencia escénica, envidiables. Si bien todavía no es Julieta, va por el camino de llegar a ser una buena actriz.
Lo dicho; de lo mejorcito que hemos visto últimamente. No se lo pierdan." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 13 de mayo de 1988).

"No cabe la gravedad ni la trascendencia ante Set i mig, por más que nos empuje a ello el



convierten en Arcimboldos despiadados de esa madurez irremediable que les amenaza. Eso y mucho más es Set i mig.
Espectáculo incalificable, "divertimento" entre el "minimal" y la danza-teatro, pasando por el callejón del Gato —se imaginan a Nadja en el callejón del Gato— y la tabla del nueve. Sin duda, uno de los mejores espectáculos de esta temporada y que nos devuelve una alegría, un frescor, una malicia teatral que, dejando aparte el repelente niño Belbel, el temible e inteligentísimo Sergi Belbel (el del Minimal Show), echábamos a faltar.
La Gàbia de Vic es, lo repito una vez más, una de las mejores compañías de este país, con una curiosidad y un riesgo —que no nos oiga Boadella— no superada por ninguna otra. pues bien, en Set i mig están todos estupendos. Perot Torras parece verdaderamente una criatura de Pina Bausch; la Vigatà, con su cara y su cuerpo

refinado lenguaje de signos, alegorías y metáforas que maneja la Gàbia Teatre en este, su último invento. El grupo de Vic, justamente acreditado por sus cuidadas experimentaciones, quiere tan sólo que el espectador "lo pase bien" contemplando un espectáculo eminentemente visual, concebido como una sucesión ininterrumpida de sorpresas, dominado de principio a fin por un agudo sentido de la paradoja. Por otra parte, las propias "imágenes" de Set i Mig bastan para poner de relieve la vocación de La Gàbia Teatre, una compañía que desde hace años "viene haciendo del riesgo su seguridad", como señala en frase feliz Joan Ollé, director de la atractiva propuesta que se ofrece por una semana en la Sala Villarroel.
(...) En cualquier niñez existe el juguete, la prenda, el objeto inútil o el percance más irrisorio que pudo suscitar un nudo de sensaciones inolvidables y ellas son las que confor-

man, aquí, una de las vertientes más sugestivas del espectáculo. La más poética, tal vez, aunque la mirada adulta asalte unos reductos muy sensibles con escasos miramientos. Es la de Set i mig una poética eminentemente antiproustiana y que, cada dos por tres, en medio de una canción o de un juego infantil, proclama la inútil búsqueda de la dicha perdida.
En un segundo plano, la obra se sustenta en la divertida observación de la realidad cotidiana, de aquellos gestos y palabras que la rutina fosilizó irremediablemente. En ese terreno el espectáculo se convierte en un ejercicio disparatado al que la percepción de cada espectador suministra una lógica peculiar. Set i mig ratifica en ese punto la autosuficiencia plena, ilimitada, del artificio teatral, y el espectáculo se convierte en un "homenatge al buit" (Ollé) con una justificación poderosa, por encima de cualquier otra: la desbordante capacidad que el grupo demuestra en el manejo de la solución imprevista, la imaginación con que cada una de las escenas se salva del lugar común, la hábil alternancia de sentimientos contrapuestos y que pueden oscilar de la melancolía al humor, de la ternura a la crueldad. Los compases de una hermosa partitura de Ovidi Montllor que acompañan las últimas imágenes, parecen poner el acento en un elemento de añoranza que, como un hálito imperceptible, envuelve toda la propuesta.
Pero hay todavía un tercer renglón en Set i mig que conviene subrayar. Me refiero a un conjunto de secuencias con que el grupo ironiza sobre su propio oficio, o, más genéricamente, sobre el arte de interpretar desde un escenario. Junto a las alusiones a aquellas formas procesionarias y rituales que tenía un cierto teatro autóctono de los años sesenta, se incluyen números de una clara entidad brossiana, como la del violoncelista que arranca del cuerpo de la mujer notas de piano o la de la "schubertiana" desaforada, reducida al silencio, envuelta en papel de embalaje. Desde el arranque de la pieza, con el malabarista torpe del que se carcajean sus colegas entre bastidores, pasando por la ridiculización de una cierta forma de decir el terreno de texto —con breves ilustraciones de Chéjov o Shakespeare—, Set i mig recurre a menudo a las artes del espectáculo para practicar, con sus elementos, un ejercicio desinhibidor, inteligente y amable.
He aquí el cóctel divertido que La Gàbia ha fabricado, divirtiéndose a su vez, ostensiblemente, los componentes del grupo. Tres actrices y cuatro actores configuran un equipo eficaz, muy homogéneo, que ha trabajado en una perfecta sintonía con el director, Joan Ollé, tan amante de riesgos como la propia compañía. La sensibilidad, el rigor, el inconformismo de Ollé, un hombre puntilloso en los acabados del producto teatral, se ponen de manifiesto en la nada fácil tarea de hilvanar los materiales tan diversos que se manejan en Set i mig, una obra de ochenta minutos que transcurre como una exhalación, sin que su ritmo desfallezca en ningún momento. Muy buena la escenografía de Sallés y Madavia y excepcional la iluminación.
Creo, por todo ello, que entre la Villarroel y lo que venga, hay aquí un espectáculo que merece ser varias veces centenario." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 18 de mayo de 1988".

"La compañía La Gàbia Teatre ha estrenado en el Teatro Villarroel un espectáculo realmente

singular. Set i mig *está hecho como un "collage" de cosas bien distintas, como pueden ser anuncios cotidianos, recuerdos de la escuela, escenas de feria, rótulos familiares y un montón de "momentos" fácilmente reconocibles —unos u otros— por los espectadores.*
Desde luego que Joan Ollé —director del invento y ordenador de él— no ha pretendido contar aquí ninguna historia, sino simplemente mostrar los resultados de la operación resultante de introducir en un "turmix" toda clase de frutas y ofrecer al público el zumo obtenido.
Set i mig *recupera momentos de nuestra propia historia, pasados por un tamiz que mezcla humorismo, surrealismo y poesía. En el buen funcionamiento de este espectáculo aparentemente sencillo— los siete actores que lo interpretan se mueven con una gran precisión e intencionalidad— creo que mucho tiene que ver la banda sonora, de una gran calidad y fuerza. Una banda que utiliza, entre otras, músicas de Vivaldi, Trenet, Puccini y Mompou, las voces de Leo Ferré, Marlene Dietrich y Ovidi Montllor, así como una serie de entrañables canciones populares y tradicionales.*
En el trabajo de Joan Ollé no hay el menor atisbo de trascendentalismo y sí una voluntad por hacer algo original, amable y sugestivo. Para conseguirlo —y a mi juicio en Set i Mig *se dan estas tres componentes— la dirección de los actores es de una precisión milimétrica. Ritmos y gestos están cuidados y conseguidos.*
Es posible que algunos espectadores reconozcan en Set i mig *algunas secuencias de aquel* No hablaré en clase, *que significó el comienzo de Dagoll Dagom, y en el que mucho tuvo que ver Joan Ollé.* Set i mig *es un espectáculo idóneo para la normalización teatral. Un trabajo bien hecho y para pasárselo bien."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 13 de mayo de 1988).





"El rey de Sodoma" (arriba), "Grandes éxitos, nuevas mezclas" (derecha) y "El emperador de China". En la página siguiente, "Si mañana es nochebuena, esto es un asesinato". (Fotos: Pablo Santana).



GÁBIA DE BRUIXES TEATRE DE RECERCA. Esplugues de Llobregat (Barcelona)

ELEUTERIDSOO

Del colectivo. Dirección y escenografía: Styl Rodarelli. Intérpretes: José Gartzke, Mercedes Escudero, Emilio González, Naiara Magdaleno, Katy García, Julia Ramos, Montse Martínez, Victoria J. Ávila y Loli Mesa. Estreno: 20 de diciembre de 1987, en Casal de Barri de Can Vidalet.

EL REY DE SODOMA

De Fernando Arrabal. Dirección: José Castillo Vela. Escenografía: Styl Rodarelli. Música: La Trinca. Intérpretes: José Gartzke, Mercedes Escudero, Emilio González, Naiara Magdaleno, Katy García, Julia Ramos, Montse Martínez, Victoria J. Ávila, María del Carmen Balastegui y Pepe Castillo. Estreno: 12 de junio de 1988, en Casal de Barri de Can Vidalet.

GAD. Madrid

GRANDES ÉXITOS - NUEVAS MEZCLAS

De Carlos Borsani, Joe Borsani y Tizi Cifredo. Dirección: Joe Borsani. Intérpretes: Carlos Borsani, Tizi Cifredo, Manuel Duelo, Ramón Sanz y Luis José Ventín. Estreno: 13 de febrero de 1988, en la V Muestra Nacional de Teatro de Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

"(...) Los tipos son disparatados. Con colorido y recursos de payaso. Algunos con intención y valor de caricatura; otros, arbitrarios (Julio Iglesias tiene cabeza de cerdo, Mayra Kemp es Caperucita) con la mera voluntad de hacer risas a cualquier precio.
Grandes éxitos - Nuevas mezclas *es un espectáculo sencillo, que toma un lenguaje público extendido —el que suena incesante en los medios de comunicación de masas— para desbaratarlo con una gestualidad hilarante. Quiere ser un espectáculo popular a costa de burlarse del lenguaje falsamente impuesto como popular por los "media". A veces aciertan, y la causticidad llega a dar en la diana. Otras veces la broma es demasiado superficial y de puro oficio circense.*
A esa sensación de haber visto un producto bruto, un video-clip sin acabar, una película tartamuda, los retales rapidísimos de una travesura que se les ocurrió en día de fiesta, se añade la de que el público sigue ávidamente

ese *batiburrillo feliz.*" (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 27 de septiembre de 1988).

A GADAÑA. La Coruña

SOAMENTE SE VIVE UNHA VEZ...
Del colectivo. Dirección: Xoan San Martín. Intérpretes: Ruth Ares, Virxinia Enzinar, Sandra Ferraz, Suso, Moncho Veras, Mónica Boedo, Marta Santiago, Paloma Pascual, Txema, David San Martín, María Jesús Pita, Loreto Pascual, Xoan San Martín, Manuel Abuín, Amalia Bermúdez y Maca Míguez. Estreno: 16 de agosto de 1988, en la plaza Pablo Iglesias de La Coruña.

GALADRIEL. Huesca

ALBA LONGA
De Damián Torrijos. Estreno: 19 de diciembre de 1987, en el Teatro Salesiano de Huesca.

LA GALERNA. Gijón

EL EMPERADOR DE CHINA
De Georges Ribemont-Dessaignes. Dirección: Felipe Ruiz de Lara y Marian Osacar. Escenografía: Ruyde. Vestuario: Marian Osacar. Música: Antonio Caamaño y Grupo Qenta. Intérpretes: Isabel Alvarez, Carolo, José Miguel Díaz, María Cheli F. Marino, Julia García, Puri García, Carmen Belén Jiménez, Julia Martín, Julio Milleiro, Lupe Morán, Marta Moro, Tere Quirós, Ángel Requena, Inma Rodríguez y Marisa Vallejo. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en el Teatro Arango de Gijón. Subvencionado por el Ayuntamiento de Gijón y la Consejería de Cultura.

GANBARA. San Sebastián

NUESTRO ABRELATAS (LE TOURNIQUET)
De Víctor Lanoux. Dirección: Juan Aguirre. Escenografía: Verónika Labrado. Intérpretes: Fernando Mikelajauregi y Borja Elgea. Estreno: 26 de febrero de 1988, en el Teatro Principal de San Sebastián.

"Dos hombres encerrados en un sótano y en disputa por unas galletas y unas latas de guisantes es la propuesta que nos viene a hacer esta comedia de Víctor Lanoux, que, a juzgar por los trozos de crítica que se insertan en el programa de mano que se ofrece, viene enmarcada por una serie de éxitos notables. Los calificativos encomiásticos van, desde "deslumbradora obra" a "muy buen teatro", pasando por "sátira monumental", "farsa feroz", "gran éxito cómico", etc... Ya se sabe que, en cuestiones de humor, casi todo está basado en la subjetividad y lo cierto es que algún componente cómico debe existir en dicha obra a juzgar por la respuesta del público que subrayó con risas algunos aspectos y escenas de la comedia. Aparte de estas opiniones de críticos que hemos señalado, la obra viene galardonada con el Premio de la Crítica de París y el Premio U a la Revelación 1973.
Obra de "puerta cerrada", de forzada situación de encierro, su circunstancia, cómico-dramática



debe producirse, tanto desde un diálogo matizador como de las mismas posturas físicas que adopten los intérpretes que, al ser únicamente dos, se ven también muy limitados y presentando un aspecto aún más intensificado de encierro.
El grupo Ganbara, que tiene acreditada una buena ejecutoria teatral, escenificó la obra con su acostumbrada eficacia. Los dos actores en escena, Fernando Mikelajauregi y Borja Elgea, cumplieron a satisfacción con el trabajo que de ellos exige el guión en un recital en donde la palabra pedía el acompañamiento de una actividad gestual de cierto hieratismo en el caso de uno de ellos y de cierto contorsionismo en el otro." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 28 de febrero de 1988).

COMPAÑÍA GARCÍA LORCA. Madrid

SI MAÑANA ES NOCHEBUENA, ESTO ES UN ASESINATO
De W. Helem y Carlos Grado. Dirección: Chatono Contreras. Escenografía: Gonzalo Polo. Intérpretes: Mercedes Julia, Luis Vijuesca, Javier Mas, Ana Burrel, Félix Cubero y Fernando Díez. Estreno: 27 de mayo de 1988, en el Teatro Pavón de Madrid.

LA GARNACHA. Logroño

SIVISBELLUM
De Miguel Cobaleda. Dirección: Vicente Cuadrado. Escenografía: Mony Hernández. Música: Francisco Vega. Intérpretes: María José Pascual, Ana Blanco, Eva Muñoz, Isabel Blanco, Lara Martínez, Mónica Peñalva, Ángela Orio, Isabel Pozo, Mar Concepción, Iñigo Gutiérrez, Tito González, Javier Iglesias, Francisco Moreno, Juan Luis Herrero, Enrique Griñón, Roberto Fandiño y Juan D. Mediavilla. Estreno: 10 de marzo de 1988, en el Instituto Hermanos D'Elhuyar de Logroño.

MEDEA
De Mony Hernández, a partir de textos de Eurípides, Séneca y otros. Dirección: Vicente Cuadrado. Escenografía: Mony Hernández. Música: Raúl Antón y Saturnino Jiménez. Intérpretes: Mercedes García, María del Mar de la Concepción, María José Pascual, Vicente Cuadrado, José A. Argüelles, Juan Luis Herrero, Mabel del Pozo, Isabel Blanco, Ana Blanco, Ludi Ruiz, Sonia González y Gemma Ruiz. Estreno: 21 de mayo de 1988, en el Instituto Hermanos D'El Huyar de Logroño.

TEATRO GASTEIZ. Vitoria

SUPERTOT
De Josep María Benet i Jornet. Dirección: Carlos Gil. Música: J. M. Puértolas. Escenografía: José María Vaquero. Vestuario: Turi Fradejas. Intérpretes: Rosa González, Javier Sáez de la Fuente, Javier Ramírez, Pedro Martínez de Arenaza, Andalucía Villate y Jalen Ruiz de Pinedo. Estreno: 20 de diciembre de 1987, en el Teatro Principal de Vitoria. Subvencionado por el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco.

"(...) Diseñado en formato de "comic", el montaje narra en cerca de diez episodios las desventuras de ún superhombre tipo más cerca del Capitán Marvels —el "¡shazam!" típico para la mágica transformación se sustituye aquí con un racial "¡laguntza!"— que del presente Supermán. Las viñetas son sustituidas por un triple juego de pantallas dispuestas en dos planos, sobre cuya superficie aparecen y desaparecen dibujos propios del género que se trabaja. La disposición apoya el decurso de una historia que destila falta de imaginación por todos sus poros. El chico bueno, Bill/Supertot, periodista como Clark Kent, luchará denodadamente desde su doble personalidad por el amor de Gladys, compañera de profesión a la que el malévolo Jimmy pone cerco despiadado. Aventuras no hay siquiera. Basta con recurrir a unos orientales malos y discurrir luego, "ex machina", que el rival de Bill es uno de ellos. Punto final. Aunque la historia queda abierta a nuevas y sugestivas aventuras cuando concluye el invento —¿amenazan con otra de lo mismo?—, lo más seguro es que, propietario ya de una sola y humana condición, Bill se case con Gladys. Y, claro, sean felices y coman perdices.
Los niños no advertirán nunca el desmaño que se desprende de una mala dirección de actores, ni la chapucera resolución de cantables y coreografía. No. Los niños seguirán pasándolo bien y eso es lo que importa." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 7 de abril de 1988).

GAT COMPAÑÍA TEATRAL. Barcelona

LA BALADA DE CALAMITY JANE
De Helder Costa y María do Ceu Guerra, sobre cartas de Martha Jane Cannary. Dirección: Helder Costa. Escenografía: Alfons Flores. Intérpretes: Victoria Peña y Tomás Vila. Estreno: 6 de octubre de 1987, en el Mercat de les Flors de Barcelona, Memorial Regàs.

"Sería un monumental disparate, por muchas razones, evocar a Judy Garland y decir que con esa Calamity Jane ha nacido una estrella. A Victoria Peña ya la sabíamos ubicada por méri-

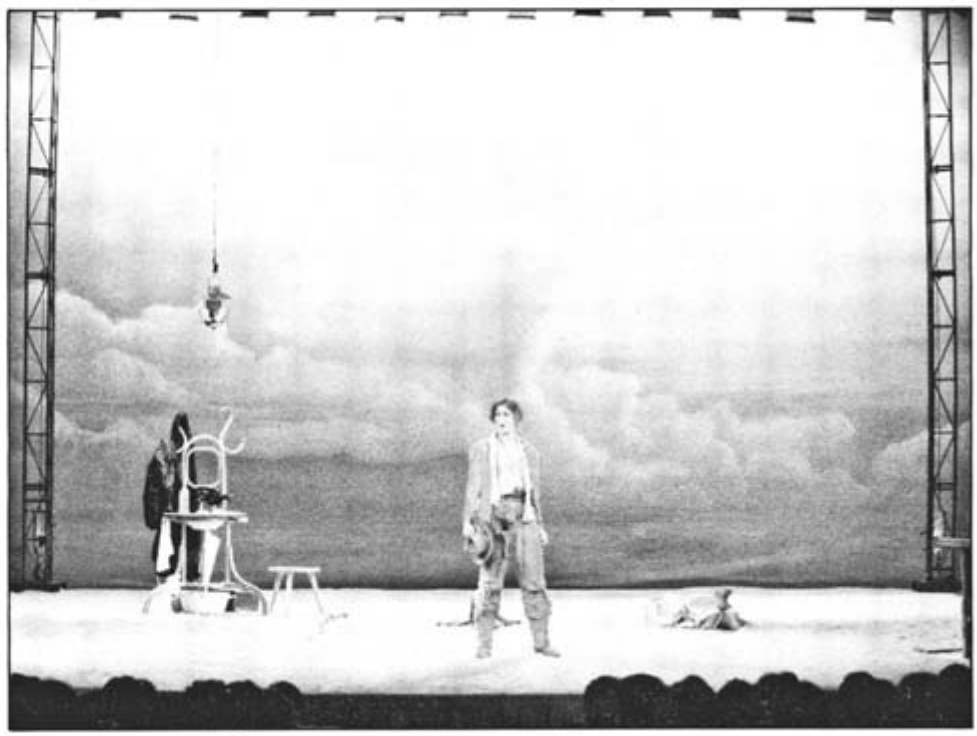
tos propios en un ámbito astral de cierta entidad y, sin ir más lejos, en L'òpera de tres rals *que dirigió Mario Gas para el Centre Dramàtic, sus aptitudes artísticas brillaban con una luz propia y quizá más poderosa que la que desprende el papel de una de las más famosas heroínas del "western" americano, rescatadas para el teatro por Helder Costa y el grupo de A Barraca de Lisboa. Ocurre, sólo, que* Calamity Jane *es una obra de actriz y ese tipo de exhibiciones permiten desatar toda una teoría de relumbres y deslumbres, de hipérboles y ditirambos por cuanto una señora, ella sola, es la reina de la noche y dispensen la cursilada. Me place certificar que en la presentación de su* Calamity Jane, *Victoria Peña cosechó abundantes aplausos y bravos del todo punto justificados, ya que, todo caso, los tonos sonrosados de la historieta hay que apuntarlos en el débito del director y no en el de la esforzada muchacha.*

El director Helder Costa, encontró para el retrato tan risueño y jovial del personaje una razón adecuada: en las cartas de Martha Jane a su hija Janey, que es el material de donde arranca el mito. Costa advierte el colorido de lo que llama el "kitch western" y desde tal perspectiva orientó el montaje y su dramaturgia. Se trataba de poner en escena toda la inocografía tópica que el cine y la literatura nos han suministrado del "western", como historia y como leyenda, y su Calamity *se hallaría presta consiguientemente a poner en solfa todos los códigos —gestos de pistolero, prácticos de "saloon", cabalgadas en solitario y en diligencia, etcétera— sobre los que se asienta la concepción, tan sólida y universalmente interiorizada, de lo que pudo ser el "salvaje Oeste". Y se diría que es ese código ineludible —con una bella canción "country" incluida— lo que trata de sobreponerse a la tragedia personal de Calamity Jane violentando sin tregua al personaje, cuya tragedia parece menos importante que sus habilidades.*

Nada que objetar, como digo, a Victoria Peña, que se nos hace entrañable, a ratos conmovedora, perfecta en su sesión de maquillaje en primer plano. Nada que objetar a su voz transparente ni a su dicción tan estimable. Nada que objetar a una actriz obligada a convertirse en abuela sin envejecer y a ilustrar su ruina sólo con ponerse seria, fruncir el ceño y tumbarse junto al fuego campestre donde hierve el café. Es la peculiar visión de Helder Costa —una opción clara y precisa— la que deja la historia en una sucesión de tópicos espigados de la literatura epistolar y que le inspiraron, antes que un drama humano, un espectáculo del Oeste donde se diría que sobran gestos circenses y falta expresividad. Todos sabemos que el rostro de la actriz puede contarnos con mucha más fuerza unos sentimientos que aquí aparecen prestos a ser borrados por la gangosa música del banjo o el trotar del caballo. Creo que imaginando una "Calamity" menos movediza y habilidosa, el director habría logrado un producto mucho más eficaz. Ahora es una simpática comedia con pinceladas sentimentales que se ve con agrado merced a una actriz importante, una de esas actrices cuya simple presencia impone un dominio sugestivo sobre toda la escena." (J. A. B. "La Vanguardia". Barcelona. 8 de octubre 1987).

JOC DE DOS (UNA PARELLA OBERTA)

De Dario Fo y Franca Rame. Versión y dramaturgia: Quim Vilar. Dirección: Enric Flores. Escenografía: Alfons Flores. Intérpretes: Carme Sansa y Enric Majó. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Centro Católico de L'Hospitalet (Barcelona).



"(...) Se trata de un texto de evidente gancho humorístico, que parte de la veta, harto jugosa por cierto, de colocar sobre un escenario esas frases desagradables que de vez en cuando se dicen entre sí los hombres y las mujeres.

El resto del éxito lo ha de aportar la compañía de turno, en este caso el GAT de L'Hospitalet y sus dos fichajes de lujo, Carme Sansa y Enric Majó; y es verdad, aportan conocimiento del oficio, indiscutible, que permite que Joc de dos *sea un montaje medianamente digerible, y que a ratos consigue que el público se divierta.*

En lo demás, la verdad es que se nota un hueco. Posiblemente, producto óptico, fruto de una escenografía gélida, que tal vez ha querido huir de los recursos tópicos del "domicilio conyugal" y, a cambio, ha caído en una desnudez que se trata de compensar, a última hora, con fuego de artificio. Tal vez, resultado de una sensación constante que tratan de transmitirnos de que aquello que vemos es "teatro" y no "vida marital", como si sus creadores no pudieran extraer las lecturas de Brecht de sus proyectos.

El error trata de compensarse a base de la morcilla del momento, y de algún que otro tiento a la rica tradición de groserías hispánicas. Resulta evidente, sin embargo, que la combinación, sea por la razón que sea, no llega a encajarse de ninguna de las maneras." (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 11 de septiembre de 1988).

"Pongamos el caso de una pareja de clase media, ligeramente culta, ligeramente liberal, cuando los hijos comienzan a ser mayores. Pero no. Ahora me doy cuenta de que quizás esto último no es esencial, el conflicto sería substancialmente igual sin hijos, me parece. Mirémoslo de esta forma y pongamos, sencillamente, a una pareja de clase media ligeramente culta, ligeramente liberal. Pero tampoco. Seguramente lo de las ideas tampoco es determinante, de manera que podemos prescindir. Pongamos, pues, a una pareja de clase media, ligeramente culta. Pero al llegar aquí me diréis, y tendréis razón, que esto de la cultura es muy relativo, que una cierta cultura ya va implícita en el hecho mismo de la clase. Lo acepto. Pongamos, si así lo queréis, a una pareja de clase media. Y punto.

¿Que hacen? Mentir. Mentirse. Hacerse daño. Enseñarnos las vergüenzas. "¿No nos irá bien un poco de libertad?", dice él. "Si insistes", dice ella. "Quiero decir que cada uno puede tener sus amistades, las relaciones al margen de la pareja", incide ella. "Ya te he entendido", encoge la nariz ella. "Pero, sobretodo, sinceridad, ¿eh?", dice cualquiera de los dos, según el caso. Y ya tenemos servido un magnífico material de comedia de costumbres. Pero, ¿seguro que es una comedia? ¿Seguro que en este juego hay ganador y perdedor? Y si lo hay, ¿quién gana?, ¿quién pierde?, ¿qué pierde?, ¿quién reparte los papeles en esta comedia? ¿Seguro que sólo los autores y directores? ¿Seguro que están bien repatidos?".

"Y ya se entiende que no hablaba de Carme Sansa ni de Enric Majó, hace un momento. Carme Sansa nos sorprende con un trabajo fresco, desenvuelto, abocado a la platea. Enric Majó hace un papel sarcástico, hiriente, herido. Ambos muy cerca del patetismo, de aquel patetismo de la ridiculez que reconocemos como algo muy próximo, que quizás podemos encontrar en el interior de nuestra propia piel. La dirección tiene la virtud de ser transparente, de darnos la



impresión de que los actores se conducen con libertad. El espectáculo, además, tiene sorpresas. Sorpresas escenográficas y sorpresas musicales. Y el público, en general, se lo pasa bastante bien.
Pero no debo ocultar que este texto de Dario Fo y Franca Rame me ha producido una extraña impresión. Lo encuentro más superficial que otras propuestas teatrales suyas, como si hubieran tenido cierto remordimiento de entrar a fondo en el tema. Nos ponen cara a cara con la ridiculez de ciertos contemporáneos pretendidamente progresistas, pero no llegan al fondo de su arraigo social. En el estreno de L'Hospitalet, se notaba, además, que este tipo de obras necesitan al público para acabar de elaborarse, para acabar de afinar las intenciones y los efectos.
Un trabajo interesante, en conjunto, del cual esperamos poder volver a hablar pronto. Siempre, claro está, que encuentre teatro." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 21 de abril de 1988).

GÉNESIS TEATRAL. Barcelona

FABULAZIONE
De Ángel Alonso. Dirección: Ángel Alonso. Escenografía: Ernest Calduch. Vestuario: Rafael Pinto. Música: Francesco Bosch y Manuel Rojas. Coreografía: Andreu Bresca. Intérpretes: Mayte Caballero, Juan Cerdán, José María Ferré, Manuel Fornovi, Vicky Llena, Inés Navarro y José Javier Serrano. Estreno: 5 de septiembre de 1987, en la Sala Goya de Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), con la colaboración del Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.



Sobre estas líneas, "Joc de dos", del G.A.T. y "Ertzaina al pil-pil", de Geroa. En la página anterior, "La balada de Calamity Jane". (Fotos: Conxita Cid).

LA GENIAL. Gerona

JUGUEM?
Adaptación al catalán de la obra de Adolfo Marsillach "Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?". Intérpretes: Pilar Pla y Pep Vila. Estreno: 24 de enero de 1988, en la Sala El Ciervo, de Sabadell, dentro de la Roda de Teatre.

TEATRO GEROA. Durango (Vizcaya)

¿Y ANTÍGONA...?
De Joan Casas. Dirección: Paco Obregón. Escenografía: José Ibarrola. Música: Luisi Solaguren. Intérpretes: Paco Obregón, Juan Carlos Garaizábal, Izaskun Asúa, Enrique Gago, Rosa Martínez y Kepa Gallego. Estreno: 22 de enero de 1988, en la antigua iglesia de San Agustín de Durango.

"(...) Esta Antígona *renacida en Euskadi, con texto firmado por Joan Casas y dramaturgia de Paco Obregón, ha venido con la idea de encarnar la tragedia de hermanos que tienen conceptos distintos de su batalla. Tras la larga opresión, tras el "demasiado silencio", la guerra, "ese viento que arrastra a los hombres" y que puede no acabarse nunca, que puede sangrar eternamente. Antígona tendrá esta vez otros atributos menos perfilados ante el drama de la lucha fratricida que les envuelve.*
Paco Obregón ha vuelto a instalarse en uno de sus espacios circulares, con el público en torno, y sitúa en el centro a los actores que se mueven de otro modo ante un público cercano. Se enfrentan, giran, ocupan el espacio, y dicen un texto —que si no es brillante, era muy claro— con cierta prosopopeya poética. Hay una gran actriz en Izaskun Asúa, muy apoyada en un rostro patético, y en un movimiento lleno de dignidad, de rara armonía plástica. Muy fuerte. Es cumplido en el resto del reparto.
Excelente iluminación, interesantes la música y las voces en directo, bellas imágenes firmadas por José Ibarrola para un trabajo lleno de dignidad que acredita otra vez la importancia de Geroa en nuestro panorama teatral.
Hay interioridades que no se desvelan en esta Antígona. *De su gestación, por supuesto; pero también del relato mismo que ofrecen al público, que no es completo. Faltan cosas para tener una idea cabal del recorrido moral de la tragedia.*
Faltan pasajes, de hecho, cosas que estaban escritas que tenían que ver con la lógica narrativa. De algunos de los textos sobre los que trabajaron han caído fragmentos que aclaraban definitivamente la intención del espectáculo. No es que hayan caído por no hacer excesivamente obvio el mensaje, que es problema de dramaturgia y de voluntad política. Es que faltan para que se entienda el resto de los conflictos. Hay un momento, a la vuelta de la guerra, en donde falta una explicitación nítida de las razones de los hermanos. En la desaparición de Antígona, también. Si lo que queda del mito de Antígona *es el debate ético, perdidos ya los datos de pura anécdota teatral, en este renacimiento los motivos de los personajes quedan supuestos, mientras la historia es también simbólica, con lo que* Antígona, *a veces, es un tercer camino sin relato ni paisaje moral, en el que se dejan demasiados cabos sueltos en manos de ansiosos espectadores."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 6 de febrero de 1988)

ERTZAINA AL PIL-PIL
Del colectivo, sobre un guión de Mario Onaindía. Dirección: Paco Obregón. Escenografía: Javier Obregón. Intérpretes: Javier Alday, Juan Luis Escudero, Yolanda Begiristain, Iñaki Irisarri y Alfonso Torregrosa. Estreno: 8 de abril de 1988, en el Salón de Actos del Centro de Enseñanzas Integradas de Eibar.

"(...) Al frenopático llega un candidato a la Ertzaina que ha sido rechazado en las pruebas; la coyuntura personal le crea desarreglos pa-

trióticos y malestares mentales que exigirán una terapia sicodramática. Eso es el espectáculo que se abre con el bonito cantable "¡Somos de los nuestros!, ¿somos de los nuestros?", clave de toda desventura. Luego, pura morcilla, pura búsqueda del chiste a costa de lo que sea.

Despeinado, tosco, improvisado en el mismo escenario más que producto elaborado a partir de una improvisación de taller, Ertzaina al pil pil *es un liviano trabajillo que da pie a guiños gruesos, que el público comparte más de una vez, y a algún espontáneo hallazgo como el del irresistible tipo que compone Juan Escudero.*

Son posibilidades del grotesco, desmadres de un grupo que se conserva últimamente muy grave, y una idea disolvente y graciosa —compartida por Paco Obregón y Mario Onaindia—, que lograría un buen cuarto de hora de diversión.

La Ertzaina está de moda en el teatro como antes los romanos de lanza, los jenizaros, los tercios de Flandes, los alguaciles, los húsares de la reina, los guindillas, los serenos de chuzo, los carabineros y la Guardia Civil caminera o de interior. Es, probablemente, una parte del servicio público que es debido a tan severos funcionarios, publicidad, y otro amable modo de estar presentes en todas partes, según les cumple." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 21 de junio de 1988).

"El grupo Geroa, abandonando la trayectoria trazada con sus últimos montajes en los que dominaba un sentido de reflexión trágico-filosófico sobre "lo vasco", se desmarca con este montaje hacia otras formas, transformando lo "intocable" y lo "trascendente" de la coyuntura actual del País Vasco en una bola de plastilina moldeable de muchas maneras y colores.

La coartada del frenopático sirve para presentarnos y representarnos a un cuarteto de "pacientes" (nunca "locos" ante sí mismos): el boxeador tarado de ascendencia "cashera", el obseso erótico-religioso, el hipocondriaco agonizante y el vocacional de ertzantza. La terapia, expuesta en forma de psicodrama ocupacional, trenza a un ritmo esquizoide la inaudita historia del aspirante a ertzantza Javier Alday. Con un atrezzo de tresillo y una iluminación de quita y pon, en el escenario se reproducen: exámenes meritorios de conocimientos euskéricos, mitines multinacionales y secuestros de dirigentes nacionales con intervención de los "beltzas" especiales, interrogatorios en comisarías baraja de mus en mano, salas de depósitos de cadáveres y autopsias con muertos sindicados, y mafias multinacionales de drogadictos traficantes enrevesadas en la propia farmacopea de la clínica mental. El ritmo de situaciones, discursos y gestos es trepidante pero enmarañado. El conjunto se presenta excesivamente saturado. Falta una limpieza imprescindible de corte de actor que centre los puntos de interés sobre el escenario. Algunas de las anécdotas, la del quirófano sobre todo, están demasiado alargadas y los cortes entre situación y situación, mientras se recrea el nuevo escenario, rompen absolutamente el ritmo narrativo. En conjunto, el espectáculo es divertido, de gran carcajada en ocasiones, tal vez demasiado confiado en su genialidad y un poco abandonado de la ingenuidad del auténtico clown." (Iñaki Ortubai. "El Correo Español". Bilbao. 25 de junio de 1988).





Sobre estas líneas, "Sogolonom" y "Deliri". En la página siguiente, "Las criadas", por La Gotera. (Foto: Colita).

GETAM. Madrid

SOGOLONOM
De Alberto Morate, sobre textos de varios autores. Dirección: Alberto Morate. Escenografía y figurines: David Trillo. Intérpretes: María José Fernández, David Trillo, Lina Torres, Ivonne Rodríguez, Montse Eiriz, Patricio Torres y Mamen Nieto. Estreno: 29 de septiembre de 1987, en el Colegio Vedrura de Madrid.

COMPAÑÍA DE GLÒRIA ROGNONI Y TERESA CALAFELL. Barcelona

DELIRI
Del colectivo. Dirección: Glòria Rognoni. Escenografía: Dani Freixes. Vestuario: Teresa Calafell. Intérprete: Teresa Calafell. Estreno: 12 de septiembre de 1987, en la Fira del Teatre al Carrer de Tàrrega (Lérida) y 9 de octubre de 1987, en el Teatre Romea de Barcelona.

"El Memorial Xavier Regàs ha servido para presentar en Barcelona Deliri, *una obra para una sola actriz —Teresa Calafell—, dirigida por Glòria Rognoni. La obra se estrenó aquí después de cuatro funciones, dos de ellas en Tàrrega, que es donde, finalmente, la vi. Imagino que esas funciones habrán servido para introducir algunos retoques o, al menos, para afianzar el trabajo de ambas. La obra parece que tiene vida ante sí y hasta es posible que se haga su traducción al castellano.*

La primera impresión que uno tuvo al ver Deliri *fue que el personaje de María Cristina estaba falto de un texto con la suficiente entidad como para hacerlo creíble. Frente a ello, Teresa Calafell se desgañita, pero su trabajo se pierde en muchos momentos en esa tierra de nadie, en que el grito o el gesto son gratuitos.*

Glòria Rognoni y Teresa Calafell —responsables del texto final— han trabajado sobre improvisaciones, buscando mostrar el personaje en su contexto doméstico, en el que sufre todas las agresiones imaginables de una sociedad machista. En este sentido, me parece evidente que el personaje es, en sí mismo, doloroso y hasta patético en algunos momentos. Pero esto se deduce pese al texto, pese a la manera cómo éste está construido.

Incidiendo en el tema del texto —básico a la hora de crear el espectáculo— creo que sus graves carencias arrastran al personaje y a la actriz, huérfanos de asidero para dar humanidad a María Cristina, pese a la situación en que se encuentra cuando sube el telón: un personaje desquiciado ante la posibilidad de que las denuncias de sus vecinos determinen su encierro en un psiquiátrico.

En el trabajo de Teresa Calafell —serio y profesional— se nota bien clara su procedencia: el Teatre Claca. Así, está expresiva en el gesto, en el dominio del cuerpo y corta, en cambio, en la dicción y la voz." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 14 de octubre de 1987).

"Me atrevo a sugerir modestamente a Glòria Rognoni la oportunidad de revisar algún punto demasiado frágil de su dirección. Los monólogos, por singulares que pretendan ser, tienen sus reglas mínimas y si en un momento dado el

personaje monologante se dirige al público, es decir, si dicho personaje toma conciencia de que se dirige a alguien que está fuera del escenario, la mera existencia de ese "otro" condiciona forzosamente sus palabras, sus miradas, su gesto. Y esto que parece tan elemental, en Deliri se olvida olímpicamente. María Cristina Martí, se dirige unas veces al espectador, ejecuta "para él" unas excentricidades más o menos cómicas y otras habla a los objetos, al tribunal médico que puede encerrarla en un manicomio, a los fantasmas que crean su dolor y su miedo..., sin que, no obstante, tales mutaciones se subrayen con un mínimo detalle que dé credibilidad a su tragedia personal, olvidando, casi siempre, el personaje, aquel signo de complicidad para quienes atienden su historia. Como la de la canción, María Cristina, en suma, nos quiere engatusar y desde, mi punto de vista, esta inconsistencia de la figura protagonista frustra seriamente las buenas intenciones de Deliri. María Cristina anda por la escena buscando un autor.

En el programa de mano, Glòria Rognoni dice que la pieza se elaboró "no escribiendo friamente sobre la mesa sino improvisando en el local de ensayo". Se nota. Se nota la falta de análisis suficiente en muchos episodios que, sin duda, brotaron en medio del gozo de un trabajo en común. Teresa Calafell hace una exhibición de una amplia gama de lenguajes, sin que la fortuna le acompañe en todos los casos. Su voz falla persistentemente, lo que se explica por una formación en la escuela visual, cuentista y de teatro gestual que es La Claca. Por ello mismo, su personaje ofrece, en cambio, destellos de una pantomima de mucha altura. En todo caso, su esfuerzo de hora y media, luchando en ocasiones con la adversidad que ella misma contribuyó a crear, es lo más serio y respetable de Deliri.

Tal vez ocurra, como comentaba un calificado espectador que vio el estreno en Tàrrega, que Deliri no sea nada más que una pieza de variedades. Un "one woman show" trivial. Pero aun así, el intento de engaño y confusión, por supuesto de buena fe, resulta inapelable. Porque el drama está ahí, con la herida del personaje asomado cada dos por tres y en un final aparatoso donde los espejos que irrumpen, abarcando todo el espacio escénico —hasta ese momento, muy discreto— proclaman la angustia y el extravío de la patética dama.

Rognoni y Calafell declaraban anteayer a este diario que corresponde al espectador juzgar si María Cristina está o no está loca. Hay que aceptar la sugerencia y apuntarse sin remedio a esa segunda opción: sólo las abismales y misteriosas proporciones que puede alcanzar la locura, quizá justificarían la verosimilitud de una situación que, para los indoctos en psiquiatría, no tiene ni pies ni cabeza; con todo, en una butaca próxima a la mía, una señora comentaba anteanoche, risueña y feliz: "Ves quines coses que fa, la Teresa!" Era un primer aviso de los "bravos" y de los aplausos entusiastas registrados al fin de la presentación." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de octubre de 1987).

"(...) No hay texto, un buen texto, claro; no hay personaje, no hay voz, no hay actriz...; un drama, pero sin teatro. Deliri quiere ser, y no puede, una ventana abierta a la intimidad diaria —enfermiza, desolada, tragicómica— de una mujer, María Cristina, sobre la cual pende la amenaza de un inmediato internamiento en un centro psiquiátrico. Ante tal situación, el título de la obra parece anunciar un soliloquio delirante de la protagonista, a través del cual el público sería testimonio de la atormentada biografía de esa mujer, de su desasosiego más íntimo, de sus contradicciones más profundas, de sus fantasmas y miedos...; en definitiva, de la construcción escénica de un personaje humano y teatralmente verosímil.

Y nada de todo esto ocurre. El trasfondo humano de Deliri, al margen de las supuestas intenciones de sus autoras, deriva rápidamente hacia una absurda excusa para un lamentable y pésimo ejercicio histriónico. Huérfanas de un texto teatral sólido, huérfanas de una dramaturgia coherente y compacta, las autoras de Deliri se han limitado a explotar las posibilidades cómicas y grotescas de todos aquellos elementos escénicos susceptibles de dar pie a un chiste barato.

De esta guisa, el espectáculo se reduce a una delirante búsqueda de "cosas" escénicas —con frecuencia, introducidas a la fuerza, de manera gratuita— a las que exprimir todo su imposible jugo irrisorio, olvidándose por completo de esa supuesta historia humana conmovedora, convertida en simple vehículo de un humor burdo y fácil.

El colmo de estas gracias ridículas llega con las escenas del pollo desplumado y la compresa. Sumergida en el recuerdo trágico de su aborto. María Cristina convierte el pollo en bebé, y lo mece en sus brazos, y luego, metiéndose el pollo bajo el vestido, lo convierte en feto, y..., claro, de pronto, el cuello pelado del animal se descuelga y asoma por debajo de la falda, lo cual da pie a una interminable escena de chistes baratos. En la historia de la compresa, el disparate no viene a cuento: María Cristina se la saca y larga una nueva serie de chistes pésimos.

Los oficios no se improvisan, y el de actriz, tampoco. Si no suceden escenas lamentables como ésa de Deliri en que, mientras suena una canción de desamor, María Cristina realiza un lamentable ejercicio de expresión corporal con una torpeza deprimente. Hubiéramos preferido evitarnos un espectáculo como Deliri y evitarnos, sobre todo, un comentario tan triste como éste." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 13 de octubre de 1987).

LA GOTERA. Gijón

LAS CRIADAS

De Jean Genet. Dirección: Jaroslaw Bielski. Escenografía: Malgorzata Zak. Intérpretes: Socorro Anadón, Martina Bueno y Toño Criado. Estreno: 4 de mayo de 1988, en el Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias).

"Es inevitable referirse a Las criadas que Víctor García montó en 1969 para la compañía de Nuria Espert. La acción discurría en una rampa por la que los personajes se deslizaban en caída inevitable hacia el centro del escenario donde desnudaban su ser y nos descubrían la aberrante moral del comportamiento humano. Aquel estreno en el Teatro Poliorama fue un escándalo en el contenido panorama del teatro español. Tras la muerte de Víctor García, atormentado por el alcohol, en 1985, Nuria Espert



decide reponer el montaje y, a modo de homenaje al gran director argentino, dejar en el centro del escenario una rosa roja como escena final.
Estos antecedentes ponian muy en alto el listón de calidad a la compañia La Gotera y a su director, Jaroslaw Bielski. No cabe duda que un gran sector de los espectadores temía una representación muy inferior a la mencionada. Sin embargo, tras asistir al estreno del miércoles en el Campoamor, hemos de convenir que si el montaje de Bielski no supera al de García, no tiene, al menos, nada que envidiarle. Lo primero que hizo fue sacar la obra de esa horrible caja italiana que tanto mal hace al teatro contemporáneo y meter al público dentro del escenario de forma que nos viéramos atrapados en los juegos litúrgicos de las criadas por imitar el poder de la señora. Un juego que tiende una trampa a su conciencia, que les atrapará definitivamente, como nosotros estábamos atrapados en el interior de la sala, sin salida posible hasta el final.
La propuesta es atrevida y para muchos tal vez anacrónica. Pero Genet, además de ser un escritor maldito es ya un clásico. No es el suyo un tipo de teatro desententido como el que se ofrece últimamente, por eso su reposición se agradece.
A Socorro Anadón le tocó emular en las tablas a la "gran dama de la escena española", con la voz algo cascada (tal vez por ser la segunda función la que aquí se comenta) hizo un buen papel, si bien deberia dejar en casa algunas incorrecciones gramaticales de su habla, que en nada le ayudan a caracterizar su personaje. Martina Bueno era Solanje, dulzura, sumisión y coraje alternativos que representa muy bien. Toño Criado era la "señora", a pesar de lo limitado de su papel, la memoria le traicionó en algunos momentos. Subido/a en unos enormes zancos, su bailoteo en escena para no perder el equilibrio reflejaba la inseguridad de la señora cuando se enfrentaba a sus criadas." (Félix Caicoya. "La Nueva España". Oviedo. 6 de mayo de 1988).

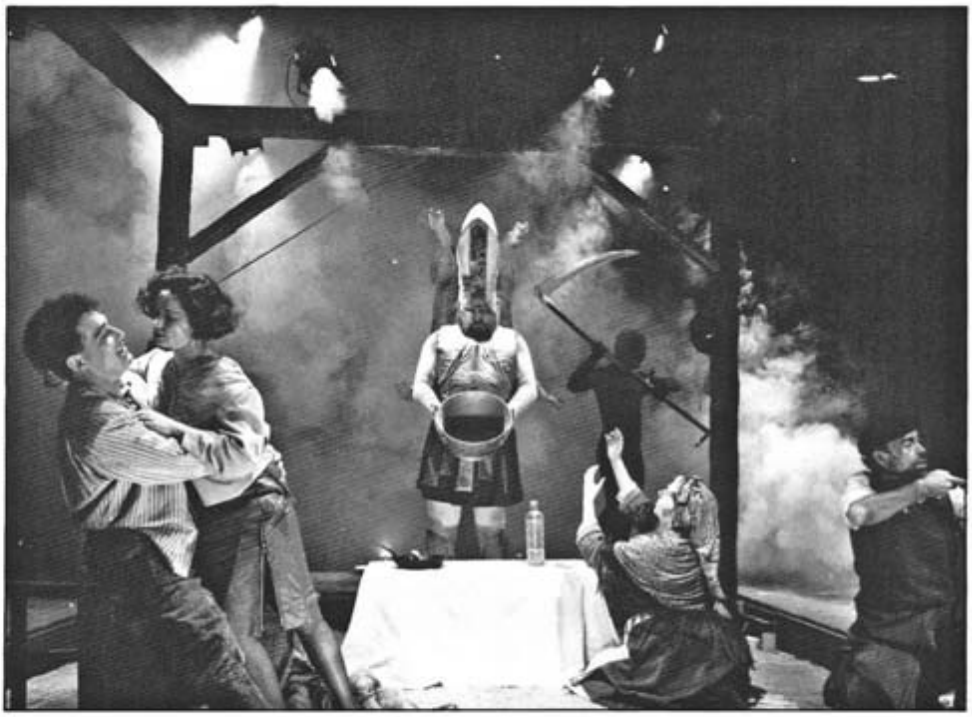
GRAPA DE TEATRO. Madrid

EL CIANURO..., ¿SOLO O CON LECHE?
De Juan José Alonso Millán. Dirección: Alberto Morate. Intérpretes: Margarita Rico, María del Carmen Sánchez, María del Carmen Morales, Lupe Andrés, Luis Morate, Cristal Araujo, Juan Luis Álvarez, Alodia Santamaría, Crescencio Blasco, Javier Ortega y Enrique García-Bonacho. Estreno: 31 de mayo de 1988, en el Colegio Mayor Vedruna de Madrid.

GRAPPA TEATRE. Barcelona

DUPLE.X
Del colectivo. Dirección: Gilbert Bosch. Música: Grupo TAU. Intérpretes: Teresa Ros y Gilbert Bosch. Estreno: 22 de julio de 1988, en el Teatro Echegaray de Onteniente (Valencia).

"(...) La compañia se ha estrenado con un espectáculo que titula Duple.x *y que quiere ser una sinopsis vagamente cronológica de las aventuras y desventuras, de los goces y penalidades que suelen darse en la pareja común.* "Duple.x *os ofrece —dicen sus creadores— imágenes de las conductas arquetípicas de la pareja humana". Ejercicio, pues, de constatación, escenas para que el público se reconozca en lo que tan a menudo ocurre cuando un hombre y una mujer escogen el dulce yugo del matrimonio: eso pretende ilustrar la pieza, pulsando las cuerdas del humor y de la ternura, también, a veces, de la crueldad y el descaro, y apostando al fin por la integridad del vínculo que es lo que, estadisticamente al menos, predomina en la vida real.*
(...) Los episodios que exponen el tedio de la pareja, un coito rutinario, la separación problemática tras una infidelidad manifiesta o, en fin, aquélla del agobio doméstico relatado al son de una meta, suministran destellos, momentos fugaces y afortunados que permiten esperar de Grappa Teatre productos mucho mejor elaborados que esa obra primeriza, malograda, a mi entender, por falta de un buen guión." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 3 de octubre de 1988).



GUILLERMINA MOTTA. Barcelona

LLUNY DE MALIBÚ
Guión: Albert Rubio. Dirección: Sito Elías. Coreografía: Berta Vallribera. Escenografía y vestuario: Nina Pawlowsky. Intérprete: Guillermina Motta. Estreno: 17 de octubre de 1987, en el Teatre del Raval de Castellón.

GUIRIGAI. Madrid

¡VIVA SAN MARTÍN!
(DANZAS DE MATANZA)
Autor y dirección: Agustín Iglesias. Escenografía, figurines y máscaras: Laura Cenjor y Mariano



"¡Viva San Martin! (Danzas de matanza)", del grupo Guirigai, y en la página contigua "El príncipe constante", de Calderón de la Barca. (Fotos: Chicho y Pablo Santana).

Soriano. Música: Polo Vallejo. Intérpretes: Toñi Bueno, Paco Carrillo, Agustín Iglesias, Magda Arenal, Joaquín Subirats y Ángel Jodra. Estreno: 13 de enero de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid. Producido en colaboración con el INAEM.

"El espectáculo está repleto de una hermosa y auténtica ingenuidad rural, de buena ley, en la que se imbrica la matanza del cerdo y la matanza nuclear en un choque terrible de la tradición pegada a tierra y la supertecnología, de la vida en su vertiente más tradicional y la muerte con su cara atómica; la superstición, religión que ayuda a seguir viviendo más mal que bien, y la sofisticación que mata más bien que mal, a la perfección.
Tiene el espectáculo un aire elemental en el sentido noble de canto a una vida, por difícil que ésta sea. La buena idea, acariciada y muy trabajada, hace que se vea con gusto algo poco usual por lo artesanal.
Es un espectáculo que se ve con gusto, que está lleno de buenas ideas y logros importantes." (Manolo Gómez Ortiz. "El Ojo Crítico". Radio Nacional. 18 de enero de 1988).

HISTRION EBOE. Cádiz

ÑAQUE O DE PIOXOS Y ACTORES

De José Sanchis Sinisterra. Dirección: José Antonio Cordeiro. Intérpretes: Manolo Bienvenido y Paco Correro. Reestreno: 13 de noviembre de 1987, en la Casa de la Juventud de Cádiz.

BATIHOJA

De Eduardo Valiente, sobre textos de Lope de Rueda. Dirección: Paco Correro. Intérpretes: Manolo Bienvenido, José Antonio Cordeiro, Paco Correro, Nieves Fernández y Maribel Traverso. Estreno: 28 de abril de 1988, dentro de la Segunda Muestra de Teatro Local de Cádiz.

TEATRO DE HOY. Madrid

EL PRÍNCIPE CONSTANTE

De Calderón de la Barca. Versión de J. M. Rodríguez Méndez y A. González Vergel. Dirección: Alberto González Vergel. Escenografía y vestuario: José Hernández. Música: Gustavo Ros. Intérpretes: Pedro María Sánchez, Carmen de la Maza, Carlos Ballesteros, Carlos Mendy, Fernando de Juan, José Antonio Ferrer, José Luis Alexandre, Mario Abad, María Teresa Cortés, María José Fernández, Carmen Treviño, Miguel Rodríguez, Antonio Beaumont, Benito Izaguirre y Álvaro Armendía. Estreno: 15 de julio de 1988, en el Teatro Romano de Mérida, dentro del XXXIV Festival de Teatro de Mérida. Coproducido por el INAEM del Ministerio de Cultura y el Festival de Almagro.

"(...) Parecía ineludible que El príncipe constante *que se nos ofreciera fuese el escrito por Calderón, sin coma de más ni de menos. En este caso, la discusión sobre si hay que adaptar o no a los clásicos debe quedar fuera de lugar: lo primero y urgente era dar a conocer* El príncipe constante *tal y como lo escribió Calderón.*

Por eso lamentamos en primer lugar que no haya sido éste el criterio de Rodríguez Méndez y González Vergel. Han tocado el texto de Calderón, le han quitado algo y le han introducido fragmentos de otras piezas.

Pero es que, además, el criterio de la revisión que se ha seguido para adaptar El príncipe... *me parece desafortunado. Se ha aligerado notablemente la escena séptima de la jornada segunda y suprimiendo el largo discurso del infante don Fernando en que explica por qué se niega a que se entregue Ceuta al rey de Fez. Y ocurre que ese parlamento es justamente el nervio de la obra. No lo opinamos nosotros: lo opina toda la crítica universal. Lo opinaron Goethe y Schopenhauer, Hartzenbusch y Menéndez Pelayo, Damas-Hinard y Ticknor, toda la crítica. En tal texto, don Fernando explica los motivos religiosos, y no políticos, de su decisión. Y de que sus motivos sean religiosos depende el carácter religioso de la tragedia, y que se trate de la vida de un santo llevada a escena. Al privar a la obra de ese sentido, el pensamiento de Calderón es alterado sustancialmente. Con ello, después de tres siglos del más injusto de los olvidos, se pone en ridículo no a Calderón sino a los españoles.*

Dejados de lado estos problemas, la puesta en escena de la obra entrañaba ingentes dificulta-







des. Entiendo que la escenografía requerida por la pieza no va con el ambiente emeritense, donde resulta pobre y muy incómoda para el movimiento de los actores.
Pedro María Sánchez está muy bien en el papel principal; su trabajo constituyó un auténtico éxito personal, que el público coreó con frecuentes aplausos. Vergel le ha marcado la dicción del verso con sonoridad y gradilocuencia; baja en las escenas intimistas —pobre recitado el del soneto a las flores, una obra maestra en sí misma de toda la literatura española—, pero se crece en las heróicas. Muy bien le acompaña Carlos Mendy, excelente y seguro en su papel. No se escucha debidamente a Carlos Ballesteros, cosa extraña en actor tan experimentado y que tan bien conoce Mérida. Tiene poco papel Carmen de la Maza, porque Calderón no le dio mayor desarrollo a la bella historia de amor que la actriz encarna, pero lo interpreta delicadamente. Y el resto del reparto —con aciertos aislados, como los de José Antonio Ferrer y José Luis Alexandre—, acusa la falta de adaptación al escenario." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 20 de julio de 1988).

"Entre la leyenda y la historia, la figura del infante don Fernando de Portugal llegó al tiempo de Calderón con un valor sublime: cautivo de los moros, que pedían Ceuta por rescate, prefirió el martirio y la muerte por malos tratos que una ciudad cristiana cayera en manos infieles. Calderón se precipitó sobre este suceso, que tan bien le servía para su concepto del mundo, y lo bordó en El príncipe constante. *La religiosidad y la santidad de Fernando se acentúan en esta versión de Rodríguez Méndez y González Vergel con el radiante ascenso del semidesnudo personaje a la proa de una nao, mientras su cuerpo lacerado yace en tierra. Calderón trabaja con prudencia este drama: no hay malos ni buenos, los moros no son infames, la nobleza del guerrero está por encima de su religión o de su raza y, en realidad, el contraste dramático y teatral está entre los buenos comportamientos de los nobles y el del infante, que es sublime. O que tiende a la santidad. La virtud de la constancia en la creencia, pese a la variación de la suerte personal o de las circunstancias en torno, es también muy frecuente en los caracteres enterizos de lección moral del teatro calderoniano.*
Se dice que esta obra no se representa desde su tiempo (1639), aunque ha tenido una larga vida de publicaciones, comentarios y exégesis, y algunos la consideran no sólo como un compendio de Calderón, sino de la gran literatura europea. Podía haber esperado un poco más para ser representada en mejores condiciones, que no en estos "bolos" de verano, al aire libre, aunque ello sirva para dar lugar a la buena representación de Pedro María Sánchez, que ofrece una figura y una voz donde la debilidad y la aparente blandura contrastan felizmente con su fortaleza de ánimo: declama y actúa dentro de la tradición romántica, muestra otra vez que el verso clásico se puede decir —y aún se puede decir mejor—, como lo hace Carmen de la Maza con su tradición y oído o Carlos Ballesteros con su costumbre. Cuando pueden, estos actores escapan a la dirección de ese verso que impone González Vergel: el rengloneo, la lentitud, la rotura del sentido por la suma o resta de palabras de unas oraciones a otras. La misma fastidiosa lentitud contiene la acción, la lleva a veces a la cámara lenta para simular batallas, y el brío que Calderón puso en su meditación se pierde. Añade unas parcas confundiendo el sentido católico del libre albedrío calderoniano con lo implacable del ideario grecorromano. Hay otros añadidos verbales, pero, en general, el lenguaje está bien trasladado y su belleza no se perdería si estuviera bien dicho y bien rimado entre los personajes de la obra. Los aplausos arreciaron para Pedro María Sánchez, cuyo éxito venía ya cantado por su interpretación de Mérida." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 26 de agosto de 1988).



Industrias Nictálopes en "¿Que no...?" y, sobre estas líneas, "El país que no se encuentra en los diccionarios". (Foto: Chicho).

COMPAÑÍA TEATRAL HURRY UP. Madrid

EL PAÍS QUE NO SE ENCUENTRA EN LOS DICCIONARIOS

De Juan Manuel Sánchez. Dirección: Dumas Puente. Escenografía: Lara, García y Elorriaga. Figurines: Ángel Berzosa. Coreografía: Antonio Palazón. Intérpretes: Raquel Pueyo, Ángel Berzosa, Pedro Pablo Barbero, Juan Manuel Sánchez, Alberto Rubio y Esther Muñoz. Estreno: 10 de julio de 1988, en el Teatro Boulevard de Torrelodones (Madrid).

TEATRO IBÉRICO DE MADRID. Madrid

RÚSTICOS, PÍCAROS... Y TUNANTES

De Angelo Beolco (Ruzante). Dirección: Paco Angulo. Escenografía: Francesco Ardalione. Intérpretes: Laura González, Regino de los Santos, José Alacid y Paco Angulo. Estreno: 18 de diciembre de 1987, en el Teatro Julián Besteiro de Leganés (Madrid).

LA IGUANA TEATRE. Palma de Mallorca

CASAMENT PER FORÇA

De Molière. Dirección: Pere Fullana. Escenografía: Juan Manuel Berga. Música: Trío Clasic. Intérpretes: Mateu Vidal, Rafel Adrover, Miguel A. Aguiló, Carlos Molinet, J. Carles Bellviure, Bárbara Quetglas y Antoni Picó. Estreno: 3 de diciembre de 1987, en el Teatre Principal de Palma, dentro del IV Memorial Llorenç Moyà.

"Casament a la força es uno de los mejores y más interesantes trabajos que se han visto últimamente en la escena local, tan depauperada. En pocas ocasiones, por desgracia, podemos asistir a un montaje que combine de forma tan delicada el talento, el rigor y la elegancia del planteamiento, con un trabajo de actor tan preciso, casi preciosista.
La primera gran idea del montaje está en su propia concepción. Convertir la breve frase de Molière en una especie de representación dentro de la representación. Montar, en una especie de homenaje al autor y a la profesión de cómico, una brillante reflexión sobre el teatro, desmitificándolo en cierta forma, pero mostrando, a su vez, su parte más poética. A partir de ahí, en medio de una escenografía concisa, pero de gran eficacia, se desarrolla la simple trama de la farsa ideada por Molière y que aquí se presenta en una muy cuidada traducción de Josep Carner, uno más de los aciertos de la función. Asimismo, Pere Fullana ha encontrado el tono justo a la hora de diseñar el reparto, de montar los personajes, y los intérpretes, a su vez, realizan un trabajo absolutamente delicioso, propio de gran comedia.
En definitiva, una función que te reconcilia con las tablas." (Xisco Rul.lan. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 17 de abril de 1988).

NIT DE FOC

Del colectivo. Dirección: Pere Fullana. Estreno: 18 de enero de 1988, en la Plaza de Cort de Palma.

INCERT. Sabadell (Barcelona)

ADIVINA QUIÉN VIENE A "SOPAR" ESTA NOCHE

De Anna Betriu y Carme Dencàs, basada en la película de Stanley Kramer "Adivina quién viene a cenar esta noche". Dirección: Anna Betriu y Carme Dencàs. Intérpretes: María Antonia Bartolí, Maite Bertrán, Anna Betriu, Carme Dencàs y Diego Sánchez. Estreno: 15 de julio de 1988, en El Ciervo, de Sabadell (Barcelona).

TEATRO INDEPENDIENTE DE SANTANDER (TIS) Santander

YO ME BAJO EN LA PRÓXIMA, ¿Y USTED?

De Adolfo Marsillach. Dirección: Joaquín Calle Arambarri. Música: Francisco Fernández. Intérpretes: Asunción Mucientes, Mariano Monedero y Francisco Fernández. Estreno: 14 de noviembre de 1987, en el Colegio de Monjas de Molledo de Portolín (Cantabria).

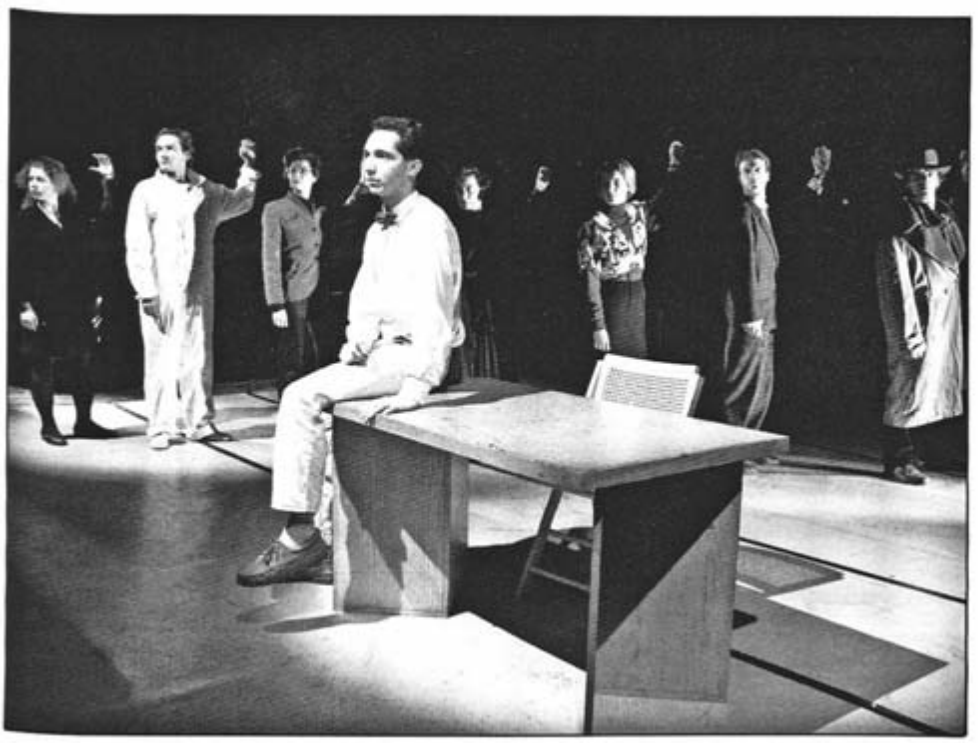
INDUSTRIAS NICTÁLOPES. Madrid

¿QUE NO...?
Montaje teatral de Jesús Cracio y Christian Boyer, basado en la versión española de Antonio Fernández Ferrer sobre el libro de Raymond Queneau "Ejercicios de estilo". Dirección: Jesús Cracio. Escenografía: Christian Boyer. Vestuario: Mamen Escobar. Intérpretes: Beatriz Bergamín, Estela Domínguez, Natalia Menéndez, Rosa Savoini, Roger Álvarez, Valentín Hidalgo, Julio Escalada y Javier González. Estreno: 9 de marzo de 1988, en la Sala Olimpia, dentro del VIII Festival Internacional de Teatro de Madrid.

"Nuestro teatro de vanguardia ha venido caminando por las sendas del ya casi clásico "happening", una forma de invasión de la intimidad del espectador, al que se obliga, violentamente incluso, a participar en el hecho teatral y al que se le provoca para que se integre en la acción. Claro que toda generalización peca de falsa, y lo anterior no debe entenderse de una manera aboluta, pero el espectáculo de Industrias Nictálopes resulta algo nuevo entre nosotros, una clara apuesta, hecha por artistas españoles, en la línea de un teatro verdaderamente actual. Espectáculo para pocos, para aficionados muy poco afines al teatro llamado burgués, pero espectáculo dotado de veracidad, inteligente y elaborado, producto de un análisis concienzudo de las tendencias modernas del arte escénico. Se trata de llegar al espectador llevándole de la mano a la reflexión a partir de la contemplación. Es, en ese sentido, un teatro para ahondar en el valor de los ritos. Se trata de un experimento; el libro que le sirve de base, "Ejercicios de estilo", de Queneau, es una obra sorprendente, una serie de relatos que reiteran el mismo argumento, variaciones sobre un argumento preestablecido, semejante a una construcción musical que poseyese una estructura metálica, rígida e imaginativa a la vez, algo insólito. Llevarlo a escena supone un esfuerzo de comprensión del misterioso lenguaje, una traducción visual de la reiteración fonética, un trabajo no logrado por completo, a mitad entre el acierto y el error, pero, en todo caso, interesante en grado sumo. No se trata de un espectáculo fácil de entender ni de seguir. En ocasiones, la propia dirección escénica ha fallado en el intento de trasladar al público el sentido de la escena. Pero en tanto otros casos, y más, estos defectos no aparecen y el público, un público preparado para este tipo de teatro, entra en la acción y se deja sumergir en ella de modo activo, captando el misterio y aceptándolo." (A. de la H. "Ya". Madrid. 26 de marzo de 1988).

"(...) ¿Que no...?, *título humorísticamente derivado del francés "Queneau", es una experiencia menor, inteligente y de resultados variables. Cosa esta hasta cierto punto lógica, pues en las distintas versiones del mismo hecho a veces hay imaginación e ingenio y, cuando no los hay, puesto que todos conocemos el hecho, la representación se paraliza.*
Acaso la mayor limitación de este ¿Que no...? *esté en la renuncia a hacer de "Ejercicios de estilo" un mecanismo de revelación. En los grandes ejemplos, la diversificación subjetiva servía para ir descubriendo nuevas caras de la realidad. Esto aquí no sucede. Domina siempre la idea de "gag", sorpresa formal, de caricatura. Sobre cuyos planteamientos, justo es decirlo, los jóvenes actores —en su mayoría procedentes de la Escuela de Arte Dramático— realizan un trabajo lleno de justeza, de comunicación y de placer."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 12 de marzo de 1988).

"Jesús Cracio, actor y director de larga experiencia, y Christian Boyer, largamente dedicado al diseño, la pintura y la escenografía aportan al Festival de Madrid uno de los ensayos más interesantes, más inteligentes: el montaje, sobre la obra "Exercises de Style", de Raymond Queneau, de un espectáculo de enorme ambición: transformar un delicioso, complicado, sutilísimo ejercicio de reflexión sobre los poderes de la expresión literaria, verbal en otro de objetivación, visualización, teatralización, de los materiales utilizados.
Cracio y Boyer han partido de una traducción del original francés hecha por Antonio Fernández Ferrer, de quien el crítico confiesa no tener otros datos, para la editorial Cátedra que ha agotado dos ediciones y va a reimprimir la tercera.
Estos datos son extraordinarios. Queneau escribió sus "Exercices de Style" en 1947. Un texto a medio camino entre las matemáticas y la música, en el que Queneau, partiendo de un mínimo suceso trivial contado en ciento siete palabras, obtiene noventa y nueve formas sucesivas de relato mediante espléndidas variaciones de estructura y de lenguaje. Quizá por la enorme calidad literaria e investigadora de este texto, nadie había pensado, en más de cuarenta años, traducirlo al castellano y ofrecerlo a la curiosidad del lector español. La dificultad de la empresa era equivalente a la que siempre ha opuesto el "Ulises", de Joyce, que es un antecedente a su traducción. De ahí la importancia de la aventura emprendida por el grupo Industrias Nictálopes.
El logro no es más que relato. Junto a aciertos considerables hay errores ciertamente corregibles. Los actores realizan un gallardo esfuerzo con muchos méritos. Alguna escena supone una concesión de Cracio hacia infravalores desdeñables. El espectáculo es divertido. Interesa. Quizá ganaría si cada mutación fuera acompañada de la aparición, quizás en caracteres luminosos como ciertas tiras móviles, que indicaran el título de la secuencia. Porque de los noventa y nueve relatos de Queneau, han sido pasados cuarenta, los más asequibles, del abstracto literario a la vida de la escena. "Litote", "Sorpresas", "Sueño", "Profecía", "Vacilaciones", "Análisis lógico", "Precisiones", "Negaciones", "Matemáticas", "Telegráfico", "Partes del discurso", son algunos de los temas que el crítico recuerda entre los escenificados.
La dificultad mayor, atenerse muy estrictamente a la transcripción textual en la dramatización, no ha sido superada. Se abusa de citaciones poéticas no convenientes, de giros que trivializan los logros del autor. Pero se ve en la representación como si, en Queneau, la experiencia de la escritura sustituye a la de la vida; en escena, la vida recupera, vitaliza los contenidos de las palabras.
Acometer esta empresa justifica la existencia de Industrias Nictálopes y señala un camino inserto en las corrientes experimentales más fuertes. Gran aplauso." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 11 de marzo de 1988).
"En 1947, Raymond Queneau publicó en París un libro intraducible e irrepresentable; es el que hemos visto ahora traducido y representado. Hubo un intento teatral en París (por Yves



Robert y los Frères Jacques), que no fue memorable.
Raymond Queneau, en los "Ejercicios de estilo", emplea un francés nuevo, lleno de juegos, de cambiantes, de variantes, de sugerencias. Le venía del surrealismo en el que militó, de su pasión matemática, que le lleva a la "lógica delirante" (como a Lewis Carrol) de su erudición lingüística y de una convicción de que la novela es un género que hay que destruir, sobre todo desde dentro: con unos personajes libres y muy individuales que desarticulen el relato.
En "Ejercicios de estilo" se trata de un brevísimo episodio cotidiano contado de muchas de las maneras posibles. Para traducirlo a otro idioma, con otras leyes fonéticas, otras asociaciones inconscientes de palabras, otras agilidades de deformación, hay que tener unos talentos equivalentes a los de Raymond Queneau; sin embargo, Antonio Fernández Ferrer tuvo la intrepidez de traducirlo al castellano (Editorial Cátedra), y la compañía de Industrias Nictálopes, la de llevarlo al escenario. Para lo cual han variado algunas cosas; han modernizado situaciones, cambiado geografías, buscado tipos propios.
Queda evidente que harían falta unos actores de una capacidad extraordinaria para decir esa prosa variante, para sacar el juego fonético a lo escrito. Los ocho actores de estas Industrias Nictálopes no tienen la madurez necesaria ni la erudición literaria suficiente. De esto resulta alguna comicidad adicional; no que Queneau no la tenga —amaba "la rigolade"—, aunque pretendiera un "humor serio" en su escritura, sino que se va por el sainete o la comedia de costumbres, que tienen más recursos fáciles. El director Jesús Cracio ha hecho también sus propios ejercicios de estilo, ayudado por Christian Boyer: la creación de teatralidad o "dramaturgia", el movimiento ágil, la invención de situaciones que no siempre tienen que ver con el texto. Una inventiva abundante y eficaz que tropieza con el escollo de la dicción de sus actores. Y, naturalmente, con los escollos de la traducción. Pero como a los audaces les sonríe la fortuna, que decía Cicerón ("timodosque repellit"), se han encontrado con un éxito.
El público de este festival, tan joven, tiene cinco o seis grandes reidores que se suelen manifestar desde que sospechan que algo puede tener gracia y atruenan cuando la tiene (sobre todo con los tipos regionales, los acentos provincianos, los paletos, las cosillas sexuales: como siempre); fueron muy seguidos en esta representación, en la que se ovacionaron algunos de los fragmentos de estilo y se aplaudió al final con reiteración." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 11 de marzo de 1988).

TEATRO INESPERADO. Barcelona

REÍR, A PESAR DE TODO

De Ramadán Sacarrisas. Dirección e intérprete: Ramadán Sacarrisas. Estreno: 8 de septiembre de 1987, dentro de la Fira de Tárrega (Lérida).

TEATRO PARA UN INSTANTE S. A. Granada

LA MERIENDA DE LOS GENERALES

De Boris Vian. Coordinación: Chus Cutillas. Música: A. López y Pepe Torrecillas. Intérpretes:



Miguel Serrano, Lola Parras, Enrique Torres, Javier Tarraga, Antonio López, Antonio Mira y José María Martín. Estreno: 10 de junio de 1988, en la Casa de la Cultura de Santa Fe (Granada).

"(...) Por supuesto, la parcela que se apropian con toda honestidad y en la que brillan especialmente los diseñadores de esta compañía es en la careta y la tramoya de cartón piedra. Otros ámbitos escénicos les son más esquivos y así el sonido directo mezclado con la cinta magnetofónica, a veces, juega malas pasadas; la iluminación accede con dificultad a la visión de los rostros, los oscuros se repiten como el menú demasiado especiado y la guerra queda resuelta a disgusto de unos pocos con el flash estroboscópico y las papelinas fétidas esparcidas por la sala.
Adaptar la obra de Boris Vian es tarea compleja por su ingeniosidad plural y por su referencia concreta a un momento de la historia de Francia en el que la guerra de Argelia parecía trastocar la vida y la idea de nación. Teatro para un Instante ha sustituido nombres de personajes, matices de escenas y nacionalidades intencionadas. De esta forma el vigor de algunos parajes queda difuminado en una crítica demasiado explícita y en otros momentos el chiste fácil y conocido o la cantinela cuartelera demerita del cuidado lenguaje absurdo: siempre se preferirá el momento en que un general expresa su íntimo deseo de que siempre quiso llamarse Dios.
Junto a actores notables, algunos de ellos tomados de otros grupos, se sitúan en escena otros hombres a los que una pobre dicción, una desvaída dirección o un ensayo superficial hacen demeritar el espectáculo coyuntural. El ingenio en el diseño y la habilidad en la escenografía se muestran lozanos en la escena de los tres televisores y en la idea de la cama vertical que ya vimos insinuada, por ejemplo, en el Alé de Comediants. El vigor de la farsa y la buena intención de Teatro para un Instante reconfortan con momentos divertidos a los que siguen otros en los que muchos espectadores lamentan que la falta de medios o la dificultad en el uso de ellos reviertan en un espectáculo redondo y colosal: una gran cena, más que una simple merienda." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 14 de junio de 1988).

INSTITUTO DEL TEATRO DE ASTURIAS. Gijón

EL SWING DEL MALETÍN Y OTRAS ACCIONES

De Maxi Rodríguez. Dirección: Jaroslaw Bielski. Intérpretes: Carmen Álvarez, Arancha Atucha, Rosa Garnacho, Rosabel Berrocal, Antonio Caamaño, Xuan Coll, Francisco Díaz, Giselle Fernández, Álvaro García, Lluís Antón, Luismi González, Jota Fernández, Carmen Belén, Pedro Lanza, Julia Martín, Oswaldo Martín, Carlos Martínez, Pepe Mieres, Lupe Morán, Adriano Prieto, Tere Quirós, Ángel Requena, Yolanda Rodero, Inma Rodríguez, Paloma Rodríguez, Chus Sánchez, Silvio Torre, Manolo Velasco, Marisa Vallejo y Claudio Vereterra. Estreno: 29 de junio de 1988, en la estación de RENFE y Puerto de El Musel durante la "Semana Negra" de Gijón.

"Con dirección amable y consentida de Jaroslaw Bielski, profesor polaco del Instituto del Teatro, acabaron finalmente las escenas creadas por Maxi Rodríguez para la Semana Negra, y que reflejó en sus artículos de la "Mueca Negra".







Arriba, en ambas páginas, "La merienda de los generales", del Teatro para un Instante. Sobre estas líneas, el Grupo Involantes y "013 Varios: Informe prisión", de Jácara.

Las secuencias, siete, habían empezado en la estación de Renfe y continuaron con Carta de amor de un francotirador, Raptan a la reina del trapecio, La reina tenía un precio, A cara de perro, Marcha fúnebre y El día más negro.
Todo pareció indicar que fue lo más apropiado de la Semana Negra, revestido de una continua discreción, resultó ser lo más apreciado por el público. Acciones sorprendentes, y dinámicas, en algunos casos vertiginosas, enclave de cine policíaco, cine negro y con visos de humor. Con un presupuesto exiguo, que hizo suplir las deficiencias de material espectacular por el trabajo del movimiento y la acción: poca metralla, pocos humos, sin bombas... pero el verismo de lo trabajado durante un mes, sórdido de incompatibilidades horarias, en El Musel.
Treinta actores, puestos de acuerdo por el director, procedentes de diferentes grupos de teatro, personas independientes, actores del Instituto del Teatro, aunados para conseguir un trabajo común.
El ahorcamiento de un negro, el rapto del circo, el francotirador, el tiroteo, la huida por puentes grúas, el entierro. Ensaladas de tiros, aderezadas por efectos navales del mal tiempo, aire, lluvia, suciedad, que enmarcaron un escenario que bien se hubiera podido encontrar en el Muelle de Gijón." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 12 de agosto de 1988).

COMPAÑÍA INTERMEZZO. Ibiza

CUATRO FORMAS DE AMOR
Espectáculo compuesto por las obras: "Escuela de neuróticos", de Felicien Marceau; "Ganas de reñir", de los Hermanos Álvarez Quintero; "La barraca del amor", de J. L. Coll, y "El amor del gato y el perro", de Jardiel Poncela. Dirección: Juan Luis Gabaldón. Escenografía: Rafael Suárez. Vestuario: D. Aguila. Intérpretes: Dolores Ruiz y José Carlos Delgado. Estreno: 2 de abril de 1988, en Ca Nostra de Sant Antoni. Patrocinado por el Ayuntamiento de Sant Antoni.

INTERVAL TEATRE. Barcelona

ELS DOS BESSONS VENECIANS
De Carlo Goldoni. Versión libre de Interval Teatre. Dirección: Fausto Carrillo. Escenografía: Juan Manuel Prongué. Intérpretes: Ricard Boluda, Rosa Pereta, Philip Rogers, Jordi Figueres, Delia Sala y Carmen González. Estreno: 17 de marzo de 1988, en el Teatro Municipal La Farándula de Sabadell. Coproducción con el Centre Dramàtic del Vallés.

"(...) Sobre el escenario, la eficacia de un argumento disparatado y alegre como este depende, sobre todo, del ritmo de la acción escénica, de la agilidad con que se desenvuelve el enredo. La trepidante historia no permite pausas ni interrupciones; por el contrario, exige un ritmo galopante y hasta enloquecido. En este aspecto, la solución de pasar de una escena a otra apagando y encendiendo las luces del escenario, que suplanta el efecto de cerrar y abrir el telón, quizá no sea muy afortunada, porque tiene un efecto negativo sobre la acción dramática, fragmentándola de manera innecesaria. La convención teatral permite mayor temeridad para resolver esa duplicidad de historias coincidentes y paralelas que se suceden sin solución de continuidad.
El trabajo de los actores, aun siendo correcto, es muy mejorable. Sobre todo en el caso de los dos gemelos. Contra su parecido físico, el autor sobrepone una clara diferencia de carácter: uno, pícaro, caradura y algo fanfarrón; el otro, romántico, amanerado y más bien cursi. Y esta paradójica concurrencia, esta divergencia psicológica superpuesta al parecido físico, no tiene nada de gratuito; al contrario, resulta fundamental en la comicidad de la obra porque sustenta en buena medida la fuerza irrisoria del enredo.
En el espectáculo de Interval Teatre, este doble juego de diferencias superpuestas a la confusión física no acaba de funcionar del todo bien. Destaquemos, sin embargo, el buen oficio que demuestran las dos doncellas, Rosa Pereta (Beatriu) y, sobre todo, Carme González (Rosaura). Y también la positiva y graciosa aportación de Sergi Calleja en sus dos papeles secundarios. Y, finalmente, aplaudir la notable escenografía "appiana" de Joan Manuel Prongué y la acertada iluminación de Pep Martínez." (F. Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 21 de marzo de 1988).

INTRAMUROS. Valencia

OTRAS VOCES Y JULIA
De Jaime Carballo. Dirección: Jaime Carballo. Escenografía: Joan Sastre. Intérpretes: Isabel Requena. J. L. Sáez Sanfélix, Orlando Díaz Donoso, Miguel García Cantero, Daniel Maestro Flores, Ramón Marco Tomás y Vicente Cortina Molins. Estreno: 28 de octubre de 1987, en el Palau de la Música de Valencia.

INVOLANTES. Motril (Granada)

¡¡DÉJATE LLEVAR POR LOS LOCOS DE CAPIROTTI!!
Del colectivo. Intérpretes: José Manuel Jiménez, Ricardo Alain García, Angelina Martín, Ignacio Molina y Juan Tamayo. Estreno: 15 de diciembre de 1987, en Córdoba.

JÁCARA. San Vicente del Raspeig (Alicante)

LOS MENEMNOS
De Juan de Timoneda. Dirección: Juan Luis Mira. Estreno: 3 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de Alicante.

013 VARIOS: INFORME PRISIÓN
De Rafael González y Paco Sanguino. Dirección: Juan Luis Mira. Escenografía y luminotecnia: Nazario González y Salvador Vicent. Vestuario: Isabel Rodríguez. Música: Javier Blasco. Intérpretes: Cristina Ros, Luis E. Muñoz, Javier Calera, Sandra Valverde, Mario García, Juan Amor, Chusa Sánchez, Manuel Ochoa, Pedro del Rey, Inma Ortega, Paco Sanguino, Rafael González, Marisol Limiñana y Eva García. Estreno: 14 de julio de 1988, en el Teatro Campoamor de Oviedo.

TEATRO JARAMAGO. El Puerto de Santa María (Cádiz)

ODISEA
Del colectivo. Intérpretes: Raúl Barriuso, Pascual

Varo, María José Heredia, Juan Larrondo, Miguel Salva y Ángel Lara. Estreno: 9 de julio de 1988, en el Salón Moderno del Puerto de Santa María.

LA JARANA TEATRO. Puerto Real (Cádiz)

EL PEQUEÑO FRANKESTEIN
De José Páez. Dirección: José Páez. Escenografía: Juan Antonio Álvarez García. Música: José Páez. Intérpretes: José Luis Santana, Lourdes Barroso, Sebastián Ruiz, José María Rodríguez y Juan Antonio Álvarez. Estreno: 11 de diciembre de 1987, en el Teatro Principal de Puerto Real (Cádiz).

COMPAÑÍA DE JESÚS GUZMÁN. Madrid

HABITACIÓN PARA CINCO
De Antonio Peñalara. Dirección: García Alonso. Intérpretes: Elena Graci, Julio del Mar, Pilar Ordóñez, Rosa María Durán, Juan Agustín Vigil y Jesús Guzmán. Estreno: 25 de octubre de 1987, en Ciudad Rodrigo (Salamanca).

JOAN VERDÚ. Valencia

CABREARET-TEATRE
Textos de Karl Valentin, Rodolf Sirera y Joan Verdú. Dirección: Joan Verdú. Música: Quique Sanz. Intérpretes: Pepe Zahonero, Carmen Alonso y Joan Verdú. Estreno: 19 de noviembre de 1987, en la Societat Coral El Micalet de Valencia. Subvencionado por la Diputación de Valencia.

ELS JOGLARS. Barcelona

BYE, BYE, BEETHOVEN
De Albert Boadella. Dirección: Albert Boadella. Escenografía y Vestuario: Josep M. Ibáñez y Xavier Bulbena. Intérpretes: Ramón Fontseré, Jesús Agelet, Santi Ibáñez, Quico Amorós, Montse Pérez, Clara del Ruste, Xevi Vilar, Jordi Purtí y Pilar Sáenz. Estreno: 8 de septiembre de 1987, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

"Decir que el nuevo montaje de Boadella está perfectamente acabado, que el trabajo de los nueve actores es difícil y soberbio, y que, técnicamente, aquello está rigurosamente trabajado, no es sino confirmar la habitual línea de trabajo del director de Els Joglars. Pero a partir de aquí, la obra presenta, a mi juicio, bastantes puntos de interés y otros, al menos, discutibles. Esta vez, Boadella se nos pone serio y, jugando con inteligencia la fórmula del teatro dentro del teatro, avisa del peligro nuclear. He podido ver la obra dos veces —El Periódico asistió al estreno absoluto en Palma— y pienso que la reflexión es válida y que alcanza momentos de una gran fuerza patética. (En este sentido, la escena de los "niños chips", criados en un mundo informatizado, plantea por sí sola angustiosos interrogantes.) El espectáculo —visual y musical (Beethoven) sobre todo— habla de cosas de ahora con el lenguaje personal de Els Joglars, en el que también entra una cierta reiteración y un recrearse en unos determinados logros.

Resumiendo, cabría decir que la obra plantea, a través de un experimento científico, la degradación humanística a que puede llegar el ser humano y las consecuencias de un holocausto nuclear, con el nacimiento de una nueva especie: el "laetius".
La inquietante validez del tema abordado por Boadella —que por supuesto cuenta con varios antecedentes— tiene un tratamiento que en algunos momentos baja la guardia en beneficio (?) de una forma de poesía estática. Pienso, por ejemplo, que tal y como está planteado el espectáculo, éste a veces se reitera y se alarga, en detrimento de su propia fuerza dramática. Es cierto que, en todo caso, la belleza estética de determinadas escenas y la fuerza de la música de Beethoven pueden resultar compensatorias para algunos espectadores.
En Bye, bye, Beethoven *—que nadie crea que va a reírse como en los últimos trabajos del grupo— hay mucho de la trayectoria de Els Joglars y más de uno reconocerá elementos y formas de anteriores espectáculos del grupo. Uno no hablaría de repeticiones y sí de que este montaje asume parte de los logros de Els Joglars, al tiempo que mantiene ciertos excesos".* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 3 de octubre de 1987).

"(...) El discurso futurista de Els Joglars tiene precedentes claros. En clave jocosa y muy lograda, se hallaba en M-7 Catalònia, *explicando el trabajo de unos científicos fascinados por el hallazgo de los vestigios de una cultura catalana, definitivamente extinguida. Se hallaba, también, en* Olympic Man, *donde las variables fascistas que conlleva el culto al deporte, sumergían el producto en un magma de contradicciones e indefiniciones ideológicas que fascinan a Boadella.*
Formalmente, la estructura cúbica del espacio escénico que hay en Bye, bye, Beethoven, *la vimos por vez primera en aquel memorable ejercicio titulado* Mary d'Ous... *Hay, en fin, en la nueva creación de Els Joglars, un compendio de formas y lenguajes que configuran un frente de combate del grupo que circula paralelo al de la burla sangrante, al de la farsa desmedida, registrándose en ambos, como es natural, mediocridades y aciertos, aportaciones de altura y desafueros más o menos discretos.*
Desde mi punto de vista, Bye, bye, Beethoven *es una obra fracturada que se resiste, tanto al aplauso sin reservas como a la censura global. Evidentemente: si se admite la quiebra formal del producto hay que hablar de un trabajo, sin duda, malogrado. La ilustración de una burocracia militar dueña de un control planetario encierra una de esas provocaciones que encandilan al director de la compañía. Que los soviéticos sean los vencedores supervivientes y controladores del conflicto entre los grandes bloques, aunque ellos mismos sufran la epidemia de los "frénicos" —enfermos mentales en fase terminal—, y que reaparezcan en el mundo de* Laetius *como los dueños del "after day", no deja de ser gracioso en tanto que, entre otras cosas, ratifica la sensatez de nuestro hermoso "sí" a la OTAN, porque está claro cuál de los dos mundos representa el peligro real. Los mandamases del PSOE deberían premiar y subvencionar con largueza* Bye, bye, Beethoven *por el favor que presta dicha parábola a su abracadabrante campaña atlantista. Pero, como apunto, se trata de uno de esos aviesos malabarismos que tientan a Boadella, sin que al director le importe un cuerno las interpretaciones que de ellos se deriven. El coqueteo con la ambigüedad es una nota digna de estudio y que se halla en una parte notable de la obra de Els Joglars.*
Con todo, no es la referida provocación lo que rompe la estructura del nuevo espectáculo. Sí lo es, en cambio, la fragilidad de los materiales de ciencia ficción que aparecen en toda la primera mitad del espectáculo con recursos tan tópicos o, si quieren, tan pobres, como la exacerbación de los juegos robotizados de los niños que matan a sus progenitores o el de la muñeca parlante que se refugia en los brazos del anciano militar. A unas ideas poco estimulantes, y que no resistirían parangonarse con cualquier clásico de la ciencia-ficción, hay que añadir movimientos reiterativos de los personajes y un largo tramo de "gags" y secuencias, decididamente tedioso.
Claro es que los nueve actores de la compañía están ahí, en su marcialidad o en sus enloquecidos gestos, exhibiendo, igualmente, una seguridad y disciplina ejemplares y manejando los "tics" inéditos del mañana tan atroz que vaticina la obra, con una habilidad y coherencia que pocas compañías pueden hoy exhibir. No obstante, toda la calidad interpretativa, vinculada aquí a una recuperación del relato, se produce, a mi juicio, cuando el espectáculo ingresa en el mundo de Laetius *y el rigor de Els Joglars —no siempre valorado en función de la bullanga y del pim-pam-pum de otros trabajos— aparece con una madurez plena. La vieja pantomima, que está en la protohistoria del grupo, reaparece derrotando las añejas teorías de Marceau y sus hábiles "representaciones" de la realidad y enarbolando el sentido y la eficacia que la expresión y el gesto tienen para un Jacques Lecoq que pide al actor no una capacidad de imitar, sino una capacidad de sugerir y de explicar. Los "laetius" de* Bye, bye, Beethoven *exploran un repertorio gestual, que, en ocasiones se acerca a la danza, y en otras ensaya un lenguaje nuevo, cuya calidad dramática no se oculta por el juego epiléptico al que se libran los monstruos emergentes de un tenebroso futuro. Los últimos cuarenta y cinco minutos del espectáculo, son, me parece, los más logrados, los más hermosos y, también, los mejor estructurados de una obra fría en exceso y que discurre ante el espectador sin divertir (como* M-7 Catalònia*), sin inquietar (como* Olympic Man*) y sin el hálito fascinante de* Mary d'Ous. *Boadella metió a su Beethoven contaminante en una nevera.*
La escenografía y el vestuario y el dispositivo luminotécnico, conforman una estética de galería comercial de alto "design" que dificulta la aproximación emocional a una propuesta en la que sólo consigue un triunfo claro el actor y su técnica". (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 3 de octubre de 1987).

"Todos los días vemos textos literariamente aceptables, pero que no se tienen de pie en el escenario por una razón muy simple: les falta teatralidad.
Eso es lo que nunca le ha ocurrido, por ahora, a un espectáculo de Albert Boadella. Todo lo que toca lo convierte en teatro. Cualquier idea, más o menos feliz, da lugar, en sus manos, a un conjunto de imágenes plásticas, sugestivas, llenas de sentido inmediato.
Boadella es el alma de Joglars: los actores han ido cambiando, pero el estilo y la calidad per-













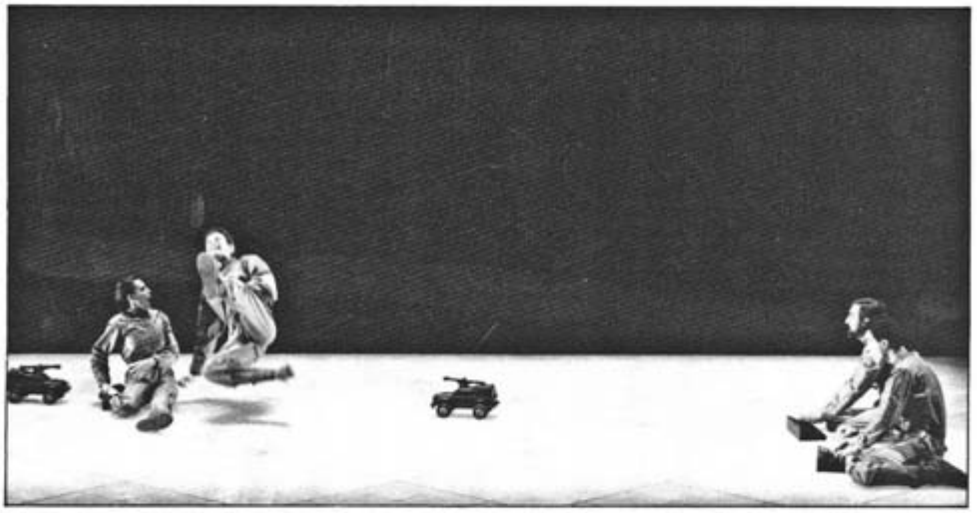


Veinticinco aniversario de Els Joglars con "Bye, bye, Beethoven". (Fotos: Chicho).

manecen. Joglars ocupa ya un lugar de primera fila en la historia reciente de nuestro teatro. Cumplen ahora veinticinco años y con ese motivo recrean y prolongan uno de sus espectáculos más celebrados, Laetius.
En los últimos años ha cultivado Boadella especialmente la línea iconoclasta, con un sentido del humor que incluye lo popular y grosero. Ahora, en cambio, vuelve a un espectáculo más "serio", con escasas concesiones al "gag": sobre la base del mimo, a base de sonidos inarticulados y efectos musicales.
El esquema es semejante al de otras obras suyas: un presunto informe científico dirigido a un Estado Mayor que somos nosotros, los espectadores. Como lo escenifican —se supone— actores rusos, de lo que dicen sólo entenderemos algunas frases que se traducen.
En la primera parte asistimos a una visión apocalíptica de nuestra sociedad: los hombres frénicos, los niños chips. Todo conduce a la destrucción, al suicidio colectivo. La catástrofe nuclear aparece como el corolario lógico de una raza enferma.
De la tierra arrasada surgen luego los laetius, hominidos que van evolucionando gracias a la imitación. El desarrollo les conducirá a la nueva catástrofe. El final enlaza con el principio: ¿eterno retorno, rueda que gira sin sentido? Mientras evoluciona, al menos, el hombre ha creído ser feliz.
Todo esto son ideas y lo que importa es el espectáculo. La realización está a un nivel muy por encima de lo habitual entre nosotros. Además del talento de su director, téngase en cuenta que en vez de los veinte días de ensayos, Boadella concentra a su equipo para preparar un nuevo espectáculo durante seis meses.
Uno puede estar más o menos de acuerdo con las ideas, con los textos, pero tiene que admirar la calidad escénica: la conjunción de los actores, la integración de la escenografía, el uso espléndido de luces y música.
La unión de las dos partes produce un espectáculo quizás un poco largo. Para el conocedor de Boadella no supondrá gran novedad. El que ahora lo descubra quedará, en muchos momentos, deslumbrado. Como auténtico hombre de teatro muy pocos se le pueden comparar entre nosotros. El aficionado puede soñar qué sería capaz de hacer con un texto de Molière o de Shakespeare, pero ése no es el camino que ha elegido.
Al margen de polémicas tontas, la capacidad teatral de Boadella es innegable: ¡larga vida a Joglars!" (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 15 de enero de 1988).

"Bye, bye, Beethoven es una repetición, corregida y aumentada, de Laetius, que fue estrenada en 1980. Hay personas que creen que aquélla fue la mejor obra de Boadella; quizás él mismo, puesto que la repite tantos años después y la trabaja de nuevo. Yo creo que es uno de los mejores espectáculos contemporáneos, con una capacidad expresiva y una terminación, o acabado, de todos sus elementos —humanos y técnicos—; con unas sensaciones visuales y sonoras perfectas. Quizás algo de su ideología se pueda ver de otra manera en 1988; es posible que la enfermedad degenerativa del mundo no sea la "modernidad" descrita en la obra, sino más bien la "antigüedad" —pestes, enfermedades, hambrunas, guerras de religión y miseria, reapariciones medievales—, pero ése sería otro debate. Lo que Boadella reunía entonces era un tipo de pensamiento de ficción científica que todavía no ha desanidado entre nosotros, y lo exponía y lo expone con una claridad teatral singular, que a veces se burla de sí misma, o se desdobla; los actores, siendo distintos de los del reparto original, ofrecen la misma calidad brillante. Y la técnica se ha apurado más para lograr el mejor servicio de sus expresivos juguetes.
Todo ello apunta a destacar la capacidad de creación y de dirección de Boadella, que es una de las personas más importantes, con más sentido y más inteligencia del teatro actual. Con esta obra conmemora los primeros veinticinco años de su relevante acción teatral y se rinde justo homenaje a sí mismo, que todos secundamos." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 15 de enero de 1988).

"Cumplidos sus primeros veinticinco años, Els Joglars presenta una nueva creación. La titula Bye, bye, Beethoven y la considera su trabajo mejor. En muchos aspectos, lo es. Se muestra el grupo fiel a su técnica y a su ideario, así como a un cierto sentido pedagógico que parece inseparable de su entendimiento de la función teatral. Prescinde del habitual gusto por la provocación y el escándalo.
Un ámbito escénico espléndido, escueto, polivalente, iluminado con una riqueza de elementos bien utilizados que permite la creación de zonas, de espacios, de luces o sombras y reduce o amplía el campo de la acción con su juego de elementos móviles, es un alarde de sentido del espectáculo, válido por su misma virtualidad plástica y sonora.
Lo que se nos cuenta apenas si difiere de otros montajes anteriores ni de su método. Es una demostración. Una exposición preferentemente didáctica. El gusto por lo militar o paramilitar es una nota recurrente en este grupo. Lo mismo cuando escandalizaba con La Torna que cuando emitía ambiguos mensajes, no se sabía bien si fascistas o antifascistas. Aquí se supone un informe dramatizado, a falta de material visual, que un equipo científico, por supuesto militar, soviético, ofrece al Estado Mayor español. Tesis pesimista: la sociedad de bienestar produce graves perturbaciones al comportamiento humano. Así resulta de la observación de unos cobayas humanos sometidos a las condiciones óptimas de la dicha sociedad de bienestar, esa utopía hacia la que torpemente caminamos.
Sin innovaciones innecesarias, supuestos profesores recitan breves discursos explicativos. Los supuestos mítines representan aquellos comportamientos, para lo que cambian constantemente de personajes, casi siempre anónimos. Todo recuerda algún suceso anterior también con protagonistas médicos. Todo está bien construido y llega a un alto grado de calidad técnica. Luces, música, ruidos expresivos, cambios mecánicos, se empastan con la acción. Los elementos móviles, muñecos, juguetes de alto porte tecnológico, funcionan sin un error, sin un tropiezo.
Hay una primera parte, levemente repetitiva, que desarrolla esa idea de las mutaciones patológicas que está produciendo la sociedad actual. Sátira sólo de primer grado. No se hiere a institución alguna. Se ha echado sacarina a la pócima tradicional, pero el resultado es distraído, ingenioso a veces, gratificante.
Luego, la lógica se va, la temporalidad del supuesto experimento resulta despreciada, no se funde la presencia del grupo investigador con unos sucesos que habrían aniquilado a la humanidad. Y eso obliga a distinguir entre la crítica al presente y el vaticinio apocalíptico. A partir de la reaparición de Laetius, antiguo protagonista de otro espectáculo, la impresión dominante es de cansancio. Parece que el espíritu de invención, fatigado, reduce su actividad y es sustituido por la repetición. Rota la unidad, el espectáculo baja. Hay una distancia enorme entre lo que en su tiempo fue Laetius y



"Bye, bye, Beethoven": compendio Joglars. (Foto: Chicho).

lo que ahora es la brillante primera parte de Bye, bye, Beethoven.
La doctrina resulta superficial, contradictoria o caprichosa en muchos fragmentos. Lo que brilla es la calidad espectacular del suceso teatral. Un alarde técnico. Un seguro dominio del conjunto actoral. Un valioso empleo de elementos dramáticos y parateatrales. En suma, un nivel material que difícilmente se ofrece en formaciones nacionales. Sin escándalo, Bye, bye, Beethoven *nos deja frios, nos place un rato y nos aburre después. Quizás Els Joglars ha llegado a un admirable punto de maestría técnica que requiere los servicios de un escritor: Nuevas ideas."* (Lorenzo López Sancho "ABC". Madrid. 14 de enero de 1988).

"(...) Boadella, como se ve, es fiel a sus fijaciones. En el tomo cuarto de su compleja biografía, que estaría dedicado —de escribirse— a sus obsesiones no resueltas, el Ejército ocuparía un lugar, junto a la religión, los traseros masculinos y algunas otras preocupaciones que él sabrá cómo debe afrontar para quitárselas de encima. Todas reaparecen en Bye, bye, Beethoven, *aunque, por fortuna y dicho sea en su favor, más discretamente que en ocasiones precedentes. Para alivio del espectador no obsesionado, que queda muy agradecido.*
Ahora bien, la forma en que el didactismo es llevado a la práctica por Boadella y por su grupo Els Joglars es en esta ocasión particularmente brillante. Es de justicia reconocer que la escenografía es perfecta, que los actores cubren su cometido magistralmente. Un escenario acertadísimo recoge los movimientos de luces, el juego de sonidos y la utilización de recursos técnicos más sugestiva que podamos desear.
Los actores se mueven con rara perfección en tal ambiente. Durante toda la primera parte de la obra, el patio de butacas se ve electrizado por la forma en que se nos explica qué ha de ocurrir en el mundo en un futuro tan disparatado y suicida como previsible. La ruptura del equilibrio de la escena se produce en la segunda parte: la unidad de acción se rompe entonces, y es cuando Boadella, llevando el didactismo a sus últimas consecuencias, sustituye la imaginación por la repetitividad y la hilación por la discontinuidad. Las lecciones que se nos prodigan se aíslan unas de otras; los recursos escénicos se agotan; el mal gusto hace acto de presencia, y el espectáculo se derrumba.
Si no hubiese más que primera parte, estaríamos ante la mejor obra de Boadella, al menos la más serena y la más reflexiva, a la vez que mejor servida por los elementos técnicos e instrumentales. La segunda parte aburre, e incluso incita al abandono. Por eso dije que es un espectáculo irregular, que podía haber sido bueno o malo y es, todo sumado, brillante en la cáscara y vacío en el contenido." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 17 de enero de 1988).

JOHANNES VARDAR, NÓMADAS DEL TEATRO. Barcelona

IMATGES I CONTES DE LES MIL I UNA NITS

Adaptación teatral de Las mil y una noches, realizada por Carlo Tomassi. Dirección e interpretación: Carlo Tomassi. Reestreno: 9 de enero de 1988, en el Centre d'Espectacles Infantils dels Lliüisos de Gràcia en Barcelona.

JOSÉ LUIS ROMEO. Zaragoza

A VOLAPIÉ

Espectáculo multimedia concebido por José Luis Romeo. Montaje audiovisual: Gonzalo Bullón. Puesta en escena: Santiago Meléndez. Bailarina: María Prieto. Músicos: J. L. Romeo (guitarra), Guillermo Martín (batería), Del Morán (bajo), Miguel Remiro (teclados) y Antonio García (teclados). Actores: Santiago Meléndez, Pilar Molinero, Nicola Beller y Jesús Sesma. Estreno: 3 de junio de 1988, en el Antiguo Matadero de Zaragoza.

COMPAÑÍA DE JOSÉ OSUNA. Madrid

EL BATEO O ¿QUIÉN BAUTIZA AL NIÑO?

Libreto: Antonio Paso y Antonio Domínguez. Música: Federico Chueca. Textos adicionales: Carlos Arniches. Dirección: José Osuna. Escenografía: Manuel Mampaso. Vestuario: Cristina Victoria. Coreografía: Alberto Portillo. Dirección musical: José Antonio Torres. Intérpretes: Nati Mistral, Pedro Valentín, Milagros Martín, Berta Gómez, Arturo Querejeta, Pedro Pablo Juárez, Ángel Gonzalo, Luis Villarejo, Ayax Gallardo, Matilde González, Antonio Burgos y Paco Racionero. Estreno: 22 de julio de 1988, en La Corrala de Madrid, dentro de Los Veranos de la Villa.

"A La Corrala no hay que ir a ver teatro, ni zarzuela, ni otra cosa que no sea La Corrala misma, repleta de gente, escaparate de tradiciones reales o inventadas, donde todo el mundo parece ir buscando las sombras que un día se inventó Carlos Arniches. José Osuna ha tenido la inteligencia de elegir una piececita que conecta absolutamente con el objetivo propuesto. Y a donde no llega El bateo *o la música de Chueca, Osuna ha añadido otros números del mismo compositor y diálogos de Arniches. Con lo que, a fin de cuentas, todo está en su punto para que el túnel del tiempo abra sus puertas y, entre churros, chocolaterías, prendas castizas y otros alicientes, los espectadores se sientan en otro mundo.*
Es un fenómeno social muy interesante, sobre todo si uno llega a La Corrala después de atravesar el barrio de Lavapiés en fiestas. Las fiestas son de hoy; La Corrala, de ayer. Y la experiencia resulta, sin duda, infrecuente.
Por lo demás, el montaje de Osuna resuelve todo lo que las circunstancias reclaman. Varios escenarios, largas pasarelas, personajes que cruzan ante el público, tabladillo para la orquesta y hasta la posibilidad de que, cuando menos te lo esperas, te encuentres en el centro de un corro de castizos a voz en cuello.
En el reparto, todo el mundo sabe también de qué va. Los cómicos aprovechan los ruidos de los camiones de basura, las tracas o cualquier perturbación para introducir sorprendentes parlamentos. Hay algo de constante improvisación en la que, de algún modo, también participan los espectadores, que son, al mismo tiempo, comensales o gentes que aprovechan una escena aburrida para zamparse un chocolate con churros (...)" (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 26 de agosto de 1988).

"(...) Como otros años, el director José Osuna ha montado tres escenarios en frentes distintos —el efecto "surrounding", que dicen ahora los técnicos de lo audiovisual—; cada vez que cambia la acción se oye el arrastrar de sillas que modifican la posición de los espectadores —los más indolentes prefieren la tortícolis, que es una palabra como de sainete—, y en esos escenarios se representa El bateo *con la alegre y muy madrileña música de Chueca.*
La toca una orquesta en mangas de camisa —es el ambiente— con bastante claridad, sobre todo con una buena sección de viento, clara y empastada, dirigida por José Antonio Torres; canta la voz brava y popular —de real hembra— de Nati Mistral, la educada de Milagros Martín y del tenor Ángel Gonzalo... Hablan en castizo los actores: Pedro Valentín, Berta Gómez, Arturo Querejeta... Hay un coro; y un "ballet" adiestrado por Alberto Portillo. De cuando en cuando, los micrófonos y los altavoces se lo llevan todo; se acoplan, pitan, crujen. Todo forma parte de la tradición. El sainete se alarga: al acto original que escribió Antonio Paso se añaden diálogos de Arniches, y a las músicas de El bateo, *otras tomadas también del inagotable Chueca.*
Tampoco se va allí a buscar arte, sino algo de fiesta nocturna, algún remedo de madrileñismo (...)" (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 24 de julio de 1988).

COMPAÑÍA DE JOSEP MARÍA FLOTATS. Barcelona

LORENZACCIO

De Alfred Musset. Versión y adaptación: Josep María Flotats y Jordi Sarsanedas. Dirección: Josep María Flotats. Escenografía: Serge Marzolff. Vestuario: Jacques Schmidt. Intérpretes: Josep María Flotats, Jaume Comas, Jaume Mallofré, Carme Elías, Josep María Pou, Lluís Torner, Marta Calvó, Conxita Bardem, Joan Borrás, Norbert Ibero, Alex Casanovas, Jordi Godall, Pep Martínez y Pere Eugeni Font, entre otros. Estreno: 18 de mayo de 1988, en el Teatre Català de la Comedia (Poliorama) de Barcelona.

"La primera sensación que deja el espectáculo es la del trabajo bien acabado, preciosista en sus mínimos detalles. El espectador se encuentra con un montaje de calidad, de una belleza plástica notable y que cuenta con algunas formidables interpretaciones. Y con la sensación de que está ante un texto cargado —y defendido en esta estética— de romanticismo.
(...) La actualidad del autor francés —aún se representa en la Sala Gran su obra, Fantasio— *pasa por la siempre odiosa comparación con el trabajo hecho con esta misma obra por Lluis Pasqual en el Lliure. Flotats y Sarsanedas han trabajado sobre una traducción directa del texto francés, suprimiendo alguna cosa —como la presencia más notable del pueblo— pero respetando el original, mientras que el Lliure propuso una versión que suprimía la parafernalia del original, dejando sólo la esencia del drama del personaje, eliminando toda posibilidad de montaje fastuoso.*
En el montaje del Poliorama hay una resolución escenográfica simple y funcional, sencilla diría, y que permite la aplicación de una iluminación que adquiere gran protagonismo; una luz por lo general baja, llena de contrastes y de constantes cambios. El vestuario es otro punto de encandilamiento del espectáculo. Cabe, pues, decir que

apoyando una lectura clásica de Lorenzaccio, *que obvia su trasposición a hoy, Flotats utiliza al máximo la más moderna maquinaria teatral.*
El largo reparto de Lorenzaccio *—27 actores y algunos doblando papeles— ofrece espléndidas escenas, dentro de un buen tono general en el que solo chirrian algunos actores episódicos. En la noche del estreno la interpretación fue a más. Con todos los respetos del mundo —en este tema parece que los críticos debemos ir con sumo cuidado— yo diria que los mejores momentos fueron para Joan Borràs, en una valiosísima interpretación, llena de matices, interiorizada y echada hacia afuera con una gran calidad. El duelo que en el escenario entablan el cardenal Cibo (Josep Maria Pou) —un cardenal más político que religioso, más sanguíneo y chillón que irónico— y su cuñada la marquesa Ricarda (Carme Elias) fue otra nota a destacar; viscerales y dando contenido a silencios y gestos.*
El Lorenzaccio de Flotats —un personaje con un importante viaje interior— participó de ese ir a más. El imán que posee este actor vuelve a funcionar, aunque me quedo con el Flotats/Lorenzaccio que prepara su acción final, con el que pasea su vacío moral, que no con el del principio, juguetón y extravertido, pero con exceso de guiños y un descontrol en los conocidos rompimientos de voz del actor. Espero que las iras y los "castigos" no caigan sobre mi por decir que a Flotats-actor le faltó un director que le corrigiese excesos y detalles, con lo que su fuerza visceral y su potencia como actor hubiesen brillado sin sombras en un espectáculo hermoso y agradecido para el espectador."
(Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 20 de mayo de 1988).

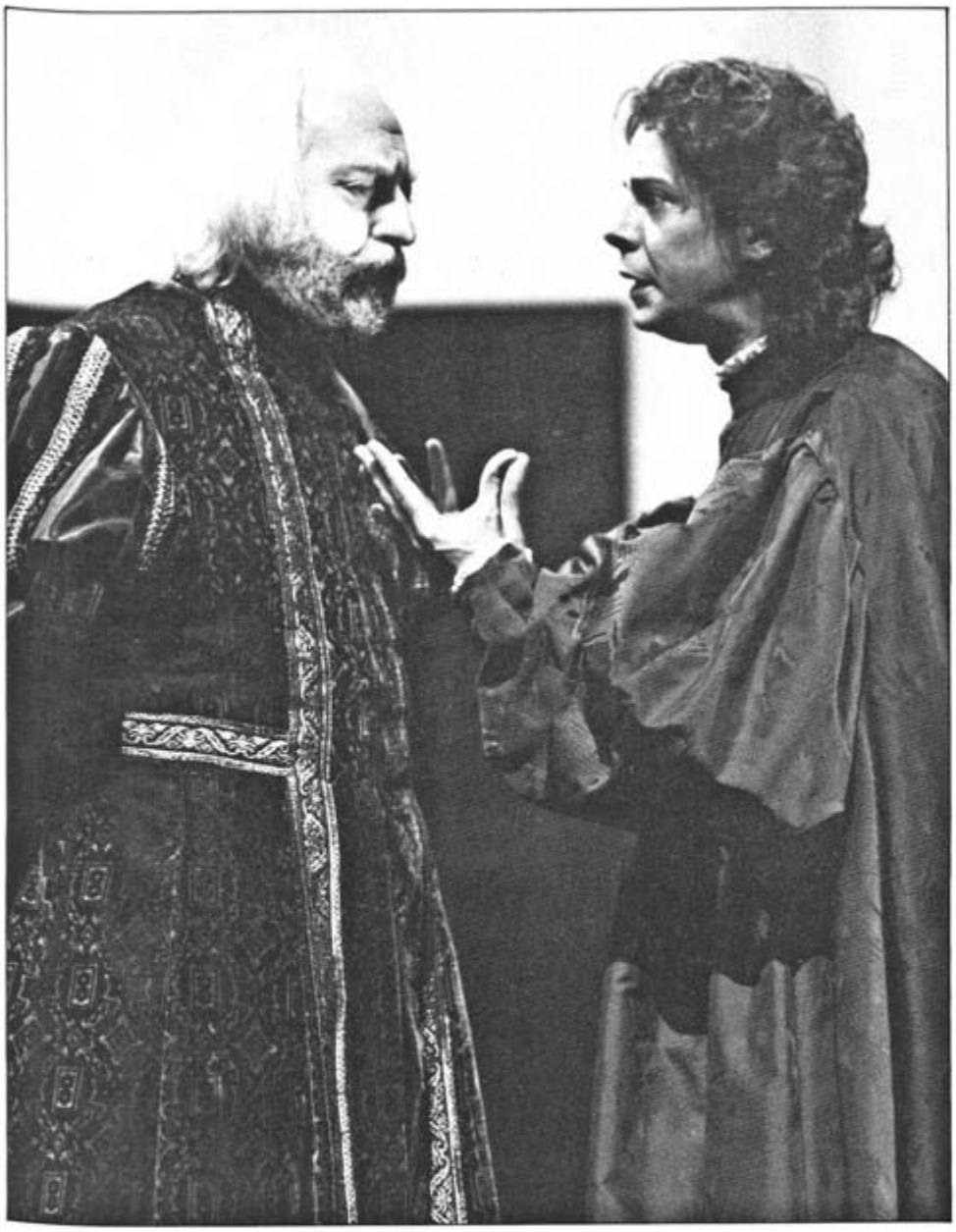
"Este Lorenzaccio *no es una traducción fidedigna, como pudo creerse cuando, tras la versión del Lliure (XI-87) se especulaba sobre el proyecto que Flotats elaboraba discreta, herméticamente. Su montaje desmiente, en efecto, algunos rumores y prejuicios. Pese a los veintitantos actores que encarnan a los más de cuarenta personajes de la obra, la versión opta por un acusado esquematismo, suprime escenas del original, alguna se recrea y cambia de lugar y hay serias manipulaciones en encrucijadas clave, como en el tramo final, tras la muerte del Duc Alexandre.*
La cuestión, que es tanto como la decepción, estriba en comprobar cómo con tanta multitud y cambalache el montaje no pretende transmitir ambiente, sino, puramente, situaciones, y así, más que de un derroche de dinero, cuestión que mereceria otro tipo de consideraciones, cabe hablar de un "despilfarro conceptual"; los personajes subalternos que en el texto levantan la sugestiva atmósfera florentina del XVI, quedan como meras comparsas, como esculturas móviles, alguna escena —la conspiración capitaneada por los Strozzi, por ejemplo— se solventa con un distanciado estilo coral y la de los exiliados alcanza los tintes de un austero brechtianismo que no se ve en el original de modo alguno.
El programa especifica que Flotats asume la "posada en escena i direcció" de la obra. El distingo es útil porque Flotats, insisto, es un gran "metteur en scène", un gran fabricante de situaciones teatrales y en ello gana, creo yo, al director de actores, donde no siempre acierta. Abundan los tonos gritados en la dicción de la pieza y personajes que tal vez quedarian mejor con otro diseño, en particular el de Alexandre (Jaume Comas) ignoro por qué tan primitivo, vocinglero y tabernario. Claro es que, dirigiéndose a sí mismo, es donde el actor/director perpetra las mayores licencias. La singularidad de su personaje —ese revolucionario individualista, héroe solitario, prisionero de su destino magnicida— es la coartada que le permite librarse demasiado a menudo a un amaneramiento supremo. Por otra parte, es sabido que Flotats, cuando nadie le sujeta, no dice el texto: lo canta. Y como ocurre con muchos cantantes, el actor se pasa la puntuación por donde le place. Ya sé que eso, ese interpretar una y otra vez los propios tics, es justamente lo que gusta a muchos, pero también me parece obligado decir que "eso", a mi juicio, no siempre funciona.
Consigue, en cambio, el director, que un cuarteto principal tenga una actuación poderosa y eficaz. Me refiero a Josep M. Pou, un cardenal Cibo soberbio; a Carme Elias, una magnifica —cálida y enérgica— marquesa Ricarda; Joan Borràs, que logra dar al personaje de Felip Strozzi unos caracteres absolutamente convincentes y, en un menor papel, a Lluis Torner, un perfecto cardenal Baccio. Ellos son los que permiten escuchar mejor un hermoso texto que, merced a la sabiduria traductora de Jordi Sarsanedas, conserva aquella condición "sabrosa-







"Lorenzaccio", Flotats, actor y director de la obra de Alfred de Musset.



mente anacrónica" de que hablaba el eminente crítico e historiador Silvio d'Amico. Un sobresaliente merece la escenografía de Marzolff y otro "cum laude" la iluminación diseñada por Poisson." (Joan-Anton Benach, "La Vanguardia". Barcelona. 20 de mayo de 1988).

"(...) Mucho me temo que Flotats sea algo mayorcito para encarnar a Lorenzaccio, si bien hay que admitir que encima de un escenario todo puede acabar resultando verosímil, incluso lo más descabellado. No en balde Sarah Bernhardt, la actriz que estrenó la obra, en 1896, interpretó el personaje del joven asesino con cincuenta y dos años cumplidos, y tuvo un gran éxito. Y volvió a cosecharlo cuando, en 1912, repuso la obra, con sesenta y ocho años y una pierna de madera. Ello me hace pensar que el gran Flotats, en vez de ese homenaje a Jean Vilar debería dedicar su Lorenzaccio *a la memoria de la no menos grande Bernhardt.*
Lorenzaccio tiene dos lecturas fundamentales: una lectura política, centrada en la recuperación de las libertades florentinas, y una segunda lectura que es el drama individual de Lorenzo de Médici, Lorenzaccio, corrompido por su inconfesable entrega al poder (a su primo Alejandro, del que es amante y alcahuete a la vez) y empujado a cometer un magnicidio (o un tiranicidio, como se prefiera) en cuyas consecuencias ya no cree y que, en última instancia, más bien parece un ensayo de su propio suicidio.
¿Por dónde van los tiros en la adaptación de Flotats? Parece bastante claro que la suerte de Florencia le importa un bledo. De otro modo no se entiende la supresión de determinadas escenas. Queda el drama personal de Lorenzaccio. Ahí es donde se agarra Flotats, no en vano se trata del "rôle-titre", de su personaje. Empieza bien, técnicamente bien pertrechado. Le tiemblan las piernas, como le temblaban a Philippe, en la escena del desafío con Sire Maurice; va dibujando un personaje sinuoso, muy frío, distante (del público), hasta que llega la hora de la verdad, la escena entre Felipe Strozzi y Lorenzaccio, en la que Lorenzaccio se descubre, desnuda su alma frente a Felipe, el patriarca Strozzi, enemigo de los Médici. Ahí Flotats, pese a unos pocos momentos de grandeza, se hunde estrepitosamente, presa de su típica "cantarella", adornada en esta ocasión con unos subrayados musicales, los cuales parecen aupar al actor, de espaldas al público, brazos en alto, hacia la inevitable gloria... operística. Luego, ya nada. La escena del asesinato del duque, con esos metros de preciosa tela que caen del cielo, es del todo ridícula, y el garbeo final por el Rialto no sólo no tiene una amarga e inquietante grandeza, sino que, siguiendo con el homenaje a Sara Bernhardt, Flotats se ve en la obligación de cerrar él el espectáculo.
El riquísimo vestuario de Lorenzaccio, *rico en calidad y en precio —se habla de dieciséis millones—, ha sido realizado íntegramente en París. Algunos de esos costosos vestidos aparecen tan sólo en escenas de escasos minutos y sin otra justificación que "épater le bourgeois".*
Lejos de la juventud, el frescor y la gracia de aquel inolvidable Cyrano de Bergerac; *lejos también del riesgo, el morbo, la calidad y la fascinante escenografía de* El despertar de la primavera; *infinitamente lejos del* Lorenzaccio *del Lliure, la última producción de Flotats tiene el regusto de aquel teatro viejo, apolillado, disfrazado de nuevo rico, de* Reina por un día, *aunque ese día sea un día interminable gracias a los dineros de los catalanes y a los incondicionales de ese excelente actor que es —cuando quiere y cuando puede; aquí, en mi opinión, faltaba alguien que le dirigiera— Josep María Flotats."* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 20 de mayo de 1988).

JOVENTUT DE LA FARÁNDULA. Sabadell (Barcelona)

VENTAFOCS
De Josep María Folch i Torres. Dirección: María Rosa Olivé. Intérpretes: cuarenta actores de la compañía. Estreno: 29 de noviembre de 1987, en el Teatre Municipal de Sabadell.

EL VERÍ DEL TEATRE
De Rodolf Sirera. Dirección: Jordi Fité. Intérpretes: Josep Pont y Josep Barceló. Estreno: 24 de diciembre de 1987, en el Teatro Municipal de Sabadell.

LA CANTANTE CALVA
De Eugène Ionesco. Dirección: Jordi Fité. Estreno: 24 de diciembre de 1987, en el Teatro Municipal de Sabadell.

L'AUCA D'EN PATUFET
De Josep María Folch i Torres. Dirección: Núria Herrero y Carles Cano. Música: Josep Olivella. Intérpretes: Oriol Berch, María Rosa Olivé, Jordi Fité, Marc Sabaté, Enric Martí y otros veinte actores de la compañía. Estreno: 27 de marzo de 1988, en el Teatro Municipal de Sabadell.

COMPAÑÍA DE JUAN CALVO. Sevilla

EL BELLO INDIFERENTE
De Jean Cocteau. Dirección: Juan Calvo. Intérprete: María Alfonsa Roso y Jesús Lucena. Estreno: 25 de mayo de 1988, en la Sala Chicarreros de Sevilla. En colaboración con el Instituto Francés de Sevilla, el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España y la Caja de San Fernando.

LA FARSA DEL CASTILLO
De Jean Cocteau. Dirección: Juan Calvo. Intérprete: Idilio Cardoso. Estreno: 25 de mayo de 1988, en la Sala Chicarreros de Sevilla. En colaboración con el Instituto Francés de Sevilla, el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en España y la Caja de San Fernando.

COMPAÑÍA DE JUAN CARLOS MONTALBÁN. Madrid

A PALO SECO
De Carmen Martín Gaite. Dirección: Emilio Hernández. Vestuario y coordinación plástica: Helena Sanchís. Intérpretes: Juan Carlos Montalbán y Marta Dualde. Estreno: 11 de diciembre de 1987, en la Sala III del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"(...) Literalmente, la obra es excelente. Carmen Martín Gaite no tiene que acreditar su buena pluma; le basta usarla, y lo ha hecho con evidente acierto. El texto se escucha con interés creciente, y constituye una pequeña obra maestra.
Teatralmente, la autora se encontraba frente a la dificultad que lleva consigo todo monólogo cuando se pretende visualizarlo. Representarlo. Por lo común, esta tarea queda entonces en manos de los siguientes elementos: el ritmo interior del texto, que ha de alternar los períodos climáticamente fuertes con la serena transición que permite el sosiego y la reflexión a quien contempla y oye; y la actividad en escena del actor único, cuyos movimientos han de hacer visibles las palabras.
También aquí creo que el espectáculo de Carmen Martín Gaite está bien conseguido. Con claro pulso teatral, la autora calibra y ordena la fuerza del lenguaje y el interés de la acción climática, y, por su parte, el actor único, Juan Carlos Montalbán, moviéndose en un espacio escénico hábilmente trazado y compuesto, bien dirigido por Emilio Hernández, presta al texto la plasticidad conveniente.
Hasta aquí Carmen Martín Gaite. Pero, según el programa de mano, el propio Emilio Hernández sugirió a la autora la incorporación de una segunda figura: la soledad; el pensamiento de Ricardo (Juan Carlos Montalbán), aparece así en escena encarnado por una figura femenina, prácticamente muda, apenas actuante, que atrae constantemente las miradas del espectador desde la invitación a medias morbosa y a medias intelectual de su continuada desnudez y de su eficaz asunción del papel de imaginación hecha realidad a los solos efectos de nuestros ojos.
El recurso encaja muy bien en la pieza. Le añade una evidente carga de erotismo y por ello mismo cambia en cierta medida su sentido. La autora lo ha aceptado y la obra que vemos difiere en esa medida de la que ella escribió. Pero el espectáculo cobra, claramente, vida. Un espectáculo para minorías, un ejercicio intelectual, sin duda alguna interesante." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 21 de diciembre de 1987).

"Monólogo con dos personajes. Uno, arrasado por la soledad; el otro es la soledad misma, desnuda o apenas velada, mimosa, enfadada, displicente, silenciosa o huidiza, femenina: como cualquier proyección de uno mismo, insatisfactoria. El texto despliega un doble juego. El personaje, actor y escritor, sufre en su soliloquio por la dificultad de encontrar las palabras para la creación de un monólogo; al final son estas mismas palabras, grabadas en un magnetófono, las que crearán el texto buscado, que reflexiona sobre sí mismo, y se escucha a la autora, por debajo del personaje. Lenguaje preciso que busca una sonoridad.
Se escuchan heptasílabos y endecasílabos, muy marcados por el actor Juan Carlos Montalbán.





La compañía de Juan Carlos Montalbán en la obra de Carmen Martín Gaite "A palo seco". (Fotos: Pablo Santana).

Habla éste con moderación y claridad, con desesperación contenida. El papel casi silencioso de Marta Dualde no es tan fácil: una sombra y, al mismo tiempo, una presencia carnal y tentadora; ser y no ser. Lo consigue.
Emilio Hernández dirige con elegancia y sugerencia, ayudado por Helena Sanchis, que firma el vestuario y la "coordinación plástica". Es un escenario central, entre dos gradas de espectadores —una sala improvisada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid—; la proximidad que se busca en estos escenarios está matizada por una transparencia y por luz tenue para conseguir la apariencia fantasmal de los personajes y el mobiliario; gusta esa calidad pictórica, pero termina por cansar un poco.
Gustó mucho al público del estreno, y la autora salió a saludar con el director y sus ayudantes." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 15 de diciembre 1987).

"A palo seco *es una reflexión dramatizada sobre la soledad del escritor. A veces parece una historia de desamor, una variante de esa aburrida casuística de las parejas que se rompen o no llegan a crearse. Tema, sin duda, serio, pero generalmente destrozado por cierta complacencia retórica, por el sentimiento masoquista que suelen tener los personajes de ser los únicos a quienes les suceden estas cosas.*
No, no es ése, por fortuna, el problema de la obra de Martin Gaite. Se trata más bien de la elección de la soledad por parte de un joven escritor y de su manera de encararla. La soledad acaba por ser una interlocutora, una compañera, que nuestro personaje confunde a veces con una mujer real, pero que sólo actúa en su imaginación.
Quizás a la obra le sobra cierta explicitud literaria en perjuicio de su densidad dramática. Contra ello lucha la delicada dirección de Emilio Hernández y el trabajo de los dos jóvenes intérpretes." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 23 de diciembre de 1987).

GRUPO DE TEATRO JUAN DE IBARRA. Caudete (Albacete)

EL RENTO

De Vicente Medina. Intérpretes: María Carmen Rebollo, Felicidad Sánchez, Juana Elvira, Paco Paredes, Pepa Vázquez, Paco Porto y Juanjo Ferrer. Estreno: 31 de enero de 1988, en Caudete (Albacete).

ASOCIACIÓN CULTURAL Y TEATRAL JUAN DEL ENZINA. Zamora

MATA A TU PRÓJIMO COMO A TI MISMO

De Jorge Díaz. Dirección: Antonio Sastre Fernández. Escenografía: Manuel Barrio. Música: Tahylor. Intérpretes: Almudena, Blanca y Benjamín. Estreno: 16 de abril de 1988, en los locales de la Junta de Castilla y León (Zamora), dentro del Encuentro de Teatro Joven.

LA ESTANQUERA DE VALLECAS

De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Antonio Sastre Fernández. Música: Tahylor. Intérpretes: Pilar, Nacho, Alfonso, Alicia, Benjamín y Carlos. Estreno: 25 de mayo de 1988, en Fuentesaúco (Zamora).

JUFRA. Ávila

EL LLANTO DE ULISES

De Germán Ubillos. Dirección: Luis Alfayate. Intérpretes: Fidel Sáez, José Luis Alfayate y Javier Zorzona. Estreno: 20 de julio de 1988, en el patio del Colegio Diocesano de Ávila.

JULI CANTÓ. Alcoy (Alicante)

POSSIQUETEVERÉ

Dirección e interpretación: Juli Cantó. Estreno: 6 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Alicante. Producido por La Cazuela.

KABALA. Granada

CUACUALAVÍE

Idea original de Ramón Aparicio y Jorge Molina. Dirección: Sara Molina. Intérpretes: Jorge Molina y Ramón Aparicio. Estreno: 25 de febrero de 1988, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada.

"Tras un prólogo situacional, a luz abierta, el público se va familiarizando con los dos jugadores. Uno está sentado, como un Buda contenido, y dialoga con las muecas y soliloquia con la niña de los ojos —que es hablar infantil—. El otro sacude su nerviosismo en cada ida y venida añade sonrisas y entreteje su nerviosismo perfeccionista. E inmediatamente comienza el juego. Un apunte absurdo e irreal con humor simple, casi de pasatiempos infantil. Como en cierto teatro europeo, se pasa de una escena a otra; como en "La Oca", porque me toca. Y cada casilla es una parodia en sí, a veces un alarde de buen surrealismo, a veces una inteligente crítica al arte dramático, a Hamlet, al Tenorio, etc. En otras, por el contrario, decae esa imaginación y el mensaje-lenguaje se hace más críptico y mate. Podría haberse hilado de otra forma. Podrían haberse engarzado las escenas con diferentes zigzagues; pero el sentido de parodia se habría mantenido en ese difícil límite entre el humor del clown y el confuso ridículo, que sólo dos buenos actores saben salvar.
En los actores-autores radica la gracia de este juego. Saber en cada caso anotarse los tantos del azar y saltar a otra casilla con elegancia de smoking. Tanto Ramón Aparicio como Jorge Molina se permiten el lujo de ser serios y cómicos a la vez. El primero con más resortes cómicos, a veces demasiado dependientes de su castizo hablar, y el segundo más fiel a sus principios estáticos y a su corporalidad. Y sin olvidar al pato, que sale de su jaula y deambula por el escenario con un dominio casi humano, sacudiendo sus alas al mejor estilo Pina Bausch. Es éste un detalle dadá que repercute en el teatro experimental de principios de siglo. Precisamente se dice, casi clandestinamente, el nombre de Antonin Artaud, al que este montaje es algo deudor.
El montaje, con sus altos y bajos, con sus brillanteces y opacidades, descubre su pretensión de juego. Un juego a veces sin pies ni cabeza, unos pies que suben y bajan por el estaribel de madera y una cabeza que en cierta escena se abre al son de un pistoletazo y deja caer su vacío. Hay casilleros que, sin ser "la reoca", hacen las delicias del respetable, como la lectura teatral o el juego de ¿Quién eres?, ¿Qué haces? En muchos otros se pretende emular a "I Pagliacci" con recursos algo manidos, pero que, sin embargo, funcionan y hacen reír a cierto público. Es de alabar el buen uso simbólico de ciertos objetos, unos reiterativos, como el tocado de novia; otros semánticos en sí, como las bolsas de basura en que se va metiendo todo el espectáculo.
Con una iluminación ajustada y un sonido, a veces innecesario, pero óptimo para la crítica al play-back, sólo desluce un poco cierta precipitación escénica y un atisbo de vulgaridad al reflejarse con demasiada explicitud las situaciones y los establecimientos granadinos. Salvado esto, Cuacualavie *se nos muestra como un tópico cómico, como una fiesta de cumpleaños en la que, con globos y todo, sólo falta que una tarta de merengue se estrelle contra una cara y en la que dos aburridos concurrentes juegan el más absurdo de los juegos infantiles: el juego de la oca."* (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 1 de marzo de 1988).

KAKAXKLAN. Mungia (Vizcaya)

JUNTOS PERO NO REVUELTOS

Del colectivo. Intérpretes: Idoia Ziluaga, Lore Elorriaga, Kike Alonso, Marta Izaguirre, Nerea Hormaetxe, Agurtzane Ormaza, Zaloa Zuloaga y Leire Egelzabal. Estreno: 15 de julio de 1988, en el Salón de Actos de Torrebillela Kultur Etxea de Mungia. Espectáculo subvencionado por Torrevillela Kultor Etxea, organismo autonómico del Ayuntamiento de Mungia.

KARAGOZ, TALLER DE TEATRO ESTABLE DE ELDA. Elda (Alicante)

VEN...DEMOS

Del colectivo. Intérpretes: José Antonio Benítez Morales, Tomás Pastor López y Salvador Benítez Morales. Estreno: 11 de junio de 1988, en la Casa de la Juventud de Elda (Alicante).

KARRAKA, KOLEKTIBO DE TEATRO. Bilbao

OKUPADO

Texto y dirección: Ramón Barea. Escenografía: José Ibarrola. Música: Javi Urrejola. Vestuario: Menchu Blanco. Intérpretes: Begoña Crego, Ramón Ibarra, Lander Iglesias y Esther Velasco. Estreno: 27 de febrero de 1988, en el Teatro de la Universidad Laboral de Eibar (Guipúzcoa).

"(...) El retrete, el contestador automático, el espejo, las puertas..., lugares en torno a los que se verifican rituales domésticos de soledad. También la moda, el ruido, el habla privada o los bailes automáticos como formas de inexpresión individual dentro del grupo. Formas de culatazo, de efecto inesperado de aquella idea inicial, como pudiera serlo también el automóvil, conocido cascarón que ha acabado siendo por



paradoja un intransitivo instrumento de soledad personal y colectiva.
El espectáculo Okupado *hace un cañamazo con aquella sensación. Desarrolla algunos de los tópicos de una forma tan ritual e inhumana como quiere denunciar. Trancos que describen situaciones en el WC, o ante los espejos como instrumentos capaces de sugerir el único espacio virtual que nos reúne con nuestro propio yo... Imágenes reconocibles de egolatría "pop", algunas muy divertidas, agrupadas con la gramática del "vídeo-clip" como fragmentos yuxtapuestos, unidos a veces con la música o con ritmos internos que tienen que ver con un plan musical (de música del tiempo, o sea, dentro de los que cabe).*
El espacio de José Ibarrola es de una notable plasticidad, aunque quizá condicione el contenido del espectáculo, en tanto que reproduce el blanco alicatado del retrete, que no es el único recinto "ocupado". Quizá se partía de una idea que sobre la marcha se agotó, y hubo que rellenarla por la obsesión de lograr los noventa minutos convencionales. La música, en la línea, y las coreografías y acciones tienen muchas veces el terminado que pretenden, dentro de un empaste general grato.
El problema de Okupado *es, fundamentalmente, de relato, de historia. Cabría tomarlo por una propuesta meramente visual, tan desmembrada y vacía como los tipos de los que se sirve, para sentarse y mirar: y hay momentos excelentes para servir a ese fin, contenidos, humorísticos, sin caer para nada en el exceso fácil en un asunto tan exageradamente escatológico. Pero está claro que se nos está contando algo. Y ahí está la cuestión, en que muchas veces parecen perdidos los papeles (sin duda higiénicos), y el espectáculo se enreda en demasía. ¿Qué significa la danza de cosacos enarbolando banderas?, ¿la socialización de la propiedad?, ¿el asalto al bidet de invierno? ¿Qué relación poética tienen los graves parlamentos recitados ante esa divertida parodia de lo aparente que ofrece el espectáculo?*
No hay en Okupado *una línea dramática, una historia bien contada. Pero hay un interesante embrión de espectáculo ligero, con ingenio, con buenos intérpretes en difíciles cometidos, y con fragmentos de ritmo logrado y una plástica más que expresiva. Eso no siempre es fácil pese al fuerte perfil que tiene esa reconocible pesadilla de la imagen. Un apunte de estética más o menos posmoderna —según se anunciaban— con trallazos que van desde lo risible a lo negro o lo poético, hecho todo ello con brío. Y humor. Pero a trozos. Quizá fuera posible otra revisión definitiva, quizás abreviando el envío, porque hay materiales e ideas para ello."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 4 de marzo de 1988).



Sobre estas líneas, "Okupado", de Karraca. En la página siguiente, de arriba abajo, "Welcome", de Kloticas, "La balsa de la medusa" y "La caja de Pandora", de Koyaanisqatsi. (Fotos: Javier Rodríguez, José Luis Ibáñez e Isabel Muñoz).

"(...) El baño como "ghetto" elegido para la desinhibición y la cura de complejos, el baño como imperio inaccesible, el baño como conquista personal. La teoría de la intimidad requiere, por tanto, un tratamiento abiertamente descriptivo y en clave de humor crítico. Funcionando así el espectador se siente retratado en la mayoría de los casos. Y para que suceda, Karraka lo dispone todo en la manera adecuada. Parte de una escenografía apabullante en su frialdad, de unas luces que juegan al escondite y de una banda sonora que acopia efectos discordes montados sobre una levísima partitura tecno. Y empiezan. Primero sucede que las figuras se mueven de una a otra parte sin aparentes razones que motiven sus itinerarios. Es un principio abstracto, plástico, de valores que se suponen han de llegar, pero que uno no acaba de atisbar. Prima el gesto sobre la palabra. Los desplazamientos van dando ya alguna que otra idea de cotidianidad: el aseo personal, sus usos y costumbres. La cosa se va haciendo aprehensible, digestiva, para seguir luego por caminos absolutamente ajenos a los emprendidos. Quizá, y por aquello de la digestión satisfecha, más comprensibles. Viene el monólogo del que se ama a sí mismo por encima de todas las cosas y el trajín indiscriminado de los personajes que vistiéndose y desvistiéndose, nunca parados, jamás cruzados de brazos, atienden al contestador automático. ¿Qué es esto? ¿A qué se deben bruscos cambios de ritmo?
Tengo la impresión de que Karraka gana el combate a los puntos a base de golpear al bulto, en ocasiones, y en otras de exhibir dotes de fino esgrimista. En el apartado primero podemos incluir la misma desigualdad del conjunto, sus momentos mediocres alternados con otros que no lo son tanto, la arritmia de alguna ocasión. En el segundo, determinados logros de hilaridad sin cuento, el planteamiento de dos o tres situaciones francamente afortunado, y el elevado tono interpretativo que es común a los cuatro actores." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 4 de marzo de 1988).

KATAMITUS GRUPO DE TEATRO JOVEN. Irún (Guipúzcoa)

¿QUIÉN TEME A LISÍSTRATA?

De F. Javier Gil. Dirección: Javier Gil, Maribí Franco y Luko Ramos. Escenografía: José Igna-

cio Cienfuegos. Música: Inma de Alba e Izar Garmendia. Intérpretes: Maribí Franco, Raúl Rubio, Eva Recio, Montse Alonso, Maite Franco, Silvia González, Iñaki Cienfuegos, Juan Jesús Hernández, Mikel Bermejo, Alfonso Díaz e Isabel Huebra. Estreno: 1 de marzo de 1988, en el Instituto Pío Baroja de Irún (Guipúzcoa).

KEOPS. Segovia

EDUCANDO A RITA
De Willy Russell. Dirección: Vicente Fonseca. Escenografía: Arturo Martín Gómez. Intérpretes: María Vicente Puerto y Vicente Fonseca. Estreno: 15 de enero de 1988, en el Salón de Actos del Colegio Universitario de Segovia.

TALLER DE TEATRO KILKARRAK. Estella (Navarra)

EL PELO DE LA DEHESA
De Bretón de los Herreros. Dirección: Pedro Echávarri. Intérpretes: Emi Ecay, Amparo Chasco, Ángel Hervás, Ricardo Galdeano, Luci Echávarri y Pedro Echávarri. Estreno: 12 de noviembre de 1987, en el Salón de Actos de la Casa de Cultura Garcés de los Fayos, de Regatines (Pamplona).

"(...) Pedro Echávarri, director y actor de este montaje, ha sido asistido por José María Asín, Ignacio Aranguren y Raúl Urriza, para hacer frente a una obra de Bretón de los Herreros, donde al margen de la anécdota de la misma, el reto más difícil lo representa el hecho de que sea en verso su escritura.
La obra en cuestión es una comedia de escasa enjundia, hecha de enredo y humor, precursora, en algún modo, de lo que hace unos años y con parecidos pretextos actualizados a su momento, popularizara un hombre como Paco Martínez Soria.
En definitiva, El pelo de la dehesa *esboza un disparatado acuerdo que dispone el matrimonio de una joven aristócrata de fortuna agotada, con un labriego de buenos dineros y rudas formas. Este antagonismo de personalidades y el despropósito de semejante acuerdo, da lugar a una obra de tipos característicos y de sabor popular, con barniz paródico y aristas caricaturizadas, que parece ajustarse a las ambiciones del grupo.*
Y éstas, presumiblemente, no son otras que la de ofrecer espectáculos tradicionales de sabor costumbrista que sintonicen con un público heterogéneo y escasamente preocupado por trasfondos teatrales para, paralelamente, establecer nuevos peldaños en un apredizaje que, al menos en el caso de Kilkarrak y con este montaje, permite entrever las buenas maneras de seis actores que se sumergen en el mundo del verso con una dignidad suficiente.
Mucho más estimable la forma que el fondo, aunque sea éste el que le brinde los aplausos más entregados al hacer de Kilkarrak. El pelo de la dehesa *muestra la disciplina de una puesta en escena tan funcional como bien aprovechada. En ella es perceptible el trabajo de los actores, que al margen de brindar una mayor solidez de conjunto que su pasado* El médico a palos, *permite apreciar la creación de unos personajes arquetípicos bien homogeneizados y en donde quizá resulte excesiva la recreación de ese Don Frutos histrionizado que forja Pedro Echávarri.*
Paralelamente, las exigencias de musicalidad y equilibrio que demanda un teatro en verso, son resueltas con lo que se adivina un pormenorizado esfuerzo, que hacen de esta adaptación una empresa acometida con escasos complejos, rigor y acierto.
Al margen de sus deficiencias, mucho menores de lo que cabría esperar ante la dificultad de su propósito y salvadas por un buen trabajo de conjunto, El pelo de la dehesa *sobresale por su inmediatez y por la capacidad comunicativa que sus intérpretes saben transmitir."* (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 1 de febrero de 1988).

KIRLO. Oviedo

FRAÑAR
Del colectivo. Estreno: 3 de junio de 1988, en la plaza de la Escandalera de Oviedo.

KLOTICAS. Las Palmas de Gran Canaria

WELCOME?!
Del colectivo. Dirección: Antonio Navarro. Intérpretes: Agustín Alemán, José M. Domínguez, Esmeralda Gil, Patricia Romero, Javier Santana y Fernando Vecino. Estreno: 3 de julio de 1988, en la Sala Pájara de Fuerteventura.

KOYAANISQATSI. Madrid

DOS MONÓLOGOS NÁUTICOS:

LA CAJA DE PANDORA
De Pilar Maya. Dirección: Alfonso Armada. Intérprete: Anne Serrano.

LA BALSA DE LA MEDUSA
De Alfonso Armada. Dirección: Pilar Maya. Intérprete: Paco Carrique. Estreno: 5 de marzo de 1988, en el Teatro Alfil de Madrid.

KRISOL. Barcelona

LA LEYENDA DE ALQUÉZAR
Según leyenda tradicional. Dirección: Men Barán. Estreno: 7 de noviembre de 1987, en la plaza Rafael Ayerbe de Alquézar (Huesca).

TEATRO KUMEN. Langreo-Asturias

LA ESTANQUERA DE VALLECAS
De Alonso de Santos. Dirección: José Ramón López Menéndez. Intérpretes: Susana, Moisés, Luis, Carmen y José Ramón. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Teatro Maxi de Laviana (Asturias).

TEATRO KURONBO. Santurce (Vizcaya)

EL SECRETO DE COLORÓN
Del colectivo. Dirección: Enrique Santiago. Escenografía: Fernanco G. Ansa. Intérpretes: Ales







Furundarena, Carmen Reoyo, Esperanza Gómez y Javier Tirado. Estreno: 10 de julio de 1988, en el Cine Consa.

EL LEBREL BLANCO. Pamplona

PAMPLONA DETRÁS DEL TELÓN
De Patxi Larráinzar. Dirección: Valentín Redín. Vestuario: María Eugenia Arístegui. Intérpretes: María Jesús Cabañas, Elena Echeverría, Sagrario Ciáurriz, Arantxa Cía, María Eugenia Arístegui, Joseba Paternáin, Manolo Almagro, Vicente González, Pablo Ramos, Javier Escribano, Goyo González, José María Celaya, Fernando Huarte, Isabel San Valentín, Josetxo Aristu, Alfonso Mas y María Oficialdegui. Estreno: 7 de mayo de 1988, en el Teatro Gayarre de Pamplona.

"Su argumento tiene mucho de homenaje al teatro, su pretexto no es sino una exaltación de la necesidad del mismo a partir de un hecho ficcionado en donde las comedias fueron objeto de censura y prohibición. Está también Pamplona, constante de las obras más aplaudidas del Lebrel y verdadera referencia de la naturaleza intrínseca del hacer de un grupo que se apellida "de Pamplona" y que en torno a esta ciudad ha procurado elevar sus contenidos con una voluntad de escenificar sus glorias y miserias.
Por último, se redondea este montaje que en alguna forma resume la trayectoria del Lebrel, con la firma de Patxi Larráinzar, un dramaturgo local cuyo lenguaje abunda en el sarcasmo, no hace ascos a la sal gorda y siempre se reviste de una actitud reivindicativa, constantes que aparecen frecuentemente en el denominado teatro popular.
De forma que Pamplona detrás del telón *no es sino una pequeña incursión en la historia del ayer de una Pamplona cuyo reflejo se pretende ilustrador de la actual, un relato en donde los comediantes son los anónimos protagonistas por alusión y en el que no se pierde la oportunidad de caricaturizar al poder, tanto político como religioso, frente a las necesidades y costumbres de los ciudadanos.*
Pese a que los últimos tiempos no han sido buenos para este tipo de teatro popular, en este caso sazonado de sátira, adornado por la música y ejecutado con la presencia de un amplio grupo de actores, las circunstancias que confluyen en este montaje proponen un atractivo especial.
Cierto es que su texto es lo más flojo de este montaje, aparece forzado en exceso, su unidad se resiente y su hilo argumental tiene demasiados nudos. A cambio Larráinzar obtiene aceptables páginas aisladas llenas de retórica a medio camino entre la divulgación y la ironía que dejan al aire, con afán crítico, las contradicciones del hacer del poder.
Pero lo verdaderamente importante de este montaje es más que nunca los actores y la defensa del tipo de teatro que el Lebrel representa. Incluso el propio Valentín Redín, director, ha optado por una escenografía funcional y humilde, que destaque más que nunca a los hombres de la escena, porque en el fondo ellos son homenajeadores y homenaje al mismo tiempo de lo que representan: hombres y mujeres veteranos que siguen amando el teatro, que desconocen las aspiraciones y servidumbres del profesionalismo, pero que creen en la posibilidad de dar vida a unos personajes proyectándose en ellos en una curiosa mezcla donde el personaje y el actor encuentran muchos puntos de semejanza." (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 11 de mayo de 1988).

LEGALEON-T. Irún (Guipúzcoa)

ASPIRANTES
Del colectivo. Dirección: Ana Pérez y Óscar Gómez. Intérpretes: Edurne Rodríguez, Espe López, Ana Pérez y Óscar Gómez. Estreno: 15 de marzo de 1988, en el Centro Cultural Nissen de Rentería.

COMPAÑÍA LINA MORGAN. Madrid

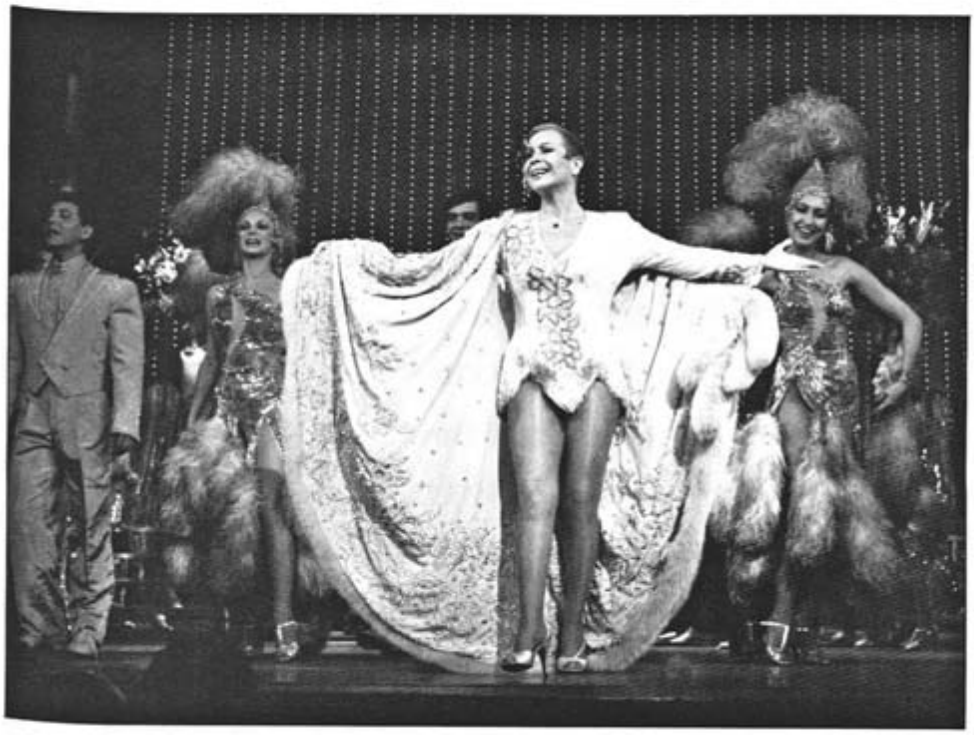
EL ÚLTIMO TRANVÍA
De Manuel Baz y Gregorio García Segura. Dirección: Víctor Andrés Catena. Figurines: José Miguel Ligero. Escenografía: Wolfgang Burmann. Coreografía: Airton Tenorio. Intérpretes: Pedro Peña, Tito Medrano, Ricardo Valle, Paloma Rodríguez, Eva Sancho, Jenny Llada, Amelia Aparicio, Berto Navarro, Celso Pellón y Lina Morgan. Estreno: 29 de octubre de 1987, en el Teatro La Latina de Madrid.

"Tras larga ausencia, Lina Morgan vuelve a su escenario y a su público matritense con una nueva revista: El último tranvía, *ideada y preparada por sus tradicionales colaboradores. La fórmula es la de siempre. En torno a la gran caricata, la eficacísima cómica, la entonada actriz y cantante que es Lina Morgan, un sainete que ejerza las veces de lo que en la revista tradicional francesa, de la que la española vino a ser imitación en los tiempos de Juan José Cadenas, llaman la "meneuse" y que es una "vedette".*
Insertos, sin enlace lógico alguno entre escena y escena, números musicales con los más diversos temas rítmicos y melódicos. En realidad, dos espectáculos. Los artistas se desdoblan. Sus personalidades de adopción son independientes. Unas, en el sainete; otras, en cada número.
Lo de siempre. Pero Lina Morgan aporta su gran novedad. Modernidad plástica. Calidad escenográfica extraordinaria. Actualidad, riqueza y colorido en figurines. Vivacidad en la coreografía. Un espectáculo que rutila, lejos de la pobretería acostumbrada. En el que la mujer, joven, esbelta, físicamente preparada para la danza, para la evolución coreográfica, gira alegremente en torno a la estrella.
Manuel Baz ha escrito para este empeño un libro de los suyos. Lleno de malicia, de sabiduría y más acercado que otras veces a los modos sociales y coloquiales de este tiempo. Los personajes son de siempre, pero de hoy. El de Lina Morgan, la pobre chica que viene de Almansa, pero que se las sabrá todas, la de siempre. El padre pirandón, la madre que otra que tal, el amiguete nuevo rico, la niña mimosa y mimada, el galán oportunista, etcétera, bien barajados en un acorde de transparentes quidprocuos. No hace falta más para que el espectador, que ama ser sorprendido con lo que espera y desea, ría lo suyo y disfrute como un enano. ¿Qué mejor que como pensamos que









Lina Morgan, en "El último tranvía". (Fotos: Chicho).

disfrutaría un enano por lo menos de otro país de Liliput?
Lina Morgan ha estilizado mucho su manera de hacer. Ha renunciado a la exageración bufa para quedarse con la comicidad que se apoya en la riqueza de la expresividad física y en la fortuna vocal de las modulaciones ya dramáticas, ya cómicas, siempre apoyadas en la medida exacta de lo discreto. Su actuación es magistral en su género, y la secundan con personalidad gratísima la gran veterana que es Amelia Aparicio y las dos jovencitas Jenny Llada y Paloma Rodríguez, dos figulinas muy al gusto de hoy. Peña, Medrano y Valle siguen siendo típicos actores de revista. Navarro y Pellón inyectan savia nueva. El ballet es joven, ágil, bien torneado y baila, cosa rara, atribúyase el milagro al brasileño Tenorio.
García Segura ha hecho una música ligera, moderna, nueva incluso, en la que no faltan el tango, el chotis, los números tradicionales que el espectador reclama. Burmann ha hecho unos decorados vistosos, muy actuales. Algunos de ellos demuestran que aquí se sabe componer para la iluminación y el espacio escénico al modo de Wilson sin necesidad de copiarle." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 31 de octubre de 1987).

"(...) Estrenar en esas condiciones es a la vez muy fácil y muy difícil. Difícil, por la responsabilidad que entraña el presentar una obra ante tal cantidad de gente que espera lo mejor de la estrella; fácil, porque el público estaba mejor dispuesto de cuanto pueda desearse, y preparado para reír y aplaudir a poco motivo que se le diese, porque todos esperaban con inusitada expectación que Lina diese un auténtico recital de la comicidad. Y Lina Morgan nunca falla, porque conoce ambos hechos: se prepara a fondo y sabe que cuenta con el favor de los espectadores y con sus excepcionales condiciones de actriz cómica. Es mucho, así como para empezar.
Después de todo esto, El último tranvía *me pareció una pieza llena de sombras y luces. Lo positivo: números musicales muy lucidos, muy bien ambientados y vestidos, muy bien bailados y bastante bien cantados, una Jenny Llada con muy bonita figura y mucha soltura en sus números; un buen cuerpo de baile, y Lina Morgan, afortunadísima en un tango que el público aplaudió a rabiar, siendo el momento cumbre del espectáculo, y muy bien en sus restantes actuaciones musicales, como ya es habitual. Lo negativo: la historia que, bajo el título de* El último tranvía, *se representa en escena. A Lina le sobran facultades de actriz para cualquier clase de espectáculo, y sus catetas gesticulaciones que farfullan, tropiezan, se caen y se levantan, se trastabillan y se desmelenan, entre gestos y tics tan suyos que ya le resultan consustanciales, la han levantado hasta la cima del arte cómico en la escena española. Su compañía, que trabaja con ella desde hace tiempo, la acompaña y le hace el dúo de forma acoplada a sus necesidades y modos de actuar. Pero* El último tranvía *les da a ella y a todos sus acompañantes pocas oportunidades para lucirse. Lina puede leer en escena la guía de teléfonos y hacerlo con toda la gracia del mundo. Pero mejor si lo que lee, o dice, o hace, fuera gracioso por sí mismo. Y* El último tranvía, *la verdad, no lo es demasiado.*
Lina tiene menos ocasiones de lucirse, por tanto, que en otras piezas anteriores. El argumento es demasiado confuso, nada fácil para el público habitual que espera risa y no complicaciones argumentales. En las anteriores obras de la genial actriz madrileña el texto era de una simplicidad que el público acogía gustosamente porque era lo que esperaba. Lina hace un papel demasiado normal, que parece destinado a una comedia normal y no a un espectáculo suyo. Luce sus dotes en menos ocasiones de las que se esperaban de ella; está contenida en gestos; se mueve mucho menos y se apoya más en la palabra que en los "gags" inimitables que la han hecho famosa.
Por todo ello, no hubo en el estreno el entusiasmo que soñábamos. Solamente el número bailable del tango puso al público en pie y arrancó algunos bravos de la sala. El resto, aplausos cálidos, pero no desbordados. Así ocurrió, y Lina fue la primera en captarlo.
No se saque la impresión de que Lina estuvo por debajo de sí misma. Lo que estuvo por debajo de ella fue la parte teatral —no la musical— del espectáculo. Pero ella estuvo muy bien, provocó risas constantes, derrochó simpatías, sobreabundó en cariño por el público, y estará mucho tiempo subiéndose a El último tranvía. *Así lo deseo."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 31 de octubre de 1987).

"Cada época suele tener un reducido censo de actores que, por sus características personales y por su fidelidad a unos determinados tipos teatrales, gozan de la efusiva adhesión popular. El fenómeno tiene su interés sociológico. Y responde, dentro de sus variantes, a un esquema prácticamente único, que integra, entre otros elementos, la modestia del personaje —en quien se reconoce el medio popular, que no deja de sentir sus éxitos como el triunfo de unos niveles de cultura generalmente menospreciados—, su renuncia a cualquier proyecto que pueda ser considerado intelectual, su declarada voluntad de limitarse a hacer reír, el uso del sentimentalismo para humanizar la comicidad, la exaltación de la ciudad como patriotismo compartido, y, sobre todo, una listeza, un sentido especial, para hacer de todo ello un material de comunicación para conectarlo con las reacciones y demandas del espectador.
Son maestros si no del arte, sí de la comunicación. Han conseguido poner al público de su lado antes de que se alce el telón. Y cada función es una especie de chequeo, en la que el actor o la actriz van dando exactamente lo que sus maduros espectadores esperan, como si se tratara de parientes que se reúnen para reafirmar sus recuerdos.
Creo que Lina Morgan es la máxima expresión española de este fenómeno socioteatral, y El último tranvía, *la prueba evidente, celebrada por un público que llena diariamente el Teatro de La Latina y ríe y aplaude sin cesar. Mitad comedia musical, mitad revista,* El último tranvía *se ajusta a los esquemas de la "revista madrileña", que se ha caracterizado casi siempre por girar en torno a "personajes" como Celia, Queta Claver o Lina Morgan, antes que a apoyarse en auténticas vedettes del género."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 13 de noviembre de 1987).

COMPAÑÍA DE LOLA HERRERA. Madrid

JUGANDO A VIVIR

De Roberto Moreno. Dirección: Ángel Ruggiero. Escenografía: Ramón Sánchez Prat-Bayt. Vestuario: Angela Arregui. Intérpretes: Lola Herrera, Miguel Bras, Alfredo Alba y María Luisa Ponte. Estreno: 8 de enero de 1988, en el Teatro Principal de Castellón.

"Parece que se extiende en el teatro una cierta moda "feminista", dispuesta a aprovechar el creciente protagonismo femenino para tratar resueltamente de algo así como "la mujer como problema". Es una tendencia reciente, que, curiosamente, encuentra en los dramaturgos varones a sus principales valedores y que no está destinada a encontrar demasiado eco, me parece a mí, en el seno del feminismo militante. Se trata, en realidad, de una especie de nuevo costumbrismo que toma a la mujer como sujeto de sus cuitas, sin desbordar casi nunca los escuálidos esquemas que sirven de soporte al género. La dialéctica de la opresión convertida en relato cotidiano necesita de más entendedores para resultar medianamente afilada, pues de lo contrario todo queda en la exposición de un sufrimiento —de carácter femenino, por supuesto— destinado a la redención.
Es lo que ocurre en este Jugando a vivir, *que Lola Herrera interpreta con notable convicción. El esquema, en esta ocasión, se centra en las desventuras de una mujer madura y endeble, casada con un hombre más joven y obsesionado por su trabajo, y vecina de un simpático, ocurrente y animoso homosexual que le alegra las tristes veladas y con el que tendrá, como era perfectamente previsible, un romance en ausencia del marido. Nada nuevo bajo el sol, y, sobre todo, nada nuevo, en lo básico, desde que se pusieron de moda, también en el teatro, las mujeres y los homosexuales. Nada nuevo, en fin. El texto no carece de las ingeniosidades de rigor ni de las réplicas oportunas. Tiene oficio, quizás incluso demasiado oficio. Lola Herrera hace de Lola Herrera, y María Luisa Ponte aporta su profesionalidad. En Alfredo Alba hay un posible actor, y Miguel Bras se encuentra, sin duda, muy a gusto con su estereotipado personaje, si no es que lo estereotipa él mismo. El público aplaudió —sin demasiado calor, aunque sin desgana— esta amable exposición de desdicha femenina."* (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 15 de enero de 1988).

"El más grave problema que esa enorme actriz que es Lola Herrera se plantea nace de que, como ella se supera a sí misma en cada una de sus creaciones, la última que emprende ha de ser por fuerza la mejor y rayar a una altura difícilmente alcanzable. Tras aquel inolvidable prototipo de la mujer castellana de la mediación del siglo, la Carmen Sotillo que creara su paisano Delibes, vegetante en eterno velatorio; o tras su espinosa encarnación de Juana la Loca, o aquella de la riente Consolación quinteriana, Lola se transforma ahora en una inquieta mujer que advierte que se le va la juventud sin encontrar su destino. Protagonista de una comedia típica de bulevar, escrita con la caligrafía dramatúrgica al uso. Su autor, el argentino Roberto Romero, triunfó en España, al final de los sesenta, con dos títulos que recordarán todas las consumidoras de comedias rosas: Coqueluche *y* Acelgas con champagne.

(...) El público, sobre todo el femenino, lo pasa muy bien porque se sumerge en un ambiente alienante, creado por un precioso decorado y un juego lumínico subrayante de la acción; un ambiente de pecera en la que nada una mujer, sin posibilidad de salir; que muestra sus problemas y sus modelitos exclusivos, que dialoga con un "snob" —vehículo que utiliza el autor para verter todos sus pensamientos ingeniosos—, que roza con su marido y su madre, cuya problemática, importante y dramática, la minimiza la sensibilidad bulevaresca.
La comedia brinda una puesta en escena a la altura de las producciones en la City londinense o el Broadway neoyorquino. Ya somos occidentales, al menos en decorados, luminotecnia, vestuario y atrezzo.
Con el buen hacer que siempre le ha caracterizado, María Luisa Ponte desempeña el papel de madre. Alfredo Alba incorpora el del marido con notable propiedad, pese a ser el personaje menos perfilado por el autor y aun inverosímil. Porque, ¿es verosímil en España un escritor que viva bien?
Párrafo aparte merece el primer ejercicio dramático de Miguel Bras, un joven procedente del music-hall, que alcanza tanto relieve en su papel del "snob", que es el que levanta la obra en más de un bache y que fue premiado con aplausos en sendos mutis.
Pero el espectáculo es Lola Herrera, actriz que sabe dar forma amena a las frases más áridas de cualquier texto y que, cuando tiene acción en que sostenerse, alcanza cotas parejas a las de las más míticas divas del pasado." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla, 5 de febrero de 1988).

"Por más que hace Germana, no consigue retener la atención de su marido, Jorge, un escritor siempre demasiado ocupado en sus guiones. La dedicación, la ternura y la fantasía que la mujer reclama la va a lograr con Tito, un vecino pintoresco, un "gay" de comedia, que es generoso, sin embargo, con el tiempo y la compañía humana que Germana ansía. Ella, que redacta un diario, es la reserva de imaginación, de juego y de vida —por enredar con el título de la pieza—, en tanto que el escritor, profesional de la fantasía, es una árida máquina de escribir su matrimonio, vacío, sin palabras ni afecto.
Pieza de texto, con uno de esos seres torturados que están caracterizando a Lola Herrera, actriz de la que no se podrá decir que hace trabajos fáciles, acompañada ahora por la veterana María Luisa Ponte, que llena la escena; Alfredo Alba como marido; y Miguel Bras en el caricaturesco Tito.

El autor, Roberto Romero, deja el testimonio hablado de la crisis de una pareja. Afirma un amor por encima de las convenciones, y abre una leve esperanza a la víctima, la mujer, amparada por ese ser fronterizo que representa su propia búsqueda de felicidad y de libertad personal frente al mundo.
Mejor el tercer acto que los otros dos, más livianos y saturados de cháchara. Buena puesta en escena, brillante, con una iluminación de lujo (asistida por ordenador), ropa y mobiliario también lujosos, música y efectos visuales muy cuidados, en la línea de un modo de hacer que imagina el porvenir del teatro en competencia



con el fasto y el mundo a la vez solemne y menudo del telefilme. Teatro con apariencia grave para charlar entre amigas, para discutir en el café". (Pedro Barea. "Deia". Bilbao, 27 de febrero de 1988).

"(...) Nada nuevo en Jugando a vivir, *todo conocido, todo muy lógico. Y esa es la coherencia del teatro: lograr el atractivo con una comedia victoriana, en la que no hay casi peripecia, ni trama, ni estridencias sentimentaloides. Y todo eso en las postrimerías del siglo XX. La comedia está enhebrada en torno a las costumbres de la pareja media alta. La mera descripción moral ahonda un poco y consigue sacar a flote, sin planteamientos profundos, como debe ser la comedia, el contraste entre las escalas de valores masculinas y femeninas.*

(...) En este tipo de comedias Lola Herrera se encuentra como pez en el agua. Manda y preside. Domina con su ágil cuerpo y se deja mecer un poco por los demás personajes. Aprovecha su dominio de las tablas para calificar el más mínimo gesto. Aunque su personaje no está cuadrado desde la autoría como otros que, salidos de plumas más diestras, le hemos visto en su carrera.

Lola transmite ternura y carácter, siempre más oportuna en la cuerda melodramática que en la cómica. Le da la réplica el tibio personaje de Jorge, bien asumido por Alfredo Alba. Y destella con fuerza propia el personaje de Tito, más una amiga que un amigo; más la feminidad, comprensiva hacia la mujer, de un hombre que es mujer que un simple "vecino del quinto". Este extremo, que hubiese sido interesantísimo en su desarrollo dramático, se vierte hacia el lado meramente teatral y en él Miguel Brass se luce conspicuamente. Este actor, con su ligero tono argentino y todo, luce su buen hacer comediográfico y logra algunos mutis plausibles. Y, por último, Susana Canales caracteriza con la sobriedad que le es habitual la intolerancia para con Tito y la incomprensión para con su hija.
La dirección también es lógica y lineal sobre un decorado puro, sobrio y equilibrado por el eterno sofá que mira al público. En la iluminación se luce un virtuosismo poco habitual en este estilo de comedias, incluso se llega a sugerir la escena no presencial de la discoteca. Y el sonido se ajusta también a las pretensiones con un diseño reforzador de la luz, sobre todo cuando los signos de puntuación entre los actos se refieren al tecleo de una máquina de escribir y al flexo que la ilumina". (Andrés Molinari. "Ideal". Granada, 10 de mayo de 1988).





De izquierda a derecha: "Qué día llevas, Mariano!", de Luces de Comedia, "Una de tantas" y "Por no decir la verdad", de la Compañía Lucrecia Arana. (Fotos: Jesús Rocandio).

LOLA PENNO. Madrid

MENTE ATROPELLADA
De Lola Penno. Dirección: Douglas McNicol. Escenografía: Luca Landi. Música: José Manuel Llanes. Intérprete: Lola Penno. Estreno: 23 de febrero de 1988, en el Café del Foro de Madrid.

LUCES DE COMEDIA. Zaragoza

¡QUÉ DÍA LLEVAS, MARIANO!
De José Ángel Rius. Dirección: José Ángel Rius. Intérpretes: Jesús Casas, Marile Langa, Nieves Teresa, Fernando Subías y Marimar Barrios. Estreno: 15 de enero de 1988, en el salón de actos del Colegio Mayor Universitario Pedro Cerbuna.

COMPAÑÍA LUCRECIA ARANA. Logroño

CUENTO, CUENTO DE MARÍA SARMIENTO
Del colectivo. Dirección: Agustín Oteiza. Coreografía: Perfecto Uriel. Música: Miguel Calvo. Intérpretes: Eni Navas, Pilar Lambarri, Camino Mendívil, Inmaculada Ochoa, Martín Nalda y Rubén González. Estreno: 2 de enero de 1988, en el Auditórium Municipal de Logroño.

UN PAR DE BRETONES
Espectáculo compuesto por la obras "Una de tantas" y "Por no decir la verdad", de Bretón de los Herreros. Dirección: Ricardo Romanos. Intérpretes: Eni Navas, Inmaculada Ochoa, Martín Nalda, Rubén González, Tipri Losada, Camino Mendívil, Perfecto Uriel y Pilar Lambarri. Estreno: 2 de julio de 1988, en la Sala de Cultura Gonzalo de Berceo de Logroño.

COMPAÑÍA DE LUIS CAMPOY. Tudela (Navarra)

SANCHO EL FUERTE O LA SOLEDAD DE UN REY
De Jesús Romé. Dirección: Luis Campoy. Intérpretes: Miguel A. Soro, Antonio Cañas, Luis Antonio Martínez, María Angeles Latorre, José Meler, Pepe Martínez, Santiago Funes, Javier Munárriz, Alfonso Verdoy, Julio Segura, Gloria Sesma, Gustavo Pascual, Gloria Menal, Jesús Ciria, Gloria Barástegui, Julio Mazo, Manuel Motilva, Ángel Marañón, Óscar Pérez, María Abeti, Eduardo Serrano, Benito Sangüesa, Elías Melús, Ignacio Moneo, Carmelo Pérez, Alberto García, Miguel Bueno y Rafa Domínguez. Estreno: 10 de julio de 1988, en la iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra).

LA LUNA, TEATRO. Logroño

LANCES DE CARNAVAL
De Bretón de los Herreros. Dirección: Ricardo Pereira. Escenografía y vestuario: Isabel Colis. Intérpretes: Agustín Miguel, Ana Tabuenca, Jesús Temprano, Clara Pérez, Juan Ramón Benaque y Gloria Hoyero. Estreno: 10 de julio de 1988, en la Sala Gonzalo de Berceo (Logroño).

LUZ, GRUPO DE TEATRO. Valladolid

NUESTRA NATACHA
De Alejandro Casona. Estreno: 2 de julio de 1988, en el Teatro Canterac de Valladolid.

GRUP DE TEATRE LLAMBROT. Manlleu (Barcelona)

KATHIE I L'HIPOPOTAM
De Mario Vargas Llosa. Dirección: Jacint Sala. Intérpretes: Xavier Boada, Dolors Ramón, Josep Surinyach y Mercè Molist. Estreno: 21 de noviembre de 1987, en el Pub l'Eixam de Manlleu.

TEATRE LLIURE. Barcelona

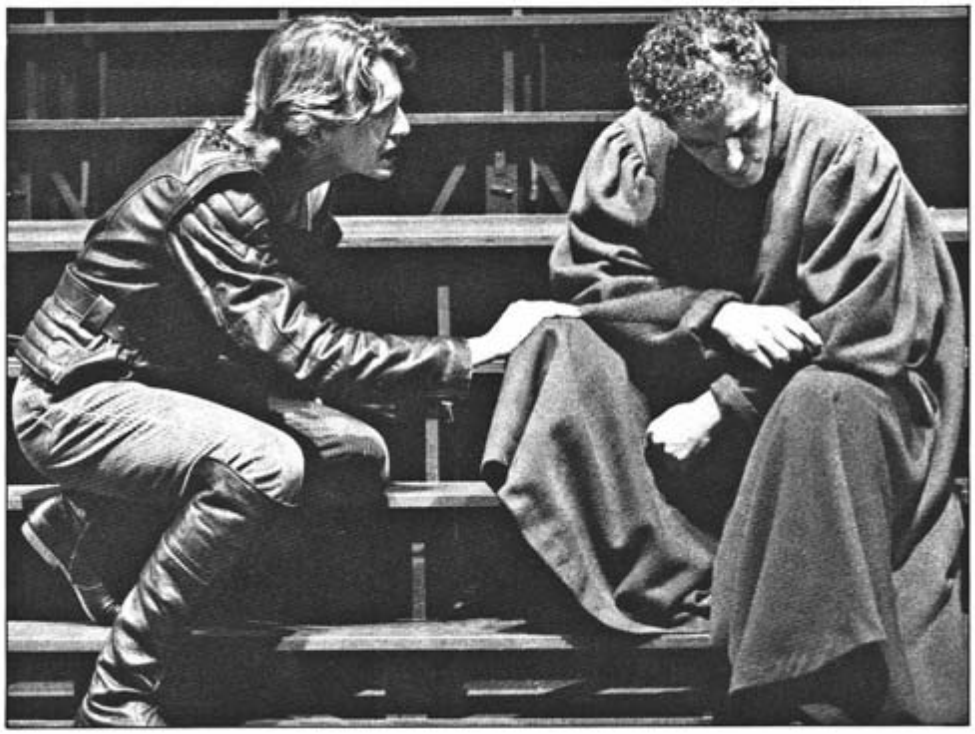
LORENZACCIO, LORENZACCIO
De Alfred de Musset. Versión de Guillem-Jordi Graells. Dramaturgia: Lluís Pasqual y Guillem-Jordi Graells. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabiá Puigserver. Intérpretes: Jordi Bosch, Alex Casanovas, Lluis Homar, Josep Linuesa, Anna Lizarán, Francesc Lucchetti, Ramón Madaula, Joan Miralles, Juanjo Puigcorbé, Carlota Soldevila, Jaume Valls y Emma Vilarasau. Estreno: 11 de noviembre de 1987, en el Teatre Lliure de Barcelona.

La versión de Lorenzaccio, *de Alfred de Musset, que se ha presentado en el Teatre Lliure, resulta, sin duda, una de las operaciones dramatúrgicas más arriesgadas de cuantas ha realizado la prestigiosa Cooperativa de Gràcia. Guillem-Jordi Graells explica en el programa las características principales de su trabajo de alta cirugía operado en el texto, mientras que el director, Lluis Pasqual —una baja lamentable por razones de salud, pocas semanas antes del estreno— refiere las líneas principales de la dramaturgia que ha compartido con el propio Graells. Un mensaje central nos llega de tales referencias:* Lorenzaccio, Lorenzaccio, *es un espectáculo elaborado "con respeto pero sin miedo", esto es, con el propósito de ajustarse al espíritu del autor y con la audacia suficiente para proponer una lectura radicalmente nueva del célebre drama.*

(...) Releyendo el original de Alfred de Musset (Ediciones Robrenyo, 1977) y comparándolo con el utilizado en el Lliure, se aprecia, en primer término, un idéntico vigor literario, un aliento trágico de la misma naturaleza, aunque potenciado, sin duda, por la buena capacidad de síntesis y la calidad de la escritura del adaptador. Pero la misma audacia —y donde se aprecia ese "valor" que proclama Lluís Pasqual— se advierte en la reducción de la gran máquina de farándula que es el Lorenzaccio *original —con escenas palaciegas, incidencias de alcoba, notables trasiegos callejeros...—, convertida ahora en una escena desnuda, con tres superficies de una límpida horizontalidad sobre las cuales el actor y esa palabra suya que "dibuja" la escena, se juegan peligrosamente los cuartos. Este desafío que Jean Vilar consagró como la técnica de la interpretación más auténtica y sublime, el Lliure se lo ha venido planteando otras veces, aunque nunca quizá con la radicalidad que hay en* Lorenzaccio, Lorenzaccio, *con el diseño de un espacio escénico creado por Puigserver, a mi juicio, sencillamente admirable. Los intérpretes, obviamente, aparecen así, como los máximos responsables de llevar a buen puerto una aventura que intenta la alianza entre los excesos románticos y una austeridad formal sin concesiones y que parece rebasar justo las fronteras de un —a menudo se ha dicho que esta obra es para ser leída— recital para convertirse en un drama eficaz y completo. Es decir, un drama donde "vemos" efectivamente la magnitud de la intriga, el paisaje florentino hecho de prodigios y de miserias, los espectros que acosan el espíritu de Lorenzo de Médici.*

Los actores y las actrices del Lliure han trabajado duro en ese más difícil todavía que ha intentado el grupo y, desde mi punto de vista, el espectador de Lorenzaccio, Lorenzaccio, *gozará de casi dos horas de un trabajo homogéneo, cohesionado, de una muy apreciable altura. Tal vez algún personaje pudo ser visto desde una perspectiva menos angulosa, más matizada; especialmente, en un Alessandro de Médici (Jaume Valls), que se mueve con absoluta autoridad, pero con unos perfiles juguetones, aventureros y donjuanescos más acusados de como imaginó Musset. Salvo esa eventual "frivolización", el espectáculo me parece de un encomiable nivel, vibrante en los momentos cumbre que el "guión" otorga al protagonista, un Lorenzo de Médici que Juanjo Puigcorbé compone con una emoción y convicción incuestionable. Anteanoche sus palabras en ocasiones se atropellaron, faltándole aliento, y cometió algún lapsus, propio de una sesión de estreno. Pero al margen de esos pequeños percances, se advierte la perfecta complicidad del actor con la idea del director: en la voz y el gesto palpita la identidad contradictoria de* Lorenzaccio *y, en algún punto —cuando se interroga sobre la razón de su destino— los guiños de Puigcorbé con la estética romántica son sencillamente antológicos".* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 13 de noviembre de 1987).

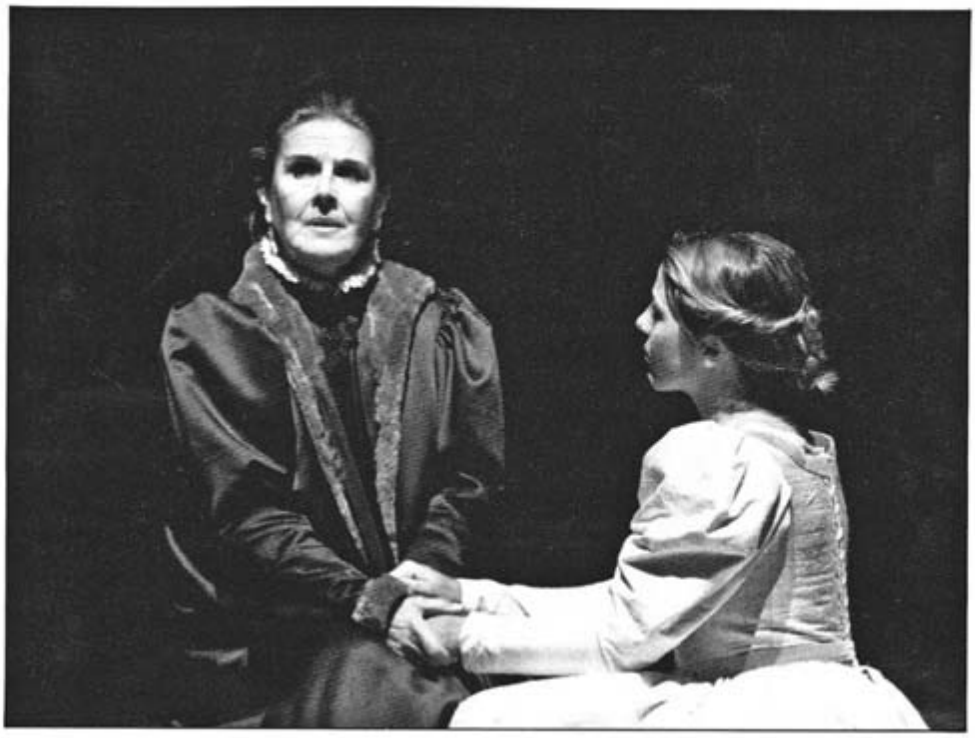
"Guillem-Jordi Graells ha escrito, en constante colaboración con el director Lluis Pasqual una obra que parte del Lorenzaccio *de Alfred de Musset. Pero, por lo visto la otra noche en el Teatre Lliure, el texto en cuestión tiene entidad propia y se centra en el complejo personaje de De Musset. El escenario ideado por Puigserver está desnudo de elementos de apoyo para el actor, que se mueve en los escalones de una gran plataforma que ocupa todo el escenario.*
Lorenzaccio, Lorenzaccio *es un espectáculo de texto en el que el actor es claramente su elemento principal. Nada hay en el montaje de Pasqual que pueda distraer al espectador, invitado a participar en una apasionante aventura teatral.*
Los resultados globales de la obra son convincentes: lo es el trabajo de los actores —con sobresaliente para un Juanjo Puigcorbé que va a más y que logra trasladar al público las dudas de su personaje y sus dos entidades—, lo es el texto —con una serie de personajes que intentan encontrar un sentido y una finalidad a su vida— y lo es la dirección de Lluis Pasqual, que suprime todo adorno posible para potenciar la palabra y el actor.
Tal vez debido al trabajo de dramaturgia hecho con el original —un texto romántico cargado de parafernalia—, el arranque del espectáculo del Lliure presenta algunas dificultades de situación para el espectador.
Pero la historia —la profunda reflexión sobre el ser humano que propone la obra, las claras y significativas preguntas a que esta nos invita hacernos— ejerce pronto su poder de fascinación y el espectador acaba inmerso en el proceso interno que sigue, y padece, el personaje protagonista, Lorenzo de Médici, más conocido por Lorenzaccio.
Lorenzaccio, Lorenzaccio *es una obra de texto cargada de preguntas que hoy atañen a nuestra vida; en este sentido, el trabajo de Graells y Pasqual es estimulante por lo que tiene la obra de espejo de nuestro tiempo.*



En la ya larga historia del Lliure, pocas veces se ha afrontado un trabajo tan difícil y lleno de peligros como en esta ocasión, en la que absolutamente todo pasa por el actor, situado en el escenario incluso cuando no participa en la acción.
Dentro de un alto nivel global —por otra parte, algo ya habitual en la casa—, destacaría la guerra de ironías entre el cardenal (Lluis Homar) y la marquesa (Anna Lizarán), los trabajos de Alex Casanovas, Joan Miralles —su gran escena con Puigcorbé es magnífica— y Ramón Madaula.
Y es de justicia aplaudir el tremendo esfuerzo —felizmente resuelto en casi todos los momentos— realizado por Juanjo Puigcorbé, en un personaje complejísimo, lleno de dudas, de subidas y bajadas, que van del idealismo extravertido al vacío moral más absoluto. La "pureza y la corrupción" forman parte del mismo personaje, y llegan al espectador a través del excelente trabajo de búsqueda y fijación de tonos por parte del actor. Es, pienso, un trabajo digno de verse." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 13 de noviembre de 1987).

"El espectáculo es frío y casi geométrico. Las escenas se suceden sin oscuros, en un ritmo continuo, sin interrupciones, eterno. Los actores que deben salir a la escena siguiente, asisten a la escena anterior a la suya, dispuestos a interpretar su papel. Entran y lo hacen. Salen. Ya hay otros que esperan. Se sitúan en el decorado (una impresionante escalera de tres pisos, desnuda, terrible) aséptico. Un escalón más elevado de pronto se convierte en un palacio, y cuatro escalones inferiores se vuelven una calle de Florencia o de Venecia.
¡Ah, y la luz!, la maravilla de la luz. Desde la linterna del principio (que inicia la interrogación) hasta la última linterna (que la termina) pasando por toda una exhibición de contrastes que acaban siendo los protagonistas de la representación. Nada existe antes que la luz. Todo adquiere sentido cuando los focos crean el espacio. A pesar de todo, esta versión de cámara (intensa, ceñida, como dice el adaptador Guillem-Jordi Graells), esta reflexión sobre la contemporaneidad, no emociona.
La pregunta es la siguiente: ¿debe emocionar?. La empresa "suicida" del Lliure, la empresa bellísima de Pasqual y de Puigserver, tiene un peligro evidente. Coger un texto romántico y convertirlo en una tragedia moderna es plantear la batalla en un campo contrario, porque la frialdad, el distanciamiento, el tono cartesiano, están alejados por definición del arrebato extremo de la pasión.
No hay pasión, y la propuesta de Pasqual (el arte debe ser verdad) ahora mismo no sé si se cumple. De verdad, no lo sé. Sólo con Lorenzaccio, *planteó la duda: ¿es posible indagar enigmas desconocidos, fatales, si antes no nos zambullimos en la misma esencia del enigma? ¿Es posible afirmar que el arte no es falso cuando no creemos radicalmente en lo que estamos haciendo?*
Sin embargo las contradicciones de este Lorenzaccio *desnudo, de este "vómito romántico" pasado a través del cedazo del racionalismo, no hacen más que elevar el gesto extraordinariamente osado de la lectura del Lliure. Al lado de un Puigcorbé virtuoso y pragmático que no acaba de creerse su propia tragedia (la tragedia de Lorenzo, quiero decir), hay un Jaume Valls directo, sin matices, que convierte su Alessandro en un "pollo" de Ciudad Badia. Al lado de unos vestidos de época (los clérigos y las mujeres) hay un vestuario digamos moderni-*





"Lorenzaccio, Lorenzaccio", en el Teatre Lliure, dirigido por Lluis Pasqual. (Fotos: Ros Ribas).

zado (remember "Titus Andronic") con tejanos y cazadoras de motorista. Al lado de una Vilarasau dulcísima y mesurada (¡espléndida!) hay un Miralles exagerado que pone los ojos en blanco y la cara de asco. Al lado de un Madaula atrevido e impetuoso (que domina la altivez de su Pietro), hay un Luchetti del cual es mejor no hablar.

Puede, repito, que la interpretación sea contradictoria, que el tono no emocione, que no se produzca aquella especie de momento mágico que quizá debiera producirse. Pero es muy probable que todo esto quede atrás, disimulado, delante de la brillante concepción global del espectáculo. Si éste es un tiempo de incertidumbres, es posible que la pasión no haga falta." (José María Fonalleras. "Punt". Girona. 19 de noviembre de 1987)

"(...) El gran problema que representa esta historia, en los últimos años del siglo XX, es, evidentemente, la inmensa cantidad de polvo que —como a todos los clásicos— se le ha ido acumulando encima. Es por eso que, a la hora de servirla en bandeja a la audiencia, Lluis Pasqual —director del Centro Dramático Nacional al tiempo que fundador del Lliure— ha optado, con la colaboración de Guillem-Jordi Graells, por una refundición del mito.

Pasqual y Graells han hecho y deshecho a su antojo, suprimiendo escenas, fundiendo personajes, limando expresiones y reconstruyendo vocabularios. A pesar de las "traiciones" que puedan imputárseles, el objetivo era bastante saludable: despojar al espectáculo de sus tentaciones historicistas y centrarse en la angustia, en los "porqués", en la cuerda floja sobre la que baila Lorenzaccio en esta fábula.

Para el personaje central se elegía a Juanjo Puigcorbé, indiscutible estrella de la escena catalana que incluso ha llegado a enfrentarse, cara a cara, con el mismísimo Monsieur Flotats en Per un si o per un no. *Flotats, por su parte, ha armado la de Troya al anunciar que él también iba a poner en escena un* Lorenzaccio, *sobre todo tal y como están los ánimos en el panorama teatral barcelonés.*

El extraordinario equipo del Lliure —el artístico, con Anna Lizarán, Lluis Homar, Carlota Soldevila...; el técnico, con Fabiá Puigserver, Rosa María Sardá o "nuestro" Rafael LLadó— respalda, por último, este nuevo montaje". (Francisco Rotger. "El día". Palma de Mallorca. 31 de enero de 1988).

"A primera vista —y lo escribo con toda sinceridad— no alcanzo a ver la incidencia que todo lo que se nos cuenta en esta versión de Lorenzaccio *pueda tener en la gente de hoy, ni en sus problemas particulares o colectivos. No lo veo, ni aun mirándolo bajo un prisma de esforzado escorzo subliminal.*

Y pienso que, a fuerza de querer ahondar en lo que no es otra cosa que un texto romántico, el Lliure ha conseguido, en esta ocasión, un producto de laboratorio que se aleja de los escenarios y, consiguientemente, del espectador. Veamos: un texto —repito— romántico en su autoría, presentado con una actuación shakesperiana y en una escenografía funcional, para contarnos una intriga florentina, enrevesada como todas ellas, que, a lo más que llega, es a poner en evidencia la inutilidad de un asesinato o la ya sabida manipulación de la Iglesia en los asuntos terrenales.

A partir de ahí ocurre que la interpretación, a cargo de las gentes del Lliure, es todo lo buena que sólo ellos pueden conseguir. Que la escenografía —con su esquemática sencillez firmada por un maestro como Fabiá Puigserver— consigue multiplicar por cuatro las posibilidades de un espacio escénico convencional, jugando con cuatro niveles diferentes y un sinfín de diagonales. Que la iluminación, blanca y cenital sobre un fondo siempre negro, logra efectos de una asepsia casi absoluta y propicia un claroscuro frío para un discurso teatral, magníficamente recitado, pero que llega a pesar como una losa sobre el espectador desde el momento en que éste se desvincula de él.

El punto de inflexión en quien observa, se produce en el instante en el que éste se convence de que se halla ante unos soberbios actores que, por muchas horas que permanezcan frente a él, no van a hacer ni a decirle nada más de lo que lleva visto y oído. Entonces es cuando se desentiende de lo que le cuentan desde el escenario." (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 9 de febrero de 1988).

EL MANUSCRIT D' ALI BEI

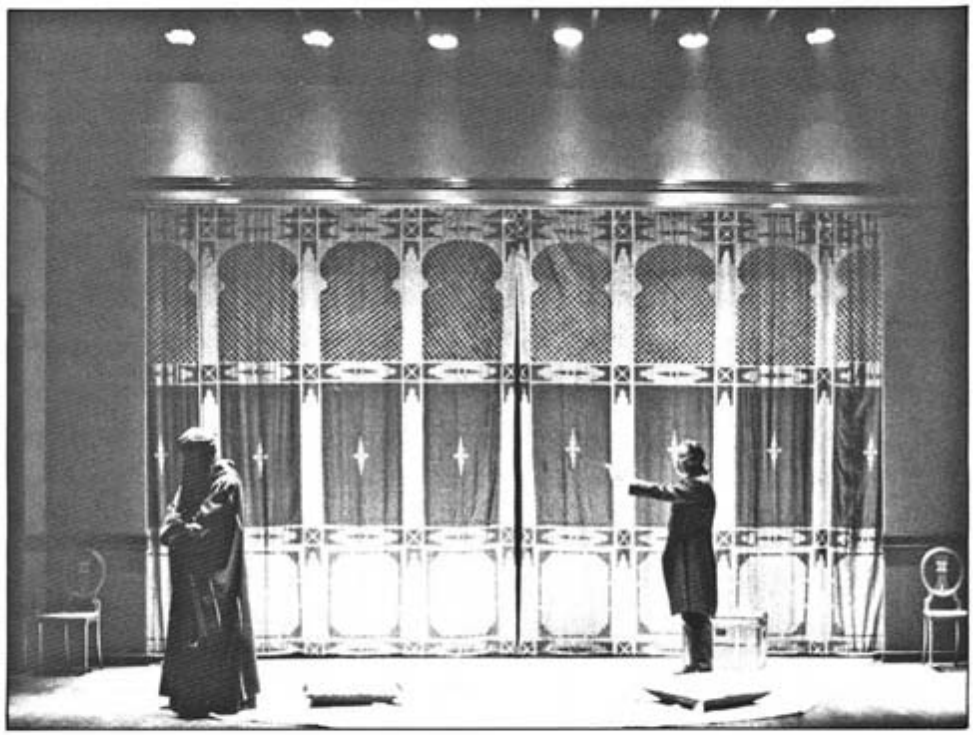
De Josep M. Benet i Jornet. Dirección: Josep Montanyès. Escenografía: Fabiá Puigserver. Intérpretes: Muntsa Alcañiz, Bruno Bruch, Manuel Dueso, Miquel Gelabert, Robert Govern, Montse Guallar, Quim Lecina, Josep Linuesa, Francesc Lucchetti, Àngels Moll, Pep Munné, Pep Sais, Ramón Tetas y Pep Tosar. Estreno: 9 de marzo de 1988, en el Teatre Lliure de Barcelona.

"Para el autor, su Ali Bei "es un hombre que quiere ir siempre más allá... quiere ir a la Meca; después, buscar la Atlántida... Para mí esto significa, de alguna manera, la búsqueda del absoluto. Pienso que cualquier persona está

siempre insatisfecha, es algo inherente a la naturaleza humana, y mi personaje expresa esto: la necesidad de ir más allá".
—¿Por qué utiliza a un escritor de teatro?
—Porque son gente que escriben historias y me interesaban personajes descontentos con lo que hacian. Si me pregunta si estoy detrás, le diré que si, que de alguna manera hay un guiño, pero que obviamente el escritor no soy yo, aunque en todos los personajes siempre hay algo del autor.
Benet es muy concluyente, tremendamente pesimista o realista cuando sentencia: "No hay nadie que llegue donde queria ir", y después confiesa que él es "un eterno insatisfecho. No creo que nadie sea feliz, que nadie esté contento, que nadie se conforme".
Tardó cinco años en escribir El manuscrit d'Ali Bei *y cuando finalizó asegura que quedó "muy insatisfecho. Pensé que no habia conseguido lo que queria". No obstante, ahora, con el montaje sobre el escenario es algo más optimista: "He trabajado con un equipo excepcional y estoy contento porque el mundo que está en el escenario es realmente el que yo queria imaginar."* (Declaraciones a Santiago Fondevila. "La Vanguardia". Barcelona. 8 de marzo de 1988).

"La estructura de la pieza es compleja. Un escritor contemporáneo, un funcionario que vive en 1923 y el propio Ali Bei (un singular catalán del siglo pasado que actuó como espia en África y desapareció en la búsqueda inútil de la Atlántida) son los tres protagonistas de la obra aunque, en realidad, se trata de un único personaje, el del escritor que sueña a los otros dos a pesar de que la presencia de éstos en el escenario es mucho más contundente que la del propio autor que los inventa como proyección de si mismo. Pep Munné interpreta a los tres —aunque en el caso del escritor, una transparencia permite un juego de dobles fácilmente advertible— para remarcar esta identidad esencial. Tanto Montanyés como Munné coinciden en señalar que el espectador ha de descifrar el múltiple juego de convenciones que propone el montaje. Por ejemplo, Munné siempre viste con aires orientales al margen de la época por la que pasee su personaje.
Montanyés explica que el montaje da mayor veracidad a los personajes soñados que a quien los sueña. "La relación con Benet ha sido muy productiva y hemos introducido cambios con respecto al original como, un caso, la incorporación de una tercera mujer para completar la relación especular entre los tres citados personajes y sus respectivas mujeres, una relación de enfrentamiento." ("El País". Barcelona. 8 de marzo de 1988).

"(...) El manuscrit d'Ali Bei, *de Benet i Jornet, es una obra compleja donde diversos planos temporales y de espacio se entrecruzan y mezclan. La triple temporalidad-especialidad del texto: sanatorio- Barcelona-Oriente, se funde con la triple categorización de los valores inferiores del personaje escritura-realidad-sueño. Los planos y el tránsito de uno a otro es, pues, una constante y un fácil peligro en la articulación de la narratividad y ritmo del espectáculo.*
Sin embargo, la corrección exquisita que define la puesta en escena y que domina a lo largo de toda la representación, acomete con eficacia las soluciones, aun cuando sea a costa —y éste es el único punto negro e inevitablemente





insalvable— de la reducción progresiva de ese espacio escénico, dejando el ocupado por el Oriente —eje de la obra— en unos límites que reducen la expresividad de su composición escénica. Entre unos planos cambiables y uno fijo con disminución de la focalización, se ha optado por esa segunda solución.

Inevitablemente, lo que se gana en ritmo se pierde en ese goce visual que corresponde a toda esa hábil escenografía que nos introduce y sitúa en el mundo oriental de la obra.

El valor de esta observación no es menor, puesto que, justamente, pensamos que el gran acierto y éxito de la representación reside en la visualidad que ofrece el mundo del árabe, brillante y contenida a la vez. Alguien, al considerar las características del texto, podría temer el ser testigo de algo así como un cuadro-cromo oriental. Nada de eso. Escenografía, vestuario y luces dan al espectáculo el tono que necesita para salvar ese difícil escollo y situarnos ante una ambientación escénica que, por su preciosismo y acierto, se convierte en el mayor garante del éxito.

La brillantez de las imágenes del desierto son notables y aquí hay que hacer una muy loable mención al trabajo de luminotecnia sobre el cual recae la parte más difícil y la que, junto al vestuario, ayuda más a hacer creíble lo que es tan diferente. Nada que decir del trabajo de los actores, todos ellos en su papel. Muy bien Quim Lecina y un Pep Munné creciente. Feliz acierto, pues, ese primer espectáculo que Josep Montanyès firma en el Lliure." (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de marzo de 1988).

"Benet i Jornet —con más de veinte obras en su haber— estrenó en el Lliure y la compañía Teatre Lliure después de doce años de sensacional trayectoria teatral, estrenó un autor catalán actual. Aquí hay noticia por partida doble. Además —y eso ya no es noticia—, el espectáculo dirigido por Josep Montanyès tuvo el sello Lliure. O sea, calidad, rigor profesional e imaginación.

El manuscrit d'Ali Bei, *es una de las obras más complejas de Benet i Jornet, es una obra en la que no se debaten grandes temas ni se polemiza sobre el sexo de los ángeles. Benet i Jornet ha escrito una obra sobre la búsqueda de lo imposible o sobre la utopía centrada en las correrías de Ali Bei, que no era otro que Domenec Badia, viajero y escritor nacido en Barcelona a mediados del siglo XVIII. El argumento es rico en anécdotas y se desarrolla en tres planos diferentes.*

Sin duda, el tema central de la obra es la continua búsqueda de algo más, un tema en el que inciden otros y que se relacionan con la figura de Ali Bei, personaje interpretado por Pep Munné (este actor encarna también a otros dos personajes que vienen a ser otras caras del mismo).

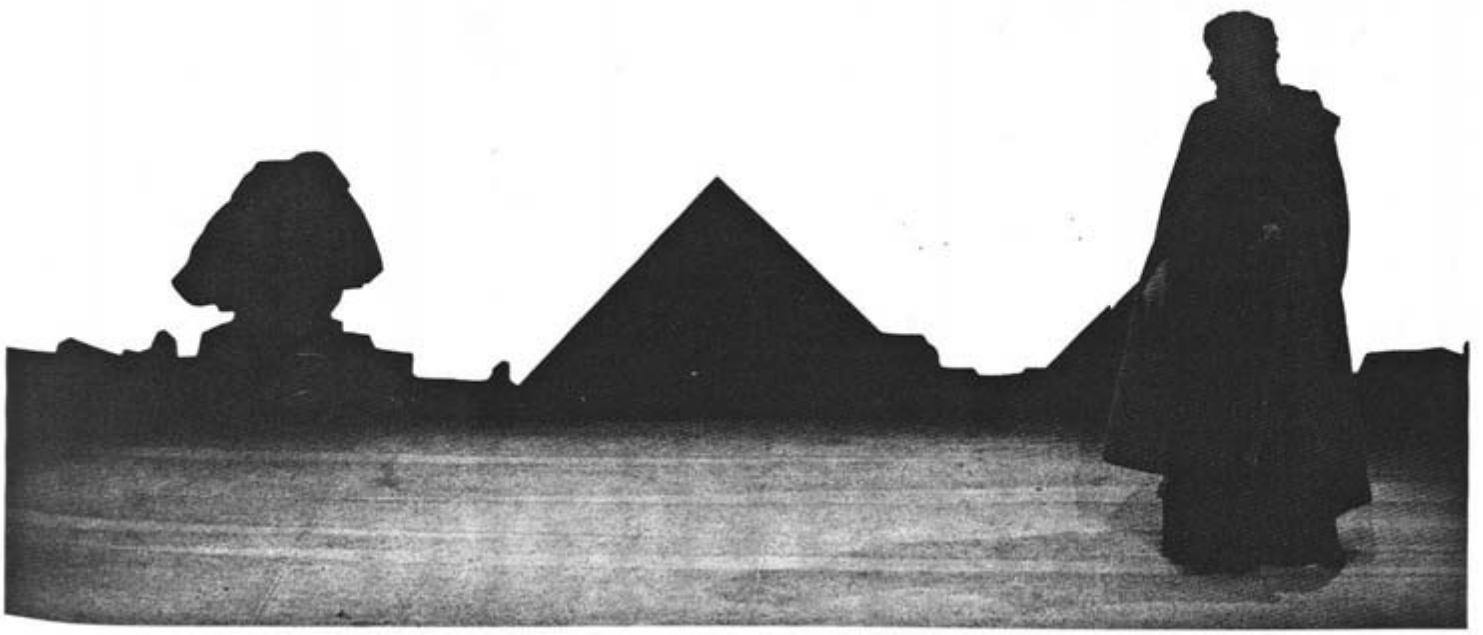
Si hay un argumento difícil de explicar es éste y supongo que en resolver este problema está el gran reto del director, que necesita —para salir bien parado— de la colaboración del escenógrafo. En este punto, Montanyès dispuso del acierto de Fabiá Puigserver, que ha resuelto con enorme imaginación, belleza y ductilidad las muchas dificultades del texto. Porque el autor hace aparecer en el escenario el desierto, la Meca, un hospital y la casa del protagonista.

Lo dicho. Estamos ante un buen espectáculo, atractivo, bien llevado, como si de un hermoso libro de aventuras se tratase. Un espectáculo bonito de ver y de escuchar en la mayor parte de sus fases (hay soluciones escénicas que merecen el aplauso en solitario). El manuscrit d'Ali Bei *es un espectáculo que se ha de hacer aparte de decir.*

En el buen trabajo de los actores se nota la minuciosidad del director, Josep Montanyès, —esa meticulosidad en la escena la demostró con creces en su etapa del Teatro Estable de Horta—, que ha impreso el ritmo justo a la multiplicidad de escenas del texto de Benet i Jornet.

Están muy bien, Àngels Moll, Francesc Lucchetti y Montse Guallar. Munné tiene momentos espléndidos, pero en otros —su trabajo es agotador y pide registros distintos a un actor hecho en otra escuela teatral— hay divorcio entre forma y fondo. Lo bueno es que este estreno señala una normalización teatral que debería mantenerse". (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 11 de marzo de 1988).

"(...) Una obra de construcción voluntariamente compleja, por lo tanto, donde parece que el autor se lo ha pasado bien poniéndoles las cosas difíciles; pero resulta con buena mano y ***habilidosamente interpretada. Benet, que al recibir alguna vez la inevitable pregunta de por qué*** *se estrena tan poco teatro de autores catalanes contemporáneos, ha dicho que el autor catalán de ahora lo tiene muy difícil, obligado como está a comparar su trabajo con toda la dramaturgia universal. Benet, digamos, ha pasado el examen, si es que todo esto tuviese que ser un examen. El espectáculo sube de puntillas sobre la cuerda de una única pregunta. ¿Es lícita la pasión de imaginar, la pulsión de la utopía, siempre de ir más allá, cuando te aleja de las posibilidades concretas con la realidad más inmediata?. La respuesta no es una negativa contundente pero se le acerca, y quizás éste es el peso que más agobia a la función. Al fin y al cabo, ¿era necesaria tanta complejidad narrativa para una moralidad tan simple y tan discutible? ¿O queréis decir que la complejidad narrativa comporta un incremento paralelo de la densidad poética? Sobre la soberbia escenografía de Fabiá Puigserver el espectáculo se desenvuelve con empuje desigual. En la primera parte, a veces pesan demasiado los elementos descriptivos sobre la pura acción, y las sombras del escritor*



"El manuscrit d'Ali Bei", de Josep M. Benet i Jornet, por el Teatre Lliure. (Foto: Ros Ribas).

y de su mujer dificultan el proceso en lugar de facilitarlo. Pero la historia va encontrando fluidez y la segunda parte es mucho más ligera.
Notamos falta de convicción en el protagonista, que interpreta Pep Munné, pero no era fácil encontrar una traducción escénica de este juego de niveles imaginativos que es un personaje. Apreciable el trabajo de Quim Lecina, ***Angels Moll, Francesc Luchetti y Pep Sais. Discreto el resto del reparto. De todas formas,*** *es preocupante una jerarquía de calidades que reproduce "la jerarquía de los papeles". Hace pensar en ciertos hábitos de dirección francamente caducos."* (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 12 de marzo de 1988).

LA BONA PERSONA DE SEZUAN

De Bertolt Brecht. Traducción: Feliu Formosa. Escenografía y dirección: Fabiá Puigserver. Vestuario: César Olivar. Intérpretes: David Bes, Jordi Boixaderas, Jordi Bosch, Lidia Comas, Joan Crosas, Pep Ferrer, Carme Fortuny, Lluís Homar, Lolo Jiménez, Anna Lizarán, Caterina Lladó, Blai Llopis, Joan Matamalas, Enric Serra, Carlota Soldevilla y Emma Vilarasau. Estreno: 6 de abril de 1988, en el Mercat de les Flors de Barcelona. Coproducción: Teatre Lliure-Espai Escènic Municipal Mercat de les Flors.







"(...) El formato de esta arriesgada producción —en la que colabora el Ayuntamiento— viene determinado por las dimensiones del Mercat de les Flors, en el que el director ha dispuesto un único escenario, frontal, con el público situado a tres bandas. La habilidad y habitual calidad de Puigserver ha hecho del escenario una calle adoquinada de un mísero pueblo de la provincia de Sezuan. Y lo ha iluminado de maravilla, consiguiendo grandes efectos, sobre todo en el cruce de luz y lluvia.
(...) Sospecho que Puigserver ha tomado, a la hora de afrontar este montaje, dos opciones básicas: una, suprimir las canciones de la obra —cuyo didactismo opina el director no es ya hoy necesario—; otra, servir literalmente al texto —incluso se acusan los fuertes bajones de ritmo que en determinados momentos tiene la obra, que cuenta con una magnífica traducción de Feliu Formosa, fuertemente poética—, sin buscar en ningún momento una lectura de Brecht cercana al momento actual. Son dos opciones cuanto menos polémicas y que inciden en los resultados finales.
Es justo señalar que el reparto de quince actores tiene un buen tono, con notables trabajos de Lluis Homar, Jordi Bosch y Carme Fortuny, en personajes de distinta intensidad. Pero quien está más que espléndida es la Lizarán; sólo por ver la actuación de esta actriz —llena de matices, yendo del humor al patetismo y pasando por la ingenuidad— vale la pena subir a Montjuic." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 8 de abril de 1988).

"(...) Como bien dice el director, Fabiá Puigserver, La bona persona de Sezuan, *al no haber sido montada en vida de Brecht, al no existir un "Modell" de la misma, viene a ser como un terreno virgen. En otras palabras, es susceptible de sufrir cortes y alteraciones de todo tipo.*
(...) Pero vayamos al grano. La bona persona de Sezuan *es, ante todo, la "performance" de Anna Lizarán encarnando a la prostituta Xen Te y a su primo Xiu Ta. Cuando ella desaparece del escenario, lo cual, por suerte, es poco frecuente, el espectáculo pierde fuerza irremisiblemente. Lo que hace la Lizarán es eso que en términos teatrales se llama una gran creación. El agradecidísimo personaje de Xiu Ta es una máscara provista de unas gafas oscuras, una dentadura de oro postiza y un traje de hombre de corte clásico. Y un sombrero y, si se tercia, un purazo. En definitiva: un mimo que se mueve con oficio y talento —la Lizarán estudió un par de años con Lecoq—, realizando unas muecas y unos guiños al público que la consagran como un clown estupendo. Pero su Xen Te no le va a la zaga. Personaje de una gran dulzura, con esa punta de bleda que forzosamente tiene el papel, acentuando perfectamente los grandes momentos de poesía que tiene el texto —como ése, en la escena cuarta, en que Xen Te describe la ciudad al amanecer, de regreso de casa de su enamorado, el aviador sin avión Yang Sun (Lluis Homar, que está excelente en su papel)—, y mostrando a la vez toda la amargura, todo el patetismo de esa pobre Xen Te que ve cómo*

quieren llevarla al matadero. La sola mirada que la Lizarán le clava a su novio en la escena del casamiento, cuando se da cuenta de hasta qué punto es utilizada por éste, y cómo cierra luego los ojos, vale de por sí todo el espectáculo.
Estupenda escenografía de Puigserver, responsable, a la vez, de una dirección correctísima, que, en mi opinión, hubiese sacado mucho mayor partido en el terreno del Lliure. La sala del Mercat sigue siendo un lugar inhóspito —pese a los arreglos de Fabiá—, difícil e incómodo, en el que los actores no acaban de sentirse seguros. Falta, sin duda, la proximidad del Lliure." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 8 de abril de 1988).

"(...) ¿A qué se apunta la versión de Puigserver? Sin duda, no al riesgo denunciado, es decir, no a una mezcla de "vanguardia" y "compromiso". Fabiá Puigserver asume el carácter "histórico" de La bona persona de Sezuan *—pieza escrita entre 1938 y 1942— y la aligera de las elementalidades que para un público de hoy encierra el adoctrinamiento moral que propone el autor.*
Puigserver defiende la estructura medular de la hermosa, poética parábola de Brecht —sobre el "bien" objeto de castigo, y el "mal" objeto de premio— y la rejuvenece con una prudente dosis de ironía, con un magnífico tratamiento de la doble personalidad de la protagonista —la prostituta "Xen Te" y su primo "Xui Ta"—, cuestión verdaderamente nuclear de la historia, y una concepción espectacular y tierna a la vez, del espacio escénico, muy poco brechtiano, por cierto.
(...) En mi opinión este trabajo de Puigserver como escenógrafo y director de La bona persona *quedará ya como una referencia fundamental y notable para cualquier recuento sobre Brecht y Cataluña que quiera acometerse en el futuro. Pero pienso también, que si acaso peca de algo el "reciclaje" de la pieza, este pecado es la timidez.*
(...) El espectador puede sacar la impresión de que el director no "se atrevió" a manipular el grupo de miserables de la historia, figuras grises, unívocas, genuinamente brechtianas, con lo que el camino que parecía trazarse por entre la "obviedad didáctica" se quiebra, y el intento del otro distanciamiento —el distanciamiento irónico— que utiliza el director se queda a medio camino.
De aquí la reserva primordial que, desde mi punto de vista, creo oportuno anotar, dentro de una empresa en la que todos los factores resultan muy cuidados. Para mi gusto, el papel del duro adoquinado urbano como elemento de una fuerza casi alegórica sobre "la perra vida", constituye un hallazgo escenográfico inmejorable. La noche del estreno fue una noche lúcida, con el Mercat de les Flors al completo. Se retiró el programa de mano por graves errores de imprenta, pero la incursión del Lliure en ésta su primera coproducción con el Mercat ofreció, por contra, el reconfortante espectáculo de una sala llena. El Lliure sabe conseguir eso, mucho más que empresas de mayores campanillas que han acedido al mismo recinto." (Joan-Anton Benach. "La Vanguarida". Barcelona. 8 de abril de 1988).

"(...) Fabià Puigserver ha cogido a Brecht con libertad y, de la misma manera que trabajó los Mahagonnys, se ha planteado Brecht a distancia y, sin traicionarlo, ha intentado ponérnoslo lo ***más cerca posible. Ha dejado a un lado la música de Paul Dessau, ha suprimido textos,*** *ha reconsiderado personajes y, manteniendo el esquema de parábola, ha individualizado la problemática y ha mantenido el tono épico de la colectividad un poco alejado. En el montaje del Mercat de les Flors el mensaje de Brecht es claro y duro; no es posible que el hombre sea bueno, el simple contacto con la sociedad lo pervierte y lo degrada porque ha de aplicar de su buena voluntad y ha de mostrar actitudes más agresivas y sin escrúpulos. Y, lo más triste, es que no hay solución mientras que el sistema social se mantenga con las mismas estructuras. El montaje de Puigserver puede ser polémico, pero es eficaz.*
Anna Lizarán hace el doble personaje de una forma magnífica, adoptando en cada momento el gesto —a la manera de Brecht— preciso, de la dulzura a la dureza, del paternalismo a la belicosidad, perfectamente acompañada por un equipo de intérpretes compacto y homogéneo del cual quizás es preciso destacar a Jordi Bosch por la eficacia de su conducción. Fabià Puigserver ha construido una escenografía espectacular, pensada exclusivamente para el espacio utilizado, que ayuda de una manera directísima a crear los tonos y los ambientes adecuados a cada una de las situaciones." (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 9 de marzo de 1988).



"La bona persona de Sezuan", de Bertolt Brecht, según la visión de Fabià Puigserver. (Foto: Ros Ribas).

MADRIGAL. Pontevedra

CON PACIENCIA E AGARIMO ÁNDASE O CAMIÑO
Adaptación y dirección: Luis V. Lemos. Intérpretes: María González, Luis Lemos, Rita Sylvestre, Pepe Meijón, María José Carabelos, Carlos Vilaboa, Elvira Franco, Ángel Vilaboa y Cris Vilaboa. Estreno: 26 de diciembre de 1987, en el Teatro Principal de Pontevedra.

MAITE AGIRRE COLECTIVO TEATRAL. San Sebastian

BECKETT II
Del colectivo. Dirección: Maite Agirre. Escenografía: Escuela de Bellas Artes de Bilbao. Escultura: Jorge Oteiza. Música: Javier Olaizola. Intérpretes: Izaskun Arriola, Xavier Martiarena, Ángel Comerón, Susana García, Karlos Yerobi, Miren Orbegozo, Yolanda Alonso, Arbile San Martín, Elixabet López Elduaien, Jonan Goenaga, Patxi Lasa y Marta Karlos. Estreno: 1 de julio de 1988, en el Teatro Iparraguirre de Tolosa (Guipúzcoa). Colabora la Diputación Foral de Guipúzcoa.

TEATRO DE MALTA. Albacete

UNA DE PIRATAS
Dirección: Pedro Nares y Marta Torres. Estreno: 2 de abril de 1988, en el Auditórium Municipal de Albacete.

MANDRÁGORA. Ceuta

STRIP-TEASE DE LOS CELOS
De Fernando Arrabal. Intérpretes: Francis Aliaga, Mita Miranda, Rosa Montero e Isabel Morán. Estreno: 27 de Septiembre de 1987, en la calle Padilla de Ceuta.

TEATRO DE LA MANDRÁGORA. Valencia

GAVIOTAS SUBTERRÁNEAS
De Alfonso Vallejo. Dirección: Juan Laparra. Intérpretes: Boro Guzmán y Ricardo Plaza. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en el Gran Teatro de Elche.

UNA JORNADA PARTICULAR
De Ettore Scola. Adaptación y traducción: Carme Serrallonga. Dirección: Juan Laparra. Escenografía: Clarión Arte Taller. Vestuario: Patrons. Música: Guerrero y Sánchez. Intérpretes: Amparo Brisa, Ricardo Plaza, Carmen Rochina, Laura Rosell, Maica Brines, Boro Guzmán, Lola Giner y Carlos Guerrero. Estreno: 21 de enero de 1988, en el Teatro Micalet de Valencia.

COMPAÑÍA DE MANEL BARCELÓ.
Barcelona

ALL TALKING, ALL SINGING, ALL DANCING... ALL GERSHWING
De Manel Barceló. Dirección: Manel Barceló. Intérpretes: Manel Barceló y Anna Briansó. Pianista: Celesti Vall. Estreno; 23 de julio de 1988, en la Sala Villarroel de Barcelona dentro, del Grec-88.

"El nuevo espectáculo de Manel Barceló, estrenado el pasado sábado, en el marco del Grec-88, y que mañana se presenta en La Farga de l'Hospitalet, quiere ser una evocación de la infancia del cine sonoro americano, una evocación de aquellas comedias musicales adaptadas por el mundo de Hollywood.
Sería lógico imaginar un resultado teatral agradecido, un espectáculo alegre, refrescante, entretenido. Música, canciones, baile y un poco de humor son condimentos sabrosos para el escenario y el público. Tan sólo falta que el fruto de la combinación sea de calidad.
Los tres actos de All talking... *van precedidos de un prólogo que nos sitúa en los albores del cine sonoro. "Theda Bara, sola en su apartamento, se pierde un gran acontecimiento", el nacimiento de la voz en la pantalla. Ella habla por teléfono, pero no se le oye, porque estamos aún en el cine mudo; sus palabras aparecen escritas simultáneamente en una pantalla luminosa. Es una buena manera de mostrar, en escena, aquella pobreza del cine mudo. A pesar de todo, el prólogo resulta reiterativo.*
Después, los tres actos. El primero nos presenta una imaginada noche de bodas entre Groucho Marx y Mae West, con un trabajo de interpretación notable. Sin caer en la fácil simplificación caricaturesca, Barceló consigue una brillante imitación.
En el segundo acto, otro de los grandes tópicos cinematográficos: el género negro. En escena, Zippo, un navajero de origen siciliano metido de lleno en sus delirantes fantasías criminales. Esta historia se alarga sin piedad, con un final escénico innecesariamente aplazado, y resulta pesada. Finalmente, el último acto, "Alicia en la ciudad de las maravillas", la inevitable historia de las ilusiones artísticas y el desengaño final de una actriz de segunda fila, convertida en estrella de la pantalla por un esperpéntico empresario amoral.
Aquí, Barceló realiza un eficaz trabajo paródico: su empresario regordete y enano es todo un hallazgo. Anna Briansó resuelve con acierto la candidez de su personaje, pero quizá le falta un poco de desparpajo en el momento de enfrentarse a su contrincante. Los dos actores bailan de manera muy aceptable, pero, y ahora llega el desastre, cantan que da pena. Añadamos a esto las dos horas excesivas que dura el espectáculo y, al fin y al cabo, nos queda una cierta sensación de espectáculo fallido." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 28 de julio de 1988).

"Se esperaba con expectación la única obra catalana de este Grec-88. Y, la verdad, defraudó. Hubo quien comentó a la salida del espectáculo cómo era posible que la compañía de Manel Barceló hubiera podido hacer algo tan flojo, por momentos hasta aburrido, partiendo de una buena idea.
Vayamos por partes. La obra cuenta con dos actores, en teoría, adecuados: el propio Barceló y Anna Briansó. Pero algo falla en parte o en todo el engranaje.
En el prólogo, homenaje al nacimiento del cine sonoro, muestra un primer y simpático hallazgo: unos "sobretítulos" electrónicos, a veces algo despistantes.
El acto primero es, en teoría, lo más divertido. Recrear en escena a Groucho Marx y a Mae West da múltiples posibilidades. La resolución final se alarga en exceso y (los mitos son los mitos) Barceló es un pálido reflejo de Groucho, mientras Briansó, irónica como Mae, no logra aportar la socarronería necesaria.
El segundo acto, cuando un asesino de cine negro repasa su vida poco antes de ser liquidado, durmió a más de uno. La música en directo de Celesti Vall creaba ambiente. La escenografía de Mariel Soria y Dino Ibáñez era sencilla, pero muy apropiada. Pero el tono, de la actuación, de la voz, dejaba frío al más pintado.
Tras el descanso, una miniversión de "Alicia en el Hollywood de las maravillas" de irregular desarrollo, cuenta, en cambio, con el buen hallazgo —muy de cómic— del cazatalentos enano y gordo, amante de estrellas, que está bien llevado por Barceló.
Sin entrar en si la obra es adecuada o no, si Gershwing y el musical interesa o no, imaginen que hubieran hecho en Londres o en Broadway con una obra así; un musical de éxito, en potencia. Barceló, buen actor pero mal director o buen director pero mal actor, no logra imprimir el ritmo adecuado a la obra y hace que el espectador pierde el interés antes de haber llegado a crearlo." (Txerra Cirbián. "El Periódico". Barcelona. 26 de julio de 1988).

COMPAÑÍA DE MARÍA JOSÉ CANTUDO.
Madrid

¡VIVA LA PEPA!
De Emilio Laguna y Adrián Ortega. Dirección: Carlos Ballesteros. Coreografía: Antonio Bardis. Arreglos musicales: Gregorio García Segura. Vestuario: Amparo Coll. Intérpretes: María José Cantudo, Emilio Laguna, Rubén García, Marisa Porcel, Antonio Bardis, Marga Herrera y Silvia Güell. Estreno: 8 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de Alicante.

"De "doble estreno" se puede calificar la presentación en Alicante de la revista ¡Viva la Pepa!, *hasta hoy martes; ya que al "estreno mundial" del espectáculo, se une el "debut", como estrella de revista, de la actriz María José Cantudo.* ¡Viva la Pepa! *encauza sus miras: título, texto, números musicales..., hacia la vedette, aunque —precisamente— son otros aspectos del espectáculo los que dan mejor la talla. Así, el cómico Emilio Laguna, a remolque siempre de la protagonista, se erige como el alma del montaje, demostrando que si la expectación la pone ella, el oficio lo pone él. En la despedida, por ejemplo, antes del "apoteosis" dirige con ternura y gracia al espectador un hermoso texto, lleno de humanidad, sobre la vida de la farándula. Es el único aspecto, quizás, en el que se nota la mano del director, Carlos Ballesteros. Y es, esta intervención final del cómico, lo mejor del espectáculo.*
Lo demás, en un tono discreto. A La Pepa *le falta pisar muchos escenarios. Y sería de agradecer que esta aceptable voz que delata el playback se emitiese en directo. Se entiende que la música —en su mayoría, temas muy conocidos— esté enlatada, pero no se entiende del todo que también la voz salga del microsurco.*
La coreografía y la escenografía están al nivel de la estrella, es decir, sin pasarse. Sólo el vestuario brilla con luz propia. Parece como si los responsables de darle vida a esta revista hubiesen agotado sus ideas —y, posiblemente, el dinero— entre lentejuelas, plumas y trajes de exquisita factura. Pero la revista, con sus limitaciones y sus excelencias, que tanto gusta a un sector del público, es algo más que un desfile de modelos.
Hay que destacar, por último, la buena labor del cuadro de "característicos", los cómicos que, junto a Laguna, ponen la nota "auténtica" de



"In extremis", por el colectivo vizcaíno Markeline y, en la página siguiente, "La decente", de Miguel Mihura. (Foto: Pablo Santana).

esta ¡Viva la Pepa!." (Juanluis. "La Verdad". Alicante, 8 de marzo de 1988).

"En ¡Viva la Pepa! no hay riesgo que impida el triunfo. La Pepa Cantudo canta, sabe moverse, tiene modales, finura, expresividad, belleza y atractivo. El público le piropea con todo merecimiento. Hay un ballet homogéneo y disciplinado, capaz de desarrollar coreografías menos elementales. En la música no hay fallo posible porque se han elegido números de entre los mejores de la historia del género, como el "Pichi", "Las viudas de alivio", "Carmen la cigarrera", "Tomar la vida en serio" y las coplas de fray Canuto, cuyo éxito está garantizado porque son obra del maestro indiscutible de la revista, el granadino Francisco Alonso. Y la imprescindible faceta cómica está cubierta con efectiva



inteligencia por la personal comicidad de Emilio Laguna, eficaz, contundente, expresiva y variada, que se auxilia con la ideal partenaire que es Marisa Porcel, maestra en no robar escena, pese a que no puede pasar inadvertida. Otro veterano que se las sabe todas en el oficio cómico revisteril, Rubén García, junto a Antonio Bardis, despliega sus infalibles recursos y se nos mete al público en el bolsillo cada vez que sale a escena.
Entre lo complementario —que no secundario— destaca lo llamativo de los figurines, por su diseño, colorido, variedad, lujo y propiedad; así como el decorado, aunque la utilización de éste dependa del espacio escénico disponible.
El público agradece que se le sirva lo que quiere y busca. Y como se le sirve a la medida, no cesa de reir, de disfrutar y de aplaudir. Pues que bien, "tutti contenti"." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 20 de abril de 1988).

MARKELIÑE. Amorebieta (Vizcaya)

IN EXTREMIS

Del colectivo. Dirección: Isidro Rodríguez. Escenografía: José Javier Lacalle. Vestuario: Bego Rodríguez. Música: Ganbara. Intérpretes: Javier Renobales, Iñaki Egiluz y José Ramón Martínez. Estreno: 26 de febrero de 1988, en el Centro de Enseñanzas Integradas de Eibar.

"Es un trabajo de pantomima con tres intérpretes, sin apenas texto pero con mucho sonido, y que tiene dos partes independientes; escenas de la vida cotidiana de tres secuestradores junto a la víctima, y la ficción que interpretan unos policías vascos imitando a sus señoritos mientras empieza alguna ceremonia oficial. Son dos situaciones de efecto, con tradición incluso en su planteamiento humorístico; la visión del envés risible de lo grave, y la dialéctica del señor y el criado.
Hay dos aspectos en el humorismo del trío Markeliñe. Uno, de situación, de historia, que tendrá la virtud de irritar por su tibio índice de patriotismo. Es decir, porque habla irrespetuosamente de cosas santas para estos y aquellos, a saber, secuestradores y policías, o ambas, quizá viceversa. El otro aspecto es el hilado de "gags" en torno a esas situaciones, la cocina del espectáculo. Aquí puede haber mayor acuerdo, porque ofrece momentos buenos.
Markeliñe hace pantomima. Relatos visuales a partir de un cañamazo argumental, de una idea. La desarrolla en núcleos adheridos al primero, a veces conectados directamente con él, y a veces de puro divertimento. Están elaborados, en ocasiones, con fortuna y hay tensión de ideas. El problema es, fundamentalmente, de intérpretes, de actuación. Un trabajo de sus características requiere actores excepcionales. Cuando Markeliñe estrenó Mudo fantástico se podía detectar en ellos algunos de los problemas ahora no resueltos; eran mimos con cierta formación tradicional que rompían las ataduras para abrir más su experiencia. Hacían pantomima, y se pensaba que su desmañado modo de hacer era frescura.
Cuidado, que puede no ser frescura lo que aflora ya muy a la vista, sino torpeza. Y hay tosquedad en las soluciones motrices, y demasiadas veces aparece una gestualidad espontánea, una brusqueadad "natural" que rompe el ritmo de un espectáculo que es fundamentalmente rítmico y artificioso. Y eso les va a ser complicado de solucionar porque responde a la necesidad de escuela. Aunque, sin embargo, hay un espectáculo, porque el punto de apoyo es divertido precisamente a causa de su impertinencia, y porque sus desalmados actores son capaces de imaginar cómo habría que hacerlo bien. Casi, casi, un buen invento con el que el público, más de una vez y más de dos, ríe incontinente." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 27 de mayo de 1988).

"Primero que nada, ambas propuestas participan de un nexo común: la desinhibición de los presentes en un momento dado, sabedores de que los ausentes no están allí para contenerlos. De esa forma, el palestino y el marine juegan inocentes a hacerse trampas e incluso festejan con una cierta adhesión los dos meses de cautiverio que viene padeciendo su víctima. Porque la inhibición va perdiéndose gradualmente ante la tardanza del presidente del Gobierno, los tres políticos dan rienda suelta a sus pueriles manías, hacen calceta, juegan a la cuerda y pasean inalámbricamente un prototipo de carreras. Con sus procederes, los personajes despiertan del espectador la carcajada o la sonrisa, según el grado de complicidad que el público adquiera. Al tiempo, cada uno de los dos "cuentos" está preñado de "gags", pues son ellos los eslabones que mantienen la longitud de la cadena y aseguran su continuidad.
Los materiales se desgastan por el uso y hay momentos en que no dan para más. Ese es el problema de Markeliñe. Los arranques parecen adecuados y en los inicios de cada uno se encuentran los pellizcos más divertidos. Sólo que a medida que va pasando la historia la acción se hace redundante, los absurdos afloran sin ton ni son y es el término de la cuestión el que restablece un poco la satisfacción del respetable. De un respetable que, eso sí, lo ha pasado bien. Porque manejar bien en teatro el factor tiempo es asegurarse por anticipado **parte del éxito futuro. Creo yo que ambas historias no dan para tantos minutos, que** ambas obritas consideradas como bloques absolutamente diferenciados, son en sí mismas enemigas del cronómetro. Si Markeliñe había reparado en ello habremos de admirar su valor para pechar con el inconveniente. Si no lo había hecho, sería bueno que reflexionara.
In extremis es un intento honrado que no acaba de coronar sus objetivos. Sus tres actores se entregan a tope, no se dan ni tregua ni respiro. Todavía no es suficiente. Así que quedamos a la espera." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 27 de mayo de 1988).

COMPAÑÍA DE MARY PAZ PONDAL. Madrid

LA DECENTE

De Miguel Mihura. Dirección: Álvaro Sáenz de Heredia. Escenografía: Ramón Molina. Figurines: Vicente Cano. Intérpretes: Vicente Parra, Lola Lemos, Mary Paz Pondal, José María Escuer, José Albiach y Marta Álvarez. Estreno: 6 de mayo de 1988, en el Teatro Cómico de Madrid.

"(...) A menudo, el secreto de una comedia, el dato que ordena o confunde toda su estructura, radica en la originalidad o ingenio de la situación fundamental. En este caso, Mihura imaginó una que no deja de encerrar ese sentido crítico que el autor, salvando su juvenil y extraordinaria Tres sombreros de copa, siempre quiso evitar. La situación es la que da nombre a la comedia y a la protagonista, una esposa tan decente que solicita de todos sus posibles amantes el previo asesinato del esposo, evitando así el acto de infidelidad.

A partir de esta reiterada demanda se enreda graciosamente el ovillo, con dos limitaciones que tambien han lastrado las comedias policiacas de Jardiel: una, la necesidad de "moralizar" los atrevidos planteamientos; la otra, la de acabar aclarando todos los equivocos, atando todos los cabos, para que el espectador no se sienta estafado. Reglas ambas, hijas de la censura y la tradición teatral de nuestro público, que no han hecho sino minimizar muchas comedias, ingeniosamente planteadas y, sin embargo, resueltas con una lógica farragosa y del todo opuesta al tono inverosimil defendido hasta entonces.
La decente *acusa timidamente esta contradicción, la imaginación se ve frenada por una conclusión didáctica y moralizante, en la que, a fin de cuentas, la obra reafirma su profunda falsedad, cuanto hay en ella de salto en el vacio, de juego que no pierde nunca de vista los intereses del público tradicional, o, si se quiere decir con otras palabras, del público mayoritario al que Mihura se sometió.*
La compañia de Mary Paz Pondal defiende el juego, hasta donde lo permiten la comedia y un reparto de nombres conocidos y no siempre bien empastados en la deseable atmósfera de la comedia." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 13 de mayo de 1988).

"(...) José Maria Escuer y Vicente Parra bordaron sus personajes: el director les ha marcado, y en ello acusa sus orígenes cinematográficos, unos movimientos precisos, muy fotografiables, muy detallistas, muy para un primer plano.
Los dos lo han comprendido así y se recrean en la suerte, como si la cámara les estuviese inmortalizando en su mejor gesto. Mary Paz Pondal está versátil, rica de matices, Lola Lemos les acompaña muy bien. En sus breves intervenciones no desmerecen José Albiach y Marta Álvarez. Todo ello en un decorado digno, mejor de lo habitual en comedias de verano y funciones para llenar un hueco.
Esta Decente *es una obrita de Mihura, una intriga policiaca con su crimen y su suspense. El autor no pretendió más, pero creo que su deseo ha sido muy bien servido por la compañia."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 16 de mayo de 1988).

"(...) La interpretación, si asi puede llamarse, que Mary Paz Pondal hace de la protagonista convierte a la delicada, a la complicada, a la interesante Nuria en una mujer vulgarmente provocativa, ridiculamente vestida por sus peores enemigos, bastante estùpida, muy lejos de la fémina inquietante, que "no es un ser cínico o sofisticado que busca el alivio de la evasión soñando o preparando, "en teoria", un asesinato imaginario", según la describia sagazmente Lain Entralgo en su exégesis critica después de aquel lejano estreno. Y, paralelamente, el Roberto que pone en pie Vicente Parra, recitando atropelladamente, abruptamente, su papel, tampoco es el "redomado solterón epicúreo a la española... de carácter blando e irresoluto" que describia magistralmente Lain.
De que los dos personajes centrales no sean lo que deben ser, sino un grotesco chafarrinón, se deduce obligatoriamente el destrozo que se hace de una comedia ingeniosa, delicada, de agudisimo diálogo y situaciones sugestivas. Pondal y Parra convierten en abusivamente explicito lo que es pura insinuación. Esa escena del sofá, grosera, de teatro para "voyeurs", no es de recibo. Los equipamientos de la señora Pondal, menos. Ese vestido "de luto" es imperdonable. Todo transpira sensualidad barata, falta absoluta de imaginación para entender la sutileza de Nuria.
A compás de la pareja protagonista, Escuer exagera hasta la caricatura el tipo gracioso y burlesco del Comisario. La discreción de Lola Lemos en la criada respondona y la grisura de los demás alivian a veces la pesadumbre de un primer acto insoportable, favorecidos por las sinuosidades astutas de las escenas finales. Lástima de comedia. Mihura no hubiera dejado pasar la cosa del tercer ensayo. Álvaro Sáenz de Heredia, de ilustre prosapia, no tiene ni idea de lo que es dirigir un texto como este. Así le ha salido la prueba." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 14 de mayo de 1988).

MASKARADA. Bilbao

KONTRABAJUA
Adaptación de un texto de Patrick Süskind. Dirección: Carlos Panera. Intérprete: Mikel Martínez. Estreno: 15 de febrero de 1988, en la Sala Polivalente del Teatro Arriaga de Bilbao.

COMPAÑÍA "ME RÍO DE JANEIRO". Madrid

ME RÍO DE JANEIRO
Letra de Antonio Ozores y música de Augusto Algueró. Dirección: Adrián Ortega. Decorados: Viuda de López. Coreografía: Shani Mitchell. Intérpretes: Rafael Castejón, Pepe Ruiz, Pilar Alcón, Beverly Rolls, Jenny Hills, Paco Peña, Mael San Juan, Mari Camen Gambín y el Ballet Ilusions 88. Estreno: 10 de junio de 1988, en el Teatro Calderón de Madrid.

"Se trata de una revista muy entretenida. La música de Augusto Algueró es, entre sus componentes, lo primero que merece ser destacado. Fresca y simpática, marca el tono general del espectáculo. Los números cantables, mejores que los recitados, resultan de buen gusto, como de buen gusto es, en general, toda la obra, lo que en una revista española es muy de agradecer. El juego de luces, trajes, plumas, globos, serpentinas y canciones componen un todo muy grato de presenciar. La parte cómica, a cargo de Rafael Castejón, Pepe Ruiz y Paco Peña, sin romper tampoco la tónica general de buen hacer y gusto, resulta más endeble. Ninguna de las sucesivas escenas tiene un exceso de gracia, pero tampoco ninguna es mala: la tónica media general se mantiene y el espectáculo no desmerece tampoco por ese lado.
Janeiro no aparece por ninguna parte. Ya se ve que lo que quiere el titulo decirnos es que la pieza está escrita para que nos riamos de todo, de Janeiro y de lo que haga falta y se nos ponga por delante. Y tal propósito, si no alcanzado al ciento por ciento en parecer de este critico, si que quedó colmado en opinión del público, que es en fin de cuentas lo que cuenta.
Merecen ser destacados la "primerísima vedette" Pilar Alcón, que tiene muy buen tipo, hace del mismo un muy buen uso y presta alegria a todo cuanto toca en escena, así como el trabajo de Mael San Juan, que en sus números a lo Fred Astaire cosechó los mejores aplausos del respetable." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 13 de mayo de 1988).

"(...) Ver Me rio de Janeiro, *en el Calderón, es meterse en el tùnel del tiempo. Todo es un poco más descarado que en aquellos años en los que las comisiones de censura se afanaban en la eliminación de palabras groseras o en el pintado de cortinillas sobre los figurines que les eran sometidos. Todo parece también mucho más cutre y más humilde, pero la sustancia de un tipo de espectáculo que atrajo a millones de españoles —el equivoco verbal podia más que la censura, la represión sexual levantaba las cortinillas— está ahí e, incluso, la edad media de los espectadores, su disposición a aplaudirlo todo, las risas que corean cualquier insinuación, la euforia de pequeña fiesta clandestina, cabe aún percibirlo en el solemne Calderón, el de los medallones de nuestros clásicos, uno de los más hermosos, abandonados y fantasmales teatros madrileños...*
Si hubiera que hablar de los intérpretes, seria forzoso citar a Rafael Castejón, en quien se personifica una de las tradiciones cómicas más sólidas y más desaprovechadas. Seguramente en razón a las barreras que, salvo excepciones, han separado nuestra escena burguesa de nuestra escena popular, o, incluso, los proyectos intelectuales de esa ferocidad corrosiva de nuestros más celebrados cómicos." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 17 de junio de 1988).

TEATRO DE LA MEDIA LUNA. Pamplona

UNA JORNADA PARTICULAR
De Ettore Scola. Dirección: Pedro Miguel Martínez. Escenografía: Pedro Salaberri. Intérpretes: Aurora Moneo, Miguel Munárriz, Amelia Gurrucharri e Ignacio Aranaz. Estreno: 9 de abril de 1988, en la Sala del Teatro Estable de Navarra (Pamplona).

"(...) Al margen de la aparición esporádica, pero bien ensamblada de Amelia Gurrucharri e Ignacio Aranaz, ambos ayudantes de dirección de Pedro Miguel Martinez en este trabajo, esta Jornada *del Teatro de la Media Luna responde a un dueto interpretativo entre Miguel Munárriz y Aurora Moneo. Un pulso actoral que cuenta con un tercer y decisivo protagonista, la voz del locutor de la radio, la música ambiental y otros efectos sonoros con los que Pedro Miguel Martínez da corporeidad a lo que escenográficamente está voluntariamente desaprobado.*
Con una estructura que muestra intactas las habilidades narrativas de Ettore Scola, la obra se articula con buena carpintería, está atenta a la creación de un ritmo interior y se ve repotenciada con un juego de clima que muestran primero el encuentro y descubrimiento de ambos personajes, luego su propia desnudez —que tiene la facultad de dejar al aire las vergüenzas del sistema totalitario en el que se ven envueltos— y, finalmente, su aceptación mutua y su imposibilidad de trastocar los hechos.
Pero lo que Miguel Munárriz y Aurora Moneo escenifican tiene mucho de una historia de redención, un relato iniciático por el que Antonieta toma condición de su propia personalidad y Gabriel encuentra esa mirada de complicidad y amor que le dé el valor que precisa para



afrontar los hechos. Y aunque Gabriel sabe que para él nunca existirán tres mosqueteros que le salven, no ignorará que a Antonieta la exorcizarán del fantasma del fascismo.
No hay lecturas políticas ideologizadas salvo ese pensamiento final de que la cultura se erige como único blasón que inmunice de la ignorancia y la injusticia, eso y ese encuentro desesperado de dos víctimas de un absurdo.
Al igual que aconteciera con Historia del zoo, *Pedro Miguel Martínez se ha volcado en la creación de los personajes y éstos han encontrado en Miguel Munárriz y Aurora Moneo dos actores con alma, que configuran sus roles en una alternancia sustentada en un montaje ágil, rápido, que resuelve los monólogos en un montaje casi cinematográfico y que deja fluir el texto por sí mismo. Es una obra de matices, de pequeños gestos, texto difícil que exige unos cambios profundos y que dan corporeidad a dos seres ricos en singularidades e inusitadamente densos en su desarrollo.*
La interpretación, pieza angular y casi única de este montaje, germina sobre ese paso a dos de Gabriel y Antonieta que se crecen en los momentos de tensión y que se adivina en medio de un proceso evolutivo que dentro de algunas representaciones debe alcanzar un tono inusitadamente alto. Con ellos y a través de ellos, el espectador percibe una interpretación notable, subyacente y vital, que revaloriza la valía de lo que ahora aparece como un grupo nuevo. De esta manera, Una jornada particular, *con su lectura vigente, porque en definitiva propone una llamada a la comprensión entre seres diferentes e incluso opuestos, sirve de invitación a una iniciativa teatral a la que como espectador resulta difícil no aceptar por el mucho teatro que lleva dentro."* (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 10 de abril de 1988).



De arriba abajo, "Una jornada particular", por el Teatro de la Media Luna, y "Mullieribus", por Medusa.

COMPAÑÍA DEL MEDITERRÁNEO. TEATRO ESTABLE DE MÁLAGA. Málaga

REFUGIOFOBIA
De Miguel Gallego. Dirección: Miguel Gallego. Escenografía, vestuario y maquilaje: Jesús Calvo, Ángel Calvente, Antonio Olveira y Alberto García. Música: José María Alonso. Intérpretes: Elena Somodevilla, Paco Inestrosa, Miguel Guardiola, Pilar Ruiz Nieto, Mar Santiago y Paco Jiménez. Estreno: 17 de noviembre de 1987, en la Casa de Cultura de Málaga.

CELOS
De Miguel Gallego, sobre textos de Louis Verneuil. Dirección: Miguel Gallego. Escenografía: Jesús Calvo. Vestuario: Alberto García y Jesús Calvo. Intérpretes: Miguel Guardiola, Leonor Regife y Juan Manuel Lara. Estreno: 25 de diciembre de 1987, en la Casa de Cultura de Málaga. Patrocinado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, con la intervención del Colegio de Arquitectos.

DESPUÉS DE MAGRITTE
De Tom Stoppard. Adaptación de Miguel Gallego. Escenografía: Jesús Calvo. Vestuario: Alberto García. Intérpretes: Francis Prieto, Gema Martín, Manuel Salas, Paco Inestrosa y Concha Galán. Estreno: 28 de enero de 1988, en la Casa de Cultura de Málaga. Colabora el Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura.

AGNUS DEI
De John Pielmeier. Dirección: Clara Domecq. Intérpretes: Gloria León, Belén Caballero y Pilar Ruiz. Estreno: 3 de marzo de 1988, en la Casa de Cultura de Málaga.

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Adaptación y dirección: Miguel Gallego. Escenografía: Jesús Calvo. Vestuario: Blanca S. Romera. Intérpretes: Miguel Recio, Miguel Guardiola, Lola González, Concha Galán, José Pineda y Paco Jiménez. Estreno: 30 de abril de 1988, en la Casa de Cultura de Málaga.

LA MEDITERRÀNIA. Barcelona

ANÒNIM VENECIÀ
De Giuseppe Berto. Dirección: Francesc Cruzate i Millán. Escenografía: Jordi Arqués. Música: Jordi Vidal. Intérpretes: Lluís Marco y Ana María Mauri. Estreno: 14 de febrero de 1988, en el Centro Católico de Badalona.

COMPAÑÍA MEDUSA. Santiago de Compostela

MULLIÉRIBUS
De Dotorea Bárcena. Dirección: Fernanda Lapa. Escenografía: Ovidio Blanco. Intérpretes: Anxela G. Abalo y Dorotea Bárcena. Estreno: 29 de octubre de 1987.

"(...) Dorotea Bárcena, autora del texto, y Anxela G. Abajo son las auténticas creadoras de Mulliéribus, *una de esas piezas teatrales donde la interpretación está por encima de lo escrito en el papel. Es una muestra del teatro de actores,*

donde hasta la dirección se queda en un segundo plano, por más significativa que sea la figura de la directora de este espectáculo, la portuguesa Fernanda Lapa, que en su país es una auténtica figura del teatro porque llegó a dirigir la compañía nacional. Ella reconoce que en este caso ha dejado hacer a Anxela y Dorotea, sobre todo a esta última que, por haber imaginado la obra, ha sabido recrearla con una maestría que el público aprecia desde el primer segundo, de algo más de una hora que dura la representación.
Tiene Mulliéribus *muchos momentos de hilaridad, situaciones que mueven a la carcajada, o simplemente a la sonrisa o a la mueca, porque es una obra de pretensión desmitificadora, aunque esté construida sobre perfiles de mitos y de símbolos. Son muchas actuaciones encadenadas, como dice el folleto publicitario, "unha longa viaxe pola civilización patriarcal, brincando de muller en muller á percura dunha resposta e dunha identidade".* (L. R. V. "La Región". Orense. 6 de noviembre de 1987).

"Mulliéribus *es una sólida y sabrosa reflexión de, por y sobre la mujer, que combina hábilmente el humor, el amor y la ácida ironía, subrayado todo ello por momentos de espléndida calidad dramática. Pero, además, el trabajo de las dos actrices que soportan todo el peso de la obra, completa todas las virtudes potenciales del texto, redondeando sobre escena las cualidades del papel escrito y transformado, con ayuda de la directora portuguesa Fernanda Lapa, la buena escritura caligráfica en excelente escritura teatral.*
Dorotea Bárcena y Anxela Abalo gritan, susurran, cantan, se muestran cálidas, apasionadas, vulgares y gélidas, en una continua ruptura de ritmos que supone un "tour de force" interpretativo realmente admirable. En ellas y en un texto inteligente están las bondades de Mulliéribus, *bien arropadas por una excelente escenografía del director de Conde Gatón, que siempre ha desarrollado en ese campo de la labor teatral, lo mejor de su creatividad."* (M. A. Varela. "El Diario de León". León. 10 de noviembre de 1987).

METRÓPOLIS. Madrid

BESOS DE SAL, COLLAGE DRAMÁTICO

Espectáculo compuesto por las obras: "La tortura", de Enrique Buenaventura; "Un idilio ejemplar", de Frenc Molnar; "La autopsia", de Enrique Buenaventura, y "Farsa de la mujer engañada", versión libre de "El cornudo apaleado", de Alejandro Casona. Dirección: Jorge Matheus. Intérpretes: Antonio de la Fuente, Laura Patricia López, Fidel Fernández, Maite Cruz, Francisco Canales, Verònica Litvin, Carlos de la Rubia y Juan Francisco Ramos. Estreno: 11 de junio de 1988, en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid.

GRUPO DE TEATRO DE MIJARES.

Mijares (Ávila)

MAMÁ INÉS

De Enrique de Daza. Intérpretes: Nati, Lorenzo, Fermín, Alfonso, Zulemi, Gloria, Benjamín, Tere, Miguel Ángel, Alicia, Ovidio, Reyes, Mari Asun y Silvia. Estreno: 17 de junio de 1988, en el Salón Parroquial de Mijares (Ávila)

MILIKI Y RITA IRASEMA. Madrid

EL FANTASMA DE LA SOPERA

De Emilio Aragón y Rita Irasema. Dirección: Rita Irasema. Coreografía: Bob Niko. Intérpretes: Rita Irasema, Miliki, Amparo Aragón, Manuel Feijoo y Emilio Feijoo. Estreno: 7 de noviembre de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"(...) No se necesitó ninguna estrategia sofisticada para que los niños que abarrotaban la sala vivieran lo que se les ofrecía. Bastó un guiño cómplice del genio Miliki, que sabe desde hace muchos años que a los niños hay que tratarlos con amor, con respeto y sin ñoñerías y extravagancias. Rita, todo vida y simpatía —además de una espléndida voz—, encandiló a los presentes. Los Aragón saben hacer de todo y lo hacen bien.
En el Fantasma de la sopera, *todas y cada una de las canciones, con letra y música de la propia Rita, son un acierto de alegría y ritmo. La coreografía de Bob Niko sirve para que los ocho niños que participan en el espectáculo muestren el gracejo imperfecto de sus escasos ocho años. Tarantelas, rumbas y una "variación" del célebre "Feliz en tu día" para que el público, padres e hijos, se levante de su asiento, disfrute y participe.*
Por Miliki no pasan los años. Sigue con su humor de siempre: ingenuo, que no tonto, incapaz de dañar sensibilidades ajenas. La fórmula, personal e intransferible de la familia, tiene lustros y sigue en candelero. Niños de cuatro años, que jamás habían visto al veterano payaso en esa fábrica de afectos que es la televisión, le aclamaban y le querían. Por algo será." (B. Torquemada. "ABC". Madrid. 22 de noviembre de 1987).

"(...) Eso no es una comedia infantil musical, y de ahí no puede salir ningún aficionado al teatro. Yo creo que está muy bien que Miliki divierta a los niños, que van a verle a él y con él disfrutan. Pero creo que también deberían los niños ir al teatro-teatro, al de los mayores. Hay muchas piezas que les gustarían, pienso yo: Alesio, Abejas en diciembre... *No los niños en bloque; lo que creo es que si los padres llevan a sus hijos desde pequeños al buen teatro, los hijos se aficionarán. Y un pueblo aficionado al teatro es mucho mejor pueblo.*
Y ya puestos a ejercer de críticos, diré que Miliki se conforma cómodamente con dar poco, ya que ese poco le basta para tener éxito. Pero yo querría verle esforzarse más. Aquel único truco de magia (invisible para media sala de butacas, por mal situado en escena) me parece susceptible de ser mucho más variado y sorprendente; La historia del castillo con fantasma, la única teatral de todo el espectáculo, es ingenua y simple y no está bien contada; con los niños en el escenario se pueden hacer muchas cosas más, y ellos lo estaban pidiendo a gritos el día que yo fui, sin que Miliki esforzara su imaginación más allá de un rutinario interrogatorio, en el que los chavales tuvieron que poner toda la sal; una escenografía bonita y creativa, mágica, como la momentáneamente lograda mediante las escaleras iluminadas en la oscuridad, brilla precisamente por su ausencia. En fin, no me parece bien que se dé a los niños un producto que podía ser mucho mejor y que es muy flojo, sólo porque se van a reír con cualquier cosa. Aunque esa cualquier cosa sea la evidente gracia y popularidad de Miliki." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 17 de diciembre de 1987).

COL.LECTIU MILOTXA TEATRE. Valencia

ESQUIVANT NUVOLS

Guión y dirección: del colectivo. Intérpretes: Rafael Ricart y Andrés Moreno. Estreno: 30 de septiembre de 1987, en los Jardines de Viveros (Valencia).

MIMOCLÁN. Valladolid

SILENCIO, SE RUEDA

Del colectivo. Dirección: Mario Pérez Tapanes. Intérpretes: Beatriz Almeida, Nuria Arribas, Laura Divina, Mercedes Asenjo, Carlos Rodríguez, Jesús Puebla y Javier Esteban. Estreno: 19 de septiembre de 1987, en la Sala Borja de Valladolid.

TEATRO MIX. Catral (Alicante)

AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN

De Federico García Lorca. Dirección: Francisco Illán. Escenografía: J. Manuel Navarro y R. Llopis. Intérpretes: Armando Mora, Yolanda Navarro, Encarna Piedrabuena, Trinidad Fernández, Joaquín Ferrándiz y Gustavo Mora. Estreno: 18 de marzo de 1988, en el Teatro Nuevo Cinema de Torrevieja (Alicante).

TEATRE MÒBIL. Barcelona

SING-SING

Del colectivo. Director: Berti Tovias. Intérpretes: Jordi Girabal, Atilà Puig y Marcel Gros. Estreno: 31 de octubre de 1987, en los Lluïsos de Gràcia de Barcelona.

"De entrada, vale la pena advertir que el espectáculo, sencillo en su estructura e intencionalidad, no busca sólo al público infantil; es un montaje abierto que puede interesar a todo tipo de públicos.
Una sencilla trama argumental le sirve a los actores Jordi Girabal, Àtilà Puig y Marcel Gros para desarrollar en escena un amplio abanico de "gags" y provocar todo tipo de situaciones cómicas. El espectador —niño o adulto— se encontrará con un espectáculo divertido en el que luce el buen trabajo de los tres actores.
Otro elemento que contribuye a hacer atractivo Sing-Sing *es la música, tocada en directo por los mismos actores. El ritmo que consigue imprimir al montaje el director Berti Tovias, potencia el espectáculo y lo hace llegar al espectador como una fuerte bocanada de aire fresco.*
Por supuesto, que este trabajo del Teatre Mòbil se mueve en las coordenadas de un teatro sencillo y sin más pretensiones que las de hacer reír; el mérito, en todo caso, está en la forma en





Dos escenas de "Damas, señoras, mujeres", por la compañía del Teatro Muñoz Seca de Madrid. (Fotos: Chicho).

que está hecho y en la concordancia entre objetivos y resultados.
A lo largo de más de una hora de espectáculo, las situaciones en que se encuentran los hermanos Nicolau son diversas y originales: confusiones, persecuciones y malentendidos pueblan el escenario, siempre sometidos al ritmo agilísimo que marca el director.
En el trabajo de los actores se adivina su formación e interés por el mundo del "clown" y se intuye también la buena mano de Berti Tovías, cuya formación —fue actor con Dagoll Dagom en Antaviana— *también pasa por ese campo. El Teatre Mòbil merece un seguimiento."*
(Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 7 de noviembre de 1987).

EL MONIGOTE. Villanubla (Valladolid)

MILAGRO EN CASA DE LOS LÓPEZ
De Miguel Mihura. Dirección: Javier Gómez. Estreno: 22 de noviembre de 1987, en la IV Muestra Provincial de Teatro.

MONTSE G. ROMEU-PRODUCCIONES MARGINALES. Madrid

OPERACIÓN FEMISCOLTA
De Ernesto Caballero. Dirección: Asunción Sánchez Abellán. Intérprete: Montse G. Romeu. Estreno: 29 de febrero de 1988, en el Café-Teatro No se lo digas a nadie, Madrid.

MOUCHO CLERC. Santiago de Compostela (La Coruña)

NA FRAGA DO CONDE
Del colectivo, sobre varios textos de W. Shakespeare. Dirección: Xan Cejudo. Intérpretes: Rodrigo Roel, Xavier R. Lourido, Quico Cadaval, Juan Goberna y Xosé M. Olveira "Pico". Estreno: 28 de febrero de 1988, en el Teatro Colón de La Coruña, dentro de la Mostra de Teatro Galego. Subvencionado por la Xunta de Galicia.

LA MUECA. Alcázar (Ciudad Real)

OJERIZO II
Del colectivo. Dirección: Aúreo Gómez. Escenografía y música: Miguel A. Romero. Estreno: 26 de agosto de 1988, en Campo de Criptana (Ciudad Real).

COMPAÑÍA DEL TEATRO MUÑOZ SECA. Madrid

DAMAS, SEÑORAS, MUJERES
Libro y dirección: Juan José Alonso Millán. Escenografía y vestuario: Tony Cortés. Intérpretes: Analia Gadé, María Luisa Bernal, Adriana Vega, Carmen Roldán, Julia Blanco, Lola de Páramo, Pepe Álvarez y Margarita García-Ortega. Estreno: 3 de septiembre de 1987, en el Teatro Muñoz Seca de Madrid.

"(...) El fácil comediógrafo que es Alonso Millán persiste en una línea de caricatura y sátira costumbrista en la que aparecen como precedentes Camino verde, Revistas del corazón, Capullito de alhelí. ***Es decir, que las costumbres a que el autor apunta son las malas costumbres de una subsociedad a la que se llama, con expresión levemente anticuada, la "jet set". La fórmula de*** Damas, señoras, mujeres viene a ser *la de esos precedentes. La estructura dramática aparece adelgazada. Hay un drama, que está fuera de la escena, al que no asiste el espectador, y un reflejo puramente verbal que se desarrolla en el mentidero femenino de las "toilettes" de uno de estos locales actuales a los que se ha llamado sucesivamente cabarets, boites, salas de fiestas, discotecas y no sé cuantas cosas más.*

Cuatro mujeres jóvenes entregadas a las formas más modernas de prostitución, entre los negocios, el sexo y la droga, son envueltas por la protagonista, Leticia (Analia Gadé), en la desaparición de Charlie, un "camello" que, según se dice, ha tenido que ver con todas ellas. La última de sus amantes ha sido Leticia y hay entre los dos, quizás entre todos, un alijo de droga. Cien millones de pesetas de droga al precio de la papelina.

Alonso Millán conoce directa, directísimamente, el lenguaje que se habla en esos locales. Sus personajes lo hablan con soltura, como si el público no estuviera delante. La grosería de las expresiones compite con los "ladrillos" coloquiales de última moda, a veces afortunados, otras muy graciosos. Hablan, pues, las chicas y van dibujando sus caracteres. Son las facetas de un mundo social que tiene vago reflejo, al autor, las relaciones entre aristócratas, supuestas artistas y golfas desgarradas es íntima, sin fronteras. Incluso un travestido, "Maruja", circula en esa especie de Capilla Sixtina del pecado, en la que se discute, se conspira, se "snifa", se emborracha y se desemborracha con admirable resistencia física.

La acción es morosa. En rigor no existe la acción dramática, sólo la referencia a sucesos fuera del espacio teatral. Así hay un desarrollo, descriptivo, carente casi siempre de tensión situacional, animado por la ligereza del diálogo y los hallazgos frecuentes de frases que hacen reír, de más a menos, a medida que el espectador se acostumbra a las alusiones a personajes conocidos y a políticos o acontecimientos reales. De cuando en cuando, el poder satírico de frase estalla alegremente. Al final, en un cuadro último, cuya composición está cargada de resonancias a obras ya olvidadas, la trama se

desvela, se infantiliza un poco y el telón cae sobre un final convencional con moraleja.
Analia Gadé, eje de la acción, realiza un "tour de force" como actriz. Está graciosa y rica en expresividad. Adriana Vega, cada dia más estilizada, es una figurina. Carmen Roldán, una gran figura física, quizás un punto excesiva. María Luisa Bernal, una chica moderna, ligera, graciosa, y muy a punto. Julia Blanco, una real moza. Lola de Páramo, una ingenua tópica. Destaquemos a Pepe Álvarez, en un travestido cómico-dramático lleno de veracidad, y a Margarita García Ortega, actriz veterana, en una lección de naturalidad que sirve de contraste a la trivialidad de los sucesos.
Fino, elegante, decorativo, interior de esos "servicios" de discoteca de lujo, construidos por Toni Cortés con buen gusto y vista teatral. Muchos, variados, sugestivos figurines animan a esas cinco muchachas de vida ligera. Una buena noche inaugural para el remozado, resucitado Teatro Muñoz Seca." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 4 de septiembre de 1987).

"Se esperaba un estreno afortunado. Lo hubo. La comedia está construida de forma muy poco habitual. En cierto modo vemos el entre bastidores de la realidad: no la sala de fiestas, sino los lavabos de señoras. Allí acuden las damas a maquillarse y retocarse, y entonces se nos descubren como mujeres: también sus alumnas precisan de retoque, para que las apariencias puedan seguir mintiendo.
El autor de esta crítica confiesa que nunca estuvo en una sala de fiestas de Marbella, y que no ha tenido contactos con la "jet". Tiene por eso que fiarse del autor. Pero Alonso Millán conoce sus costumbres, su fraseología, sus verdades, y las desnuda para nosotros en ese ambiente íntimo y fácil a la confidencia en que la acción se desarrolla. ¿La acción? No hay acción. La historia no sucede en escena. Es paralela y tiene lugar fuera; nosotros solamente oímos a las otras actrices hablar de ellas. Pero hablan con tanta perfección, manejan tan excelentemente el lenguaje, proceden con tal naturalidad que realmente es como si la cuarta pared del lavabo de señoras se hubiese volatilizado, para permitirnos escuchar a esas damas convertidas en mujeres. ¿El argumento? Una historia de delitos, sórdida y oscura, envuelta en la fragancia de los perfumes que las damas han de aplicarse una y otra vez para no oler a podrido. Mantener el diálogo sobre lo que no se ve y hacerlo interesante al público no es tarea fácil. Alonso Millán lo consigue con esta pieza que es puro diálogo, puro equilibrio de la nada, tan verdad como una novela de Flaubert, tan superficial como un espectáculo de fuegos de artificio. Una comedia llena de frases ingeniosas y de situaciones ligeras, que hace reír, y no pretende más. Sus continuas alusiones a la actualidad prueban que es un producto de consumo inmediato; pero así han nacido muchas buenas comedias del teatro de todos los tiempos.
El tercer acto de la noche del estreno fue el trabajo en escena de una dama del teatro que se llama Analia Gadé, de una señora del teatro que se llama Margarita García Ortega. Acompañadas de un coro de actrices y de un actor que supieron hacer muy bien sus papeles —qué tonta parecía Lola de Páramo haciendo de tonta, qué preocupados nos quedamos todos de lo flipada que está Carmen Roldán, qué insensata es Adriana Vega y qué daño se está haciendo con ese género de vida que lleva, qué vulgar y aprovechada resulta en el fondo Julia Blanco, aunque trate de disimularlo; qué diríamos por estar en la lista de gente importante que maneja con tanta soltura María Luisa Bernal, qué fuera de sitio estás en ese ambiente Pepe Álvarez, que no te enteras— Analia y Margarita marcaron perfectamente el contrapunto de la locura en que se pierde una sociedad rica y vacía con la sensatez en que se desenvuelve la empleada que las ve desfilar a todas sin contaminarse de ninguna.
Hasta que los dos polos opuestos coinciden en torno a una tortilla de patatas —la honestidad corrompiendo al vicio— y a cien millones de pesetas en droga de venta segura —el vicio corrompiendo a la virtud—. Y el autor y director por encima de todos, utilizando el brillante decorado de Cortés como una ducha de espuma de heliotropo para engañarnos, mientras saca a escena de vez en cuando a una inocente y un marica —todo de color de rosa— para distraernos de la idea principal." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 5 de septiembre de 1987)

"La acción, en el tocador de señoras de una discoteca de lujo en Marbella. Pasan, se citan, negocian y conversan allí seis mujeres y un travestido, y la señora que cuida el local —"madame Pipi", dicen los franceses—; hay una pequeña trama policíaca, pero apenas sirve para algo más que para caracterizar los tipos.
El modelo es el de un teatro que ha tenido éxitos recientes en Madrid aunque, naturalmente, la inventiva es entera de Alonso Millán, y la sociedad que se pretende reflejar es la de las malas costumbres de Marbella: drogas, prostitución, alcoholismo, proxenetismo, dinero sucio. Todo se queda en la superficie, como es la intención del autor, y los nombres famosos que se citan salen indemnes de la crítica, que está enfocada más bien con simpatía. Esta falta de mordiente perjudica a la obra.
Los personajes favoritos son los que interpretan las actrices también favoritas, Margarita García Ortega y Analia Gadé, muy por encima de sus compañeras, que lo que ponen en el escenario son espléndidas siluetas y elegantes trajes diseñados por Toni Cortés." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 4 de septiembre de 1987).

GOLFOS DE CINCO ESTRELLAS
De J.J. Alonso Millán. Dirección: Analía Gadé y J.J. Alonso Millán. Escenografía: Toni Cortés. Intérpretes: Zori, Santos, Alicia Moro, María Luisa Bernal, Rafael Guerrero, Julia Blanco, Anne Marie Rossier, Pepe Álvarez, Carmen Roldán y Gracita Morales. Estreno: 21 de abril de 1988, en el Teatro Muñoz Seca de Madrid.

"(...) Golfos de cinco estrellas, *más que una comedia, es un reportaje teatralizado sobre ciertos usos y abusos basados en un concepto de lo sexual, muy parecido a otros precedentes.*
(...) Alonso Millán maneja con probada habilidad las cuerdas de sus marionetas, mantiene la facilidad de la frase cómica y, después de un acto de lento planteo, desemboca en un segundo acto, casi de revista, en el que mete media docena de frases de sátira política que estallan en el graciosísimo soniquete tradicional de Gracita Morales. El público ríe y en esos precisos momentos aplaude.
No importa nada la solución del embrollo, y se llega a un desenlace de revista después de dos horas de risa. Brillan atractivamente los ligueros de las falsas monjitas, ya que esa forma de fetichismo tiene historia, desde las ilustraciones de los libertinos franceses del siglo XVIII a las películas "S" de los últimos tiempos. Los escenarios de Toni Cortés son eficaces. Dos telonccillos y una salita de estar casi milagrosa por la pequeñez del escenario.
Gracita Morales impone su comicidad estrafalaria a la belleza de todas las demás, guapas, sonrientes, fáciles, simpáticas, llamativamente vestidas y mejor semivestidas, Alicia Moro, María Luisa Bernal, Julia Blanco, Anne Marie Rossier y Carmen Roldán. Zori y Santos son dos grandes cómicos muy peculiares. Bordan lo que de ellos se espera. Animan dos personajes, muy conocidos, muy repetidos, con energía y fuerza cómica.



La pareja Zori-Santos en dos momentos de "Golfos de cinco estrellas". (Fotos: Chicho).

Guerrero hace seriamente el único personaje casi serio del vodevil. Un aplauso para el simpático ladrido del chucho invisible y muy protagonista.
Golfos de cinco estrellas, *más que una sátira, es una farsa genérica muy a lo Alonso Millán."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 23 de abril de 1988).

"(...) Golfos de cinco estrellas *es algo así como un paroxismo de la golfería. El sexo es, lógicamente, la salsa y los tres platos del argumento. Las parejas se construyen a contramano, y no falta el infeliz que sirve de contrapunto. También aparecen algunos personajes de la delincuencia folklórica de nuestros días —drogas y coloreadas cabelleras incluidas—, con su consiguiente y ya estereotipada jerga. Y lo más audaz: una*

especie de "strip-tease" de guapas actrices vestidas de monjas...
El reparto cuenta con varios nombres de larga tradición en este tipo de comedias, mucho más espesas que el juguete cómico, con más posibilidades teatrales que el simple sainete festivo, pero seriamente afectadas por su falta de disciplina, por su desmedida, por no sujetarse a la estética, que también la tiene, de la exasperación.
Juan José Alonso Millán y la actriz Analia Gadé, que debuta en estos menesteres —al menos, que yo recuerde— asumen la dirección. Ritmo y locura no faltan, desde luego." (J. M. "Diario 16". Madrid. 29 de abril de 1988).

"Dentro de su larga serie de estrenos, Golfos de cinco estrellas *es una pieza de oportunidad escrita para la gran pareja de cómicos que son Zori y Santos y que solamente pretende darles ocasión para poner en juego su arte y así hacer pasar al público una divertida tarde, o noche, de teatro.*
La anécdota es intrascendente, y la verdad es que en ocasiones resulta confusa. No se entienden bien determinadas decisiones de los personajes; ciertas actitudes quedan sin explicación. El espectador de Golfos de cinco estrellas *que vaya a reírse no será puntilloso con esos pequeños descuidos. Buscará, en cambio, a Zori y Santos en la esperanza de verles repetir tantas interpretaciones gloriosas. Y si Zori le dará su estilo de siempre a su papel y los "fans" de su forma personal de actuar encontrarán motivos para el regocijo, creo que en esta ocasión Santos ha distorsionado su actuación. No quiero decir que lo que hace lo haga sin sal, sino que no está bien montado su papel. Santos tiene encomendado el "rol" de un golfo, pero de cinco estrellas. Y a Santos le faltan muchas estrellas para ese nivel social: hace un personaje chabacano, ordinario, pero aquí queda fuera de sitio. Su papel es fino y por el lado fino tenía que venir la gracia. Su tratamiento ordinario del personaje hace que toda la obra resulte increíble.*
La serie de disparates inexplicados en que el argumento se derrama puede ser pecado menor. Sobre todo porque lo salvan Gracita Morales, en una actuación llena de aciertos, y la espectacular belleza de Carmen Roldán, Alicia Moro, Anne Marie Rossier, Julia Blanco, María Luisa Bernal, en papeles de damas de alterne o corrupción.
Este vodevil de Alonso Millán no es una revista, sino una comedia arrevistada; tal vez demasiado ordinaria para un público fino y demasiado fina para un público ordinario. Una pieza que no se acaba de definir." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 1 de mayo de 1988).



"(...) Juan José Alonso Millán ha llegado a su comedia número cincuenta y siete con estos Golfos de cinco estrellas; *no podemos dedicarle las tres líneas que dedicó crítico del pasado a un "debut": "Anoche se estrenó en Madrid la pieza tal de don Fulano de Tal; y nadie sabe por qué", porque todos sabemos por qué: hay un público que responde a este tipo de obras facilonas que pueden pasear por provincias en verano dos caricatos como Zori y Santos. La taquilla es razón sobrada y suficiente. El resto de motivos que podrían avalar un estreno no interesa a nadie: la calidad de la obra, la interpretación acertada, la adecuada dirección; eso no son más que antiguallas para un tipo de teatro que sólo busca hacer reír a base de chistes fáciles y chascarrillos. Y ya es tarde para lamentar que Alonso Millán abandonara el camino que marcó con* El cianuro, solo o con leche, *una espléndida pieza de humor negro; está en su derecho de elegir otro, y nosotros en el de lamentarlo. Pero el primer cuadro de estos* Golfos *recordaba al buen autor: el telón se abre sobre el discurso fúnebre del director general de una compañía, con los espectadores como asistentes al elogio del finado. A partir de ahí, la trama se multiplica para hacer un enredo de bulevar, que mueven los deseos del marido de la dueña de la empresa: para conseguir el puesto de director general Eloy Gutiérrez (Zori) y su presunta esposa habrán de pasar un "examen" durante un fin de semana; el "examen" es, ante todo, de la falsa esposa, que resulta ser una "yonqui" que ya calentaba la cama del extinto director general.*
El juego de vodevil de cada oveja con la pareja vecina es torpe, además de conocido. Desde una escenografía fea, Alonso Millán lanza algunas pullas contra nuestra sociedad, enuncia el discurso de la derecha haciendo guiños a los espectadores a propósito de la inseguridad ciudadana, las drogas o los jueces que dejan salir a los rateros.
Este tipo de teatro no necesita actores, sino caricatos; cumplen con su papel Gracita Morales y Pepe Álvarez; Zori ha incorporado a sus gestos estereotipados de siempre un micrófono para que se oiga su cascada voz; Santos hace lo que sabe, mientras que las señoritas que hacen de actrices no conseguirían pasar el examen de dicción ni de interpretación en los cursos inferiores de cualquier escuela de arte teatral. Tampoco Analia Gadé y Alonso Millán lograrían pasar el de dirección." (Mauro Armiño. "Cambio 16". Madrid. 16 de mayo de 1988).

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

ANTES QUE TODO ES MI DAMA

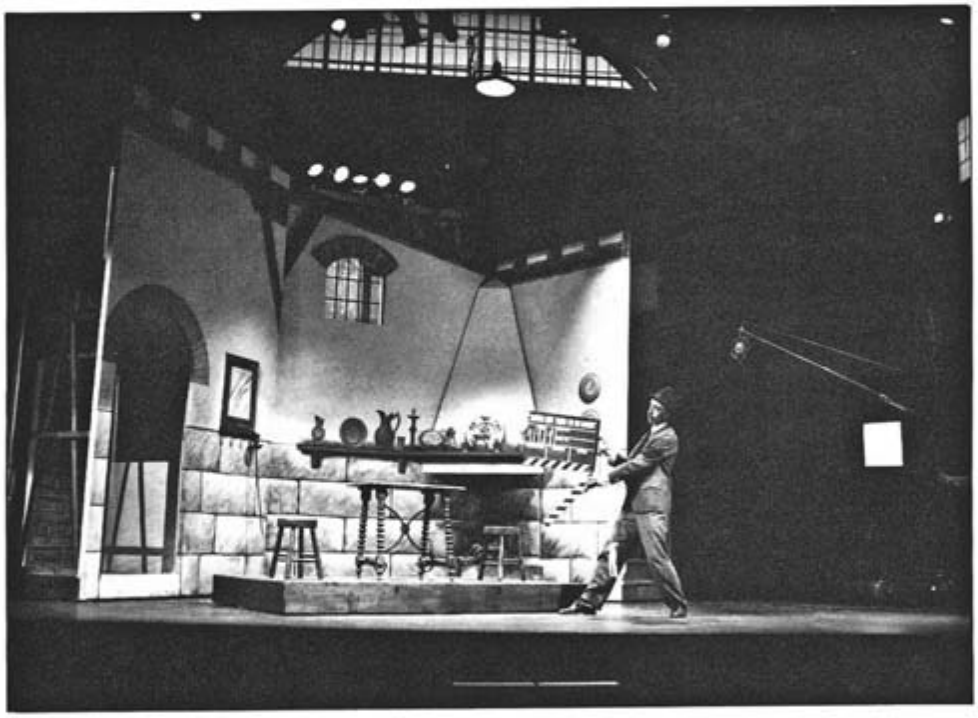
De Calderón de la Barca. Adaptación de Rafael Pérez Sierra. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Música: Francisco Guerrero. Intérpretes: José Caride, Fidel Almansa, Ángel de Andrés, Vicente Cuesta, María Luisa Merlo, Silvia Vivó, Francisco Portes, Estela Alcaraz, María Jesús Sirvent, Antonio Canal, Carmen Gran, José Manuel Yanes, José E. Camacho, Eduardo García, Modesto Fernández, Fermín Aldaz, Ana Latorre, Ana Hurtado, Carlos Almansa, Aitor Tejada, Daniel Sarasola, Francisco Lahoz, Pilar Massa y Yolanda Ríos. Estreno: 12 de septiembre de 1987, en el Festival de Teatro de Almagro (Ciudad Real). 23 de septiembre de 1987, en el Teatro de la Comedia de Madrid.

"Marsillach, para distanciar una pieza típicamente barroca y que, tomada absolutamente en serio, quizá resultaría antigua —tanto han cambiado los prototipos sociales—, intercala entre la comedia y el espectador un escalón desrealizador. La acción de la comedia no debe ser tomada por realidad. Un director cinematográfico la está rodando. Así, pues, asistimos a una representación. Que no es la de la supuesta

realidad, sino la de otra representación. La que harían, de haber pseudorrealidad interpuesta, los actores.

El espectador se ve situado ante unos actores, que hacen de gentes del cine, y cuya actividad es filmar una comedia. Tras estos actores que hacen de cineastas hay otros que hacen de actores, y que están representando Antes de todo es mi dama. Juego inteligente, gracioso, propicio a toda suerte de travesuras escenográficas.

La acción principal, que es la de la comedia distanciada, sentida en clave de ironía, con desdramatización de situaciones y de personajes y acentuación de los caracteres, que ya tenían ironía calderoniana y pasan a ser espléndidos monigotes burlescos, discurre en pleno juego de tramoyas agilísimas. Los decorados se componen y descomponen ante el espectador. Los efectos sonoros, realizados por el trucador



de cine, se acoplan burlescamente a la realidad, revalidando siempre la irrealidad de la ficción. El espectador se divierte. Y es tanta la fuerza del texto, así dramatizado, que en cada secuencia calderoniana el espectador llega a olvidarse de que lo que está viendo es filmar una comedia, para entrar a fondo en el juego de paralelismos, conceptos del amor y del honor, equívocos y hasta "suspense", cuya raíz técnica es la base del famoso suspenso de Hitchcock, tres siglos después.

En esa realidad dramática calderoniana, vista desde la ironía, Marsillach introduce una serie de invenciones escénicas. Muchas de ellas deliciosas, incluso prodigiosas. La escena se convierte en una fiesta. Los sucesos se producen con arrebatadora veracidad por encima de las trampas de la tramoya, no del teatro, sino del cine, ingeniosamente descubierta, y a los efectos propios de Calderón se suman los añadidos en una brillante gama de aciertos. Desde las burlescas y muy afortunadas escenas de esgrima a los juegos mostrados del plano y contraplano, la improvisación de un rincón jardinero, la burlesca, barroca y sustanciosa escena del vestirse y desvestirse de escuderos y señores, etcétera.

Probablemente, a don Pedro Calderón, gran mago de la tramoya de los carros de su tiempo, le hubiera asombrado, irritado primero, deleitado al descubrir sus valores después, este juego que lleva la representación a un grado de modernidad y eficacia plásticas, digno, pese a la limitación de medios, del que es alarde de los grandes teatros de Broadway.

La interpretación, como puesta en solfa, resulta más fácil que lo hubiera sido en un trabajo arqueológico. Eso hace que brillen Cuesta, en un tipo que le va como un guante, y De Andrés en los galanes; Portes, el mejor de todos, en el señor calderoniano y bufonesco; María Luisa Merlo, graciosamente apeonada, y María Jesús Sirvent en las damitas, y todos los demás en la sinfonía de humor, muy bien jugada de la comedia desdoblada. El grupo de primer plano, la gente del cine, procede con naturalidad, con cierto barullete que también hace caricatura de esa cosa, ya tan antigua: el cine.

En la gran fiesta de esta versión, brillan los decorados de Cytrynowski, los efectos de iluminación que producen primeros planos de cine, afortunadísimos, como todos los juegos con la banda que produce el primer equívoco entre Clara y Laura, el complemento lleno de expresividad, de travesura, de evocaciones, del piano y el acompañamiento musical, que es un desdoblamiento sonoro de la realidad escénica mostrada.

Poner reparos a un trabajo creador, desde las aceptables modificaciones textuales hasta la comprensión del ritmo de la acción y los caracteres de ésta y de los personajes, sería injusto en una crítica a botepronto. Antes que todo es mi dama, es una creación feliz en la que Marsillach da en un pleno al desleír el vino de su talento en la copa transparente de su ingenio." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 26 de septiembre de 1987).

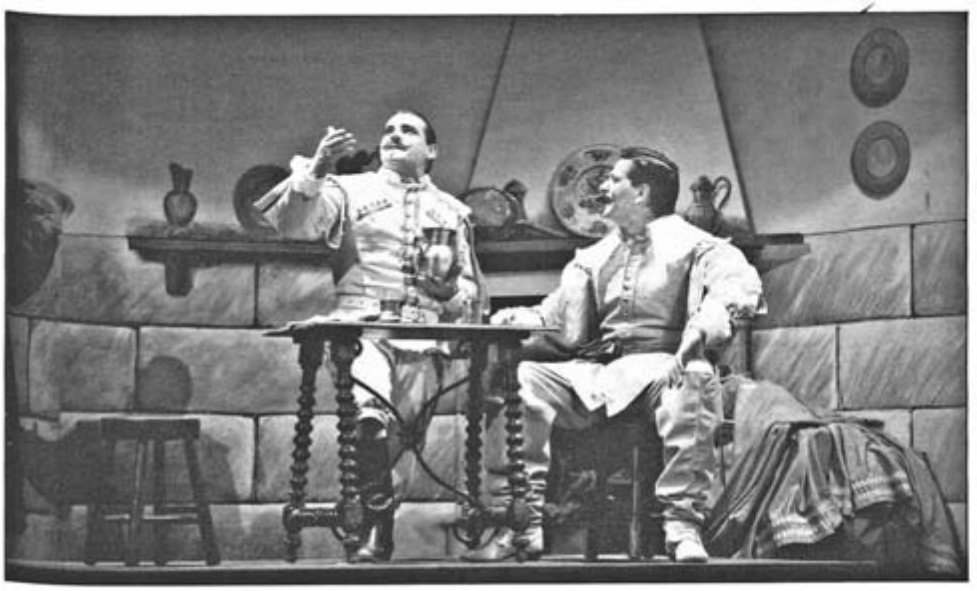
"(...) En esta ocasión, la pequeña joya de capa y espada, la simpática comedia de enredo, que es Antes que todo es mi dama, ha sido engastada por Marsillach en un montaje sumamente divertido en cuanto que sumamente inteligente. Y el resultado es un espectáculo que hará mucho por convencernos a todos de que en los clásicos hay una fuente inagotable de buen teatro, que puede gustar —y mucho— a todos los públicos de hoy.

La idea en la que Marsillach apoya su puesta en escena no es original ni tiene por qué serlo. Teatro dentro del teatro, cine dentro del cine es algo que está inventado y experimentado desde hace mucho tiempo. Pero sí es original y audaz la forma de llevar tal idea al escenario y a la sala.

(...) El espectáculo posee dos argumentos. Lo que se presenta como verdad es el rodaje y lo que se presenta como fingido es lo rodado. La ficción dentro de la ficción. Y Marsillach ha logrado entrelazar ambas acciones en perfecta armonía; ni por un momento hay confusión. Sabemos siempre cuándo se rueda y cuándo no; cuándo los actores están actuando como tales en una obra de Calderón y cuándo lo hacen fuera de la pieza calderoniana. Ni un solo momento ni una sola vez pierde Marsillach el pulso de la obra, pese al riesgo que la simultaneidad entrecruzada de acciones y escenarios ofrecía. Todo es perfecto, y lo mejor que puedo hacer para explicarles a ustedes cómo es el espectáculo es decirles: vayan ustedes a verlo. Creo que les gustará.

Escenografía, figurines, luces, tanto en los estudios fingidos, donde la película se rueda, como en la película rodada, no resultan menos acertados. Pocas veces he visto utilizar mejor el recurso de sacar parte de la acción del escenario, trasladándolo a la sala. Y el contraste entre la trepidación aparentemente desordenada de unos estudios cinematográficos y la serena representación de un clásico marcan el juego de los contrastes, que Marsillach hábilmente dosifica. Quizá el primer acto resulta excesivamente largo; el corte y el descanso pudieron hacerse algo más pronto.

Los actores están muy bien. Todos muy bien. Y no es un reparto de grandes figuras: no están los nombres gloriosos. Pero, con todo el respeto del mundo a las magníficas primerísimas figuras de nuestro teatro, en España hay una larga lista de estupendos actrices y actores, que una y otra vez me sorprenden y encantan con su trabajo. El mismo día que asistí a Antes que todo es mi dama se tributó en Madrid un homenaje a María Luisa Ponte, una actriz como la copa de un pino. Tenemos muchos otros nombres que merecen también un homenaje. Y Adolfo Marsillach, atento a crear una compañía, ha utilizado para sus montajes anteriores y para éste a un excelente grupo de tales nombres.









En ambas páginas, secuencias de "Antes que todo es mi dama", por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. (Fotos: Chicho).

Angel de Andrés y Vicente Cuesta como caballeros enamorados, uno liso y llano y el otro insensato y liante; el excepcional trabajo de Portes como el viejo, el padre que defiende su honor, tan típico del Siglo de Oro; los criados graciosos, Caride y Almansa; el bellísimo trabajo de María Luisa Merlo y María Jesús Sirvent, que rivalizan en aciertos. Y un largo etcétera: el elenco entero, y son veinticuatro actores, se mueve con la más perfecta de las espontaneidades, es decir, con la más rigurosa de las disciplinas." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 3 de octubre de 1987).

"(...) El cine introduce una referencia de modernidad, cubre los cambios de decorado, y legitima ciertas asociaciones estilísticas entre la obra y un determinado tipo de películas. El juego se hace así más evidente y el convencionalismo del argumento, su artificiosidad, que podrían chocar con nuestra educación naturalista, con nuestra necesidad de lógica, no molestan en absoluto, sino que forman descaradamente parte de la concepción global del espectáculo y de su puesta en escena.
Es obvio que el planteamiento tenía muchos riesgos, que había que andar con tiento para que el argumento paralelo —el rodaje de una película— no perturbase la representación misma de la comedia. Creo que Marsillach, su escenógrafo y sus actores, han conseguido su objetivo y que el montaje tiene el ingenio de nuestros días agregado y no contrapuesto al ingenio de la comedia calderoniana." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de octubre de 1987).

"(...) Esta adaptación de Pérez Sierra —que es también asesor literario de la compañía— tiene algunos resultados quizá calculados previamente: al ser los actores imaginados como malos, y la película también, todos los defectos —de dicción, de declamación, de actitud— están completamente cubiertos. Es inútil decir que la obrilla de Calderón pasa no a segundo plano, sino a pretexto, porque ella misma está manipulada desde esa versión y esa dirección. Está teñida por todo ello, y resulta una burla de sí misma y una demostración de lo tontos que eran nuestros antepasados del Siglo de Oro, y también los de los años treinta.
(...) En lo que hay que insistir es en que ese propósito de Marsillach surge como un producto muy bien terminado: lo que pretende, lo hace, y sus inventos y movimientos son hilarantes. El

juguete cómico, el disparate —por acudir a las antiguas clasificaciones que pudieran corresponder— va con ritmo trepidante, desde el primer tintineo de vasos hasta la proyección final. Dentro de las convenciones importa poco que muchas de las escenas correspondan al cine mudo más que al principio del sonoro: la imitación de los gestos antiguos, las carreritas, los melindres de las damas, los duelos graciosos, no dejan de funcionar. Para cada minuto, Marsillach ha inventado algo o lo ha repetido para recuperar las risas anteriores. Una labor quizá más invisible para el público, pero decisiva para la obra, es la relojería de movimientos, la situación de cada cual en el escenario, las relaciones de unos actores con otros. Se reconoce continuamente una maestría y una capacidad excepcional para hacer teatro.

Los actores, por tanto, hacen el remedo no sólo del cine (malo) sino mucho del teatro (malo). El trío esencial de galanes lo hacen Ángel de Andrés, Vicente Cuesta y Antonio Canal; este último es más legal —digamos— en el comedimiento de su papel, y no menos gracioso, mientras Vicente Cuesta se lanza al figurón. También se domina Francisco Portes, a quien alcanza el ridículo del personaje siempre burlado —el padre—, pero que no renuncia a su dicción y a su dignidad. Las damitas hacen sus melindres y sus gestitos. Los graciosos de Calderón pierden su razón de ser: son más graciosos los otros. Todo el reparto está pasado en edad, y eso pesa." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 26 de septiembre de 1987).

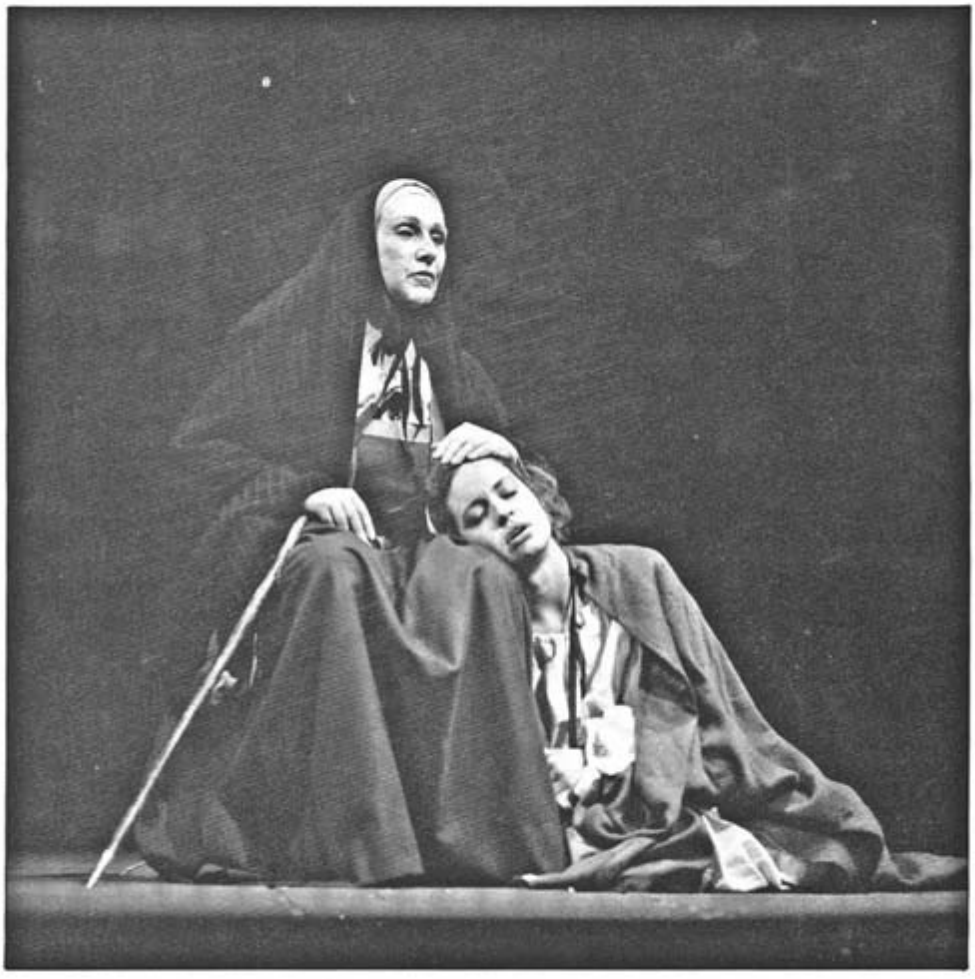
LA CELESTINA

De Fernando de Rojas. Adaptación de Gonzalo Torrente Ballester. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Intérpretes: Juan Gea, Adriana Ozores, Jesús Puente, Amparo Rivelles, Resu Morales, Ángel García Suárez, César Diéguez, Antonio Carrasco, Blanca Apilánez, Charo Soriano, Pilar Barrera, Félix Casales, Vicente Gisbert, Enrique Navarro, Joaquín Climent, Carlos Alberto Abad y Carlos Moreno. Estreno: 18 de abril de 1988, en el Teatro de la Comedia de Madrid.

"(...) Metido en la comedia y molesto por la moral, Gonzalo Torrente Ballester no deja que sea el destino, o la mano de Dios, la que castigue a Calixto; hay unos asesinos del hampa, movidos por unas vengadoras, que le rematan cuando cae en la histórica escalera, que otras veces y en otros glosadores ha sido interpretada como la caída del hombre tras el pecado original: se ha escrito de todo.

Todo esto lleva a una figura de Celestina poco común, con poco misterio. La escena de los conjuros, aunque el iluminador tiña de rojizo el diorama, y el escenógrafo suelte un humo envolvente, se hace como a desgana: lo que importa es la alcobera, la truhana, puta vieja, que arregla las cosas entre amantes y facilita el dificilísimo acceso a la sexualidad de su tiempo. Por eso, quizá, la elección de Amparo Rivelles, excelente actriz de comedia, que presta también su humor, su cara limpia, su fastidio por el misterio al personaje así rehecho. Y su oficio de actriz, su manera de colocar las frases, su sabiduría de siempre, sirven muy bien a esta idea.

Por eso, también, Jesús Puente tiene que hacer un Sempronio convertido "en gracioso", en hombre que ríe a dos pasos de la idiotez, más













"La Celestina", en versión de Gonzalo Torrente Ballester y dirección de Adolfo Marsillach (CNTC). (Fotos: Chicho).

que de la reflexión y el trasfondo, aunque al final tenga que entrar en su condición de bronco asesino por el reparto del botín.

La transformación de la comedia urbana en rural se entiende menos: habrá salido así. Hay una idea que suscriben Torrente y el director Adolfo Marsillach, que es la de que se trata de una obra itinerante, de un apresurado ir y venir de todos hacia unos cuantos —no muchos, sin embargo— lugares. El escenario de Cytrynowski es como una pista, con sus curvas y desniveles, un poco laberíntica; son caminos, no calles. El fondo de amplio cielo y la plataforma central dan continuamente sensación de aire libre y campo, sin las sofocantes habitaciones de los palacetes, sin la abigarrada oscuridad de la cueva de la Madre, que añadían sus encierros al ahogo de unas vidas sujetas y dominadas. Con trajes que a veces recuerdan los regionales, y canciones de campo, la comedia toca un poco la zarzuela, a lo que contribuye la inspiración que ha dado para su música el gran compositor Carmelo Bernaola.

Por esa pista deambulan y a veces corren los personajes, y por aquel diorama aparece la curiosa sombra chinesca de un diminuto caballero al que se describe como Calixto. Parece que más que la belleza, Cytrynowski se ha entregado a estas ideas, o a la fundamental para él de la construcción de los caminos.

Calixto y Melibea, en esta comedia, son, sin embargo, los personajes arrastrados a la gran pasión, o señalados por Dios —"En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios..."—, que se retuercen con un amor-dolor endemoniado que a veces aparece como únicamente físico, más que como sobrenatural. Juan Gea y Adriana Ozores están como destemplados en toda esta frialdad, en todo ese naturalismo de los demás, y sus quejas y ayes, sus retorcimientos de cuerpo, no les ayudan nada a hacer perceptible su diálogo. Son el objeto de todos los demás. El apunte prerromántico que suponen no se entona.

Ni de éstos ni del extenso reparto ha podido conseguir Adolfo Marsillach, pese a sus grandes dotes de director, que no es sólo imaginativo, sino tenaz, una buena representación. Los mueve, claro, con la seguridad que tiene siempre, y acentúa la sensación de comedia de costumbres —que, claro, también lo es La Celestina*— y las suposiciones de itinerancia."* (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 20 de abril de 1988).

"(...) Se consigue un ritmo realmente cinematográfico a un relato lineal sin complicadas vueltas atrás. Torrente Ballester proporciona enorme plasticismo a una prosa levemente modernizada, limpia de arcaísmos pero sonante a lengua antigua. Noble lenguaje, bello, directo, aligerado de grandes exclamaciones, de oraciones de sintaxis ya renacentista, pero impregnada aún de giros y extensiones todavía medievales. Hermoso lenguaje, gratísimo de oír, mediante el cual los personajes van dibujando el camino por el que Fernando de Rojas tiene por eje las argucias celestinescas hasta el abrupto drama que salta de pronto a partir del "aucto" decimosexto, tras el cual conocemos prolongaciones que han sido muy discutidas, y su desenlace, un mucho a lo Hero y Leandro*, menos poético y más trágicamente realista.*

Las abreviaciones son admisibles, en algunos fragmentos incluso necesarias. La rapidez con la que se va al desenlace, después del ya citado "aucto" decimosexto para arribar al final, incluso suprimiendo las escenas posteriores a la muerte de Melibea y falseando ésta, completan una intención modernizadora.

No así la muerte de Calixto a la que se añade innecesariamente truculencia. No hacía falta matar al enamorado mediante unos sicarios, ya que, aunque no tenga igual teatralidad, la caída y muerte desde lo alto del muro del jardín tiene plenitud de valor.

Quizá de todo el cuidadoso trabajo de Marsillach, ese final del héroe es lo más flojo. Después, sin quizás, el recargamiento del tipo de Sempronio que podía ser un pícaro, pero no un astuto deficiente mental. Puente hace muy bien ese personaje. Es notabilísimo actor. Lo que ocurre es que el personaje no era ése.

Amparo Rivelles nos ofrece una Celestina más digna que pintoresca. Ya no está en el naturalismo costumbrista de aquella gran creación de la inolvidabble Milagros Leal (1965), de Casona y Osuna, ni en el énfasis de Irene López de Heredia, ocho años antes, en la versión magnífica de Pérez de la Ossa. Amparo, perfecta dicción, sencillez expresiva, naturalidad por encima de lo que entendemos como teatralidad, centra la escena siempre que está en ella, insinuante, maligna sin melodramatismo, mágica en la escena del conjuro, enmarcada en un efectista juego de iluminación y trucajes.

Juan Gea aporta a Calixto gran prestancia física, ardor gestual. Su texto está un poco en exceso corrido en muchas escenas. Adriana Ozores tiene encanto, frescura y un rictus dramático natural en los labios que refuerza la imagen inocente de una Melibea que tenía mucho de fresca o desvergonzada.

Diéguez va suficiente en Pármeno; las muchachas, Resu en Elicia, Apilánez en Lucrecia, Pilar en Areusa, se entregan a sus personajes y dicen con claridad la parte de cada una en el drama. A Charo Soriano se le queda muy corto el papel de Alisa, madre de Melibea, y Gisbert cumple, sin más, el de Pleberio. Dos personajes cuyas escenas han sido limadas hasta el pellejo. Lo mismo sucede con el Centurio, dejado en los huesos. No merece la pena considerar el convencionalismo extremado impuesto a Navarro en el personaje.

Esta Celestina *tiene un muy digno nivel como espectáculo, sobre todo por la soltura del ritmo, la eficacia del relato, al que no merece la pena señalar alguna frivolidad habitual en Marsillach con la que se aniña una gran historia de nuestra mayor literatura.*

Bien las anotaciones musicales de Bernaola. Bien, con algún exceso no necesario, los figurines. Adecuada la luminotecnia. Después de todo, la trivialización del asunto está en la que parece ser la idea central del director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico para el tratamiento de nuestros grandes clásicos." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 19 de abril de 1988).

"(...) La Celestina *es obra que precisa en cada caso ser adaptada a la escena, toda vez que su texto original es prácticamente irrepresentable. Y Torrente Ballester ha llevado a cabo una excelente versión, construyendo un argumento que está dentro de la obra de Rojas, pero que en ésta parece mucho más complejo y enmarañado; el adaptador lo ha limpiado y clarificado, de modo que su versión posee una línea temática de principio a fin; la acción procede gradual-*

mente, los hechos se encadenan con toda lógica y el texto queda muy moderno, sin perder su sabor clásico, sobre la base de un excelente uso del lenguaje.
Marsillach ha montado en escena dos mundos, el de los criados y rufianes, en el que la tragedia se fragua, y el de los señores, que la provocan y padecen. La concatenación argumental y escénica de ambos mundos es perfecta, pero el espectador no vive ni participa por igual de cuanto ocurre en el uno y en el otro.
Jesús Puente, en una magistral creación del criado Sempronio, es el motor que aglutina a su alrededor al resto del mundo bajo y truhanesco, en el que se mueven muy bien César Diéguez, Pilar Barrera, Resu Morales y Enrique Navarro y el resto de la canalla. El público rie con ellos, con ellos sufre y de sus hechos participa. Mientras, el mundo señoril, con un Calixto gritador, interpretado por Juan Gea de forma desacompasada y sin matices, y con una Melibea a la que Adriana Ozores no logra dar vida, no llega a interesarnos. Los amores de los dos amantes no transmiten emoción, no hay interés en su tragedia, un poco inexplicada por otra parte. Ninguna emoción nace de sus muertes, absurdas y tan precipitadas que el espectador se queda sin asimilarlas.
Y, ¿a qué mundo pertenece Celestina? El personaje, al de los truhanes; Amparo Rivelles al de los señores. Con una interpretación medida, preciosista, justa de voz y llena de matices, Amparo no consigue nunca que la despreciemos, que nos dé asco, que nos repugne. Es una Celestina buena, o al menos no demasiado mala. La actriz es demasiado señora, y su personaje no desciende hasta ser todo lo bajo y sucio que el argumento requiere. La tradición de las celestinas en España va por otro lado.
Por tanto, un espectáculo formalmente muy bello, pero demasiado frío y plano, nada emotivo y poco cercano a lo que es una de las más altas tragedias de la literatura española." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 22 de abril de 1988).

"(...) Personajes, observaciones, situaciones, comportamientos, tejen una tragicomedia pletórica de libertad, de ironía y de sorprendente conocimiento de la entonces sociedad naciente —el placer y el dinero como valores dominantes— y, finalmente, asentada en la historia de Occidente. Podría simplificarse, como se ha hecho en más de un caso, diciendo que La Celestina *es la historia, vieja y repetida de la represión sexual por el orden social; obviamente, es bastante más, porque, por encima de los obstáculos, nada infranqueables por otra parte, que se oponen a las relaciones entre Calixto y Melibea, lo que domina es una exaltación del cuerpo, del placer y de la inmediatez existencial que explican sobradamente los conflictos de Fernando de Rojas con la España lúgubre y esencial que ha gobernado el país durante siglos.*
La versión de Torrente Ballester, de cerca de tres horas de duración, se centra, con lógica dramática, en las dos acciones, distintas y conectadas entre sí, fundamentales: las relaciones entre Calixto y Melibea, en las que Celestina es sólo un personaje mediador, y las relaciones entre ésta y los dos criados de Calixto. Una plataforma desnuda es el espacio prácticamente único, al margen del carácter transformador de la luz.
Sobre ella, Adolfo Marsillach intenta que sean la palabra y la emoción de los actores las que sostengan y materialicen la acción dramática, en cuyo punto uno diría que hay dos tipos de respuesta: la de quienes, como Amparo Rivelles —a quien uno aplaude de corazón la dignidad del riesgo asumido— o Jesús Puente, en sus papeles de Celestina y Sempronio, están básicamente atentos a la nitidez de sus parlamentos, trabajando con las palabras antes que con sus personajes, y la de quienes, como Juan Gea o Pilar Barrera, por poner otros dos ejemplos, como Calixto y Areusa, tratan, sobre todo, de defender la corporalidad de sus acciones, la credibilidad de sus comportamientos..." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 22 de abril de 1988).

"(...) Hay en Marsillach, actual director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, una respetable irrespetuosidad con los textos clásicos. Es un modo de hacer. Se ha perdido la memoria de cómo hacer clásicos españoles porque la tradición está cortada, aunque sí es claro el talante con el que pudieron escribir los clásicos. Adolfo Marsillach reproduce ese talante, el qué pretendieron más que el cómo, es decir, que cuando recoge un viejo texto divertido, trata de que hoy sea divertido. Sabe cómo es hoy el humor o la pasión humana, esa costumbre no está del todo perdida, y la usa. Algunos de los cambios que contiene La Celestina *están en esta línea de aprovechamiento de los hábitos contemporáneos, y del cálculo del umbral de resistencia de un nuevo público, cuya unidad de medida son los noventa minutos.*
Celestina ha perdido en la versión parte de su cochambre medieval, reza menos conjuros y con más indiferencia, para representar el empirismo y las nuevas tecnologías, la química, el comercio y el atisbo de las primeras acumulaciones del capital financiero, la publicidad y el estudio de mercados, la medicina y las relaciones públicas, valores tan renacentistas como contemporáneos. Los castigos divinos (la muerte de Calixto huyendo, tras el pecado) se combinan con las inquietudes del día, la inseguridad ciudadana (dos hampones rematan al caído Calixto por no contribuir), y el gansterismo.
Las imágenes de Carlos Cytrynowski —escenografía, luces y vestuario— no acaban de hacerse parte del espectáculo. Pese a su neutralidad (no son urbanas ni rurales y se limitan a evocar con una especie de vereda circular, el carácter ambulante y comercial de Celestina) tienen una grandilocuencia que responde al estilo del artista, más que al de un texto que podía ir plásticamente por cualquier otro lado. Invaden las butacas sin necesidad, y sin obtener partido expresivo al incordio, impone dos grandes muros laterales desproporcionados para el leve uso al que se les destina, abruma, y usa de un recurso tan incongruente como el de la sombra del caballito de Calixto, que pese a tan casamentero argumento, no casa con nada. Un pegote no por voluminoso necesario.
La Celestina en los tiempos del Sida parece un personaje casi romántico, en todo caso anacrónico. No es demasiado importante que Amparo Rivelles sea refinada o cutre, que Jesús Puente apayase el tipo de Sempronio, que Juan Gea sea un pirado gritón más que un amante consecuente, que Adriana Ozores dé o no la imagen de Melibea y que todo resulte a veces largo y frío. Es La Celestina *un poco culturalista, un poco anodina y fuerte de compromisos que, teniendo el empaste que es capaz de dar una buena compañía —y de esto nos tenemos que felicitar porque quiere decir que se ha mejorado—, no aporta, sin embargo, gran cosa al teatro. Sin embargo, como al poeta, le queda la palabra."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 27 de junio de 1988).

TEATRO DE LA NADA. Ávila

LA MANDRÁGORA
De Nicolás Maquiavelo. Dirección: Francisco González. Vestuario: Ángeles Jiménez Soria. Intérpretes: Alfonso de la Rubia, José A. Capelo, Ángeles Jiménez, Fernando Hernández, Roberto Álvarez, Francisco González y Rubén Cobos. Estreno: 19 de octubre de 1987, en el Teatro Avenida de Ávila. Coproducido con la Junta de Castilla y León.

NARRUZKO ZEZEN. Éibar (Guipúzcoa)

ALESIO, UNA COMEDIA DE TIEMPOS PASADOS O BULULÚ Y MEDIO
De Ignacio García May. Dirección: Juan Ortega. Escenografía: Julián Puente. Música: Francisco Abel. Intérpretes: Laura Iso, Patxi Morales, Itziar Rodríguez, Andrés Murillo, Miguel A. Luengo, Roberto Novoa, Beatriz Palacios, Esther Martín, Manuel Murillo, Maribel Tapia, Óscar Etxeberría, Modesto Benito, Luis Ruano, Elena Martínez, Cristina Pereda, Susana Zubiría, Juan J. Pérez y Ángel Pérez. Estreno: 14 de marzo de 1988, en las Jornadas de Teatro de Éibar.

LA VIL SEDUCCIÓN
De Juan José Alonso Millán. Dirección: Juan Ortega. Escenografía: Anabel Dacosta. Intérpretes: Maribel Jaramillo, Sonia Escalante, Óscar Etxeberría, Patxi Morales, Miguel A. Luengo, Roberto Novoa, Manuel Murillo, Arantza Rodríguez, Juan J. Pérez y Modesto Benito. Estreno: 16 de mayo de 1988, en la IV Muestra de Teatro Escolar del Bajo Deba, Éibar.

NINETTO Y ABSURDINO. Madrid

LOS PARAGUAS DE CHERBURGO
De Ninetto y Absurdino. Basado en la película de Jacques Demy, con poemas de Paul Verlaine. Intérpretes: Ninetto y Absurdino. Estreno: 8 de enero de 1988, en el Cabaret Cinematográfico Candilejas de Madrid.

JHONNY GUITAR
De Ninetto y Absurdino. Basado en la película de Nicholas Ray, con textos de Pablo Neruda y Luis Cernuda. Intérpretes: Ninetto y Absurdino. Estreno: 1 de abril de 1988, en el Cabaret Cinematográfico Candilejas de Madrid.

TEATRO DE NINGURES. Cangas (Pontevedra)

ZEUSSION CONTINUA
De Woody Allen. Dirección: Manolo F. Viéitez. Escenografía: Álvaro Vega. Máscaras: Ismael. Intérpretes: Antón Pazos, Catalina Coya, Andrés





Sobre estas líneas, "Alesio...", por Narruzko Zezen y dos escenas de "Viaje al profundo norte", por el asturiano Teatro del Norte.



Reboreda y Carlos Soliño. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en la Asociación Cultural Santa Cecilia de Marín (Pontevedra).

ÁCIDO SULFÚRICO
De Alfonso Vallejo. Traducción y dirección: Celso Parada. Intérpretes: Xesús Piñeiro, Xosé Manuel Pazos, Silda García, Andrés Reboreda, Maite Campos, Catalina Coya, Luis Iglesias y Celso Parada. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Salón de Actos del Colegio San Narciso de Marín (Pontevedra). Producido con la ayuda de la Conselleria de Cultura de la Xunta de Galicia.

NOIS ALEGRES DE SANT HILARI. Sant Hilari Sacalm (Gerona)

NO EM TOQUIS LA FLOR
De Lluís Coquard. Dirección: Enric Gallifa. Intérpretes: Irene Lafuente, Dolors Masó, Anna Vernedas, Jaume Fàbregas, Joan Xandri, Jacint Fauria y Miquel Villacrossa. Estreno: 24 de diciembre de 1987, en Sant Hilari Sacalm (Gerona).

TEATRO DEL NORTE. Lugones (Asturias)

VIAJE AL PROFUNDO NORTE
De Etelvino Vázquez, con textos de Chéjov, Shakespeare, Hölderlin, García Lorca, Alexei Arbusov, Kafka y Etelvino Vázquez. Dirección y escenografía: Etelvino Vázquez. Vestuario: Paco Cao. Música: Mike Cohen. Intérpretes: Laura Poyal, Begoña Vallina, Luis Vigil, Carlos Fernández y Etelvino Vázquez. Estreno: 5 de diciembre de 1987, en la Sala Polivalente del Teatro Campoamor de Oviedo. Subvencionado por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias.

"(...) Sobre un escenario, cuyo Norte es el centro, casi de teatro japonés, el onnagata (vestido de mujer) evoluciona en "demi plié" sobre cuatro bancos suecos, listones, barra fija, para perder el equilibrio. Las luces recortadas escasean los trayectos.
"Malas noticias..." eran los sentimientos, "Carlota..." el teatro, y, ahora, la infancia, recuperada por recordada. Etelvino sugiere una entrada secreta en su mundo, su infancia, que es su madurez, y sus obsesiones que pueden ser también nuestras: el miedo hacia los caballos (sin tacones), el rechazo a los minerales, la fascinación por el "viaje", los trenes, el padre admirado y odiado/odioso, la madre tierna y doliente, el hermano como espejo... Son el tiempo y su sexo. El tiempo es la maleta batiente sobre el suelo, el paso ruidoso que marca los fragmentos. El sexo es el despertar de los sentidos y los caprichos de la razón, puedo "llegar a admitir mi sexualidad, pero no mi sexo".
El Teatro del Norte hace un discurso del "método", es el de la meticulosidad en los desplazamientos, la medida de las pausas y la limpieza de los actores. Ellos han pasado de ser acólitos, de singular importancia en el anterior trabajo, a dar la cara. Y es un descubrimiento, cuatro actores jóvenes: Begoña, de extraordinaria voz y cadencia; Laura, dramática y natural; Luis, que dobla y rejuvenece a su maestro (en su ambi-

güedad), y Carlos, con su técnica depurada (hay que decirlo, conocedor de la danza en Taller 3, y de la expresión corporal). Suponen, claro, el producto de una dominical producción, allá en Lugones.
(...) Este producto interior "bruto", frustraciones, temores, guiños, tics... defectos personales (una voz personalizada hasta su limite, un cuerpo cincelado en el espectáculo, conocido y escrutado...) lo hacen cercano, desbrozable, y hasta próximo, universal y critico en su esencia. Salen, claro, de la aldea perdida, el teatro de Asturias." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 10 de diciembre de 1987).

EL MIO COITO O LA ÉPICA DEL BUP
De Maxi Rodríguez. Dirección: Etelvino Vázquez. Escenografía: Etelvino Vázquez y Paco Cao. Vestuario: Paco Cao. Intérpretes: Maxi Rodríguez, Belén Fernández, Toño Velasco, José Miguel Díaz, Ana Eva Guerra, Ernesto Arias y Avelino Rubio. Estreno: 7 de julio de 1988, en el Teatro Campoamor de Oviedo, dentro de la Muestra de Nuevo Teatro Joven Español. En coproducción con el Instituto de la Juventud.

"(...) Plasmado con lenguaje ágil y divertido, no escondió la situación real de unos hechos biográficos de la clase estudiantil: la unión de los mejores momentos, las reivindicaciones, las relaciones entre alumnos, los miedos, exámenes, ropas interiores del profesorado, el fracaso, noviazgo, la droga, alucinaciones y el viaje sin retorno, la boda, el embarque de las fantasías, el "suyo coito", las ensoñaciones de una chica frustrada, padres grises y aventados, y el final hipotético.
Buenas referencias en la selección musical, al cine, el impresionante ambiente de Londres, visita obligada de muchas estudiantes silenciosas que no pasarán de conocer el aeropuerto, el taxi inglés y la clínica húmeda de abortos frecuentados, lo que el viento se nos lleva, la imaginación, el tuno idealizado, el infierno rojo de lo imaginado, las ropas de Paco Cao embistiendo a los actores con la precisión de sus mimbres.
Iluminados reverencialmente, en bateria hermética y milimetrada. Los mensajes codificados de la parafernalia teatral cada vez aparecen más medidos en las obras de Etelvino, cada vez menos improvisados, los besos, los abrazos, los paseos y las trayectorias marcadas con "letra y sangre entra" de la Escuela/Laboratorio de Lugones.
Actores que en las últimas épocas demuestran una buena evolución.
(...) Algunos ritmos perdidos por el lenguaje, divertidos momentos entreverados como el jamón, dialéctica del autor y el director." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 9 de julio de 1988).



GRUP DE TEATRE NOVELS ARRELS. Xirivella (Valencia)

LA MUECA DEL MIEDO
De Darío Fo. Dirección: Salvador Vicent Camps. Intérpretes: Rosa Martí, José Vicente Camps, María Ángeles Partida, Enriqueta Aparici, Rosa Clares, José Esteve, Ricardo Camps, Asunción Escribá, Miguel Próspes y Andrés Llopis. Estreno: noviembre de 1987, en el Auditorio del Ayuntamiento de Xirivella (Valencia).

NUCLI INDEPENDENT DE TEATRE. Barcelona

BANDOLERES
De Armonía Rodríguez. Dirección: Armonía Rodríguez. Escenografía: Tero Guzmán. Vestuario: Armonía Rodríguez. Música: Walter García y Alex Jodar. Intérpretes: Joana Domingo, Trini Escrihuela, Xavier García, Oriol Genis, Alex Jodar, Josep Linuesa, Juanjo Navarro y Ángels Zamora. Estreno: 29 de septiembre de 1987, en la VIII Campanya "Teatre i Escola" de Badalona. En coproducción con el Ayuntamiento de Badalona y la colaboración de la Diputació de Barcelona.



En esta página, momentos de "El mio coito o la ética del BUP" (Foto: Rafa); en la siguiente, "A la llegada jugaremos al ping-pong" (izquierda) (Foto: Alfonso de Castro) y "Tira't de la moto". (Foto: Ros Ribas).

NUEVAS GENERACIONES. Valencia

¡VAYA PAR DE COLEGAS!
De José Luis Matrán. Dirección: José Luis Matrán. Intérpretes: Francisco Llorens, Amparo Escamilla, José María Matrán, Ana Guillén, Cristina López y José Luis Matrán. Estreno: 25 de noviembre de 1987, en el Teatro Principal de Valencia.

ENSAYO GENERAL... ¡CON PERDÓN!
De José Luis Matrán. Dirección: José Luis Matrán. Escenografía: Francisco Llorens. Coreografía: María Teresa Iranzo. Intérpretes: José Luis Matrán, Cruz Navarro, Carles Castillo, María Teresa Iranzo y José María Matrán. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Teatro Principal de Valencia.

NUEVO TEATRO DE ARAGÓN. Zaragoza

A LA LLEGADA, JUGAREMOS AL PING-PONG

Dramaturgia: Benito de Ramón. Dirección: Francisco Ortega. Música y espacio escénico: Germán Ramírez. Coreografía y arreglos musicales: Robert Destiny. Vestuario: Alicia Rabadán y Silvia Mascaray. Intérpretes: Joaquín Murillo, Cristina de Inza, Félix Martín, Rosa Lasierra, Marisa Nolla y Arturo Pallás. Estreno: 19 de septiembre de 1987, en Arnedo (La Rioja).

"A la llegada, jugaremos al ping-pong *pretende ser un montaje donde conviven la ilusión, la fantasía, la magia y la realidad, un conjunto de sueños dentro de otro Sueño con "desembarcos" del protagonista —desde un cielo imaginario, con ángel de la guarda incluido— en la realidad, en la infancia, en la remembranza de los amores perdidos de la juventud y en el mundo familiar, bajo la envoltura de una comedia musical, un "vodevil" ingenuo, que también propone una reflexión sobre el mundo del teatro, la margen turbia de las subvenciones, e incluso una autobiografía dramática del grupo con obvias referencias a su última obra:* Los cinco magníficos, *en una escena de parodia y autoironía.*

La compañía ha asumido por entero la puesta en escena de la obra, la elección de vestuario, la escenografía y la iluminación, como preludio a lo que parece ser el comienzo de una nueva etapa del grupo. Sin embargo, esta nueva experiencia no consigue ganar casi nunca al espectador, naufraga desde el inicio de la representación. A pesar de una voz en "off" que incorpora el elemento humorístico y dota de cierta fluidez al espectáculo, a la excelente música de Bob Destiny, a algunos efectos interesantes de luminotecnia que bosquejan una atmósfera mágica e ilusoria, A la llegada, jugaremos ping-pong, *de Benito de Ramón, es una obra condenada al fracaso porque no puede superar en ningún momento la endeblez de un guión pobre, exento de imaginación, carente de fuerza dramática y, sobre todo, atiborrado de lugares comunes, de escenas mal resueltas y artificiosas. Abunda continuamente en tópicos, y los actores nunca alcanzan una dimensión real de seres de carne y hueso, una credibilidad mínima: bailan, cantan, gritan, originan tumultos y desórdenes más o menos jocosos y divertidos, resuelven como pueden unas coreografías no siempre sencillas, pero no consiguen levantar una obra que nació sin vida, que tiene reducidos recursos dramáticos. Francisco Ortega ha vuelto —sorprendentemente— a elegir un texto que se me antoja equivocado y que él mismo, desde su mirada de director, tampoco ha sabido revitalizar, ni incorporarle los suficientes elementos escénicos para hacerlo un poco más atractivo. La meditación sobre el teatro resulta vacía, reiterativa, y se ahoga en su propia futilidad, en lo intrascendente."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 16 de enero de 1988).





NURIA FELÍU. Barcelona

ELS ÒSCARS DE LA FELÍU

Adaptación de las letras: Josep M. Andreu. Arreglos musicales: Lluís Muñoz y Josep Llovell. Músicos: Lluís Muñoz, Josep Llobell, Joan Bonet y Jordi Bonell. Intérprete: Núria Felíu. Estreno: 9 de abril de 1988, en el Teatre Principal de Valencia.

EL TEATRE DE L'OCAS. Barcelona

TIRA'T DE LA MOTO

De Miguel Casamayor y Teresa Vilardell. Dirección: Miguel Casamayor y Teresa Vilardell. Escenografía y figurines: César Olivar. Intérpretes: David Bagés, Ferrán Castells, Montse Esteve, Eduard Fernández, Violeta Gimbenert, Jordi Llop, Marc Martínez, Marta Millá, Pep Navarro, Marta Pérez, María Puigcerver y Rodolf Jarque. Estreno: 25 de febrero de 1988, en la Sala Zeleste de Barcelona.

"El principal atractivo del nuevo espectáculo del Teatre de l'Ocas es que se trata de una obra de jóvenes para jóvenes. Una obra tremendamente fresca que habla de un determinado "lumpen" juvenil y lo hace con su propio lenguaje. El paro, la droga, el sexo, las relaciones afectivas, aparecieron la otra noche sobre el improvisado escenario del Zeleste. Todo eso y la moto símbolo, que no es poco.

Viendo Tira't de la moto *está claro que los responsables del espectáculo —Miquel Casamayor y Teresa Vilardell, que han propuesto su montaje a partir del creado por el Grips Theatre de Berlín—buscan desde la primera escena la complicidad de un determinado público: el que, de una manera o de otra y en mayor o menor grado, se siente identificado con esas cuatro jóvenes parejas que aparecen en la obra. Para otro público, la obra tiene una evidente carga acusadora, aunque siempre a través de la fórmula de la comedia.*

Yo señalaría que estamos ante una obra inequívocamente testimonial —dada en clave de comedia, con una sucesión de escenas que se

unen a través de canciones—, cuyo auténtico protagonista creo que es el lenguaje.
No es, desde luego, un espectáculo al uso, como tampoco lo era Els Beatles contra els Rolling Stones *—uno de cuyos máximos responsables fue Miquel Casamayor—, obra estrenada en 1981 (con escándalo posterior) y que llevó el tema de la libertad de expresión al Parlament. Allí también se hablaba de una juventud similar a la de* Tira't de la moto.
***Está claro, también, que el Teatre de l'Ocas ha querido acercarse con la obra ahora estrenada** a un "lumpen" juvenil al que el poder —del signo que sea— le obliga a permanecer en la más estricta reserva. Subirlo a un escenario y dejar que se exprese es mérito de este grupo y el gran punto de interés del espectáculo.*
La interpretación —las numerosas canciones que incluye son un subrayado de la acción— es desigual y pienso que algunas escenas (y algunas canciones) se podrían ajustar más y mejorar su nivel medio, que no pasa de discreto. En este sentido, Marta Pérez, Marta Millá y Eduard Fernández me parecieron los más entonados. Pero la frescura de la que hablaba al principio puede, finalmente, con todas las carencias del montaje." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". 3 de marzo de 1988).

MARTA, QUÈ ET PASSA?
De Jorg Friedrich. Adaptación y dirección: Miquel Casamayor y Teresa Vilardell. Escenografía: Antonio Belart. Pinturas: Frank Pelsola. Vestuario: Rosa Solé y Teatre de l'Ocas. Música: José Mira. Intérpretes: Violeta Gimbenert, Ferrán Castells, David Bagés, Mónica Bertrán, Carma Pla y Genma Reguant. Estreno: 7 de mayo de 1988, en los Lluïsos de Gràcia de Barcelona.

TEATRO DE OCTUBRE. Sevilla

EL OSO - LA MÁS FUERTE
De Antón Chejov y August Strindberg. Dirección: Gloria de Jesús. Intérpretes: Gloria de Jesús, Juan Alberto López, Manolo Linares y Pilar Guzmán. Estreno: 5 de octubre de 1987, en la Sala Chicarreros de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla.

GRUPO CULTURAL ALCALAÍNO EL OLIVO. Alcalá la Real (Jaén)

¿... Y SI NOS DICEN QUE NOS VAYAMOS, VAMOS TODOS Y NOS VAMOS?
De José Moreno Arenas. Dirección: Javier García Teba. Escenografía: Toñi Nieto. Vestuario: M. Carmen Vega. Intérpretes: Javier García Teba, María José Atienza, Domingo Pérez, José Hidalgo, Carmen Vega, Antonio Vázquez y José Hidalgo. Estreno: 16 de octubre de 1987, en la Facultad de Ciencias de Granada.

OLLANTAY. Madrid

EL LLANTO DEL DRAGÓN
De María Manuela Reina. Dirección: Francisco Trujillo. Escenografía: Luis Llopis. Intérpretes: Javier Suárez-Vena, Carlos Samper, Toya Abreu, Jorge Tizón, Tomás Reyes, Ofelia Grande y Nieves Mateo. Estreno: 21 de abril de 1988, en Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

ANTÍGONA
De Jean Anouilh. Dirección: Pepelu Villa Alegre. Escenografía: Luis Llopis y Marisé Expósito. Intérpretes: Inmaculada Escobar, Rodrigo Ruiz Jiménez, María Inmaculada Pomares, Borja Anadón, Javier Acevedo, Manuel Tenn, José Quirante, Félix Burgos, Beatriz Acosta, Cristina Vasallo, Tomás Zamora, Tomás Reyes, Susan Badiola, Raquel Esteban, Paula López, Jaime Obrador y Ramón Molezón. Estreno: 25 de abril de 1988, en el Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

JACQUES Y SU AMO
De Milan Kundera. Dirección y escenografía: Alejandro Conty. Intérpretes: Francisco Sánchez, Fermín Ezquer, Esther Arencibia, Santiago Vilallonga, Guillermo Fernández, García-Rojo, Adrián Dupuy, Patricia Falcó, Agustín García Trujillo, Elena Socorro, Olivia Pita, Carmen Sánchez, Benigno Amor, José Javier Molina y Carlos Arbizu. Estreno: 4 de mayo de 1988, en el Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

OPAL TEATRE. Barcelona

AI, AI, ...AIVERT
Guión, escenografía y dirección: Miquel Rimbau. Partitura: Ramón Contra. Intérpretes: Miquel de Marchi, Sergi Pardo, David Pardo, Dolors Artero y Juliá Agudo. Estreno: 9 de abril de 1988, en los Lluïsos de Gràcia de Barcelona.

ORIS TEATRO. Laviana (Asturias)

UBÚ UBÁ
Del colectivo, a partir del texto de Alfred Jarry. Escenografía: Sagrario Silva. Intérpretes: Carmen Gloria García y Roberto Corte Martínez. Estreno: 13 de noviembre de 1987, en el Teatro de la Cátedra Jovellanos de Extensión Universitaria de Gijón, dentro de la Estaferia Teatral d'Asturies Xixón-87.

"Una puesta en escena simple y fija, que sólo al final desmantelaron los protagonistas para montar otro imperio lejos de allí; y dos personajes delirantes y bien marcados. Ella firme e impetuosa, él inofensivo y lego. Los dos enfrentados a la orfandad y a la evocación de un rey padre perdido. Los dos buceando en sus destinos inacabables y huyendo de un pasado demasiado enjuagado de sangre. Papeles que el propio ser humano representa mejor que nadie. Por eso los actores consiguieron tantos aplausos: estaban solamente ellos frente al sinsentido de su vida.
Una pieza interesante, aunque difícil, por la cantidad de verdades camufladas que contiene y que te son presentadas de una manera no tradicionalizada. Es el absurdo, y tiene que procrearse inteligentemente para no caer en lo vacuo. Pero esto hace también que la comprensión absoluta del contenido resulte casi imposible. Pero eso no debe ser óbice para no atreverse con él. Son desafíos que se agradecen." (Juanjo Barral. "El Correo de Asturias". Oviedo. 3 de marzo de 1988).

L'OU NOU TEATRE. Barcelona

LA CAMBRA DE VERÓNICA
De Ira Levin. Traducción: Francesc Forés. Dirección: Joan Bas. Escenografía y vestuario: Ramón B. Ivars. Intérpretes: Carme Abril, Lluís Fernández, Ricard Rebellón y María Rosa Soler. Estreno: 19 de noviembre de 1987, en el Teatre del Casal Catòlic de Sant Andreu de Barcelona.

"(...) A la vista del producto y conociendo los antecedentes de su inventor, parece bastante claro que en La cambra de Verónica, *Ira Levin se libró con incontinente concupiscencia a aquello que le dictaba su enorme facilidad fabuladora. Sin duda ninguna, la pieza logra introducirnos muy pronto en un hábil e interesante "suspense", donde algunos elementos dramáticos, delicadamente sutiles —el gesto, la mirada, una palabra balbuceante—, cobra mayor importancia que la escueta exposición de los hechos. El director y los actores han entendido perfectamente la entidad de ese género de naturalismo, velado por unas circunstancias agobiantes que adivinamos fuera del espacio y del tiempo escénicos. El misterio se resolverá con soluciones más o menos previsibles, conducentes a un final —que insisto, no debe revelarse aquí— dotado de una incuestionable "lógica". Ocurre, sin embargo, que* La cambra de Verónica *no acaba en el punto de un primer desenlace, puesto que el autor, buscando originalidad y el "shock" efectista, se lanza a un juego de maldades, suplantaciones y desarreglos sicóticos que, de hecho, habría podido prolongar como le hubiera venido en gana.*
Tal observación no es ajena, evidentemente, al factor cronológico que pesa sobre Verónica's room, *una pieza escrita en 1973 y, por tanto, sujeta a la erosión que el lenguaje del terror "boulevardero" ha merecido en los últimos quince años a través del cine y de la televisión. Con tanta historieta como se ha prodigado para alterarnos el sueño, el alud de sorpresas que al final de su relato Ira Levin nos echa encima, no alcanza el impacto que pudo tener en su día. La frenética marginación de Levin ofrece, incluso, una invitación al bostezo. De ello, obviamente, no es responsable el equipo de L'Ou Nou, que hasta llegar al referido tramo final, especialmente endeble, conduce con suficiente convicción, autoridad y buenas maneras su nueva aventura.*
La cambra de Verònica *pertenece a esa gama de productos comerciales de incuestionable dignidad que, si bien no arriesgan nada desde el punto de vista formal, ocupan un lugar estable dentro de una oferta teatral normalizada (que, desde luego, Barcelona está lejos de tener), siempre que se den unos estándares de calidad interpretativa suficientes.*
Cuestión muy distinta es la de considerar si con los materiales y la estética convencional que pide La cambra de Verònica, *el grupo L'Ou Nou puede ganarse la audiencia y la influencia que persiguen. Uno puede preguntarse si es éste "su" territorio más idóneo, dado el mayor interés objetivo que han tenido algunas de sus revisiones de textos clásicos o ejercicios sobre autores contemporáneos que, años atrás, exigieron al grupo un trabajo de dramaturgia e investigación mucho más sugestivo que el que nos suministra su última puesta en escena. En todo caso,* La cambra de Verònica *es un montaje acabado, diestramente conducido, que cuenta con una*

acertada escenografía de Ramón B. Ivars. Si acaso se ha perpetrado algún desliz visual de cierta entidad, éste debe acharcarse a la truculencia de desmesura de ciertos efectos luminotécnicos." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 22 de noviembre de 1987).

"Con el estreno de La cambra de Verònica, *de Ira Levin, el grupo que dirige Joan Bas busca ser compañía estable, con la idea de producir en esta temporada cuatro montajes.*
No es fácil el objetivo. Mantener una programación de calidad los viernes, sábado y domingo e intentar que el público asistente —suficiente para que la historia sea posible— provenga mayoritariamente del propio barrio es, cuanto menos, un reto lleno de dificultades.
A partir de estos objetivos es evidente que el montaje de Joan Bas aparece como un acierto, dentro de las lógicas limitaciones que impone una aventura de estas características. Pero la obra de Levin tiene interés —su desarrollo es progresivamente atractivo— y el trabajo de los actores llega bien al espectador.
El novelista y dramaturgo norteamericano Ira Levin propone una obra en la que, sin tener nada que ver, a uno le viene a la memoria su novela "La semilla del diablo". Es un texto —el teatral— que conjuga la intriga con los entresijos de la personalidad —y hasta con la doble personalidad— del individuo/personaje, y en el que el autor se adentra, de forma muy asequible para el espectador, en un juego de situaciones muy bien medido.
La dirección de Bas está muy encima de los cuatro actores: Carme Abril, Lluís Fernández, Ricard Rebellón y Maria Rosa Soler. En el marco de una buena escenografía de Ramón B. Ivars, los actores se mueven cómodos y consiguen un nivel más que aceptable. A la obra tal vez sólo le sobra un cierto estirar su desenlace, una vez que las claves ya están resueltas." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 21 de noviembre de 1987).

LA MEVA ISMÈNIA
De Eugène Labiche. Versión de Jaume Melendres. Dirección: Josep M. Vidal. Escenografía: Lluís Gràcia. Vestuario María Ollé. Música: Francesc Borrull. Intérpretes: Neus Estrada, Jordi Banacolocha, Anna Figuras, María Rosa Soler y Miquel Angel Mateu. Estreno: 4 de marzo de 1988, en el Casal Catòlic de Sant Andreu de Barcelona.

"Este montaje de La meva Ismènia *de Josep María Vidal y L'Ou Nou es, sobretodo, un juego divertido. Eugène Labiche (1815-1888) pasa por ser el padre del vodevil y sus obras, aparentemente intrascendentes, reflejan las costumbres de la época con ingenio y con humor incisivo y directo. En la medida en que estas costumbres son las de una clase social en formación —la burguesía— que con el tiempo se volverá decisiva en la evolución de la sociedad, las piezas de Labiche contienen elementos perfectamente inteligibles —y alguno de ellos todavía vigentes— en nuestro mundo. Labiche es una especie de artesano que elabora sus piezas teatrales con unos recursos determinados que explota hasta las últimas consecuencias. El autor francés sabe ganarse de inmediato la complicidad del público. Los personajes principales se orientan constantemente explicando sus razones y sus intenciones.*
Enseguida, el enredo presenta una doble estructura: la que mantienen los personajes entre ellos para justificar su imagen social y la que realmente sienten en el fondo de su personaje. El conflicto entre las dos líneas es la fuerza que mueve las historias de Labiche. Es así como provoca la risa constante, y es así, también, como pone al descubierto con una cuestionable crueldad las lacras del tejido social; una sociedad interesada y un afán de poder que arrincona los sentimientos y que se vuelve, a pesar de su pulcritud aparente, cobarde y mezquina.
Josep María Vidal ha hecho que los intérpretes de la obra elaboren unos personajes tipo a partir del mismo tópico para llegar incluso a la caricatura. La utilización de la escenografía —como si fuera un proyecto a medio hacer— participa de este criterio. Con un lenguaje ágil de Jaume Melendres y unas coloristas intervenciones musicales de Francesc Burrull, los cinco personajes se entregan a una divertida interpretación. Ellos, los actores, son los primeros en divertirse, y de esta forma el juego es más fácilmente comunicable y directo. Jordi Banacolocha, verdadero eje de la representación, en el personaje de Vancouver, manifiesta suficientemente su dominio de la escena y su capacidad histriónica. Las interpretaciones de los otros personajes, más irregulares, son también eficientes gracias a su envoltorio caricaturesco.



"La señora presidenta", reestreno de Paco Morán. (Foto: Pablo Santana).

P.T.V. (PEQUEÑO TEATRO DE VALENCIA) Y LOS DUENDES. Valencia

SIDERAL SIN GAS
De Eduardo Zamanillo. Dirección: Eduardo Zamanillo y Alberto Cebreiro. Escenografía: Amparo Mayor y Lorenzo Company. Música: David Zamanillo. Intérpretes: Amparo Mayor y Eduardo Zamanillo. Titeres: Sise Fabra y Alberto Cebreiro. Estreno: 19 de marzo de 1988, en la Sala San Pol de Madrid. Con la colaboración de la Generalitat Valenciana.

PACO CLAVEL. Madrid.

PORNO BILLY
De Paco Clavel. Intérpretes: Paco Clavel, Maite Hierro y Maite Chacón. Estreno: 17 de marzo de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

COMPAÑÍA DE PACO MORÁN. Barcelona

LA SEÑORA PRESIDENTA
De Bricaire y Lasaygues. Versión de Juan José Arteche. Escenografía: José Ramón Aguirre. Dirección: Paco Morán. Intérpretes: Paco Morán, Valeriano Andrés, Araceli Bruch, Antonio Sarra, Lali Rovira y Encarna Chimero. Reestreno: 17 de diciembre de 1987, en el Teatro Goya de Barcelona.

"Vuelve La señora presidenta *a los escenarios. Viene esta vez de la mano de Paco Morán, un cómico eficaz que la trae desde Barcelona, donde ha hecho temporada, y le deseamos que repita éxito en Madrid.*

La pieza es un juego disparatado de equívocos y confusiones, basado en la existencia de unos hermanos gemelos, con los que la naturaleza ha hecho las cosas al revés: ella es una mujer de negocios, seria y capacitada, formal y seria, y él es un frívolo, simpático y divertido vividor. Para fastidiar a la hermana intratable, él se disfraza de ella, y altera la vida de cuantos la rodean y descubre de paso que no es oro todo lo que reluce en la vida de la señora presidenta; para fastidiar al frivolón, ella se disfraza de él, altera su entorno y descubre, asimismo, que también en este caso las apariencias engañan. El enredo consiguiente se sigue con jolgorio por el público.

La pieza se basa, sobre todo, en las condiciones de actor de Paco Morán, que tiene que interpretar nada menos que cinco papeles: él, ella, él disfrazado de ella, ella disfrazada de él y un número final, él-ella en que ya nadie sabe quién es, ni el público ni los actores ni el propio Paco. Y le secunda eficazmente Valeriano Andrés, dándole el contrapunto con otro personaje sorpresa, que ofrece el contraste y subraya la comicidad del juego.

No es una gran obra de teatro, solamente una comedia entretenida. Tampoco pretende ser un montaje importante. A veces hay ratos sosos, en que el ritmo de la acción disminuye y el espectador pierde la atención en la trama de la obra; tales momentos se acumulan, sobre todo, en la primera parte; al final del primer acto sube el tono de la representación, que se mantiene alto durante el segundo. Hay que tener paciencia con una comicidad que se hace esperar un poco en demasía: pero termina apareciendo cuando Paco Morán inicia la serie de sus disfraces y con ella la serie de los disparates, los malentendidos. Ojalá le acompañe en ellos la suerte." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 11 de febrero de 1988).

PANDORA. Madrid

CUANDO LAS MOSCAS VUELAN EN INVIERNO
De Daniela Fejerman, sobre un trabajo de creación colectiva. Dirección: Charo Amador. Espacio escénico y vestuario: Mario Pérez Tapanes. Diseño de movimiento: Elvira Sanz. Música: Francisco Cruces Villalobos. Intérpretes: Nieves Casquete, Blanca García, María Jesús Llorente, Blanca Esther Carazo. Músicos: Ana Toca, Violeta Andréu y Belén Saelices. Estreno: 9 de julio de 1988, en el Centro Cultural Campoamor de Gijón, dentro de la IV Muestra de Teatro Joven Español. Subvencionado por el Instituto de la Juventud.

PANTELARIA. Santa Cruz de Tenerife

LAS GALAS DEL DIFUNTO
De Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Ernesto Rodríguez Abad, Benigno León Felipe y Carmen Abad La-Hoz. Intérpretes: Carmen Montesdeoca, Magdalena Lorenzo, Luly Díaz, Nicolás Abad, Óscar Bacallado, Miguel Martín, Rosario Pérez, Adolfo González, José Luis Roger, Martín E. Taño, Marta Blanco, Sylvie Lepicier, Rosa Pacheco y Marta Montesdeoca. Estreno: 10 de diciembre de 1987, en la Universidad Laboral de la Ciudad de los Adelantados.

ANTÍGONA
De Jean Cocteau. Dirección: Benigno León Felipe, Carmen Abad La-Hoz y Ernesto Rodríguez Abad. Intérpretes: Carmen Montesdeoca, Magdalena Lorenzo, Luly Díaz, Nicolás Abad, Óscar Bacallado, José Luis Roger, Miguel Martín, Marta Blanco, María del Mar Serrano, María del Carmen Francos y Rosy Pacheco. Estreno: 19 de mayo de 1988, en la Escuela de Magisterio de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife.

TEATRO DE PAPEL. Cartagena (Murcia)

VIOLINES Y TROMPETAS
De Santiago Moncada. Dirección: Manuel Navarro. Intérpretes: Felicidad, Ana Durán, Manuel Ponce y Manuel Navarro. Estreno: 14 de octubre de 1987, en el Teatro Circo de Cartagena. (Murcia)

PAPELÓN. Alicante

LA TORTILLA
De Emilio Bragado y Paco Gomis.

DETRÁS DE LA BOTELLA
De Emilio Bragado y Paco Gomis.

POEMAS
De León Felipe. Intérpretes: Emilio Bragado y Paco Gomis. Estreno: 28 de enero de 1988, en el Instituto Politécnico de San Vicente de Alicante. Patrocinado por la Concejalía de Cultura.

PARTIQUI, EL. Barcelona

ELS COMEDIANTS A ELSINOR
De Salvador Beltrán. Dirección: Ferrán Rovira. Escenografía: Jordi Mame. Intérpretes: Elvira García, Miquel Molina, Margarida Parra, Marta Rovira, Montse Muñoz y Marius Hernández. Estreno: 18 de abril de 1988, en el Casal Calasanz de Barcelona.

GRUP PASSATEMPS. Son Sardina (Baleares)

S'ESTOPA RAN DES FOC
De Martí Mayol. Dirección: Martí Avilés. Escenografía: Toni Bauza. Intérpretes: Joan Calafat, Marilena Comas y Antonia Avilés, entre otros. Estreno: 7 de diciembre de 1987, en el Teatre Principal de Palma, dentro del Memorial LLorenç Moyá.

PATHOS. Tomelloso (Ciudad Real)

LA ENCANTADORA FAMILIA BLISS
De Noel Coward. Intérpretes: Ana García Rojo, José María Arcos, María Victoria Caba, Ramón Casero, María Luisa Quiralte, Manuel Fuentes, Juli Navarro, Javier Lozano y María Gracia García. Estreno: 15 de julio de 1988, en el Teatro Serna de Tomelloso.

TEATRO PAVÓN. Madrid

DESNUDAS JUNTO A LA RISA
De J. Gómez de Segura y Alfonso Santisteban. Intérpretes: Silvia Miró, Rosana Doris, Marimar, Nino Rivero, Rafael Barry y Toni Jardel. Estreno: 1 de abril de 1988, en el Teatro Pavón de Madrid.

PAYASOS MUSICALES TATO Y KILLO. Madrid

TEATRO INFANTIL
De Mariano Bes "Tato" y Francisco Serrano "Killo". Estreno: 2 de enero de 1988, en la Sala Mirador de Madrid.

COMPAÑÍA DE PEDRO OSINAGA. Madrid

AHORA SÍ PUEDO, CARIÑO
De A. Sultán, E. Barret y Ray Cooney. Adaptación de Juan José Arteche. Dirección: Juanjo Menéndez. Escenografía: Julio Esteban. Intérpretes: Pedro Osinaga, Rosa Valenty, Jesús Enguita, José Albert, Carmen Grey y Gabi Martín. Estreno: 4 de marzo de 1988, en el Teatro Fígaro de Madrid.

"(...) De ¡Ahora sí puedo, cariño! *habría que decir que es una de tantas comedias cortas; supongo que, en buena parte, por la participación española. Durante su primera mitad es una historia divertida, interpretada con gracia por todos los actores, y en la que el sexo es un tema ligeramente tragicómico; luego, la acción, el diálogo y los personajes se subordinan a una serie de chistes y "gags" momentáneos, sustituyendo la atmósfera anterior por la sal gorda de un libreto de revista.*

Uno no es empresario y no tiene apenas opinión sobre los secretos de la comercialidad; a uno le parece, en todo caso, lógico y teatralmente saludable que se monten comedias amables, sin más pretensión que divertir.

La pregunta está en saber si ese objetivo —sin subirse a ninguna parra intelectual— no puede alcanzarse con la dignidad teatral que emplean, pongamos por caso, franceses y anglosajones en su teatro de bulevar o en sus casi matemáticos enredos escénicos. No hay por qué imitar a nadie. Pero lo cierto es que, salvando algunas excepciones —Arturo Fernández, por ejemplo—, aquí tendemos siempre al "juguete cómico". Cuando, como en este caso, en el reparto y la dirección hay talento y oficio sobrados para no recurrir a la pirueta." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 6 de abril de 1988).

"(...) Más que una comedia parece, por el lenguaje, por el tratamiento, un libreto de revista. Naturalmente, sin situaciones musicales. Tampoco tiene situaciones dramáticas. El asunto de la comedia es uno solo y obsesivo. Bob, fabricante de flores artificiales, no funciona. Linda, su apetitosa esposa, sufre de fantasías sexuales no satisfechas. Bernard, un amigo pirandón, aconseja a Bob que se haga, como él acaba de hacerse con magníficos resultados, la vasectomía. Bob se la hace y ahí tenemos el follón.



"Ahora si puedo, cariño", por la compañía que lidera Pedro Osinaga. (Foto: Pablo Santana).

Linda no le da tiempo a comprobar la eficacia de la operación.
Todo esto, con un lenguaje muy explícito sobre la materia sexual, lleno de frases baratas de doble intención, propias del género revisteril, hace reir a carcajadas al público del estreno y hará reir en lo sucesivo a otro público más popular al que le encanta entender otra cosa cuando le hablan de meter el taco de billar, mover las bolas y cosas así de un ingenio atroz. Al servicio de este texto hilarante, pero abominable, Osinaga hace un Bob de su peculiar estilo: graciosísimo, vivaz, aturdido, tierno y desdichado. El personaje que hace reir porque es el que recibe patadas en el culo. Osinaga las recibe —y luego las devuelve— como nadie. Rosa Valenty es una de las mejores figuras femeninas del teatro actual y gran parte del pasado. Largas y bien torneadas piernas, cinturita, flexibilidad en lo de sacar el pompis o balancearse con picardía, luce modelitos adecuados para poner de relieve sus encantos, y está natural y graciosa. El resto del reparto da lo que esperamos de él. Enguita es un abuelo atípico; Albert, un libertino de tercera; Betty, una casadita lista que traga cuanto hay que tragar, y Gaby Martín, un chico de los de ahora, como hay muchos.
Bajo la dirección de Juanjo Menéndez, mucho mejor actor que director, la acción discurre de manera bastante convencional, incluso un poco antigua, en un escenario alegre, de dudoso gusto, cuyo truco de cortinajes pierde misteriosamente cualquier sentido que se le pudiera dar. La escena verdísima del ensayo matrimonial de Bob y Linda al pie de la chimenea está soslayada con más habilidad que los malos retruécanos del diálogo. Si Mr. Cooney viniera al Fígaro, probablemente se reiría y preguntaría al final: "Esto me suena, ¿Quién lo ha escrito?" (Lorenzo López-Sancho. "ABC". Madrid. 7 de marzo de 1988).

"(...) Faltan en ¡Ahora sí puedo, cariño! *las características propias del teatro de Cooney. Se basa éste, en sus grandes creaciones, en el equívoco, la situación falsa, las personalidades desdobladas o confundidas y ese truco rey del vodevil que son las muchas puertas, con sus personajes inesperados y las citas interpretadas al revés. Aquí la situación es lineal; el espectador sabe desde el primer momento todo lo que va a suceder y no se plantea una sola sorpresa. La acción incluso apenas se mueve durante el primer acto; por fortuna, el segundo es mucho más agitado y el público encuentra en él motivos para la carcajada.*
Bien sabía Juanjo Menéndez, cuando se le preguntó, horas antes del estreno, por este espectáculo, cuya dirección asume, lo que respondía: todas sus esperanzas de éxito se centraron en Pedro Osinaga. Este estupendo actor del género vuelve a superarse a sí mismo. Él llena la función. Ninguno de sus acompañantes destaca, tampoco ninguno disuena. Le rodean y le prestan su colaboración, aunque podamos resaltar la belleza de Rosa Valenty y la naturalidad de Gabi Martín. Pero la obra es Pedro Osinaga, y esto se nota tanto más cuanto que el texto es flojo y el actor se ve forzado a salvar la situación a base de dotes y esfuerzos personales, que el público agradece." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 13 de marzo de 1988).

"(...) Teatro de ocasión, al hilo de una cierta actualidad, que permite el despliegue de una compañía también ocasional, haciendo sobresalir a Pedro Osinaga, su peculiar humor disparatado, sus chistes y muecas hilarantes, y un cierto manierismo que carateriza al actor navarro. Poca cosa más, salvo la habilidad de los diálogos —Juan José Arteche no firma en balde—, y una dirección que conoce los recursos del teatro hecho para la risa; Juan José Menéndez ha marcado un ritmo vivo que deja atrás la reflexión, y arranca fácilmente la risa con "gags" y golpes de efecto, sobre todo verbales, consiguiendo todo lo que pretende muy holgadamente.
Teatro de lucimiento para adictos a Osinaga, en el que a la vez que el producto escrito a escote por tres autores —se hace cada vez más teatro con modos de trabajo cuasi industriales, como guiones de cine—, se anuncian muebles, vestuarios y ropas como en una feria. Divertida feria, por lo demás; divertida feria que el público acepta." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 2 de septiembre de 1988).

COMPAÑÍA DE PEP MUNNÉ. Barcelona

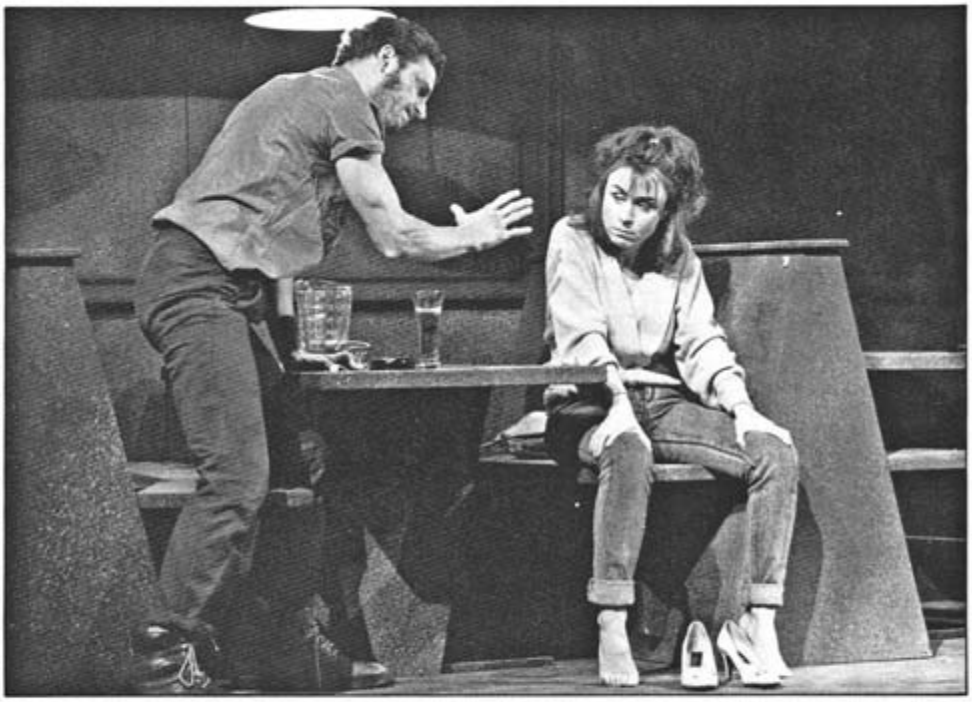
DANNY I ROBERTA
De John Patrick Shanley. Versión catalana de Josep Costa y Cristina Rihuete. Dirección: Josep Costa. Escenografía: Joan Mora. Música: Bocanegra. Intérpretes: Pep Munné y Mercé Managuerra. Estreno: 9 de diciembre de 1987, en el Teatro Regina de Barcelona.

"La verosimilitud de Danny i Roberta *surge del propio texto, pero es obvio que necesita dos buenos actores que logren meterse en la piel de esos pobres diablos. Y Pep Munné y Mercé Managuerra son los intérpretes que logran dar a sus respectivos "retratos" la nitidez y el vigor requeridos.*
La primera parte de la obra muestra el difícil encuentro de ambos, en una ceremonia hábilmente elaborada a base de gestos recelosos, ademanes huidizos y primarios, y un lenguaje del que emerge el pavor ante la realidad circundante y el ruido de la interjección, unos gestos y unas palabras que desembocan en un colofón patético, como una confesión estremecedora.
La escena, admirablemente diseñada por la escenografía de Joan Mora —toda ella de una sórdida y contenida sobriedad— es la más lograda de la pieza; la interpretación de Munné, componiendo la figura de un "Danny" asilvestrado e inseguro, violento y "xava", revela la talla de ese profesional "todo terreno", cada vez más convincente, mientras que Mercé Managuerra es una "Roberta" que maneja con absoluta precisión los rasgos de una personalidad herida, frágil, desquiciada, a causa de un sentimiento de culpabilidad corrosivo.
La segunda parte de Danny i Roberta *no acaba de tener, sin embargo, la cohesión de la primera. John Patrick Shanley se sintió obligado a ir más allá del testimonio frontal y directo y merodeó en esa parte de la obra por las praderas de una lírica sentimental, con tímidas incursiones a un drama psicológico a lo Arthur Miller, que complicaron un tanto el relato , erosionando su vigor inicial.*
"Danny" se hace tal vez excesiva y repentinamente tierno y a "Roberta" le pide el autor un postrer desmelene que surge de forma un tanto artificiosa. Sobre la mísera cama de la mujer, se

suceden momentos dulces y agradecidos y el final es un grito de esperanza dedicado a los náufragos de todos los Bronx de la tierra, con el que se redondea un drama que parece ceder a la tentación apologética.
(...) Josep Costa es, asimismo, el responsable de una dirección muy hábil, especialmente en la difícil primera parte de la pieza teatral. En conjunto, Danny i Roberta *constituye, pues, una muy interesante propuesta, tanto por sus cualidades formales específicas como por lo que tiene de inicio de un ambicioso programa ("un llarg seguit de textos") con cuya temática contemporánea y urbana Pep Munné confía cautivar "a una juventut cada cop més allunyada dels nostres escenaris".* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de diciembre de 1987).

"El espectáculo del Regina es serio, profesional e interesante. Lo que no quiere decir que los resultados globales alcancen los objetivos del pleno éxito. Si uno desconociese la autoría de Danny i Roberta, *a los pocos minutos de empezada la obra podría apostar por la paternidad norteamericana.*
Danny y Roberta son dos jóvenes marginales, violentos y extravertidos. Pero es el tratamiento visceralmente realista que les da el autor, los diálogos —rayando en más de un momento la ingenuidad; metiéndose, en otros, en la atmósfera poética— sobre los que se construye la personalidad de uno y otro, y la atmósfera que propone el autor lo que hacen a Patrick hijo del teatro de Arthur Miller y Tennessee Williams y pariente de John Osborne y sus jóvenes airados. Los dos únicos personajes de la obra pertenecen al área de los individuos desarraigados y solitarios, presentes siempre en las grandes ciudades. Jóvenes sin futuro, que hacen de la violencia física y verbal, tanto su válvula de escape como su propia autoafirmación. Lo que ocurre es que la obra de John Patrick se mueve más en la exposición de las vivencias que en el razonamiento o la explicación de las conductas de los protagonistas.
La dirección de Josep Costa afirma la visceralidad de los personajes y crea adecuadamente —tanto en el primer acto como en el segundo— la atmósfera idónea para que aquéllos se expresen. La obra se hace en momentos reiterativa y estira su única situación, dejando el éxito final en el trabajo de los actores.
Pep Munné y Mercé Managuerra sostienen un gran duelo escénico, del que él sale mejor librado que la actriz. Munné hace un personaje más construido que el de Managuerra y lo recrea hábilmente, introduciendo la poesía en la violencia. Tras verle en la comedia El 30 d'abril, *esta interpretación es una palpable demostración de capacidad profesional.*
***Mercé Managuerra, en el papel más arriesgado de su carrera profesional, consigue un trabajo** atractivo —más cálido y comunicativo en los tonos bajos que en los desmelenamientos—, aunque en algunos momentos el personaje y la actriz se debilitan. Pero hay escenas en las cuales la compenetración entre ambos es completa y el silencio de la sala se convierte en total."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 12 de diciembre de 1987).

"El equipo que ha montado Pep Munné juega fuerte. Lo ha hecho cuando ha decidido el camino, a favor de un teatro de rabiosa contemporaneidad: un teatro de pequeña anécdota pero que quiere herir con intensidad; un teatro que puedes encontrar vivo en cualquier esquina. Danny i Roberta son dos seres que merodean los treinta años y que han vivido demasiado sin haber vivido. Que han quedado enterrados en los estratos más bajos de la sociedad, y que piden, arañándose, salir de este pozo que los exaspera. No tienen la solución: todo va girando, y ellos quedan más encerrados, más colgados en un mundo absurdo y sin sentido. Nada vale nada. Ni la muerte, ¡tan cerca está!. Se podrían destruir a bocados y, en el límite de la locura, el hilo que los decanta hacia un lado o al otro puede romperse en cualquier momento. Y aun pasando por el Bronx neoyorquino, aun teniendo un aliento lejano, aun teniendo madera de sainete, pienso que Danny i Roberta *puede seguir adelante, y eso que en conjunto no acaba de encontrar un buen camino.*
Ni Munné, ni Managuerra acaban de encontrarse cómodos en sus personajes, y hay demasiadas cosas que suenan a falso, a forzado, a "representación teatral". Munné se refugia en una especie de lenguaje suburbial que no ha trabajado a fondo, (y que, además, envía a paseo los valores de traducción que le merecieron el acceso al premio Josep Maria de Segarra del año pasado) y dificulta la comprensión y Mercé Managuerra —sometida a un esfuerzo considerable— no encuentra ni la voz, ni el gesto.
El comportamiento de los personajes en el segundo y tercer cuadro no encaja con las historias que nos explican. Con una escenografía y una música funcional, la dirección no ha resuelto la construcción de los personajes, ni, pienso, ha encontrado el ritmo adecuado, un ritmo que ahora oscila con intermitencias.
Valoro el camino que Pep Munné parece iniciar cuando nos propone este espectáculo, pero está claro que un texto como éste solicita una





Pep Munné y Mercé Managuerra, en "Danny i Roberta". (Fotos: Ferrán Freixa).

dirección sin dudas y una interpretación coherente, y esto no se ha conseguido del todo." (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 11 de diciembre de 1987).

PEPE RUBIANES. Barcelona

EN RESUMIDAS CUENTAS

De Pepe Rubianes. Dirección: Hernán Zavala. Vestuario: Antonio Belart. Intérprete: Pepe Rubianes. Estreno: 2 de marzo de 1988, en el Teatro Victoria de Barcelona.

"Haciendo un paréntesis en su gira con Sin palabras, *Pepe Rubianes se ha montado un "show" —el director argentino Hernán Zavala le ha arreglado algo del escenario y supongo que también le ha ordenado algunos "tiempos" dramáticos— en el Teatro Victoria, utilizando básicamente material de sus tres anteriores trabajos:* Pay-Pay, ¡Ño...! *y* Sin palabras. *El resultado es un show exhibicionista del actor, que se hace con el público desde el principio.*

El escenario aparece totalmente vacío y Rubianes actúa con la única ayuda de un diminuto micro colgado en la camisa. Bueno, el "micro" y su mirada, su voz, sus manos y su cuerpo. Éstos, el actor los maneja a su antojo y los pone al servicio de una onomatopeya de mucho cuidado.

Un mérito extraordinario de este actor es quedarse con el respetable por la brava. Rubianes es un fabulador de historias, que él cuenta al público, "actuando" cuando la ocasión lo requiere. Quiero decir que este señor con cara de bueno narra historias, pero también hay momentos en que se limita a hablar con el público, y en otros, a "actuar". Los resultados de esta amplia combinación son dos horas de casi seguro encandilamiento por parte de los espectadores.

(...) A poco que uno recapacite acerca de lo visto ahora en el Victoria, reconocerá la facilidad de Rubianes para hacer que "veamos" en escena a una tropa de centuriones romanos, a decenas de policías y fuerzas de seguridad del Estado o a un montón de tapas —calamares, aceitunas, tacos de tortilla, etcétera— saltando por el mostrador de un bar en perfecta formación militar.

La capacidad de síntesis de este actor es enorme, como también lo es su facilidad por sonorizar todo tipo de ruidos. En resumidas cuentas..., *como espectáculo resumen de otros tres que es, exhibe frente al espectador esta capacidad de Rubianes por hacer todas estas cosas. El espectador rie abiertamente, se imagina lo que cuenta el actor, participa en la aventura. Y de golpe y porrazo, este señor con cara de bueno se pone serio y romántico y se enamora de una silla. Y todos acabamos creyéndonos la nueva historia. ¡Puñetero Rubianes!"* (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 4 de marzo de 1988).

"Sí, este espectáculo es simplemente una analogía de los mejores momentos de los tres espectáculos anteriores, Pay-Pay, ¡Ño! y Sin palabras. *Digo, simplemente, lo cual es decir mucho, que Rubianes ha conseguido un estilo propio característico que hace que las revisiones de trabajos anteriores tengan un interés notable y, por tanto, este espectáculo de estructura antológica tiene su sentido y, posiblemente, su oportunidad. Ahora hemos contemplado a Rubianes de una manera casi nostálgica, saboreando sus creaciones, con muy pocas novedades aunque anuncie sorpresas, y hemos podido adivinar como una especie de peligroso cansancio a la hora de elaborar esquemas dramáticos. Rubianes tiende a la explicación, se encuentra cómodo, pero sus mejores trabajos son los que se levantan sobre estructuras más torpes dramaturgicamente, como el del asesinato de Vaccarizi en la prisión Modelo, trabajos que, además, tienen una fuerza crítica y una carga corrosiva muy superior. Pienso que este tipo de labor es el mejor Rubianes, la vertiente en la que debería insistir, de profundizar, con toda la imaginación que demuestra en otras historias más textuales, como la del camarero y las tapas, o mímicas, como la del erotismo de la silla.*

Con todo, Rubianes se hizo suyo —ya era suyo— el amplio público del Teatro Victoria con toda facilidad, y su recital fue una especie de fiesta, en la cual tanto destaco su inteligente verborrea como su capacidad para ilustrar y subrayar con sonidos y ruidos producidos con la boca —sorprendentemente incansable y de una eficacia directa—, puntos esenciales en su estilo narrativo. Esta antología puede ser para Rubianes, un momento de reflexión encaminado a reencontrar aquellos aspectos dramáticos que corren el peligro de quedar enmascarados." (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 7 de marzo de 1988).

COMPAÑÍA DE PEPE RUBIO. Madrid

¿DÓNDE ESTÁN MIS PANTALONES?

De Ray Galton y John Antrobus. Versión de Ángel Fernández Montesinos. Intérpretes: Pepe Rubio, Andrés Resino, Sarah Sanders, Tomás Sáez, Vicente Haro, José María Carrero, Carolina Tak, Félix Granado y Victoria Vivas. Estreno: 15 de julio de 1988, en el Teatro del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo (Pontevedra).

"Una anudada serie de equívocos, dentro de la más clásica línea del vodevil es la que nos presenta esta obra de Ray Galton y John Antrobus a la que Pepe Rubio sabe sacarle sus mayores posibilidades.

Bien se sabe que en la concepción actual del término, el significado de la palabra "vodevil" nos da referencia de una obra ligera, levemente satírica, con una intriga cargada de equívocos y desarrollada vivazmente. En anteriores referentes de la palabra podría encontrarse relación con esos "vaul de ville", canciones populares que se entremezclaban en el desarrollo de la pieza, a manera de trozos musicales. Pues bien, de todo esto tiene bastante la obra que comentamos.

A partir de una situación desairada del protagonista cuando se encuentra sin pantalones a consecuencia de la entrada de un ladrón en la habitación donde duerme su sopor voluptuoso después de una noche de amor, se pone en movimiento una maquinaria de situaciones para cuya enumeración haría falta quizás un ordenador. Puertas que se abren y se cierran, personajes que entran y salen, cambio de trajes por cualquier pretexto, mujeres y hombres que arman un guirigay de sorpresas hasta tal punto que parece que los personajes fueran alguna vez a perder el tino en esas desatentadas carreras que hacen. Las complicaciones y los equívocos se suceden a cada paso, y todo ello evidencia, al mismo tiempo, el buen acierto que ha presidido en la marcha de la comedia por parte de los autores que han sabido darle a una obra de este tipo aquello que precisaba como basamento, es decir la vivacidad, el movimiento, la dinámica más atropellada para que todo fluya sin parar, sin darle tiempo al espectador a otra cosa que a ver desfilar personajes, imágenes, escuchar frases que se oyen y se pierden, músicas que se ponen y se quitan y todo bajo el imperio de una situación que se ramifica constantemente.

Pepe Rubio es un actor con grandes facultades para este tipo de obras y lleva adelante su trabajo con la dinamicidad que requiere. Su trabajo en escena es constante y de ese tipo de esfuerzos que hacen sudar. Sus cambios de trajes, sus "travestismos", sus carreras dan idea de un actor que se encuentra a gusto dentro de esta vivaz obra, y toda la compañía remarca bien su actuación." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 7 de agosto de 1988).

"En 1988, un espectáculo teatral, séase cual sea su género, se compone de varias cosas, cuya integración y armonización lo define. Texto, escenografía, espacio, luces, objetos, actores. ¿Dónde están mis pantalones? *prescinde de casi todo esto y no obstante ahí está, en el escenario, reído y aplaudido como si tal cosa, como si el tiempo no hubiera transcurrido y nos encontráramos en períodos pasados en los que la comunicación escénica era otra cosa: el gancho y la popularidad de una figura, con cualquier pretexto que le hiciera salir al escenario y permitiera lucir sus habilidades.*

Se prescinde de un texto, o al menos se utiliza un juguetón de muy baja calidad, nada original y construido sin la habilidad de otros, en eso de las casualidades, cierre de puertas, ritmo, etc. En la segunda parte no falta la clásica escena de travestismo con tango incluido. Todo es manido, sin gracia alguna, salvo algún chiste que otro. No me explico que esta obrita sea un éxito en Europa, al menos desde su versión española. Tampoco hay escenografía, el decorado ramplón de siempre, ni juego de espacios, ni de luces, ni dirección de actores, ya que cada uno hace su numerito, sin que nos quede ver otra cosa que el oficio de algunos y la frescura de Sarah Sanders, que es de las pocas cosas que "viven" algo en esta función. En resumen, los signos que definen la calidad de un espectáculo brillan por su ausencia.

¿Qué queda entonces? Pues eso. Un personaje, un tipo, que conecta, que atrae a su público en estas fechas festivas. Un intérprete que empezó con Tamayo, que tuvo un "hit" con un reestreno de Alfonso Paso y que, desde este éxito, ha encontrado un filón. No importa que el propio personaje no se lo crea, y se ría en escena de las situaciones que él mismo provoca, ni que esas mismas gracias provengan de obras anteriores. No importa casi nada. El público tiene ganas de reír y aceptar este sucedáneo desde su comunicación con el actor. No es el único caso. En este y en otros semejantes habría que señalar que es posible algo más, aun cuando no sea inmediatamente rentable. Prescindir de casi todo lo que constituye el teatro es demasiado peligroso para su futuro." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 19 de septiembre de 1988).

GRUPO DE TEATRO PÉREZ GALDÓS. Las Palmas de Gran Canaria

EL RUMOR CONTAGIA
De P. C. Jersild. Dirección: Henriette Guerment de la Berg. Intérprete: Orlando Alonso. Estreno: 25 de mayo de 1988, en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria.

A PESQUEIRA. Arbo (Pontevedra)

O TOLO DE PORTOSANTO
De Xosé Luis Vila. Dirección: Anita Morales. Intérpretes: Emilio González Gil, Xosé A. Alonso, María Luisa Grova e Isabel Camiña. Estreno: 9 de enero de 1988, en el Teatro Principal de Pontevedra.

PIMPINELLA. Llagostera (Gerona)

LA INFANTICIDA
De Víctor Català. Dirección: Joaquim Aiguabella. Escenografía: Jordi Masó. Intérpretes: Immaculada Petit y Joaquim Aiguabella. Estreno: 4 de septiembre de 1987, en el Casino Llagosterenç de Llagostera (Gerona).

PINPILINPAUXA TEATRO. Pamplona (Navarra)

LA HISTORIA INTERMINABLE
De Michael Ende. Dirección: Asun Abad. Escenografía: Ángel Sagües. Música: Javier Ibáñez. Intérpretes: Feli Maya, Iñaki de Miguel, Juan Lobato, Pablo Lujife, Rosely Martínez, Francisco Lobato y Ángel Barba. Estreno: 4 de junio de 1988, en el parque de la Ciudadela de Pamplona, dentro del Primer Certamen de Teatro Infantil y de Calle de Pamplona (Navarra).

ASOCIACIÓN CULTURAL PÍO XII. Parla (Madrid)

LA CASA DE LAS CHIVAS
De Jaime Salom. Dirección: Roberto Cuenca Martínez. Intérpretes: Eduardo Gutiérrez, Marian Peñalba, Cristina Sánchez, Roberto Cuenca junior, Claudio Serrano, Juan José Barón, Alberto Gómez, Manuel Osto y Víctor Manuel Garzón. Estreno: 24 de junio de 1988, en la Casa de la Cultura de Parla.

PLA I REVES. Altea (Alicante)

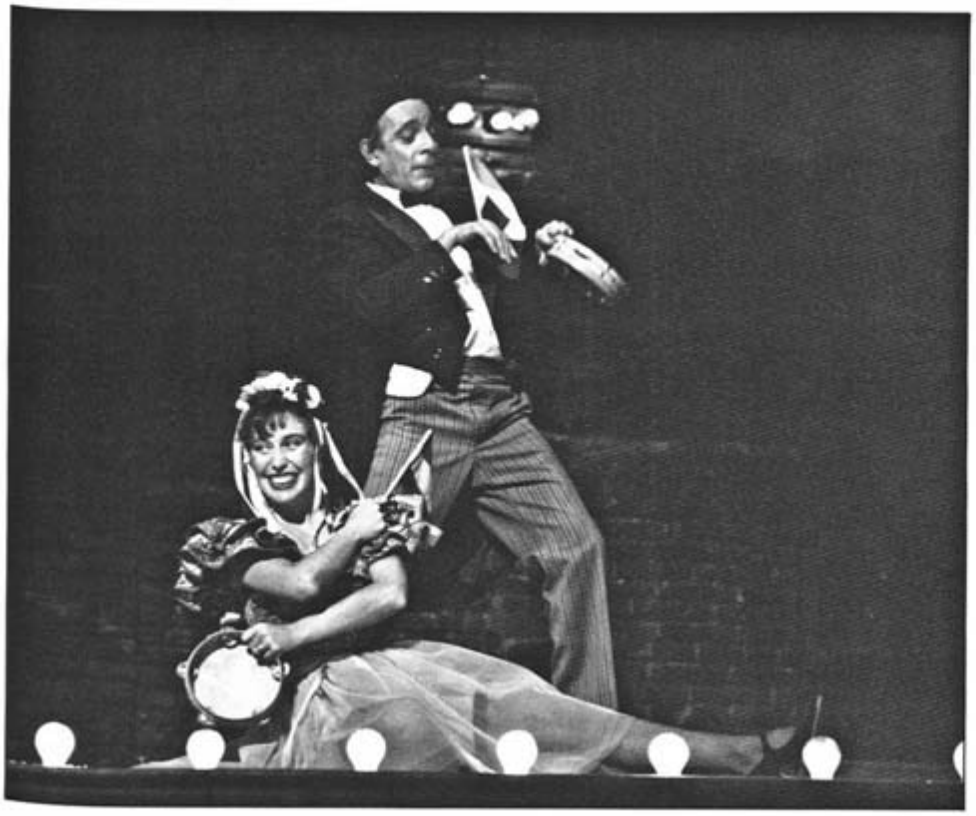
LES FIGUES DEL REI
Del colectivo, basado en un cuento popular. Dirección: Ximo Roma. Intérpretes: Miquel Vicens, Toni Zaragozi, Maties Serrat, Pere J. Ripoll, Amalia Martínez, Isa Cardona y José V. Ferrer. Estreno: 4 de junio de 1988, en Altea.

TEATRO DE LA PLAZA. Madrid

¡AY, CARMELA! (CARMELA Y PAULINO "VARIEDADES A LO FINO")
De José Sanchís Sinisterra. Dirección: José Luis Gómez. Escenografía: Mario Bernedo. Vestuario: Pepe Rubio. Música: Pablo Sorozábal Serrano. Intérpretes: Verónica Forqué, Kiti Manver, José Luis Gómez y Manuel Galiana. Estreno: 6 de noviembre de 1987, en el Teatro Principal de Zaragoza. Estreno en Madrid: 3 de octubre de 1988, en el Teatro Fígaro, dentro del Festival de Otoño. En concertación con el INAEM.



"El teatro puede concentrar en una sola función toda la historia de la humanidad, sus simbolos, la hondura extrema de las cosas, el paso fugaz y absurdo de nuestra existencia, pero también todas las ternuras, las ilusiones de traspasar una realidad sin sentido o la muerte como cifra postrera del dolor que se vislumbra ahí cerca, en la estancia contigua, en el dia después. La guerra es el gran teatro de la destrucción un atributo deleznable del hombre. la conciencia de un espeso vacio. José Sanchis —director de El Teatro Fronterizo— posee una lucidez incuestionable y una sabiduria dramática contundente; en ¡Ay, Carmela! *ha sabido llevar al limite su tendencia a la experimentación sin salirse del todo de otros caminos antes transitados; manosea el texto teatral como una pelicula o una novela —donde la realidad y el sueño, la vida y la muerte, se entrecruzan y se identifican— y va creando una sucesión de tiempos muertos, de ritmos interiores, de espacios inquietantes, con reflexiones sobre la dra-*



José Luis Gómez y Verónica Forqué, en "Ay, Carmela", de Sanchis Sinisterra. (Fotos: Chicho).



maturgia, y diálogos chispeantes y jocosos en una atmósfera casi onírica donde la inocencia se adueña, donde la ternura y el amor se instalan. La guerra está al fondo o merodea por encima, desde antes o desde siempre, como un paisaje ineludible que sitia el candor de los protagonistas (Carmela y Paulino) y arrebuja su entendimiento primitivo, sencillo, espantosamente cómico.

Con el soporte argumental de una pareja de artistas atrapados en el fragor de una guerra civil, en Belchite (geografía alegórica del terror, nido de sierpes), José Luis Gómez ha sabido construir un espectáculo que conmueve. No ha precisado ningún elemento marcial para darnos la impresión de tragedia colectiva, basta la sugerencia, la interpretación de los actores, para configurar una tragicomedia con figuras de carne y hueso, con espectros, con presencias acechantes. Ha levantado un escenario con edificios sombríos y ruinas presentidas, y ha sabido dotar al montaje de una cuidada iluminación (cuyo diseñador es Mario Bernedo). ¡Ay, Carmela!, en cierto modo es un montaje definido por la luminotecnia, pero también por el silencio que bosqueja la debilidad y el desamparo, y plantea el mundo imaginario del teatro, con sus ínfimas plenitudes, frente al teatro absurdo de la guerra. El choque entre ambos —la imaginación y la crueldad exasperada— decide el destino de Carmela: su fusilamiento. Ella fabrica sueños, desmadeja ternezas y alegrías, pero no acierta a soportar el escenario del horror que sólo presagia la muerte más terrible.

Al margen del excelente planteamiento argumental, de su meticulosa organización y de sus audacias estilísticas, del constante sesgo del "flash back" y los juegos de la memoria, en la obra hay un aspecto que irrumpe por encima de todos: los intérpretes. Verónica Forqué y José Luis Gómez desarrollan una de las interpretaciones más bellas e intensas que recuerdo. En la vastedad de sus recursos y matices, la perfecta caracterización de los artistas humildes con todas sus contradicciones y sus mínimas miserias; en su profunda ternura y cobardía, en la capacidad de transmitir sus temores, de dibujar personajes en la sombra y de comunicar, en suma, tanto Gómez como Forqué maniatan al público, lo subyugan con asombro. Carmela es la imagen de la ingenuidad, de la frescura irascible, un corazón abierto al mundo. Paulino es medroso, acomodaticio, protector y a su modo perspicaz. Ambos se invocan desde la vida y la muerte, se sueñan, se desaman y se encuentran en el crisol del recuerdo. Finalmente Carmela, en una última "vuelta de tuerca", regresará del trasmundo, de la orilla desrealizada de la muerte, para iluminar la vida mezquina del amigo, para devolverle la dignidad perdida. Pocos reparos se pueden poner a ¡Ay, Carmela! y tenga la certeza el futuro espectador que va a encontrarse con una pieza divertida, admirablemente resuelta (casi como un relato fantástico)." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 7 de noviembre de 1987).

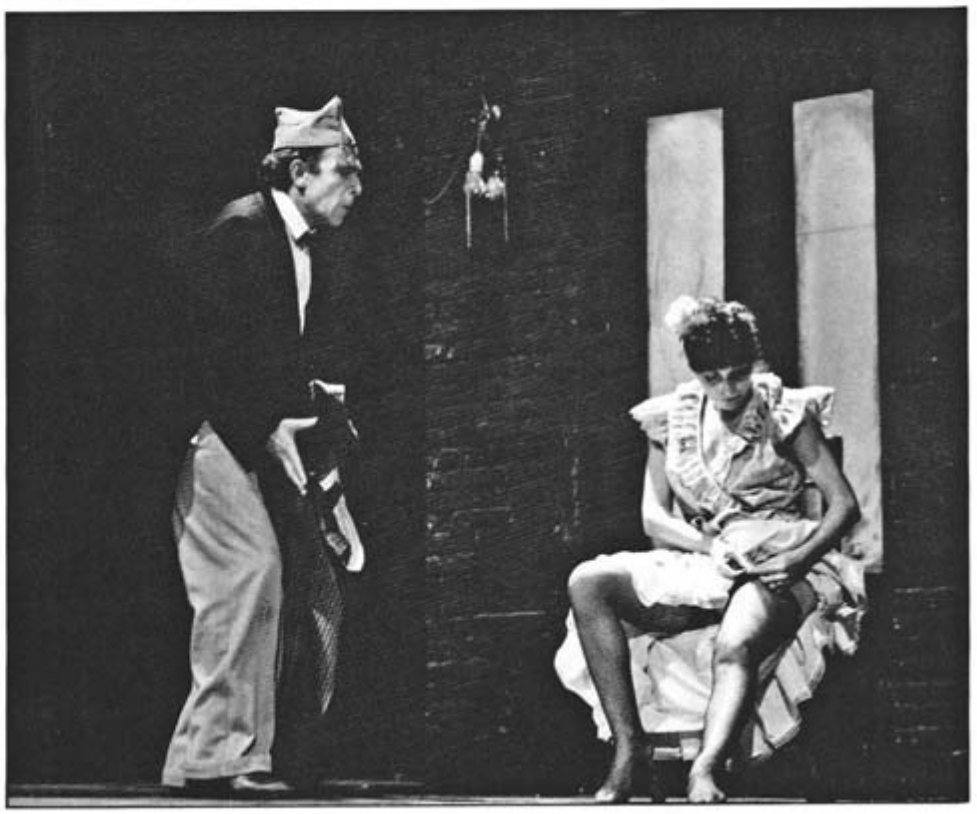
"(...) Ha hecho Sanchis Sinisterra un trabajo literario de mucho interés. De precisión, de captación del lenguaje popular, por un lado. De tópicos y modismos del tiempo, de su retórica y de lo que debió ser aquel temblor, de otro lado. Un trabajo complejo, en el que cuentan los personajes. El personaje femenino, sobre todo. La época, la guerra civil, su miseria moral. El oficio de los personajes, actores, guitarra que muchos tañen o quisieran. Y, por fin, el espectáculo mismo, como un delicadísimo mensaje que parece que se está quebrando continuamente (en los momentos "bajos", en el "número" cómico de Paulino, en el estiramiento de los raptos interpretativos de Carmela, en fantasmas de la memoria del autor —el Pedómano o Ventómano existió, fue un renombrado señor Pujol que moriría en 1945, tan célebre como pudieron ser "Padre Ubu", "La Mujer Cañón", o "Los siameses de París"— en la piedad cruel con que los trata)... y sin romperse la tensión nunca del todo. El desarrollo dramático es complejo, complicado, con mezcla de planos, con una iluminación que podría dar en el barullo de puro alambicada, pero que se resuelve con soltura, con indumentarias mezclas de simbolismo y aroma de época. Todo ese mundo es excelente.

Hay un gran trabajo de actores, de Verónica Forqué y de José Luis Gómez. En la Forqué, achaplinando el tipo, al estilo de una Massina flamenca, tierna y fiera, fuerte y poquita. En Gómez, con mayor artificio académico, con más reserva técnica, sacando a la vista al pardillo pringado que no lleva dentro. Uno y otro, pues, en actores, distantes y con autoridad, eviden-

ciando los trucos sin trampas, dominando la situación y capaces de lograr en un punto ese climax patético y conmovedor que llega con la bandera y el desnudo de la culpa final.
Y hay, por fin, un texto espléndido, lleno de ternura y de violencia interior, de ironia y tolerante lucidez, que tiene el encanto añadido de su imperfección, de parecer una obra desesperadamente humana." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 18 de noviembre de 1987).

"¡Ay Carmela! *es un entretenimiento duro y tierno. Provoca risas porque la situación de los dos "artistas" de varietés, su peripecia en una Belchite ocupada, tiene la amargura y la brillantez del aguafuerte. Hay momentos, incluso, en que todo parece una broma. Sólo que canallamente la guerra está al fondo y su podredumbre hace aún más patente la fragilidad de los dos personajes. La cobardona de Paulino, por realista. La tierna de Carmela, por inocente. Esta situación está llevada a extremos ya de partida. Los hechos rozan el limite de lo posible. (Ella, fue a Belchite por morcillas y entraron los de Franco; ambos son obligados a montar un "varieté" para los vencedores, dirigidos por un oficial italiano; un puñado de brigadistas son invitados a la función como última gracia antes de acudir al paredón...) Sanchis Sinisterra, por si fuera poco, echa mano de las apariciones y manejando a su antojo los "flash back", nos devuelve a una Carmela muerta y corpórea que —¡en fin!— ha conocido a García Lorca en la cola de las almas, recibiendo del poeta unos versos inescrutables. Recursos algunos de dudosa ley que, sin embargo, no deslucen el resultado último.*
De la función destacan, sobre todo, sus intérpretes. José Luis Gómez, también director, como digo, desarrollando un Paulino grotesco e indefenso. Tan considerables son sus momentos de ridículo humor como sus miedos incontenibles. Y elogiable su esfuerzo por hacer creible aquello que presenta, labor en la que Verónica Forqué alcanza una cota altísima. Ella es la parte noble de la cuestión, en ella reposan los materiales tiernos y positivos de toda la historia. La actriz se empeña en una labor difícil y la resuelve con tan exquisita calidad que los espectadores se entregan incondicionalmente con armas y bagajes. Y el autor, que sabe construir teatro a base de manejar sin desmayo cualquier resorte, la utiliza para tirar el telón y que todo acabe. Verónica Forqué remata una interpretación redonda.
La escenografía de Mario Bernedo es francamente buena en su realismo tétrico, muy propio de un escenario desvestido. Luces y música contribuyen en una medida estimable a la comprobable calidad del obsequio. ¡Ay, Carmela!, *para terminar, es teatro que anima a seguir en el teatro."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 18 de noviembre de 1987).

"*(...) José Sanchis demuestra en* ¡Ay, Carmela!(Carmela y Paulino variedades a lo fino) *una destreza en el arte de la arquitectura coloquial poco frecuente en los hombres de su generación. El texto de la pieza —sobre todo el de su primera mitad— se nos muestra de una frescura, concisión y autoridad formidables, cualidades que cautivaron, sin duda, a este espléndido profesional todo terreno que es José Luis Gómez.*



Gómez, en efecto, ha sido el director de la obra y quien además, junto a Verónica Forqué, la interpretó en una primera tanda de representaciones.
(...) El inconformista Sanchis rompió la posible estructura lineal del relato, manejando no sólo un "flash back" relativamente fácil, sino un desdoblamiento del personaje femenino mucho más comprometido. Y lo cierto es que, justamente, en los diálogos y en la figura que nos brinda esa Carmela que ha encontrado en el reino vaporoso de quienes aguardan ser ubicados en el otro mundo, la pieza brinda sus momentos más afortunados y brillantes.
El autor domina con especial ingenio el oficio de combinar la nota humoristica con el alfilerazo trágico y en ambos extremos los diálogos se ajustan a una contención admirable, sólo vulnerada en la segunda parte, a lo largo de los números de "variedades a lo fino" que ofrecen los protagonistas. Dicho fragmento mereceria una revisión, quizá no tanto de lo que dicen los artistas, sino de la forma —de la dirección, por tanto— que revisten sus ejercicios.
Es más aceptable la dosis de artificio que se cuela en la expeditiva liquidación de Carmela —remisa a la burla obscena de la bandera tricolor— que los excesos caricaturescos que se registran en toda la secuencia, una inflexión a la baja del tono del espectáculo y de la labor, por otra parte, magnifica, de José Luis Gómez. Quienes disfrutamos ya de una biología un tanto provecta, podemos certificar que ni el género más desastrado que un masoquismo juvenil nos hacía consumir en el Iris o en el Selecto, alcanzaba los niveles irrisorios que aparecen en



La compañía Teatro de la Plaza en "Ay, Carmela", (Foto: Chicho) y, en la página contigua, "Secuelas", por Plexus.

el referido pasaje de ¡Ay, Carmela!, donde lo grotesco priva sobre el ridículo. La payasada parece alzarse como el refugio a la impotencia de todo el equipo —director e intérpretes— por cuanto en ninguna circunstancia es imaginable la pobreza de los números de magia que se intentan y, de otra parte, para una parodia de cantantes zarzueleros se precisa un suficiente adiestramiento vocal que los personajes, Paulino (Manuel Galiana) en particular, no demuestran poseer.
A excepción de este bache —que además alarga innecesariamente la historia— la obra es un puro deleite para el espectador. No cabe duda de que, diez años atrás, cuando era muy reciente el barrido de los símbolos fascistas, ¡Ay, Carmela! nos habría arañado con más fuerza y su sabor agridulce no habría sido tan evanescente.
Pero ahí está, una de las mejores tragicomedias que se habrán producido en la década de los años ochenta, un producto inteligente y honesto que divierte sin caer en la desmesura de ofrecer carnaza a la fiera; en suma, una de esas piezas capaz de promover la reconciliación de amplios sectores con el teatro. Frágil y segura a la vez, descarada y entrañable, la figura que compone Verónica Forqué ofrece un poderoso atractivo, al tiempo que Manuel Galiana efectúa, salvo en las escenas citadas, una de las actuaciones más sólidas de cuantas le recordamos; su mayor éxito es lograr que no añoremos al actor José Luis Gómez." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 21 de marzo de 1988).

"(...) Sanchis Sinisterra ha dibujado cuidadosamente ese personaje de heroína simple, leal por vísceras y naturaleza, llena de espíritu y solidaridad. El contraste es Paulino, pancista, acomodaticio, dispuesto a todo, no solo para sobrevivir, sino para conseguir un puesto de ordenanza en el Ayuntamiento de Belchite. Ambos son Carmela y Paulino variedades a lo fino.
El problema es que Sanchis Sinisterra, autor, y José Luis Gómez, director, creen que no se trata de una obra sobre la guerra civil, o dicen que lo creen. La verdad es que no se ve otra cosa. Pero la acción está abordada con esa timidez, con la personalidad de Paulino, sobre la situación límite de dos personajes en una situación de alta presión; incluso sobre un momento del teatro dentro del teatro. Todo eso no cuadra. Se hurta al final en el momento del asesinato de Carmela y su acto de heroísmo incontenible, cuando la actriz no se atreve claramente a blandir la bandera y a mostrar su desnudez, como una de las diosas de la revolución de la iconografía clásica. Sin embargo, la obra solo existe para ese instante: es un cuento corto, agudo, con esa naturaleza propia del cuento que apunta directamente a su final.
(...) La obra está basada en la interpretación de la actriz, y Verónica Forqué la borda. Siempre representa ingenuas, y ésta lo es, pero transida por algo más, capaz de tener una trascendencia, arrebatada por sus sentimientos. Consigue la creación del personaje hasta el punto de que parece escrito para ella. Manuel Galiana tiene el antipersonaje: el que tiene que ser cobarde para que resalte el heroísmo del otro personaje. Es, claro, el mal papel para un actor, aunque tenga su sentido humano.
La obra gustó desde el principio, pasó por encima de las incomodidades del estreno —el calor, el largo retraso, el largo descanso— y llegó a un final de ovaciones que transmitieron y redoblaron en la presencia de Sanchis Sinisterra y de José Luis Gómez con todos sus colaboradores. Se puede considerar un gran éxito." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 5 de octubre de 1988).

COMPAÑÍA PLEXUS. Barcelona

SECUELAS
De Sally Templer. Dirección: Sally Templer. Intérpretes: María Bazán y Sally Templer. Estreno: 29 octubre de 1987, en el Café Concierto Boira de Barcelona.

LA SEÑORITA MARGARITA / MISS MAGGIE
De Roberto Athayde. Dirección: Erico Mana Carneiro. Intérpretes: Sally Templer y Carolina Novella. Estreno: 9 de febrero de 1988, en el Teatre de la Riereta de Barcelona.

TEATRO POPULAR DE LA VILLA DE MADRID. Madrid

FUENTEOVEJUNA
De Lope de Vega. Versión de Alberto Miralles. Dirección: Antonio Girau. Escenografía y vestuario: José Luis Rodríguez. Intérpretes: Joaquín Molina, Carlos Torrente, Luis Hostalot, Teo Martín, Manuel Aguilar, Natalia Dicenta, Luisa Armenteros, Pepe Lara, Juan Carlos Martín, Paco Racionero, Ramón Quesada, Alfonso del Real, Ángel Terrón, María Silva, Francisco Piquer, Manuel Arias, Francisco Ruiz, José Cela, Paco Churruca, Miguel Mateo, Mabel Ordóñez, José Jordá y Lolo García. Estreno: 25 de mayo de 1988, en la plaza Mayor de Cáceres, dentro de las Fiestas Medievales de Cáceres.



COMPAÑÍA DE TEATRO POPULAR DON RAMÓN DE LA CRUZ. Madrid

DE MADRID AL CIELO
Espectáculo compuesto por los sainetes: "El Manolo", "La casa de tócame, Roque", "Las castañeras picadas" y "El Muñuelo", de Don Ramón de la Cruz. Dirección: Víctor Andrés Catena. Escenografía y vestuario: Lorenzo Collado. Música: Antonio Menéndez. Intérpretes: Pepa Ayuso, Arturo Acero, Pilar Bardem, Paco Camoiras, Maruja Carrasco, Sergio de Frutos, Isabel Donate, Javier Garcimartín, Mara Goyanes, Ramón Goyanes, María Luisa Jurado, Pepe Lara, Nieves Ortiz de Zárate, Manuel Luque, Maruja Recio, Paco Prada, Teresa Tomás, José Manuel Pardo, Finita Torres, Mauro Rivera, Elena Varela, José Cervilla, Ismael Abellán y Bruno Vella. Colaboración especial: Paquita Rico. Estreno: 1 de julio de 1988, en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid). 3 de agosto de 1988, en el Teatro Albéniz de Madrid, dentro de los Veranos de la Villa.

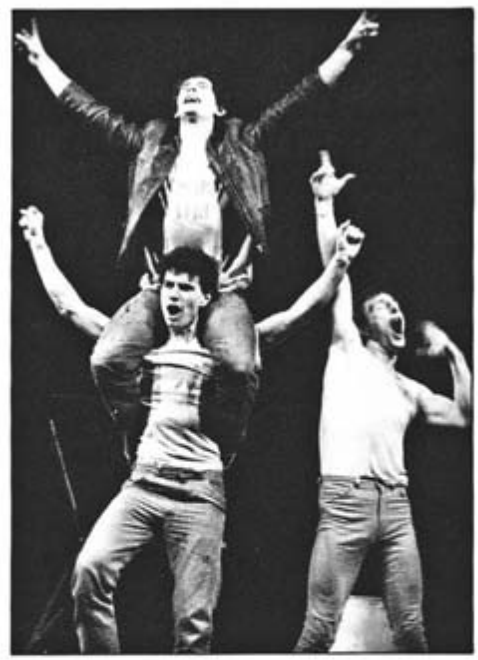
Los sainetes elegidos son El Manolo, La casa de tócame, Roque, Las castañeras picadas y El Muñuelo. El Manolo *es un sainete muy gracioso y chispeante, su lenguaje es ingenioso y divertidísimo, a base de hacer hablar al pueblo bajo un lenguaje pretendidamente culto. Se trata de una tragedia grotesca, llena de sal e ingenio. El público no lo percibe: la representación no ofrece ocasión ni para una sonrisa. Es tan veloz y atropellada que casi no se entiende lo que los actores dicen. Los espectadores permanecen en blanco.*
La casa de tócame, Roque *y* Las castañeras picadas *son sainetes largos, complicados, de acción difícil y que requieren un trato adecuado para ponernos en situación y producir el efecto hilarante en el público que su autor se propuso conseguir. En esta confusa puesta en escena, veloz y atropellada, esa situación no se produce, pese a los esfuerzos de buenas actrices, como Pilar Bardem, Mara Goyanes e Isabel Donate, y la veterana de Paco Camoiras.*
El Muñuelo *es la única pieza que transcurre de una manera sosegada y que se hace comprensible para el respetable, que sigue la sencilla trama y se entera de qué va. Es también, y una cosa lleva consigo la otra, la mejor representada, la única en la que el diálogo se sigue y el argumento se comprende. Como es la última, el público sale de la sala algo más animado.*
A la cantante y actriz Paquita Rico la han metido de relleno; no es justo con tan excelente artista. Asignándole el papel de La Tirana, que en los sainetes de don Ramón no está, sino que fue una célebre tonadillera de aquel tiempo de Carlos III, la hacen aparecer metida con calzador en el final de cada una de las dos partes en que el espectáculo consiste, por el procedimiento de que un actor dice "ahora va a venir a cantarnos algo la gran tonadillera La Tirana". Esa frase sobra; hubiera sido mejor que Paquita Rico saliera a escena, sin disfrazarla de personaje, a cantar lo que hubiese querido. Lo hace





muy bien como cantante; como La Tirana no pinta nada. Para su buen hacer con varias canciones populares fueron los mejores aplausos." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 7 de agosto de 1988).

"(...) Se alza aqui el Madrid localista contra el Madrid oficial, el Madrid pintoresco contra el Madrid "integrador" —sin que esto signifique identificar las dos adjetivaciones—, y los actores, más que tales, parecen demagogos en campaña electoral, que pueden pararse en cualquier instante y gritarnos un "¡Viva Madrid!" y todas sus excelencias.
No hay ninguna mirada moderna, alimentada de sentimientos modernos, vivos, sobre el tema. Es una soflama más, donde don Ramón de la Cruz tiene un valor emblemático y, pongamos por caso, la recuperada Paquita Rico interesa más por los temas y orígenes de sus tonadillas o canciones que por el honrado esfuerzo puesto en interpretarlas.
Es la historia de siempre, que tantas veces ha vaciado y sigue vaciando las conmemoraciones, centenarios y miradas al pasado: no hay más que gesto, superficie, fotografía. O, al menos, son muchos los que caen en ese error." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de agosto de 1988).



"De Madrid al cielo" (dos fotos superiores) y "Los elegidos". En la página siguiente, escenas de "Fantasio", premio de montaje Adrià Gual 85.

PORPOL TEATRO S. C. L. Vitoria (Álava)

LOS ELEGIDOS

Guión y dirección: Carmen Ruiz Corral. Escenografía: Antón Muñoz y el colectivo. Vestuario: José Ángel Benito y el colectivo. Música: Liquidación por reformas. Intérpretes:Javier Alcorta, Juan Rico Cantera, Luis Joaquín San Martín y Esperanza Lejarreta. Estreno: 11 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de Vitoria. Subvencionado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

"Los elegidos *supone un paso adelante en la trayectoria de Porpol, dentro de su particular búsqueda de nuevos lenguajes teatrales. La historia se cuenta por sí misma; el texto narrativo queda reducido a un rumor de apariciones fugaces que se suma al crescendo de otros muchos intensos rumores. Una banda sonora original compuesta por los músicos de Liquidación por reformas, una iluminación fogoneada en todas las direcciones imaginables, un trabajo gestual de base clown, una escenografía poco aparatosa en su concepción, pero con oportunos efectos sorprendentes... La marejada crece según se suman unos con otros hasta desembocar en el rugido ensordecedor de una competición de motos a través del desierto. A partir de aquí, la imaginacón se hace imágenes, tan nítidas algunas que se puede pasar tranquilamente de padecer sed a tener remordimientos. La historia comienza al pie de una valla publicitaria y termina de rodillas, aplastada bajo el peso inesperado de una corona de laurel de héroe victorioso. El paso del paisaje de chatarra y basuras en el que los personajes consumen sus sueños a la dunas arenosas en las que los frien durante el transcurso de la carrera, se realiza magistralmente a través de un montruoso movimiento sísmico macroefectista que traga al futuro héroe para devolverlo envuelto en voluntad de triunfo. Una vez tomada la salida, todo vale: engaños y sabotajes de cualquier tipo. La aventura de grandes letras se transforma en algo demasiado medido en la que el riesgo y los salpicones de sangre se toman en vaso largo y tres cubitos, con inapreciable encogimiento de hombros. Entre etapa y etapa caben, sin embar-*

go, un amplio anecdotario de situaciones inverosímiles, exageradas y divertidas.
En este montaje Porpol tomó la salida con todo el riesgo que presupone un montaje de creación colectiva en el que todo está por hacer. La pequeña-gran ventaja, una vez realizado el estreno y atadas las claves del espectáculo, es que las sucesivas funciones sólo pueden servir para hacerlo mejorar en ritmo y limpieza de acciones sobre el escenario. En una competición con este reglamento... ¡sólo pueden ganar!" (Iñaki Ortubai. "El Correo Español-El Pueblo Vasco". Vitoria. 16 de marzo de 1988).

PREMIO DE MONTAJE ADRIÁ GUAL 1985. Barcelona

FANTASIO

De Alfred de Musset. Traducción de Guillem-Jordi Graells. Dirección: Josep María Mestre. Escenografía y vestuario: Xavier Millán. Intérpretes: Josep Castillo Escalona, Ramón Enrich, Debi Bah, Joan Raja, Manuel Veiga, Pere Ponce, Enric Suñol, Mateu Grau, Jordi Brau, Jordi Vila, Roser Batalla y Monserrat Carulla. Estreno: 5 de mayo de 1988, en Teatres de l'Institut (Sala Gran) de Barcelona. Coproducción del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña y el Instituto de Teatro de la Diputación de Barcelona.

"(...) Está claro que Josep Maria Mestres ha echado el resto sobre las posibilidades que encierra Fantasio *como juego escénico, risueño y evanescente. Y no ha olvidado, en suma, el director que Alfred de Musset se halla en la órbita de un Victor Hugo y que aquella "confessión d'un enfant du siècle" que el autor va transcribiendo en sus obras, no deja de ser un testimonio romántico, todo-lo hermoso y notable que se quiera, pero que debe contemplarse con la necesaria perspectiva. Y esto es así, y así, con esta perspectiva, "le ha salido" su aventura escénica a Mestres, aun cuando en el programa intente buscar razones, a veces pueriles a la actualidad de la pieza. Y es que, principalmente, no creo que ésta pueda ir más allá del encanto de un texto —que la traducción de Guillem-Jordi Graells, "especialista" en Musset, subraya eficazmente— y del difuso hechizo que un neorromántico sostiene en torno a los héroes solitarios del drama. Pienso que no hay que darle más vueltas ni dejarse tentar por resabios militantes.* Fantasio *no es* Lorenzaccio *y si en esta gran pieza de Musset se da, junto a las ansias y quimeras del individualista desclasado, una radiografía de los resortes salvajes del poder, en* Fantasio *se precisaría de una gran escuela dramática para reproducir el carácter histórico de la comedia. En su defecto, ahí está una fórmula posible para esa peripecia del comediante Alfred de Musset servida como divertimento placentero e irónico.*

Los efectos de luz (Xavier Clot), el vestuario y, sobre todo, la escenografía de Xavier Millán es un factor relevante dentro de esa concepción de la obra, convertida en fábula liviana. La maqueta ideada por Millán y construida por Castells Planas, que a modo de ilustración de un libro de cuentos ocupa todo el ancho de la escena, confiere a muchas secuencias un atractivo formal muy notable. De otra parte, y como se ha dicho ya, la interpretación de la pieza se desenvuelve con general propiedad y comodidad y sólo algún personaje subalterno —algún amigo de Fantasio, el joven criado de la corte— da la nota discordante. En el papel protagonista, Jordi Grau ("Fantasio") se muestra muy efectivo, y Roser Batalla ("Elsbeth") es por su sensibilidad y cuidados registros, la figura revelación de ese montaje. Pienso que son literalmente inmejorables la breves intervenciones de Monserrat Carulla, sobradamente dotada, como es notorio, para menesteres de mucha mayor entidad, al tiempo que la caricatura que del Príncipe de Mantua propone Jordi Vila —secundado a larga distancia por Mateu Grau ("Marinoni")— me parece perfecta consonancia con la línea de farsa histórica que traspasa ese muy estimable espectáculo." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 7 de mayo de 1988).

"(...) El espectáculo se representa en la Sala Gran y hay que convenir que en su producción no se han regateado esfuerzos. Los primeros resultados son buenos: el montaje está cuidado al máximo, la escenografía es delicada y efectiva y en el trabajo de los actores se detectan bajones ostensibles, superados por los aciertos,





en especial de Jordi Brau ("Fantasio"), Monserrat Carulla (la institutriz), Roser Batalla (Elsbeth) y Jordi Vila (el Principe de Mantua). Habria que señalar también que, y en función muy posiblemente de algunos trabajos de actores, el ritmo de la obra es desigual.

La gran ventaja, en todo caso, es que el espectador se encuentra con un texto que es una pura delicia; un texto muy vivo que utiliza una historia principesca —un cuento, en su sentido más tradicional— para afrontar la dialéctica sueño-realidad. De Musset defiende el derecho al individualismo frente al entorno; el derecho a soñar, a luchar por la utopia, y lo hace aunque el triunfo final no sea el de esta opción.

La obra gira en torno a Fantasio, un burgués adinerado que no se encuentra a si mismo y que acaba realizándose al conseguir el puesto de bufón en las fiestas de la boda de la princesa. Muchos han querido ver en la figura de este personaje —y con motivos— la de un Hamlet payaso. El personaje está muy bien llevado por Brau —un joven actor dedicado al doblaje y poco aprovechado por el teatro—, en su doble juego teatral.

Fantasio *retrata, como la mayor parte del teatro de Alfred de Musset, su época y, de forma muy especial, a los jóvenes de ese tiempo de transición. Picardia y melancolia son dos elementos en que se apoya el autor para revelar decepciones e inquietudes de su propio entorno. En lo que creo vale la pena insistir es en la calidad, la poética y la atracción que tiene el texto de De Musset, traducido al catalán por Guillem-Jordi Graells.*

Xavier Millán firma la escenografia y el vestuario, que son un acierto. La primera reproduce en miniatura y frontalmente una ciudad, con desfiles incluidos y sirviendo a la idea del director de escenificar un cuento, con sus consiguientes sorpresas. La luz y la banda sonora subrayan la intencionalidad del texto.

La interpretación es, por lo general, buena, aunque haya actores a los que el texto —sus matices— les viene grande, y escenas muy faltas de ritmo. Pero es destacable el trabajo fresco, directo y sabio de Montserrat Carulla, y otro muy desenvuelto y eficaz de Jordi Vila. Es, diria, un espectáculo que merece la pena verse, con un bellísimo texto y un montaje correcto." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 8 de mayo de 1988).

"(...) El espectáculo es, en su conjunto, de una gran mediocridad. A la traducción de Graells le falta ese "dring" carneriano, esa sabiduria y esa sutileza que pide el texto de Musset. Es una traducción plana, sin relieve, dicha, además, de cualquier manera. Pondré un par de ejemplos. En la escena en que Fantasio fuma y bebe con sus amigos, en una calle de Munich, alrededor de una mesa, los diálogos son gritados, cuando no deberian serlo, y en cierto modo ahogados por el ruido que los cuatro jóvenes hacen pateando el escenario, en el que no aparece ninguna mesa. En la última escena del segundo acto, Fantasio, en la cárcel, ironiza a propósito de la peluca que le ha arrebatado al principe de Mantua con la ayuda de un anzuelo. "Ah! si j'étais poète, comme je peindrais la scène de cette perruque voltigeant dans les airs! Mais celui qui est capable de faire de paroilles choses dédaigne de les écrire. Ainsi la postérité s'en passera". Pues bien, Jordi Brau (Fantasio) dice esas frases como si recitase la lista de las





En esta página, "Ligazón" (arriba) y "Un sueño (pero quizá no)" (Foto: Fernando Suárez); en la siguiente, "Els muts", por el Teatre Principal de Mallorca. (Foto: Jaume Rosselló).

autonomías, sin ninguna gracia, sin ninguna malicia, inmolando el texto, una vez más, a aquella prosa a la que se referia Brunetière.

Pero aún ocurren cosas más graves. El bufón de Brau es increible: la joroba se le ha convertido en una mochila. Su cuerpo no es el de un ser deforme, es el de un "escolta" crecidito. ¿Qué se hizo de la tan cacareada expresión corporal? Además, su personaje, sin una pizca de melancolia, tan atractiva ante ciertas mujeres, sin ese aplomo, sin esa seguridad en la seducción propia de los picos de oro, es lo más antimussetiano que imaginarse pueda. Para mayor inri, Jordi Vila (el Principe de Mantua) le pisa el terreno, convirtiéndose, con la ayuda de Mateu Grau (Marinoni), en el triunfador de la noche, gracias a una "vis" cómica indiscutible, montándose una escena, con un "gag" en el andar, que anula las escasas gracias del improvisado bufón. Otro tanto ocurre en las escenas entre Fantasio, la princesa Elsbeth (Roser Batalla) y la institutriz (Montserrat Carulla), donde esa vieja zorra de los escenarios que es la Carulla se "merienda" a la princesita, que deberia ser una muñeca de porcelana —y no lo es— y a la que, como luego diria una conocida actriz, parece haberla vestido su peor enemiga. Y qué decir del uniforme del rey (Josep Castillo Escalona, que no ha sido dirigido, o no lo parece), una prenda que más que un uniforme de gala parece un pijama.

Entre el Lorenzaccio *del Lliure y el que se nos avecina, ese Musset de Josep Maria Mestres (premiado, en su etapa de proyecto, con el Premio Adrià Gual 1985) quedará más bien como un chiste, un mal chiste escénico. Falla la traducción, falla el "casting", falla la interpretación, falla la dirección y falla el vestuario. Tan sólo un tímido aplauso a la escenografia y a la iluminación (Xavier Clot)."* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 7 de mayo de 1988).

PREMIOS TEATRO ESPAÑOL. MONTAJES GANADORES DE LA II EDICION. (Madrid)

LIGAZÓN

De Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Ángel Barreda y Luis Blat. Espacio escénico: Ángel Plaza. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Espacio sonoro: Manuel Balboa. Preparación al movimiento: Luis Blat. Intérpretes: Blanca Apilánez, Rosa García Camarillo, Javier Barriga, Harold Zúñiga y Gracia Lleó. Estreno: 23 de marzo de 1988, en el Teatro Español de Madrid. Montaje ganador de la II Edición Premios Teatro Español.

UN SUEÑO (PERO TAL VEZ NO)

De Luigi Pirandello. Dirección: Pedro Miguel Hernández. Intérpretes: Amaya Curieses, Jesús Pérez Gil y Pilar Pariente. Estreno: 23 de marzo de 1988, en el Teatro Español de Madrid. Montaje ganador de la II Edición Premios Teatro Español.

TEATRE PRINCIPAL. Palma de Mallorca

ELS MUTS

De Antoni Mus. Dirección: Matías Abraham. Escenografía: Antoni Cortés. Figurines: Jaume Llabrés. Música: Antoni Parera Fons. Intérpretes:

Manel Tubert, Baltasar Cortés, Esmeralda Massa, Catalina Valls, Aina Salom, Aina Segura, Joan Maria Melis, Toni Oliver y Joan Abraham. Estreno: 9 de octubre de 1987, en el Teatre Principal de Palma.

ELS DOLÇOS MURMURIS DE LA MAR
De Baltasar Porcel. Dirección: Pep Cañellas. Intérpretes: Enrique Ciurana, Glòria Paredes, Maurici Gallardo, Pere Lluís Caminals, Paca Bover, Joan Maria Melis, Miquel Moll, Aina Forteza, Anna Maria Forteza y Baltasar Cortés. Estreno: 25 de febrero de 1988, en el Teatre Principal de Palma de Mallorca.

"El mito del retorno a la tierra natal, tras una larga ausencia, ha sido tratado hasta la fecha por innumerables autores dramáticos, empezando por Sófocles y su Orestes, y tal vez nadie lo haya utilizado con tanta crueldad como Camus en El malentendido. *Ése es también el punto de partida de* Els dolços murmuris del mar (...).
El héroe es, en este caso, un escritor de fama que tras un alejamiento de cinco lustros vuelve a dejarse caer, una cálida noche de verano, en el pequeño pueblo de la costa mallorquina en que vino al mundo. En buena medida, se trata de un fondo bastante similar al de la obra de Dürrenmatt La visita del rencor, *sólo que aquí es el protagonista quien se va a sentir víctima de las cuentas pendientes y de las frustraciones de aquellos seres que dejó abandonados cuando decidió cambiar de aires.*
El peso literario del texto de Porcel, al que en el montaje se le ha otorgado, desde un principio, el papel protagonista, obliga a referirse a él como eje del espectáculo. Y en este sentido, los aciertos y fallos de la parte escrita son, en buena medida, los de la obra en su conjunto, tanto en aquellos fragmentos en que el elemento melodramático se sirve de una manera atrayente como en aquellos otros en que el poder de lo discursivo le resta ritmo al desarrollo de la acción.
Yo creo que lo más atractivo del planteamiento de Porcel es lo que puede haber en Els dolços murmuris de la mar *de tentación onírica, de combinación entre lo real y lo fantástico, de ambiente de pesadilla que asoma en algunos de los momentos de mayor garra del montaje. Por contraste, las fracciones o elementos de corte "naturalista" se aproximan a una visión un tanto plana de la historia, subrayando la peligrosa cercanía del tópico.*
Todas estas observaciones quedan reflejadas en la puesta en escena que aun oscilando entre ambas opciones se presenta según unas coordenadas que la hacen bastante atractiva, visualmente, a los ojos del espectador, especialmente por la utilización de determinados efectos trabajados con acierto. El reparto, integrado en buena parte por algunos de los actores más consolidados de la escena mallorquina, se mantiene en un nivel digno, con contadas excepciones por encima y por debajo de la línea de interpretación." (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 27 de febrero de 1988).

"Un antiguo texto televisivo ha sido revisado —"¿por qué?"— para darle textura teatral y ello se intenta desde tres perspectivas diferentes: primero la comedia, luego el surrealismo esperpéntico y, finalmente, el melodrama. Lo malo es que, sobre el escenario, ninguna de las tres funciona y sólo un personaje —el de Aina Forteza— tiene auténtico carisma teatral. Y el absurdo, al que podría haberse recurrido como estrategia para crear la necesaria dramaturgia, no es aquí un recurso sino algo connatural con la obra, reflejado en diálogos ingenuos y situaciones francamente increíbles, nada catárticas, potenciadas antes que disimuladas por decisión personal de una dirección francamente extraña.
La escena de la supuesta discoteca —láser incluido— con música de fondo de Machín, podría ser como un paradigma de algo que, ni siquiera bien explicado en una novela, sería mínimamente creíble.
Los actores —no todos— ponen de su parte cuanto pueden, pero están absolutamente huérfanos de una mano conductora y no consiguen evitar efectos nada deseados como, por ejemplo, el que la gente se tome a risa algunos momentos que se pretende sean inequívocamente dramáticos. Y la culpa no es suya, sino de flagrantes errores de planteamiento.
Hay que salvar el coraje de Paca Bover, la entrega de Melis en su delirio y la profesionalidad de Ciurana en busca de un personaje que no consigue encontrar.
Tal vez, como le ocurrió a Ulises, Porcel le cuenta a la gente unas cosas tan extrañas que ésta no consigue entender." (Biel Domingo. "La Ultima Hora". Palma de Mallorca. 27 de febrero de 1988).



EN LLORENÇ MAL CASADIS I NA SUSSAINA DÉS FIL Y LA BEATA PÚBLICA
De Llorenç Moyà. Dirección: Pere Lluís Caminals. Intérpretes: Maurici Gallardo, Joan Maria Melis, Pep Canyelles, Aina Forteza y Elisa Caminals. Estreno: 28 de abril de 1988, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

"No sé hasta qué punto ha llegado el reciclaje del viejo texto de En Llorenç mal cassadis *ni si las transformaciones han sido definitivas para esta presencia. Llorenç Moyà, el autor que recuperó esta pieza anónima de principios del siglo XVIII y la sometió a la primera cirugía, tenía el suficiente oficio como para estructurar mamotretos como "Ulises" o "Les Troianes" o soltarse el pelo del gracejo en juguetes como "La importancia de tener un siurell" o esta deliciosa monada que es —al menos para mí— "Els Reis" a la que —todavía— no se le ha sacado el óptimo jugo.*
No sé hasta qué punto Maurici y Pere Lluís han colaborado con Llorenç. Lo que sí sé es que el resultado ha sido una pieza ágil, divertida, fresca y regocijante que salta limpiamente las barreras del sainete y entronca, de forma directa, con el género clásico del entremés. Pero del entremés bueno, auténtico y ortodoxamente estructurado que tiene sus raíces en los mejores autores del Siglo de Oro. Y otro sí importante: el "hallazgo" evidencia que aquí, en cuestiones de teatro, hace tiempo que superamos el Catón, aunque las circunstancias actuales puedan inducir a pensar lo contrario.
Y, para redondear el evento, las aventuras del soltero recalcitrante y de su señora suegra, se encarnan en un reparto fetén, con papeles que se ajustan como un guante a cada uno de los actores, cuyo trabajo es destacable por un igual, aunque el de Aina Forteza se haga acree-

dor a un aplauso especial por el hecho de habérselo aprendido en unos pocos días, por la forzada suplencia que ha tenido que hacer de Maruja Alfaro. Aina no sólo puede con su papel, sino que, en ocasiones, hasta lo borda. Y a este encaje no es ajena la colaboración que le prestan los demás y, de forma muy especial, Pere Lluis Caminals que ha hecho —además de los retoques— una dirección impecable y supongo que no demasiado difícil, por la calidad de los actores que maneja.
Llorenç Moyà era como un serafín barroco, capaz de travesuras casi diabólicas. En este entremés se mueve a gusto y su especial limbo imaginativo no le priva de despacharse a gusto y de afilar las uñas. De haber visto este montaje, estoy seguro que le hubiera dado —como se las doy yo— sus bendiciones y su aplauso." (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 1 de mayo de 1988).

GRUP DEL TEATRE PRINCIPAL (GTP). Tarragona

LA DAMA DEL MAR

De Henrik Ibsen. Dirección: Lluis Fargas. Escenografía: Ton Úbeda. Vestuario: Eva Juvany, Elisabet Carreras y Teresa Reverté. Intérpretes: Teresa Reverté, Pere Migó, Nitus Figuerola, Elisabet Carreras, Ignasi Moncunill, Jordi Secall, Eva Juvany y Joan M. Esteve. Estreno: 29 de noviembre de 1987, en el Salón de Actos del Instituto de Bachillerato "Narcís Oller".

TEATRO PRINCIPAL DE OLOT. Olot (Gerona)

UNA PELL DE CASTOR

De Gerhart Hauptmann. Versión de Maurici Farré. Escenografía y dirección: Maurici Farré. Intérpretes: Joan Fluvià, Pep Jové, Jordi Borrás, Oriol Borrás, Jaume Prat, Carmeta Solés, Sussi Rostollet, Miquel Adrobau, Mireia Tresserras, Montse Batlle, Enric Masó, Pep Mora y Josep Jou. Estreno: 10 de septiembre de 1987, en el Teatre Principal de Olot.

"El oficio teatral no se improvisa. Y un buen traductor, por ejemplo, es mucho más que una persona que conoce un par de idiomas. Ciertamente, la traducción de un texto como "Der Biberpelz" ("Una pell de castor") debe plantear muchas dificultades, porque en esta obra de Hauptmann hay un uso cómico de la confrontación entre diversos niveles de lenguaje; por ejemplo, ese contraste entre la retórica más cultivada del alcalde y ese lenguaje popular de la señora Wolff, vulgar, pero salpicado de ambiciones culturalistas y sociales, que con frecuencia no son más que un guiño cómico al espectador, que delatan, con gracia, el lado irrisorio o pícaro del personaje. Una traducción literal, matemática, no existe, y justamente aquí es donde debe aparecer el oficio y la imaginación del traductor para recrear el conflicto lingüístico y su gracia original.
Y todo esto no aparece en la versión/traducción de Maurici Farré, y, por ejemplo, todos esos cultismos desencajados de la señora Wolff, puestos en evidencia por su propia ignorancia, aquí se resuelven de una manera muy simple, dejándose por el camino la gracia que surgía de esas ridículas malformaciones lingüísticas de la señora Wolff que, en esta versión de M. Farré, habla con una corrección que, además de mutilar los propósitos cómicos del autor, resulta teatralmente inverosímil.
En un segundo lugar, y esto resulta comprensible en un director que comienza y que se estrena en su tierra, Maurici Farré se ha dejado llevar por una "direccionitis" que ha terminado por anular cualquier iniciativa de los actores, obligados a realizar un ejercicio que, a simple vista, resulta forzado, dislocado. Con esa obsesión coreográfica de diseñar, y multiplicar hasta el empacho, todos los gestos y movimientos de los actores, que se pasan toda la obra de un lado a otro, sin encontrar nunca un sitio, sentándose en una silla, levantándose de inmediato, sentándose en otra, levantándose de nuevo, volviendo a la primera, o a una tercera..., con todo este desasosiego escénico, Maurici Farré se ha cargado la acción dramática, la aparición y la resolución de contradicciones y conflictos entre los personajes. Los actores sucumben pronto ante esa dislocación entre ellos y sus personajes, y acaban convirtiéndose en muñecos mecánicos que ejecutan una coreografía cerrada, artificial, más allá de los límites de la verosimilitud teatral.
Con tanta obsesión por el gesto y el movimiento del personaje protagonista de cada escena, el director se ha olvidado de los otros, convertidos a veces en puras estatuas, y, además, se ha olvidado de la palabra, de los diálogos, siempre navegando en un temporal crispado que anula cualquier posible matiz irónico o sutileza cómica.
Farré abusa de los apartes —mal ejecutados, pésimamente iluminados—, abusa de los tics cómicos más ridículos del teatro de aficionados y se salta, en cambio, muchos de los momentos cómicos que sugiere el texto, y abusa de los subrayados gestuales, dislocados del texto, que no entran ni con calzador en la acción dramática, y al mismo tiempo, nos propone Una pell de castor contradictoria, que progresa a bandazos, en un absurdo vaivén entre la farsa más grotesca y el naturalismo más dramático, entre la caricatura más superficial y las escenas con veleidades de teatro documentado. Como resultado, la gracia original ha desaparecido, y la acción dramática que yace en el texto, sutil, elíptica, se torna ininteligible.
El trabajo de los actores, flojo. Sussi Rostollet, a pesar de su meritorio esfuerzo, no puede con la señora Wolff, el personaje le viene grande. Y el alcalde —Joan Fluvià—, con su aparatosa gestualidad, un zigzag agotador y pesado que salta desde una grotesca imitación de Groucho Marx hasta la pompa gestual del mesianismo político, aparte de comerle el protagonismo a la señora Wolff, se convierte en modelo de esta indecisa, contradictoria y fragmentada escritura escénica de Maurici Farré.
Al fin y al cabo, parece que Una pell de castor es una propuesta demasiado ambiciosa para las posibilidades iniciales de esta aventura, entusiasta, sin lugar a dudas, y a pesar de todo, encomiable y positiva, de la Fundación Municipal del Teatre Principal d'Olot, decidida a convertirse en un centro estable de producción teatral. Sin duda, el único camino para aprender y consolidar el oficio." (Frances Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 12 de septiembre de 1987).
"(...) Sobre una escenografía discreta, de Esteve Roca y Margarita H. Nuviola, pero digna y funcional, trece actores dieron vida a la galería de personajes que es Una pell de castor, una obra en cuatro actos anunciada como "una comedia de ladrones".
Estrenada en Berlín en el año 1893, la obra de Hauptmann es mucho más que una simple comedia de ladrones. Como en la mayoría de sus piezas dramáticas, Hauptmann teje en la piel de castor un entramado social donde las relaciones entre los personajes son tan tensas como intensas y donde el protagonista es el pueblo.
Esta sociedad rival de final de siglo —tan próxima a la nuestra— y el brillante último acto escrito para el premio Nobel, en el cual la resolución del caso queda a la libre interpretación del espectador, son los principales atractivos de su estreno actual.
El joven director Maurici Ferré, formado en el Instituto de Teatro de Barcelona y que ha trabajado en diversos montajes en Zurich, Frankfurt, Colonia y Suiza, al lado de directores como Paul Weibel o Moushtar Samorai (con el primero de un Don Juan de Molière y con el segundo en Mesura a Mesura de Shakespeare) ha realizado una puesta en escena muy inteligente, plenamente consciente de las limitaciones del presupuesto con el que contaba.
Así, el realismo que Hauptmann quiso inyectar en la pieza, Farré le ha dado un giro, convirtiéndolo en expresionismo, subrayando las obsesiones y pequeñas locuras de alguno de los personajes. Farré también ha hecho una importante actividad de contención en cuanto al trabajo de los actores.
De todos es conocida la tendencia a "sobreactuar" que tienen muchos actores comarcales, quizá derivada del poco número de funciones que realizan a lo largo de la temporada.
De los trece actores que intervienen en el montaje y al margen del equilibrio del conjunto —bastante notable—, quien más se luce es Joan Fluvià, que interpreta un alcalde aristócrata medio paranoico, de lo más simpático y creíble. Pero, el peso de la obra recae, en la señora Wolff, interpretada por Sussi Rostollet. Se trata de un difícil personaje; una mujer enérgica, una "matrona" con todas las de la ley, que lleva bien puesto los pantalones y que tiene la lengua bien larga, Sussi Rostollet lo hace bastante bien, aunque, llevada por la misma fuerza de la señora Wolff, en algún momento exagera el tipo. Del resto, es necesario destacar, como hemos dicho, la conjunción del grupo, y las actuaciones de Pep Mora (el escribiente) y de Josep Jou (el ordenanza), magistrales en sus papeles.
Si la puesta en escena de Una pell de castor, estrenada el jueves en Olot, merece un fuerte aplauso, algo más que aplausos bien entusiastas necesita esta iniciativa para que no se convierta en una producción aislada. La Fundación Pública del Teatro Principal ha demostrado con este montaje, que tiene base y que ésta base es sólida. Construir sobre ella, nada más es cuestión de presupuesto." (J. C. G. "Punt". Girona. 12 de septiembre de 1987).

PRODUCCIONES ÁNGEL GARCÍA MORENO. Madrid

MATERIA RESERVADA

De Hugh Whitemore. Vesión de José María Pou. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía:

Amadeo Sans. Intérpretes: Jaime Blanch, Amparo Baró, Alicia León. María José Alfonso, Miguel Arribas, Fernando Delgado, Isabel Mestres y María Castelló. Estreno: 17 de septiembre de 1987, en el Teatro Marquina de Madrid.

"(...) Si Whitemore no sacara de cuando en cuando a sus personajes del marco rigurosamente real —la escenografía— en que están encerrados, y les obligara a romper la pared invisible y dirigirse personalizadamente a los espectadores, que no tienen cabida en el cuadro de estricta realidad del escenario, Materia reservada *sería una pieza encuadrada en aquel naturalismo que inducía a Zola a declarar que la exactitud del decorado debe imponer vestidos y dicción a los actores. En su recinto, los personajes visten, dicen, se mueven exactamente en la minucia de la realidad cotidiana.*
Pero cuando se adelantan al proscenio quedan dentro del haz luminoso de un foco y hablan, no a los otros personajes, sino a nosotros, los que los miramos, los que no existimos, la comedia se evade del mero realismo, rompe las unidades teatrales, ingresa en las formas libres, híbridas, que una larga revolución del teatro en busca de sus formas ha producido.
En ese momento es cuando las perspectivas, antes únicas, se bifurcan, se desdoblan. Ahora hay varias realidades superpuestas. La intimidad de la familia ha sido vulnerada. La verdad, suprema categoría antes, ha perdido validez. Si los vecinos, Peter y Hellen, mienten, son desleales a la inocente amistad y confianza de Bárbara y los suyos, ¿supone eso, que la reciente deslealtad para con ellos de Bárbara y su marido quede justificada? Verdades diferentes están en los dos campos. Y hay una tercera. Más poderosa. La del Estado, que opresivamente ha impuesto sigilo, disimulación, a Bárbara y Bob. Antes, sólo disimulaban, mentían, Hellen y Peter, pero sus amigos y vecinos lo ignoraban. Ahora tampoco pueden creeerlo.
No se sabe bien que problema, que conflicto, va a plantear Whitemore en el segundo acto. Plantea un poco todos los posibles. La violación orpresiva al derecho a la intimidad, a la libertad de conciencia, que hoy se ejerce por poderes sociales más fuertes que los derechos individuales. El valor y necesidad de la verdad frente a la perturbadora presencia de la mentira. La presumible igualdad de legitimidades entre los objetivos que persigue Hellen, agente comunista, y los que motivan la opresión de Stewart, agente del servicio inglés, luego capitalista, de inteligencia.
Parece inclinarse Whitemore, según dos escenas últimas, el solo de Hellen que recuerda la ejecución de los Rossemberg, y el de su marido, que evoca su conversión al comunismo, por una mayor estimación de estos valores. La comedia dramática, trufada de momentos narrativos, hace oscilar a los personajes entre la realidad absoluta dispuesta en el escenario y la realidad aparencial, relativa, que nos descubren relatos, confidencias, extratemporales y extraespaciales. Todo ello denota un trabajo complejo, una estructura teatral muy elaborada, no nueva, que desvirtúa el drama y lo traslada a la esfera del discurso dialéctico, del alegato, del documento. Sin embargo, la magia realista conserva en gran parte su veracidad teatral a los personajes.
La dirección, tan minuciosa como el texto, de García Moreno, supera esas oscilaciones estructurales. Salva la veracidad aparencial de los personajes. En esta línea, Amparo Baró, prescindiendo de sus brillantísimas dotes cómicas, pone en pie, con todo su dramatismo el carácter de una mujer sencilla, recta y amante de la verdad, Bárbara, a la que da vida en perplejidades, angustias, rebeliones. Magnífica actriz. Fernando Delgado compone un agente especial lleno de "tics". Quizá un inestable psicólogo. Esa intencionada interpretación del subinspector Stewart añade un valor significativo a su tipo. El poder que nos oprime puede no ser la monolítica fuerza del bien de Estado, puede añadir la irrisión de su cruel capacidad opresiva, enfermizamente ejercida. Ignora el crítico si esa es la intención del autor. Es válida la interpretación. Un convencionalismo de alta calidad. Jaime Blanch ha alcanzado una madurez espléndida. Su Bob está cargado de humanidad, grávido de silencios, fuerte de comedimientos expresivos. Espléndido. Brillante, la Hellen, un tanto cargante, buen personaje, de María José Alfonso. Entonados en misiones de desarrollo, Miguel Arribas, Isabel Mestres y María Castelló. La jovencísima Alicia León dice con seguridad, escucha con aplomo, de casta le viene a la galguita.
No es pieza ni fácil ni seductora Materia Reservada. *Tiene fuerza para interesar, anotaciones psicológicas importantes y ofrece una plataforma de teatro bien hecho en el que cada detalle, destaquemos la iluminación, contribuye a una plenitud expresiva hondamente alcanzada."* (Lorenzo López Sancho "ABC". Madrid. 19 de septiembre de 1987).





Dos pasajes de "Materia reservada", de Hugh Whitemore, con dirección de Ángel García Moreno. (Fotos: Miguel Zabala).

"La comedia del inglés Hugh Whitemore, en buena versión de José María Pou, tiene tres vectores: uno, el problema de conciencia puro. Otro, el de la superioridad del Estado sobre cada individuo hasta el punto de obligarle a hacer lo que no desea y a participar en lo que no cree. El tercero es temporal y recrea con esta simplicidad de elementos el ambiente denso de la guerra fría y la "caza de brujas", en el que se viene a equiparar a la pareja comunista con el famoso matrimonio Rossemberg, ejecutado en Estados Unidos, con protestas del mundo entero. La construcción es minuciosa, y el crecimiento de la angustia, sabiamente graduado, el diálogo, limpio y directo.

En el arbitrio del autor está el pintar a los espías comunistas como unas personas excelentes, cariñosas, buenas; el agente del Estado, como turbio y cínico, y al matrimonio, sobre todo a la esposa, como dueños de una conciencia apolítica universalista, en la que sólo cabe la imagen de la amistad y el amor. Flota de todo ello la sensación de injusticia de aquella época, el aspecto brutal del poder y quién sabe si la razón de los espías comunistas que, en este caso, actuaron por ideología, por pacifismo, por creencia en la fraternidad universal. La sensación de traición se desplaza de los espías a los ciudadanos que permiten su descubrimiento.
Todo ello alcanza de lleno al público del Teatro Marquina, que acepta las ideas del autor y sufre con la esposa convertida en traidora contra su voluntad, convincentemente interpretada por Amparo Baró. Los demás actores tienen unos personajes muy esquemáticos que tienen la obligación de servir los emblemas que se les encargan. Hay que señalar, como dato, la primera actuación de la jovencísima Alicia León, nieta de Aurora Redondo y de Valeriano León. Todos ellos bajo la dirección de Ángel García Moreno, que les mueve por los escenarios simultáneos —de Amadeo Sans, muy conseguidos— y en los oscuros de los entrecuadros con eficacia. El público ovacionó a todos." (E.H.T. "El País". Madrid. 24 de septiembre de 1987).

"(...) Materia reservada *plantearía el conflicto entre la vida privada de una familia y las exigencias que les impone el Servicio de Inteligencia. Éste les obliga a colaborar en la vigilancia de unos vecinos, sospechosos de espionaje, lo cual coloca a aquéllos en el conflicto de traicionar la amistad en nombre de un hipotético interés público. Creo que hasta aquí el planteamiento de Hugh Whitemore es interesante, sobre todo por lo que tiene de significativo de una realidad política determinada.*
Pero, luego, se desvirtúa en la medida en que los espías actúan impulsados por una causa noble. Inevitablemente, en ese instante, el conflicto se minimiza, en el sentido de que el Estado adquiere un carácter estrictamente policíaco. Y la obra, en fin, modifica su primer planteamiento para convertirse en una clara denuncia del poder inglés y de su invasión en la "privaticidad" en nombre de discutible idealismo ideario asumido a escala internacional. Al parecer, la obra se inspira en hechos ocurridos hace años; su dramatización, sin embargo, es de hoy.
Encara, pues, Ángel García Moreno un drama claramente traicionado por el propio autor. Pero que refleja, perfectamente, cuanto hay de viciado en ese pacto social que disocia artificialmente el poder público de la vida privada, como si cada uno pudiera crecer por separado, en un mundo cada vez más trabado entre sí. Por lo demás, la minuciosidad anecdótica, con la que el autor pretende asegurarse la identificación entre los personajes y el público inglés, resulta, obviamente, morosa y negativa en un escenario español." (J. M. "Diario 16". Madrid. 19 de septiembre de 1987).

"(...) A mi, personalmente, no me gusta Materia reservada. *No me gusta el texto, ni ideológicamente ni teatralmente hablando. Se nos dice en el programa de mano que se trata de una comedia "que asusta porque asusta ver cómo los instrumentos de que disponen los de arriba para controlar y utilizar a los de abajo son cada vez más poderosos. ¿Será posible que ante esto sólo quede la resignación, la impotencia, la anulación?" A mi, ésta me parece una lectura falsa del argumento. Nos encontramos en la pieza con una familia que vive tranquilamente y que tiene como amigos a un matrimonio de la vecindad. Un día llega un representante del Gobierno: hay que vigilar a los vecinos, utilizando para ello las ventanas de la casa familiar. Y no se puede decir el porqué: se trata de materia reservada. A partir de aquí la crisis de conciencia de los habitantes de la casa: el poder los está utilizando. El hecho de que los esté utilizando —les pida que colaboren— en bien de la comunidad y en contra de unos criminales no parece contar. La obra parece aceptar que la crisis de conciencia está justificada, el poder es opresor siempre, el revolucionario es libertador siempre. No importan los métodos. Hay un delincuente detenido a la salida del Metro: la mujer, que es protagonista de la obra, se compadece de él; el detenido, por ser débil, merece simpatía, la policía que le detiene por la fuerza, reprobación.*
A mi, todo esto me parece sentimentalismo barato o mala intención no confesada. En todo delito, mi corazón está con la víctima, no con el criminal. No veo lo inmediato: el delincuente detenido por la fuerza y, por tanto, débil frente al poder. Veo el fondo, la víctima atacada por la fuerza y, por tanto, débil ante el delincuente.
Whitemore, el autor de Materia reservada *trata de venderme una serie que no estoy dispuesto a comprar. Frente a los medios de control que sobre los de abajo poseen los de arriba —recuerdo las palabras del programa de mano—, la verdadera lectura, en mi opinión, es la de que el autor nos está colocando un discurso político, envuelto en un excipiente dulzón y sentimentaloide para que pase más fácilmente. En esa comedia de buenos y malos, si hay que entrar en tal maniqueísmo, el autor ha invertido los papeles: los buenos no son tales, ni los malos tampoco, sino todo al revés, y la protagonista es tonta.*
Desde esta perspectiva se descubren con facilidad los fallos teatrales del texto. Se trata de una única situación, por lo demás equívoca o falsa, que se repite, se alarga y se hace machacona. No ocurre nada, y lo poco que ocurre nos lo tienen que contar. De vez en cuado, las luces se debilitan y un actor sale de escena, se nos aproxima y nos relata algo. Mal sistema. La acción —la poca que hay— pierde así fuerza y cohesión. Se podía haber hecho de otro modo; el diálogo y la carpintería teatrales, si se saben usar bien, permiten dar continuidad a la acción incluso cuando se trata de plantear una tesis y defenderla.
Pero Whitemore no domina bien esa técnica: la obra se le convierte entre las manos en lenta, premiosa y discursiva.
Otra cosa son los actores. Amparo Baró está mejor que bien. Es una de las actrices que más fácilmente consiguen hacernos olvidar que está interpretando, tiene la virtud de lograr que creamos que cuanto sucede está realmente sucediendo. Lo mismo si interpreta a Ibsen que a Jardiel Poncela. O que a Whitemore. Su papel es monocorde, siempre ha de hacer lo mismo. No hay matices en el texto, pero ella los introduce en su trabajo que merece todos los aplausos. Si ella no tiene papel, menos lo tienen los demás. Jaime Blanch, es un testigo casi mudo, Fernando Delgado tiene que repetir seis veces lo mismo: misma entrada por el mismo sitio, misma situación, mismas palabras. Que lo haga con verosimilitud, talento y acierto es digno de admirar, y lo consigue. Los demás apenas tienen otra cosa que escenas sin relieve.
La dirección de escena consigue mantener el interés y saca de la obra mucho más de lo que pareceria posible. Para director y actores, los aplausos que no puedo darle al texto." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 22 de septiembre de 1987)

TODOS ERAN MIS HIJOS

De Arthur Miller. Versión de Enrique Llovet. Dirección: Angel García Moreno. Escenografía y vestuario: Rafael Redondo. Intérpretes: Francisco Guijar, Agustín González, Manuel Brun, Ana María Barbany, Victoria Vivas, Juan Meseguer, Miguel Ángel García, Berta Riaza, Eva García y Fernando Huesca. Estreno: 24 de marzo de 1988, en el Teatro Bellas Artes de Madrid

"Cuarenta y un años después de su estreno en Nueva York, el drama de Arthur Miller All My Sons (Todos eran mis hijos), *conserva intactos sus tres valores fundamentales: el denunciativo, aunque la inmediatez haya desaparecido; el estructural de pieza hecha con rigor, bien hecha; y el humano, o sea de caracteres verdaderos mostrados en la realidad de sus comportamientos frente a las normas sociales determinantes de la propia existencia, de la posición ante ellas y, consecuentemente, de algo inseparable del "way of life" americano: el éxito personal. La cuidadosa, precisa versión de Llovet, refresca estos valores.*
García Moreno, gran director de actores, ha reconstruido con exacta medida del "tempo" dramático la pieza de relojería psicológica construida por Miller. Concede al delicado primer acto la calma que está en la mente del autor. Es necesario el puntillismo en que los personajes se autodefinen para que en el cuadro de calma y bienestar, la primera alusión al crimen, produzca un sobresalto de emoción al espectador. Es imprescindible la lentitud en el hermoso tercer acto, para que los sentimientos maduren y Joe Keller descubra que el criterio, tambien muy americano, de la "strugle for life", la lucha por la vida, no puede justificarle porque su sueño de que la familia es ante todo, se derrumba ante la revelación de que la conciencia de los hijos —en un tiempo ya diferente— le condena sin absolución posible.
En ese primoroso sentido de la medida, las sucesivas pantallas que Miller, muy a la manera antigua y magistral de Ibsen, va descorriendo sobre los comportamientos pasados, pueden producir sus efectos. La obsesiva terquedad de Katy (Berta Riaza), la esposa que para absolver a su marido necesita imperiosamente que Larry viva; la progresión de la angustia trágica de Chris (Meseguer), el hijo, tan parecido en su evolución al hijo de Loman, el viajante de otra gran pieza, que desembocará en el fallo implacable; la evolución del hijo vengador, George (Huesca), desde la condenación al desestimiento, no serían creíbles en una acción acelerada. Así, el desarrollo de Todos eran mis hijos *se apodera de la expectación del auditorio hasta llegar a la catarsis final. El propio Joe Keller, en cuyo personaje ha vertido Miller muchos rasgos de la personalidad de su propio padre, que es un hombre bueno y débil, se enfrenta lentamente con la verdad de su adormecida conciencia*







Tres momentos de "Todos eran mis hijos", el clásico de Arthur Miller en el teatro Bellas Artes de Madrid. (Fotos: Chicho).

para aceptar el fallo, no sólo de Chris, el hijo vivo, sino el terminante de Larry, el hijo muerto. Alcanza la representación altísimo nivel en el marco de un decorado realista al que una iluminación bien calculada, nada proclive a simbolismos o efectismos, sino regida por el momento y la hora, contribuyen.

Berta Riaza es una enorme actriz dramática en pequeño formato. Su expresión facial llena de interioridad, el juego tonal capaz de dar inmenso dramatismo sin necesidad de gesticular ni de gritar, producen una interpretación magistral, conmovedora. Agustín González da con sinceridad hondamente lograda la dramática evolución de las emociones de Joe, desde la confianza al suicidio. Su manera resulta profundamente adecuada al carácter del personaje. Sólido trabajo. Meseguer, un joven buen actor, poco frecuente en montajes matritenses, aporta sinceridad, angustia muy bien exteriorizada sin histrionismo a su personaje, representativo de algunos de los temas constantes en la dramaturgia de Miller, siempre apegada a su propio contorno familiar. Excelente Ana María Barbany, segura actriz en un tipo, menor que ella, al que da veracidad. Elocuente en su muy medido juego de emociones, la atractiva Eva García y excelentes el sobrio dramatismo de Huesca, el buen tono de Guijar, Brun y Victoria Vivas en tipos de composición, así como vivaz y verdadero el muchachito Miguel Ángel García en el inocente Bert, tan útil para dibujar el carácter de Joe Keller.

El teatro rara vez alcanza este conjunto de calidades. Cuando lo logra, como ahora, resulta un espléndido y hondo espectáculo, un singular producto de ese hechizo dificilísimo que es el verdadero teatro." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 26 de marzo de 1988).

"Arthur Miller, uno de los dramaturgos que ha alcanzado en vida la condición de clásico, es un testigo lúcido de la tragedia del pueblo norteamericano al enfrentarse con las dos guerras sucesivas, la mundial y la del Vietnam, que traumatizaron para largos años a aquella sociedad aparentemente feliz y opulenta.

Un estudio en profundidad de ese fenómeno histórico y social lo hace Miller en varias ocasiones. Uno de esos análisis lúcidos y dramáticos habituales en él es su pieza Todos eran mis hijos. Su protagonista perdió un hijo en la guerra, y su conciencia de culpabilidad se multiplica a medida que se enfrenta con la personal parte de responsabilidad que le cabe en el desastre colectivo, hasta asumir idealmente la paternidad de tantos otros muertos a los que él ha podido llevar a su fin.

Es propio de los grandes autores el sublimar la anécdota y convertirla en paradigma, el transformar a un pobre hidalgo lunático en Don Quijote. Tal hace Miller con los personajes de Todos eran mis hijos, en cuya limitada historia personal se encierra toda la tragedia de una nación que está a la cabeza del mundo mientras no puede con su propio peso.

Al servicio de la inteligente concepción del autor, Ángel García Moreno ha puesto una preciosa escenografía, un cuidado reparto, una muy precisa dirección de actores. Y los actores han respondido a la exigencia del texto y la dirección, hasta el punto de crear sobre el escenario la más perfecta reproducción del momento histórico, de los interrogantes, de la angustia de aquellos hombres a los que Miller veía a su alrededor, que luchaban por salir del pozo en que les sumía su incertidumbre, convencidos de la pureza del sistema y asombrados de que la realidad no se adecuase a sus sueños.

Berta Riaza es una actriz extraordinariamente severa consigo misma; se lo exige siempre todo y compone el carácter de sus personajes con notable rigor. La madre contradictoria, destrozada por cuanto sabe y no quiere saber, incapaz ya de distinguir su mentira proclamada tantas veces que a ella misma ha llegado a convencer, encuentra en Berta una interpretación muy idónea, muy veraz. Otro tanto Agustín González, un gran actor dramático —recordemos Las bicicletas son para el verano, Luces de bohemia o Los emigrantes—, que desde tantos papelitos en el cine, inferiores a su categoría, oculta sus excepcionales cualidades para responsabilidades de primer orden, y que aquí demuestra, una vez más, su dominio del humor y del drama, en el complejo papel que Miller confía al protagonista de su obra.

Muy bien Juan Meseguer, en una línea de constante superación, un actor joven a tener

muy en cuenta, verdadero motor en Todos eran mis hijos *del desenlace de la tragedia. Y, junto a ellos, una convincente Ana María Barnaby en su única escena importante y un excelente trabajo de todo el resto de la compañía."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 17 de abril de 1988).

"(...) Quien, como yo, se ha mostrado a menudo remiso a comentar los montajes de Ángel García Moreno, cuya tenaz y valerosa tarea de empresario quizás le ha llevado, con toda lógica, a colocar espesas y confortables redes bajo la mayor parte de sus trapecistas, necesita, antes que nada, señalar, en este caso, la existencia de un hecho realmente artístico, de una lucha centrada en el propio drama y en la búsqueda del mejor modo de encarnarlo, desde la adivinada tensión de Miller a la sinceridad absoluta de Ángel García Moreno, pasando por un buen reparto, del que, en razón de sus personajes y de su categoría profesional, es lógico que sobresalgan Berta Riaza, Agustín González y Juan Meseguer, muy bien acompañados por Eva García y Fernando Huesca, en otros papeles difíciles y conflictivos.
Si no digo más, acháquese a la falta de espacio. Pero, en esta ocasión, el generoso esfuerzo —¿cómo, si no, estaría el actor dispuesto a mostrar su imaginario y a comprometerse orgánicamente en su expresión?— de los actores, su capacidad para hacer palpables realidades que exceden de la anécdota, merece nuestra admiración.
Llegados a este punto, importa señalar la categoría ética del texto de Miller. Es obvio que existen otras vías estéticas igualmente válidas a la del realismo psicológico del gran autor norteamericano; es obvio que existen otras maneras igual o más ricas de ver y pensar el mundo; es obvio que si Todos eran mis hijos *nos emociona es porque sus personajes y su argumento están bien expresados teatralmente; cabe, incluso, objetar que el autor ejerce cierta violencia sobre la acción para conseguir que el conflicto estalle en el momento justo y que sea en el tercer acto cuando oigamos las palabras largo tiempo silenciadas... Este es un análisis de la obra, sin duda necesario.*
Pero a uno, que ve tanto teatro pensado para los consumidores, tanta exhibición vanidosa de hipotético talento, lo que le impresiona de este Todos eran mis hijos, *estrenado por Elia Kazan en 1947, es su ímpetu ético, el sentido, expresado por el mejor teatro de todas las épocas, según el cual héroes y antihéroes son, a más de individuos concretos, las vías, los huecos, por donde acceder a la unidad y la injusticia de la historia."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 29 de abril de 1988).

"(...) Es una obra que se mantiene a lo largo del tiempo. Puede que el ambiente de posguerra en que se desarrolla, con la principal tesis puesta en el enfrentamiento entre la nobleza y el sacrificio de los combatientes con los logreros de la retaguardia y aumentada por que los buenos son los hijos de los malos, pueda sobrevivir gracias a unas virtudes melodramáticas, que en esta dirección de Ángel García Moreno, sobre la versión realizada en esta ocasión por Enrique Llovet, se acentúan.
La ideología de antiguo testamento de Arthur Miller y la preocupación de los dramaturgos norteamericanos de la época por la herencia de la tragedia griega son demasiado duras para hoy, con sus vengadores implacables y su moral rígida.
Podría ser que la revolución juvenil que comenzó en Estados Unidos —y en Europa— poco después procediera de un desencanto general por lo no ganado, que llega hasta nuestros días en forma de abulia, desesperanza, escapadas y contemplación impotente del negocio sucio.
Otras cosas que no traspasan su fecha: la longitud, la reiteración de frases y situaciones, la sintaxis de la imagen que ha evolucionado tanto en cuarenta años y que produce una impaciencia en el espectador.
Dirigidos para el melodrama, los actores responden a él con sus gestos y su tono, dentro de que sobresalen en su oficio, naturalmente, intérpretes de la categoría de Berta Riaza o de Agustín González, con los que vive la tensión



Juan Meseguer, y sostiene la suya Eva García, aunque no se pueda decir lo mismo de un reparto extenso." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 29 de marzo de 1988).

EL REALQUILADO
De Joe Orton. Versión de Pedro Civera. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía: Amadeo Sans. Intérpretes: Julia Martínez, Luis Prendes, Pedro Civera y Miguel Ortiz. Estreno: 12 de abril de 1988, en el Teatro Marquina de Madrid.

"Trece años después del estreno en el Teatro Alfil del drama de Orton, El realquilado, *según una traducción de Natividad Zaro, García Moreno, que dirigió aquel montaje, le propone de nuevo al olvidadizo público en una nueva versión firmada ahora por el actor Pedro Civera.*
El drama es, realmente, un melodrama, pero se apoya directísimamente en la dolorosa expresión de una realidad: la autobiográfica de Joe Orton, un hombre muy joven, que tras haber ejercido oficios humildes, haber penado en prisión innumerables robos, especialmente de libros, y convivir con un extraño amigo, también homosexual, Kennet Hallivell, había sido muerto a hachazos por éste en una gresca por celos que terminó con la muerte de los dos.
Sacada la acción del drama de la dura cantera de lo real, de lo vivido, la concatenación de hechos miserables que puede parecer excesiva, suena a verdadera. Cuatro personajes —tres hombres y una mujer consuman un muestrario de miseria moral, sombrío, falto de ejemplaridad por su propia singularidad. Kath es una débil mental y una ninfómana, Eddie, su hermano homosexual, un arribista, sin escrúpulos. Sloane, el realquilado, un muchacho bisexual de instintos criminales forjados en la fragua de la necesidad y la sorda codicia de Kemp, el padre de los dos hermanos, un viejo egoísta, rencoroso, cuyas connotaciones morbosas afloran al hablar de su patrón, asesinado por Sloane. Personajes de unos estratos pervertidos de la sociedad inglesa de los años sesenta, en los que estalla la ira teatral de los Osborne, los Pinter, el propio Orton, que con esta pieza escandalizó y admiró al propio tiempo.
Hoy, los sucesos parecen truculentos. La evolución social ofrece con frecuencia en las páginas de sucesos de la prensa acontecimientos parecidos y aún peores. Sin embargo, la atmósfera pesa melodramática sobre el desarrollo de la pieza. A veces, la verdad mostrada en un escenario parece menos verdad que la de la calle.
Desde la primera escena, Orton da la medida de Kath. Urge al dramaturgo mostrar desnudamente a sus personajes. Se retratan por sus actos

diriase que con urgencia en un cuadro de viva cotidianeidad. Se expresan con leves circunloquios. Se entienden a medias palabras con rapidez porque son seres monstruosamente dominados por el sexo pervertido y por la codicia. El desenlace no lo es. Llegan los dos hermanos a un pacto sórdido, escandaloso, casi contra natura. Orton sabia por si mismo, hasta dónde podia llevar y le habia llevado a él la pasión hiperbolizada de la sodomia.
García Moreno, gran director de actores, ha ordenado el ritmo y el tono, a la conveniencia expresiva de Civera. Todo está enfriado, asordado, lavado de énfasis, horro de exclamación y de grito. El horror del suceso, más que empalidecido aparece lívido, amoratado. Magnifica actriz Julia Martinez, recarga el acento en la bobez desaprensiva de Kath, más que en su



Escenas de "El realquilado", de Joe Orton. Producciones Ángel García Moreno. (Fotos: Pablo Santana).

libido desordenada. Su dificilisima entrada —segundo acto— desde la alcoba donde su padre yace asesinado, alcanza la medida justa libre del exceso de melodrama. Excelente el tipo creado por Prendes de un viejo arisco, peleón, hirsuto y memorioso. Tipo vivo, auténtico. Civera compone con helado rigor el personaje. Lo adentra, lo concentra. El novel Manuel Ortiz ha sido muy ajustado y, sin embargo, no alcanza la dimensión de sugestivo encanto necesaria.
Escenario realista, sólo parcialmente utilizado por García Moreno, sin mayores notas. Acertada música prologal y ambientadora El realquilado inicia la revisión de los "jóvenes airados" del teatro inglés. Una actitud crítica y protestataria que ha sido superada en la calle, no en la escena." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 14 de marzo de 1988).

"El texto se inscribe dentro de ese realismo específico que caracterizó a los, un dia, "jóvenes airados", con Osborne y Wesker a la cabeza. La misma acritud, el mismo ámbito —la familia—, idéntico desamparo, con dos elementos que distinguen a Orton de sus antecesores: la violencia y la homosexualidad. El teatro inglés ha discutido "en familia" los grandes temas de su sociedad, desde la revisión crítica de la historia nacional —Mirando hacia atrás con ira— a recientemente, el riesgo del apocalipsis nuclear —El manifiesto—, pasando, en varias obras de Wesker, por la crisis de una serie de ideales que formaron parte de la identidad política del país. Tendencia esta que no ha dejado de desconcertar a muchos espectadores de países como el nuestro, donde la familia suele aparecer en escena como marco de conflictos estrictamente familiares.
Con lo que no quiero decir que esta agria y desolada historia de El realquilado la escribiera Orton como una crónica de la vida nacional, pero sí que en ella hay bastante más que el relato de un hecho marginal para querer ser el reflejo de un tipo de conductas y desolaciones que el ya fallecido autor vivió en su propia carne y debió sentir como parte de la realidad inglesa. Algunos otros dramas estrenados en su dia por Joan Littelwood —entre ellos Un sabor a miel— incidian en esta patética imagen.
Del mecanismo dramático de El realquilado podria decirse que es uno de los más clásicos: la alteración de una situación por la llegada de un extraño. Sólo que, en el caso de Orton, la situación establecida es la soledad, y el personaje invasor un criminal que mata al padre y se convierte, significativamente, en el hipotético consuelo de sus dos desdichados hijos: una cuarentona ansiosa de compañia y un homosexual con buena fortuna en los negocios. Con la particularidad de que el "realquilado" no deja de ser un pobre diablo, igualmente acosado por la desesperación, la agonia y la soledad.
Sobre este texto, bien estructurado dramáticamente, Ángel García Moreno y sus cuatro actores realizan un serio, cuidado y valioso trabajo, al que sólo cabe objetar el tono deliberadamente cómico, gracioso, impuesto en ocasiones." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 15 de abril de 1988).

"Joe Orton estrenó esta comedia (Entertaining Mr. Sloane) hace veinticuatro años, se hizo en España hace trece, en una versión moderada de Natividad Zaro, y vuelve ahora en otra de Pedro Civera, que entonces y ahora hace en ella el mismo papel como actor.
Pasó el tiempo, lo que entonces fue cruel, amargo, audaz, dominado por lo que los ingleses llaman "innuendo", o una forma de reducir lo tremendo a lo cotidiano, o la colocación de un velo de normalidad sobre lo atroz, pierde fuerza. Queda la dureza de la explotación del marginado, su subasta, su conversión en objeto sexual, quedaria más bien si la realización y la interpretación de la obra consiguieran ese tono secreto, esa misteriosa proyección de seres y situaciones que inventó el autor. No pasa. Probablemente, la comedia vuelve por ese reflujo del teatro que está llevando a todos a traer acá el pasado, sobre todo por la reciente atracción de un libro y de una película "Prick up your ears" —que en pudorosa traducción literal se llamó aquí "Ábrete de orejas"—, en la que se contaba la penosa y sangrienta vida y muerte del autor. Un morbo añadido.
Por esa via, la obra se convierte en una especie de comicidad negra, como si tuviera reminiscencias de un cierto Mihura que hubiese sido valiente, o de un Jardiel que hubiera sido pensado.
El director, Ángel García Moreno, ha llevado a sus intérpretes, especialmene a Julia Martinez, que ganará en público y risas lo que pierde en desentrañamiento de la obra. Pedro Civera es el que mejor parece entender su papel, aunque a veces, envuelto en su abrigo negro, pálido y misterioso, parezca Marlene Dietrich.
El público rió más en la primera parte; en la segunda, la dureza y la crueldad trascendieron por encima de la máscara de la comedia a pesar de la intención de todos, y hubo un cierto enmudecimiento." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de marzo de 1988).

"(...) El realquilado es en realidad una reposición de la pieza de Orton que el propio García Moreno llevó al teatro Alfil años atrás, también con Pedro Civera, protagonista y responsable de la versión del texto. Junto a él intervienen en la pieza una espléndida Julia Martinez, llena de humor, de talento y de adecuación a su difícil personaje, Luis Prendes, serio y contenido en un papel de victima que hay que vigilar muy de cerca para que no derive hacia el melodrama, y Miguel Ortiz, eficaz en su cometido de chulo criminal.
La dificultad de la obra está en el texto mismo, no en la excelente interpretación ya anotada. Es el texto el que impide que El realquilado tenga la calidad de otros montajes del mismo director. El realquilado resulta ser una historia demasiado inverosímil; no hay lógica en la actitud de los dos hermanos enamorados, ella y él, del mismo rufián; la debilidad de ambos es llevada a límites inaceptables, que culminan en la muerte del padre, abandonado en una habitación durante toda la última parte de la obra, mientras los personajes hacen planes para el futuro y los ponen en práctica sin acordarse del cadáver.
A los actores, a los que, como he dicho arriba, hay que aplaudir por su excelente trabajo, excepcional en el caso de Julia Martinez, que carga con la tarea más difícil y la mantiene con todo acierto de principio a fin." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 15 de abril de 1988).

LEYENDAS
De James Kirkwood. Versión de José María Pou. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía y vestuario: Amadeo Sans. Coreografía: Alberto Denis. Intérpretes: Julia Gutiérrez Caba, Irene Gutiérrez Caba, Joaquín Kremel, Marta Puig e Iñaki Guevara. Estreno: 18 de agosto de 1988, en el Teatro Consulado de Bilbao.

"(...) James Kirkwood ha escrito una obra que ha querido revestirla de crueldad en la primera parte y de compasión en la segunda. Lo primero es herir; lo segundo, restañar la herida. Y asistimos a los primeros tanteos, a las fintas, a la esgrima del florete o de la espada, vemos que el arma activa de la lengua de las dos "vedettes" de antaño se afila ahora mojada en veneno, y el espectador que ha asistido a estos asaltos en donde se han tirado a fondo y se han hecho daño, han ido quedándose como pingajos doloridos,con su dignidad maltrecha, mostrando por entre los flecos de su pasado oropel las miserias de hoy se pregunta en qué acabará todo este juego, y la verdad es que se permite un descan-

so, el suficiente como para imaginar de qué manera dará remate el autor al problema que ha planteado.
Cuando sobreviene esta segunda parte queda aún, durante algún tiempo, a la expectativa. En los viejos tratados de teatro se hablaba de cosas como exposición, nudo y desenlace. En realidad, y aunque nos saltemos muchas cosas en estos tiempos en que vivimos, lo cierto es que, de una manera o de otra, aquellas reglas de antaño, más o menos disimuladas, siguen existiendo. Y ante lo que estamos viendo ahora en escena, nos decimos que si, que la exposición está hecha. ¿Habremos llegado al nudo o de qué nudo se trata? Y mientras nos estamos preguntando y poniéndonos a la expectativa, sobreviene el fin, dejándonos un poco con cierto sabor a poco, como si no hubiera llenado nuestras apetencias de una historia, como si el juego propuesto por el señor Pou no nos hubiera convencido del todo...
Eso si, la función ha servido para una cosa muy importante, para ver en acción a dos grandes actrices. Hoy por hoy, nadie discute la maestria que sobre un escenario saben desarrollar las hermanas Irene y Julia Gutiérrez Caba, y el juego propuesto por José Maria Pou, da la casualidad de que les ofrece innumerables momentos de lucimiento, ya que las hace estar permanentemente en escena y esgrimir la contundencia de su hacer teatral. El trabajo de las dos es admirable y tienen bien merecido el granado aplauso en que al final se ven inmersas. Pero seria injusto por nuestra parte, si al resaltar el excelente trabajo de estas dos eximias actrices nos olvidáramos de otros personajes de segunda fila que, en su medida, saben estar a tono con su talla. Nos referimos, en primer lugar, a Marta Puig, a la que no se le puede encontrar ningún "pero" en su cometido, muy al contrario, y a Joaquín Kremel, que en algún momento sobresale muy atinadamente, y lo mismo cabe decir de la "intrusión" en escena de Iñaki Guevara en su extraño papel de Bomm-Bomm Johnson.
En resumen, un divertimento escénico bien llevado y mejor interpretado." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 6 de septiembre de 1988).

"Teatro a la manera de Broadway. Ámbito escénico lujoso, coloreado, brillante, con laterales muy al modo de los escenarios de la legendaria calle 42 de Nueva York, concebidos por Sans. Texto montado sobre la réplica vertiginosa y aguda, la tensión incesante, la sátira casi esperpéntica de la realidad humana en ciertos medios hollywoodenses y autoetopeyas criticas de dos de esos seres miticos que la humanidad admira, las estrellas del cine, según la técnica de un autor habituado a la brillantez, James Kirkwood, de quien ya conocemos aquí una comedia extraordinaria, Posdata: tu gato ha muerto, *y un musical de enorme éxito en el mundo.* A chorus line, *que, muy bien montado en Madrid, no tuvo incomprensiblemente el gran triunfo que se merecia.*
Intencionadamente se hace párrafo aparte en esta inicial descripción aunque gramaticalmente no era necesario: interpretación fulgurante, de do mayor, como dicen los músicos, de dos estrellas auténticas de nuestro teatro: las hermanas Julia e Irene Gutiérrez Caba.
Ángel Garcia Moreno, no sé si decir maestro de ceremonias o director de orquesta, ha conjuntado esos tan diversos instrumentos para lograr un espléndido concierto teatral, un espectáculo relumbrante.





En esta página, las hermanas Gutiérrez Caba en "Leyendas" (Foto: Luis Alberto García). En la siguiente, "Emigrats", de Mrozek. (Foto: García Serrano).

(...) Julia e Irene, Irene y Julia, alcanzan la mayor altura de sus brillantes carreras. Sacan del arcón de sus secretos los números más brillantes de la comicidad, del dramatismo, de la ternura, de la ferocidad, apoyadas en un texto lleno de "gags", unos viejos otros inesperados. Escarbador de psicologias, notario de verdades muy divulgadas sobre esos monstruos de Holly - wood que han sido amados por generaciones y generaciones de hombres y mujeres de todo el mundo. Árbitro de ese combate de dos damas de nuestro teatro, Martita Puig hace también sus números con gracia, vis cómica, femineidad. Llevarle el pulso a sus enormes "partenaires" es una hazaña que sitúa a Martita, al fin, en primer plano entre las damitas cómicas jóvenes de nuestro teatro actual. Kremel es un singular galán cómico. De sus tres brillantes intervenciones, la mayor es la de los teléfonos. Un alarde de comicidad, de ductilidad y al tiempo una descripción cargada de ironía de ese mundo lleno de astucias, trucos, mentiras y negocios sucios que es la promoción teatral en USA. No sé si también en este paralelo.

Desde que se inicia la comedia, con las astucias telefónicas de Klemmer (algo más que un anagrama de Kremel), la sucesión de números muy semejantes a las "entradas" de los payasos circenses, es irresistible. Julia e Irene alternan los cometidos. Una vez es Julia quien atiza los puntapiés en el culo a Irene; otra vez, Irene la que castiga el culito de Julia (que la adolescente Sylvia curioseaba ante su espejo). Quizás Julia está más brillante. Tal vez en la matización de los dos personajes femeninos, el papel de Irene es más pasivo y compadecible.

El último juego, de las galletas drogadas, sube a la cima de lo burlesco el drama tragicómico de las dos mujeres. En este momento García Moreno obtiene un concertante perfecto: Julia, Irene, Marta, Joaquín. El desenlace se convierte en un animoso dúo cantado por las dos estrellas para rematar " en beauté" la polifónica hazaña del cuarteto. Iñaki Guevara hace un número de "strip tease" masculino muy divertido.
Leyendas es un estupendo juego teatral favorecido por la afortunada versión de Pou. Moderno y en cierto modo eterno. Sabio, malicioso, crítico y sonriente. García Moreno le ha sacado a las magias de Kirkwood todos sus luminares y reflejos." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 30 de septiembre de 1988).

"Conforme se temía el público en las vísperas, Leyendas es pieza que da la oportunidad al espectador de disfrutar el talante interpretativo que firman Irene y Julia Gutiérrez Caba. Era ya en su origen función para dos intérpretes de altura, sólo que al trasvasarla el problema consistía en encontrar dos actrices con tal asombrosa capacidad de comunicación. Eran éstas, miren ustedes, Irene y Julia, Julia e Irene componen un dúo de irradiante simpatía, de pícara conflictividad y de cuajo artístico innegable.
Leyendas, del Pulitzer James Kirkwood, propone al espectador una divertida distracción a cuenta de dos actrices en paro que un día son llamadas por un productor de escaso rango para intervenir juntas en una comedia. La obra lleva el engaño como enseña. Todos se mienten a todos. El productor, porque pretende la intervención de ambas actrices jugando a que Paul Newman está interesado en ellas. Ellas porque añoran los buenos días perdidos y tratan de recuperar artística y económicamente el pasado esplendor. Con estos elementos Kirkwood elabora una comedia neoyorquina —hasta la escenografía de Amadeo Sans se empeña en remedar Manhattan— segura y capaz, muy al estilo de las que gustan al público norteamericano, porque son trasunto de aquella su propia vida. Sylvia y Carol, las actrices, lucharán denodadamente en una descarnada batalla de rivalidad y disimulos para obtener después no la mejor sala de la ciudad, sino un localito de apenas doscientas butacas en el "Off Broadway", a tres kilómetros del epicentro artístico.
Hay en Leyendas un notable sedimento de ternuras encubiertas, de cantos a la vida cotidiana y de brindis por el pasado que pudiera volver. Pero, sobre todo, hay un notable ritmo teatral, una adecuación perfecta entre los personajes y sus ocurrencias y miserias, una muy buena dialogación y puesta a punto por parte de José María Pou, el adaptador. Es comedia que, por si fuera poco, remata festiva su resolución con un número musical a cargo de Irene y Julia, cantando en directo, con perfiles "broadwayanos" y colorista aparato de luces.
Comedia para disfrutar del teatro de actores, pues todos los intervinientes rayan a considerable altura. Por supuesto, Irene y Julia Gutiérrez Caba, en quienes Ángel García Moreno, el director, ha encontrado dos intérpretes de gran calibre. Pero también Joaquín Kremel, divertidísimo en su rol del productor Martin Klemmer, o Marta Puig, que incorpora una rotunda y deliciosa Loretta, llena de matices y de gracia teatral. Y hasta Iñaki Guevara, de breve pero definitiva intervención como Boom-Boom Johnson, con un "strip tease" carcajeante.

No temo equivocarme si vuelvo a asegurar, de acuerdo con los pronósticos más fáciles, que Leyendas —como decíamos ayer de Los ochenta son nuestros— puede ser la función teatral de la temporada". (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 25 de agosto de 1988).

"Dos grandes estrellas de Hollywood que fueron rivales; ya están fuera de curso, pero mantienen su odio. Naturalmente, cómico, a efectos de la representación teatral. Unidas a la fuerza por la necesidad, vuelven a comenzar su duelo. Esto quiere decir que es una obra montada para dos actrices y que su principal, quizá único, atractivo es la interpretación de las hermanas Gutiérrez Caba (en EE.UU., Mary Martin y Carol Chaning). Esta única situación está montada sobre todo para un público de señoras, que, en efecto, se regocijan e impulsan a ello a sus esposos. No hay mucho más allá. Para aliviar la monotonía hay un personaje masculino, el empresario que trata de unirlas, que representa Joaquín Kremel, excelente actor que personalmente está muy por encima del papel (o muy por debajo, si se piensa en un cómico), y una criada —Marta Puig— que hace de árbitro. Una aparición breve de "strip-tease" masculino, por Iñaki Guevara, aumenta el regocijo y el interés del público femenino.
Ángel García Moreno parece haber dirigido la obra —dentro de un decorado de Amadeo Sans— con ese natural objetivo de realzar la comicidad y el lucimiento de las dos excelentes actrices y la inusual —en ellas— rudeza de su diálogo: también muy bien acogido. No hay mucho más que decir. Es un teatro que debe haber, que tiene un público con buenos derechos a que le den lo que quiere y que, a fin de cuentas, lo sostiene con su dinero." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 1 de octubre de 1988).

PRODUCCIONES AVENTURERAS. Barcelona

VIDAS EJEMPLARES

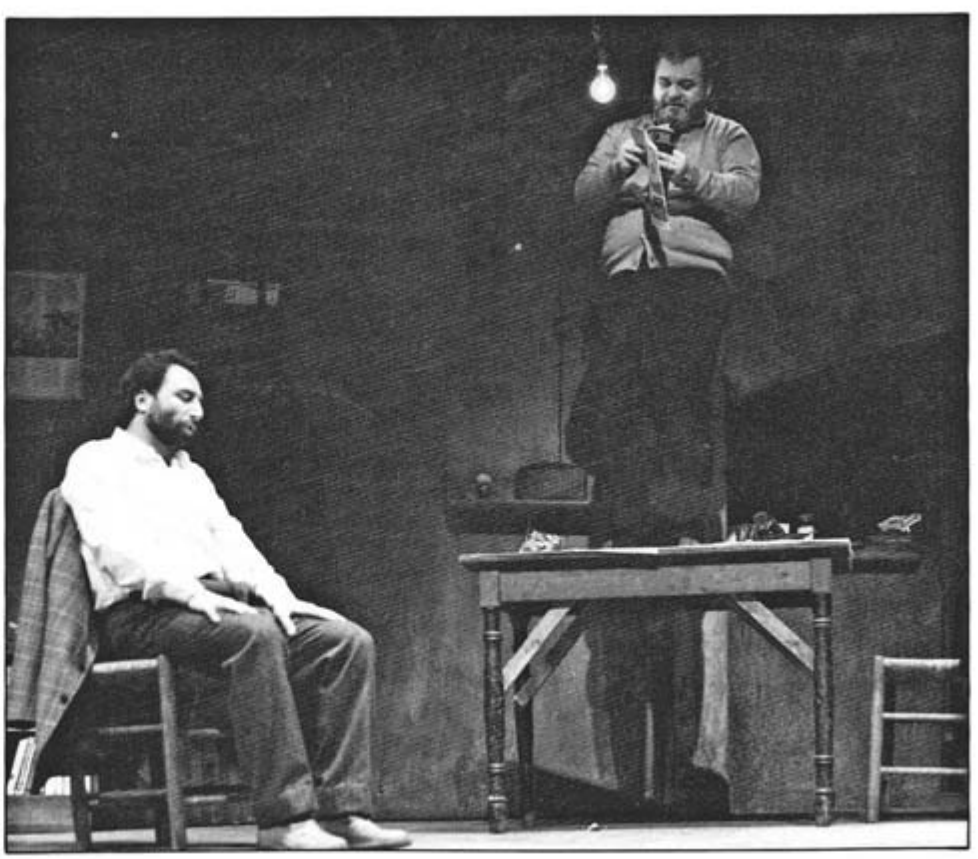
Del colectivo. Dirección: José del Río y Víctor Turull. Ambientación: Javier Peñapinto. Vestuario: Pilar Quiñones. Música: Meredith Monk y Pepe Bel. Intérprete: Japo. Estreno: 26 de mayo de 1988, en el Festival Internacional de Cornellá (Barcelona).

PRODUCCIONES CARLES JORGE Y ADOLF BRAS. Barcelona

EMIGRATS

De Slawomir Mrozek. Traducción de Dorota Szmidt Sierykow. Dirección: Josep Torrents. Escenografía y vestuario: Antoni Bueso. Música: Antonio Cendrós y Ángel Miravilles. Intérpretes: Carles Canut y Toni Sevilla. Estreno: 24 de febrero de 1988, en el Teatre Villarroel de Barcelona.

"(...) Que en más de un momento el texto del polaco Mrozek nos lleva a la dramaturgia eu-



ropea de hace diez años es cierto, pero también lo es que Emigrats propone suculentas reflexiones sobre el uso y abuso de la libertad, sobre los intereses de clase y que, por lo general, la obra tiene una verticalidad humana acusada y que la acerca constantemente al espectador.
Pero un texto de estas características hay que saber "decirlo", que es algo más que largarlo en el escenario. En este sentido, el trabajo de los dos actores y el del director, Josep Torrents, es magnífico. El director ha sabido buscar los tiempos adecuados, poner bien las luces y dibujar con precisión y ajuste al clima dramático los movimientos de los dos únicos actores en un escenario no menos bien diseñado y resuelto por Antoni Bueso.
Quienes gusten del teatro de texto y del trabajo matizado de actor, pueden acudir tranquilos al Teatro Villarroel. Canut y Sevilla bordan literalmente algunas escenas, sobre todo aquellas que nada tienen de "discurso", sino que son de réplica y contrarréplica, de silencios y miradas. Canut saca a relucir —y hacía tiempo que no lo hacía en Barcelona— el excelente actor que ya apuntaba en sus primerizos tiempos del grupo Gogo y que luego cuajó en sus diez años con Rajatabla de Venezuela, con aquel memorable El señor presidente, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, que vino a Barcelona.
Toni Sevilla, repito, tiene momentos buenísimos y se le nota el bagaje del Lliure; pero su personaje es a veces árido y demasiado discursivo en determinados momentos. Lo mejor, las escenas de diálogo, el "crescendo" dramático y el humor ácido, amargo y directo que tiene este magnífico espectáculo." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 26 de febrero de 1988).

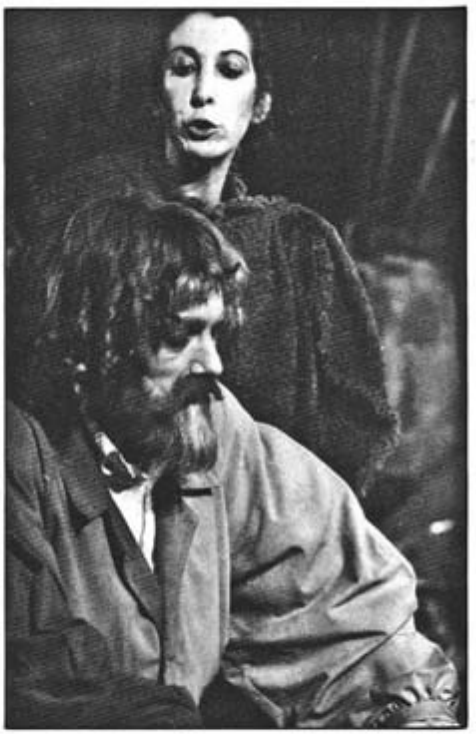
"(...) Emigrats es, en cierto modo, la plasmación de ese juego dialéctico merced al cual las tentaciones, las herencias, los influjos de un social-realismo se superan para adoptar la forma de una parábola dramática original, o, más aún, virtuosista.
La ubicación del diálogo entre los emigrados "AA" (Toni Sevilla) y "XX" (Carles Canut) se produce en un ámbito tenebroso que una adecuada escenografía de Antoni Bueso ha creado sin abusar del recurso a la sordidez. La condición naturalista del montaje, muy lejos de todo simbolismo beckettiano, suministra a ambos personajes abundantes auxilios para dar el adecuado verismo a una plática que a menudo es menos realista de lo que pueda parecer, puesto que, como digo, el texto cobra el carácter de una anécdota aleccionadora y los personajes, consecuentemente, el valor de arquetipos.
A mi juicio, es de lamentar que la dirección de estos seres en manos de dos actores, de dos espléndidos actores, se revele en muchos momentos un tanto mecánica, apresurada, sin las pausas con que uno madura la réplica que debe dar al otro, con pasajes que son encrucijadas clave en la historia y que se pierden en el consabido vaivén de la calma y la tempestad con que suelen solventarse los dúos escénicos convencionales.
(...) Dicho esto, pienso que Josep Torrents —conocido actor aunque algo novel, creo yo, como director— puede sentirse lo suficientemente gratificado con su experiencia para que reincida en estos menesteres. Puede tener la certeza de que las "salpicaduras" de su incursión marina, para utilizar la hermosa metáfora con que se explica su experiencia, alcanzan de lleno al espectador.
Si bien la auténtica originalidad que hay en toda la escritura de Mrozek resulta aquí un tanto devaluada, la mera puesta en pie de dos interpretaciones soberbias, y que podrían serlo más, merecen el esfuerzo realizado. Emigrats nos informa que en la constelación actoral autóctona, no todo se acaba con tres o cuatro nombres obvios. Pongamos a Toni Sevilla y, más aún, a Carles Canut en primera fila de un "ranking" de intérpretes de gran calidad, menos desguarnecido de lo que a menudo, unos y otros, damos a entender." (Joan Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 26 de febrero de 1988).

"(...) En Emigrats hay un vaivén incesante entre ese tono resignado y cómico del absurdo y el drama más crispado, y ello puede resultar desconcertante.
En el montaje estrenado en el Villarroel, dirigido por Josep Torrents, Emigrats no acaba de recomponer esa fluctuación intencionada entre resignación y deseo, entre esperanza y desesperación, entre apatía y desasosiego, entre absurdo y trágico.
El arranque del espectáculo nos parece magnífico: esa distancia que los actores instalan friamente en su diálogo que más bien parece dos monólogos construye el tono más eficaz de ese absurdo singular de Mrozek; sin embargo, tan pronto como la escena recupera su patetismo realista, el director y los actores empujan la obra hacia la tragedia personal más descarnada, las voces se crispan, los gestos se alteran, y esa progresión a dos bandas entre realidad y subrayado grotesco, se decanta en exceso a favor del drama de corte naturalista.
Todo este vaivén repercute también en el trabajo de los actores, les exige un esfuerzo excepcional, porque sus personajes también sufren esa alteración desconcertante del tono.
(...) A pesar de todo, hay que destacar que el trabajo de los actores es ciertamente meritorio, con momentos estupendos, aunque desigual. Si Toni Sevilla realiza un trabajo más coherente, también es cierto que su personaje tiene menos protagonismo y menor complicación dramatúrgica. En cambio, Carles Canut, junto a escenas realmente brillantes y conmovedoras, en otras ocasiones se deja llevar por algunos tics de su desbordante histrionismo. Quizá sólo sea cuestión de matices, pero hay que controlar bien esa fuerza cómica natural de Canut para que su obrero sea, de punta a punta, un trabajo formidable. Con todo, este Emigrats es un espectáculo dignísimo, con escenas de excelente factura, con algunos momentos de un humor inteligente, muy bien resueltos, y con otros en que la crispación quizá se dispara más allá de la verosimilitud de la tragedia." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 26 de febrero de 1988).

PRODUCCIONES DO NOROESTE.
Santiago de Compostela

MEDEA

Sobre textos de Eurípides, Séneca, Anouilh y Pasolini. Versión de Manuel Guede y Eduardo Alonso. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía: Paco Conesa. Intérpretes: Luma Gómez, Elina Luaces, Gonzalo M. Uriarte y Cándido





Producciones 2000 en "Las galas del difunto" (página contigua) (Fotos: Jesús Alcántara) y, sobre estas líneas, "Medea", en versión de Producciones do Noroeste.







Pazó. Estreno: 24 de noviembre de 1987, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Galicia, de Santiago de Compostela.

"Medea se estrenó en Santiago sin lograr convencer a la mayoría. Un drama clásico, con diálogos-monólogos largos, sin ninguna acción, es difícil que entre por la puerta grande, menos si se representa ante un público ávido de diversión. Para que el teatro triunfe entre esa mayoría hace falta movimiento, ingenio, colorido y novedad, y actores que sepan dar vida a los libretos.

Medea *no es eso.* Medea *tiene un escenario oscuro, un espacio reducido donde sólo se mueven cuatro —en realidad dos— personajes. Pero* Medea *tiene diálogos cargados de fuerza poética, de sentimientos punzantes y contrapuestos, de pasión. Dos horas continuas de lucha y amor, venganza y destrucción, no son de fácil comprensión. La obra está dirigida a un público minoritario, dentro del ya minoritario público teatral gallego.*

La protagonista dice en un momento que "sin Jasón no hay Medea". Bien vale darle la vuelta a la frase. Sin Medea no hay Jasón, porque Luma Gómez es su soporte e interlocutor. Sin el ama, Elina Luaces, tampoco habría Creón, ya que en la Medea *de Eduardo Alonso se puede hablar de dos cuerpos, femeninos, sobre los que recae el peso de la representación. Se nos presenta un Creón fingido y falto de aliento, y un Jasón que se limita a moverse y a contestar, siempre marcado por la línea de Luma.*

Vale la pena, pero sabiendo que se va al teatro en todo el sentido de la palabra, que no sólo significa evasión, sino también drama. Va a verse una tragedia mítica, intimista y contradictoria. Va a verse un montaje lento, pero válido, con unos diálogos cargados de belleza, y, a veces, de odio. Se va, en suma, a presenciar una nueva experiencia teatral." (H. Campopaz. "El Correo Gallego". Santiago de Compostela. 27 de noviembre de 1987).

PRODUCCIONES 2000. Madrid

LAS GALAS DEL DIFUNTO

De Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía y supervisión de vestuario: Mario Bernedo. Intérpretes: Montse González, Diana Peñalver, Rosana Pastor, Antonio Dechent, Leonel Campos, Saturnino García, Lula Muñoz, Francis García, Jesús Alcaide, Félix Casales, Jesús Ruyman, Teófilo Calle, Fernando Ransanz, Concha Rabal, Luisa Lebrero, Silverio Heredia y Joaquín Lineras. Estreno: 4 de octubre de 1987, en el Festival Iberoamericano de Cádiz. 7 de octubre, en el Festival de Otoño de Madrid. Centro Cultural de la Villa.

"(...) El mejor Valle anda siempre a la caza del rasgo que rompa la ceremonia de la conducta social, que revele el rostro del desorden y del absurdo, apenas oculto, como sucede en Las galas del difunto, *por la moralidad institucional de la familia, el honor, el heroísmo, el Ejército, las medallas por méritos de guerra, el temor a los muertos y otras pautas sociales de comportamiento.*

Tomando muchas ideas del Don Juan transgresor, con espíritu tragicómico, partiendo del sainete y, a la vez, excediéndolo, burlándose al tiempo que sosteniendo cierta composición

casticista, alimentado por los folletines y crímenes de las coplas de ciego y pliegos de cordel. Valle construye su propia estilización literaria de la realidad española, necesitada luego de un difícil y casi nunca encontrado correlativo teatral.

Muchos de los textos de Valle han muerto o se han agostado en nuestros escenarios precisamente por carecer de esa búsqueda escénica, por limitarse a ilustrar, con más o menos solemnidad, con mejores o peores repartos, con grandes o pequeños presupuestos de producción, cuanto había sido escrito por los historiadores de la literatura, señalado por los estudiosos del autor gallego y rubricado por la actitud devota de quienes piensan, con fundadas razones, que Valle es el mayor dramaturgo español del siglo XX.

Recordemos que si bien Valle estrenó algunas de sus obras, no es inexacto afirmar que acabó renegando de la escena española, escribiendo de espaldas a ella, como ésta renegó de él. Son caminos que apenas se cruzaron en la génesis de los esperpentos.

Por eso es bueno que directores como Gerardo Malla —que, tras Bajarse al moro *y* La taberna fantástica, *reafirma ahora su capacidad creativa— se atrevan a acercar los dos términos, a someter a su imaginario y al de sus actores y colaboradores un texto que renueva su teatralización sin perder nunca su estilización esperpéntica.*

La escenografía, las luces, cuanto conforma la iconografía del espectáculo, responde a una encomiable unidad de estilo. A ella se somete también un reparto irregular, del que es forzoso destacar al joven y hasta ahora desconocido intérprete del personaje de "Juanito Ventolera". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 9 de octubre de 1987).

"(...) Al término de la representación, se me ocurrió, a mí que se me ocurren tan pocas cosas, comparar lo que ha hecho el excelente hombre de teatro que es Malla con lo que haría un peluquero que al recibir a un señor con hermosa barba negra, le pusiera encima de su barba otra postiza. Sería o un absurdo o un disfraz. Lo que hace Malla es poner a la hermosa barba valleinclanesca del esperpento, otra barba esperpéntica de sonidos varios, flamenquerías, criterio y gesticulación innecesarios.

Se reduplica así lo que el genio de Valle-Inclán ha puesto de desatino, de grotesco, de violento expresionismo costumbristas y coloquial. Y al replicarse, tanto el texto como la acción se emborronan. Lo que era creíble dentro de su distorsión, de su condición de imagen deformante, se queda sin credibilidad, se hace chafarrinón.

El chafarrinón de Malla sitúa la acción en Cádiz. Nada hay que forzosamente lo prohíba. Introduce flamenco, cante y baile. No hacía falta, pero bueno. Produce un ámbito escénico gaditanizante en el que los espacios imaginados por Valle-Inclán, al condenarse, perturban todavía más la acción. Lo que tiene de cinematográfico, casi de televisivo, el movimiento de Las galas del difunto *queda forzado por la polivalencia de los espacios. No es afortunada esa farmacia correcliza, ni que la escena penúltima, tan dramática, se produzca en un exterior convertido en interior. La entrada de Juanito Ventolera en casa de Doña Terita, que tiene mucho de parentesco con la del comendador en casa de Don Juan, pierde su carácter mágico, su dramatismo de melodrama, destruye la irrisión con el corrosivo del exceso.*

Quede citado así sólo un detalle. Sobre el regodeo de la mesa de la Daifa y Juanito. Es excesivo el musleo de Doña Terita, no por criterios de tonta moralina, sino por deformación de la situación dramática, del clima psicológico de ese personaje, que no es madre, sino madrastra de la Daifa. Es insoportable el griterío de los soldados en la escena del cementerio, que pide lo bajínis, el murmullo, la imprecación sorda, el dramatismo del temor religioso a los muertos para contraste con la amoral actitud despreciativa e irreligiosa de Juanito Ventolera. No obstante, es meritorio el esfuerzo de los actores por mantener ese desgarro excesivo en sus personajes, tiene fuerza Dechent en el Juanito, la crispación de Diana Peñalver en la Daifa hace difícilmente perceptibles algunas de sus frases, está mandona, valleinclanesca la Doña Terita de Lula Muñoz y se mueven en este fantochismo querido por Malla todos los demás actores que construyen así el esperpento del esperpento, lo que es por demás, pero les acredita como esforzados actores y actrices.

La obra, en fin, requiere más densidad y menos aspaviento. Todavía hoy brotan de ese precioso texto connotaciones morales y sociales que afectan a esta España por la que han pasado, casi inútilmente, cincuenta años. El paralelismo donjuanesco, la brutal crítica de la situación político-militar de los años veinte, transportada a los finales de la guerra de Cuba, los brillos literarios de Valle-Inclán, reclaman una representación más buscadora de la realidad vista por Valle, que de la caricatura de aquella realidad." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 11 de octubre de 1987)

"Ni una palabra, por supuesto, contra Valle-Inclán ni contra Gerardo Malla. Pero, ¿qué hace este espectáculo en el Festival de Otoño? Un festival así es para traer funciones extraordinarias, lo mejor que corra por el mundo, lo que si no lo trajera un festival se quedaría sin venir.

Y el Festival de Otoño nos trajo a Peter Brook, o al Kabuki, y todos le aplaudimos por ello. ¿Quiere también el festival producir?, produzca en buena hora, que Mérida lo hace y Almagro también, pero produzcan los festivales, con sus presupuestos extraordinarios, espectáculos también extraordinarios, grandes montajes costosos que se quedarían nonatos en otro caso, y corran esas funciones las anchas tierras con el membrete de sus patrocinadores.

Pero Las galas del difunto, *que es un perfecto y precioso esperpento breve, que dura la mitad del tiempo normal de una función y no presenta grandes complicaciones, no necesitaba de tanta protección para saltar a escena. Ya lo ha hecho en no pocas ocasiones, desde aquel inolvidable montaje de Juan Antonio Hormigón en Zaragoza, con Rosa Vicente en una Daifa de maravilla, allá por el comienzo de los años sesenta.* Las galas... *son buena pieza para cualquier ocasión, pero no se ve por qué las produce y presenta el Festival de Otoño.*

Hecha la cual salvedad, el espectáculo tampoco acabó de entusiasmarme. Mi querido Gerardo (y perdona que me atreva contigo a la licencia de escribirte que tú te has permitido con don Ramón), ¿por qué has complicado tanto y exagerado tanto las cosas? ¿No te bastaba el texto, ya de por sí excesivo como esperpento que es, de Valle-Inclán? Si tú mismo te quejas al autor, ante su imagen paseante del por eso bien llamado paseo de Recoletos, de las complicaciones que ya entrañan sus acotaciones y advertencias, ¿a qué las guitarras, los cantes, la exageración en todo, la sobredimensión que introduces en la obra? ¿Por qué lo complicas tanto? Creo sinceramente que abrumas por exceso, olvidado del sabio consejo del hidalgo: Moderación, Sancho, que toda exageración es mala.

La tuya envuelve a Las galas *en unas sobregalas que pesan demasiado a los voluntariosos actores que las visten. No es que no sea divertido y vistoso el conjunto: es —en mi parecer— que no hacía falta tanto. Que Valle es mucho Valle."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 24 de octubre de 1987)

"Las galas del difunto *es un esperpento de Valle, negro como un manchón y sórdido. Caricatura del folletín y del melodrama de su tiempo, todo su artificio está depositado en el lenguaje, en su ironía dura, en la capacidad plástica de la palabra. Gerardo Malla hace de él su propia versión: sitúa la acción en Cádiz, en un decorado blanco de tapia y casas bien enjalbegadas, con trajes coloridos, muy nuevos, y buena luz, y el flamenco de las alegrías y los tanguillos.*

La compañía, muy numerosa, parece más bien adiestrada para una comedia de los Quintero y pone su acento cerrado sobre el lenguaje de don Ramón, que resulta incomprensible muchas veces y, en todo caso, parece desplazado de la prosodia que parece requerir esa escritura. Hay un problema que se plantea casi siempre que se representa un esperpento, y es el de saber si son el vocablo y la acción literaria los que deben crear el clima y su abultamiento o si el comportamiento de los actores, sus gestos y sus movimientos deben estar también exagerados y ayudar a dar miedo. Gerardo Malla ha optado por este último.

El mismo dice, en el programa, que Valle "nos lo dejó difícil", y estima que, si hubiera visto esta versión, "seguro que en parte disculparía algunos de los desafueros que hemos cometido con este su maravilloso esperpento". Por lo que se sabe de su carácter, de sus arranques y de su concepto del teatro, no parece nada segura esa indulgencia.

En todo caso, Gerardo Malla sacó a escena al propio autor —un actor caracterizado cómo— escribiendo y mostrando sus barbas. Estaba allí, como dando su muestra de aprobación y beneplácito, cuando los actores salieron a saludar al público que les aplaudía. Público que no salía de su estupor al ver con cuánta rapidez —algo menos de una hora— se habían esfumado las 800 pesetas que había pagado por butaca.

Algunos no sabían bien si se había terminado: entre el decorado simultáneo —tan confuso—, el acento gaditano o aproximado y el vocabulario y la sintaxis de don Ramón tan poco desbrozados por la interpretación, no sabía bien si aquello había terminado." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 13 de octubre de 1987)

PRODUCCIONES FILA 13. Madrid

CENICIENTA SUPERSTAR

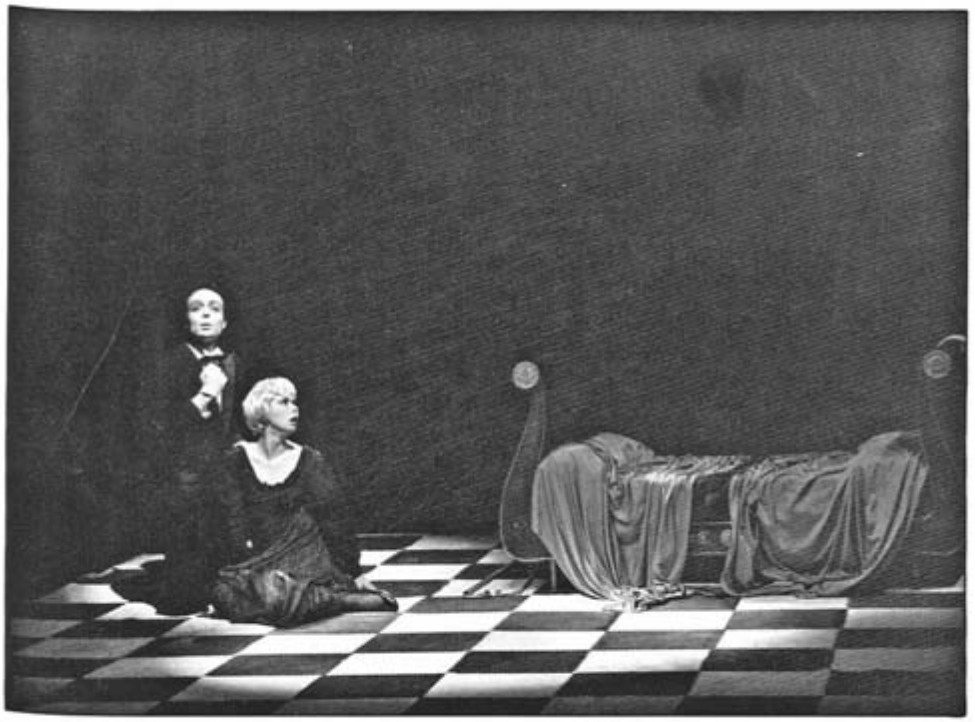
Basado en el cuento de los Hermanos Grim. Guión y dirección: Chana Larregui. Coreografía: Carmen Navarro. Escenografía: Gregory W.

Welch. Intérpretes: Viviana Barnatán, Antonio Carrasco, Carmen Navarro, Mariola Ponce, Luis Sánchez y Chana Larregui. Estreno: 23 de abril de 1988, en la Sala San Pol de Madrid.

PRODUCCIONES JOAN GUITART. Madrid

EL TUERTO ES EL REY

De Carlos Fuentes. Dirección y escenografía: Domingo Lo Giudice. Intérpretes: Joan Guitart, Cándida Tena, Gustavo Mazzulli, Irene Villar, Rafael Martín, Eusebio Luna y Félix López. Estreno: 16 de enero de 1988, en el Casa de Cultura de Majadahonda (Madrid).



"El tuerto es rey", de Carlos Fuentes, por Producciones Joan Guitart.

PRODUCCIONES JUSTO ALONSO. Madrid

BÚSCAME UN TENOR

De Ken Ludwig. Versión de Juan José Arteche y Alexander Herold. Dirección: Alexander Herold. Decorado y vestuario: Teatro el Globo de Londres. Intérpretes: Jesús Bonilla, Silvia Marsó, Pepe Martín, Félix Granado, Isabel Donate, Angel Gonzalo, Montserrat Julió y Carmen Platero. Estreno: 25 de diciembre de 1987, en el Teatro Campos de Bilbao. 7 de abril de 1988, en el Teatro Fuencarral de Madrid.

"El productor Justo Alonso vio esta comedia en Londres, le gustó y la ha traido a Madrid, con todo el decorado del estreno londinense. Se nota, porque no estamos acostumbrados en España a una presentación tan rica y tan brillante del escenario. Apenas se alza el telón hay que quitarse el sombrero. Es uno de los mejores vodeviles que desde alli nos hayan llegado en bastante tiempo. Se trata de una pieza muy ingeniosa, muy fina, que se ve con sumo gusto, cuya risa es de muy buena ley. Siendo un vodevil, una comedia de equivocos, en el lenguaje y las situaciones es una pieza que conserva una notable dignidad argumental y escénica. La risa del espectador es continuada, pero está conseguida a base de talento, de ingenio y de habilidad.

Se necesita un tenor porque se piensa que el contratado no se encuentra en condiciones de actuar. Pero el suplente debe aparecer como si fuera el divo verdadero. Y como éste llega, ignorante de haber sido suplantado, habrá en escena dos tenores para una misma ópera, dos huéspedes para una misma habitación, dos maridos para una misma mujer. Cada tenor ha de resolver las situaciones que el otro plantea y los apuros que al otro se le presentan.

Jesús Bonilla hace una gran creación del tenor de pacotilla. Su comicidad ingenua e inocente, ya acreditada con su espléndido trabajo en Bajarse al moro, *encuentra terreno abonado en un papel que o está hecho a su medida o él ha reconstruido a su medida. A su lado, su amigo y rival en el "bel canto", el otro tenor, Ángel Gonzalo, feliz en todas sus intervenciones, dando muy bien el contrapunto. Las mujeres que merodean en torno a los divos, Silvia Marsó, Isabel Donate, Carmen Platero, provocativas sin mal gusto, sin afectación, audaces sin procacidades, componen un espléndido trío. Con dignidad asumen sus papeles —los serios de la obra— Pepe Martín y Montserrat Julió, aunque debiera controlar un poco su tendencia a un protagonismo excesivo en su papel Félix Granado.*

Cuando rara vez llega una buena comedia de esta especie, la aparición de una que merece una clara alabanza es siempre una buena noticia teatral." (A. de la H. "Ya". Madrid. 22 de abril de 1988).

"Búscame un tenor *es algo más que una simple comedia y algo menos que una comedia musical. La frase puede escribirse al revés:* Búscame un tenor *es algo más que una comedia musical y algo menos que una simple comedia. De donde se infiere que Ken Ludwig, autor norteamericano, creo que poco conocido aqui, ha construido una pieza eminentemente cómica muy cercana en el asunto inicial a algunas célebres comedias musicales de los años treinta de las cuales podria ser paradigma la famosisima "Calle 42", de Steward, Branble, Warren, Dubin y algunos más.*

(...) Las situaciones son esperadas/inesperadas y se entra o se sale en ellas por medio de sorpresas violentas, equivocos sobre equivocos, que la hilaridad es incontenible. Lo que vemos es un vodevil que parece un musical o, inevitablemente, un musical que parece un vodevil.

Alexander Herold es un joven director londinense, ya favorablemente conocido aqui, que ha acertado a transportar en doble salto mortal una pieza, originaria de un pequeño Estado norteamericano, reconstruida en Londres, a Madrid. Siempre que una obra pasa de un pais a otro se produce un cambio de sentido. La obra cambia cuando el público cambia. Herold utiliza con tal maestria los signos que el teatro y el cine ha hecho internacionales, que el efecto sobre nuestro público es explosivo. Escenas como la del traslado por Max de Morelli a la cama, que sale del mejor cine mudo, o la muy sugestiva de Maggie y Diana en paños muy menores seduciendo hasta el limite a los dos cantantes, son eficacísimas. Furores como los de Saunders, ante las inesperadas complicaciones que le ocasionan Maggie, Julia, Maria, Max, aparecen cargados de comicidad motorizadora.

Un decorado más que a la inglesa, auténticamente importado del Teatro del Globe, de Londres, enmarca la acción con su barroca y recargada elegancia, muy de gran hotel inglés. Puertas y puertas para el vodevil, transparencia para la simultaneidad de acciones, ricos figurines para caracterizar a los hombres y vestir/desnudar a las mujeres, acentúan el exotismo y la traslación temporal de lo que ocurre a los años treinta.

Bonilla, lanzado a la fama por una creación espléndida en Bajarse al moro, *de Alonso de Santos, hace un Max, tímido, enamorado, obstinado cuando se decide a actuar, lleno de gracia y personalidad. El verdadero tenor, Angel Gonzalo, se luce cantando y da vida a un fatuo Morelli válido. La magia del teatro supera la gran diferencia física de los dos actores y permite al espectador aceptar el imposible equívoco entre uno y otro. Probablemente, esa imposibilidad acelera el motor de la risa. Pepe Martín incorpora con alegre soltura la caricatura que es su personaje, el empresario Saunders, y le atribuye todos los recursos de lo cómico. Silvia Marsó está monísima, está femenina y dulcemente desvergonzada en la muchachita que quiere liberarse y amar de veras. Carmen Platero realza su espléndida figura física y es natural que haga caer a Morelli como caería San Antonio. Muy buen tono el de Montserrat Julió. Veracidad en el italianismo convencional de Isabel Donate en María, y soltura suficiente de Granado en el botones melómano, redondean una interpretación general caracterizada por la comicidad y el ritmo vivo sin la que el embrollo no sería creíble.*
Búscame un tenor *es una comedia musical o una comedia cómica —frase, ya se ha dicho, reversible, para reír. La risa prosigue al final con la pantomima que, a la manera de ciertas presentaciones televisivas, recuerda al espectador lo que ya ha reído."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 10 de abril de 1988).

"El vodevil de la tradición francesa pasó hace años a Londres, donde se añadió el humor a la comedia inglesa. Una de éstas es Búscame un tenor, *de Ken Ludwig. La empresa lo ha trasladado de Picadilly, con muebles y todo, con el director Alexander Herold, y con un reparto justo, en el sentido de que los actores son al mismo tiempo obedientes piezas del difícil mecanismo de relojería del movimiento en escena y dueños personales y libérrimos de sus gestos cómicos, de sus muecas y sus voces.*
Contar la obra sería traicionarla y, más que a ella, a quien quiera verla y espere lo inesperado. Con su media docena de puertas y su cama, sus personajes escondidos y escamoteados, y la confusión de dos personajes, responde al género. Hace reír continuamente, y no sólo al público sencillo y proclive, sino a algunos intelectuales, incluso depresivos, que se acordaban en medio de esta maquinaria de Sennet y de la orgía visual del cine mudo." (E. H. T. "El País". Madrid. 10 de abril de 1988).

"En Búscame un tenor *no existe, como en el clásico latino, un dios que tome la forma del marido para gozar de la mujer mientras aquél hace la guerra, ni el hermano gemelo que regresa inesperadamente. Aquí, el equívoco se justifica en la duplicidad de los intérpretes de un* Otelo, *es decir, en la existencia de dos personajes pintarrajeados de negro, igualmente empelucados y portando dos trajes idénticos.*
En principio, uno es el verdadero cantante, supuestamente fallecido horas antes de iniciarse la representación de la ópera; el otro, un aficionado que, de acuerdo con el empresario, suplanta a la gran estrella para que la función vaya adelante y no haya que devolver la cuantiosa taquilla.
El que luego el público no se entere de la sustitución y espectadores y señoras, en el teatro y en la cama, tomen al uno por el otro sin el menor recelo, es cosa habitual en este viejo enredo, más ajustado a las matemáticas que a la lógica.
La cuestión es simple: ¿qué ocurriría si una persona fuera tomada por otra en sus relaciones personales y profesionales? A partir de ahí, sólo hace falta ingenio para tejer una entre las infinitas variantes posibles.
Y este ingenio, sin duda, Ken Ludwig lo tiene. Arma una historia llena de situaciones divertidas, de "gags" tan antiguos como infalibles, muy en esa línea de "inverosimilitud" que también tentó a nuestro Jardiel.
El problema básico estaba, quizá, en dar con las claves del montaje y conseguir un reparto idóneo. Lo primero se ve favorecido por el traslado de los decorados, muebles y vestuario de la mismísima producción inglesa; lo segundo creo que también está y que el equipo de actores transmite, bajo la dirección de Alexander Herold, la vitalidad y la locura de la acción. Punto este en el que quisiera hacerle una recomendación a Jesús Bonilla, el joven y excelente actor de Bajarse al moro: *que no caiga en la tentación de sacrificar el juego colectivo, la fluidez cómica, en favor del chiste personal y autónomo.*
Nuestra escena está llena de gentes que renunciaron a ser actores para convertirse en caricatos, quizás bien pagados, pero sin el menor interés como comediantes. Se trata, simplemente, de elegir. Y Bonilla, que posee muy buenas condiciones, está en el momento justo de hacerlo." (J. M. "Diario 16". Madrid. 29 de abril de 1988).











CUANDO YO ERA NIÑA SOLÍA GRITAR Y CHILLAR...
De Sharman Mac Donald. Versión española de Rosa Montero. Dirección: Jaime Azpilicueta. Escenografía: Mariano López. Intérpretes: En-

carna Paso, Gloria Muñoz y Marta Puig. Estreno: 14 de enero de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla. 6 de abril de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

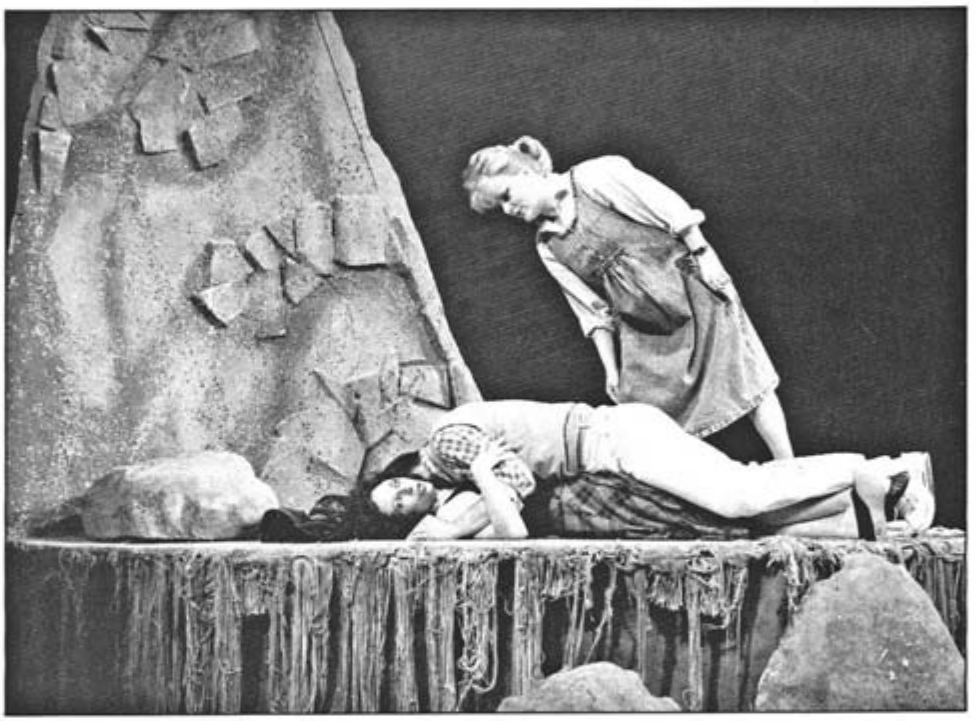
"(...) Tres mujeres —dos todavía jóvenes amigas y la madre de una de ellas— coinciden vacacionalmente en la playa en que vivieron una parte fundamental de la niñez de las unas, de la juventud de la otra. Para la madre, es el reencuentro con el pasado del fracaso matrimonial, de la difícil educación de la hija, del encuentro fortuito y no plasmado, con un nuevo amor. Para las jóvenes, la evocación de la adolescencia, con la curiosidad por el propio cuerpo, la investigación y descubrimiento del sexo, los sueños, la maternidad, la pareja masculina y la definitiva frustración sentimental y social.
Sharman trata toda esa delicada materia al modo puntillista. Leves toques en los que no se rehúye la expresión abrupta o directa, las denominaciones usuales de la sexualidad, el juego franco de la iniciadora y la iniciada. Lenguaje franco en el vocabulario, velado con típica ocultación muy escocesa, en los sentimientos y voliciones. Franca, directa versión de Rosa Montero a un castellano enérgico, juvenil y atrevido. Toques cortos subrayados por cambios de iluminación en primeros planos y fondo, para evocar la noche, el sol, la intimidad, el deslumbramiento marino de la playa, que la interpolación de una música melancólica, sentimental, sugeridora, acentúa.
La vida ha transcurrido. En rigor no hay acción, sino epílogo. Las tres mujeres están ya instaladas en la frustración. Vivir ha consistido en deslizarse débilmente, sin debatirse apenas en la corriente de la vida, fluir entre coerciones morales y sociales, con remolinos a veces de pasiones menores pronto erosionadas por la acomodación y el desencanto. Hay una verdad bien observada. Una tristeza insinuante, desilusionada que se envuelve en el celofán de la risa, indiferente a la amargura o la dulzura del indeciso caramelo vital al que rodea.

Azpilicueta ha creado un ritmo diríamos que "moderato cantabile" a la sonata de esas mujeres y de ese muchacho que pasa entre ellas hecho de la misma miga de indecisiones. Sordina en las actrices. Algún grito en bemol. Imprecación. Angustia. Ir y venir sosegado. Acciones reprimidas sin apurar hasta lo hiriente su grado de representación. Encarna Paso, superando la dificultad de su tobillo escayolado, impregna de resignada tristeza, de tardía e inútil condescencia su personaje. Labor de armónicos, de suaves acordes en actriz de lograda y alta madurez. Marta Puig es la pícara iniciadora, la maliciosa inductora, llena de ternura y sensibilidad, de tonos vivaces y policromados, esa niña curiosa, esa madre desencantada y aburrida. Gloria Muñoz interioriza bien sus sensaciones, vive de modo creíble sus momentos de extraversión. Finalmente, Iñaki Guevara compone con extremada sencillez y contención su necesario cometido.

No es fácil esta comedia. No es para reír, aunque de cuando en cuando la risa sea llamada por el escándalo verbal. Al final, Cuando yo era niña... *deja un regusto de tristeza y de fracaso. Mejor debería titularse esta pieza, "Ayer, cuando ya éramos otras", puesto que es el drama de la identidad que se sorprende de sí misma."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 7 de abril de 1988).







"Cuando yo era niña solía gritar y chillar", de Sharman Mac Donald (Foto: Pablo Santana) y, en la página anterior, "Búscame un tenor", de Ken Ludwing. Ambas producciones de Justo Alonso. (Foto: Luis Alberto García).

"Tres mujeres en escena; y sus distintas edades, que van, vienen para mostrarnos la dificultad de vivir. Sobre todo, la dificultad de vivir cuando se es mujer y se tiene por todas partes el tabú del sexo, la amenaza continua de la represión que ejercen unas sobre otras —bondadosamente, como es natural— con bondadosas amenazas, con informaciones terroríficas —divinas y humanas— que se enfrentan con la obsesión por el hombre, convertido en único objeto de sus vidas.
Lo que les pasa no es ni más ni menos que lo que a todas las mujeres del mundo, probablemente: masturbaciones, reglas, brotecillos infantiles de lesbianismo, virginidad, abandono, embarazo, maternidad, soledad, amores tardíos y, siempre, frustración.
Se ha hecho esto otras muchas veces, sobre todo en nuestros tiempos, y se ha hecho también con el mundo del hombre y sus frustracio-

nes propias, y sus terrores, y sus mitos con respecto a la mujer; esta comedia no excluye esa otra desventura, pero no tiene que ocuparse demasiado de ella —el único varoncito que sale es una sombra desorientada y manipulada, que cuando toma una decisión en virtud de su deber de hombre lo destroza todo— porque no es su objetivo. Podría servir esta comedia de manual de información sexual si no fuese a algo más, que es la diversión. Lo nuevo es un lenguaje descarnado y bravo, que Rosa Montero traduce y adapta al castellano con su desparpajo literario propio y, por tanto, con eficacia. Se dice de todo. Y se representa que se hace de todo. La habilidad de Sharman MacDonald está no sólo en ese lenguaje, sino en la medida teatral con que va pasando de la comedia divertida y deslenguada a la descripción del drama humano, de las vidas definitivamente rotas solamente por los viejos persuasores del sexo como mal y de una educación tradicional. Así defiende el tópico.

(...) La interpretación de las dos muchachas, Marta Puig y Gloria Muñoz, es tan viva como requiere su texto; Encarna Paso, víctima de un accidente, tiene que retraer su personaje por razones físicas, pero habla con entereza. La dirección de Jaime Azpilicueta resuelve los movimientos y los tránsitos de edad y lugar con juegos de luces. Todo sucede ante un desagradable decorado que supone una playa; no cesa de atormentar al espectador durante toda la acción. Mejor una cámara negra.

Tuvo aplausos la obra en algunos momentos, sobre todo dedicados a Marta Puig y sus frases, y terminó con una ovación, que recogieron los actores y el director de escena." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 8 de abril de 1988).

"(...) Significativamente, las niñas de este drama juegan a ser niños, imaginan operaciones que les muden el sexo, que les otorguen el hipotético privilegio del pene; la maternidad y el acto sexual aparecen en la infancia femenina de los personajes como oscuras operaciones de los hombres, a las que las mujeres, no entienden muy bien las niñas por qué, se someten.

El hombre tiene algo de groseria, y la mujer que lo necesita un perfil de debilidad. Con lo que, a fin de cuentas, la soledad y la tragedia están servidas, porque, según Sharman MacDonald, tan duro es el amor como el desamor, la maternidad como la infecundidad, la pareja como la independencia.

Seguramente que cuanto dice la autora escocesa es verdad... dentro de cierta ideología, cierto estatus social y determinado contexto histórico. A uno podrá parecerle que la obra está llena de narcisismo, de impotencia para romper el círculo vicioso, de autocomplacencia en la soledad, de incapacidad para ordenar la vida en función de otros objetivos y placeres, pero, sin duda, muchas mujeres sienten así el mundo y de ello nos da un testimonio dramático, escrito con austeridad, con diálogos precisos, no exentos de humor, sin recursos retóricos o argumentales, esta obra británica.

La dirección de Jaime Azpilicueta y el trabajo de los actores responden al ascetismo estético del texto. Sólo Gloria Muñoz consigue el milagro de insinuar un personaje en medio de un conjunto de piezas que actúan como en una partida de ajedrez. El decorado, horroroso. Y la versión de Rosa Montero, todo lo nítida que cabía esperar de nuestra excelente escritora." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 8 de abril de 1988).

"(...) Se trata de una obra anodina, sin tema, superficial. Un grupo de tres mujeres (el papel masculino es del todo secundario) dialogan sobre sus vidas pasadas. Unas vidas en las que no hubo otro elemento vivo que el sexo. ¿Son seres humanos? En ese largo repaso de su historia, las tres actrices no dan pruebas de haber tenido nunca un pensamiento ni una idea; nada que revele que tienen alma o mente; sólo pasiones tontas, vacío, sexo y aburrimiento. Tal vez haya muchas personas así, pero sus vidas son tan sosas que es difícil que tenga interés verlas escenificadas.

Las tres intérpretes están muy bien. Encarna Paso, en la línea de excelente actriz a que nos acostumbró desde siempre, de la exacta figura de la mujer sin ilusiones, pesada y monótona, que el reparto le confía. A su lado, Gloria Muñoz es una joven brutalmente cruel consigo misma y con los demás, destrozada por el desamor; Marta Puig, una frívola superficial que no sabe darse cuenta de que es la única que, a través de sus hijos, posee vida en sus manos. El director les ha marcado con precisión sus antipáticos papeles, subrayando la dureza del texto. Tan sólo que éste carece de verdadero contenido, y pese a los esfuerzos declarados de la adaptadora por sacar la pieza de la banalidad, no me parece que lo haya conseguido." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 11 de abril de 1988).

PRODUCCIONES LUIS DE CASTRO. Madrid

LAS DAMAS DEL JUEVES

De Loleh Bellon. Versión de Luis de Castro. Dirección: Manuel Collado. Escenografía y figurines: Ramón Sánchez Prats. Intérpretes: María Asquerino, Lola Cardona, Gemma Cuervo, Ramón Pons y Gaspar Cano. Estreno: 3 de abril de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla.

"(...) De nuevo nos encontramos ante una pieza dramática en la que los padres de la criatura parecen avergonzarse de seguir las normas clásicas estructurales, ordenadas en exposición, nudo y desenlace, y caen en la narración —enfermedad antiteatral— sin hallar un sucedáneo eficaz a la acción dramática. Del uso esporádico del "flash-back", como legítimo animador de una acción cronológicamente ordenada, se está pasando a un abuso de los saltos en el tiempo (hasta diez se dan en esta obra), lo que, a mi modesto entender, encierra el peligro de acumular convencionalismos, cuando, al parecer, autora y adaptador pretenden huir de otros convencionalismos escénicos. El "flash-back" es un recurso felicísimo para el cine, pero que hay que dosificar con prudencia en el teatro. El hecho de reunir a tres mujeres mayores a tomar el té es un arranque válido para que haciéndoles recordar diversos episodios, conozcamos sus vidas y nos adentremos en la personalidad de cada una. Ello se puede expresar con palabras (novela) o con imágenes (cine), pero la escena exige ser un trozo de vida en el que se escuchen y se contemplen unos hechos palpables.

Menos mal que la manifiesta endeblez de la peripecia argumental queda oculta por la profunda disección de los caracteres de los tres grandes personajes, minuciosamente desmenuzados y, más que retratados, psicológicamente radiografiados.

Esta apoyatura humana es aprovechada por las actrices para desarrollar sendas interpretaciones de una calidad tan sobresaliente que el espectador —y aún más la espectadora— queda prendido en la recia entidad humana y hechizado por el hondo contenido emotivo de esos tres entes de ficción, convertidos en seres humanos, de asombrosa verosimilitud, por obra y gracia de tres actrices, cuya dimensión es sobradamente reconocida y cuyos talento y sensibilidad quedan con estas notables actuaciones, abundamentemente ratificados.

En verdad que es un puro recreo, un preciado regalo y un atractivo espectáculo presenciar las interpretaciones, plenas de recursos expresivos, de una María Asquerino, humanísima y vital; de una Lola Cardona, introvertida a la vez que sincera, y de una Gemma Cuervo independiente y firme en no reconocer un frustrante vacío. Cada una en sus parlamentos y las tres en sus réplicas coloquiales, desgranan lo mejor de su arte en plenitud, accesoriamente servidas por las intervenciones, precisas y comedidas, de Ramón Pons y Gaspar Cano." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 6 de abril de 1988).

"(...) La obra, por la estructura formal del texto, con su ambición de explorar muchos temas, resulta abigarrada y espesa, y, además, está exenta de energía dramática. El mismo hecho de que el presente y los recuerdos se interfieran tan a menudo, y que las actrices se vean obligadas una y otra vez a dar vida a sus recuerdos, a ser niñas de nuevo o adolescentes y a rememorar una situación concreta, tal como fue antaño, añade un elemento de confusión a la obra. Ni la puesta en escena, ni la iluminación (que se mantiene siempre fina, excepto cuando anuncia un nuevo jueves) ayudan en nada a paliar este obstáculo ni a esclarecer un espectáculo que acaba resultando anodino, plano, falto de suficientes elementos escénicos que le confieran vigor teatral, emoción, fuerza. Sólo las actrices, sus ternuras, sus estados de ánimo y sus relaciones consiguen prender la atención del espectador, aunque su trabajo resulta desigual, descompensado por momentos. Gemma Cuervo encarna a una mujer severa y estricta, apegada a la familia y que eligió la libertad como vía personal. María Asquerino, a una mujer de tendencia liberal, manirrota y descocada, y en el fondo infeliz. Lola Cardona da vida a una María entregada a su vida familiar, abnegada y silenciosa.

La interpretación del trío presenta algunas "lagunas" evidentes por ese desdoblamiento de personalidad que se ven obligadas a hacer continuamente. El engolamiento de las voces, los ademanes bruscos, la obsesiva tendencia al estereotipo, restan solidez a la actuación. Y, sobre todo, se nota una labor de dirección que no parece la más adecuada. Desconocemos el trabajo real de Collado en Las damas del jueves, *pero, en todo caso, no ha sabido pulir aspectos concretos: matizar más la actuación, evitar los desplazamientos hacia el pretérito de una manera tan brusca, transformar un poco la luminotecnia de modo que incida en la creación de una "atmósfera" más de acuerdo con los estados anímicos de los personajes.*



Las damas del jueves, *pese a los galardones recibidos por el original de Loleh Bellon, resulta superficial, desdibujado y sólo llega a esbozar pinceladas irónicas y melodramáticas, cuyo único atractivo para mi sigue siendo el cartel de actrices, a pesar de que ninguna de ellas, en esta ocasión, ejecuta una soberbia actuación. O al menos eso me parece."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 26 de abril de 1988).

"(...) Collado, director del montaje, se aplica con sobriedad y elegancia, el resultado es sobrecogedor en muchos momentos, emocionante, a veces divertido y siempre interesante por el hacer de sus tres principales intérpretes que cuentan con el complemento fugaz de Ramón Pons y Gaspar Cano. De manera que estas Damas del jueves, *de caracteres contrapuestos y vidas muy distintas ejemplifican tres modelos distintos que el espectador se ve incitado a completar rellenando ese puzzle con los datos que a lo largo de la obra se van suministrando. En él, en este caso y por el hacer de Luis de Castro, se va pasando revista a los últimos cincuenta años de nuestra historia. Los ecos de la guerra civil, las penurias de la postguerra, el despegue económico, el Mayo del 68..., son todo citas secundarias y lejanas que ilustran un telón de fondo en donde lo importante son las propias vivencias íntimas de sus tres protagonistas.*
A la obra le cuesta en sus primeros minutos coger ritmo, hay en algún momento algunos titubeos excesivos, pero a partir de su primera media hora Gemma Cuervo, Lola Cardona y María Asquerino conducen con suficiencia sus personajes, alimentan una relación llena de perfiles y en absoluto plana y se recrean en momentos de brillantez interpretativa que son más que suficientes para, junto a la tensión inherente al texto, obtener una propuesta dramática sólida. Tras ella quedan un puñado de pequeños instantes, tres maneras de pasar por la vida y una cierta amargura al comprobar cómo ésta se va demasiado aprisa aunque a veces parezca que el final tarda más de lo que uno quisiera. Como argumento no se traza ningún desenlace final que no sea ese esculpir poco a poco los rasgos de estas tres damas. De eso se trata con la participación del espectador, con esa decena de insertos fragmentados y con la suma de esos detalles cotidianos que a veces dicen mucho más de las personas que todas las declaraciones juntas. Con cierta ternura hacia las "mujeres" de esos jueves de té y pastas, aunque también vodka y lágrimas, Collado alumbra una propuesta teatral agridulce, vital y amarga que por ese despiste veraniego no está encontrando el público que merece lo que es un buen trabajo profesional." (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 15 de agosto de 1988).



Dos instantes de "Las damas del jueves", dirigida por Manuel Collado. (Fotos: Pablo Santana).

(...) Proust, ese héroe de la memoria, no anda lejos de la suerte de evocaciones que todavía convocan frente al aroma de su taza de té a esas tres amigas que, sustituyendo la famosa magdalena proustiana por unas pastitas o una tarta a la inglesa, reconstruyen, con sus oros fugaces y jamás perdidos, las angustias, las ilusiones y los amores del pasado. Y en ese pasado está, palpitante, quizá polvoriento, pero vivo, el pasado de tantos y tantos espectadores, porque Luis de Castro ha acertado a envolver a las tres deliciosas figuras femeninas de Loleh Bellon en un pasado cierto, de alguna manera presente todavía, que a los españoles nos concierne. Y es el largo tiempo que se tornasola de los años cuarenta casi a los ochenta, y aun antes, porque en la memoria de ellas la guerra civil, años treinta, difumina sus negras sombras, sus inquietudes primeras. Mujeres de caracteres muy distintos, de condiciones económicas diferentes: la casada frustrada y fiel al recuerdo; la egoísta que se ha hurtado a la maternidad, no al amor físico; la madraza que arrastra la pobreza si llega, porque se despoja de todo para dárselo al hijo mimado y favorecido.
Estamos pues, ante tres finos, agudos retratos femeninos, que al unirse en el escenario producen una delicada, sugestiva, emocionante fenomenología de la femineidad. Loleh Bellon es una mujer de enorme acuidad visual para inspeccionar el alma femenina y el comportamiento social de la mujer. Luis de Castro ha vertido esa sutileza a un diálogo limpio, claro, lleno de efectividad gramática. Así es como la representación es un rico bordado de actitudes femeninas.
María Asquerino hace una Sonia extravagante, un alma eslava mal acomodada a nuestros modos, generosa, imprevisora, descuidada, maternal, que pasa fácilmente de lo cómico a lo dramático. Qué, con los poderosos recursos de un gran oficio de actriz, hace reir y hace llorar al espectador que en ella se confíe. Lola Cardona pone lo que los viejos músicos llamaban "ronco continuo". Algo así como el rumor misterioso de la zanfoña. Medida, contenida, expresa un drama intenso, de finos matices en esa viuda joven, cuya viudez es la amputación sentimental. Gemma Cuervo, siempre vibrante actriz, compone el tipo más duro, la egoísta, la frustrada por un amor incestuoso imposible de satisfacer, y lo hace con dureza, con autenticidad de mujer dominante, y mendiga, en el fondo, de lo que no

ha podido obtener. Tres grandes actrices, muy diferentes, en un armónico de personajes, de seres humanos impregnados de fondo realista bien acoplado a nuestro ser social.
La comedia alcanza así altos grados de calidad cómica y dramática. Divierte y conmueve. El tratamiento realista dado al escenario por Prats, el ajuste de la interpretación hacen de esta comedia de intimidades una calicata sugestivísima del alma femenina." (Lorenzo López Sancho". "ABC". Madrid. 7 de mayo de 1988).

PRODUCCIONES MARIANO TORRALBA. Madrid

EL CANDIDATO DE DIOS

De Luis G. Basurto. Dirección: Ramón Ballesteros. Escenografía: Manuel Mampaso. Intérpretes: José María Escuer, Elvira Travesi, Rafael Guerrero, Luis Rico, Teófilo Calle, Joaquín Molina, Manuel Torremocha, Miguel Nieto y Tomás Sáez. Estreno: 20 de noviembre de 1987, en el Teatro Príncipe Gran Vía.

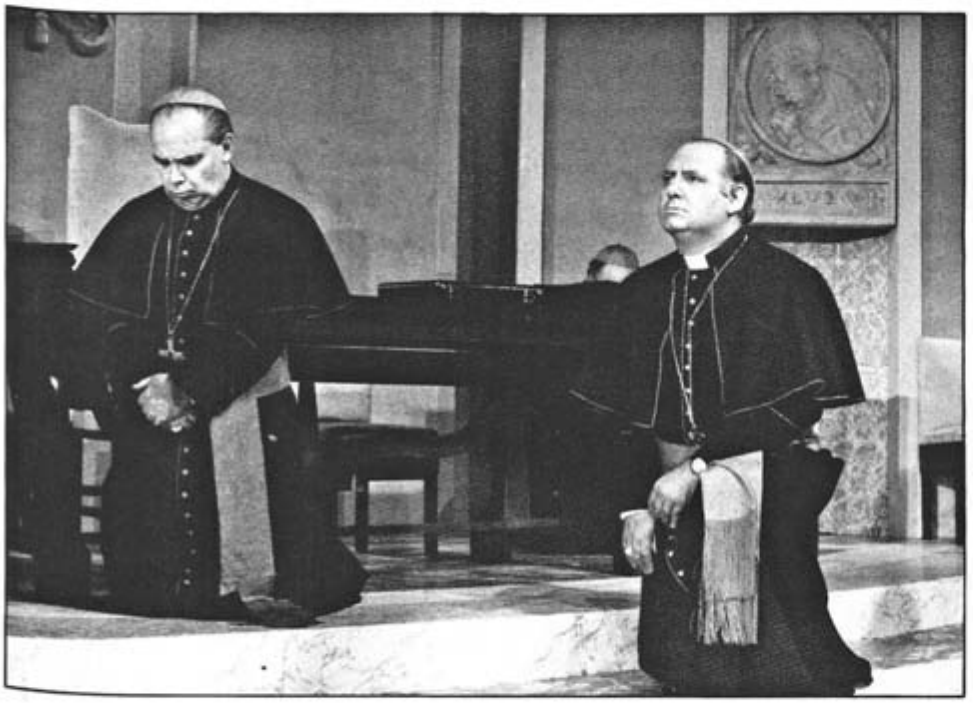
"Ha tenido que ser el prestigioso escritor y dramaturgo mexicano Luis G. Basurto, el autor que extrajera de entre toneladas de información sobre la muerte, en 1978, del Papa Juan Pablo I la valiosa sustancia dramática de aquel acontecimiento que en la última mañana de aquel mes de septiembre asombró y conmovió al mundo. Entre tantos autores ávidos de temas, atentos durante los últimos decenios a los grandes asuntos proporcionados por la historia de nuestro tiempo, sólo un autor católico y por mexicano de la estirpe cultural y religiosa hispana, acertó, que uno sepa, a levantar la palpitante materia humana y religiosa de aquella muerte inesperada y repentina.
A este primer mérito hijo de la sensibilidad y de la curiosidad, ha unido Basurto la delicadeza del respeto, la búsqueda de la objetividad y la honestidad de un tratamiento dramático que hay que establecer entre el teatro-documento, el drama procesal y la solemnidad de la pieza que se quiere teatro de la historia.
El candidato de Dios *reúne en sí todas esas connotaciones. Basurto ha producido una estructura lineal mediante el esfuerzo por concentrar en unas horas, las del día 24 de septiembre de 1978, trigésimo tercero del efímero pontificado de Albino Luciani, y en un solo escenario, las habitaciones privadas del Papa y condensar en esas dos unidades clásicas, acción y lugar, las turbias complicaciones de un papado dispuesto a la utópica empresa de relevar de un solo plumazo a las más altas jerarquías de una curia romana que el humide Patriarca de Venecia consideraba corrompida por las más diversas corrupciones.*
El tema de fondo es esa corrupción. Es la lucha de un hombre puro e inocente contra las fuerzas poderosas que, a su juicio, apartaban a la Iglesia romana del verdadero camino hacia Cristo. Asunto polémico. En sí mismo y por la oscuridad del suceso en que toma punto de partida. No se entrará aquí en el compromiso de hacer una crítica moral, una crítica de la veracidad histórica. Sólo se hará una consideración sobre la concreta condición de texto dramático de El candidato de Dios.
Como tal texto, Basurto ha tenido la necesidad de utilizar un denso material informativo. Eso exige un primer acto de exposición dedicado a sintetizar la etopeya de Albino Luciani, su condición personal y su propósito firme de ir a una renovación de la curia vaticana. Exposición directa, diálogo utilitario en busca de la precisión, con un fondo narrativo que era necesario dramatizar. Y un segundo acto de mayor fuerza dramática en el que el autor dispone una concatenación de escenas efectistas y descubre la condición fundamental de su drama: la de un proceso, realmente imaginario en que el Papa confronta a los cardenales Benelli y Felici, sus delegados, con los cardenales Villot, Cody y el obispo Marcinkus, cabezas significativas de una jerarquía autoritaria y en algunos de los personajes corrompida. Naturalmente, este segundo acto alcanza notable tensión, tiene golpes de efecto como el final del proceso con la aparición papal y deja planteadas las circunstancias del suceso histórico y teatral.
Según la documentación existente, ese proceso no existió. Es la obra sintetizadora del dramaturgo. Para ello, los personajes son escuetamente perfilados. Sabe Basurto que la grandeza está en la historia y que ésta, así como sus actores, es conocida. Opera sobre documentos y éstos resultan comprimidos en dos escenas de gran estética. Castellano pulcro, desdén de posibles réplicas brillantes, de lo que llaman por ahí "mots d'auteur". Eficacia y sencillez. Realismo, casi costumbrismo y un inocultable acento de simpatía hacia la figura central, que poetiza el rigor de un relato dramático previamente conocido por el espectador.
Cuidadoso montaje de los dos actos y los cuadros últimos en un ámbito escénico de Mampaso que alía la funcionalidad y la noción de esplendor vaticano. Amor en los detalles, como el de las palomas que dan intimidad a la vida cotidiana de Albino Luciani. Esmero y rigor en el vestuario.
Los actores, bajo una dirección minuciosa en busca de la impresión de realidad, de supresión de la cuarta pared y la frontalidad, de Ballesteros, sirven con voluntad de naturalismo suavizado sus personajes. Excelente Escuer en producir la impresión de humildad, de apasionada sinceridad, de Luciani. Vibrante en el dramatismo de las escenas finales, Elvira Travesí. Pulcro y emocionado Guerrero en el curita familiar Lorenzi. Tal vez al Villot de Rico le falte brillantez de texto, lo que hace difícil incorporar al brillante cardenal francés. Muy bien, muy bien el cardenal Felici de Molina. Atenidos a sus significaciones corporales, los dos "americanos", Dody, por Nieto, y Marcinkus, por Torremocha. Se ha buscado el parecido físico, logrado en notable parte.
Este drama-documento, ligeramente arbitrado, este drama-proceso, contenido en su aspecto procesal, produce la tensa, a veces emocionada atención de los espectadores. Y abre, probablemente, campo a la polémica. Pero esa será por sus significados históricos y sus, tan discutidas, interpretaciones informativas y procesales. Si esa polémica se levanta y se caldea, El candidato de Dios *habrá obtenido el fruto de su toque de atención ante un mundo confuso y olvidadizo."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de noviembre de 1987).

"(...) El autor mexicano Basurto, de gran éxito popular en su país, desarrolla en escena la última jornada de Luciani: expone largamente, a través del personaje, las intenciones renovadoras, la inclinación en favor de los anticonceptivos, su apoyo a la "teología de la liberación" y su voluntad férrea de acabar con la corrupción económica en el seno de la Iglesia —el asunto del Banco Ambrosiano, de la Logia P-2, de la negociación con personalidades mafiosas—. Luciani es "bueno"; los cardenales implicados en el conservadurismo y la financiación dudosa son "malos"; la idea de la muerte provocada se va destilando desde el principio y se acentúa al final, donde el cardenal Villot oculta las pruebas del crimen.



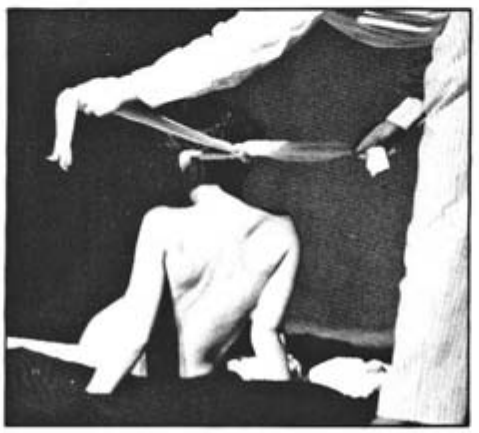
No es teatro-documento porque le falta la información necesaria. Es el desarrollo de una tesis, por la cual el autor defiende la ideología que supone a su personaje histórico y se pone a favor de la renovación de la Iglesia. Teatralmente es muy discursiva; no deja lugar para el debate, ni el diálogo resulta especialmente brillante. La escenografía es de Manuel Mampaso, que trabaja como puede dentro de una economía de medios; los cambios de luces y la música —la llamada a los espectadores se da con un toque de avemaría— sirven para acentuar las situaciones y las irradiaciones de los personajes. La interpretación, en la que destaca José María Escuer por la longitud de su papel, es bastante plana, narrativa, siguiendo el texto y la dirección de Ramón Ballesteros." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 23 de noviembre de 1987).

"(...) Desde el punto de vista teatral, la obra tiene el límite de su literalidad. Es decir, los personajes se limitan a comparecer, como si de un interrogatorio judicial o una reconstrucción sumarial se tratara, para dejar constancia de su papel en aquella tragedia histórica. No existen, pues, los subtextos propios del gran teatro. El tono es discursivo, aunque la obra se beneficie siempre de esa corriente anterior y posterior a Juan Pablo I, que se ha interrogado sobre ciertos



capítulos, ambiguos y contradictorios, de la historia de la Iglesia moderna.
El espectáculo, dirigido por Ramón Ballesteros, "no se complica innecesariamente la vida y se mantiene fiel al espíritu ilustrativo del texto." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de diciembre de 1987).

"(...) En la obra no presenta argumento alguno. En un principio parte ya de una tesis preestablecida, da por supuesto que el Papa Juan Pablo I murió asesinado, concretamente envenenado. Pero no es eso lo más grave. El autor mexicano atribuye a Juan Pablo I una serie de opiniones sobre el control de la natalidad, las pruebas nucleares, las finanzas de la Iglesia y media docena de tópicos manidos hasta la saciedad, que ningún dicho ni escrito de Albino Luciani, anterior o posterior a su elección al pontificado, permiten suponer en él. En realidad, al Papa únicamente se le cuelgan unos cuantos propósitos de reforma que nada demuestra que poseyera, se le hace víctima de quienes no deseaban tales reformas, y ya tenemos una pieza teatral basada en unos hechos supuestamente reales que no son tales.
Bien, concedo que sí que podríamos tener una pieza teatral. La tendríamos si el argumento, pese a su evidente superficialidad y ligereza, resultase interesante, y si la obra tuviese unos actores que fueran capaces de hacer una digna interpretación. No se puede negar que lo falso, lo fantasioso, puede tener fuerza dramática: ahí está la película "Amadeus", en donde el genial director Milos Forman lo demuestra; igualmente puede tenerla lo verdadero: piénsese en "Un hombre para la eternidad". La fuerza dramática no tiene por qué darla el historiador, sino el dramaturgo.
A mi parecer, ni Basurto ni Ballesteros han dado a El candidato de Dios esa fuerza. El autor, porque la acción es absolutamente plana y está plagada de lugares comunes. El director escénico, porque ha puesto todo su empeño en conseguir de una forma más o menos creíble el parecido físico entre los actores y los personajes a los que representan, y ahí se le ha acabado el fuelle. Ballesteros no ha conocido a un cardenal, muy posiblemente, ni de lejos. Las figuras de los cardenales Cody y Benelli son verdaderas caricaturas. Poco, o casi nada, tienen que ver con los reales personajes. Villot tenía un tipo de personalidad muy distinta de la que aquí se le atribuye. Solamente Joaquín Molina está acertado en su interpretación de Felici, al que, sin embargo, no recuerda físicamente ni lo más mínimo.
Por lo demás, cuanto en escena se dice es inimaginable, bajo la guía de un Papa Luciani que Escuer, actor por lo común serio y esforzado, representa con una vitalidad ajena a cuantos datos poseemos de la salud y el estado real de Juan Pablo I en sus últimos días. Si acaso, en el caso de Manuel Torremocha se encuentra coincidencia, en el aspecto exterior entre él y el obispo Marcinkus y entre el modo de ser de éste y el de actuar de aquél.
Pero todo es anecdótico. Lo peor es que la obra es vacía teatralmente hablando, y lo siento, pues el teatro Gran Vía se esfuerza en mejorar una programación que se apoye, sobre todo, en autores de habla española, y en ofrecer novedades que lleguen precedidas de buen nombre, lo que es muy de alabar y muy digno de que les acompañe el éxito." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 26 de noviembre de 1987).



Arriba, dos escenas de "El candidato de Dios", de Luis G. Basurto (Fotos: Pablo Santana) y, sobre estas líneas, "Paso a dos", de Producciones No.

PRODUCCIONES NO. Madrid

PASO A DOS
Guión y dirección: Antonio de la Fuente y Juan Carlos L. Gamboa. Escenografía y vestuario: Juan Manuel García. Intérpretes: Miguel Olmo, Florencia Giusti, Juan Carlos L. Gamboa y Antonio de la Fuente. Estreno: 14 de octubre de 1987, en el Teatro de la Alianza de Barcelona, dentro de la Bienal 1987 de Producciones Culturales Juveniles de la Europa Mediterránea.

PRODUCCIONES PEDRO LARRAÑAGA. Madrid

LOS OCHENTA SON NUESTROS
De Ana Diosdado. Dirección: Jesús Puente. Escenografía: Simón Suárez. Música: Teddy Bautista. Intérpretes: Amparo Larrañaga, Iñaki Miramón, Lydia Bosch, Luis Merlo, Flavia Zarzo, Juan Carlos Naya, Víctor Manuel García y Toni Cantó. Estreno: 8 de enero de 1988, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Vigo. 13 de enero de 1988, en el Teatro Infanta Isabel de Madrid.

"El éxito de Bajarse al moro prueba la eficacia de una fórmula teatral que se ha repetido constantemente a lo largo del tiempo: la conexión con la realidad y la exposición de una problemática social viva, que interese al público en un momento histórico concreto en cuanto que éste se vea reflejado en la escena. Naturalmente, tal conexión con la realidad no es suficiente, sino que a la misma ha de añadirse el

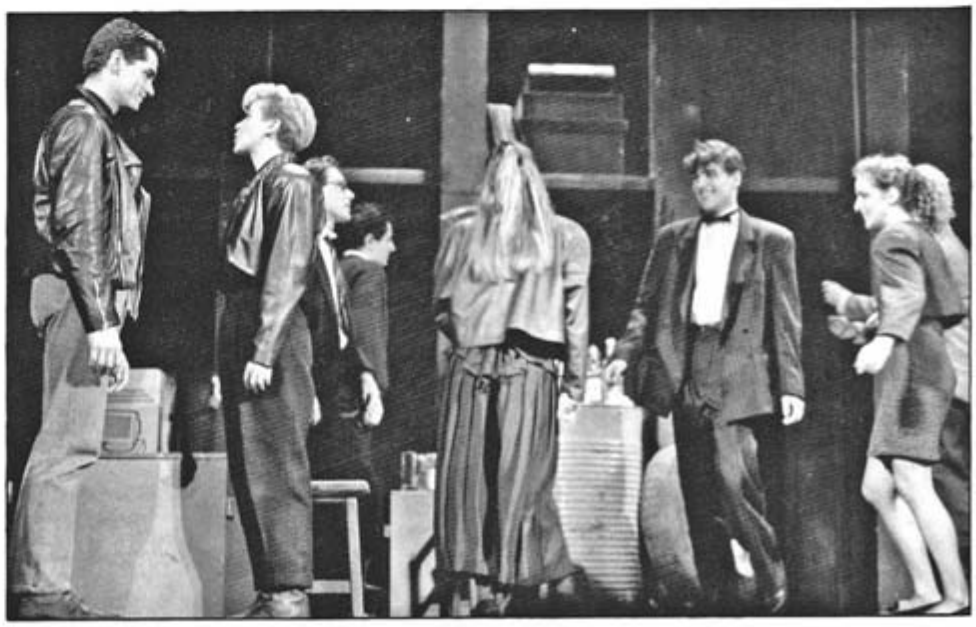
acierto en la propuesta escénica: buen texto y buena interpretación.
Ana Diosdado hace uso de esta fórmula, repitiendo sus dos condiciones: un tema vivo, capaz de lograr que el público se reconozca en la escena y se muestre interesado, y una notable perfección de la obra escrita y de su interpretación por parte de la compañía encargada de representarla. La concurrencia de estos varios requisitos ha llevado al escenario del teatro Infanta Isabel una pieza a la que se puede augurar una dilatada vida teatral. En la noche del estreno, los aplausos interrumpieron la acción diez veces; el primer acto se cerró con una calurosa muestra de satisfacción por parte de los espectadores, y al final de la comedia los actores, el director de escena y la autora hubieron de saludar repetidas veces, entre los bravos de la concurrencia.
Contribuye notablemente a tal resultado, tanto la dirección de Jesús Puente como la interpretación de los ocho jóvenes actores que se han hecho cargo de la obra. El realismo es absoluto: hubo momentos en que este crítico llegó a olvidarse de estar en el Infanta Isabel y se creyó de verdad presenciando los preparativos de una fiesta en cualquier urbanización de Pozuelo o Torrelodones. Los actores me conquistaron por completo, me engañaron introduciéndome en la magia de la escena, se hicieron conmigo, creí, sin más, que eran chavales de una familia amiga que celebraban la última Nochevieja.
Para lograr este efecto, Jesús Puente ha servido conscientemente a la causa del realismo, llevando de la mano a sus actores a la asunción con toda normalidad de lo dramático y de lo alegre, tal como de hecho lo asumen hoy mis alumnos en la Universidad o vuestros hijos en vuestra casa. Demostrándose como un excelente director de actores, Puente ha subrayado el carácter de cada personaje, evitando que sean muñecos, haciéndoles actuar como seres vivos. Y los ocho actores —varios de los cuales llevan en la sangre la tradición de la escena— han sabido responder con total eficacia a aquella exigencia de naturalidad.
No quiero destacar a ninguno, pero sí es justo decir que Flavia Zarzo arrancó del público muchos aplausos en varias de sus escenas; eso es un dato para la historia. Pero todos están muy bien, y quizá lo mejor de este estreno es que viene a demostrar que no se extingue la raza de nuestros actores: hay una generación joven que pide sitio y que promete para el futuro grandes días a nuestro teatro. No era otro el comentario general mientras salíamos del Infanta Isabel: qué buena comedia ha escrito Ana Diosdado y qué plantel de noveles, qué actores tan maduros ya al cabo del poco tiempo que aún llevan en la profesión, qué espléndida noche la de hoy, cuántas nos anuncian para en adelante." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 26 de enero de 1988).

"(...) Ana Diosdado ha conseguido una pieza fresca, redonda, cuajada de ironía y de intenciones, y que logra atrapar el interés del espectador de principio a fin de la representación en la fascinante tela de araña de unos diálogos llenos de anzuelos para la atención, de pistas para la complicidad, de argumentaciones que hurgan en los recovecos del tópico para saltar luego por encima de él.
El esquema de la obra es clásico. La autora retrata un microcosmos —en este caso el de





Producciones Pedro Larrañaga presentó "Los ochenta son nuestros", de Ana Diosdado. (Fotos: Chicho).



una pandilla de jóvenes que celebra la Nochevieja— para escrutar, con atención de entomólogo, actitudes y comportamientos, para jugar con la esgrima de los caracteres y experimentar en ese pequeño universo con la alquimia de las pasiones. La acción de Los ochenta son nuestros es, en lenguaje cinematográfico, el largo "flash-back" de una de las protagonistas de aquella noche, justo un año después de los hechos que convirtieron la velada en dintel iniciático, en umbral de madurez para muchos de los asistentes. En sintetizadisima fórmula, Los ochenta son nuestros es una obra de amor y muerte.

En las peripecias de los niños bien que se reúnen en la sierra para despedir el año, complicadas con una paliza a unos supuestos navajeros y la irrupción de un extraño que es, al cabo, el desencadenante de la tragedia, hay contenidas, entre otros conceptos, una crítica despiadada a los comportamientos totalitarios que condenan "lo diferente" y que enmascaran realmente un poso de cobardía personal, y una denuncia de quienes han convertido "lo joven" en una etiqueta que lo mismo sirve para vender un refresco, un automóvil o unos "vaqueros".

Jesús Puente, esta vez entre cajas como director, conduce con eficacia la función, servida espléndidamente por los actores, muy encajados todos en sus cometidos, desde el debutante Toni Cantó, bastante menos hierático de lo que podría sospecharse tras verle en televisión, hasta una Flavia Zarzo estupenda en un cometido de contrapunto bastante agradecido. Lydia Bosch, muy guapa, se enfrenta a un papel lleno de matices; Iñaki Miramón resuelve la papeleta con la efectividad brillante que acostumbra; Amparo Larrañaga demuestra sus quilates de actriz como conductora de la acción; Luis Merlo confirma con su calidad que es uno de nuestros actores de mayor proyección, y Juan Carlos Naya mide con acierto las aristas del complejo personaje que interpreta. Son un buen elenco para una buena obra, como subrayó con sus ovaciones el público, que aplaudió también en diversos momentos de la representación." (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 14 de enero de 1988).

"Los ochenta ya casi no son de nadie; se están acabando, y no han resuelto algunos problemas que se plantean en esta obra. Un personaje, hacia el final, corrige la pintada de la pared y cambia el ocho por un nueve, de modo que la esperanza, a medias irónica, de la autora alargue una década más. La obra de Ana Diosdado fue escrita a su tiempo; no se estrenó, probablemente, por las dificultades de encontrar un suficiente reparto de actores solventes en las edades indicadas —una media de dieciocho o diecinueve años—, pasó a ser una novela que se leyó con interés, y vuelve ahora al teatro. Es una comedia de costumbres: un grupo de niños de derechas, o de "señoritos", en una urbanización de lujo próxima a Madrid, con sus decepciones y sus esperanzas, sus primeros amores y su moderada y mezclada sexualidad, y con alguna brutalidad, revelada en el odio a los "punks" populares y la venganza por la violación de una de sus chicas. Esta venganza ocasiona una muerte que se une a otra fortuita —el accidente del padre de otra de las muchachas—, y una tercera, quizá irreal, porque otro final de la obra —que tiene como tres, superpuestos— parece desmentirla. No es esa abundancia luctuosa y las reflexiones en torno a ella las que hacen la comedia, sino la rapidez y desparpajo de los diálogos costumbristas, la moraleja entre los grupos ideológicos de encanto y desencanto y de la partida hacia el futuro ("... Aquella noche yo empecé a creer en algo..."), con el toque ético propio de la autora y, en fin, la interpretación juvenil, lo que puede interesar en el espectáculo. Salidos de padres admirados en la dinastía teatral, popularizados por la televisión, dirigidos y reunidos por la dirección de Jesús Puente, las tres jóvenes actrices, los cuatro jóvenes actores, tiene, al mismo tiempo que el valor fresco de la juventud, la manera de hacer que se aprende sobre las tablas, propia de la época anterior del teatro.

Los espectadores del Infanta Isabel —remozado— parecen de una edad media bastante alta; son bastantes y se regocijan con la contemplación de esta estampa de la juventud que les parece más simpática que inquietante y rien con sus desplantes." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 19 de enero de 1988).

"Ana Diosdado ha abordado en sus dramas muy distintos temas, épocas y personajes. Y lo ha hecho siempre con idéntica ambición, dispuesta a divertir y a hacer pensar, tomando partido por respuestas o desenlaces ideológicamente progresistas. Su teatro está lleno de gentes, a menudo perdidas en los laberintos de la vida social, a las que nuestra autora intenta colocar frente a una determinada noción de realidad: una noción que, en el caso de Ana Diosdado, pasa por una interpretación ética de las situaciones, desde la cual nos sitúa a cada personaje.

Un repaso de los trabajos más celebrados de la autora nos remitiría a su primerizo Olvida los tambores y a la serie televisiva "Segunda enseñanza", cuyos protagonistas pertenecían al mundo de la juventud y de la adolescencia.

A la exploración de esa zona social pertenece también Los ochenta son nuestros, donde Ana vuelve a mostrar otra vez su capacidad para captar comportamientos, actitudes y situaciones que están fuera del horizonte de los adultos. Cuanto hay de inesperado y, a la vez, de reconocible en esta especie de sainetes del mundo juvenil, es, creo, lo mejor de los ejemplos citados y de la obra que acaba de estrenarse.

Quizás el problema esté en el que esa interpretación ética a la que aludíamos, del todo lícita y aun deseable, ofrece siempre el riesgo de manipular los personajes, de contrarrestar su espontaneidad, cuanto los hace frescos y creíbles. Los ochenta son nuestros no escapa a esta inoportuna trascendentalización.

Es seguro que la autora no desea limitarse a fotografiar unas situaciones imaginadas; que su solidaridad con los personajes le lleva a quererlos y a interesarse activamente por su desconcierto. El problema está, me parece, en que, a veces, los saca del curso lógico de las situaciones, de la identidad que venían manifestando, para obligarles a discutir en términos que pertenecen más al mundo de la autora, a lo que ella quiere que discutan, que a la acción dramática. De ahí la superioridad de la primera parte de Los ochenta son nuestros respecto de la segunda, o, si se quiere, la pérdida de humanidad que sufre el drama cada vez que la intervención ideológica de la autora, llena siempre de la mejor intención, se produce. Los personajes son, en su mayoría, "niños bien" —en cuyo subconsciente sobrevive la herencia fascista— que, jugando, son capaces de llegar al crimen. Reflexión esta nada gratuita, pero un tanto impuesta.

El diálogo —salvo en sus momentos moralizantes— está lleno de gracia y de vida. Y los actores, exceptuando algún que otro caso, aportan una vitalidad, un físico y una forma de relación muy ajustados al espíritu de la obra, en lo que hay que darle a Jesús Puente, el director, la parte de mérito que le corresponde.

Destaquemos del reparto un nombre, vinculado a una de nuestras más ilustres y prolíficas familias de comediantes: Luis Merlo.

Quizá para algunos sea un dato desdeñable. Sin embargo, no deja de tener su significación en nuestra vida teatral. También la autora es hija de una ilustre pareja de actores, que, además, reafirma un fenómeno insólito en la escena española: la presencia, cada vez más numerosa, de las mujeres en nuestro censo de dramaturgos." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 22 de enero de 1988).

PRODUCCIONES MARGINALES. Madrid

SQUASH

Texto y dirección: Ernesto Caballero. Vestuario: Eloy Martín. Intérpretes: Blanca Suñén, Marta Baro y Daniel Moreno. Estreno: 18 de mayo de 1988, en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"(...) En Squash, dos mujeres de sainete agridulce, o de melodrama, o de tragicomedia, se someten a las pruebas de un ejecutivo imbécil, de lenguaje también asainetado —su especialidad son las redundancias y el medio idioma tecnocrático—, para optar a un puesto de trabajo; puta de calle una, madre de familia de ínfima burguesía la otra, entran en una concurrencia amarga y cómica. Luego todo cambia, y todo es peor, o va hacia lo peor en los tres personajes enfrentados, y viene el desenlace teatral, o teatralista. Quede protegido por la complicidad del silencio. Pero si se puede decir que acentúa el sentido de la obra: la explotación de los pobres por los ricos, o, en lenguaje antiguo pero no fuera de la actualidad diaria, por los señoritos. Incluso es una casta cada vez más abundante. La obra no los describe hasta el punto de tener una tendencia política, pero sí la tiene de pequeña lucha de clases; y hasta de venganza repentina, desesperada, unánime, de las presuntas víctimas. Un final feliz/infeliz.

Ernesto Caballero es autor y director: se le deben ya algunos hallazgos teatrales en los circuitos modestos (Producciones Marginales es el nombre de su grupo) en los que sigue. El lenguaje es rápido, moderno y gracioso: consigue esa difícil tensión entre la crueldad y la risa, que el público agradece. Los tres actores tienen la difícil misión de hacerlo creíble hasta cierto punto, de mantener la distancia con la realidad al mismo tiempo que esa realidad se trasluce o deja ver su fondo de dureza en la vida diaria. Consiguen, sobre todo, la simpatía y la adhesión del espectador.

Por lo descrito se ve que no es un teatro enteramente nuevo y que tiene raíces hondas y solemnes de esperpento, de sainete madrileño —el esperpento fue también en su gran momento un sainete— o de absurdo; su modernidad, o su actualidad, consiste en tomar situaciones de







"Squash", de Ernesto Caballero, por Producciones Marginales. Blanca Suñén, Marta Baró y Daniel Moreno son los intérpretes. (Fotos: Chicho).

hoy con lenguaje (teatralizado) de hoy. Tiene, hasta ahora, un público joven y agradecido." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 21 de mayo de 1988).

"(...) Squash *es un drama de tres personajes visibles y otros que se identifican con el público, que no aparecen en escena. Unos son los humillados, los que no tienen más objetivo que la supervivencia; otros, invisibles, son los que, en los diversos planos de la realidad social, alimentan su existencia con la explotación y el menosprecio de los primeros.*
Esquema este muy antiguo y muy simple, padre de las comedias protagonizadas por las gentes del pueblo, por más que cierto folclorismo o las manipulaciones sentimentales de los personajes —no en balde el teatro solieron escribirlo personas ajenas, o aun contrarias, a las aspiraciones históricas de ese colectivo social— hayan diluido este rasgo fundamental. No es el caso, desde luego, de Squash, *donde la alegoría nunca esconde la intención crítica y acusadora del autor. En términos textuales, la obra si se emparenta claramente con el sainete, por lo que tiene de indagación del lenguaje urbano marginal. Y ello no tanto si nos atenemos a las elaboradas reiteraciones del personaje masculino, que nos recuerdan a Arniches, y hasta quizás con su parodia —sujeta a un esquema verbal muy preciso—, como al modo de hablar de las dos mujeres, que tiene, además, la importante condición teatral de estar perfectamente integrado a la organicidad, al comportamiento escénico de las dos jóvenes y excelentes actrices.*
Quizá la obra resulte, en bastantes momentos, demasiado anecdótica y un tanto forzada, sobre todo si consideramos su ambición crítica y el naturalismo de sus intérpretes. Aun así, la frescura, la verdad de esta interpretación y la exquisita limpieza con que Caballero resuelve las imágenes, un tanto insólitas y sólo aparentemente absurdas, consiguen hacer de Squash *un interesante trabajo."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 27 de mayo de 1988).

"(...) No diré que el arranque no sea feliz. Dos mujeres, aparentemente muy diferentes, han

sido citadas por un señor que las quiere probar para un empleo. El clima de sorpresa y expectación está bien creado. Pero llega el señor y las somete a varias pruebas absolutamente idiotas, incapaces ni de divertir ni de interesar a nadie. Y mientras esas aburridas pruebas se desarrollan, toda la comicidad está apoyada en que el señor repite todas las frases y palabras en un inacabable retruécano de si mismo.
Al principio tiene gracia; luego se hace pesado y la pierde por completo. La situación se le alarga al autor entre las manos y no sabe cómo salir de ella. Al final, acaba como puede, con una inesperada crítica social un tanto forzada. Y eso es todo, es decir, casi nada." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 4 de junio de 1988).

"(...) Squash es más por lo que promete su autor que por lo que expone en si misma. Ernesto Caballero apunta dotes de hábil mecánico, cronometra perfectamente las situaciones y cuando alguna de ellas corre el riesgo de hacerse indiferente por lo prolongada cambia las tornas y dispone una nueva que aporta, por consiguiente, nuevos elementos. Obliga a que los personajes hablen crudamente la jerga que les corresponderia (que no es fácil, no, señor), sin que para lograrlo le estorben expresiones tenidas como rudas o malsonantes. Tanto Piedad como Trini se expresan meridianamente claro, veridicas en si mismas. Y Eladio lo hace redundante en su verbo de "Reader Digest", con una dialéctica huera aprendida de carrerilla en un curso acelerado para ejecutivos de medio pelo. Sólo al final, y despojado por necesidad de su gramática parda, aparecerá como el pobre ser que es.
Repito que la comedia transmite toda una serie de posibilidades del autor y también de los actores, que lo hacen bien y son creibles. La escenografia de Producciones Marginales es sugerente en su misma sencillez y el montaje, en general, se deja ver." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 17 de septiembre de 1988).

"(...) Squash tiene poquita historia, recuerda el teatro militante de los años sesenta, su didactismo y la causticidad totalizadora, su aroma de parábola social. Hecho de trazos grandes, a partir de un par de hallazgos, con humor y rabia, pero cortito. La interpretación es también un salto en el tiempo; el teatro gritado, la caricatura, la composición de personajes a partir de trazos muy mecánicos, muy exteriores. Incluso la sencillez de la escena, la simpleza de los elementos, el color chillón, la urgencia general de los que vienen a darnos el recado antes de que sea demasiado tarde. También la eficacia, a qué negarlo. El público acudia al trapo con evidente fidelidad, y los setenta minutos del espectáculo dan suficiente diversión, sin duda. Esto es un hecho.
Hay un aspecto destacable en Squash, la firma del autor, Ernesto Caballero. El nuevo teatro ha dado una parca floración de escritores. El teatro independiente fue creación a escote, anónima. Y han quedado sólo unos pocos nombres de autor, Jaime Carballo, Fermin Cabal, José Luis Alonso... Más que autores han quedado de aquello actores, organizadores, "dramaturgos", técnicos y programadores, directores, adaptadores (y, últimamente, funcionarios culturales), eso que vagamente se adscribia a la denominación de "hombres de teatro". Ernesto Caballero, director también y animador del grupo Producciones Marginales, además de Squash ha escrito y estrenado Rosaura, Cuervo graznador... y Operación femiscolta. Tiene ya marcas de fábrica, estilo. Un teatro muy de texto, inspirado en el propio teatro (Rosaura, el sueño es vida mileidi trucando el mito del pobre Segismundo; El cuervo graznador grita venganza, teatro en el teatro con una frase de Hamlet como puntal). Un teatro con memoria que enlaza con la tradición militante y "social" de la escena de los sesenta, en Squash y Femiscolta, a la vez que con la comedia de tradición española. Y un teatro del dia con voluntad experimental que no renuncia al vanguardismo más o menos digesto, y a lo que el teatro ha ido aprendiendo sobre si mismo. Ni a responder urgentemente al nerviosismo del tiempo." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 16 de septiembre de 1988).

PRODUCCIONES PRINCESA. Madrid

LA ACTRIZ

De Lorenzo Piriz-Carbonell. Dirección: Lorenzo Zaragoza. Escenografía: Antonio Llamas. Intérpretes: Arturo López, Pilar Bardén, Ángeles Tendero, Juanjo López, Sebastián Ruiz y Guillermo Carmona. Estreno: 25 de septiembre de 1987, en el Gran Teatro de Elche (Alicante).

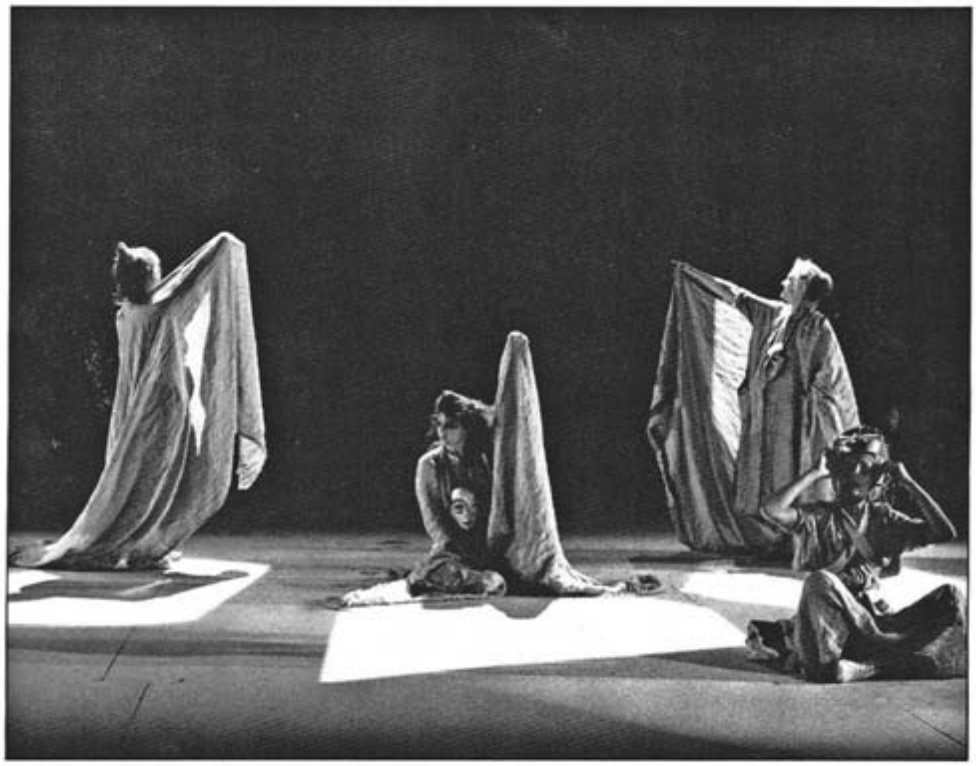
PRODUCCIONES TEATRALES REALES. Madrid

ANTÍGONA ENTRE MUROS

De Martín Elizondo. Dirección: María Ruiz. Escenografía y vestuario: Pepe Rubio. Música: Bernardo Bonezzi. Intérpretes: Julieta Serrano, Kiti Manver, Mairata O'Wisiedo, Ana Gracia, Begoña Valle, Asunción Sánchez, Zulema Katz, Marina Molano, Paloma Paso Jardiel, Eva González, Yolanda Porras, Mar Díez y Ángel Mora. Estreno: 7 de julio de 1988, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida.

"Los mitos nunca mueren. Se transforman y configuran según el lenguaje de la época. Su fuerza estriba en que constituyen explicaciones, si poéticas, acertadisimas, de los grandes problemas que conmueven al hombre de cualquier tiempo. La rebelión frente al tirano, encarnada en la joven doncella —Antigona, que rehúsa someterse a las leyes inicuas, aun con peligro de la propia existencia—, viene resultando de enorme eficacia dramática desde su creación en el mundo clásico. Basta no entorpecer demasiado el discurso o disolver el mensaje hasta hacerlo irreconocible. Por desgracia, a Martin Elizondo, ganador del Primer Premio Internacional Teatro Romano de Mérida con esta obra, le ocurre en gran medida ese desbarajuste.
Porque, digámoslo sin paliativos, esta Antígona entre muros no funciona. Concebida como teatro dentro del teatro, despista y hasta aburre, según suele ocurrir con los metalenguajes. Sólo en algunos momentos, interrumpidos inexplicablemente cuando van alcanzando el clímax, y en los diez minutos finales adquiere la tensión dramática oportuna. Es el riesgo de cubrir parte del programa del festival con una obra elegida en concurso de textos. El jurado, que no pudo verla escenificada, si no quiere dejar desierto el certamen (lo que a veces resulta elogioso), se ve forzado a elegir entre posibilidades limitadas.
Pese a los esfuerzos de la dirección, los efectos sonoros y lumínicos generalmente acertados y la buena voluntad de los actores, predomina, durante casi toda la representación, un aire de inconexa amalgama. Cada actriz parece hacer su propio camino, que no conduce sino muy dificultosamente a la esperada rebelión (el momento más feliz de la pieza, junto con las hesitaciones de Creón ante una madre sibilina). Y no es que falten elementos originales valiosos. Lo que no convence es cómo han sido resueltos. Era interesante la idea de combinar esos dos planos, la Grecia clásica y la de los coroneles contemporáneos, polarizada en una Antígona bifronte. Original resulta Menoecea (pese a los altibajos de la intérprete), así como ese remedo de tirano, vacilante entre la estulticia política y el histrionismo. Cabe destacar también la dialéctica que introduce una eficaz guardiana (sobra tal vez el jefe de la prisión, único hombre del reparto), que concilia sobre si las animosidades de las presas...
Hay detalles válidos. Lo que parece incompleto es el conjunto, que deja sensación de obra frustrada." (Manuel Monesterio. "Hoy". Badajoz". 9 de julio de 1988).

"(...) En el caso de Antígona entre muros debería, quizás, entenderse como actitud de protesta contra cualquier forma de opresión y de injusticia. Y esto porque, aparte mínimas alusiones, el texto carece de connotaciones enérgicas, precisas, denunciadoras de una situación concreta, a comenzar por la griega.
El texto, en efecto, es confuso. Se pierde en sus propias palabras en las que el hipérbaton afectado no alcanza a introducir la grandeza clásica y mete, en cambio, no pocos defectos de construcción, no pocas palabras mal utilizadas. Esta insuficiencia literaria se agrava por el designio de hacer un texto que los franceses calificarian de "empesé", almidonado, tieso y, sin embargo, carente de grandeza, sembrado de comerías coloquiales en el que las reclusas ni alcanzan identidad personal, ni explayan suficientemente las situaciones individuales que, juntas, describirían los caracteres de la tirania a que los apenas aludidos coroneles las someten.
En rigor, las chicas, mal instaladas en las figuras sofócleas de Creón, el tirano; de la Nodriza, agorera e inspiradora de protestas; de Antígona, la rebelde iluminada y presta al sacrificio; de Hemón, el enamorado inocente, juegan a componer una acción dramática, inspirado en sus recuerdos de Sófocles, que las libere. Un psicodrama, dirigido a descansar en su angustia, más que promover una acción real. Se juega así al siempre peligroso juego del teatro dentro del teatro. Todo se difumina, el parloteo distrae del grave asunto, primero; aburre, después.
María Ruiz ha hecho cuanto le era posible para dar vida a ese vago movimiento diluido en la prosa de Elizondo. No ha podido superar la ilimitación del gran escenario, convertirla en angosto lugar de sufrimiento, privador no sólo de libertad, sino de noticia, de aire de libertad. La claridad cristalina con la que Anouilh propone la actitud de la heroína en su Antígona, estrenada creo que hace ya cuarenta y cinco años, se pierde aquí. Una cosa es producir el enfrentemiento Antígona-Creón, como una realidad actual, y otra, lo que hace Elizondo, convertirla en un juego de creación colectiva de unas mujeres griegas carentes de la talla de los







"Antígona entre muros", con dirección de María Ruiz (Foto: Pablo Santana) y, en la página siguiente, "Entre mujeres", de Santiago Moncada. (Foto: Chicho).

héroes helénicos. Pierde María Ruiz algunos de los efectos finales previstos por el autor. Difumina, en lugar de acentuar, los rasgos aproximativos hacia contextos actuales. En la dirección de las actrices no ha logrado el necesario empaste de voces. Las hay que dan un mitigado tono dramático, nunca trágico, y otras que apenas llegan a las gradas. Figurines vulgares, iluminación inteligente, música que se olvida apenas suena. Julieta Serrano, Kiti Manver y apenas ya si Mayrata O'Wisiedo obtienen niveles profesionales. Incluso actriz tan segura como Amparo Valle se agrisa en su cometido insuficientemente melodramático.

Quizás la utilidad de este montaje consista en descubrir la enorme dificultad de producir hoy grandes dramas buscándole las esquinas modernas, actuales, a los problemas enormes, trágicos, de la antigüedad a la que aluden." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 10 de julio de 1988).

"(...) Esta Antígona, entre muros, *surgida bajo la sombra de algunos de los rasgos que condicionan la actitud de nuestro teatro actual, se presenta como una representación dentro de otra representación, goza de un excelente reparto de hegemonía femenina, lo que resalta, de paso, la proliferación de notables actrices que tenemos y busca el amparo de los textos clásicos como algo más que coartada y pretexto.*

Inspirada en la tragedia griega, Martín Elizondo propone su acercamiento a través de la interpretación que de la misma realiza un grupo de reclusos en la época de los coroneles en Grecia. Teatro dentro del teatro trufado en cruces de referencias anacrónicas que pretenden una lectura actual que resalte la vigencia alegórica de la obra de Sófocles.

(...) La narración escrita por este hombre que ha sido escenógrafo y director, se articula sobre dos planos diferenciados; de un lado, la propia confrontación de una cárcel de mujeres en la que las presidiarias, víctimas de la represión política establecida por los coroneles griegos, espantan sus propios fantasmas recreando la tragedia griega donde Creonte, paradigma del tirano es desafiado por Antígona, cuya muerte provoca un cúmulo de desgracias que se ciernen sobre el autoproclamado pacificador. La memoria fragmentaria de las improvisadas actrices, adaptan la tragedia a su manera mezclando sus deseos con las palabras de Sófocles.

La adaptación de María Ruiz se centra en el rigor de una puesta en escena imaginativa, atenta a una estética que se identifica con los tiempos actuales y sensible a una entonación que tan pronto, en función del texto, acudía a los cánones clásicos como descansaba en una aplicación más naturalista, en una extraña mezcla de solemnidad e inmediatez que exige a los actores un desdoblamiento atractivo.

Todo lo que de positivo tiene este juego escénico, la sabiduría de mezclar elementos naturales, la adecuación del vestuario y el movimiento de las actrices, acaba alejando de forma definitiva a un segundo plano el contenido final de la obra, cuyo discurso último aparece desvaído, perdido en medio de una neblina en donde sobresalen sus protagonistas.

Trece mujeres de la escena para un actor cuya breve aparición representa el poder ciego de la dictadura, encuentran en un reparto ajustado, generoso en actrices cualificadas y notable en

su adecuación a sus personajes lo mejor de esta Antigona entre muros, que si bien exige al espectador una participación que las condiciones de Olite no favorecieron, también es verdad que le brinda una obra densa, nada acomodada a los ambientes festivaleros y, desde luego, enjuiciosa y controvertida.
Desde Julieta Serrano a Kiti Manver, de Mayrata O'Wisiedo a Mar Diez, todas las mujeres y, por supuesto, el único actor, Ángel Mora, se aplican con talento a una interpretación extraña y difícil que sale adelante en buena parte gracias a su carisma. Es espectáculo que entre todas labran a través de esa relación dual entre sus personajes carcelarios y sus representaciones míticas. Una alternancia entre los pocos elementos bien utilizados, aunque beban directamente de referencias teatrales demasiado próximas que anulan buena parte su eficacia por su semejanza, hacen de Antígona entre muros una propuesta intelectualizada que en el fondo quiere ser un testimonio a favor de la libertad. Una producción que si no llega a ser modélica y que si bien titubea más de la cuenta y en determinados parajes puede parecer oscura, ofrece como contrapartida un cúmulo de buenas maneras, un riesgo difícil y un experimento que se permite transformar a su antojo a Sófocles como válvula de escape de un grupo de víctimas del poder ciego que sueñan con que la bella y aparentemente frágil Antígona venza al todopoderoso Creonte dando vuelta a una tragedia que seguirá inspirando nuevas lecturas que preservará la fuerza implícita de una de las más atractivas tragedias griegas. La de Martín Elizondo y María Ruiz quedará como una apuesta arriesgada, tal vez demasiado atenta a las corrientes teatrales de los años ochenta." (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 22 de agosto de 1988).

PRODUCCIONES VELÁZQUEZ. Madrid

ENTRE MUJERES

De Santiago Moncada. Dirección: Jesús Puente. Vestuario: Tomy Osinaga. Intérpretes: Ana María Vidal, Licia Calderón, Paca Gabaldón, Esther Gala y Sara Mora. Estreno: 29 de julio de 1988, en el Teatro Maravillas de Madrid.

"(...) Magnífica comedia, muy bien medida por Santiago Moncada al escribirla y por Jesús Puente al dirigirla. No sobra nada y no falta nada. Sí, sobra dureza, falta piedad. El lenguaje es muy duro y muy brutal; la realidad que el diálogo va poco a poco descubriendo es muy trágica. ¿Real como la vida misma? No se puede negar, por desgracia: ese diálogo puede darse y se da en la realidad constantemente. Cierto que también existe mucha gente estupenda, y hay vidas que saben darle sentido a la nobleza del espíritu y a la honestidad de los sentimientos. Santiago Moncada ha prescindido de ellas, y sus cinco mujeres son cinco desgraciadas de tomo y lomo, cinco especímenes de la moderna podredumbre de la "jet". Como así ocurre a nuestro alrededor, no tengo nada que objetar. Moviéndose en un ambiente muy bien logrado —escenografía, luces y un vestuario adecuadísimo, que permite saber antes de que empiecen a hablar quién es cada una de las cinco—, las cinco actrices realizan una labor elogiable sin paliativos. No sé si cada una hubiese podido hacer otro de los personajes, distinto del que a cada una le ha sido asignado; pero sí sé que se les ha asignado a cada una su personaje ideal. Como son excelentes actrices, podrían con todo; pero el director ha hecho un reparto de verdad cuidadoso y atinado.
Ana María Vidal es una pobre mujer honrada que trata de ser feliz, y para ello recurre al legitimísimo recurso de querer a su marido y a sus hijos por encima de sus defectos. La crisis a que el despiadado comportamiento de sus amigas le conduce, la vive con conmovedora veracidad. Paca Gabaldón encarna a su personaje, la escritora célebre capaz de todas las bajezas, con la frialdad precisa para ser el "Deus ex machina", el Poirot —a la vez detective y asesino en este caso— que conoce la trama y juega con todos los otros protagonistas para llevarlos al desenlace que ha entrevisto.
Sara Mora da, hasta el límite de lo verdadero, la figura de mujer corrompida y vacía, egoísta en la apariencia, capaz de nobleza por detrás de su vida de millonario despendole. Esther Gala registra los más serios momentos de dolor personal, de tragedia que se ceba en la vida de quien ha tratado siempre de no ceder a la tentación que desde todas partes la convoca. Y Licia Calderón realiza muy bien la difícil tarea de estar fuera de juego, única espectadora, cínica y cruel, del drama que ante sus ojos viven sus cuatro compañeras.
Un enredo muy bien ideado; su desarrollo exclusivamente a través del diálogo, antes novela dicha en voz alta que obra de teatro apoyada en una acción, interesa y prende al espectador. Formalmente muy bien hecha. Una muy buena función." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 9 de agosto de 1988).



"Comedia de la serie "Mujeres entre ellas" —el título no engaña—, en la que se supone que los hombres no sabemos nunca la última verdad de la conversación del gineceo, y el autor, sí. Se le añade la coordenada de "encuentro al cabo de los años" —qué ha sido de cada una al cuarto de siglo de salir del colegio— y la de revisión de conciencia al estilo de Priestley: culpables o inocentes, buenas o malas, morales e inmorales. Y el estilo de diálogo, venido ya de Oscar Wilde, de las frases de ingenio, de mordacidad; los "alfilerazos" de Benavente, que pueden llegar a las agresiones rudas.
Una de estas mujeres reúne en su casa a otras cuatro compañeras de estudios, separadas por la vida. Los caracteres: una es lesbiana; otra, casada sin placer; dos, a punto de divorciarse y una quinta dedicada a la alta prostitución internacional. Se cuentan sus vidas: el problema básico es el del sexo. Dentro de esto hay una intriga gemela: la que ha reunido a las demás sabe que su marido la engaña con una de ellas, pero no con cuál, y trata de averiguarlo; y en el último año del colegio, una —la pacatita— fue expulsada por relaciones lesbianas con otra, y fue denunciada a la superiora, a la que se envió su explícito diario: cree la denunciada que aquello destrozó su vida. Comienza a pensarse que la misma que acusó en el colegio pueda ser la que ha enviado ahora el anónimo descubriendo el adulterio. Hurto el desarrollo de las investigaciones, las confesiones falsas y verdaderas, los "golpes de efecto", por si alguien tuviera la tentación de ir a ver Entre mujeres; para que le quede la intriga intacta y pueda entretenerse con ella. Trabajo de oficio. El autor de la comedia, tenga la experiencia real que

tenga de cómo son las mujeres entre ellas, acude a fórmulas tradicionales, a supuestos de crudeza de lenguaje; tiene su pulso para ir levantando la acción hasta sus extremos y de volverla a reemprender, Jesús Puente, actor experimentado, dirige la obra también con arreglo al manual, con las hablantes encaradas al espectador; y las cinco damas tienen también el oficio de hablar claro y alto, dentro de un decorado que debe reproducir un interior de clase media lujosa.
Es una comedia de intención comercial: un teatro que también hace falta. Sólo cuando se vea su resultado de público se sabrá si ha conseguido su propósito o no." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 31 de julio de 1988).

"(...) Bien. Sin originalidad, incluso con frases que de cuando en cuando estallan también como ya oídas, el autor organiza una usual estructura de las que han sido llamadas en gavetas o de cajita japonesa. Se abre una y dentro hay otra. Se abre la siguiente, y otra más. Eso significa descubrimientos sucesivos. Alguien dijo que el público gusta de ser sorprendido con lo que espera. Moncada hace eso muy bien.
La investigación nos descubre unas pobres mujeres carentes de valores morales. Unas son lesbianas —ahora está de moda—, otras adúlteras —que también se lleva bastante—. Todas desprecian a sus maridos y, en general, a los hombres, salvo Luisa, la más sana de espíritu, que los considera, en conjunto, como su sabroso campo de pesca. Pesimismo muy habitual en Moncada sobre la condición femenina. Regusto por lo que los franceses llaman "mot d'auteur" gracias a lo cual abundan las frases brillantes, las frases escandalosas, las expresiones soeces propias de un lenguaje femenino en libertad bien observado. La trama se va deslizando hacia atrás como en todo proceso. Este es un proceso, uno más, dramático.
Jesús Puente, muy buen actor, ha dirigido con habilidad este ejercicio no fácil. Las posiciones varían dando impresión de movilidad a lo que es inmóvil. Cada actriz tiene bien definido su tipo. Licia Calderón coloca deliciosamente los tacos. Sara Mora hace estallar graciosamente los excesos libertinos de expresión. Ana María Vidal monta enérgicamente los traumas y tormentos del personaje más complicado. Paca Gabaldón recarga la expresión, la teatraliza en demasía y Esther Gala conduce el juego con seguridad, sin emoción. El ámbito escénico es pulcro y frío como sus habitantes." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 5 de agosto de 1988).

PROFETAS DEL MUEBLE BAR. Madrid

10 DE MAYO DE 1968
De Luck de Goustine. Dirección: Juan Ramón Pérez. Intérpretes: Fernando M. Navas, Cristina Torres, Tiva Corujo, Orlando Cabrera y Carmelo Alcántara. Estreno: 10 de mayo de 1988, en el Centro Cultural Nicolás Salmerón de Madrid.

PROGESA. Madrid

EL PASAJERO DE LA NOCHE
De María Manuela Reina. Dirección: Mara Recatero. Escenografía: Manuel Mampaso. Intérpretes: Carlos Larrañaga, Ramiro Oliveros, Pastor Serrador, Licia Calderón, Teresa del Río y Flavia Pérez de Castro. Estreno: 4 de septiembre de 1987, en el Teatro Maravillas de Madrid.

"El pasajero de la noche *es una pieza de teatro sólidamente construida, dialogada con precisión, habilidad y calidad de pensamiento y de maneras que pasan elegantemente por el filo de la navaja que, por un lado tiene la teatralidad y por el otro el teatralismo. Teatro bien hecho.*
(...) En El pasajero de la noche *hay unas situaciones de tensión dramática ingeniosamente planteadas, resueltas en dirección de la sorpresa y causales, o sea, productoras de nuevas situaciones, a su vez sorprendentes, que conducen a un desenlace lógico, no rigurosamente nuevo, de eficacia teatral, al que acaso le sobra la coda, ya en el más allá, que cierra el drama, anudando su principio y su final.*
No hace cualquiera un teatro así. Reina lo hace con energía. Sus personajes no son prototipos, aunque en cierto modo personifiquen actitudes que la autora somete a la crítica por medio del contraste. Bien dibujados. Se conducen, no se autodescriben o se explican. De ahí brota un teatro sincero, interesante y teatral.
Larrañaga ha encontrado el acento exacto de Juan Pérez, su personaje. Cargado de amargura, de resentimiento, lleva su venganza hasta más allá de sus posibilidades y resulta engañado, castigado. La composición es cuidadosa y perfila un ser inteligente, sensible, despiadado, salvo para sí mismo, con finos matices, con recogidas emociones. Muy bien. Oliveros es, exactamente, el seguro, cínico, inteligente e inmoral Urtubi. Apostura, entono, expresividad muy medida, tanto al oír como al hablar. Está en su momento de madurez. Muy persuasivo. La veterana de Serrador no consigue eliminar algunas gesticulaciones, sin las cuales quedaría mejor su personaje, el diseñado con menos claridad por la autora, Tere del Río, desfavorecida por su figurín, aporta la frialdad necesaria a su tipo y no sale del tono justo. Licia Calderón da un curso de estar, de escuchar, de colocar la frase en el tono exacto, y Flavia P. de Castro hace con expresiones muy medidas sus tornasoladas variaciones en la escena con Juan.
Todo esto quiere decir que la interpretación muestra un criterio de conjunto, alcanza una coherencia afortunada que revela un agudo sentido del drama y sus situaciones en la dirección de Mara Recatero.
Elegante ámbito escénico, sin barroquismo, sin ostentación, con sentido de la dimensión funcional, de Mampaso. Una plausible acomodación de medios para un original de mucha calidad literaria, de adecuada estructura dramática y de brillantez teatral que justifica el gran aplauso final del auditorio." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 5 de septiembre de 1987).



"Acababa de terminar el espectáculo en la noche del estreno. En escena, la compañía de actores que había bordado la función. El público les acompaña con sus aplausos. La función ha gustado; más que ha gustado, ha impresionado, tal eran su fuerza y su dramatismo, su belleza plástica y su perfección formal. Y ha contribuido notablemente a causar esa impresión el que se sabe que la autora es una novel, muy joven, y que éste es su segundo estreno.
(...) Acababa de terminar el espectáculo. En el escenario, la compañía corresponde a los aplausos. Se inicia la habitual serie de llamadas a los protagonistas de detrás de las candilejas, a los que no se ve. Un actor sale de escena y vuelve con el iluminador; una actriz saca al escenógrafo. Arrecian los aplausos porque el trabajo de ambos ha sido sobresaliente: el decorado y el vestuario han llamado la atención

por su belleza. Sale Mara Recatero, firmante de una puesta en escena cuidadosa, rítmica, marcadora implacable y serena del tiempo, que se ha tenido que enfrentar con larguísimos diálogos que podían convertirse en pesados si no se median tonos de voces, movimientos y gestos con precisión suficiente para evitar la dispersión de las atenciones, la distracción de las imaginaciones cansadas del largo esfuerzo de seguir la densa conversación escénica (...)" (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 8 de septiembre de 1987).

"En el teatro, hay obras que alcanzan la condición de modélicas, en el sentido de resumir, primero, una serie de ideas que hasta entonces flotaban imprecisas, y, segundo, de erigirse, precisamente por lo anterior, en "cabezas de serie", en esquemas dramáticos que sirven de base a incontables variaciones.
Uno de los ejemplos más ilustres de obra "modélica" dentro del teatro contemporáneo es, sin duda, Llama un inspector, *de Priestley, de la que han bebido muchos autores, entre ellos nuestra María Manuela Reina, que, tras el estreno de* Lutero *y, ahora, de* El pasajero de la noche, *se ha convertido, sin duda, en uno de los nombres más firmes entre los recién llegados a la escena española.*

El esquema dramático elaborado por Priestley consiste en presentar el cuadro habitual de una familia o de un núcleo social donde, aparentemente, no pasa nada y, a través de la intromisión de un personaje, inesperado y transgresor, desvelar las contradicciones o mentiras que permanecían ocultas.

(...) Sobre esta ilustre falsilla, María Manuela Reina ha construido un drama sólido, cuyas inverosimilitudes, desde un punto de vista naturalista, no importan demasiado, pues este teatro —como ocurrió con el Teorema, *de Pasolini— tiene mucho de auto sacramental laico, de combinación matemática, donde los personajes actúan sometidos a las leyes inexorables del autor, que en este caso no es Dios, sino el dramaturgo.*

No reprochemos, pues, a la obra su rigidez de teorema, en tanto que eso es parte del estilo, de la lección del citado drama priestleyano. Lo que sí cabría, en cambio, reprocharle es la excesiva explicitud moral de su texto, la tendencia casi tautológica a confiar a los parlamentos lo que se está mostrando en las situaciones, la condena verbal de personajes que sólo debían haber sido puestos en evidencia.

El trabajo de la dirección y de los actores es escrupuloso y creíble, dentro del estilo "teoremático" de la obra, quizás porque el reparto está muy bien hecho. Y, como decía Llovet, cuando esto sucede, la dirección y la actuación tienen asegurada buena parte de su camino. Mara Recatero y sus actores confirman cuanto hay de verdad en ese principio." (J. M. "Diario 16". Madrid. 12 de septiembre de 1987).



"El pasajero de la noche", de María Manuela Reina (Foto: Miguel Raposo) y, junto a este texto, "Cuatro corazones con freno y marcha atrás", de Jardiel Poncela. (Foto: Chicho).

"(...) Suena a Priestley. Pero Priestley tenía muchas más cosas que decir de la sociedad de su tiempo —años treinta—, muchas más cosas que contar de cada uno de sus personajes, muchas más sorpresas teatrales que dar, y creaba un ámbito denso y emotivo. Suena a Benavente. Pero las frases de autor de Benavente tenían más calado, más carga, y la acusación a su entorno social partía desde un mejor conocimiento del teatro. Hay muchas cosas que recuerda la obra de María Manuela Reina, pero sin llegar a ellas. Para cumplir sus dos horas de espectáculo tiene necesidad de reiterar, de volver a contar las mismas acciones varias veces (al comenzar el segundo acto se relata largamente el primero), sin que las formas de lenguaje interesen por sí mismas. La idea moral de que los ricos son malos, muy malos, es algo estimulante; pero no pasa de ahí. Por otra parte, el pobre no es tampoco un hombre virtuoso, aunque no se acuda a esa demostración, que sería contraria al intento demagógico de la autora. No van los actores a mejorar el texto. Cuando lo que se dice es inane, el actor no se anima. Carlos Larrañaga tiene que acudir a tics para personalizar su papel de ingenuo que fracasa en su última misión, y Ramiro Oliveros se estira y se hace terso para mostrar su donjuanismo; Tere del Río y Lucía Calderón visten bien sus figurines — lo cual es fundamental en la alta comedia—, pero no tienen más recurso que acudir al falsete de risas y tonillos para defender sus malos papeles. Pastor Serrador tiene que hacer de fascistoide: lo que sale es pintoresco. Y Flavia P. de Castro tiene que vivir entre la ingenuidad, el amor, la desesperación y la entrada en la sociedad cínica, y no lo consigue. No son culpables, sino víctimas de su texto.

El decorado de Mampaso reproduce el salón de la casa rica con verismo artístico. Y la dirección de Mara Recatero se limita a hacer lo posible por dar movimiento a la sucesión de discursos; consigue bastante soltura." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 7 de septiembre de 1987).

CUATRO CORAZONES CON FRENO Y MARCHA ATRÁS

De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Mara Recatero. Escenografía: Manuel Mampaso. Intérpretes: José Sazatornil "Saza", Paloma Juanes, Yolanda Aristegui, Encarna Abad, Carmina Merlo, Jordi Soler, Antonio Campos, Carmela Márquez, Tina Sainz, Julia Trujillo, Francisco Piquer, Luis Varela, Miguel Ángel Pascual, Luis Pascual, Rafaela Aparicio y Luis Barbero. Estreno: 16 de diciembre de 1987, en el Teatro Maravillas de Madrid.

"(...) Tipos extraordinariamente cómicos, pero llenos de autenticidad vital, el cartero curioso, el científico que hace realidades de las utopías, los jóvenes enamorados, los hijos aturdidos por el rejuvenecimiento y la travesura de sus padres, hacen reír ahora y sorprenden por las grandes verdades que, de cuando en cuando, sueltan, como pasaba en los años treinta cuando la pieza se tituló Morirse es un atraso, *e inmediatamente después de la guerra civil, cuando Isabelita Garcés, Mercedes Muñoz Sampedro, Orjas y Enrique Guitart, que anoche estaba en*

Maravillas como espectador, hacían los papeles principales.
Mara Recatero ha llevado la acción con recreo en situaciones y frases. Sin necesidad de añadidos para acumular a la comicidad del autor guiños innecesarios. Lo que pasa, por absurdo que sea, es inmediatamente admitido por el espectador. Gratos decorados de Mampaso emplazan la acción en sus alejadas épocas sucesivas, así como los figurines y los maquillajes que envejecen o aniñan, según convenga a los actores. Éstos funcionan con precisión. No se permiten exageraciones. Mejor requisito de la comicidad es tomarse en serio a los personajes cómicos. El elogio es casi uniforme para todos. Sazatornil es siempre un sobrio actor cómico; Piquer, seguro y excelente; Julia Trujillo, eficacísima; Tina Sainz, gansa y romántica como conviene; la señora Aparicio y Barbero, exactos; Varela, atinado. Homogéneos en sus funciones corales, los demás.
Una feliz reposición de Jardiel como autor vivo, superador de modas en una de sus piezas más graciosas y porveniristas." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 18 de diciembre de 1987).

"(...) Jardiel acumula sus grandes hallazgos de lenguaje en el primer acto: éste es una sinfonía de aciertos verbales, de frases agudas, de respuestas deslumbrantes, que arrancan la risa una y otra vez. Un magnífico primer acto. El segundo es mucho menos lucido; apenas hay en él frases de ingenio; el lenguaje baja mucho; la situación acusa una disminución de la tensión.
En el tercer acto, lo sorprendente es la situación, y el espectador deseoso de nuevas risas tiene que comprenderlo así: es la situación y no las frases lo que resulta extraordinariamente cómico. Y así recomiento que se entienda, si se quiere disfrutar de toda la comedia y no quedarse en sus divertidas, pero secundarias secuencias de frases ingeniosas.
La dirección de escena ha montado con extraordinario acierto el primer acto: el incesante movimiento de los personajes, el tumulto en que el acto consiste, con el interés incluso del suspense, ha sido llevado a la escena de mano maestra. Sazatornil está genial. Todos los demás le acompañan muy bien, y si Luis Varela o Francisco Piquer, Julia Trujillo o Tina Sainz componen muy bien a sus papeles protagonistas, la larga serie de los actores del reparto marcan preciosamente el acompañamiento. Es una versión del primer acto de Cuatro corazones *rotundamente inolvidable. El ritmo baja en el acto segundo. No es sólo que es un acto de transición y cuyo sabor, en relación con el primero, se apaga como se apaga el sabor de un queso suave tomado después de un cabrales. Es que el pulso de la interpretación desciende; desciende el entusiasmo de los actores. Sazatornil lanza el "boomerang" al suelo y sin ganas; la aparición de Heliodoro —papel que debió confiarse a un actor de más edad, pues se nota en exceso el disfraz— y Heliodorito no está apurada en todas sus posibilidades cómicas.*
El tercer acto vuelve a subir de tono; su situación —disparatada y tan hábil— brilla, sobre todo, porque Luis Barbero y Rafaela Aparicio bordan sus papeles, excelentemente acompañados de Tina Sainz. Pero Saza, Luis Varela, Francisco Piquer, Julia Trujillo caen en la trampa —en mi opinión— de creer que todo el efecto cómico del acto ha de pesar sobre Rafaela, Luis Barbero y Tina y se abandonan un tanto a esa convicción. Una brillantísima comedia, en la que se pasa estupendamente." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 20 de diciembre de 1987).

"(...) En Cuatro corazones... *lo inverosímil es que se invente una sal para conseguir la eterna juventud y la inmortalidad, y luego otra para ir rejuveneciendo —hasta "desnacer"—, con lo cual el aburrimiento de los inmortales se alivia. La lógica interna es la precipitación de acontecimientos previsibles; las diferencias de edades entre los jóvenes y sus ancianos padres, las cuestiones de seguros o de herencias... La exposición está en un primer momento, donde Jardiel recoge las inevitables escenas de antecedentes que los autores de la época resolvían, ya en complicidad con el público —porque estaba dentro del juego—, con una simple conversación, generalmente de criados o de personajes episódicos.*
Jardiel Poncela las transformó en verdaderos episodios cómicos, divertidos por sí mismos. Aunque no pudiera resistirse a las reiteraciones; le parecía de capital importancia que todos los extremos del enrevesado comportamiento escénico posterior fueran bien comprendidos.
Esta obra ha sido repuesta varias veces. La que ahora vemos responde a la integridad del texto —salvo los cambios de fechas y de algunas alusiones para incorporarla a la actualidad— y su comicidad sigue bastante fresca. Quedan desplazados precisamente sus resortes antiguos: las reiteraciones, innecesarias para el público acostumbrado a la sintaxis más rápida de hoy y tan habituado a los apócopes; y la obsesión casi maniaca por la lógica interna, cuando lo inverosímil, sin necesidad de justificación ninguna, lleva invadiéndonos desde hace muchos años.
La directora Mara Recatero y el productor Gustavo Pérez Puig han preferido correr el riesgo de cansar antes que la temeridad de cortar.
El respeto al autor forma parte también de la dirección de escena, que muestra la obra en el estilo de teatro en que se estrenó, y son, por consiguiente, los actores más veteranos, como Sazatornil y Rafaela Aparicio, quienes más partido sacan a sus frases. El reparto es muy numeroso y todos tienen algo que decir." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 18 de diciembre de 1987).

"(...) El autor fuerza la acción dramática en la medida en que su ingenio le permite seguir hacia delante. La risa del espectador no nace nunca del chiste ni del carácter cómico de ciertas situaciones reconocibles, sino de las soluciones imprevistas que va dando Jardiel al curso inverosímil de la historia.
El tema del "inverosimilismo" de Jardiel es muy interesante y escapa a los límites de esta crítica. En definitiva, la aparente banalidad de este ejercicio de ingenio ocultaba un indisimulado rechazo de la ramplonería escénica de su tiempo, una huida desesperada de la inteligencia hacia mundos inidentificables.
La dirección de Mara Recatero, con un reparto de actores eficaces y populares, no intenta nunca poner lo que no hay. Se trata de jugar friamente la insólita partida, y así se hace, reafirmándose la personalidad de Gustavo Pérez Puig, director del teatro y productor del espectáculo, como el más fiel de nuestro "jardielista". (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 31 de diciembre de 1987).

EL SÍ DE LAS NIÑAS
De Leandro Fernández de Moratín. Versión de Enrique Llovet. Dirección: Gustavo Pérez Puig. Escenografía y figurines: Emilio Burgos. Música: Gregorio García Segura. Intérpretes: Juanjo Menéndez, Miguel Ángel Báez, Mary Begoña, Regina Sainz de la Maza, Sara Mora, Miguel de Grandy y Ángel Rello. Estreno: 5 de mayo de 1988, en el Teatro Romea de Murcia. Estreno en Madrid: 27 de mayo de 1988, en el Teatro Maravillas de Madrid.

"(...) Para dar actualidad a este tema y a esta acción tan pasados y tan rígidos, Pérez Puig ha introducido una serie de elementos, por la doble vía de números añadidos, corales, con canto y ballet y de poner música a algunos de los parlamentos moratinianos. La experiencia la había ya ensayado con La venganza de don Mendo, *y aquí la repite con desigual fortuna: el primer número, de presentación —"En vano llama a la puerta quien no llama al corazón"—, es muy feliz, mientras que lo son menos otros cantables corales; la conversión de algunos diálogos en números cantados recuerda en exceso a la zarzuela y no acaban de resultar encajados en la acción. No sobran, pero, ¿añaden algo? Tal vez el reclamo a la curiosidad del público por ver un "clásico musical", pero este crítico quería creer en un público capaz de acudir a un clásico por su propia cualidad de buen espectáculo, sin más.*
La España que Moratín refleja es la de hace solamente dos siglos, por tanto, y en la obra alientan las primeras voces de rebeldía juvenil, que el viejo don Diego escucha, asume y acepta, con una defensa filosófica de tales nuevas formas sociales que el autor pone en boca de su propio protagonista, haciendo honor al carácter didáctico de la comedia.
Ese papel de hablar en nombre de Moratín, el viejo que quiere casar y cede su puesto cuando comprende que la novia ama a otro hombre de su misma edad, lo interpreta con extrema dignidad Juanjo Menéndez. Actor inteligente, busca el equilibrio entre la seriedad de su papel y lo festivo de su estilo, y carga con el peso de la comedia, que en sus manos es a un tiempo reflexión y diversión. Sus diálogos con la madre, Mary Begoña, resultan los mejores momentos de la representación, pues también la actriz acierta en su personaje. Y lo mismo Sara Mora, en la línea de los criados y criadas terceros, correveidiles y enredadores. Ellos constituyen la parte positiva del reparto. No puede en cambio Regina Sainz de la Maza con su tarea. Su espléndido palmito, que da muy bien el papel de niña inocente y enamorada, no se ve acompañado aún por sus condiciones de actriz. Le faltan voz y expresividad; viene de buena escuela y esperamos que los consiga. Miguel de Grandy resulta en exceso pasivo en su cometido. Y Miguel Ángel Báez está más fuera de lugar que ninguno: en su personaje no hay vida.
Con acierto ha dividido Pérez Puig los tres actos de Moratín en dos, acumulando en el más largo, primero, el planteamiento del tema y en el más breve, segundo, su solución. Y si el primer acto se hace discursivo, y en el descanso el espectador puede temer por la suerte de la comedia —no estando acostumbrados hoy a la frialdad neoclásica— en el segundo la acción adquiere

juego y el enredo se carga de interés y hasta de emoción. Con lo que la pieza va "in crescendo" y deja un buen sabor de boca, el de un actualizado revivir del teatro dieciochesco, hasta los límites de actualización permisibles." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de junio de 1988).

"En el marco de una conmemoración —los doscientos años de la muerte de Carlos III—, Gustavo Pérez Puig, con apoyo del Ministerio de Cultura, ha montado El sí de las niñas, *obra de Leandro Fernández de Moratín, unánimemente considerada como una de las expresiones teatrales españolas más ajustadas al espíritu de la Ilustración y a la preceptiva neoclásica.*
(...) Estamos, pues, ante una comedia importante, de la que, hace pocos años, con Ana Belén y Guillermo Marín en los personajes de la niña y el viejo hizo Miguel Narros un excelente montaje. No creo que, en aquella ocasión, como si sucedió en otras, debiéramos al franquismo la felicidad producida por el hecho de aplaudir una obra liberal. Éramos ingenuos, pero no tanto. Lo que pasó simplemente, es que Narros y los actores encontraron una razón teatral para hacer la comedia, se divirtieron con ella, consiguieron que su imaginario conectara con la historia, con la ironía de Moratín y con el juego de los personajes.
Creo que, ahora, al texto le ha faltado una razón teatral para llegar al escenario. Ha privado la idea de la conmemoración histórica. Y, pese a que la versión —como en aquel montaje de Narros— también la firma Llovet, el resultado es distinto. Se ha temido que la obra pudiera ser aburrida, y Gustavo Pérez Puig, el director, se ha embarcado en un juego con el que intenta aligerar la acción, hacer de los personajes los soportes de una constante complicidad con los espectadores, en un decorado claro y vistoso, introduciendo canciones amables, sustituyendo, en fin, la comedia moratiniana por una estampa costumbrista, desprovista de su malicia originaria." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 3 de junio de 1988).

"(...) El texto ha sido aligerado de notas muy temporales —usos, medicinas, alimentos, etcétera—, con lo que se le despoja de características de época. Pero al acercarlo así al espectador de finales del siglo XX lo que se consigue es hacer aparentemente más trivial, más inexistente, el problema, que lo era muy real en 1806, de esa liberación de las niñas contra los designios casamenteros de sus padres. Aliviado de connotaciones de época, el tratamiento dramático ordenado por Moratín resulta incomprensible ahora que un tío sexagenario, por rico y dadivoso que sea, pueda tratar como a un niño a todo un teniente coronel por méritos de guerra, y disuelta así la autoridad generacional, el problema de la autoridad de doña Irene sobre su hija, Francisca, desaparece.
La interpretación se escinde entre dos términos. De un lado, la profesionalidad; de otro, la inmadurez. Brilla el hacer de Mari Begoña en doña Irene, como actriz de carácter, y más todavía en el número final, donde su garbo es el propio de una verdadera figura de revista. Sobresale, por naturalidad y sencillez, Sara Mora en la criadita Rita, y si De Grandy simplifica, hace excesivamente pasivo su personaje, el criado Simón, Juanjo Menéndez tras un primer acto excelente se deja arrastrar por su afición a las morcillas y a los "gags" cómicos y deteriora el tipo, grave, portador de la lección moral, de don Diego; lo degrada a figurón, liquidando definitivamente la moraleja final. Del otro lado, la debutante Regina Sainz de la Maza, rostro bonito, figura delicada, aparece en un grado de incipiencia que pide largo trabajo de maduración. Su Francisca no tiene emoción, está mucho más dicha con prosodia, que pide trabajo, que sentida. Báez no da, ni mucho menos, el nivel de actor de final de carrera, y Rello hace un gracioso clásico discreto y admisible sin más.
El decorado es inferior al talento de Burgos, los figurines de los personajes valen; del coro, son zarzueleros. La música de García Segura es grata y muy propia del Teatro Calderón o de La Latina, y así se obtiene un espectáculo superficial, trivial, en el que se percibe la frustración de las buenas intenciones.
Es evidente que la Ilustración se resiste a ser tratada en broma. El sí de las niñas *pide al espectador de hoy un esfuerzo de pensar de la permisividad de nuestro tiempo a los rigores retóricos del neoclasicismo y a los rigores moralistas de un tiempo tan violentamente revolucionario en la moral como el que se desliza de Montesquieu y Voltaire a las exaltaciones románticas y pesimistas de nuestro Larra. Ponerle cantables a Moratín es una gracia permisible, pero peligrosa, para practicarla sin la red de una exigencia extremada."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 30 de mayo de 1988).

"(...) La Ilustración y sus seguidores no llegaron a considerar que "el misterio de la edad" que se canta en esta obra también se podía solventar, y el del dinero y las clases sociales. Hoy, claro, se puede ver esta obra de Moratín con simpatía, pero no con interés, y menos en esta versión. Aburre, según el dicho, a las ovejas. Aunque sea un cumplido oficioso para Carlos III.





"El sí de las niñas", dirigida por Gustavo Pérez Puig. (Fotos: Chicho).

Para evitar este aburrimiento y, al mismo tiempo, estar en la línea oficial, Gustavo Pérez Puig —director—, Enrique Llovet —adaptador— y Gregorio García Segura —músico— intentan darle alguna ligereza. Queda peor.
Unos cuantos números musicales, más bien cancioncillas ténues, pregrabados, sólo sirven para mostrar que actores y actrices no saben cantar, no tienen voces y desafinan, incluso en grabación. La pobreza musical y material de los números avergüenza. Ni el reconocido Enrique Llovet consigue sacar adelante el diálogo deslavazado (para lo que estamos acostumbrados a oír hoy). Juanjo Menéndez convierte su papel en cómico, que no lo era —solamente triste y ligeramente ridículo— y, aunque no se sabe la letra, y la musita vagamente, tiene los suficientes recursos de arte y oficio como para, en efecto, conseguir algunas carcajadas.
Debuta Regina Sainz de la Maza; no es difícil augurarle porvenir —es bonita y tiene casta, linaje de muchos artistas— si es que persevera y si consigue escapar de sucesos como éste.
Todos los demás caen también bajo la misma dirección triste y pesada, bajo el sinsentido de lo que pasa en escena, víctimas de este azarzuelamiento vergonzante. Lo que fue una obra aguda y valiente en su tiempo no es hoy, hecha así, más que un lento e inútil suplicio." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 29 de mayo de 1988).

QUESTIO DE TEMPS (CIA DE COMEDIES). Barcelona

LA CANÇÓ DE L'ILLA / LA CANCIÓN DE LA ISLA

De Ángela Martínez. Escenografía: Antonio Turtos. Vestuario: Ángel Sempau y Pepe Jordá. Música: Ángel Cerdanya "Sueco". Coreografía: Anna Vila. Intérpretes: Gemma Figueres, Daniel L. Oros, Josep María Melaà, María José Pérez y Josep Santin. Estreno: 16 de mayo de 1988, en el Teatreneu de Barcelona.

LA QUINTERÍA. Villacañas (Toledo)

LAS ALUMBRADAS DE LA ENCARNACIÓN BENITA

De Domingo Miras. Dirección: Bautista Serra. Escenografía: Antonio Velasco. Vestuario: Paco Rullo. Intérpretes: Francis Amador, Luisa Almonacid, Mercedes Espada, María del Carmen Romero, Bautista Serra, José María Beato, José Luis Cruza, Amparo Martín, José Luis Ortiz, Gregorio Torres, Angelines Hurtado e Isi Jiménez. Estreno: 13 de mayo de 1988, en el Teatro Cervantes de Villacañas (Toledo), dentro del XIII Festival de Teatro Aficionado de Villacañas.

COMPAÑÍA DE QUIQUE CAMOIRAS. Madrid

¡QUÉ SOLO ME DEJAS!

De Antonio Paso y Emilio Sáez. Dirección: Quique Camoiras. Intérpretes: Alberto Sola, Fernando Sancho, Quique Camoiras, Josefina Rufet, Mayte Pardo, Silvia Gambino, Manuel Troncoso, Soraya Freire, Beatriz Savón, Luis Saldaña y Martín Jara. Estreno: 29 de julio de 1988, en el Teatro Arango de Gijón.







"Las alumbradas de la Encarnación Benita" (izquierda) (Foto: Marcelino Casas) y dos escenas de "¡Qué sólo me dejas!", con Quique Camoiras. (Foto: J. Juárez).

"(...) ¡Qué solo me dejas! *es comedia con un mínimo matiz moralizante que no pretende más que arrancar a un público fiel a Camoiras unas risas fáciles con chistes y "gags" también fáciles. Los tipos, extraídos de la comedia de costumbres y del sainete, representan ese espectro de la sociedad española que tantas obras inspiró a los autores del "género chico", esa clase media madrileña, castizos que se alimentan exclusivamente de garbanzos y aguachirle, huéspedes a perpetuidad de pensiones de tercera gobernadas por viudas que viven para bien casar a su hija. En definitiva, comedias que se parecen tanto unas a otras que el espectador siente cierta familiaridad con los personajes y conoce sus reacciones. Lo de menos es la farsa que se plantea; importa, por encima de todo, el encadenamiento de situaciones cómicas hasta llegar a un final feliz.*
Quique Camoiras cumple con el papel del personaje principal y dirige la obra. Esos cincuenta años de rodaje por los escenarios españoles le han servido para adquirir una indudable maestría en el arte de lo que en teatro se llama "morcillas" o improvisación de chistes y momentos cómicos, improvisaciones que en más de un momento dejaron al resto de los actores con los ojos en blanco, sin saber por dónde salir del apuro de última hora; pero es bien sabido que en las comedias todo termina bien y su público es más que complaciente.
Como ya hemos dicho, va a divertirse, no a examinar ni escrutar posibles fallos en la dirección." (Félix Caicoya. "La Nueva España". Oviedo. 31 de julio de 1988).

"Quique Camoiras es un actor cómico de los que ya no quedan. Por la escasez del género de humor, ciertamente, pero también porque dentro del humorismo se ha adscrito a un estilo que hoy parece ya acabado: el teatro del chiste, el del humor verbal, el del saliente y el astracán de principios de siglo.
(...) ¡Qué solo me dejas! *recoge muchos de los ecos de aquel vetusto teatro de evasión y pasatiempo, ingenuo y sin pretensiones. La pensión como lugar social (como el bar, o la plaza del pueblo) que permite la reunión variopinta de tipos risibles sin demasiadas dificultades. Unos tipos de caricatura que se llaman Copérnico o Tolomeo, y eso es de reír. Retruécanos y juegos de palabras hasta la extenuación. Dos o tres historietas entrelazadas (una con los chicos, sentimental; otra humana, el cesante, el cómico sin trabajo, el parado). Y la herencia (como la lotería o el matrimonio de interés en otras) para propiciar el gran tema astracanesco del dinero que todo lo revuelve.* Las grandes fortunas o La voz de su amo *están hechas con los mismos timbres: el muerto vivo, el testamento que burlará a los codiciosos, la moralina y el final feliz...*
Quique Camoiras hace casi un trabajo de estilo. Un facsímil de lo que daba de sí aquel mundillo. Es también un característico del humor, como Martínez Soria. Como Alfayate o Ángel de Andrés. Un tipo. Y en su género, muy eficaz. Pequeñote, con un cuerpo bien gobernado desde el corazón (como Alfonso del Real, como Tomás Zori, como Lina Morgan, como el propio Martínez Soria, ¡y como Chaplin!), rápido, gesticula y se mueve sin pudor al modo de los muñecos de resorte hasta arrancar con los garabatos más mecánicos la risa de su público. Se apoya mucho en registros de la voz (¿será posible?, ¡van a ver a un actor que habla en el teatro ayudado por un micrófono!), suspiros, jadeos, tosecillas de efecto... Una vieja escuela de intérpretes que dejan caer la frase, que se cortan en la mitad para trucar luego el sentido final, que se recrean luego en verdaderos "solos" hilarantes mientras, interrumpida la acción, el resto de la compañía espera paciente el final para volver a la vida escénica.
Porque todo está a su servicio. Desde el veterano Alberto Sola, tantas veces segundo de Martínez Soria, al inconfundible Fernando Sancho haciendo uno de sus indianos. Y Josefina Rufet y Rafael Ramos de Castro (¡qué apellido con prosapia de época!)... al servicio del cómico, como una piña eficaz que lleve a término un largo libreto que todavía ahora, recién estrenado, les hace perder los papeles.
¡Qué solo me dejas!, *está más allá y más acá del teatro y del tiempo. Es otra cosa. Cuando entra Quique Camoiras en la escena dice: "Bueno, pues ya estamos aquí", y espera un poco. A veces le aplaudirán, y el actor ha de hacer una mueca de amable complicidad y un saludo. Así es."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 10 de agosto de 1988).

"(...) ¡Qué solo me dejas!, *del prolífico —como luego su hijo Alfonso— Antonio Paso y Emilio Sáez, no pasa de ser una cosita pretendidamente graciosa, cuya acción enredada se adorna con chistes fáciles de la firma. Camoiras se siente feliz en el género, de eso no cabe la menor duda. Domina los entresijos y pauta los comportamientos del reparto desde su perspectiva de "jefe natural" —también al estilo de don Paco, recuérdenlo—, siempre ofertando comicidad sin complicaciones para un público uniforme año tras año. La pieza es una más en el total del repertorio de sus autores y del conjunto del teatro español de la época, ni mejor ni peor que otras compañeras, parecidas entre sí como un Adonais a otro Adonais, como un huevo a otro huevo... Incurre en "gracias" telegrafiadas de antemano (el protagonista, un cómico en paro apellidado Carriles trabajó en la compañía de la actriz apellidada Ferro; las partituras de la niña de la pensión son canciones como "El último comunero", que firma Padilla; "Qué majo eres, Serrano", etcétera), en retruécanos y juegos de palabras muchos de los cuales no son debidamente aprehendidos por el espectador de hoy por la misma distancia establecida desde los calendarios.*
Pero es de ley reflejar que el público, al menos el del martes por la tarde, se ríe y con ganas. Negarlo sería bastardo. O sea, Quique Camoiras no hace sino servir a un sector muy determinado del diverso zoco teatral. Podrá discutirse sobre la calidad de este tipo de escena, sí, pero nunca elaborar juicios de valor a base de ocultar lo que sucede en la sala, donde los aplausos atruenan el ambiente y finalizada la cosa el público la abandona agradecido.
Teatro, en fin, con valor de pieza museística. Teatro que por esa misma circunstancia hace bien Camoiras, actor y director también al viejo uso, en mantenerlo tal cual, sin adaptaciones, puestas al día ni otras complicaciones añadidas. Oportunidad, pues, de comprobar "cómo era aquello" cuando ya parecía imposible.
La compañía se comporta en la forma precisa, siempre según el reglamento admitido desde antiguo por este tipo de formaciones. Pacientes y profesionales, Josefina (antes Finita) Rufet, Silvia Gambino, Mayte Pardo, Fernando Sancho y todos sus colegas esperan que el jefe dé por terminada su perorata improvisadamente establecida para, ya con el pie que conviene, seguir desgranando el texto. Lo hacen adecuadamente, claro.
Puede que el mayor valor de ¡Qué solo me dejas! *sea el de complacer a un espectro social muy determinado sin molestar hasta el abuso a otro más exigente. Que no es poco."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 11 de agosto de 1988).

"Para celebrar sus bodas de oro con la escena, Quique Camoiras saca del olvido una vieja comedia de A. Paso y E. Sáez, ¡Qué solo me dejas!, *que tiene un personaje central, el veterano cómico capaz de convertir en trucos útiles sus viejos personajes y lo transforma en lo que en el argot del oficio se llama un figurón.*
Algo así hacía otro gran actor cómico, Martínez Soria, para quien el teatro era un carrusel girando, o parado, en torno a su figura. Camoiras intercala extensos números personales, a veces muy graciosos, otras excesivos y extemporáneos, que suspenden la acción y, claro está, deterioran gravemente el texto de Paso y Sáez. La credibilidad desaparece, tanto en la escena del testamento como en la del certificado de defunción, por no señalar las más notables, pero el público ríe inconteniblemente. Es evidente que Camoiras cuenta con un público que le es adicto, que lo que quiere ver y oír son sus cabriolas, sus mohines, sus trémolos, muy semejante al público incondicional de Lina Morgan, y, por tanto, la crítica no tiene sino consignar este fenómeno sociológico de la existencia de un nutrido sector de público instalado todavía en los gustos populares de los años veinte.
(...) Ya se ha dicho que el público le ríe las gracias. Se las ríe estrepitosamente a Camoiras y éste corresponde agitando toda la sarta de sus trucos personales, que son muchos y de larga data, mientras rugen de risa en el patio de butacas. Hay que dar una buena nota de maneras y contención con las que intentan en vano restaurar el realismo de la obra Fernando Sancho, buen acento mejicano, de especializado, el suyo, y Josefina Rufet, cuya finísima expresión facial es un curso de maneras y estilo en el nivel general de actuación. Mayte Pardo define un papelito instrumental, Ramos de Castro es muy corto de recursos; marchan paralelamente, atenidos al ritmo que se les ha marcado, Soraya Freire, Silvia Gambino, Martín Jara, Luis Saldaña y Alberto Sola.
¡Qué solo me dejas!, *muy cercana al libro de revistas, nos vuelve a los años veinte, a un viejo teatro que en cierto modo refleja una sociedad que creíamos periclitada. No. Esa sociedad está ahí. Camoiras la conoce y acude a ella masiva y alborozadamente a su llamada."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 4 de octubre de 1988).

COLECTIVO DE ANIMACIÓN QUIQUILIMÓN. Gijón

ABORDAJE, TESORO Y RON HACEN AL PIRATA GUAPETÓN

Del colectivo. Dirección: Rosa Garnacho Martínez. Intérpretes: Carmen Álvarez Fuentes, Jesús Sánchez Casado, Francisco Javier Fernández Vega, Juan Carlos Menéndez, Adriano López,

Inés Vicuña y Alberto Fernández. Estreno: 11 de julio de 1988, en Piedras Blancas (Asturias).

RAFAEL PONCE. Madrid

LA TERAPIA 2.ª ED

De Rafael Ponce. Dirección: Andrés Hernández y Carlos Marquerie. Escenografía: La Tartana Teatro. Música: Selección Natural. Intérprete: Rafael Ponce. Estreno: 9 de enero de 1988, en el Centro Cultural Villa de Móstoles (Madrid).

RAMÓN FARRÁN I CAMERA. Barcelona

UN TORO SUELTO EN NUEVA YORK

Inspirada en "Poeta en Nueva York", de Federico García Lorca. Dirección y composición: Ramón Farrán. Músicos: Antonio Molto, Anselmo Villarroya, José Luis Álvarez, Antonio Sauco, Mercedes Doreste y Ramón Farrán. Intérprete: Javier Roselló. Estreno: 5 de marzo de 1988, en el Teatro Albéniz de Madrid, dentro del VIII Festival de Teatro de Madrid.

"Con el título de Un toro suelto en Nueva York, *el músico Ramón Farrán ha compuesto un espectáculo en torno al esquema de "Poeta en Nueva York", de García Lorca. Es un multimedia, por la presencia de diapositivas y un ciclorama que recoge las fases lunares, pero es más un concierto que algo teatral. La música se sitúa en la frontera de muchas cosas: clásico, flamenco, jazz, pop, minimal repetitivo... Como si un Philip Glass hubiera unificado a Turina, Beethoven, Sony Rollings, Mecano, Campuzano y más cosas, pero todo sonando a Ramón Farrán. Las experiencias en las fronteras de los géneros suelen tener tres salidas, la rarísima del chispazo del genio, el desastre total, o el eclecticismo, Ramón Farrán es ecléctico, pero no con una mera yuxtaposición sino tendiendo a integrar. El es un buen profesional y ha sabido manejar la amalgama y cruza la frontera como y donde quiere. No es talento ni profesionalidad lo que falta aquí. Si acaso, falta algo de riesgo para incorporar algo más experimental a un mundo sonoro muy tradicional, pero eso es algo que ocurre casi siempre en géneros supuestamente modernos y en realidad bastante conservadores. La relación con el poema lorquiano acentúa más los aspectos andaluces, que son pocos en el texto, y menos los surrealistas que sí son muchos."* (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 7 de marzo de 1988).

"La historia musical de Ramón Farrán, concertista, compositor y director, es larga y brillante. Ahora trae al Festival de Teatro un espectáculo que en parte es música y en parte, en efecto, espectáculo. Un toro suelto en Nueva York, *tiene como base y componente fundamental la música, a la que añade la plástica, la luz, la voz, las proyecciones y la acción como formas de conversión de un concierto en un acto escénico. La música es el concierto compuesto por Farrán sobre el poema lorquiano e interpretado por una orquesta de seis miembros en torno al motivo central de acompañar a Lorca de Granada a Nueva York, transformando en música sus sentimientos expresados a través del poema. La plástica está buscada mediante la propia colocación inusual de los músicos y de la belleza visual de sus movimientos; la luz acompaña a la música para subrayar teatralmente las vivencias lorquianas que los instrumentos van desgranando; la voz, apenas otra cosa que sonidos sin palabras, a cargo de la única mujer del conjunto, trata de introducirnos en el desgarre del cante jondo, la amargura del alma andaluza herida, de la visión turbadora de América, el sueño de la vuelta a la tierra madre. Sobre el fondo del escenario, algunos símbolos, fundamentalmente la Luna y la estatua de la Libertad, tratan de crear el ambiente donde el canto del poeta se desenvuelve en cada momento; y un actor mudo pasea para darnos la imagen presente del autor lejano.*
Sobra, a mi parecer, este actor. Su aparición revela una cierta desconfianza en la capacidad del resto del espectáculo para sugerir lo que pretende. Si se piensa que la música refleja a Lorca en su viaje neoyorquino, si se tiene fe en que el público está recibiendo un mensaje, apostillarlo con la presencia muda de Lorca es absolutamente superfluo. Lo mismo cabe decir de las proyecciones, tan esquemáticas por otro lado." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid, 10 de marzo de 1988).



Rafael Ponce en "La terapia 2ª ed.". (Foto: Pinto y Sánchez).

RATAPLÁN. Alicante

EL CIRCO INTERGALÁCTICO 2

De Amando Beltrán y Nicolás Beltrán. Dirección: Amando Beltrán. Escenografía: Theo. Música: Nicolás Beltrán. Intérpretes: Elvira Montes, Etel Gacituaga y Ángel Nicolás. Estreno: 18 de diciembre de 1987.

REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Y DANZA DE MADRID. Madrid

HOSPITAL DE LOS LOCOS

De José de Valdivieso. Dirección: Miguel Narros. Coreografía: Elvira Sanz. Intérpretes: José Carlos Castro, Mónica Castro, Marcial Álvarez, Nacho Herrera, José Luis Benet, Carmelo Petacas, Patricia López, Beatriz Suárez, José Antonio Mayenco, Lola del Moral, Cristina Torrecilla, Ángel Roger, Rosa García Andújar, Ángel Márquez y Miguel del Arco. Estreno: 30 de mayo de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ

De Antonio Machado. Dirección: José Estruch. Ayudante de dirección: Christian Casares. Intérpretes: Lola Baldrich, Pedro Bea, Beatriz Bergamín, Julio Escalada, Sara Fernández Ashton, Ana Gómez, Trinidad Iglesias, Mariano Llorente, Susana Martins, Mar Mash, Elisa Matesanz, Natalia Menéndez, Juan Carlos Morales, Santiago Nogales y Ñaña Vega. Estreno: 1 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

UNA PARTIDA DE AJEDREZ

De T. S. Eliot. Dirección, escenografía y vestuario: Chema Castelló. Intérpretes: Jesús Lorente, Imelda Ferrer, José Luis López, Teresa Hidalgo y Javier Carballo. Estreno: 8 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

EL BUEY SOBRE EL TEJADO

Montaje escénico a partir de la pieza orquestal de Darius Milhaud del mismo título y de ciertas sugerencias de Jean Cocteau. Guión y dirección: Iñigo Reyzábal. Espacios escénicos, vestuario y objetos: Iñigo Reyzábal, en colaboración con Juan Pablo Rada. Intérpretes: Juan Pablo Rada, Mercedes Castro, Vene Herrero, Javier Carballo, Pepa Gamboa, Hugo Prada, Jorge Ortega del Val, Juan Manuel Sánchez Cifuentes, Marcos León, Luis Sánchez, Óscar Piñuela, Dorita Alonso Moñibas, Elvira Morán, Isabel Durán, Carmen San Esteban, Sergio Candela, Juan Berrio, José Luis Masó, Eduardo Vasco, José Luis López y Juan Manuel Ribera. Estreno: 8 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

CIUGRENA

De Fernando Arrabal. Versión y dirección: Luis d'Ors. Intérpretes: Javier Páez y Pilar Jiménez. Estreno: 10 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

ARTÍCULOS
Sobre textos de Buchwald. Dirección: Santiago Lorenzo. Intérpretes: Belén Rey, Pablo Berzal, Carmen Cristóbal, Eva Parra, Javier Parajón, Santiago Nogués, Antonio Morales y Alicia Izquierdo. Estreno: 13 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

MATEMÁTICA
De Pedro González Romero. Dirección: Pepa Gamboa. Espacio escénico: Pedro González Romero. Música: José Ángel de Paz. Intérpretes: Hugo Prada, Imelda Ferrer, Adolfo Martínez, Eva Luengo, Amaranta Ariño y Jorge Ortega del Val. Estreno: 15 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Producido en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

COMEDIA
De Samuel Beckett. Dirección: Julia Arranz. Intérpretes: Isidro Carrasco, Pilar Puente y Natalie Ronse. Estreno: 17 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

JINETES HACIA EL MAR
De J. M. Synge. Dirección: Mariano Flórez. Escenografía: Ignacio Barea. Música: Enrique Torres. Intérpretes: Jorge Matheus, Esther Lorente, Puchi Lagarde, Eduardo Vasco y alumnos de segundo curso del turno de mañana. Estreno: 20 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

LIGAZÓN
De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección y escenografía: Francisco Alberola. Música: Laetitia Prados. Realización de títeres: Francisco Alberola. Intérpretes y manipuladores: María Carmen González, Susana Sierra, María Jesús Ruz y Francisco Alberola. Estreno: 22 de junio de 1988, en el salón de actos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

LA REBOTICA. Sevilla

LA VENDA EN LOS OJOS
De José López Rubio. Dirección: Juan Antonio García Barquero. Escenografía: Manolo Mora. Intérpretes: Esperanza Rider, Trino Prado, Paco M. Ponce, Pepe Hidalgo, Juan Carrascosa y Ana Bermúdez. Estreno: 12 de febrero de 1988, en el Teatro de la Caja de Ahorros de San Fernando de Sevilla.

LA REVUELTA. Bilbao

LA MUJER ROTA
De Simone de Beauvoir. Dirección: Yolanda Martínez. Escenografía: Dora Salazar. Música: Amaia Zubiría. Intérpretes: Elena Sustatxa, Gurene Martín y Yolanda Martínez. Estreno: 19 de junio de 1988, en el Teatro Municipal Ayala de Bilbao.

"(...) La mujer rota *resulta un espectáculo a través. Una memoria. Es un monólogo no teatral, novelesco. Y en el teatro se recrea de modo exterior ese mundo que es un mundo sensitivo. En la presentación, el grupo La Revuelta ha hablado de Fellini. Pues bien, quizá Fellini, quizá Woody Allen, o Saura, o tantos que han espectacularizado los recuerdos. También es Genet, o Kantor. Muchas cosas dispersas.*
Ofrece instantes, facetas de cosas que se dejan ver como al paso de una noria, gestos repetidos, tics, tropismos del alma; colores, objetos, movimientos, y también sonidos o comportamientos bajo la lógica de la alucinación, del sueño. Sin espacio real, sin tiempo. Apelotonados y obsesionantes. Con una cruda valoración del papel de una madre, autoritaria, posesiva, santa violadora en nombre de la norma social.
El conjunto reúne cuatro aspectos: el plástico, el sonoro, el literario y el dramático. Pero no llegan a cuajarse, aparecen distanciados; lo suyo es desencuentro. Fragmentación.
Dora Salazar crea un espacio con su propia consistencia. Máquinas, móviles. Para un espectáculo visual que predomina antes que cualquier otra cosa. Ello es envidiable desde el teatro, porque se adivina un lenguaje más libre, más enterizo que la palabra. La máquina-matrimonio es de una evidencia fulgurante frente a la laboriosidad del texto. Todo el tranco del deshojado de las láminas es en sí un espectáculo con un ritmo interno que viene del color y de los trazos. El más que habilidoso juego de Dora Salazar quizás esté anticipando un teatro de objetos que ella adivina en el futuro.
La música es fuerte. Hay un espacio sonoro muy marcado que aporta al rompecabezas su parte. Pero viene de otra parte.
Es peor la dramatización, la interpretación, y lo que hay de narrativo en el trabajo. Gritado, monocorde, sin matices. Oscuro, además. Hipertenso e irritante por su grandilocuencia.
Hay que saber qué función cumple este teatro, quién lo hace, para quién y dónde. Como experiencia es excelente. La aportación de la señora Salazar, de interés. La música de Zubiría, patética. La danza de la intérprete Martín, en punto. Pero hay algo de casualidad doméstica en estas cosas. Se acaba tocando el acordeón porque Elene toca el acordeón (como en otras ocasiones suena el tambor concertino, o una flauta de primera); y se sacan fotomontajes, manchas en tela o máquinas infernales porque Dora domina esa materia (como en otras ocasiones se hacen cabezudos de polispán o la vera efigie zancuda de la contaminación); finalmente se baila porque Gurene baila (otras veces se hace halterofilia o se saca la lengua). Y no es eso.
Es una producción a partir de un grupo de mujeres que proceden de otros grupos locales. El resultado es interesante, aborda campos teatrales poco experimentados entre nosotros. Pero no por ello debe perdonarse que su medio hacer falle precisamente en la teatralidad.
El que este espectáculo de la fragmentación se llame La mujer rota *no es necesariamente un acierto. Quizás, una terrible casualidad delatora."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 22 de junio de 1988).

RETRINQUE. Higuera (Sevilla)

EL AMOR DE DON PERLIMPLIM CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Dirección: Francisco del Valle Carrasco. Intérpretes: Lourdes Durán, Florencio Olivo, María del Carmen Díaz, Fátima Salas, Loly Rojas y Lucía Díaz. Estreno: 27 de septiembre de 1987, en el salón de actos de la Caja Provincial de Ahorros San Fernando de Sevilla.

TEATRE AL RING. Barcelona

RODEN LES PEDRES
Textos de Villon, Heine y Brecht. Traducción: Feliu Formosa. Dirección: Maurici Farré. Escenografía: Joan Manuel Prongué. Música: Paul Dessau, Hans Eisler y Jordi Reguant. Intérpretes: Esther Formosa, Pep Jové, Lluisa Mallal y Marta Millá. Estreno: 1 de enero de 1988, en el Centre Cultural de la Caixa de Terrassa. Coproducción de Teatre al Ring y Centre Dramàtic del Vallés.

"Hay una trabajosa búsqueda de coherencia en este espectáculo que se nos presenta como una propuesta de cabaret literario. Como si todo partiera de una idea inicial atractiva de la cual no se hubieran previsto las dificultades, la complejidad de su desenvoltura. En todo es perceptible esta laboriosidad. En la situación de los textos y su organización, en la caracterización como personajes de las tres actrices y el actor que vehiculizan estos textos, en la resolución formal de cada uno de ellos. El punto de partida es sugestivo. Hay un parentesco indudable entre las baladas de estos tres poetas de época diferente que son Villon, Heine y Brecht; un parentesco que acaba de acentuar la paternidad común de las tradiciones catalanas, excelentes, debidas a la mano de Feliu Formosa.
La construcción del espectáculo vacila entre una dramaturgia del texto y una dramaturgia del actor. Es decir, parece que por un lado se busque una cierta nostalgia, un cierto encadenamiento de contenidos en la sucesión de los poemas que acabe dibujando una línea de sentido más genérica que los incluya a todos, pero lo cual no acaba de precisarse. Por otro lado, hay un intento de dar algunos tipos de perfil a los personajes, de crear una mediación entre el actor y el texto, de insinuar unos seres de ficción que tengan sus propias razones para decirnos los textos que nos dicen tal como nos los dicen, pero esta otra mayonesa tampoco acaba de ligar.
Los mejores aciertos están en las soluciones formales dadas a algunos de estos poemas. Es magnífica la resolución antidramática de la "Croada d'Infants", en donde todo el horror de la guerra estalla en la carcajada final de Pep Jové, por ejemplo; excelente el recurso usado para decir la "Balada de Apfelböck", de una gran belleza el canto de la "Balada de la bella armera". Pero a la larga todo acaba pareciendo una especie de escaparate de recursos formales de la ironía, como si el máximo objetivo del director hubiera sido darnos a conocer que el "efecto de extrañeza" brechtiano puede usar una gama de instrumentos muy variada. Es una aportación útil para un debate —el del brechtismo— que casi siempre ha sido tratado entre nosotros con ligereza (y la muestra más reciente de esto sería "La bona persona de Sezuan" de Fabià Puigserver), pero no parece excusa suficiente para el espectáculo. El trabajo interpretativo es notable. Pero si no hay claridad, al menos hay ideas. Y como todo esto no pasa cada día, es justo señalarlo." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 2 de mayo de 1988).

ROSELAND MUSICAL. Barcelona

BLAU MARÍ
Dirección: Marta Almirall. Música: José Manuel Pagán. Coreografía: Marta Almirall y Elisabet Ferrer. Intérpretes: Marta Almirall, Elisabet Ferrer, Lidia Fosalba, Carolina García, Titus Ruiz y Manel Vega. Estreno: 10 de abril de 1988, en el Orfeó de Sants de Barcelona.

RUA VIVA. Orense

ANTÍGONA
De Jean Anouilh. Versión en gallego de Conchi R. Conde. Dirección: Manolo Vidal. Intérpretes: Teresa Villar, Irene R. Conde, Manolo Vidal, Xian Bovillo, Manuel Freire, Luisa Regal, Fernando Rodríguez Conde, Manuel Ángel Varela, Raúl Gómez Varo, Ángel Méndez, José Méndez y Tomás Fariñas. Estreno: 23 de junio de 1988, en la plaza Mayor de Orense.

ENTENDEMONOS ...ÓU?
Espectáculo compuesto por las farsas "La opinión", "Los opositores" y "El consumo", de Antonio Martínez Ballesteros. Dirección: Manuel Vidal. Intérpretes: Ángel Méndez, Manuel Varela, Tino Fernández, José Méndez, Conchi Conde, Margarita Varela, Óscar Mojón y Manuel Freire. Estreno: 22 de agosto de 1987, en Cea (Orense).

A LAGARADA
De Ramón Otero Pedrayo. Dirección: Teresa Villar. Intérpretes: Ángel Méndez, Teresa Villar, Tino Fernández, José Méndez, Manuel Freire, Margarita Varela, Raúl Gómez Varo, Conchi Rodríguez Conde, Luisa Regal, Carmen Carballo, Manuel Varela, Óscar Mojón, Belén Rivera, Mercedes Roales, Fernando Rodríguez, y Ana Maite Vieitez. Estreno: 11 de marzo de 1988, en el Liceo "Recreo Orense" de Orense.

LA RUEDA TEATRO. Zaragoza

LA HIERBA ROJA
De Boris Vian. Dirección: Juan Ramón Benaque. Música: Javier Ares. Intérpretes: Javier Arnás, José Carlos Torralba, María Jesús Domeque, Gloria Ollero, Luis Bitria y Luis Merchán. Estreno: 7 de mayo de 1988, en el Colegio de los Salesianos de Huesca.

SAC DE TRONS. Barcelona

GA-69
De Climent Sensada. Dirección: Rosa Postigo y Climent Sensada. Escenografía: Jordi Perarnau. Intérpretes: Lurdes Casas, Anna Quintana, Rosa Postigo y Climent Sensada. Estreno: 10 de septiembre de 1987, en la plaza de Sallent (Barcelona).

COMPANYIA SALES-OLLÉ. Barcelona

EL CONTRABAIX
De Patrick Süskind. Traducción y adaptación: Dagmar Lüderitz, Joan Ollé, Carles Sales y Josep María Fulquet. Escenografía y vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós. Intérprete: Carles Sales. Estreno: 6 de octubre de 1987, en el Teatro Regina de Barcelona.





"Lleva razón Joan Ollé cuando describe El contrabaix *como uno de esos "juguetes perfectos con que, de vez en cuando, nos regala el teatro". Pieza amarga, adscrita, supongo, a lo que se denomina el género tragicómico, no exenta de cierto patetismo. Pieza sobre la soledad, sobre la soledad de un músico funcionario —oposición entre artista y funcionario— relegado al fondo de una orquesta nacional —metáfora de la sociedad civil— sin posibilidad de lucimiento, sin posibilidad de ejecutar ningún solo, sin posibilidad de protagonismo. Sordo monólogo-lamentación, ahogado en botes de cerveza, gritos y sollozos, de un personaje sensible, enamorado de una "mezzosoprano", pero que ve cómo el odioso instrumento le impide aproximarse a ella y obtenerla.*
Aunque se trata de una obra para un solo intérprete, El contrabaix *es obra de dos personajes, el músico y su instrumento. Presencia, pues, real, teatralmente viva, del instrumento, que se apodera de la escena; bien como una forma un tanto estilizada de la cucaracha kafkiana, bien como un sonoro y absurdo cadáver —pienso en la obra de Ionesco,* Amédée, où comment s'en débarrasser— *y, en definitiva, como ataúd.*
La adaptación del texto alemán sacrifica más que aproxima. Se pierde el sabroso discurso político —música y nazismo— y la parte doméstica, familiar, de la música germana, esa madreflauta, queda inexorablemente diluida en un paisaje sin banderas.
Del todo contraproducente —desde un punto de vista teatral— se me antoja el cortar en un determinado momento el monólogo y ofrecer un descanso. La progresión desaparece y la tensión se relaja. La criatura de Süskind no puede detenerse; ha de soltar su monólogo de un tirón; no valen más pausas que las que le marca el texto o, si lo prefieren, la partitura. Partitura, por otra parte, admirablemente construida, con sus propios momentos de respiro y donde la documentación sobre el origen y la historia del instrumento no está metida con calzador, como lo está el capítulo sobre los cetáceos en "Moby Dick", sino moldeando el drama personal y social del intérprete.
Como bien dice Ollé, "Sales es uno de los escasos actores del país que poseen aquella infrecuente voz de la verdad humana, "aquello" que convierte en gran teatro la sola presencia de un actor hablándonos desde un escenario". Con todo, Sales no domina todos los registros posibles de El contrabaix *o, si se quiere, no acaba de hacerse con un registro que englobe todos sus personajes y nos los escupa, por así decirlo, a la cara. Sales está estupendo en el tono sarcástico y masoquista, pero flaquea cuando orilla el patetismo, así como, no siempre, en su ambivalente relación con su instrumento. De todos modos, la suya es una muy estimable*

interpretación, justamente recompensada con una rotunda ovación." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 9 de octubre de 1987).

"El contrabajo *es un fino análisis psicológico de unas relaciones de amor-odio con un objeto —un instrumento musical— que proyecta su ser sobre el músico llegando a condicionar toda su vida. Y si este análisis inteligente se percibe en la lectura del texto, mucha más fuerza y penetración se consigue en la representación teatral. Una vez más, las potencialidades del teatro, la fuerza de la voz, el matiz del gesto, la intensidad del movimiento sobre la escena descubren los mil secretos de una obra como la de Süskind. Acierto, pues, el interés por descubrir este monólogo de un joven autor alemán que está hoy en la cresta de la moda.*

En un espacio cerrado —una habitación insonorizada— un músico nos somete prácticamente a una sesión de psicoanálisis al explicarnos la razón y las contradicciones de ese cordón umbilical que le une al contrabajo. El texto tiene una inflexión interior notable que fija la doble relación. Inicialmente, en un estadio de falsa apariencia ante el interlocutor ausente, se nos muestra la relación positiva o lo que el personaje desea creer sobre el instrumento. Luego el personaje se derrumba y nos descubre cómo bajo la cepa de amor se esconde un resentimiento absoluto contra el contrabajo y cómo éste ha llegado a marcar la vida del personaje. Es el momento de la verdad y ahí aparece el hombre, el músico, el artista, con todas sus limitaciones y congojas. La distancia entre el querer ser y el ser. La realidad del sueño inalcanzable, el fracaso de la utopía personal. El contrabajo, el objeto, actúa de elemento opositor. Es la metaforización de las fuerzas externas que inciden, determinan y condicionan su vida. En último término el contrabajo es el fracaso, un enorme peso que ha lastrado la vida y búsqueda del éxito del personaje. De ahí su íntima relación de odio final y el propósito de una rebelión que probablemente nunca se realizará. El personaje seguirá siendo un funcionario musical con todas las necesidades cubiertas, pero con un hondo sentido de fracaso interior.

Hemos de agradecer, pues, a todos los responsables que esta puesta en escena — primera en España— haya llegado al Regina. Para muchos, en estos momentos, puede ser un camino más de acceso a la obra de Süskind. Joan Ollé, como siempre, ha sabido aprovechar y descubrir todos los requisitos que el texto le ofrecía. Montaje correcto. Sin embargo, a nadie se le escapa que este monólogo es una prueba de fuerza para Carles Sales, como lo es, por otra parte, cualquier monólogo para cualquier actor.

Carles Sales consigue una comunicación con un público que, ciertamente, descubre una problemática inusual e inesperada, y lo hace coparticipe y solidario de su problemática. Sin embargo, en la sesión inaugural, la actuación de Carles Sales adoleció de algunos errores y de ciertas inseguridades. Nada demasiado serio o nada que no pueda solucionarse con una mayor seguridad en la escena después de haber comprendido que su compromiso ante el espectador se salda satisfactoriamente. Simplemente, los engranajes han de rodar más." (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 9 de octubre de 1987).

"*Carles Sales no ha querido ser menos que otros compañeros de oficio y también se ha subido en solitario al escenario, para enfrentarse a eso que llamamos un monólogo. Los resultados demuestran algo que para muchos no es ninguna sorpresa: que Carles Sales es un excelente actor.*

El contrabaix, *del alemán Patrick Süskind, es un texto delgado, que se mueve excesivamente en la epidermis de las cosas. Para mí, no es la obra ideal para que un actor pueda exhibirse en plenitud de posibilidades. Tal vez por eso, Carles Sales no llega a potenciar —aunque sí apuntar— su ductilidad en el escenario, ni a tener en sus manos esos momentos que permiten a un actor moverse en la exhibición que, a la hora de la verdad, será buena, regular o mala según la auténtica capacidad del actor en cuestión.*





Sobre estas líneas, "El contrabaix", por la Companyia Sales-Ollé. En la página anterior, "Antígona" (arriba) e "In concert", de Teatre Sèmola. (Foto: Gol).

La figura del contrabajo que dibuja Süskind me pareció poco trabajada —la dirección de Joan Ollé, en esta ocasión, no ayuda demasiado al actor— y excesivamente lineal/fácil. La idea del músico funcionario podría dar más juego del que en realidad da aquí. La obra va como un punto y aparte de la realidad laboral a la realidad humana, de la cuestión personal a la cuestión profesional, de la tragedia a la comedia, y así una y otra vez. Pero falla la interrelación entre estas áreas, que, en definitiva, son las que inciden en la cotidianeidad del pobre contrabaiista/Sales.

(Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 9 de octubre de 1987).

GRUP ARTISTIC LA SALLE D'ALAIOR. Mahón (Baleares)

UN MARIT PER A LA MEVA DONA

De Nicasi Camps i Pinós. Dirección y escenografía: Domènech Enrich. Intérpretes: Pep Miguel Vilallonga, Esmeragdida Camps, Xisca Ruidavets, María Ruidavets, Lluís Timoner, Sebastià Florit, Néstor Cardona i Mont y Llúcia Bagur. Reestreno: 16 de enero de 1988, en el Centre Educatiu La Salle d'Alaior.

GRUPO DE TEATRO SAMANIEGO. Vitoria-Gasteiz

VIAJE ALREDEDOR DE UN PAÑUELO

De Jorge Díaz. Dirección: Enrike Ruiz de Gordoa. Escenografía: Santiago Gargallo. Vestuario: Yolanda Romano. Música: Lucas Sainz. Canciones: Óscar Gómez. Intérpretes: Esther Sánchez, Estitxu Romeo, Ainhoa Ríos, Mirelle Sanz, Nekane Etxebarria, Arantza Peláez, Sergio Peláez, Monse Peláez, Olga Etxeberría, Gonzalo Martínez de Antoñana, Juan Lorenzo, Aitor Zoilo, Pablo Gago, Natalia Fernández de Arroyabe, Leire de Luis, Ana Rosa López de Uralde, Emilio Arnés, Ignacio Pérez Herrero, Abraham San Pedro, Silvia González, Igor Sainz de Argandoña, Juan Antonio Iglesias, Lourdes Salvidea, Silvia Sánchez, Gema Vinagre Álvarez, Álvaro Pérez de Aransolo, Lorena Sáez Elejande y Angélica Ortiz de Insagurbe. Estreno: 10 de enero de 1988, en el Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz. Espectáculo subvencionado por el Gobierno Vasco.

SAMBOROMBON-TEATRO. Santa Cruz de Tenerife

¡PUM!, ¡PUM! ¿QUIÉN ES?, ¡LA POLICÍA!

De Darío Fo. Dirección: Alberto Omar. Música: Alberto Delgado. Intérpretes: Pascual Arroyo, José Luis García, Félix Domínguez, Francis del Rosario, Magüi Puerta, José Manuel Padrón y Jesús Bayón. Estreno: 30 de noviembre de 1987, en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna.

"*(...) La obra en sí, pese a su ubicación extratemporal y a lo repetitivo de alguno de sus pasajes, se nos antoja llena de interés. Sus diálogos poseen saludable atractivo por lo ajustados a la línea de crítica esperpéntica que ha pretendido Fo, están dotados de considerable densidad, rezuman mordaz ironía en la exposición de los hechos (algunos de los cuales nos recuerdan*

actuaciones prepotentes que todavía contemplamos en el aquí y ahora presentes —nos imaginamos cómo se desternillará de risa, mientras nos señala con el índice, la señora Democracia—), y se nos presentan ricos de divertimento, tanto por su ocurrencia hiperbólica como por el desenfadado desparpajo que el autor ha sabido usar en el tratamiento de la megalomanía, de la hipocresía y de la intolerancia.
La superposición de diapositivas, oportunas y coincidentes con los más importantes cuadros conceptuales, la escenografía, el diseño, el vestuario y el montaje musical de ¡Pum, pum! ¿Quién es?, ¡la policía!, *todo ello constituye, a nuestro juicio, un cúmulo de aciertos efectistas que en algunos momentos de la obra sobrecogen al espectador y a lo largo de toda ella lo llevan a estados de acucia por seguir el hilo y arribar al desenlace de unos acontecimientos que el director, Alberto Omar, ha sabido ensayar y acondicionar con sobresaliente suceso.*
Mención especial merece el rol de los intérpretes: Pascual Arroyo, José Luis García, Félix Domínguez, Francis del Rosario, Magüi Puerta, José Manuel Padrón y Jesús Bayón; unos artistas no profesionales que, salvando el quehacer de superior entidad del protagonista, Pascual Arroyo, quien con esta soberbia actuación se acredita como actor de excelente condición, todos los restantes por igual, bajo la diestra batuta de su director y haciendo honor a sus buenas cualidades en igual modo que a lo aplicado de su preparación, supieron imprimir a la pieza de Darío Fo esa garra, esa actualidad, ese satisfacer a la nutrida audiencia, escolante superior en su mayoría, que les premiaría durante prolongados minutos con una calidísima ovación." (Agustín Quevedo Martín. "El Día". Santa Cruz de Tenerife. 3 de diciembre de 1987).

SECCIÓN DE PICAS. Madrid

EL CASABLANCA

Del colectivo. Intérpretes: Carmen Nieves Aparacio, Elena Tebar, Antonio de Juana "Cíclope" y Cristina Martínez Torres. Estreno: 28 de octubre de 1987, en el Centro Cultural Buena Vista, dentro de la Semana de la Juventud de Madrid.

COMPANYIA DE TEATRE SÈMOLA. Lérida

IN CONCERT

Montaje, escenografía y dirección: Joan Grau. Intérpretes: Montse Aguilar, Joan Grau, Fina Solá y Carles Grau. Estreno: 30 de julio de 1988, en los "Dissabtes als Camps Elisis" de Lérida.

"(...) Todos estamos acostumbrados a la música festiva del circo, al redoble de tambores y al estallido de cornetas que anuncian el peligro o la carcajada. Pues bien, el Teatre Sèmola, aunque parezca paradójico, ha ensayado con gran fortuna unir la poética del riesgo circense con algunas páginas magistrales de la música clásica: Wagner, Mahler, Mozart, Beethoven... El resultado es altamente positivo, sorprendente, de una rara belleza.
Mediante el recurso a unos pocos y conocidos números de circo —trapecio, funambulismo, malabarismo—, el Teatre Sèmola ha construido un brillante espectáculo en el que se combinan la delicada poética de la temeridad, el humor de los mejores payasos, un humor sordo, sin estridencias, pero eficaz, todo ello salpicado con un buen chaparrón de emociones fuertes que en más de una ocasión desconcertaron al apacible público.
En In concert *no hay una historia en el sentido de argumento tradicional, pero sí que hay una tensión dramática entre los objetos y personajes escénicos muy bien lograda. Un espectáculo diríamos casi redondo que, seguro, va a conseguir muy pronto el éxito multitudinario que se merece."* (Francesc Burguet. "El País". Barcelona. 12 de septiembre de 1988).

TEATRE SET. Barcelona

AIXÒ ÉS AUTÉNTIC

De Tom Stoppard. Dirección: Jordi Mesalles. Escenografía: Angelina Herrero. Vestuario: Chass Llach. Iluminación: Joan Ollé. Intérpretes: Ferrán Audi, Dolors Rusiñol, Josep Salvatella, Mercé Lleixà, Pere Mascaró, Laura Barrufet y Jordi Coromina. Estreno: 1 de junio de 1988 en Teixidors-Teatreneu (Barcelona).

"(...) La obra de Tom Stoppard utiliza una historia de amor —la educación sentimental del escritor teatral Henry— para hablar de cosas de hoy o que afectan a personas de nuestro entorno. Y lo hace a través de unos brillantísimos diálogos, una gran dosis de ingenio y una perfecta construcción teatral.
La obra de Stoppard pertenece a una sugestiva escuela teatral inglesa, en la que lucieron autores como Bernard Shaw, Oscar Wilde y Terence Rattingan. La comedia es, formalmente, de las de tresillo y sofá, pero esconde —la trampa se descubre a los pocos minutos de empezar la función— una reflexión sobre la sociedad actual bien interesante. Humor e ironía se dan la mano a la hora de llevar al escenario temas actuales. El personaje de Henry centra las contradicciones de una generación que despertó al sexo con la revolución de los años sesenta, hizo bandera del pacifismo y fue punta de lanza a la hora de cuestionar la crisis de la pareja. Henry, en cuya educación sentimental han participado su mujer actual, su ex mujer y su hija, es un personaje que da muchísimo juego en la obra. Un texto eminentemente inglés, destinado a un público culto y cuyo traslado aquí —la dirección de Jordi Mesalles mantiene su localización allí— presenta algunas dificultades. (...) La interpretación es otro tema. Dentro de un buen tono general hay que señalar que la edad de los actores —jóvenes todos ellos— va en contra del espectáculo, pese al excelente trabajo de maquillaje hecho por Chass Llach, un gran sabio en estos menesteres. Aquéllos no pueden dar los tonos y los acabados que suele ofrecer la alta comedia inglesa." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 4 de junio de 1988).

COMPAÑÍA SGRATTA. Barcelona

TAIKO HIMENCHI (O CONFLICTO GENERACIONAL SOBRE LA PERSEVERANCIA DEL HIMEN)

Dirección: José Corbacho y Li-Pohn. Vestuario: Esther Bleda. Intérpretes: Olga Fumadó, Pilar Arcas, Pedro G. Reina y Jordi Ballart. Estreno: 27 de mayo de 1988, en el Teatre del Centre Catolic de L'Hospitalet (Barcelona).

COMPAÑÍA SHAKESPEARE. Madrid

LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ

De Calderón de la Barca. Dirección: Eusebio Lázaro. Escenografía: José Hernández. Vestuario: Elisa Ruiz y Eusebio Lázaro. Intérpretes: Eusebio Lázaro, Marina Saura, Carlos Mendy, Juan Carlos Montalbán, Carmen Robles, Miguel A. Suárez, Eduardo Mac Gregor, Nancho Novo, María Dualde, Juan Polanco, Antonio Chamorro, Miguel Gredilla y Carlos Kaniowsky. Estreno: 16 de marzo de 1988, en el Teatro Albéniz de Madrid, dentro del Festival Internacional de Teatro.

"Hay trabajos imposibles y quizás este generoso intento de Eusebio Lázaro por representar La devoción de la Cruz *sea uno de ellos. Lo cual, en cierto modo, no viene sino a confirmar algo un tanto fastidioso: que sólo las compañías nacionales, dotadas de los medios materiales necesarios, están en condiciones de encarar la representación de los clásicos. Salvemos las excepciones, pero está claro que son textos que plantean, desde la dramaturgia al reparto, pasando por los signos materiales de la escena, la necesidad de una aportación colectiva, de un tiempo, de una calidad individual y de un presupuesto que ya no están al alcance de las compañías privadas.*
Por lo demás, un texto como La devoción de la Cruz *es de los que exigen un trabajo nada fácil en el campo de la dramaturgia y de su lectura escénica. El drama posee una dimensión religiosa, manifestada con pavorosa ingenuidad. Es*



"Taiko Himenchi" y, en la otra página, "La devoción de la cruz", de Calderón.

una carga con la que es necesario jugar inteligentemente si no queremos que explote en nuestras manos, o que la función se quede en una comedia de santos, en una ejemplificación apologética.

Ciertamente, como se nos recuerda en el programa, la historia ha interesado en diversas sociedades europeas y momentos por lo que tiene de mágica y de transgresora, por lo que hay en ella de aguda premonición romántica. El problema teatral está en cómo formalizar esa lectura de la obra, sobre todo en una sociedad católica como la nuestra. Probablemente, Calderón quería, sobre todo, contar una historia que incitara a La devoción de la Cruz, mostrar hasta dónde esta devoción podía salvar de los infiernos a los seres impíos. Más que un mundo transgresor, nos ofrecía un mundo pecador, redimido en el último instante por un milagro.
Releer todo ese material para hacer de él una historia mágica y transgresora, plantea serios problemas en la versión, la interpretación, las imágenes y la puesta en escena. Y esto, sin duda, no está al alcance de esta animosa Compañía Shakespeare, presidida —como director, primer actor y productor— por el esforzado Eusebio Lázaro. La representación, demasiado plana, demasiado directa, sin interlineados, se pone en manos de los aspectos pueriles y omnipotentes del texto.
En última instancia, este montaje nos remite al tema de la representación de los clásicos españoles en nuestros días. Con frecuencia se habla de los problemas del verso, de las cuestiones meramente técnicas que tales textos plantean; creo que no podremos avanzar si no precisamos la cuestión de fondo: los intereses concretos de un director, de unos actores y de un público de hoy por representar tales obras. Y ello, sin generalización alguna, considerando por separado cada una de las obras que se representen. Es necesario, en fin, que tambien los textos de los clásicos españoles, como los de cualquier autor o época, nos hagan sentir el porqué de su presencia en un escenario." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de marzo de 1988).

"Es importante que al montar el teatro de nuestros clásicos se haga con la mayor calidad y dignidad alcanzables. En este caso, Lázaro ha optado por una notable fidelidad al texto y espíritu calderoniano; su puesta en escena es pobre, pero atenta al texto y clásica ella misma también. Pobre, porque el escenario es esquemático y los espacios están apenas sugeridos por pocos y elementales datos; sin embargo, no se ha optado por el telón negro o algún ambiente similar, sino por el escenario figurativo y realista; en esa misma medida tal escenario es pobre. Al espectador se le pide que imagine no porque no se quiere darle más, sino porque se le da poco en la línea de creación de una escena propia del siglo XVII; esto no me parece un acierto.



El vestuario no peca de tal defecto. Y en tal clima, la propia representación es un exceso lineal, elemental. Los actores, en la línea de tradición, interpretan sus papeles; no hay innovaciones ni experimentos. Nos parece muy bien, pero siendo ello así en ningún momento la interpretación es sobresaliente. Todo es digno; nada es para ser recordado.
El final está enfatizado. El argumento fantástico de la obra, tan del gusto de la época, cuenta la historia de dos niños hermanos, él abandonado en el bosque, ella educada por sus padres. Con el tiempo, desconociéndose, se encuentran y se enamoran, y de ahí arranca la tragedia. Se mezclan prodigios sobrenaturales y milagros barrocos. Si todo ello se enfatiza, hay que ir a la gran tramoya, si no se puede o se quiere, hay que simplificar. El público de hoy se mueve a la risa ante la escenografía que quiere ser espectacular sin lograrlo cuando el milagro ocurre, o ante el milagro mismo reducido a fáciles efectismos; y así sucedió en la noche del estreno, en que el público reaccionó desconectándose de la ficción y tomándola a broma, con gran disgusto de cuantos deseamos ver dignificados a los clásicos, y ante la elegante —debe reconocerse— actitud de seriedad de los intérpretes, que concluyeron su trabajo y saludaron sin nerviosismo alguno." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 26 de marzo de 1988).

"La devoción de la Cruz es una de las obras más disparatadas de Calderón de la Barca en su empresa de pintar la España loca de su tiempo, las hiperestesias de linaje, casta, honor y soberbia; y su propio inconsciente, tan turbio que haría estremecer de felicidad a un psicoanalista. Cómo la obsesión del reprimido por todas partes quiere colocar ciertas posibilidades de transgresión: la sombra del incesto, la salvación del pecador horroroso, la fuerza del amor y, en fin, la apoteosis de la cruz —en este caso de neón— fulminando a todos y escogiendo a los devotos. Algo recogió Zorrilla de todo esto —la novicia, el punto de salvación, el confeso y salvado cuando ya está muerto—, aunque el romanticismo lo envolviese todo con un hálito superior.
La gran vocación teatral de Eusebio Lázaro y de Marina Saura les ha lanzado contra este imposible con su compañía, a la que dan el gran nombre de Shakesperare; no lo han hecho sin suerte, puesto que fueron contratados primero por el Festival de Almagro y ahora por el de Madrid. A cuyo público joven no corresponde esta casuística ni los perfiles de dramón, y ríe a veces muy ostensiblemente cuando se encuentra con los momentos culminantes.
A pesar del denuedo de todos, incluido el gran pintor José Hernández, venido aquí a escenógrafo. De todas formas, siempre estremece ver, una vez más, que existió una España, sí, y que, pese a la risa de los jóvenes, consiguió infiltrarse por los siglos y dejar, todavía, algunas huellas en las páginas de sucesos de hoy." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 18 de marzo de 1988)

LOS HIJOS DE MEDEA
De Per Lysander y Suzanne Olsen. Dirección: Eusebio Lázaro. Intérpretes: Marina Saura, Angeles Ladrón de Guevara, Sandra Toral, José Luis Santos y Jorge Roelas. Estreno: 13 de julio de 1988, en la Sala Trajano de Mérida, dentro del Festival de Mérida.

"(...) Así, pues, parodia de Medea, de los Argonautas y añadidos de cosecha propia —los hijos de Medea y Jasón asumen un papel protagonista que no tenían—. Más bien, (¿para qué?) se le da la vuelta al mito clásico, en una línea de texto paródico que abundó —a veces, en demasía, y me refiero a la "morralla"— en los años sesenta-setenta. "Desmitificar" es la palabra. A veces, con la parodia, se logró una mayor profundidad, a pesar de las apariencias (Mediero lo hizo con Buffalo Bill); otras, las más, la cosa quedó en la superficie y, por tanto, condenada a ser producto de consumo —coyuntural, por tanto— de una época corta. La grandeza de los personajes griegos reside en su universalidad, en su capacidad para traspasar las "fronteras" históricas. Lo hemos visto este mismo año en

Medeamaterial, *de Müller. Nada, o muy poco, nos dicen* Los hijos de Medea, *al menos aquí y ahora. Y muy poco, además, tiene de novedosa la puesta en escena de Eusebio Lázaro. Un escenario sencillo con "guiños" en el atrezzo a la época clásica, entradas de personajes por el patio de butacas, fotografía de Marilyn... En fin, tópicos. Destaca, sin embargo, la gran presencia de Marina Saura, apta para mejores empeños y que sobresale de un conjunto aburrido —achacable fundamentalmente al texto—.*
No es precisamente un texto éste de Los hijos de Medea *que marque las "nuevas tendencias" del teatro actual. Es un texto viejo (a pesar de sus posibles pocos años).*
Corren malos tiempos para la parodia; hay que —si lo queremos así— sacarle jugo a los clásicos, exprimirlos (algunos dan mucho de sí), o reescribirlos, pero introduciendo la novedad y conservando la frescura." (Francisco Muñoz Ramírez. "Hoy". Badajoz. 16 de julio de 1988).

EL SILBO VULNERADO. Zaragoza

POE CÍA NOVENTIDÓ (CURSO INTENSIVO DE ADECENTAMIENTO POÉTICO PARA ALTOS Y BAJOS CARGOS DEL ESTADO DENTRO DEL PROGRAMA "RETO 92")
Guión y dirección: Luis Felipe Alegre. Escenografía: Eugenio Arnao. Vídeo: Jesús Lou. Dirección musical: Francisco J. Gil. Intérpretes: Carmen Orte, Luis Felipe Alegre, Ignacio Juárez y Julián Martínez. Estreno: 3 de diciembre de 1987, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

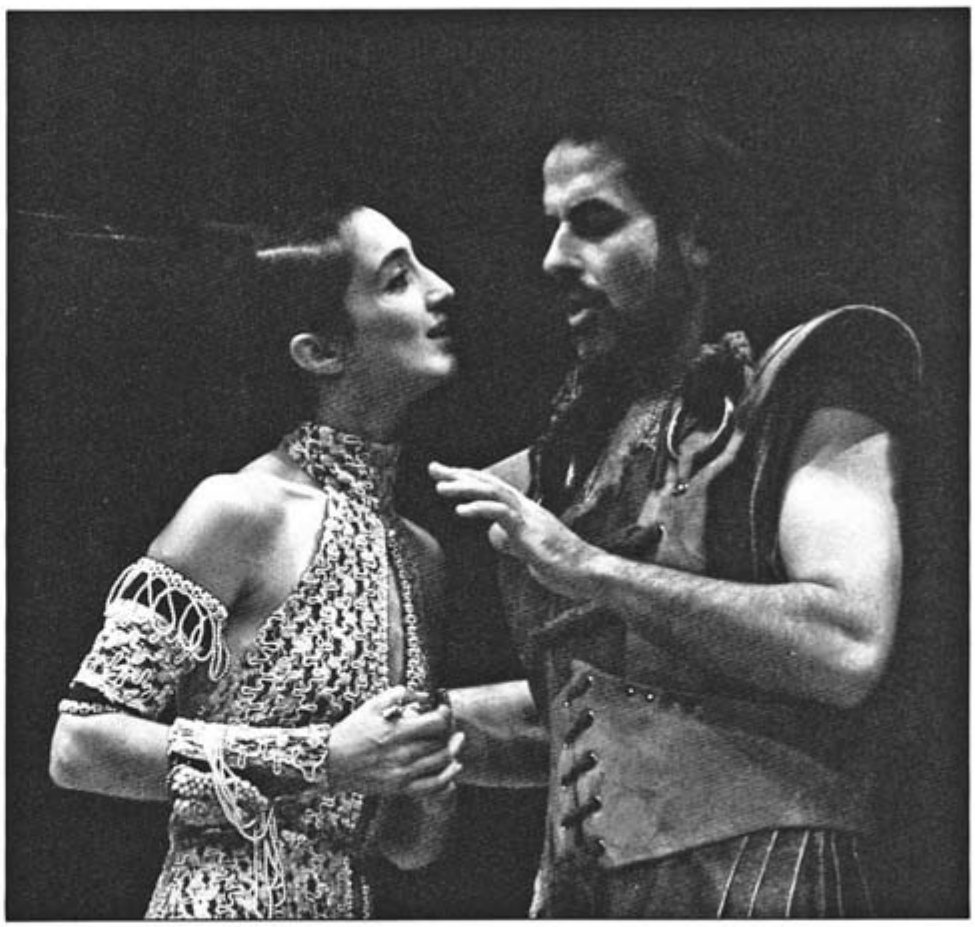
COMPAÑÍA SILVIA MUNT Y MIQUEL CORS. Barcelona

ONDINA
De Jean Giraudoux. Adaptación de Santiago Sans. Traducción de Juan Germán Schroeder. Dirección: Santiago Sans. Escenografía y vestuario: Marcelo Grande. Coreografía: Silvia Munt. Música: Tullio Tonelli. Intérpretes: Silvia Munt, Gal Soler, Miguel Cors, Teresa Cunillé, María Jesús Lleonart, Pepa Arenos, Alicia Pérez Cabrero, Esther Munt, Montse Calsapeu, Boris Ruiz, Manuel Gausa, Doménec Vilarrasa, Walter Cots, Óscar Olavarría, y Joaquim Gausa. Estreno: 27 de octubre de 1987, en el Teatre de Goya de Barcelona.

"(...) Ondina *encarna la poesía y el ideal. Es una figura mítica de los lagos y de los ríos. Quiere hacerse la realidad de una mujer. El caballero encarna lo real, la acción misma, y se siente seducido por el amor irreal, ideal, de una figulina poética. La sentencia que los jueces harán recaer sobre ellos no será menos absoluta. El caballero irá hacia la muerte, que es la nada. La Ondina sufrirá la peor de todas las penas: la aniquilación de la memoria.*
El hermoso texto ha sido traducido por Schroeder con pulcritud pero sin elevación. De tarde en tarde chispea algún destello de la retórica, de la imaginería centelleante del poeta francés. Pero, en general, el texto se vulgariza. Por otra parte, las necesidades imperiosas de la economía reducen a quince los treinta y dos actores que comparecieron en el Athénée y eso no puede por menos de tener sus consecuencias.



Ha sido discretamente aligerado el texto. Otra necesidad es la que impone la impaciencia del espectador español. Faltan escenas delicadísimas, cargadas de poesía. Se reducen frases imprescindibles. Sería necesario cotejar el texto original y el traducido para deducir hasta qué punto el mensaje total se perjudica.
En un conjunto interpretativo sólo discreto, enfatizada la entonación general, como si se tratara de un cuento para niños, destacan Cors en el caballero, la señorita Lleonart en Berta y Gal Soler en el Rey de las Ondinas. La elegancia de Teresa Cunillé produce una Reina decorativa. Uno de los dos jueces, el segundo, está radicalmente equivocado en su creación. Confunde lamentablemente la ironía con el mal gusto. El énfasis de Vilarrasa, Cots, creo que Ruiz y Gausa, es más teatral que poético. En conjunto, los estimables actores y actrices hacen un esfuerzo meritorio por debajo del poema.
Eso hace que pese un poco la representación y que parezcan largos los dos actos a que se han reducido los tres del original. Ondina *merece, pese a estas notas, el aplauso a que se hacen acreedoras las notables causas teatrales. Sea bienvenida esta* Ondina *en un momento de*



"Poe Cía noventidó", por El Silbo Vulnerado, y "Ondina", con Silvia Munt y Miquel Cors. (Foto: Antonio Braza).

lamentable frivolidad teatral." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 12 de febrero de 1988).

"(...) Yo creo que, en términos generales, de obras como Ondina *y de autores como Giraudoux puede decirse que no son nuestros, que corresponden a la sensibilidad y a las ideas de una época sin pervivencia, que su "poesía" emerge de una clase social y un momento cultural e histórico europeo que la última guerra mundial modificó profundamente.*
Por supuesto, los textos de Giraudoux están llenos de refinamiento y de reflexiones inteligentes; pero, me parece, no están en el horizonte vital de nuestros días, ni quizá tampoco en la fantasía de quienes necesitan huir —en lugar de trascenderlo o revelarlo— de su mundo.
Por eso yo no soy de los que piensan sin más que la interpretación de esta Ondina *es poco convincente. Más allá de las virtudes o carencias de los distintos actores, el problema radica en la absoluta falta de convencimiento interpretativo, en la ausencia de todo compromiso orgánico —sólo Silvia Munt parece, sobre todo en el primer acto, un ser vivo—, por más que en el plano puramente intelectual todos o algunos de los actores puedan pensar que están haciendo una gran obra. En parecidos términos habríamos de pronunciarnos si analizáramos la puesta en escena.*
En favor de la compañía y del Centro Cultural de la Villa hay que repetir lo que ya escribimos a cuenta de La malquerida*; la generosidad es obvia y el deseo de encarar una obra de quien fue, en este caso Giraudoux, un autor celebrado por la crítica y el público cultos de la época, plausible y lógica. Pero debemos sacar las pertinentes conclusiones. Y dar por bueno el montaje de estas obras y su presencia en los teatros públicos en tanto que revisiones orientadoras, pasos que nos ayuden a encontrar un teatro de nuestro tiempo, escrito hoy o en el pasado."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 15 de febrero de 1988).

"Cataluña ha tenido siempre centenares de agrupaciones de aficionados que han mantenido vivo un repertorio y una tradición. De ese vivero han salido los grandes mutantes que hoy han creado allí el mejor conjunto de teatro de España. Silvia Munt y el director Santiago Sans parecen haber ido directamente al tronco aún vivo, y escogido los actores para esta compañía. Gritos, tonillo —del que la propia Silvia Munt no está exenta— e incluso una escenografía y unos figurines de ocasión. Conmueve el esfuerzo de estas empresas privadas que concurren con los derroches de dinero de las públicas, pero la pobreza no tiene por qué ir acompañada de la fealdad, a menos que se tenga vocación para ello.
Nada de esto corresponde con la finura, con la exquisitez fantástica de Giradoux en la década que termina con la guerra mundial; el escritor, que por fin consiguió reunir la poesía con el teatro, que depositó en la palabra —un francés delicado y sugerente— el arte de la escena, interpretado siempre o casi siempre por la compañía intelectual y culta de Louis Jouvet. Ondina *es una obra sutil donde se exalta el amor y se le enfrenta con la prueba de los otros, de la sociedad dominante, degenerada, cruel. Aquí se la destroza con la mejor intención del mundo, incluso con algún añadido coreográfico. Sufre mal la doble traducción: al catalán, por su adaptador, Santiago Sans, y de él al castellano por Juan Germán Schroeder. Sufre mal la dicción, el tonillo, la brusquedad de movimientos: un noble esfuerzo que se pierde."* (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 12 de febrero de 1988).

"(...) La obra de Jean Giraudoux es larga, complicada, numerosa en personajes, muy rica en misterio, pródiga en magia, deliciosa y honda en su texto. Exige un esfuerzo enorme para saltar a escena, esfuerzo que no puede radicar tan sólo en la buena voluntad de la actriz catalana Silvia Munt.
La pieza ha sido tocada: recortada su longitud, aligerado su reparto, reducido su vestuario a una guardarropía de comics, transformada su escenografía en unos espacios pretenciosos sin imaginación, que carecen tanto de belleza (que era una posibilidad) como de verosimilitud (que era la otra opción); allí donde la manipulación reviste menor fortuna es en la traducción: el bello lenguaje se ha hecho normal, ordinario, prosaico, preciosas escenas faltan; en definitiva, la poesía se ha evaporado.
Tal vez se ha querido acercar la pieza al gran público. Lo cual, por un lado, significa tener muy poca confianza en el gran público, que es mucho más capaz de captar la belleza de cuanto se le supone, y, por otro, supone renunciar a educar el paladar de ese mismo público al que cree carente de gusto.
Silvia Munt trata de moverse en el reino de lo irreal. Nunca le acompañan al mismo el resto de los actores, que aparecen en el escenario, tal vez porque la dirección de escena no les ha llevado hasta allí. Nada menos misterioso que aquel rey marino de las Ondinas; ni más fuera de papel que el juez que trata de hacernos reír con formas y maneras de revista; nadie menos dentro de una historia de celos por un sueño que Berta, ni menos enamorado que el caballero de Wittenstein; nada menos ridículo que aquel rey, y ninguna barba menos postiza que la del viejo pescador.
En tales condiciones, qué difícil es hacer poesía, cuando la reina, el único personaje montado en clave real, es el más verdadero de lo que debió ser un cuento de hadas." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 14 de febrero de 1988).

GRUPO DE TEATRO DE LA SOCIEDAD RECREATIVA, CULTURAL Y DEPORTIVA DE SADA. Sada (La Coruña)

EL CIANURO, ¿SOLO O CON LECHE?

De Juan José Alonso Millán. Dirección: Rosuca Leis. Intérpretes: Rosuca Leis, Antonio Martínez, María Elena Gómez, Chus Sanduende, Estrella Muiño, Natalia García, María Victoria Pena, Manuel Vales, Jorge Vázquez, Manuel A. Ferreiro, Andrés López y Mary Probaos. Estreno: 6 de agosto de 1988, en la Sociedad Recreativa, Cultural y Deportiva de Sada (La Coruña).

TEATRO DEL SOL. Madrid

ABEJAS EN DICIEMBRE

De Alan Ayckbourn. Traducción de Víctor Sangiovanni. Adaptación de Francisco Melgares. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía: Andreu Polo. Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, Manuel Galiana, Nicolás Dueñas, Amparo Climent, Francisco Olmo, Juan Antonio Gálvez, Amparo Gómez Ramos y José María Barbero. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"A Irene Gutiérrez Caba le va muy bien este tipo de comedias serias, que coinciden y se ajustan a gusto con su propio modo de ser actriz. Capacitada para hacer cualquier tipo de teatro, dominando todos los registros, se identifica a la perfección con este tipo de papeles que con tanto acierto saben crear los dramaturgos ingleses, papeles de mujeres que viven con alegre naturalidad, con digna suavidad simpática una tragedia; una tragedia humana, de dimensión abarcable, posible en la vida de cualquiera y a la vez requerida de una honda energía en el personaje y en quien lo representa.
El papel central de Abejas en diciembre, *tal y como lo interpreta Irene Gutiérrez Caba, parece escrito para ella. Su ternura, su ironía, su delicadeza, su sufrimiento, su humor, pueden parecer naturales: son en realidad el resultado de un muy serio trabajo dramático que la actriz ha llevado a cabo con la segura sencillez de su alta calidad artística.*
(...) Comedia que se sigue con gusto, vestida, trabajada y dirigida con buena mano; Irene se ve acompañada de un excelente plantel de actores, entre los que destaca Manuel Galiana, capaz como ella de ofrecer todos los registros, y que aquí salta de la profesionalidad al despiste, del enamoramiento a la timidez, en su papel de doctor que se ve inmerso en los acontecimientos sin querer asumirlos en cuanto tienen de trágicos y sin querer distanciarse de ellos en cuanto tienen de entrañables.
Otro acierto del reparto es Nicolás Dueñas, que da muy bien el fantasma que le toca representar, también en él se acomoda su modo habitual de actuar con el tipo que en la pieza le corresponde. Como juegan atinadamente la belleza de Amparo y la fanfarronería de Francisco Olmo en las tareas que tienen encomendadas.
Reparto y tema, escenografía y puesta en escena, todo contribuye a que estemos, si no ante un gran espectáculo, sí ante una comedia muy aceptable que se ve con agrado e interés." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 15 de diciembre de 1987).

"(...) La estructura dramática se compone de dos planos que se interfieren: el uno, real, muestra los sinsabores y frustraciones de Susan junto a un marido dogmático y egoísta y un hijo excesivamente "moderno" e independiente; otro, imaginario, compuesto por un marido casi de opereta y dos hijos del pseudomundo bien, británico, rico en crinolinas y atuendos deportivos de lujo.
Ayckbourn lo muestra sin advertir al espectador y el placer de éste es ir descubriendo los resortes del juego y apreciando ironías críticas del autor sobre dos esferas que componen en un conjunto la vida representativa y sentimental de Susan. Muy bien dibujados los tipos reales. Intencionadamente tópicos,los imaginarios. La acción discurre bien, con gracia, con excelentes apuntes psicológicos y costumbristas hasta que se desboca en un final casi de revista.
Irene Gutiérrez Caba utiliza lo mejor, lo menos afectado de su juego de actriz y produce una figura femenina, que era realmente peligrosa, con sencillez e ironía en un muy buen trabajo





"Comedia sin título" (página siguiente) y dos momentos de "Abejas en diciembre", de Ayckbourn. (Foto: Pablo Santana).

que centra eficazmente la acción. Galiana es hoy el mejor creador de tipos del teatro español. Su doctor Bill es de antología. Humanísimo, lleno de repliegues humorísticos sin pasarse nunca, las escenas suben de nivel cuando enfrentan a los dos personajes principales: Bill y Susan. Excelente la irónica aportación de Nicolás Dueñas en una caricatura fina y divertida. Guapa y sensual Amparo Climent, que aporta lo que Lucy pide, sensualidad, corporeidad en sus incursiones a la mente de Susan. Quizás un punto recargado, aunque correcto, Gálvez, graciosa Muriel la de Amparo Gómez Santos, y en su sitio José María Barbero, breve hijo pródigo de la comedia, bien dirigida por Joaquín Vida en un excelente ámbito escénico de Andreu Polo. Si el autor no redondea su propósito y la comedia se desliza más de la cuenta en su desenlace, eso no impide que Abejas en diciembre *sea un cóctel ligero de humor, poesía y crítica."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 12 de diciembre de 1987).

"Alan Ayckbourn es un autor inglés fino y sencillo a cuyo lenguaje se acomoda muy bien el del adaptador Francisco Melgares sobre una traducción de Víctor Sangiovanni.
Lo que cuenta en esta comedia, representada en el escenario madrileño del Centro Cultural de la Villa, es ese cúmulo de pensamientos y recuerdos que se dice que acuden a la memoria de quien está a punto de perder la vida; en este caso, una mujer casada con un eclesiástico, una burguesita desencantada. Lo que recuerda está teñido de irrealidad y fantasía, mezclado con acontecimientos públicos, un contraste entre el fasto y esplendor del mundo color de rosa y su verdadera vida gris.
El autor es de la categoría de los hábiles, de los que utilizan el escenario como un espejo astuto ante el cual el público no sabe bien, para su deleite,lo que está pasando y lo que es imaginado, y a qué confusión de imágenes y palabras está asistiendo, hasta que el autor cree oportuno decírselo.
Para un público de ingleses de buena fe es una comedia amable con un humor un poco triste. Para los españoles, el director Joaquín Vida ha recalcado mucho la acción y la interpretación, ha reiterado lo que parece que ha de ser más tenue; entre él y los actores hacen que todo sea un poco caricaturesco.
Lo mejor, la interpretación de Irene Gutiérrez Caba, que saca todo el relieve posible a su papel. Para ella fueron los mejores aplausos de la noche, que recibió con sus compañeros de trabajo." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 11 de diciembre de 1987).

"Abejas en diciembre *se interesa sólo por la fantasía. Nuestro personaje femenino, influido por las horas pasadas frente a la pequeña pantalla del televisor, aburrido y frustrado en su vida cotidiana, casado con un tedioso pastor protestante y madre de un hijo atrabiliario y distante, sueña su propio serial, fantasea otra vida, otra familia, que se cruza con la real y acaba ocupando su puesto.*
Comedia que cuenta en la historia del teatro con muchos precedentes. Historia triste, melancólica, y, en definitiva, plácida, porque la fantasía es de otro mundo y carece de vigor para irrumpir en éste. De ahí ese tono de amabilidad y de humor que gobierna la comedia, interpretada por un excelente reparto —otro éxito profesional de Irene Gutiérrez Caba—, en un bonito decorado, bajo una dirección que tiene muy claros los límites y los encantos del texto." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 18 de diciembre de 1987).

SOLPOR. Orense

MICOMICÓN E ADHELALA

De Eduardo Blanco-Amor. Dirección: Camila Álvarez. Intérpretes: Elena Martínez, Jackeline Seijo, Montserrat Rodríguez, Elena Mayán, Víctor Manuel González, Ana Belén Iglesias, Silvia Alén, Ana Isabel Pérez y Sonia Iglesias. Estreno: 27 de febrero de 1988, en la parroquia de San Rosendo de Celanova (Orense).

LA MUCHACHA SIN RETORNO

De Santiago Moncada. Dirección: Camila Álvarez. Intérpretes: Carlos Montero, Marina Mouriño, Beatriz Martínez y María del Carmen Rodríguez. Estreno: 31 de agosto de 1988, en el salón de actos del Monasterio de Celanova (Orense).

STRIP-TEASE. Terrassa (Barcelona)

DOMESTIQUES

Del colectivo. Dirección: Jordi C. Pomar. Música: Pep Domenech. Intérpretes: Montse Lou, Teresa Sánchez Roca y Olga Colomer. Estreno: 3 de junio de 1988, en el Teatro Socialet de Terrassa (Barcelona).

COMPAÑÍA SUEÑO DE NOCHE DE VERANO. Zaragoza

COMEDIA SIN TÍTULO

De Federico García Lorca. Dirección: Lola Poveda. Escenografía: Antonio Bagüés. Vestuario: Mario Piombi. Música: Luis Paniagua. Intérpretes: Jesús María Temprano, Juan Graell, Rufino

Ródenas, María José Moreno, Carlos Martín, Helena Millán, Sesma, Xavier Brun, Clara Pérez, Agustín Miguel, Fernando Arnas, Gliserio Mauriz, José María Montserrat y Miguel A. Villarig. Estreno: 22 de enero de 1988, en el Salón Oasis de Zaragoza.

"(...) El montaje de Sueño de Noche de Verano, la entusiasta compañía que, con grandes riesgos y esperanzas, ha sacado a la luz de las candilejas la única gran obra de Lorca aún por estrenar, es ajustado en todo momento, revistiendo con buenas ideas, a la falta de mayor presupuesto, un texto realista y sorprendentemente premonitorio —incluso de la propia muerte del poeta— que, siendo escueto, carga, sin embargo, el ambiente de un singular aroma poético.

Indiscutiblemente, es un texto avanzadísimo para la época en que fue concebido, adelantándose al que mucho después revolucionaría la escena europea. El cuestionamiento realidad-ficción, el escenario ampliado hasta las puertas de la calle pasando por el patio de butacas, la necesidad de un teatro que no adultere la vida para autocomplacencia del espectador; en fin, el teatro dentro del teatro y todo él vuelto del revés mientras en la calle estalla la revolución...

El lugar elegido para el estreno es parte del éxito del montaje: el Oasis, de Zaragoza, la sala más genuinamente popular de la ciudad, cabaret y teatro de variedades, cuyos asientos de viejo plástico rojo, con el escenario de tablas medio hundidas y las bombillas colgando por doquier, garantizan el espíritu claramente social y popular de la obra, además de recrear el aire genuino de teatrillo de preguerra. Cuando se sale de la representación, tras el bombardeo final que "derrumba el techo de la sala", no extraña nada, por tanto, que la casa de enfrente esté derruida y la calle llena de escombros; la circunstancia hace que la realidad redondee la ficción.

La interpretación de los actores, con una media todos de más de diez años sobre las tablas, es en todo momento apropiada y voluntariosa, y cabe mencionar el trabajo de María José Moreno como Titania travestida de Lady Macbeth, a Juan Graell como el escéptico director en busca de un teatro que diga "toda la verdad", a los improvisados "espectadores" —Rufino Ródenas, Helena Millán, Agustín Miguel y Clara Pérez— que se quejan, dudan y hasta disparan y matan. La sorpresa es la forma de acercamiento al público y, desde luego funciona, aunque quizá no tanto los efectos técnicos (en esta obra, capitales) que fallaron como en todo buen estreno.

Las intervenciones del "público" son el motor de la acción, y toda la obra es una interrogante sobre la validez del teatro. "La única ley del teatro es el juicio del espectador", dice un espectador; "la mentira la tiene ya usted en casa", responde el director. Y es que "es difícil ver la verdad, pero más difícil todavía enseñarla", dice éste al comienzo de la obra. Irrumpe un obrero en la sala y un espectador se levanta para sellarle con un tiro la boca; otro espectador se complace de que "este país sea tan aficionado a la muerte". "Tú no me dirás nunca la verdad", lamenta el director de su amante primera actriz; "ni nadie. Pero te cantaría la mentira más hermosa", contesta ésta, mientras el director sueña con gritar verdades nuevas sobre los viejos escenarios. En definitiva, "la pólvora mata



la poesía... ¿O la salva?"; a partir de aquí se podría abrir el coloquio sobre Comedia sin título, *una obra extrañamente moderna, a pesar de sus cincuenta y tres años, con un compromiso absolutamente lorquiano, que madura a partir de una propuesta social cristiana, y capaz de proponer la inmolación como prueba de amor al escenario, al público, a la calle y al mundo. Todo un augurio.*

El texto hace justicia al Lorca dramaturgo, un poeta que deja de ser andaluz, definitivamente, para estar ya muy cerca de lo universal.(...)" (Ramiro Villapadierna. "ABC". Madrid. 24 de enero de 1988).

"Comedia sin título *pertenece a ese grupo de obras de Lorca, misteriosas y escurridizas, heridas por un hálito surrealista muy particular, con las que el poeta se metió de bruces en la investigación teatral, en la especulación teórica y en la reflexión laboriosa, sin olvidarse del idioma poético, de la imaginación y del diseño de una atmósfera perturbadora que discurre entre la realidad y la ficción, la verdad y la mentira, el juego onírico y la función social del teatro, siempre dentro de una dificultad importante, acentuada por una palabra caudalosa y lírica y la obsesión por las imágenes oníricas que destilan belleza, tragedia, desnuda poesía. La pieza, elegida por la compañía Sueño de Noche de Verano para su presentación como elenco teatral de nuevo cuño, es un texto complejo, reflexivo y duro que intuye, como una violenta premonición, la miseria del teatro y el destino amargo de una España socavada por el desasosiego. A partir de esta intuición, de la rebeldía que aquí viene cargada de ambivalentes significados, el argumento camina hacia un desenlace presentido partiendo de una función escénica (teatro desde el teatro) con un autor atormentado que monologa y se abisma en torno a un grupo de personajes y actores que le repudian, que le asedian y que incluso le aman. Sueño de Noche de Verano ha asumido el riesgo de abordar, en su primer contacto con el público, un drama imperfecto, difícil, que esboza temas y conflictos y quebranta, en cierta medida, valores dramáticos tradicionales, pero no ha resuelto el montaje con brillantez, con suficiente imaginación. El atrevimiento inicial de la elección no ha tenido continuidad en el montaje; no se ha sabido extirpar el humor y la ironía que hay en el texto, se ha seguido con escrupulosa fidelidad el original y, además, la compañía ha contado con otro inconveniente: la sala. El Oasis, a nivel escénico, ofrece una serie de limitaciones importantes, es reducida, tiene un escenario muy pequeño con desarrollo circular, y eso, quiérase, o no, supone un serio hándicap ante un amplio reparto. Sus carencias obligan a la dispersión de los actores en los palcos, fuera de escena, con la molestia (acaso premeditada) de que el espectador no siempre puede seguir lo que ocurre. Y, por otro lado, la recurrente fórmula del "teatro dentro del teatro", con un evidente homenaje de Lorca a Shakespeare, tampoco aporta gran cosa, introduce una referencia oculta no siempre asequible, transgredida, felizmente, por una actriz-mujer enamorada que encarna a Titania y a Lady Macbeth en las escenas más emotivas de la función.*

La interpretación resulta desigual con voces que no alcanzan las butacas, que se tornan inaudibles de golpe; con gestos y ademanes carentes de espontaneidad y fluidez, y cuando se desencadena el tumulto de afuera, la revolución que llega, el montaje y la actuación se desgajan, en confusión y aturdimiento, en frondoso desorden, remedando el caos exterior. Hay sugerentes momentos musicales, los decorados se reducen al máximo por las limitaciones de espacio, las luces se desplazan continuamente con armonía, y el espectáculo, pese a las manifestaciones de Juan Graell —coordinador de la compañía—, no tiene en absoluto vocación popular, por su discurso teórico permanente, por su obstinado afán de mensaje; aunque, eso sí, Comedia sin título *posee una dignidad inequívoca, y detrás se percibe un esfuerzo serio y meditado que aún debe ser ajustado y corregido. El grupo tiene la palabra."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 24 de enero de 1988).

TEATRO DE LOS SUEÑOS. Valencia

LA COMÉDIA DE LES EQUIVOCACIONS

De William Shakespeare. Versión de Sara Mañero y Julie McLucas. Dirección: Juli Leal. Escenografía: Margaret Zak. Música: Pep Llopis. Intérpretes: Juanjo Prats, Ramón Moreno, Rafa Contreras, J. Ramón Pérez, Alicia Escurriola, Pepa Juan, José Soler, Francisco Alegre y Olé, Esther Alabor, Pilar Almería, Ferrán Catalá, Paco Vila, Patxi Santos y Josep Palanca. Estreno: 15 de octubre de 1987, en el Teatro de los Sueños/Sala Escalante de Valencia. Espectáculo producido por los Teatros de la Diputación de Valencia.

"Esta versión de una de las primeras comedias del joven Shakespeare aligera el texto y evita los discursos farragosos, todo al servicio, al buen servicio, de un espectáculo cuyo público más



numeroso será el adolescente. También la puesta en escena, muy hábil, de Juli Leal, remarca los aspectos juveniles y directamente divertidos de la obra, lo mismo que los actores, tanto en su gestualidad como en sus movimientos, no desdeñan el recurso a un cierto infantilismo que casi siempre resulta eficaz, aunque choca.
Elementos de lo que se ha dado en llamar "mediterraneidad" en la escenografía, en el vestuario, en los diversos objetos escénicos que intervienen en la historia, en el carácter desbordante de la interpretación, dotada de una alegría y una deliberada ingenuidad que muchas veces resulta contagiosa y siempre divertida. Se ha tratado de facilitar al espectador joven el disfrute de la obra shakespeariana, y creo yo que se ha conseguido. Es muy afortunado el recurso de distribuir entre varios recitadores el largo prólogo del anciano, al principio de la obra. No sólo evita la farragosidad, sino que también hace intervenir tempranamente a todos en el relato de la historia.
Dos horas largas de espectáculo quizás sean una medida excesiva para un público todavía no habituado a la inmovilidad que se requiere del buen espectador. Lógicamente, el ritmo se resiente en ocasiones. Trepidante cuando juega a la "commedia dell'arte" muy conseguido cuando muestra los equívocos del argumento, se detiene en seco cuando el diálogo excede de las cuatro frases. Aunque no siempre ocurre así. En ese sentido, hay que destacar la habilidad de Juanjo Prats y la fiereza de Alicia Escurriola, así como a Rafa Contreras y J. Ramón Pérez, estos últimos tal vez algo indefinidos entre el payaso y el bufón a la hora de componer sus divertidos papeles. Un espectáculo solvente, divertido, que tal vez convendría acortar un poco." (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 20 de octubre de 1987).



"Tarzán" (sobre estas líneas) y "La comedia de las equivocaciones". (Foto: Vicente Jiménez). En la página siguiente, dos momentos de "El rei de l'Orient". (Foto: Ros Ribas).

TARZÁN
De Rafael Rodríguez, inspirado en los personajes de Edgar Rice Burroughs. Dirección: Rafael Rodríguez. Escenografía: Joge Anton y Carlos Montesinos. Vestuario: Alicia Ruiz. Caracterización: Helena Florenza. Música: Pep Llopis. Coreografía: Ana Extremiana. Intérpretes: Carlos Gramaje, José R. Pérez, Andrés Navarro, Benjamín Figueres, Alvaro Baguena, Carles Alberola, Miguel Llop, Ramón Moreno, Pepe Martí, Marina Vinals, Alfred Pico y Teresa Gasco. Estreno: 12 de abril de 1988, en el Teatro de los Sueños/ Sala Escalante de Valencia. Espectáculo producido por los Teatros de la Diputación de Valencia.

TEATRO DEL SUR. Granada

EL ADEFESIO
De Rafael Alberti. Dirección: Enrique Sánchez Vílchez. Intérpretes: Mar Recio, Rosario Sánchez, José Monleón, Mariano Sánchez, Dolores Martín, Virginia Rueda, Juan Alfonso Cantero, Encarnación Vílchez, Fermín García y Gustavo Funes. Estreno: 8 de diciembre de 1987, en el Teatro Isabel la Católica de Granada.

"(...) El ejercicio sobre la distancia se acrisola en el lenguaje. Palabras bellas y literarias. Romancillos de pueblo incrustados como un granate en abalorio de plata. De vez en cuando un verso quevedesco como el del espejo del primer acto. Se dice que El adefesio *está falto de fuerza dramática y harto de simbolismo. Yo creo que está mesurado en ambas cosas y pretendido de sobriedad. El contraste de la joya lo da la ironía. Se muestra la fealdad del alma y del cuerpo y constantemente se alude a un paraíso botánico. Ya se superó el mundillo zoológico de La Fontaine; ahora le toca a las plantas simbolizar y tipificar. Altea, el nardo limpio, Aulaga la espinosa, Uva y mala uva, cañas para flagelar, flores hasta en el vestido de Altea, una gorgoja que se come cualquier semilla...*
Y la distancia también en la sexualización. Es "El" adefesio y no "La". Una mujer ejerciendo de hombre, un travestismo al patriarcado. Por eso es especialmente plausible la idea de Teatro del Sur de mostrar a Gorgo interpretada por un hombre, sin ambages ni gestos delicuescentes. Es un hombre que poco a poco se hace creíble mujer. La labor actoral de Mariano Sánchez Pantoja es ajustada e impresionantemente fiel a esta idea. Imposible olvidar la creación que hace unos lustros hiciera Ismael Merlo de la Bernarda de Lorca.
Porque en El adefesio *están Lorca y Buñuel, Velázquez y Valle-Inclán, Julieta y muchos otros enigmas de nuestra cultura. Alberti es sabio y combina los símbolos materialistas con maestría suprema. Sabe compendiar en dos horas la historia del opresor y del oprimido, la crónica de la caridad infame, la inmodestia de la fealdad frente a la belleza. Hasta la esperpéntica forma de redención que es el masoquismo. Gorgo dice una y otra vez : "Hiere, lacérame, dime lo que soy..." es la pasión secreta de saberse gusano vil.*
De gusanos está plagada la decoración. Magnífica síntesis en los tapices de Fran Cantarero. Culebrillas por la escena. Mundodrama de imágenes muertas bien dirigidas por Enrique Sánchez Vílchez que ha sido fiel al texto a fuer de parecer oneroso. Es de valorar esta valentía; el texto de Alberti a todas luces necesita revisión; salvado el brillante tercer acto, los dos primeros tienen alguna reiteración y ciertas divagaciones.

Teatro del Sur esgrime su fidelidad con orgullo. La dificultad de la obra, larga y dura, la metamorfosean en un oasis de belleza raro en el teatro andaluz de nuestros días.
El temple de buen teatro, la acertada réplica que dan los actores y el ensamblaje dramático de la escenografía quedan realzados por una iluminación de Miguel Alarcón que une a su sobria elegancia el proceder de otro grupo teatral granadino en ayuda de Teatro del Sur. Parece que al fin se van rompiendo las tapias de "los cármenes" y con las manos de todos se puede avivar una ilusión que ya parecía imposible."
(Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 20 de diciembre de 1987).



SURIPANTA. Badajoz

EL DESPERTAR A QUIEN DUERME
De Lope de Vega. Versión de Rafael Alberti. Dirección: Francisco Suárez. Escenografía: Paraíso de Tlaloc. Música: Golfos Pérsicos. Dirección musical: José Granero. Intérpretes: José Vicente Moirón, Fermín Núñez, María Carbajo, Cristina Pinto, Beli Cerrato, Paco Madrigal y Paco Nepomuceno. Estreno: 24 de junio de 1988, en la plaza Mayor de Llerena (Badajoz).

SUS SCROFA FERUS. Castellón

HIJOS DEL AGOBIO
Del colectivo, bajo la supervisión de Nel.lo Vilanova. Músicos: Quique Torner, Alejandro Carda, Quique Renau, Xavier Portoles y Pasqual Broch. Actores: Maite Gil, Jordi Renau, Martí Pich y Joan Raga. Estreno: 18 de diciembre de 1987, en la Discoteca Kyoto de Vila-Real (Castellón).

TAP (TEATRE AL PARAL.LEL). Barcelona

EL REI DE L'ORIENT
De Joan Rendé. Dramaturgia y dirección: Carlo Boso. Escenografía: Quico Estivill. Vestuario: Rosalba Magini. Música: Jacques Offenbach, con arreglos de Joan Bibiloni. Coreografía: Albert Sans. Intérpretes: Ramón Teixidor, Nuria Cano, Martí Peraferrer, Amparo Moreno, Pep Molina, Teresa Sarries, Rosa Cadafalch, Anna Güell y Jaume Baucis. Estreno: 9 de febrero de 1988, en el Teatro Condal de Barcelona.

"Tras varios aplazamientos y en un marco de expectación se ha estrenado El rei de l'Orient, *de Joan Rendé, con música en directo de Offenbach arreglada por Joan Bibiloni. La dirección de la obra —entre opereta y comedia musical— es del italiano Carlo Boso, del que aquí hemos visto buenos montajes de comedia del arte.*
No conozco el texto original de Rendé, pero al margen de la polémica suscitada por éste —denunció que el director le había manipulado y cambiado el texto, aunque asistió y saludó la noche del estreno—, el oído ahora en el Condal resulta más bien menor y plano, aunque apto para que el director tenga en sus manos un material con el que proponer una historia de viajes y aventuras, centrado en Quimet y su voluntad de ser un nuevo Alí Bey.



Pese a los aplazamientos, el estreno de El rei de l'Orient *no llegó en el momento adecuado. Parece claro que el espectáculo es excesivamente largo —casi tres horas— y todo parece indicar que va a ser recortado; hay escenas repetitivas que sólo consiguen fatigar al espectador. Este reajuste y algunas representaciones más mejorarán, sin duda, la cosa.*
No es posible negar que el esfuerzo y la entrega general a esta aventura están sobre el escenario. Y que en el empeño por hacer un musical divertido y brillante no se ha regateado dinero. Vestuario, peinados y maquillajes — de Llongueras—, una escenografía cambiante, humos y alguna que otra pirotecnia buscan la brillantez del producto.
Pero el resultado final no es el esperado. Uno tiene la sensación de que no se han medido bien las cosas y de que en el teatro no todo es voluntad y dinero.
Señalaría, por ejemplo, que Carlo Boso ha ido esta vez a los grandes movimientos y a quedarse con una música final facilona y en momentos hasta pachanguera. Pero no ha cuidado el detalle, el matiz, la coherencia interna del espectáculo, ni los actores. Y por ahí se le ha ido el invento. Un invento que, cuando se le quiten treinta o cuarenta minutos, será más digerible, más entretenido, pero no un espectáculo de un buen nivel medio.
Los nueve actores se entregan de forma absoluta, pero a la hora de cantar las cosas fallan demasiado (hay que señalar el buen trabajo de Pep Molina). Amparo Moreno se gana al público con un personaje amable, y Ramón Teixidor, además de estar muy bien, le saca —el único— ironía y punta al suyo. Martí Peraferrer, en el personaje protagonista, llega a sorprender aunque esté encorsetado en unos movimientos y unos tonos impuestos por el director, quien potencia los números musicales y, en cambio no tiene un buen conjunto de voces." (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 12 de febrero de 1988).

"(...) Carlos Boso, gran conocedor de la Comedia dell'Arte, se preocupó —diría— del movimiento escénico y de abordar al bulto el argumento de El rei de l'Orient, *pasando por alto las peculiaridades de una escritura que, si bien acusa los puntos frágiles e ingenuos del autor dramático neófito, reúne intuiciones y apuntes afortunados que entrarían, puestos a buscar padrinos, en una línea comediográfica a lo Joan Oliver.*
Así las cosas, no sé si es más "grave" haberse inventado correcciones del texto, como un final absolutamente incongruente —con un reencuentro de los protagonistas que se despiden en Africa y se reencuentran en Barcelona, sin solución de continuidad, sorprendidos de un trance absolutamente previsto— o la falta de una lectura meticulosa del original, que sólo el oficio y la pericia de algún actor (Ramón Teixidor) logra enmendar, con puntuaciones que pasaron inadvertidas a un olfato "in albis" del director.
No existe, todo hay que decirlo, un gran material literario en El rei de l'Orient, *pero lo mejor que hay en él ha sido reprimido a conciencia. Creo que Joan Rendé necesita acercarse al género con más reposo, evitar la precipitación con que la anécdota y los datos de su héroe, ese "Quimet" aprendiz de Alí Bey, se vierten en el lenguaje coloquial, que a ratos resulta anguloso y abrupto por más que utilice el envoltorio jovial, desenvuelto y frívolo de la comedia/opereta. En no pocas escenas, en las secuencias teloneras, creemos asistir al diálogo esquemático que suele utilizarse en el libreto de la revista más convencional.*
Interesado por la juerga escénica, el director y su equipo derivaron ese empeño al lucimiento de personajes simpáticos y agradecidos (Amparo Moreno) y a potenciar los números musicales aun a riesgo de convertir la partitura de Offenbach, con arreglos de Joan Bibiloni, en sonoros pasajes meramente cosquilleantes y pachangueros.
La escenografía ingeniosa de Quico Estivill no deja de ser un tanto híbrida, difícilmente identificable con ningún escenario de época, específico; el alarde del artefacto transitivo de la penúltima parte, cuya aparición en escena fue aplaudida, se alza como el decorado de una carroza carnavalera. Anna Ricci hizo, sin duda, lo que pudo preparando la voz de los cantantes y en algún caso actores (Pep Molina) —muy mal diseñado como "Corto Maltés"— logró que el personaje entonara bien." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de febrero de 1988).

"En el programa de mano se habla del estreno de un "nou autor teatral del nostre país": Joan Rendé, una pluma catalana de reconocido prestigio, tanto en el campo de la narrativa como del periodismo. Ahora bien, como autor teatral, Joan Rendé sigue siendo un perfecto desconocido: El rei de l'Orient, *el espectáculo que el martes se estrenó en el Condal, tiene que ver muy poco con la obra del mismo título que Rendé tuvo la gentileza de darme a leer y cuyo texto ha sido manipulado por el director Carlo Boso. Toda la ironía de Rendé en torno a una concreta sociedad catalana y a su épica del fracaso ha desaparecido del espectáculo. Sin embargo, eso no ha sido obstáculo para que Rendé mantuviese su firma en el cartel y saliese a saludar al término del espectáculo. El que no salió a saludar (al parecer se ausentó de Barcelona hace una semana) fue el padre de la criatura, el italiano Carlo Boso.*
El espectáculo dura cerca de tres horas: empezó a las once menos cuarto y finalizó, después de un brevísimo descanso, a las dos menos cuarto de la madrugada. En esta ocasión, Carlo Boso, ha hecho honor a su condición de especialista en la "commedia dell'arte". En ese género teatral, que funciona como un aparato de relojería, la risa del público es algo que no se hace esperar, y el martes, en el Condal, hubo que aguardar un tiempo interminable a que ésta se produjera, gracias en parte a la probada eficacia de algunos intérpretes, en especial de Amparo Moreno. La escenografía, de Quico Estivill, merece un aplauso. Y eso es todo sobre esa pobre, ridícula aventura africana que le han endosado a Joan Rendé." (J. de S. "El País". Barcelona. 11 de febrero de 1988).



"Y un día me dijiste", de Teatro Tabanque-Imagen 3 y, en la otra página, "Las salvajes en Puente San Gil", de José Martín Recuerda. (Fotos: Chicho).

TABANQUE-IMAGEN 3. Zaragoza

Y UN DÍA ME DIJISTE...
De Julio Alejandro. Dirección: Helder Costa. Escenografía: Antonio Saura. Intérpretes: Dionisia García, Javier Cruz y Sergio Plou. Estreno: 9 de abril de 1988, en el Palacio de Congresos de Jaca (Huesca). Convenio con el INAEM y con la colaboración de la Diputación General de Aragón.

TEATRO TABLADILLO. Burgos

NO ES VERDAD
De Francisco Nieva. Dirección: Jeús Sanz. Escenografía: Miguel Ángel Ortega Intérpretes: Belén Bueno Gutiérrez, Mariví Ramos, Juan Luis Sáez, Pepillo Alonso y Eduardo Fernández. Estreno: 20 de mayo de 1988, en el Centro Cultural Francisco Salinas de Burgos.

TABLAS. Alicante

LA CANTANTE CALVA
De Eugène Ionesco. Dirección: María José Garrido. Estreno: 7 de septiembre de 1987, en el parque Lo Morant.

TAGASTE. Ceuta

UNA HERMOSA LUZ QUE PERDURA
De Francisco Portes. Dirección: José Antonio García Iñigo. Intérpretes: María Victoria Ramírez, Susana Burgos, José María Rosa y Marcos López. Estreno: 29 de enero de 1988, en el Salón de Actos del Colegio de la Inmaculada de Ceuta.

COMPAÑÍA TAGORA. Madrid

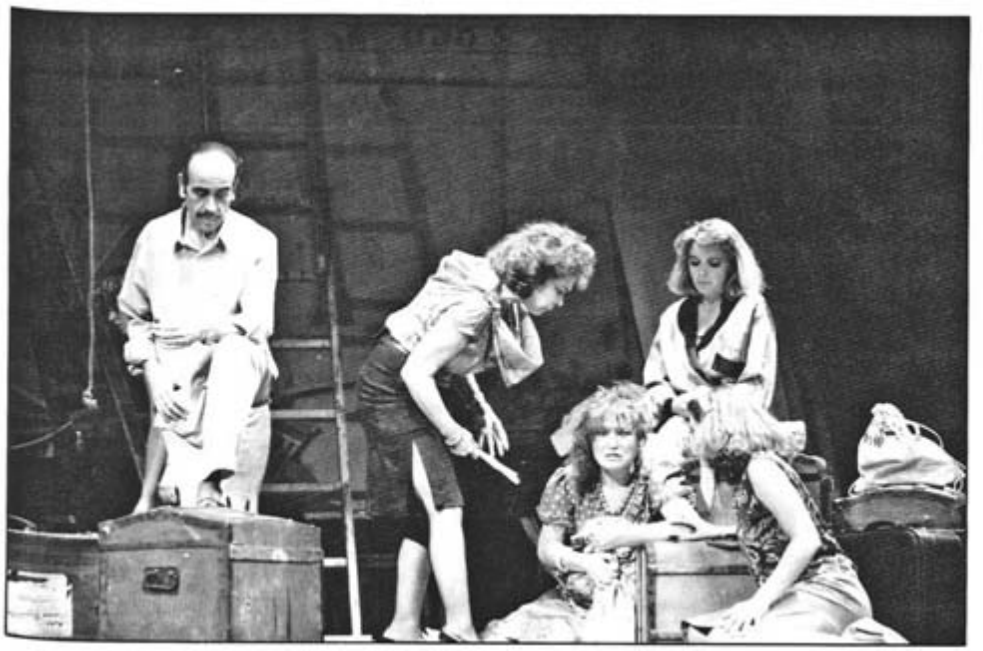
EL BEBÉ FURIOSO
De Manuel Martínez Mediero. Intérpretes: Carmen Pérez, Ana I. Frechoso, Javier Martínez, Luis Martínez y José Aguado. Estreno: 5 de mayo de 1988, en la escuela de Bachillerato de Albox (Almería).

TALÍA. Alba de Tormes (Salamanca)

EL ARDID
De Pedro Muñoz Seca. Dirección: Jesús María Corredera Martín. Estreno: 18 de diciembre de 1987, en el Salón de Actos de la Delegación de Cultura de la Junta de Castilla y León en







Salamanca. Subvencionado por la Junta de Castilla y León.

TALÍA. Lérida

EL FERRER DEL TALL
De Frederic Soler. Dirección: Josep Fonollosa. Intérpretes: Ramón Ibars, Lida Roig, Joan Bellostas y Paquita Otto, entre otros. Estreno: 11 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Lérida.

TALMA, S. A. Madrid

LAS SALVAJES EN PUENTE SAN GIL
De José Martín Recuerda. Dirección: Ángel Cobo. Vestuario: Miguel Ángel Alonso. Coreografía: Celia Bermejo y Miguel Ángel Alonso. Intérpretes: Amparo López Baena, Francisca Núñez, Josefina Calatayud, Manuel Pereiro, Pepa Sarsa, Ana Frau, Carmen Segarra, Gloria Blanco, Jesús Fuente, Juan Polanco, Salomé Guerrero, Olga Quesada, Celia Bermejo, Karmele Aramburu, Marta Álvarez, Elsa Gay, Beatriz Carvajal, Aurora Bautista, Miguel García Velasco, José Anibarro, Fernando Sansegundo y Claudio Sierra. Estreno: 20 de octubre de 1987, en el Teatro Isabel la Católica de Granada. 18 de febrero de 1988 en el Teatro Espronceda de Madrid.

"(...) Hablar de las dos Españas irreconciliables —ideología derivada de la guerra civil y del carácter normativo que tuvo su desenlace durante décadas— empezó a ser, a partir de 1975, un planteamiento demasiado primario. Los grandes antagonistas de la vida social quizá son los mismos, pero sus reglas de juego son otras, distinta su manera de enfrentarse y, por ello mismo, están definidos con mucha menor nitidez.
Creo, en este sentido, que el espectador de 1988 ha de conjugar la exigible y lícita estimación de la obra, desde el momento en que vive y se representa, con la sensibilidad dialéctica necesaria que impone el cuarto de siglo transcurrido desde su estreno.
Por lo demás, el naturalismo de la pieza, su condición de sainete desgarrado, y aun algunos de los elementos de su estructura dramática, pertenecen a una larga tradición teatral.
El texto de Martín Recuerda exige un largo reparto. Y es obvio que una compañía privada, por más que cuente con una pequeña subvención oficial, difícilmente puede cubrir satisfactoriamente todas las demandas. Así que no es extraño que en el reparto de estas salvajes *haya alguna que otra insuficiencia, o que el director, Ángel Cobo, haya buscado en la confrontación directa entre los personajes, mucho antes que en la atmósfera de la representación, el camino por donde intentar ganarse la atención de los espectadores.*
Sería triste, en todo caso, que esta representación fuera contemplada como un testimonio para volver al antiguo litigio y sacar inoportunas conclusiones. Estamos, ni más ni menos, que ante un hermoso ejercicio de memoria dialéctica, teatral y política." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 26 de febrero de 1988).

"(...) La estampa quizás es posible hoy. Sin embargo, parece irremisiblemente anacrónica en esta sociedad donde el único tabú consiste en la aspiración a conservar moderadamente algunos tabúes que nadie se atrevería hoy a llamar normas. Acción concentrada en una situación límite. O sea, teatro propio del período que va entre los años cincuenta y sesenta. Las chicas de una compañía de revistas se encuentran cercadas en Puente San Gil por la moralina intransigente de las señoras, el rigor inquisitorial del arcipreste y la docilidad de la autoridad civil, a más del rijo bestial del vecindario masculino. En esa situación, brotan las confesiones de las chicas. Algo que mucho después se ha hecho para situaciones menos extremadas, en musicales como Chorus Line *o* Paso a paso, *para sólo citar dos casos. Desenlace muy dramático. La dignidad de los humildes rebelándose frente a la hipocresía de los fuertes.*
Martín Recuerda apenas si añora momentos poéticos, exploraciones en las motivaciones humanas de esas pobres mujeres. Lo hace con penetración, con veracidad. Pero todo el curso dramático es un exasperado aguafuerte, una pieza de realismo social que denuncia explosivamente, de un modo chirriante, una organización social que en su momento tenía ya connotaciones muy diferentes.
El vigoroso texto "disfruta" de una mala dirección. Ángel Cobo no se ha parado a disponer matices. El cura resultaría mejor si en vez de gritar, como una moza, se manifestara concentrado, implacable en su severidad autoritaria e incomprensiva. El comisario es una caricatura de la autoridad. La Palmira no necesitaría estar vestida de guacamayo. Las barrenderas deberían gritar mucho menos. El coro pide algunas pausas, algún susurro, una escala ascendente en la exasperación.
Como todo eso no ha sido medido, la representación es un puro chillido con gran perjuicio de los valores dramáticos del autor. El escenario, sin algo que pueda llamarse escenografía, desabriga el drama de las chicas revisteriles. Aun entendido de al revés su personaje, que debería ser radicalmente otro, le pone carne Amparo López Baeza. Beatriz Carvajal se luce imitando a Celia Gámez. Destaquemos a Salomé Guerrero, Elsa Gay, tierna, graciosa y dramática; a Gloria Blanco. Reprobemos con amabilidad a

Sansegundo, un poquito más a Fuente, algo menos a Pereiro y envolvamos a todos los demás en el celofán de las disculpas directoriales. Puede hacerse mejor. Hay un momento tierno y gracioso en los ensayos del conjunto. Toca de cuando en cuando la yema el resto de la representación." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 20 de febrero de 1988).

"Martin Recuerda posee una gran cultura, una afición indeclinable y una preparación excepcional como hombre de teatro. Al lado de eso, este rebelde sin causa ha ido chocando con todos los ambientes en base a su propia personalidad, a su individualidad siempre tenazmente defendida.
Su teatro —El engañao o Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca— *es exuberante, excesivo, anárquico, brillante y original. Da la impresión de que el autor nada en ideas y las escribe todas; se le vienen en borbotón las palabras a la pluma y no se deja ninguna en el tintero. No se controla, no poda, no selecciona. Y le salen unas obras desaforadas, en las que el barroquismo cubre toda la arquitectura. La inverosimilitud de los hechos, lo exagerado de las situaciones o lo sobreabundante de un lenguaje agotador no parecen preocupar a Martín Recuerda.*
La obra estrenada en el Espronceda constituye la historia de una pobre compañía de revistas que pasea de pueblo en pueblo, con su espectáculo.
El grupo de actrices que componen el reparto de la presunta revista dan muy bien el tipo. Pero casi ahí se acaban los méritos. Todo el espectáculo es confuso, gritón y mareante. Las situaciones resultan forzadas. Los acontecimientos se atropellan. No hay la calma precisa para que el espectador entre en la escena. Tampoco se pretende, pues se nos busca a través de la impresión, del flash, del golpe de efecto. En ese sentido, Angel Cobo, director de confianza de Martín Recuerda, ha ido a subrayar las exageraciones de la obra en lugar de encauzarlas.
Beatriz Carvajal, la protagonista, no me parece una buena elección para su papel. Lo interpreta muy bien, pero debió darse ese cometido a una actriz mayor, más desgarrada, capaz de resultar con más verdad la primera vedette de una compañía fracasada; Beatriz, evidentemente, podría estar en la capital con esa Celia de la que ella pregunta: "¿Quién es ésa?" Ana Frau da muy bien su papel de corista en la decencia; Fernando Sansegundo está absolutamente fuera de escena, porque el Arcipreste, que es su papel, no podía de ninguna manera ser así en la realidad, ni podía vestir así, ni ser tan joven, ni nada; Amparo López Baeza carga con el único personaje en el que hay matices, profundidad, posibilidades de resultar un ser real, y lo defiende dignamente. El resto de la larga compañía cumple y merece un aplauso por su trabajo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 25 de febrero de 1988).

"Hace veinticinco años el estreno de esta obra fue un escándalo. Los bien pensantes se rasgaron las vestiduras y los buenos encontraron una defensa del humilde, una denuncia de los poderes fácticos. Algunos creyeron que, como proclama su autor, se trataba de un nuevo teatro ibérico, de chafarrinones, "orgulloso y vociferante". Pasó al cine, se ha representado muchas veces y el título queda como un hito de la lucha contra la moral farisaica.
Ahora todo es un poco distinto, quizá no mucho en el fondo ibérico. La vociferación y el caos son de mal gusto para estos tiempos, en los que, como decía Manuel Vicent en este periódico, el silencio es un género literario. El público asistió impávido: un contrastre entre la solemnidad del patio de butacas y el griterío de allá arriba; se soltaron más risas en escenas menores que horror y piedad por la muerte y media y por las violaciones múltiples que suceden a la vista de todos; y esto es un mérito en Martín Recuerda y en el teatro antiguo, que aventaja a las alusiones o relatos con que se empobrece el teatro hoy. El barullo, el grito, las peleas, lo abrupto está deliberadamente deseado por el autor y expuesto por el director." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 20 de febrero de 1988).

TALLAVI. Málaga

EL JARDÍN DE NUESTRA INFANCIA
De Alberto Miralles. Intérpretes: Alicia Palacios, Gema Calderay, Manolo Sánchez, César Lázaro, Jesús Andújar y Auxiliadora Jiménez. Estreno: 29 de julio de 1988, en el Auditorio del Carvajal, en Málaga.

TALLER DE TEATRO DE ÁVILA. Ávila

PASACALLES-ANIMACIÓN INFANTIL
Del colectivo. Intérpretes: Juan Jesús García. Juan José Severo y Teresa Sánchez. Estreno: 12 de octubre de 1987, en Crespos (Ávila).

COPLAS DE CIEGO
Del colectivo. Dirección: Roberto Álvarez. Intérpretes: Juanjo Severo y Carlos Meras y Vergara. Estreno: 17 de julio de 1988, en Avila.

TALLER DE TEATRO MUNICIPAL DE BENALMÁDENA. Benalmádena (Málaga)

EL PRINCIPITO
De Antoine de Saint-Exupèry. Adaptación y dirección: Vicente Úbeda. Intérpretes: 25 actores de la compañía. Estreno: 7 de diciembre de 1987, en la Casa de Cultura de Benalmádena.

TALLER DE TEATRO TRISTES TIGRES. Lora del Río (Sevilla)

EL CABALLETE
Del colectivo. Dirección: Juan Manuel Cumplido López. Intérpretes: Antonio José Cuevas Rueda, José Miguel Carrión Castro y Juan Manuel Cumplido López. Estreno: 11 de octubre de 1987, en el salón de actos de la Biblioteca Pública de Lora del Río (Sevilla).

TEATRE TALLER EIVISSA. Ibiza (Baleares)

MARÍA
Adaptación de Günter Hefft, sobre la novela de Heinrich Böll "Opiniones de un payaso". Dirección: Günter Hefft. Vestuario y diseño de marionetas: Amparo Comitre y Nico Guzmán. Intérprete: Carlos Poyal. Estreno: 14 de junio de 1988, en la Sala Cultural de Sa Nostra de Ibiza.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE CEUTA. Ceuta

OXIDIOSIS (DIOSES OXIDADOS)
Del colectivo. Dirección: Manolo Merlo. Intérpretes: Juan Cordero, María del Mar Cuadra, Rafa Jiménez, Inmaculada López. Olga Martí, Suat Mohamed, Manuel Pujante, Mari Paz Rivera, Macu Roca, Manolo Suárez y África Tejero. Estreno: 1 de octubre de 1987, en el Teatro del Revellín de Ceuta.

RÉQUIEM POR UN GIRASOL
De Jorge Díaz. Dirección: Manuel Merlo. Escenografía: Pedro Jiménez. Música: Juan Alonso. Intérpretes: Manuel Merlo, Juan Cordero, Manoli Suárez, Afri Tejero, Inmaculada López, Mari Paz Rivera, Manuela Pujante y Olga Martí. Estreno: 4 de marzo de 1988, en el Teatro de Revellín de Ceuta. Patrocinado por la Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Ceuta.

LAS MAESTRAS
De Miguel Murillo. Dirección: Manuel Merlo. Intérpretes: Manoli Suárez, Paz Rivera e Inmaculada López. Estreno: 21 de julio de 1988, en los Salones de la Caja de Ahorros de Ceuta.

EL TALLERET DE SALT. Barcelona

INFORME PER A UNA ACADÈMIA
De Franz Kafka. Traducción de Josep Murgades. Dirección: Quim Masó. Escenografía: Julià Colomer y Mercè Mas. Intérpretes: Xicu Masó y Josep Domènech. Estreno: 24 de noviembre de 1987, en la Sala La Cuina de l'Institut de Teatre de Barcelona.

"(...) Desde mi punto de vista —y con ello liquido la cuestión— el trabajo de Xicu Masó es de un interés incuestionable y si bien su personaje no alcanza la fuerza desgarradora y escalofriante de otras interpretaciones memorables, resulta, en cambio, mucho mejor "comprendido" que en trabajos similares acometidos por actores instalados en el papel oficial de primera figura.
El terrible riesgo que hay en Informe per una acadèmia *es el del histrionismo imitativo, el de aprovechar el asunto de la "humanización" del simio que prefiere su asombrosa experiencia ante una congregación científica, para practicar una imitación zoológica, brillante y placentera. Y es que Kafka —especulador lúcido y atormentado de esta y de otras "metamorfosis"— no*





"Informe para una academia" y, sobre estas líneas, "Amants i altres estranys", ambas del Talleret de Salt. (Fotos: Ros Ribas).

permite esa frivolidad. El patetismo inquietante que encierra el Informe radica en la capacidad de su intérprete para transmitir una vivencia penumbrosa y aterrada, satisfecha de haber cruzado el umbral de la racionalidad pero, a la vez, temerosa y dolida por la estupidez humana y vagamente nostálgica de la libertad selvática perdida.

Pero Kafka no es un "rousseauniano" ni un maniqueísta: el autor expresa en este breve cuento su ironía pesimista y cruel y no se lo pone nada fácil al personaje. Bien al contrario, le obliga a un complicado juego de sutilezas y justamente en ello, tanto Xicu Masó como el director Quim Masó, demuestran un buen entendimiento de la propuesta. El actor ha efectuado un estudio soberbio de todos los factores simiescos —inalterables o residuales— que hay en Peret lo Roig y el director ha dado al montaje la desasosegante atmósfera que pide la singular reunión académica.

El lector atento a la oferta teatral barcelonesa creo que encontrará en el Informe uno de los mejores espectáculos que han pasado por La Cuina del Institut del Teatre. No encontrará tal vez el Informe definitivo, el que emociona y aturde, y ello a causa, probablemente, de una versión de Josep Murgades de una notable altura literaria, pero en exceso cultista, que rehúye los niveles estándar, mucho más efectivos, que hemos visto en otras versiones. Digamos que el simio de Kafka habla bien pero no tanto. No creo que beneficie demasiado a ese Peret lo Roig, evidentemente educado, "lo bell catalanesc" con que resuena el texto, con opciones sintácticas sumamente correctas, pero que enfrían el relato y debilitan su desoladora tragedia." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 26 de noviembre de 1987).

"El célebre monólogo de Kafka, Informe per a una acadèmia, es siempre un reto para el actor que lo interpreta. La inquietante historia del simio que accede a la condición humana y que se exhibe ante un grupo de formales académicos, ha sido recreada por señalados actores. En este punto, uno no puede dejar de recordar, por ejemplo, los excepcionales trabajos —distintos y enfocados también desde distintas concepciones del personaje— de Vittorio Gassman y José Luis Gómez, vistos en Barcelona.

Ahora, el joven actor de El Talleret de Salt, Xicu Masó, ofrece hasta el domingo en La Cuina su particular interpretación del simio/hombre. Y lo hace con un atractivo dominio del gesto y de la composición física del personaje. Y aún añadiría que, en su cuidado trabajo, la mirada acaba siendo uno de los mejores elementos puestos en juego por el actor.

Masó enfoca su trabajo situando ante el espectador un simio reflexivo, alejado un tanto, por ejemplo, de la jovialidad y el nerviosismo que exhibía aquél en la interpretación de Gómez. Es un trabajo que sólo tiene las limitaciones propias de un actor en periodo de formación.

A mi juicio, Masó consigue transmitir al espectador la inquietante figura del "conferenciante", la hondura de su reflexión y parte de la ironía que está en el texto de Kafka. Tal vez, sin embargo, hay en su trabajo un excesivo culto a la figura física del simio/hombre, recreando excesivamente su condición animal en detrimento del discurso que propone el autor, tan pesimista como cruel acerca de la condición humana y lo que se entiende por convivencia.

Este trabajo se enmarca en la seriedad y validez que tiene buena parte del teatro que se produce en comarcas y del que El Talleret de Salt es un buen ejemplo." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 27 de noviembre de 1987).

"Conozco a Xicu Masó y le tengo por una persona seria, un profesional de pies a cabeza. Así, pues, no me extraña que Xicu se haya pasado muchas tardes en el zoológico barcelonés, contemplando a un chimpancé y a una hembra orangután de piel roja, para luego poder interpretar el personaje de Peret lo Roig, el célebre simio-hombre de Franz Kafka, verdadera golosina para actores de muy diverso pelaje, desde el gran Vittorio hasta el espléndido José Luis Gómez.

El trabajo de Xicu Masó es excelente en lo que respecta a su captación —más allá de la simple caracterización— del espíritu del simio, pero ese mismo esfuerzo le resta valor al texto de Kafka, que pasa a un segundo plano. Puede que los nervios del estreno —bien visibles en las manos temblorosas de Josep Domènech— hayan distanciado al modélico simio-hombre de su texto, pero lo cierto es que al cabo de un cuarto de hora de ver y escuchar a Masó me dio la sensación de que el personaje, la "performance" del personaje, aplastaba el texto hasta convertirlo en algo plano. Un defecto subsanable, así lo espero." (J. de S. "El País". Barcelona. 26 de noviembre de 1987).

AMANTS I ALTRES ESTRANYS

De Renée Taylor y Joseph Bologna. Dirección y dramaturgia: Mercé Mas y Quim Masó. Escenografía y vestuario: Mercé Mas y Julia Colomer. Intérpretes Josep Domenèch, Cristina Cervià, Mercé Mas y Pilar Prats. Estreno: 29 de abril de 1988, en el Patronat Can Panxut de Salt.

TÁNTALO. Zaragoza

UN DIOS DURMIÓ EN CASA

De Guilherme Figueiredo. Dirección: Danilo Nieto de Losada. Escenografía: Tomás Ruata Martín. Intérpretes: Agustín Miguel, Enrique Burillo, Ana María Marín, Yamina Benaisa, Javier García y Juan Mohedano. Estreno: 9 de junio de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

EQUIPO DE TEATRO TANTARA. Madrid

EL PROYECTO
De Alberto Wainer. Dirección: Judith Wainer. Escenografía: Alicia Levy. Música: Jesús Aladrén. Intérpretes: Vicente Ayala, Judith Marina, Estrella Cruz, Jordi David, Manolo García, Valle Hidalgo, Vicente León, Miguel Marceñido, Miguel Millán, Teresa Morales, Enrique Moreno, Alexandra de la Nuez, Menchu Peña, Rosa Peña, Antonio Rodríguez, Roberto Cerdá y Antonio Cabañas. Estreno: 25 de marzo de 1988, en la Fábrica Niessen de Rentería (Guipúzcoa).

TANTTAKA-TOPO. San Sebastián

AGUR EIRE... AGUR (TRANSLATIONS)
De Brian Friel. Traducción al éuskera de Iñaki Alberdi y Julia Marín. Traducción al castellano de Teresa Calo. Dirección: Pere Planella. Escenografía y vestuario: Andreu Rabal. Intérpretes: Alberto Arizaga, Teresa Calo, Mireia Gabilondo, Mikel Garmendia, Garbi Losada, Aitor Mazo, Eneko Olasagasti, Iñaki Sarasola, José Ramón Soroiz y Carlos Zabala. Estreno: 18 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de San Sebastián, con la colaboración de la Diputación Foral de Guipúzcoa.

"(...) Brian Friel (Omagh —Ulster—), maestro, literato y periodista, adaptador de textos rusos, se inicia como dramaturgo en los años cincuenta, y tiene un primer gran éxito con Philadelphia here I come *(1964). Luego, esta* Translations *de 1980 (traducida aquí por Teresa Calo al castellano e Iñaki Alberdi y Julia Marín al éuskera), que le confirmaron como autor. Producida en Londres por el National Theatre, y después en Nueva York, recoge temas característicos de su teatro, histórico y político, eco de las vicisitudes de una sociedad deprimida, la irlandesa, colonizada y emigrante, cuya metáfora escénica es una población imaginaria, la aldea "Bally Beag", "síntesis y símbolo de la Irlanda genuina y resistente".*
Agosto de 1833, en una escuela particular del distrito de Baile Beag, Ballybeg, una comunidad rural gaélico-parlante del condado de Donegal. Allí, en un granero, se aprende a escribir y a leer el gaélico a la vez que se estudia el griego y latín. Los tipos populares, la pequeña gente, el maestro borrachín que recita a Virgilio, un amante de Palas Atenea...; paz y áurea mediocridad. Al pintoresco paraíso llegan cartógrafos militares ingleses, zapadores encargados de hacer nuevos mapas que rebautizarán los topónimos para la Administración central. Cada paraje capaz de tributar, cada río, cada colina y cada parcela cultivable serán censados con nombres ingleses como un primer paso para otros cambios más profundos. "Irlanda es un país privilegiado", dice el oficial encargado de la operación, "un trabajo como éste no se ha llevado a cabo en Inglaterra, así que debe ser recibido como prueba de la voluntad de nuestro Gobierno de proteger los intereses de Irlanda". El juego tiene un intencionado tratamiento lingüístico (que no está en el original inglés), de forma que se dice en éuskera aquello que corresponde al gaélico (o en griego, o en el latín culterano, neutrales), en tanto que se recita en castellano lo que corresponde a los soldados ingleses: "Lo único que puedo decir", dice el joven oficial Yolland cuando le piden que hable en la escuela en la que cuentan su proyecto, "lo único que puedo decir es que me siento como un tonto por estar trabajando aquí y no hablar vuestro idioma; pero tengo intención de poner solución a eso..." El efectismo es de una fuerza evidente.
La dirección, excelente, es del catalán Pere Planella, que consigue un trabajo empastado y fuerte. Las imágenes de Andreu Rabal, cuidadas, bellas, con un escenario corpóreo lleno de expresividad, indumentaria cuidada, y unos tonos terrosos propios del color de las viejas historias. Los intérpretes son Mikel Garmendia, Carlos Zabala, Garbi Losada, Mireia Gabilondo... actores vascos con larga trayectoria, que acreditan un producto bien hecho." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao, 23 de abril de 1988).



"(...) Nos encontramos con un equipo bien conjugado. Son elogiables dentro de él, las interpretaciones que corren a cargo tanto de Teresa Calo (Maire), como de Garbi Losada (Sarah), sin que nadie desmerezca de su papel. Se observa la buena construcción realizada por Pere Planella. Cada cosa en su sitio, donde nada sobra ni nada se echa en falta. Cada detalle apuntillado, tanto en la iluminación, donde se consiguen cuadros muy hermosos, como en la ocupación de espacios y los movimientos. Los personajes están elaborados con las contradicciones que le son propias a los seres humanos modernos. A pesar de ubicarse en un medio rural, el espíritu romántico dentro del que se desarrolla la creación dramática no es empalagoso, permite virajes y gradaciones.



Es un texto donde se trazan diversos conflictos cruzados, lo que enriquece el drama de fondo, la pérdida de identidad a través de la pérdida del idioma. En la medida en que la adquisición de un segundo idioma impuesto supone la pérdida del primero y no un enriquecimiento cultural.
(...) Se mezclan muchos temas en este texto de Brian Friel. Temas que son sin duda de actualidad en nuestro país, y que como sucede en Agur Eire... agur, *revisten tintes dramáticos. El intento de acercarlos y la utilización de una versión euskera-castellano, constituyen dos*

más de los aciertos de esta producción, que increiblemente no ha sido subvencionada por el Gobierno Vasco." (Alberto Bokoa. "El Correo Español". Bilbao. 7 de octubre de 1988).

TANXARINA. Redondela (Pontevedra)

O CAPITÁN LÓSTREGO E O DRAGÓN
Del colectivo. Intérpretes: Eduardo Rodríguez y Miguel Boriñes. Estreno: 31 de agosto de 1988, dentro de la IV Mostra de Teatro de Marín (Pontevedra).

GRUPO DE TEATRO TARANTOS. Puebla de Montalbán (Toledo)

LA ESTANQUERA DE VALLECAS
De Alonso de Santos. Director: Fernando Díaz Morón. Intérpretes: María del Carmen Camacho, Teresa Corcuera, María Belén Díaz, Ángel Losana y Fernando Díaz. Estreno: 12 de septiembre de 1987, en la Casa de la Cultura de la Puebla de Montalván (Toledo).

TARIMA. Basauri (Vizcaya)

PAYASOS DE CIRCO
Dirección: Miguel Garrido. Intérpretes: Francisco Hernando e Iñaki García. Estreno: 9 de abril de 1988, en la plaza Mayor de Palma de Mallorca.

LA TARUMBA. Alcira (Valencia)

PLAUTUS-MIX
Sobre textos de Plauto. Adaptación y traducción de Salvador Bataller. Dirección: José A. Martínez. Vestuario: Francis Montesinos. Escenografía: Joan Verdú. Estreno: 30 de abril de 1988, en el Salón de Actos del Instituto José María Parra.

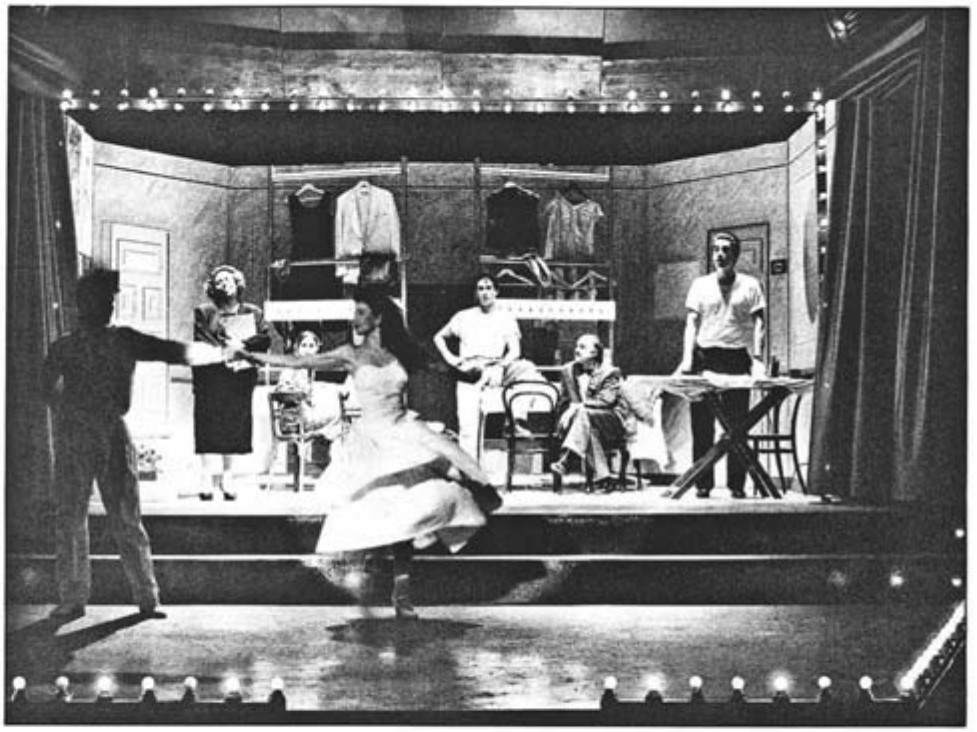
TATTAN CLUB TEATRO. Irún (Guipúzcoa)

¿FUE NICK?
De Arthur Kopit, adaptado por el colectivo. Dirección: Mike Rivas. Escenografía: Javier Molina y María Carmen Olozábal. Intérpretes: Javier Marcos, José Lorenzo Boes y Luis Javier Jiménez. Estreno: agosto de 1988.

TAULA RODONA. Palma de Mallorca

VÍA CRUCIS
De Llorenç Moyà. Dirección: Adolfo Díez. Vestuario: Bernat Pujol. Estreno: 1 de abril de 1988, en Palma de Mallorca.

ENTREMESOS
De Llorenç Moyà. Dirección: Adolfo Díez y Bernat Pujol. Estreno: 16 de junio de 1988, en Palma de Mallorca.





"Mitjanit al Starlit, de Teatreneu. (Fotos: Ros Ribas). En la página anterior, "Un dios durmió en casa", de Tántalo, y "Agur, Eire... agur"", de Tanttaka-Topo.

TEATRAPO. Villanueva de la Serena (Badajoz)

LA SANGRE DEL TIEMPO
De Ángel García Pintado. Dirección: José Fernando Delgado. Estreno: 18 de marzo de 1988, en Villanueva de la Serena (Badajoz).

COMPANYIA TEATRENEU. Barcelona

MITJANIT AL STARLIT
De Michael Hastings. Traducción de María Vilanova y Rafael Guimerá. Dirección: Carlos Lasarte. Intérpretes: Ramón Vall, Mercé Espelleta, Rafael Guimerá, Pilar Orgillés, Mamen Duch, Josep Salvatella, María Cinta Compta y Lluís Fauquer. Estreno: 23 de febrero de 1988, en el Centre Cultural Teixidors a Mà.

"Dos parejas: Los Vickers, Avril y Artis, y la formada por Trevis Comport y Dot Dooly. Parejas en la vida real, pero que en la pista de baile, al concursar en los bailes de salón, se alteran: Avril baila con Trevis y Dot con Artis. Escenario dividido, también: los camerinos —continuación de la vida doméstica, en todos los sentidos— y la pista de baile, lugar mágico. Dos parejas con problemas. Sexo y frustración. La intriga se desarrolla a ritmo de vals, fox-trot, tango, rock..., acunada —y sacudida— por los bailes, para culminar en el pasodoble, en que las dos mujeres, después de haber anunciado a sus parejas de baile que van a ser abandonados por sus respectivas parejas en la vida real, doméstica, bailan juntas. La guinda-moraleja es, sin embargo, distinta a la que imaginaban los hombres: Avril y Dot no son lesbianas —parece ser

que lo intentaron, pero no funcionó—; tan sólo han decidido coger un piso juntas. La vida no ha sido ni es fácil para ellas. Tampoco para ellos. "Pièce bien faite", muy inglesa, donde el baile, los concursos de baile de salón, actúan como motor y metáfora de la vida misma, la vida-concurso de esas dos parejas, más los dos "característicos" de la obra: Gerry Hawking, el presentador del concurso, y la organizadora del mismo.
El problema con ese tipo de obras, productos típicos del West End londinense, originarios de la televisión o irremediablemente condenados a ella —o al cine— tras su éxito teatral, es siempre el mismo: viajar sin sufrir alteraciones, como ciertos vinos, o bien saber adaptarse a su destino. Aquí no ocurre ni una cosa ni otra; es decir, la pieza no queda ni inglesa ni catalana: "ni carn ni peix".
Dicho de otro modo: no estamos ni en el Starlit, ni en el Sutton ni en el Cibeles. La magia del baile no se materializa en la pista-escena y de los camerinos nos llega un lenguaje "trinxat", un lenguaje teatralmente pobre y descuidado, en el que el "escolta, tio" se da de bruces con el "estimat/estimada". Este texto está pidiendo a gritos una buena adaptación catalana; realizada por un buen escritor que conozca el lenguaje teatral. La interpretación es muy desigual. Trevis (Josep Salvatella) y Dot (Pilar Orgillés), sin llegar a convencer, están infinitamente mejor que Avril (Mercè Espelleta) y Artis (Ramon Vall). Y eso, en una pieza de este tipo, es grave. Concretamente, Mercè Espelleta tiene una escena en que nos cuenta una penetración, casi una violación, uno de los momentos "fuertes" de la obra, con el mismo tono que nos contaría una rondalla infantil. Incomprensible. Falta fuerza, autoridad, oficio. Teatro de aficionados —buenos aficionados, lo admito— frente a un texto bien diseñado y admirablemente cortado que, de haber contado en Londres con los intérpretes y la dirección de la producción barcelonesa, tengan por seguro que no hubiese cosechado ningún éxito. No basta con mostrar un repertorio contemporáneo; hay, además, que hacerlo bien, bastante mejor de como se ofrece en el nuevo Teatro de Gràcia." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 26 de febrero de 1988).

TEATROZ COLECTIVO DE TEATRO. Puertollano (Ciudad Real)

LA DISCIPLINA DEL CONFERENCIANTE
Del colectivo. Dirección: Luis Ernesto Gómez Arévalo y Emilio Gómez Godoy. Intérpretes: Luis Ernesto Gómez Arévalo, Luis Díaz Calero, Pablo Calero Álvaro, Javier Fernández Mejías, Miguel Ángel Sánchez Godoy, Emilio Gómez Godoy y Elena Cabello Muñoz. Estreno: 27 de octubre de 1987, en la Casa Municipal de Cultura de Puertollano (Ciudad Real).

UNA DE PIRATAS
Del colectivo. Dirección: Emilio Gómez Godoy. Intérpretes: Luis Díaz Calero, Pablo Calero Álvaro, Javier Fernández Mejías, Miguel Ángel Sánchez Godoy, Emilio Gómez Godoy y Elena Cabello Muñoz. Estreno: 8 de enero de 1988, en el Teatro Cine Córdoba de Puertollano (Ciudad Real).

SKET-MOVIE
Del colectivo. Dirección: Luis Ernesto Gómez Arévalo y Emilio Gómez Godoy. Intérpretes: Luis Ernesto Gómez Arévalo Luis Díaz Calero, Pablo Calero Álvaro, Javier Fernández Mejías, Miguel Ángel Sánchez Godoy, Emilio Gómez Godoy y Elena Cabello Muñoz. Estreno: 22 de mayo de 1988, en Puertollano (Ciudad Real).

TEBAC. Tarragona

ELS BEATLES CONTRA ELS ROLLING STONES
De Jordi Mesalles y Miquel Casamayor. Dirección: Santi Nogués. Estreno: 22 de octubre de 1987, en el Teatre Bartrina de Tarragona.

TEIS. Vigo

ANXÉLICA NO UMBRAL DO CEO
De Eduardo Blanco-Amor. Dirección: Xurxo Xoán Estévez Gantes. Escenografía: Xosé Lois Melín, Elisa Ruiz Veiga y José R. Belmonte. Intérpretes: Pilar Caballero Seixo, Mari Carmen López Fernández, Beatriz Nogueira García, Amador Pajares Domínguez, Begoña Zarauza Creo y Xulio Ramón Fortes Pan. Estreno: 22 de diciembre de 1987, en la Primera Mostra de Teatro de TEIS, Vigo.

A PUTA NO MANICOMIO
De Darío Fo y Franca Rame. Dirección: Xurxo Xoán Estévez Gantes. Escenografía: Xosé Lois Melín, Elisa Ruiz Veiga y José R. Belmonte. Intérprete: Roberto Fariña Paz. Estreno: 22 de diciembre de 1987, en la Primera Mosta de Teatro TEIS, Vigo.

A TÍA LAMBIDA
De Eduardo Blanco-Amor. Dirección: Xurxo Xoán Estévez Gantes. Escenografía: Xosé Lois Melín, Elisa Ruiz Veiga y José R. Belmonte. Intérpretes: María Caballeiro Vázquez, Beatriz Cortizo Diz, Belén Caxide Fernández, María Luz Asensio Pérez y Margarita Álvarez González. Estreno: 22 de diciembre de 1987, en la I Mosta de Teatro TEIS de Vigo.

TEJA. Cádiz

EL TENIENTE ALCALDE DE ZALAMEA
De Pedro Muñoz Seca. Dirección: Francisco Teja. Intérpretes: Joaquín Martín, María del Mar Otero, Francisco Javier Martínez, Ignacio Díaz, Milagros Alejo, Ramón García, Jesús Manuel Nimo, Ramón Couso y Miguel Suárez. Estreno: 7 de octubre de 1987, en la V Semana Deportiva Cultural de la Barriada Sudamérica de Cádiz.

TELA (TEATRO EXPERIMENTAL LATINO). Barcelona

BURUL: TENSIÓN LATENTE
De Italo Ricardi. Adaptación de M. G. Magil y J. C. González. Vestuario: Tela y Rosa Guinart. Intérpretes: J. C. González, J. M. Chacón, O. Lozada G. y M. G. Magil. Estreno: 28 de abril de 1988, en la Sala KGB de Barcelona



TELÉMACO TALLER DE TEATRO. Alcalá de Henares (Madrid)

EL CAJÓN DESASTRE
Del colectivo. Dirección: M. Ángel Coso y Juan Sanz. Intérpretes: Olga Jiménez, Rosario González, Millán de Miguel, Nacho Jiménez, Fernando Sendino, Carlos Clemente, David Sanz y J. Carlos Reina. Estreno: 26 de diciembre de 1987, en la Casa de la Entrevista de Alcalá de Henares (Madrid).

LA COMEDIA SIN TÍTULO
De Federico García Lorca. Dirección: Fernando Calatrava García. Escenografía, vestuario y máscaras: Juan Sanz Ballesteros y Miguel Ángel Coso Marín. Movimiento: Arnold Taraborrelli. Intérpretes: Jesús Pérez Polo, Francisco Javier Gil Miranda, Eldha González Pérez, Isabel Trancón Pérez, Fernando Sendino Rodríguez, Ana Llorente Javaloyes, María Antonia Tovar Arias, Miguel Ignacio Jiménez Sanz, Esperanza Díaz Fernández, Esther Martínez Mansilla, José Manuel Burgos Martín, David Sanz Ballesteros, Amelia García Matarranz, Sonia Rahm Aboitiz y Belén García Matarranz. Estreno: 26 de junio de 1988, en la Casa de la Juventud de Alcalá de Henares (Madrid).

TELÓN ROTO. Quel (Logroño)

LA VENGANZA DE LA PETRA
De Carlos Arniches. Dirección: María del Carmen Ruiz. Intérpretes: María José Pérez, María Ángeles Fernández, María Ángeles Oñate, Javier Martínez, Isabel Fernández, Carlos Muro, María Carmen Gutiérrez, Pedro Martínez, Laura Muro y Paco Martínez. Estreno: 22 de abril de 1988, dentro del Encuentro de Teatro para Grupos Jóvenes.

TELONCILLO & ASSOCIATES. Valladolid

LA PLAYA
De Severo Sarduy. Dirección: Víctor Riesgo. Escenografía: Manuel Marinero. Música: Ángel Sánchez. Intérpretes: Miguel Ángel Pérez, Antonio Cano, Manuel Pérez, Reina Aldarán, Javier Rodríguez y Charo Rodríguez. Estreno: 11 de diciembre de 1987, en el Teatro Ramos Carrión de Zamora.



"El cajón desastre" (a la izquierda) y "La playa". (Fotos: Eva García).

TEMUDA, COMPAÑÍA TEATRAL. Cartagena (Murcia)

CABALLERO, POR FAVOR
De Carlos Arniches. Dirección: Manuel Ponce Sánchez. Intérpretes: Juan Martínez Mesagosa, María Dolores Alonso, José Antonio Angosto, José María Luelmo, José Luis Fullea y María Carmen Rosite. Estreno: 11 de marzo de 1988, en el Centro Pérez de Lema de Cartagena (Murcia).

LA TERANYINA. Ripoll (Gerona)

LUZ DE LA MATERIA
De Manuel de Pedrolo. Dirección: Antoni Terrades. Intérpretes: Jaume Tarragó, Ramón Prat, Pep Terrades, Jesús del Pozo, Tere Llombart, Ramón Centenach, Joan Carles Pérez, Eudald Bonet y Pep Sala. Estreno: 12 de diciembre de 1987, en el Cinema Ideal de Ripoll.

TERTULIA. Tudela (Navarra)

MATERIA RESERVADA
De Hugh Whitemore. Dirección: Francisco Javier Munárriz. Intérpretes: Benito Sangüesa, Gloria Menal, Martín Sangüesa, Esmeralda Molinos, Pepe Zardoya, José Luis Martínez y Elena Cisneros. Estreno: 18 de julio de 1988, en el patio porticado del Centro Cultural Castel Ruiz de Tudela.

THEATRÓN. Sevilla

LAS SILLAS
De Eugène Ionesco. Dirección: Nicolás Belucci. Escenografía: Miguel Robles. Música: Caridad Tallafigo. Intérpretes: Ana Molero, Elena Melero y Carlos Brito. Estreno: 21 de junio de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla.

"(...) En esta pieza de su inicial carrera como autor dramático, Ionesco se manifiesta ya como rompedor frenético de todas las ortodoxias escénicas, impulsor de una ideología arrancada de lo absurdo, de lo onírico y llevada, con expresión entre delirante y poética, a una posible realidad.
Las situaciones aparecen como dislocadas, cargadas de incongruencias. Ionesco desnuda la intimidad, desintegra el realismo e impone un mundo en que todo es provisional e inquietante. También en esta pieza de tono menor, usa de las paradojas e imágenes "desenfocadas", para obligar al espectador a un punto de reflexión, también... de irritación.
Los intérpretes, Ana Molero y Elena Melero, realizan una labor meritoria. Su deambular por la escena es un incesante ejercicio de expresión corporal, de mímica y, sobre todo, de entrar plenamente en la piel de los dos ancianos esposos. Su doble tarea de convencernos de su trance y de crear el clima de presencia de los invitados, tuvo la compensación de los aplausos que ambas recibieron al final de la representación. Creemos que debió salir con ellos a saludar el director, Nicolás Belucci, a cuya excelente tarea se debe buena parte del éxito alcanzado por la representación.
La escenografía de Julia Díaz, el vestuario de Miguel Robles, la iluminación de Rafael Quirós y la música y percusión de Caridad Tallafigo, estuvieron a la altura de la dirección e interpretación. No queremos pasar por alto la manipulación de muñecos a cargo de C. Brito." (José María Gómez. "El Correo de Andalucía". Sevilla. 23 de junio de 1988).

"(...) Como la mayoría de las obras del genial renovador de la escena, Las sillas *es pieza erizada de dificultades, que se acrecientan con el paso de los años. Belucci las ha esquivado muy inteligente, creando otro espacio escénico sin alterar el ambiente original y acentuando el tono farsesco en los elementos plásticos, como el mobiliario, los efectos especiales, la luz y el vestuario que —y esto es lo más importante— encajan entre sí con tanta armonía que forman un bello acorde dinámico, idóneo soporte para la palabra, insinuante, deslizadora, inquietante, tozuda y clamorosa del rumano-francés. Julia Díaz, por su trabajo escenográfico; Miguel Robles, por su imaginativo vestuario, y Rafael Quirós, por el inteligente empleo de la luz expresiva, se hacen merecedores de general aplauso.*
Punto y aparte merece la interpretación por el enorme esfuerzo que requiere un texto, intrascendente en apariencia y profundo en el fondo, a cargo de sólo dos intérpretes —en este caso, dos mujeres—, que han de matizar saltos de estados de ánimos sin perder el tono farsesco —que requiere el uso del falsete— sin descanso ni respiro relajante a lo largo de toda la representación. Labor semejante, piedra de toque para actores avezados, la desarrollan con destacada brillantez Ana Molero y Elena Melero, actrices provenientes de La Pupa, que ratifican el rigor de su formación, lo disciplinado de su trabajo y la sensibilidad de su expresión. Con toda justicia fueron largamente aplaudidas." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 26 de junio de 1988).;

GRUPO TIASOS. Madrid

LAS AVES
De Aristófanes. Vestuario y máscaras: Rosa García Rodero. Coreografía: Charo Casiriain. Intérpretes: Luis Lobato, Vicente Martín, Asun Hortal, Enrique López, Tomás Pérez, Francisco J. Peña, Charo Casiriain, Mar Sánchez, Carmen Donate, Angelina Vallejo, Marta Bustos, María Rosa Ruiz, Alejandro Fuentes, Óscar Sánchez, Mario Sánchez, Fernando Pérez, María Carmen Requena, Olga Margallo, Ana María Pereda, Teresa Bricio, María José Muriel, Sandra Méndez, Carmen Lozano, Nuria Ancillo, Isabel Díaz, Dioni Canelo, Yolanda Horcajada y Mariano Barroso. Estreno: 24 de abril de 1988, en el Ateneo de Madrid. Colaboran: Uroc Teatro, INAEM del Ministerio de Cultura, Facultad de Filología e I. B. San Isidro.

COLECTIVO TIERRA DE TEATRO. Madrid

ASÍ SE COMPONE UN SON
Sobre textos de Rubén Blades. Dirección y escenografía: Carlos Bernal. Vestuario: Nuria Alonso. Intérpretes: Alberto Romero, Marisa Salas, Fermín Vaño, J. Carlos Martín Alonso, Juan Carlos Oyola, Mara Barretto, Marisol Segura y Roberto Díaz. Estreno: 8 de mayo de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid.

TEATRO TIMBAR. Madrid

1 Y 2
De George West. Dirección: Héctor Roskin. Escenografía: Carlos Rodeiro. Intérpretes: Montserrat Rodríguez, Rafael Rodríguez y Héctor Roskin. Estreno: 29 de octubre de 1987, en el Paraninfo de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

COMPAÑÍA TIRSO DE MOLINA. Madrid

A MEDIA LUZ LOS TRES
De Miguel Mihura. Dirección: Carlos Pereira. Escenografía: Equipo 88. Vestuario: Cornejo. Intérpretes: Beatriz Carvajal, Teófilo Calle y Fernando Conde. Estreno: 14 de junio de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla.

"(...) El tema de la comedia es el empleo de una misma técnica de conquista amorosa aplicada a cuatro mujeres distintas. Ello permite a una misma actriz encarnar a cuatro personajes muy contrastados entre sí. Beatriz Carvajal a quien toda España le vio encarnar varios personajes —la tartaja, la prostituta ilustrada, la aragonesa, la catalana, la andaluza, etc.—, en un programa televisivo, está capacitada para afrontar esta comedia; pero cuando el director y ella le pierdan el respeto a Mihura. La propia intrascendencia de la comedia exime de una puesta en escena rigurosamente respetuosa. Los personajes pueden ser menos encorsetados que en 1953. Y Beatriz puede, porque sabe, intensificar la tosquedad de uno, el pasotismo de otro, la frivolidad y la cursilería de los demás; aunque tales actuaciones excedan del tono realista pensado por el autor e iniciado por Conchita Montes. Prueba de ello es que cuantas veces Fernando Conde y Teófilo Calle recurren al tono caricaturesco, la acción se anima. Y la Carvajal es capaz de hacer primores cómicos con los cuatro personajes-bombón que el autor le ofrece. Teófilo Calle, con oficio de muchas leguas,

realiza un gran esfuerzo y sabe acentuar los momentos clave, aunque recurra a un estilo quizá demasiado clásico, pero eficaz. Fernando Conde asume el personaje menos perfilado por el autor, mero soporte a la pareja protagonista, aunque dispone de varias escenas válidas, que desarrolla a nivel parejo al de Calle. Los tres intérpretes demostraron profesionalidad a prueba de bomba, porque es muy difícil calentar un papel mientras se televisa un partido de selección española y el patio de butacas está tan desolado como la calle. Y fueron merecedores de más cálidos aplausos." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 17 de junio de 1988).

"(...) La obra, salvo nimios detalles que no afectan al clima y desarrollo del asunto, bien puede fijarse en nuestros días, dado que no ha perdido vigencia, ni acento, ni frescura. Se mantiene ahí, con esa originalidad y gracejo que son tan frecuentes en el teatro de Mihura. Claro está, que para este repetido éxito, se ha contado con una actriz, Beatriz Carvajal, que no hubiera resultado mejor si la hubiera soñado el autor. Y, sorprendentemente, para encarnar los cuatro personajes femeninos que engarzan la historia del maduro solterón, enamoradizo e inasequible al matrimonio. Creaciones a cual más deliciosa las que de Paca, Marivi, Elena o María, realiza la atractiva, gentil y dúctil artista.
La obra, que en la época de su estreno, tildada de atrevida, no rozó por milagro los límites de la censura, está escrita con ese tono amable, a veces jocoso, en algunos momentos sentimental, que es corriente en la producción del humorista y autor dramático fundador de "La Codorniz".
Sin ser una de las comedias excepcionales de Mihura, A media luz los tres *denota virtudes tan evidentes como originalidad y máximo interés en el tema, transparente calidad en los diálogos e ingeniosa construcción. ¿Se puede pedir más?*
Con Beatriz Carvajal compartieron la solicitud del público el veterano actor Teófilo Calle y el que fuera tercer componente de Martes y Trece, Fernando Conde. Ambos dieron buena réplica a la encantadora actriz.
Acertada, la dirección de Carlos Pereira. Aceptable el decorado y oportuno el hilo musical del tango famoso al que toma por referencia el título y culminantes situaciones de la comedia." (José María Gómez. "El Correo de Andalucía". Sevilla. 17 de junio de 1988).

TIRULEQUE. O Carballiño (Orense)

O VELLO CELOSO
De Miguel de Cervantes. Dirección, traducción, adaptación y escenografía: Xosé Prada Martínez. Vestuario: María do Carmo Castro Piñeiro y Sofía Sieiro González. Intérpretes: María Otilia González Vázquez, María do Carmo Castro Piñeiro, María da Paz Álvarez Nóvoa, Antón Rey Cornide, Xosé Prada Martínez y Antón Dopico Rodríguez. Estreno: 23 de marzo de 1988, en el Teatro del Camino de Carballiño.

MOURENZA
De Cotarelo Valledor. Dirección y escenografía: Xosé Prada Martínez. Vestuario: María do Carmo Castro Piñeiro. Intérpretes: Sabela Filloy Montero, Sofía Sieiro González, Xosé Alfonso Marnotes González, Roberto Cibeira Moreira y Rodrigo González Hermida. Estreno: 17 de mayo de 1988, en el salón del Instituto de Bachillerato de Carballiño.







De arriba abajo: "Sin pies ni cabeza", "Espectaculando" e "Hiperplex-turbo". En la página siguiente, "Gaviotas subterráneas" y "La verdadera historia del vengador enmascarado".

COMPAÑÍA DE TEATRO TITO PEPE. Madrid

SIN PIES NI CABEZA
De Alberto Morate y José Molina. Dirección e intérpretes: Alberto Morate y José Molina. Estreno: 5 de abril de 1988, en la Sala de Riadel de Madrid.

ESPECTACULANDO
De Alberto Morate y José Molina. Dirección e intérpretes: Alberto Morate y José Molina. Estreno: 20 de mayo de 1988, en el Centro Cultural García Lorca de Madrid.

TOC DE RETRUC. San Cugat del Vallés (Barcelona)

RODA, RODA, MOLINET!
De Carles Bertrand. Dirección y escenografía: Carles Bertrand. Intérpretes: Carles Torrano, Toni Oró y Carles Bertrand. Estreno: 2 de enero de 1988, en la Fundación Miró de Barcelona.

COMPAÑÍA DE TOMÁS VALCÁRCEL. Alicante

DON JUAN TENORIO
De José Zorrilla. Dirección y escenografía: Tomás Valcárcel. Intérpretes: Leo López Campos, Águeda Pastor, Manolo G. Brufal, Manchi Bono, Belén Borja, Alberto Jiménez, etc... Estreno: 30 de octubre de 1987, en el Teatro Principal de Alicante.

TORTELL POLTRONA. Barcelona

HIPER-PERPLEX-TURBO
De Tortell Poltrona. Dirección, vestuario y escenografía: Montserrat Trias. Intérpretes: Tortell Poltrona y Claret Poltrona. Estreno: 30 de enero de 1988, en el Teatro Odeón de Canet de Mar.

TRÁNSITO 1. Bilbao

EZTEIAK (LA BODA DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES)
De Bertolt Brecht. Traducción al euskera: Gabi Gurutxaga. Dirección: Maribel Belastegui. Escenografía: Pedro Moreno. Intérpretes: Itziar Lazkano, Nati Ortiz de Zárate, Karmele Pérez,Itziar Suárez, Jon Ezkurdia, Joan Manuel Gorosábel, José Ramón Fachado, Daniel Heres y José Mari Berasategui. Estreno: 20 de enero de 1988, en el Teatro Ayala de Bilbao.

"(...) La boda *es obra inicial de un Brecht que empieza a jugar con el realismo a la vez que con la sátira social. Muy hábil desde el punto de vista teatral, y revelando la destreza mecánica de un autor que conseguía situaciones de gran efecto a partir de un leve retrato costumbrista,*

que podía haberse orientado en otra dirección menos cáustica y más superficial. El toque está en la gradación de la historia, en cómo se enredan sus hilos y aumenta la tensión satírica. Y está, sobre todo, en que buena parte de los motivos hilarantes permanecen.
La versión es digna, aprovechando esas similitudes de la narración, y añadiendo algún elemento localista en indumentarias y relato (hay un bertsolari, el matriarcado del país permite esconder a la madre del novio en el armario como un truco final...) que refuerzan la cercanía de la humorada. Agradable trabajo de actores en una línea farsesca.
La iluminación es puramente utilitaria, el simple decorado apenas cuenta, chocando con el realismo del conjunto, y se recurre como siempre a diseños de "bricolage", en madera natural, para el mobiliario que se derrumbará, casi como un modelo fijo, mezcla de la estética del "manitas" doméstico y de las exigencias de un tipo de construcción que debe estar trucada para lograr su efecto.
Parece que nadie aceptara sus propias bodas. La boda típica alemana de los veinte que Brecht presentaba en origen se transformó en boda de posguerra española en la versión de Los Goliardos, y los grupos hacen siempre sus "Bodas" como ajenas o imaginándoselas en otra parte. Y casi siempre se hace un cambio temporal (años cincuenta o sesenta en este caso). Si ya resulta divertida la traslación geográfica de forma que ahora se sitúa en Euskadi, el paso siguiente sería acercar el asunto a las fechas de hoy. Con viejos actores, en los papeles que lo requieran. Aunque quizás ese sea el tabú. Las hipocresías que adornan esa parafernalia social se perdonan benévolamente a distancia, contadas por solteros o gente arisca con las nupcias y poco dada al matrimonio, pero pueden resultar insoportables si llegaran a parecer verdaderas, lo que sucedería al poner el visor demasiado cerca.
Divertido y refrescante trabajo." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 22 de enero de 1988).

TRANVÍA TEATRO. Zaragoza

GAVIOTAS SUBTERRÁNEAS
De Alfonso Vallejo. Dirección: Rafael Campos. Escenografía: Rafael Campos y Mariano Anós. Intérpretes: José Luis Esteban y Francisco Collado. Estreno: 27 de mayo de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

LA TRAPERA. Peralta (Pamplona)

LA ENCANTADORA FAMILIA BLISS
De Noel Coward. Dirección: Javier ibáñez. Escenografía: Andrés Blasco. Vestuario: Helena Sola. Intérpretes: Isabel Busto, José Alonso, Puy Ruete, Juan J. Jiménez, Alfredo Castillo, Nieves Alemán, Juan J. Ricarte, Rosi Osés y Cristina Castillo. Estreno: 1 de enero de 1988, en el Centro Parroquial de Peralta (Pamplona).

TRAPU ZAHARRA. San Sebastián

LA VERDADERA HISTORIA DEL VENGADOR ENMASCARADO
Del colectivo. Intérpretes: Txema Ocio, Santi Ugalde y Mila Espiga. Estreno: 29 de mayo de 1988, en las calles de Rentería (Guipúzcoa).





TREÇTEATRE. Sabadell (Barcelona)

JOC DE DAMES
De Jean Danaud. Dirección: Pere Arcas. Intérpretes: Susagna Navó, Julia Lora y Anna Vilas. Estreno: 14 de noviembre de 1987, en el Teatro de la Joventut Católica.

COMPANYIA DE TEATRE LA TREPA. Barcelona

RONDALLES, CONTALLES, CONTARELLES
De Macià G. Olivella. Música: Joan Saura y Josep Palomas. Vestuario y escenografía: Lleonard Quintana. Máscaras y títeres: Cartró y Jordi Teixidor. Intérpretes: María Agustina Solé, Maties Gimeno, Josep Mota y Jep Sánchez. Estreno: 5 de febrero de 1988, en el Orfeó de Sants de Barcelona.

TRES TRISTES TIGRES. Madrid

TRES TRISTES TIGRES GO TO ZARAGOZA
De Moncho Alpuente, El Gran Wyoming y El Reverendo. Estreno: 12 de mayo de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

TRESPIÉS. Madrid

FRAGMENTO DE TEATRO I
De Samuel Beckett. Dirección: Carmen Gutiérrez Pescador. Intérpretes: Gonzalo Valle y Alberto Lozano. Estreno: 22 de julio de 1988, en la Universidad Popular de Alcorcón.

TRIÁNGULO TEATRO. Madrid

EN EL BAR DE UN HOTEL DE TOKIO
De Tennessee Williams. Dirección: Alfonso Pindado. Intérpretes: Nieves Atienzar, Ignacio Jurado-Centurión, José Antonio Ruiz, Antonio Roca y Cristina García. Estreno: 22 de marzo de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid.

TRINOMIO-TEATRE. Valencia

¡ERES UN SOL!
De Ángel Bonora. Dirección: Sergio Claramunt. Intérprete: Ángel Bonora. Estreno: 9 de septiembre de 1987, en la Sala Duna de Valencia.

TRIPIJOC. Gerona

TRASTÒBILIS MECS!
Basado en la obra "L'ànima del titella" de Didó. Adaptación de Tripijoc. Dirección: Jaume Girona. Decorados: Kim Bover. Vestuario: Mercè Sánchez. Música: Joan Figueres. Intérpretes: Jaume Angelats, Pep Massanet y Josep María Maré. Estreno: 20 de febrero de 1988, en el Teatre Municipal de Gerona. Con la colaboración del Ayuntamiento de Gerona.

"Una de las sorpresas más agradables de este estreno del Tripijoc, es comprobar que el grupo ha optado por la profesionalidad. Sin desmerecer en absoluto del rigor de los anteriores espectáculos, ahora Tripijoc (en una primera etapa, cuatro de sus componentes) ha apostado por una nueva imagen, por un trabajo serio hecho con ganas de vivir del teatro y para el teatro.
Una segunda sorpresa, ahora estética: han elaborado un cañamazo técnico que impresiona. Dicen que el arte es la imitación de la realidad. Ellos, por hacerlo más difícil, han imitado al imitador. Es decir, si los titeres eran una cierta lectura de la realidad, estos "putxinel.lis" gigantes, de medida humana rehacen con una científica pulcritud todos los gestos, todo el funcionamiento de sus hermanos pequeños. ¿El resultado? La creación de una atmósfera hiperrealista, inquietante, porque convirtiendo la miniatura en grandiosidad, como si miráseмos a través de un enorme largavistas, la realidad queda deformada sin perder un miligramo de verismo. Cuando al final de la obra descubres la trampa (una trampa intuida, claro está), no solamente sobrevaloras el esfuerzo magnífico de los tres actores, sino que tomas conciencia de un juego que te había hecho soñar una mano inmensa bajo el escenario del teatro.
Más sorpresas: la cuidada y fidelísima versión de la obra de Didó.
(...) En esta fidelidad quizás está el único defecto del conjunto. Un defecto que con el rodaje es seguro que desaparecerá. Didó utilizaba unos textos como soporte del espectáculo. La gracia era la manipulación y la imaginación. Propuestas, avisos, preguntas, garrotazos, imprecaciones al público eran la base de su trabajo.
A este Trastobilis mecs! *quizá le falta esto: huir un poco del texto escrito (sin que haga falta que aparezcan los Hombres G) y dejarse llevar guiados, más que por la letra, por el espíritu de Ezequiel Vigués.*
Esto es un reproche secundario, claro está, y ahora ya se divisan toda clase de soluciones. Como el espléndido mutis del demonio Seven-up (este nombre es otro de los hallazgos) en su escena con Cristeta; o como la parodia del guardia civil, en la mejor tradición de los urbanos y policías zoquetes. Los bastonazos y enfrentamientos entre el Bien y el Mal, para mayor gloria del montaje, quizás debieran ser frecuentes, hacerse explícitos, pero esto ya llegará.
Sin duda, lo que queda de espectáculo cuando se encienden las luces es la constatación del cañamazo depuradísimo, de la disciplina y del trabajo de un grupo que merece todos los aplausos. Rehaciendo la tradición del titere de guante catalán, se ponen al lado de creadores tan reconocidos como García Lorca o Didó, y llenan el escenario de una geometría que deslumbra. El Tripijoc ha hecho que el alma del titere sea definitivamente humana y ha conseguido que tres actores se vuelvan "putxinel.lis" durante una hora y cuarto. Ahora las posibilidades de este montaje son mucho más amplias. Sólo hay que ver la escena final para entender que de aquí (un espectáculo infantil) a la posibilidad de hacer una especie de music-hall para adultos sólo hay un paso. Ver tres titeres humanos haciendo varietés en un señor teatro de guiñol es una maravilla. Ahora que tienen los cimientos, ahora que la realidad hiperdimensionada ha tomado un aire poético, cautivador, sólo hace falta que el futuro acabe de redondear una de las propuestas más arriesgadas del teatro que se hace en este país." (Josep Maria Fonalleras. "Punt". Girona. 23 de febrero de 1988).

OCTAVIA
Espectáculo piromusical, en colaboración con el Théatre a Louer y Ephemere. Estreno: 9 de octubre de 1987, en el Flash de Tardor.

TROLLS. Madrid

PRIMERAS AVENTURAS DE PEER GYNT
De Henrik Ibsen. Adaptación y dirección: Juan Pastor. Coreografía: Elvira Sanz. Música: Luis Paniagua. Intérpretes: Gabriel Garbisu, Carmen Arévalo, Antonia García, Mayte Merino, Javier Yabar, Elsa Alfonso y Pilar Baltanas. Estreno: abril de 1988, en la carpa del Teatro Español de Madrid.

"(...) Es la historia de Peer Gynt, y las escenas imaginativas del viejo cuento nórdico se suceden las unas a las otras con bastante acierto. El conjunto es movido, simpático y entretenido. Los actores trabajan bien. Muy bien Carmen Arévalo en la madre; a Gabriel Garbisu le sale un Peer Gynt que no resulta un héroe, sino un antihéroe, y que consigue que el público se haga partidario de su pobre madre y de la novia raptada y de las gentes burladas antes que de él; el resto del elenco está a tono con lo festivo del ambiente. Nos obsequian en un determinado momento a los espectadores con unos bizcochos y galletas, para introducirnos en la celebración de la fiesta que se celebra en la escena; es un detalle grato y eficaz.
No juegan las luces; mueve bien el esquemático decorado para hacerlo ser ya colina, ya cabaña, ya casa, ya río. Actúan con agradable gesto y tratan de transmitir alegría y sueños. Al final nos quedamos preguntándonos qué será de la pobre chica abandonada en la choza del monte, personaje del que se olvidan en el escenario, pero que los espectadores querrían recobrar porque es de los más salados del conjunto, y Antonia García lo interpeta con mucha gracia.
Un espectáculo imperfecto, pero que no dejará de atraer al teatro a quienes lo contemplen, pues posee ingenuidad y una buena dosis de emoción." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 11 de junio de 1988).

TUPERWARE. Barcelona

FEVER!
Del colectivo. Intérpretes: Miquel G. Borda, Eduard Guntin, Nuria Furió, Mónica Glaenzel, Rosa Grifell, Xavier Urrejola, Soledad García y Laura Jou. Estreno: 4 de marzo de 1988, en el Centro Comarcal Lleidetá.

"Los miembros de Tuperware, que además de trabajar como actores son responsables de la escenografía, vestuario, guión y dirección de sus obras, han estrenado en Barcelona durante el pasado fin de semana un espectáculo titulado Fever, *una comedia febril..., representado en el Centro Comarcal Lleidatà. La obra, un cruce entre comedia madrileña a la catalana y castísimo "vodevil", es una irónica mirada sobre las diversas aspiraciones sentimentales y mundanas de los asistentes a un "party" más o menos juvenil. Bajo los ecos el* Fever de Elvis Presley, *un "yuppie", una enamoradiza empleada de oficina, una aspirante a actriz que quiere fichar por TV-3, un par de chicas con ganas de divertirse y un anfitrión dado al pesimismo existencial, entre otros personajes, demuestran con humor que nadie es sólo lo que quiere parecer. Más allá de la sencillez y del nivel propio de un teatro de este tipo, cabe destacar algunos momentos divertidos del guión, así como la frescura y el buen hacer general del grupo. Dicho sea en su honor y para que, por una vez al menos, trabajos de este tipo no pasen en la más absoluta indiferencia."* (Alex Barnet. "El Periódico". Barcelona. 7 de marzo de 1988).

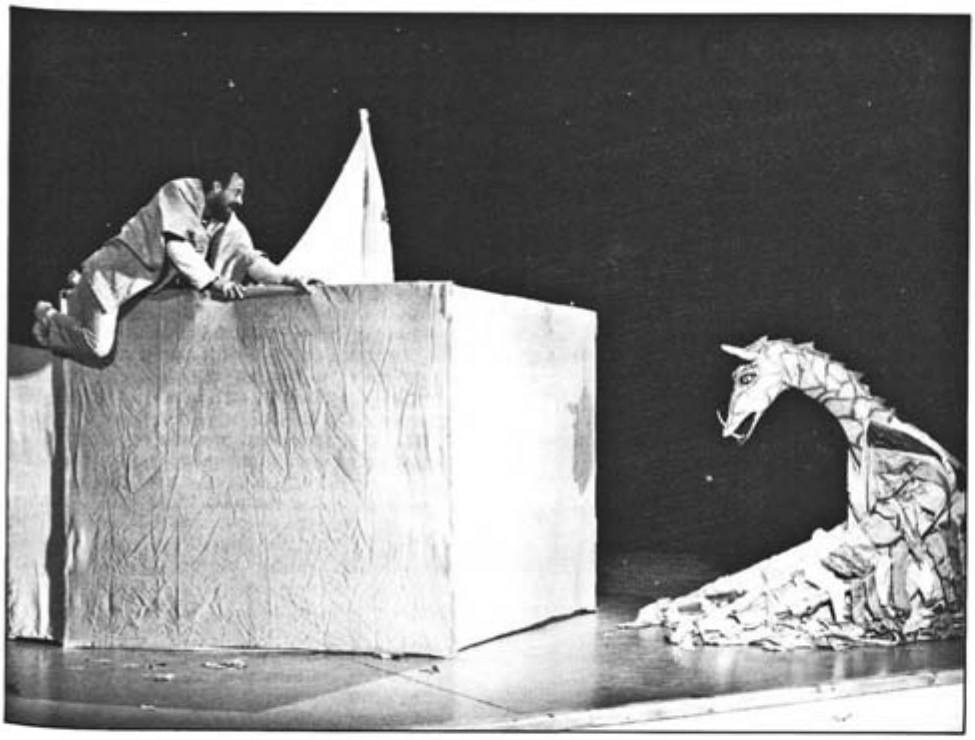
TURBULA. Teruel

TOZOLÓN
Autor y director: José Avelino García. Estreno: 16 de abril de 1988, en el Instituto Ibáñez Martín de Teruel.

TXINGURRUTEGI TEATRO. Pamplona

LEONCIO Y LENA
De Georg Büchner. Dirección: Pablo Valdés Sánchez. Escenografía: Javier Sáez. Música: Koldo Azcona. Intérpretes: Alberto Pascal, Angelines Elizalde, Kati Leatxe, Belén Álvarez, María Álvarez, Ramón Marco, Javier Sáez, Karlos Ibarra y Iosu Iragi. Estreno: 12 de diciembre de 1987, en la Escuela Navarra de Teatro.

"(...) Leoncio y Lena *es, bajo su estructura de farsa galante, una sátira feroz a las nebulosas ideas que sobre el amor, el poder y el pensamiento, puso de moda el romanticismo. Es un texto cautivador en el que se rastrean huellas que serían paradigmas literarios décadas más tarde: el tedio como vía del conocimiento que popularizará Baudelaire ("Mi vida me contempla entre bostezos como un gran pliego de papel blanco que debería cubrir con mi escritura"), la sensación dolorosamente física de la existencia que aparece en Sartre ("Tengo la impresión de estar sentado en una máquina neumática. El aire es tan áspero, tan enrarecido, que mi corazón se hiela"), el lenguaje como el único territorio reservado al hombre, tal como lo difundirán formalistas y estructuralistas ("Infeliz, no eres más que un juego de palabras. No tienes padre ni madre: naciste de la cópula de cinco vocales"), o el hecho bruto del poder más allá de toda legitimidad, a la manera del Brecht primitivo ("Vais a ser rey. No está mal. Sirve para pasear en coche todo el día y ver cómo la gente desgasta sus sombreros a fuerza de saludaros; también para tallar buenos soldados conforme al patrón de los que se dicen marciales y sirven para que todo siga en orden").*
De añadidura, Büchner pone en juego elementos que serán explotados con largueza por el teatro posterior: el automatismo de los robots, el sinsentido del lenguaje, el carácter circular de la peripecia... La dramática de Büchner está tejida de escenas cortas desarrolladas en escenarios múltiples y armadas con diálogos concisos y claros; es otro rasgo de su cercanía al gusto contemporáneo.



En esta ocasión, Txingurrutegi no sólo ha demostrado perspicacia en la elección del texto, sino que su director, Pablo Valdés, ha resuelto con inteligencia y viveza la puesta en escena. Es, sin duda, el mérito más notable. El montaje que vimos el pasado sábado en la Escuela de Teatro tiene las condiciones para ser un espectáculo muy satisfactorio y puede llegar a serlo con más rodaje. En algunas escenas, los intérpretes no han llegado al punto que les permita discernir la agilidad del atropellamiento y no son pocos los parlamentos y matices de los personajes que se pierden para el espectador. Otras escenas de diálogo (Leoncio-Rossetta y Lena-Ama) resultan difuminadas.
La escenografía —un tingladillo de dos niveles al fondo del escenario y algunos muebles que se cambian en cada escena— sirve con acierto para enmarcar los difíciles problemas que plantean los escenarios múltiples donde se desarrolla la acción, y el vestuario se ajusta al imaginario que evoca la acción, pero en ambos se echa en falta un poco más de color y de barroquismo en las formas. A esta carencia quizá no sea ajena la falta de medios económicos que revela la producción. La iluminación pareció falta de definición y la música subrayó sin estridencias el desenvolvimiento de la farsa (...)" (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 14 de diciembre de 1987).





Arriba, montaje de Tyl Tyl. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, "El conte de mai no acabar" y "Mar-U", de U de Cuc.

TYL TYL TEATRO. Madrid.

CHAMAN TEBARAN (ESPÍRITU MÁGICO)
Del colectivo. Dirección y música: Daniel Lovecchio. Vestuario: Blanca Nelly. Máscaras: Estrella. Intérpretes: Rodolfo Cortizo, Puri Estalayo, Concha Roales-Nieto y Richard Vázquez. Estreno: 25 de junio de 1988, en la Casa de la Cultura de Torrelodones (Madrid).

"(...) Chamán Tebarán *juega con el tema de la iniciación en la mágia como forma fantástica y teatral de conocimiento del mundo, a partir de las aventuras, engaños y viajes que desencadena la posesión de "Libro de los Sortilegios", del mago "Diodoro", ambientados en una legendaria región balcánica.*
Daniel Lovecchio, el director de la pieza, ha propuesto un interesante trabajo de composición de los cuatro personajes de la historia, de mezcla de planos y polaridades (tonos naturalistas, fantásticos, grotescos e irónicos), que la sitúan en un clima de fantasía fresco y original, alejado del tópico y del maniqueísmo. Por ejemplo, el mago Diodoro resulta un sabio simpáticamente "chalado", o la aspirante a maga, Silente, es una heroína un poco pretenciosa, ingenua y precipitada.
(...) Los intérpretes, brindan un acertado trabajo, apoyándose en una escenografía sencilla y acompañados por el propio Daniel, con música en vivo..." (José Henríquez. "Guía del Ocio" núm. 657. 18 al 24 de julio de 1988).

U DE CUC. Barcelona

EL CONTE DE MAI NO ACABAR
De Alberto Miralles. Adaptación de Lluís-Antón Baulenas. Dirección: Julio Álvarez. Música: Carles Bertrand. Intérpretes: Jaume Grau, Víctor Suañez, Raquel Capdet, Carles Bertrand y Julio Álvarez. Estreno: 21 de noviembre de 1987, en los Lluïsos de Gràcia.

MAR-U
Del colectivo, basado en el texto de J. Grau Rosell, "L'origen de la rondalla de l'origen". Música: Carles Bertrand. Intérpretes: Raquel Capdet, Marta López, Julio Álvarez, Pere Martí, Juanjo Navarro y Carles Bertrand. Estreno: 6 de julio de 1988, en la Marquesina de l'Avda. Gaudí de Barcelona.

GRUPO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD POPULAR DE MIJAS. Mijas (Málaga)

LA CASA DE BERNARDA ALBA
De Federico García Lorca. Dirección: Manuel España. Estreno: 20 de noviembre de 1987, en la Casa de Cultura de Fuengirola.

A PUERTA CERRADA
De Jean-Paul Sartre. Dirección: Manuel España. Música: Juan Antonio Pastor. Intérpretes: Nicolás Vargas, Mirelle Conejo, Paquito Moreno y Salvador Moreno. Estreno: 22 de junio de 1988, en el Auditorio de Mijas (Málaga).

TEATRO UNIVERSITARIO DE ALCALÁ DE HENARES (TUAH). Alcalá de Henares (Madrid)

ANTES DEL DESAYUNO
De Eugene O'Neill. Dirección: Francisco Ortuño. Intérprete: Manuela Rodríguez. Estreno: 23 de

marzo de 1988, en el Aula de Cultura de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

PEDRO Y EL LOBO
De Prokofieff. Dirección: Francisco Ortuño. Interpretación y manipulación de muñecos: actores del Teatro Universitario. Estreno: 20 de abril de 1988, en el Aula de Cultura de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA
De Ramón del Valle-Inclán. Versión y dirección: Francisco Ortuño. Intérpretes: actores del Teatro Universitario. Estreno: 18 de mayo de 1988, en el Aula de Cultura de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

UR. Renteria (Guipúzcoa)

RÉMORA
Del Colectivo. Dirección: Helena Pimienta. Escenografía y vestuario: Susana de Uña. Intérpretes: Ana Pimienta, Arantxa Ezquerra, Gerardo Quintana, José Tomé, Lierni Fresnedo, Txemari Rivera y Víctor Criado. Estreno: 12 de julio de 1988, en la Muestra de Nuevo Teatro Joven de Cabueñes (Gijón). Espectáculo subvencionado por el Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura.

URBITORBI TEATRE. Barcelona

ELS MISTERIS DEL CONFESSIONARI
De Pierre Lamy y Louis Hamon. Traducción y adaptación: Jaume Melendres. Dirección: Jaume Melendres. Escenografía: Jordi Corominas, Jordi Molins y Txema Nogués. Vestuario: Pep Romeu. Intérpretes: Marta Milla, Anna Vilas, Marta Pérez i Solé, Pere Martí, Ferran Madico y Mateu Grau. Estreno: 29 de septiembre de 1987, en La Cuina (Teatre de l'Institut de Barcelona).

"Todos aprobados. En su reválida ante el público, los nuevos graduados en interpretación y escenografía del Institut del Teatre han salido suficientemente airosos de la prueba. Del comprometido trance, se diría, a pesar de las dificultades de un ejercicio como el titulado Els misteris del confessionari *y de las trampas suplementarias que les tendió el profesor-director Jaume Melendres.*
(...) Originalmente, la obra se pensó en "clave de comedia, sin duda la más difícil de todas", advierte Melendres. Comedia, por demás, que imaginamos brutal y desaforada y con la mala uva de quien logra descubrir, tras unos aparentes anacronismos verbales, tras la grotesca casuística con que se contemplan las peripecias en torno al sexo y el noveno mandamiento, una ideología represora, perfectamente actual. El hecho, sin embargo, es que tal función "reveladora", el acto de convertir la carcajada en mueca amarga, no se persigue en el montaje, aunque cualquiera puede entender los riesgos que encerraba ese "más difícil" en una comedia que de querer cabalgar sobre la caricatura habría necesitado unos arrestos y una profesionalidad que no eran del caso. Sea como fuere, el director, aconsejado por la prudencia o asaltado por la timidez, imaginó Els misteris del confessionari *como un adoctrinamiento medianamente creíble del "mossén" de la historia por parte de un obispo (Ferran Madico) y sus dos auxiliares de alto rango (Pere Martí y Mateu Grau). Y pienso que, precisa y paradójicamente, escogía con ello quién sabe si una vía mucho más dificultosa. Porque ocurre que el choque de lenguajes se produce desde el principio y el diálogo formalmente serio y un contenido ideológico disparatado, configuran un relato extraño.*
Podría hablarse aquí, quizá, de esa cosa tan manida y tópica que son los diversos "niveles de lectura" del espectáculo. No lo haré en tanto que me pareció ver, pura y simplemente, un cierto lío descriptivo, una confusión de léxicos y una arritmia escénica muy acusada. Y con esa "increíbilidad" de las situaciones, ni la más rocambolesca de las obscenidades que se espigaron de los "santos" libros citados, lograba rescatarnos del sopor que provocaban muchos episodios de una obra larga, larguísima, desventuradamente estirada y chirriante hasta el mismísimo final.
Del profesor-director me quedaría con los frescos, sutiles diálogos de las monjas que puso de su propia cosecha en Els misteris.
Apunta, por este lado, un Melendres autor —sobradamente conocido—, tal vez un gran experto en aquellas "sonrisas verticales" que suscita todo erotismo inteligente. Mientras, sólo se hacían acreedores de la absolución el grupo de actores, aunque alguno se ganara la penitencia de un mayor y más duro aprendizaje. Una buena calificación, como digo, para las chicas —sobre todo para Marta Milla y Anna Vilas— y para la escenografía que diseñaron Jordi Corominas, Jordi Molins y Txema Nogués." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 3 de octubre de 1987).

"(...) En cuanto al texto de esos "misterios", sus autores nos advierten que se trata de "un collage metódico de frases sacadas de tres obras piadosas autorizadas y difundidas por las altas autoridades de la Iglesia católica en el siglo pasado: "Manual secreto de los confesores", de monseñor Bouvier, obispo de Lemans; "La llave de oro", serie de exhortaciones destinadas a abrir el corazón de los pobres pecadores, de monseñor Antonio María Claret, confesor de Su Majestad Isabel II, y el "Tratado de castidad", de René Louvel, vicario general del obispado de Évreux.
La teología moral, repantigada en un confesionario, ensartada en la casuística jesuítica y azuzada por el furor inquisitorial, puede dar pie a muy diversa literatura: desde el divino marqués al no tan divino Foucault ("La volonté de savoir").
(...) De la "volonté" de saber hemos pasado a la "volupté" pura y simple, a una "delectatio morosa" de convento teatrero, pretexto para un anticlericalismo ramplón y, en definitiva, de gusto más que dudoso.
Pero lo peor del caso es que esa "delectatio" se prolongó por espacio de dos horas, sin interrupción. El público, escaso, miraba sus relojes y daba claras muestras de fatiga. Más que el taller de los alumnos de la promoción 1987, aquello parecía el taller del profesor Melendres, un taller reiterativo, jeringado, carente de ritmo, que, indudablemente, merecería un suspenso. De los intérpretes, cabe mencionar la "vis" cómica del canónigo (Mateu Grau) y del coadjutor (Pere Martí) y el buen hacer de las monjitas (Marta Milla y Anna Vilas). En cuanto a la escenografía: 10 en dibujo." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 1 de octubre de 1987).



"Los responsables de la elección de la obra Els misteris del confessionari *demuestran, en primera instancia, tener buen olfato teatral. La obra de Pierre Lamy y Louis Hamon es un singular texto, absolutamente original en su planteamiento, que exhibe innumerables elementos para hacer de él un espectáculo desde escandaloso hasta polémico.*

Jaume Melendres, director del montaje que ahora se puede ver en La Cuina (teatros del Institut) no ha llevado su espectáculo a sus límites escandalosos y lo ha dejado en el terreno del interés, de la polémica y de las suposiciones, que no está mal.
El escenario está poblado por monjas, canónigos, obispos y otros personajes eclesiásticos. Pero algunos de estos personajes encarnan a su vez a otros, hasta crear una galería de "pecadores" bien curiosos: desde una prostituta hasta un payés pasando por un niño en edad escolar y una gran cortesana. Esta galería de personajes circunstanciales permite a los actores de la compañía Urbitorbi —recién graduados en el Instituto del Teatro— "probarse" en todos ellos, con lo que se enfrentan a una amplia galería de registros teatrales.
La obra está tratada en clave de comedia y narra un cónclave secreto en el que se redactarán las normas para utilizar en el confesionario frente a los pecados del sexo. Detrás de una lectura cómica —el director la lleva a veces a la farsa— hay otra ácida, tenebrosa, testimonial y nada desdeñable por más que ofrezcan señas de truculenta identidad.
El espectáculo tiene en contra dos cosas: un texto un poco largo y en el que aparecen escenas repetitivas y un desigual trabajo de los actores; éstos crean de entrada un clima sugerente, pero luego se les escapa, en algunos momentos, el control del texto. Un trabajo meritorio pero desigual en el que destacan Marta Pérez y Ferran Madico." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 4 de marzo de 1988).

UVEGÁ TEATRO. Santiago de Compostela (La Coruña)

COCHOS

De Roberto Vidal Bolaños. Dirección: Vicente Montoto. Escenografía: Pablo Seoane. Intérprete: Vicente Montoto. Estreno: 30 de noviembre de 1987, dentro de los Luns Teatrais de Verín (Orense). Subvencionada por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

VARELA BUXÁN. Lalín (Pontevedra)

AQUÍ NON PAGA NINGUÉN

De Darío Fo. Dirección: Alfredo Vázquez Dorado. Intérpretes: Domingo Payo Cangado, José Manuel Ferradás Villar, Luisa Areán Taboada, Nuria Mariño Taboada, Jaime López Campos, Manuel Varela Moure y Antonio Carballude Sánchez. Estreno: 23 de octubre de 1988, en la Sala Campos de Lalín.

VARIABLE. Valencia

GALERÍA APARTE

Del colectivo. Dirección: Manuel de la Dueña Jiménez. Intérpretes: César Lechiguero, Toni Guillem, Marta Belenguer, Adela Domenech, Fátima Ferrer y Lola Manresa. Estreno: 25 de mayo de 1988, en el Aula de Teatro de la Universidad de Valencia.

LA VENDETTA. Barcelona

KRONOSBURG

Del colectivo. Dirección: Jordi Martínez y Quico Romeu. Escenografía y vestuario: Roser Caritx. Intérpretes: Francesc Albiol, Friederike Kaiser, Jordi Martínez, Rosa Morata, Paco Rodríguez, Quico Romeu y Tomás Vila. Estreno: 9 de junio de 1988, en el Villarroel Teatre de Barcelona.

"(...) Kronosburg *—supuesto villorrio existente en el año 999, año en que ocurre la historia que nos cuentan siete disciplinados actores— es un espectáculo un tanto desigual, en el que aparecen algunas escenas francamente acertadas, como la del refrigerio en la abadía o la del rey, en la que se manipula con evidente gracia y sentido del humor un discurso grabado del presidente Pujol.*
La obra se sitúa en la Edad Media y muestra diversos retazos de la vida de algunos de sus habitantes, con clara intención de provocar la risa. Por otro lado, el espectáculo tiene también vocación de catalanidad, aunque este extremo sólo aparece esporádicamente. Finalmente, debe señalarse que el montaje está bien acabado, que el trabajo de los actores es bueno y que su estética —espacios grises y túnicas polvorientas, músicas y cantos sacros y un reflejo de El séptimo sello*— alcanza momentos sugestivos.*
De todas formas yo señalaría en Kronosburg *demasiadas referencias localizables —a Els Joglars y su* Teledeum*, por citar una—, en detrimento de una definición propia de los objetivos del grupo. La Vendetta apenas utiliza aquí el texto y es el gesto y la intencionalidad del actor lo que hace avanzar la obra. Pese a su escasa duración —apenas una hora la noche del estreno—, la obra no acaba de proponer nada concreto ni mucho menos reflejar los "miedos de fin de siglo o los miedos del año mil", como explicaba el propio grupo. Es, en todo caso, una sucesión de escenas bien resueltas y con mayor o menor gracia. Pero al final se echa en falta un contenido.*
Decía que este montaje supone un paso hacia adelante del grupo porque La Vendetta ofrece un trabajo formalmente muy bien acabado, en el que no hay protagonistas, sino que es un trabajo homogéneo y muy bien hecho. Un trabajo que apunta las posibilidades del grupo, que aquí ha dispuesto de un presupuesto más holgado, lo que se nota." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 12 de junio de 1988).





La Vendetta en "Kronosburg". (Fotos: Zullo). En la otra página, el grupo Ur en "Rémora".

"(...) Kronosburg *tiene momentos, a mi juicio, enormemente conseguidos y, lo que es más importante, que revelan una real vitalidad creadora y esa alegría por la innovación, la ruptura y el riesgo que ya se descubrió en* Omertà*, el anterior y primer espectáculo del grupo. Sinceramente, creo que la tercera puede ser la vencida para esa compañía que adoptó el significativo título de La Vendetta. Pienso, además, que sin salirse de la expresa "falta de rigor" que confiesan sarcásticamente los creadores del espectáculo —Jordi Martínez y Quico Romeu—, esa bárbara tropa de irreverentes puede acertar unas dianas satisfactorias y completas y aportar cosas de interés a un género de bufonada cruel y provocadora, para la que no bastan, sin embargo, unas cuantas instituciones afortunadas.*

(...) Desguazados los elementos de la farsa, la peculiar versión de "Els Segadors" que se escucha en la última escena es tan reveladora como la frase que culmina el discurso presidencial y que asegura que, a pesar de todo, el país progresa. Plásticamente, el cierre del espectáculo resulta sugerente y en él quedan subrayados los hallazgos de la escenografía de Roser Caritx. Lo malo es que se trata de un colofón para un espectáculo que, en realidad, no se ha producido, esto es, un ejercicio sin discurso de una coherencia mínima y, en todo caso, un conjunto de bromitas sueltas muy propias, tal vez, de ese taller de la ciudad de Metz que es donde se perpetró el invento (sospecho que con lecciones previas para entender algunas pistas locales, sin las cuales cualquier espectador foráneo ha de quedar en la pura inopia). Algunas de esas bromas funcionan, según se ha dicho. Otras son, en efecto, insignificantes y consiguen descoyuntar toda posible idea unitaria del es-

pectáculo, hundiéndolo a veces en el error inapelable, en el aburrimiento más mortal.
Kronosburg, *merced a ese lado malo de la aventura, es una especie de* Séptimo sello *bergmaniano pasado por la furia iconoclasta de* Hara-Kiri, *algo tan ligero y banal en su pretendida petulancia, como el exabrupto de un "comic" que no ha sido llamado a pasar a la historia. Lástima porque, en medio del caos, hay chispazos, como digo, fulgurantes y prometedores."* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de junio de 1988).

"(...) Al parecer, el espectáculo aspira a dar "una visión muy particular, entre épica, irónica y distanciada de nuestros antepasados", unos antepasados que viven en un pequeño reino de la Europa mediterránea y que padecen en sus carnes los escalofríos que despierta el milenario en aquella tarde del 31 de diciembre del año 999...
El tema es realmente atractivo. A la de por sí abundante literatura sobre el milenarismo en la religión judeo-cristiana, con su profusión de herejías e interpretaciones sorprendentes, se le viene a sumar —en el mundo de lo posible, claro está— la celebración del milenario de Cataluña, lo que permite entroncar dichos temas y contemplarlos desde una perspectiva "muy particular", al decir de La Vendetta.
Por desgracia nada de esto ocurre sobre el escenario. El tema del milenarismo en la Europa medieval no sugiere a los cómicos otras imágenes que las de unas lavanderas que comen hongos alucinógenos, unos monjes lúbricos y antropófagos, unos flagelantes (referencia clara, esa sí, a alguna de las sectas del milenarismo), un exorcista, una madre que da a luz y no puede alimentar a su hijo, y poca cosa más. Imágenes totalmente convencionales, salvo un par de "gags" que propiciaron el aplauso del público, con un "tempo" excesivo, sin que asomase por ninguna parte esa mirada irónica de la que se nos había hablado.
En cuanto a la referencia sentimental, patriótica y "distanciada", a nuestro milenario, el catalán, ésta se concreta en la aparición, al principio y al final del espectáculo, de un reyezuelo con la máscara y la voz del presidente de la Generalitat, el muy honorable Jordi Pujol. Un Jordi Pujol inofensivo, que se mueve como un títere de guante, despertando los aplausos y las risas del público azuzado por el mecanismo repetitivo del muñeco.
En resumidas cuentas, un taller de fin de curso, entre Monthy Python y Boadella, pero sin la imaginación y el "punch" de los británicos ni la mala uva del catalán; una broma milenarista, subvencionada con cuatro millones y cuya principal virtud, amén del buen hacer de los intérpretes, es su brevedad: una hora escasa." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 11 de junio de 1988).

GRUPO VÍA SIETE. Pamplona

LA CARA SUCIA

Espectáculo integrado por las obras "El canguro" y "El cerdo de oro", de Mario Fratti, y "Detrás de la puerta", de Ferjeman y Boland. Dirección: Esther Chocarro, David Urmeneta y Marcelo Arbilla. Escenografía: Pedro Azagra. Vestuario y maquillaje: Maite Cueva y Maiken Beitia. Intérpretes: Maite Cueva, Miguel Angel Aristu, Koldo Aierra y Maiken Beitia. Estreno: 21 de noviembre de 1987, en la Escuela Navarra de Teatro.

"(...) La trilogía "El canguro", "Detrás de la puerta" y "El cerdo de oro" configura La cara sucia, *montaje que marca el debut del grupo Vía Siete, un colectivo teatral que tiene su génesis en un grupo de actores forjados en la ya desaparecida escuela del TEN y que tuvo su pasado más inmediato en el grupo La Guindaleta.*
Salvo un juego de apariencias y un sentimiento de culpabilidad que parece rodear a todos los personajes, nada más en común tienen las tres piezas de La cara sucia, *dos de ellas, "El canguro" y "El cerdo de oro", son de Mario Fratti, y la tercera, segunda en la representación, "Detrás de la puerta", está firmada por Ferjeman y Boland.*
Eso no impide que pese a haber contado con tres direcciones diferentes, el grupo muestre una hábil homogeneización del conjunto, lo que incluye un inteligente empleo del espacio escénico que, con pequeños apuntes, cambia sustancialmente la atmósfera que precisa cada pieza. Pero La cara sucia, *como acontece con montajes semejantes articulados por historias distintas, conduce al espectador a establecer una comparación entre las distintas obras, factor éste que tiene la facultad de hacer sobresalir unas partes en detrimento de las otras y que, a la larga, achica el valor global del montaje.*
De esa tentación ineludible de hablar de los tres relatos de La cara sucia, *sale peor parado "El canguro"; es divertido y gana al público "Detrás de la puerta" y mantiene ese tono medio y las verdaderas posibilidades que, sin duda, presenta Vía Siete, "El cerdo de oro".*
Puede ser significativo que Vía Siete haya huido de la complejidad del teatro de La Guindaleta, embarcado en textos de densidad evidente como La señorita Julia *y* Sabor a miel, *para recalar en una propuesta mucho más liviana, con voluntad de compromiso hacia actitudes más modernas. Hay, por otro lado, en* La cara sucia *una modestia de medios notable, pero Vía Siete, en contraposición aporta una buena dosis de osadía. Valor, más allá incluso de lo que la realidad del grupo revela y que fuerza a un producto del que lo mejor es ese deseo de elegancia y rigor que rezuma. Vía Siete practica un teatro adulto, tiene una querencia notable hacia la amena trascedencia de los textos y deja definitivamente atrás las ahora propuestas comunes de una gran parte de los grupos locales que empezaban.*

(...) Pero querer no es poder, al menos a corto plazo, y en el trabajo de Vía Siete se acusa una cierta timidez que es culpable de dejar sin relieve "El canguro", al margen de que el texto se antoja reiterativo; de apresurar el desenlace de "Detrás de la puerta" y de no sacar todo el partido que tiene "El cerdo de oro" en ese diálogo entre la prostituta y su cliente, que entrega demasiado espacio y deja sin réplica a Maiken Beitia. Tampoco favorece el tiempo perdido entre cambio de obras y en su estreno en la Escuela Navarra de Teatro, posiblemente achacable a los inevitables nervios del gran día, se incurrió en un titubeo constante que, salvo en el "sketch" protagonizado por las dos actrices, no favoreció la comunicación entre actores que sus personajes pedían.
Frente a eso se blande la concreción de un primer paso hacia una propuesta teatral emanada en los años ochenta y alimentada por un colectivo inquieto que demuestra tener ideas y ambición, factores ambos en donde ganan la partida las actrices a través de un montaje en el que, no por casualidad y nada sospechoso de apologías feministas, la mujer es, activa y pasivamente, la gran protagonista de La cara sucia." (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona, 25 de noviembre de 1987).

"En teatro, como en narrativa, la brevedad es un arte y nada fácil. En los tres "sketches" que componen este espectáculo no se alcanza ese punto de gracia que justifica una obra. El primero es la simplificada exposición de un caso clínico, el tercero es un chiste menor y el que se representó entre ambos, de otro autor, resultó un barroco juego psicológico agotado en sí mismo. La principal carencia de todos ellos es que, apenas iniciada la acción, era fácil prever el final y, eliminada la sorpresa, ni los personajes ni la anécdota merecían una atención especial. Es posible que en la intención de los hacedores de esta obra estuviera la de crear una especie de interrogación posterior a la bajada del telón. No hay tal cosa. Textos demasiado serios para ser teatro de boulevard y demasiado simples para ser teatro psicológico, las tres piececillas giran en torno a las zonas menos confesables del deseo y éste es el factor que engancha la atención del espectador, convertido en voyeur.
De las tres piezas, acaso la más satisfactoria resultó la última, con una progresión dramática un poco más elaborada y a la que Miguel Angel Aristu y Maiken Beitia dieron una interpretación más contrastada. Pero, en general, ni la puesta en escena ni la labor del elenco ayudaron a realzar una materia prima contenida en el libreto." (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 24 de noviembre de 1987).

TEATRO DEL VIAJE. Murcia

LADY MACBETH

Adaptación de Jesús Domínguez, Francisco Aguinaga y Teresa Pardo de *Macbeth*, de William Shakespeare. Dramaturgia: Jesús Domínguez, Francisco Aguinaga y Teresa Pardo. Dirección: Paco Aguinaga. Intérpretes: Teresa Pardo, F. M. Poika y Salvador Martínez. Estreno: 17 de mayo de 1988, en el Teatro Romea de Murcia.

"La historia de Macbeth, sus glorias en los campos de batalla; sus ilimitadas ansias de poder; sus dudas y temores; su prisa por poseer la corona de Escocia, no dudando para ello en dar cruel muerte a su primo, el rey Duncan, se contempla en Lady Macbeth, *el último montaje del grupo murciano Teatro del Viaje, a través de un espejo-mujer en el que se reflejan, apasionadamente, los tortuosos senderos por los que la traición y el afán de poder arrastran al alma humana. Lady Macbeth, la llama que instigará a su esposo a adentrarse junto a ella en un demencial círculo de muertes y de sangre, es ese espejo.*
La inmensa tragedia de Shakespeare ha sido convertida por el Teatro del Viaje en un concierto dramático que gira en torno de un solo y

estelar personaje, Lady Macbeth (Teresa Pardo), sobre el que se ha condensado todo el dramatismo y el afán metafórico del espectáculo. La pasión por el poder arrastra a la soledad más absoluta, en la que anida la incertidumbre que caracteriza al ser humano, y todo ello se pretende hacer llegar al espectador trasladándolo al mundo de las sombras, a través de un escenario cerrado y opresivo, un inmenso lecho de muerte, y golpeándole los sentidos con una lluvia de símbolos que al final termina por inquietarlo. Lady Macbeth, *presa de sus propios fantasmas y remordimientos, se arrastra por el escenario como un alma en pena, como una víctima indefensa frente a los horrores que ella misma ha creado.*

Jesús Dominguez, Paco Aguinaga y Teresa Pardo, confiados en la composición musical ideada por Salvador Martínez, y las letras flamencas de Jesús Dominguez, han jugado acertadamente en Lady Macbeth *a montar un espectáculo —destinado a un público no convencional—, ideal para representarlo en lugares recogidos y propicios para el teatro de vanguardia. El concierto dramático, construido sobre voces en off, música en directo y grabada, micrófonos inalámbricos que dotan a las voces de una sonoridad fantasmal, y la utilización del cante hondo como sendero para llegar a lo más profundo del espíritu, se asienta sobre un ritmo justo de ejecución que permite a Teresa Pardo dominar su personaje y hacerlo creíble. El espectáculo escénico dirigido por Aguinaga, quien muestra una obsesión por resultar original y encandilar al espectador que —a veces— está a punto de resultar demasiado pretencioso, se construye como un ritual. Todo tiene su sentido: los velos que luce Teresa Pardo, blancos, rojos y negros, y las flores con las que adorna su propia tumba, de iguales colores.* Lady Macbeth *muere ahogada en su propia sangre."* (Antonio Arco. "La Verdad". Murcia. 18 de mayo de 1988).

VÍCTOR HERNANDO. Barcelona

EL DIARIO DE UN LOCO
De Gogol. Dirección e interpretación: Víctor Hernando. Estreno: 5 de diciembre de 1987, en el Teatre de la Riereta.

TEATRO DE LOS VIENTOS. Alicante

LA LLAVE
Dirección: Antonio Rives. Intérprete: Blanca Mengual. Estreno: 29 de marzo de 1988, en el Ateneo de Alicante.

TEATRO VIL. Madrid

QUERENCIA
Espectáculo compuesto por dos piezas cortas:
Háblame como la lluvia y déjame escuchar
De Tennessee Williams. Dirección: Juan Abeleria. Escenografía: Pedro Moreno. Intérpretes: Ana Labordeta y Nacho Herrera.

La marquesa de Larkspur Lotion
De Tennessee Williams. Dirección: Juan Abeleria. Intérpretes: Itziar Álvarez, Nacho Herrera y Raquel Pueyo. Estreno: 7 de abril de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.







De arriba abajo, dos escenas de "Lady Macbeth". (Fotos: M.ª Carmen Botias), y "Querencia", de Teatro Vil.

COL.LECTIU DE TEATRE LA VITXETA. Reus (Tarragona)

NAUSICA
Sobre textos y el poema del mismo nombre de Joan Maragall. Dirección: Dolors Juanpere. Vestuario: Dolors Juanpere y Sara Domínguez. Música: Jordi Balsells. Intérpretes: Montse Auqué, Rosa Costa, Dolors Esquerda, Carme Flo, Vicky Mir, Mercè Navarro, Dolors Quintana, Jordi Balsells y Josep M.ª Puig. Estreno: 20 de enero de 1988, en el Teatro Bartrina de Reus.

COMPAÑÍA VOCACIONAL DE LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL REAL COLISEO. San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

LA HORA DE LA FANTASÍA
De Ana Bonacci. Dirección: Eliana Vidal. Escenografía: Carmen Baqué y Carlos Eloy. Vestuario: Paloma Andrada. Intérpretes: Paloma Andrada, Isabel Serrano, Zipa Gallego, Pablo Campos, Elena Valera, Belén Lobo, Pepa Ayuso, Jesús Barranco, Francisco Castaño, Nieves Ortiz de Zárate, María Luisa Jurado, Pivo H. Sampelayo, Francisco Manzano y Francisco de Paula. Estreno: 1 de diciembre de 1987, en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial (Madrid).

EL SÍ DE LAS NIÑAS
De Leandro Fernández de Moratín. Dirección: Juan José Sousa. Escenografía: Carmen Baqué. Intérpretes: Javier Lozano, Pivo H. Sampelayo, Paloma Andrada, Zipa Gallego, Belén Lobo, Pablo Campos, Francisco Manzano, Isabel Serrano, Cristina Maruri, Francisco de Paula, Ignacio Elola-Olaso y Bárbara Elola-Olaso. Estreno: 17 de junio de 1988, en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial (Madrid).

WARNA TEATREXPRESS. Barcelona

NÙVOLS
Del colectivo. Música: Agustí Fernández. Intérpretes: Alberto Bárcena, Javier Moradillo, Mónica Rius, Marta Serrahima, Mariona Sagarra, Silvia Guillem, Lulú Martorell, Carme Canela y Mercedes del Aro. Estreno: 26 de julio de 1988, en Barcelona dentro del Grec-88. Espectáculo de calle.

WILLY ETER. La Coruña

EXPERIMENTO ESPIRITUAL
Intérprete: Willy Eter. Músicos: Arthur Strohuss, Miguel Pérez Gastón y Toni Funk. Estreno: 16 de enero de 1988, en la Sala Luis Seoane de La Coruña.

GRUPO DE TEATRO XALGARETE. As Pontes de García-Rodríguez (La Coruña)

O REI DE SODOMA
De Fernando Arrabal. Dirección: Carlos Martínez

Gallego. Intérpretes: Mercedes Castro, Luis González, Xerardo del Río y Xosé López Soto. Estreno: 16 de noviembre de 1987 dentro de los Luns Teatrais, en el Polideportivo de Verín (Orense).

XANA. Perlora (Asturias)

LOS AMORES DE XIMIELGA
De Eladio Verde. Dirección: Óscar Rubiera. Intérpretes: Josefina Fernández, Covadonga Braña, Enrique Molina, Nedy Rubiera, Óscar Rubiera, Braulio Suárez, Covadonga Muñoz, Margarita Suárez, Miguel Junquera y Ramón Muñoz. Estreno: 11 de diciembre de 1987, en el Salón de Actos de la Agrupación Artística Gijonesa de Gijón.

GRUPO XAULI. Pamplona

UN SUEÑO LLAMADO... AGUA
Del colectivo. Intérpretes: Nando Piñeiro, Josu Etxebeste y Lierni Fresnedo. Estreno: 5 de septiembre de 1987, en la Sala de la Escuela Navarra de Teatro.

XAYO. Las Palmas de Gran Canaria

ENXAYO
De Xayo. Intérprete: Xayo. Estreno: 19 de abril de 1988, en la Sala Teatro del Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canarias.

COMPAÑIA DE XESC FORTEZA. Palma de Mallorca

MAJORICA
De Xesc Forteza. Dirección: Xesc Forteza. Intérpretes: Mary Santpere, Joan Bibiloni, Paquita Bover, Margaluz, Diego Blanco y Xesc Forteza. Reestreno: 19 de noviembre de 1987, en el Salón Rialto de Palma de Mallorca.

"De Majorica, *pieza que se estrenó en el 81 y que seis años después vuelve a los escenarios de Palma, dice su autor que es un "vodevil de alpargata", y lo cierto es que la definición le cuadra bastante bien, tanto por su respeto de las piezas básicas del argumento de enredo como por su exploración en una capa social no demasiado favorecida. Puestos a colocar etiquetas o a buscar referencias, se le pueden encontrar incluso semejanzas con algunos textos de Dario Fo, en su doble vertiente de divertimiento a base de las situaciones más alocadas y de exposición de unas condiciones de vida o mentalidades que se dan, de hecho, en determinados sectores de nuestra sociedad. En este caso, el objetivo de Xesc Forteza —como autor, en primer lugar, ya que éste fue su primer paso en la concepción global del espectáculo— se ha detenido sobre una finca de vecinos. En ella ha colocado a cinco personajes —el sexto posee una sustancia teatral de poco peso— que algo tienen, desde luego, de arquetipos —y a ratos se les aprecia el sometimiento a su definición—, pero que al mismo tiempo disponen de la bastante carne y sangre como para que sus intérpretes puedan moverse con suficiente comodidad.*
A partir de aquí, el desarrollo de Majorica *como puesta en escena —y ahí entra ya, también, la dirección— depende de buena parte de la resolución de las escenas o conflictos en que entran los personajes, y es donde hay que poner toda la carne en el asador, dado el objetivo de comicidad desatada que se persigue y que, a juzgar por las carcajadas del respetable, se consigue en alta proporción. Tomando de norte esa finalidad primordial, la comedia de Xesc mantiene una línea casi ininterrumpida de hilaridad, que se manifiesta con especial rotundidad en escenas tan memorables como la dedicada al inesperado descendiente que se les presenta en casa a una de las familias retratadas.*
Por contrapartida, permanecen aún en el montaje, tal y como se presentaban en la noche de su reestreno, determinados momentos de relajación del ritmo a los que, sin embargo, no auguro demasiado futuro una vez que el espectáculo se halle más rodado, porque éstos son puntos que suelen subsanar sucesivas representaciones. El público, además, puede encontrar su compensación en los números musicales que, aunque anecdóticos dentro de la línea textual, pueden brindarle un complemento que les interese.
Una vez más el peso del mérito recae —sin descuidar el soporte técnico, ni la escenografía firmada por Antoni Díaz— en el reparto elegido, que suele ser uno de los atractivos más poderosos de los espectáculos presentados por Xesc. El propio Xesc quizá sea, en su caracterización de vago impenitente, el ingrediente humano e interpretativo más relevante del montaje; pero, tanto la personalidad artística de Mary Santpere y Margaluz, como la calidad actoral de Paquita Bover y Joan Bibiloni, vuelven a manifestarse en esta comedia que se lanza de nuevo al mundo."
(F. R. "El Día". Palma de Mallorca. 21 de noviembre de 1987).

LA XULA. COMPANYIA DE COMEDIES I UNIVERSAL COMICS. Castellón

EROS, BACO I FORTUNA
Sobre textos de Plauto. Dirección: Carles Pons y Pep Cortés. Escenografía: Raúl Torrent y Maite Vivó. Vestuario; Patxi Vivó. Música: Armando Jáuregui y Patxi Vivó. Intérpretes: Carles Pons, Maite Bernal, Miquel Ángel Prades, Cesca Salazar, Raúl Torrent, Joanma Pérez, Patxi Vivó y Alfons Barreda. Estreno: 28 de mayo de 1988, en el Teatro del Raval de Castellón.

ZANAHODIA TEATRO ESTUDIO. Las Palmas de Gran Canaria

EL OSO
De Antón Chéjov. Intérpretes: Celso Bugallo, Oti Sánchez y Juan Bordón. Estreno: 10 de junio de 1988, en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria.

ZANCADILLA. Madrid

EL VA Y VEN DE LOS ZANCUDOS
Del colectivo. Intérpretes: Concha Villarrubia, Blanca Sanz y Francisco Alonso Yavar. Musicos: Pablo Almazán, Elena Almazán, Marta Arias, Fernando Berruezo y Fernando. Estreno: 13 de agosto de 1988, en Milmarcos (Guadalajara).

ZARANDA, TROUPE DE CÓMICOS. La Laguna (Tenerife)

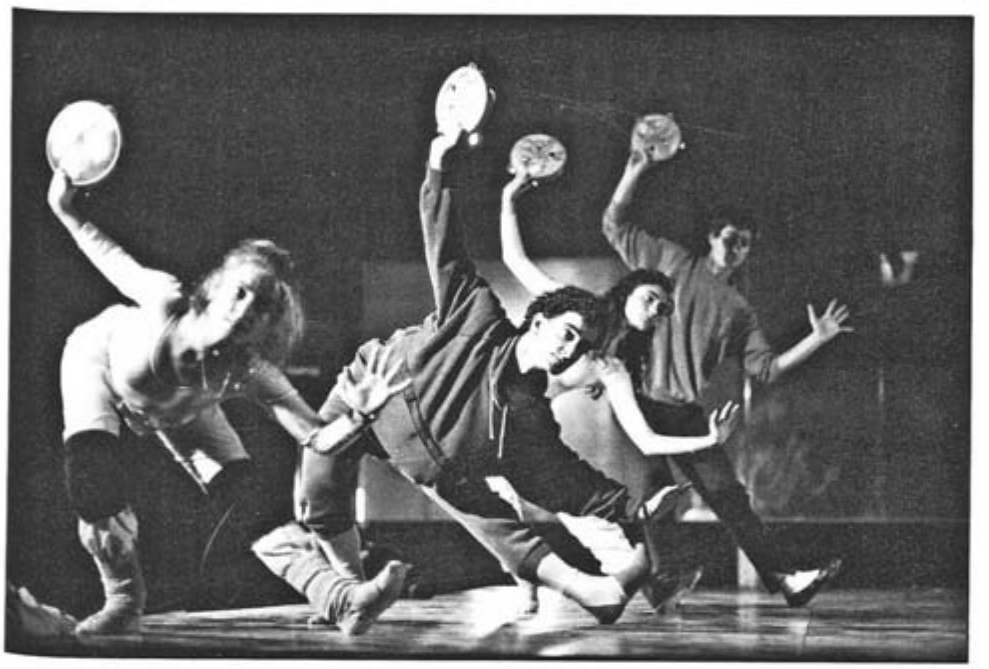
SI OCEA... NO
De Francisco Castellanos. Dirección: Francisco Castellanos. Vestuario: Simone Stradford. Intérpretes: Marino Álvarez, Javier Peñapinto, Helena Romero y Fernando Hidalgo. Estreno: 29 de octubre de 1987, en el Cine Díaz Pérez de La Laguna.

ZINTZILIK KONPAINIA. San Sebastián

PIPIN
De Stephen Schwartz. Libreto y texto de canciones en castellano: Luis Iriondo. Libreto en euskera: Felipe Juaristi. Texto de canciones en euskera: Felipe Juaristi y José Luis Francesena. Dirección: Jokin Cueto. Coreografía: Natxo Arrieta. Trajes y diseño escénico: Néstor Basterretxea. Intérpretes: Ramón Agirre, Ion Agirretxe, Isidoro Fernández, Aizpea Goenaga, Elena Irureta, Kontxu Odriozola, Juan Mari Segues y Miguel Zubeldia. Estreno: 18 de diciembre de 1987, en el Teatro Arriaga de Bilbao.

"(...) Había que poner la cosa en pie y se buscó el viejo paradigma americano —no podía ser de otra manera—, pensando, quizá, que la mera imitación de actitudes y movimientos serviría para elaborar un sosias vasco y con proyección universal. Pero no era igual, los materiales se resquebrajaron y el resultado final apenas parece una caricatura del género. Al conjunto se le nota una brutal falta de experiencia en situaciones semejantes. Los actores trabajan tensos y la bella partitura original cantada por los intérpretes donostiarras pierde muchos de sus méritos estéticos. Hay momentos de confusión en los cantables, fallos lamentables de sonido por la falta de costumbre en el manejo de los inalámbricos y desajuste general en el encadenamiento de los números.
Pipin *es una experiencia fallida llena de buena voluntad. Una infantil reacción megalómana que sólo tiene la disculpa de hacernos pensar que fue concebida para mayor gloria de nuestra cultura autónoma. El diseño escénico de Basterretxea es disipado y vulgar —la escalerita de fluorescentes que se encienden discontinuos no la merece una barraca de feria— y hasta la misma iluminación de López Sáez no pasa, en el mejor de los casos, del puro recibo.*
De otra parte, la historia y peripecia de Pipino el Breve, hijo de Carlomagno, está muy distante de los conocimientos que aporte a la butaca espectador alguno. Por eso mismo la frialdad del respetable, su falta de integración en la aventura y hasta su desinterés por ver qué demonios termina ocurriendo con el personaje. Stephen Schwartz y Bob Foster no jugaron tanto la baza histórica como la obtención, a través de su excusa, de un espectáculo en la línea de los musicales al uso.
Me parece grosero hacer distinciones sobre el trabajo común, que es generoso y honrado,







Arriba, Zaranda Troupe y dos momentos de "Pipin".

aunque en muchos casos deficiente. Obligado parece, sin embargo, mentar la buena labor de Ramón Agirre, cabeza de reparto." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 27 de diciembre de 1987).

"(...) El pretexto de Pipin *es nimio. De hecho, fue en origen una breve pantomima, una obra de adolescencia del autor de* Godspell *que O. Hirson y Bob Foster aderezaron para convertirla en un espectáculo a la medida de las exigencias del público teatral neoyorkino. La historia que narra es el viaje iniciático de un joven príncipe por las experiencias de la vida: el amor, la guerra, el matrimonio y la hacienda, la relación con el padre, la conquista del poder... Todas resultan frustrantes y le conducen al borde de la autodestrucción. Pero al final se redime en un almibarado discurso sobre el superior valor de la vida, sobre las formas que ésta adopta, sobre la desnudez y la máscara, sobre la verdad y la impostura del teatro, en fin, todo eso.*

El principal reproche que debe hacerse a la puesta en escena es su insuficiencia. Ni en los mejores momentos nos sumerge en ese grado de encandilamiento que pedimos a una comedia musical. El esfuerzo de la puesta en escena es notorio y se transmite a los espectadores. En algunos tramos el espectáculo discurre como un río de plomo. Los intérpretes carecen de la versatilidad y del entrenamiento para ser bailarines y cantantes a la vez en la medida exigible en este caso. Vestuario y escenografía tienen esa funcionalidad hecha de aciertos menores que apenas si se despega de la indigencia, que es otro pecado capital del género. La coreografía parece prendida con hilvanes. El contenido del libreto, ya se ha dicho, es trivial.

Tampoco es justo transmitir una impresión completamente negativa del espectáculo. En la misma novedad hay un cierto atractivo y es probable que, después de todo, sea el mejor montaje posible, una vez que se admite la pertinencia de poner en pie una comedia musical." (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 25 de enero de 1988).

ZOOTROP TEATRE. Gerona

UMBILOKAL

Del colectivo. Dirección: Xavier Bulbena y Xavier Ruscalleda. Escenografía: Xavier Bulbena. Vestuario: Anna Rodríguez. Intérpretes: Amparo Vidal, Pep Fargas, Ignasi Guitart, Ana María Costa, Cinta Sans, Pedro Carrizosa y Jordi Borrás. Estreno: 7 de mayo de 1988, en el Teatre Municipal de Gerona.

"El espectador menos informado o menos aficionado al teatro saldría, de ver este Umbilokal, *diciendo que se parece mucho a Boadella. El espectador más atento también sale con esta idea, pero la matiza. Es cierto que Ruscalleda (alma del Zootrop) ha trabajado como ayudante de dirección de Joglars y que el grupo olotense, en el planteamiento y en buena parte de sus esquemas, recuerda la estética de los de Pruit, pero hay una diferencia importante. Gran parte de las últimas producciones de Boadella (para entendernos, las más serias, el* Laetius *y el* Bye, bye Beethoven*) se basan en elucubraciones futuristas que, evidentemente, son aplicables a nuestra realidad actual o a nuestro futuro más o menos inmediato: predominio del estado, mecanización, peligro de guerra nuclear, etc.* Umbilokal *habla, también, de estos temas, de algunos estos temas. La diferencia es que no tiene suficiente dinero para llegar a la perfección técnica, en la cual se fundamenta una parte trascendental de la eficacia de Joglars.*

De entrada esto puede ser un grave peligro. Podemos pensar que la realización del proyecto de Zootrop Teatre es parecido, en cuanto a los resultados, a las típicas recreaciones que los grupos de comarcas hacen de las grandes obras que, con más medios —técnicos y humanos—, triunfan en la capital. No es así exactamente. ¿Por qué? La "técnica" es correcta, solucionando con imaginación las evidentes carencias, el espacio escénico está materializado con oficio, la trama argumental es desde luego acertada. ¿Por qué este Umbilokal *es sólo una copia?*

Sobre todo por los actores y, especialmente, por los que están en lugar de "Hidrocele" e "Hipólito". Ellos y las otras dos protagonistas femeninas mantienen la pieza y le conceden un grado óptimo de dignidad.

Claro está, hay defectos porque Umbilokal *no es una obra redonda. Hay actores secundarios que están flojos (muy flojos), hay ciertos problemas de audición y quizás hay un exceso de tópicos en la idea del argumento. Pero también hay gags acertados, como el de la retransmisión en directo por televisión en que los mismos personajes básicos de la historia salen a la pantalla gracias a un ojo todopoderoso que lo controla todo.*

En definitiva, los Zootrop son hermanos pequeños de Joglars, lo cual no ha de leerse como un desmérito. Han escogido esta vía (este teatro "catalán" frente al teatro "en catalán", según palabras textuales de Ruscalleda que quizás deberían discutirse) y la transmiten con una enorme honestidad. Desde Olot, con unas con-

diciones precarias y una proyección comercial complicada, el trabajo de Ruscalleda y compañía merecen un lugar destacado en el panorama teatral gerundense." (Josep Maria Fonarellas. "Punt ". Gerona. 10 de mayo de 1988).

ZOTAL. Barcelona

ZOMBI
Del colectivo. Escenografía: Elena Castelar y Manel Trias. Música: Joan Saura y Xavier Maristany. Intérpretes: Elena Castelar, Enric Ases, Piero Steiner y Manel Trias. Estreno: 25 de julio de 1988, en el Teatro Principal de Olot, Forum de Teatre. 17 de octubre, en el Mercat de les Flors, Barcelona. En coproducción con Teatre Obert, C.N.N.T.E. y Mercat de les Flors. Con la colaboración del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña y el I.N.A.E.M.

"(...) Más allá, incluso, del teatro, Zombi *se revela como una de las creaciones artísticas más brillantes y sugerentes que se han imaginado en este país durante esta década, de una gravedad hipnótica irresistible, de unas raíces poéticas que se entierran hasta las antípodas, abrazando el abismo ontológico de la existencia y de su conciencia.* Zombi *es una oleada de metáforas pactadas con la muerte para hacer sensible, sin llegar a desvelarlos, los misterios de la vida, un esbozo precioso y seductor de la nada que precede y sucede a nuestras cortas vacaciones nominales en la tierra.*
Zombi *es un ensayo desde diversas alturas de ese arriesgado salto en el vacío que perturba nuestro sueño.* Zombi *es el intento imposible de trascenderse a sí mismo, el fracaso rotundo de ese ser humano que, viendo su imagen reflejada en el espejo, intenta penetrar en él para confundirse con su otro yo idéntico, desconocido, y por ello origen de la locura o de su insobornable esquizofrenia.* Zombi *es una antología de sueños y pesadillas, un relato de silencios angustiosos, una música de frases rotas que van perdiendo el sentido, un álbum de imágenes premonitorias que se nos abre al cerrar los ojos. Algunas escenas de* Zombi *bien valen por todo un espectáculo, fantásticos hallazgos que en su encantadora sencillez esconden un serio y laborioso trabajo de creación. Por ejemplo, esa sorprendente paradoja que Zotal descuelga por los peldaños de una escalera metálica. El actor, con aspecto de autómata, sube los diez peldaños de esa crin quebrada. Y al llegar al rellano más alto, el actor se gira, y con tan sólo inclinar su cuerpo, subvierte la realidad. Empieza a andar, lenta y penosamente. La conciencia y la física nos aseguran que está bajando, pero nuestros ojos nos cuentan que no está bajando, sino todo lo contrario, subiendo una peligrosa y empinada escalera que casi alcanza el ángulo recto. El efecto es de vértigo. Fabuloso truco, indescriptible sensación de abismo.*
Pero Zombi *es mucho más que éste y otros trucos escénicos espectaculares y en absoluto gratuitos. Es también un espectáculo de excelente humor, un humor sordo e implacable, heredero del más puro absurdo beckettiano. Un apasionante poema de imágenes arrebatadoras. Una tortura de un patético realismo, que, panza arriba, lucha inútilmente contra el destino.*
Y una serpiente enroscada al cuello, esperando la ocasión del abrazo mortal. Y un perro sabio, que no está para metáforas y va directo al helado. Y una escena final que es como un hachazo fino, una fotografía de espectros fugaces, rasgada por un cuchillo árabe. Y una iluminación bellísima, de una acertada claridad dramática." (Francesc Burguet Ardiaca. "El País". Barcelona. 21 de octubre de 1988).

"En el Mercat de les Flors se puede ver uno de los espectáculos más imaginativos y atractivos que ha producido el teatro catalán en estos últimos años. Zombi *—título del montaje del grupo Zotal— no es, pienso yo, un producto redondo, porque de pronto notas que algo chirría o se ralentiza más de la cuenta. Pero si es una propuesta que te interesa desde el primer momento y hace que fijes la atención en todos y cada uno de los detalles que ocurren y concurren en el escenario.*
Los cuatro actores de Zotal —Elena Castelar, Enric Ases, Piero Steiner y Manel Trias— proponen una serie de breves escenas sobre una enorme plataforma fuertemente inclinada, recubierta de hule y resbaladiza. No hay argumento y apenas un hilo conductor.
En todo caso, cabría hablar de que el espectáculo propone una serie de situaciones cotidianas —fácilmente reconocibles por el espectador— en las que podemos resbalar o en las que se hace patente nuestra inseguridad.
La dificultad de los actores por actuar en un espacio inclinado, sobre el que duermen, comen, colocan muebles, caminan, resbalan, caen o desaparecen tragados por el propio espacio, forma parte del mismo discurso dramático con el que el grupo denuncia la facilidad con que dejamos que las cosas nos resbalen, para no tener que enfrentarnos a ellas.
Pero que nadie crea que Zombi *es un espectáculo discursivo o trascendente; todo lo contrario: el humor, la poesía, el gag y la sorpresa asaltan continuamente al espectador, incluso de forma discutible en algunas escenas. Una espléndida y original banda sonora, compuesta por dos componentes del grupo musical Koniec, subrayan los mejores momentos de la obra de Zotal. El trabajo de los actores es bueno, aunque cuando recitan el texto —poco pero substancioso, además de propiciar algunos de los mejores momentos de humor— hay problemas de dicción. Y se nota que los creadores del espectáculo, Elena Castelar y Manel Trias, provienen del campo del circo, porque en* Zombi *el equilibrio y la contorsión piden un cuidado especial.*
La inclusión de un perro, una serpiente y una tortuga se suman a un humor y un absurdo que nos trae a la memoria a Brossa y a Beckett. Zotal, en fin, ha creado un sugestivo y arriesgado espectáculo que tiene en la técnica cinematográfica —los oscuros van dando paso a las diferentes escenas en que está estructurada la obra— la solución de la continuidad." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 26 de octubre de 1988).





"Zombi", alegoría y vértigo en el montaje de Zotal. (Fotos: Chicho).

ZOZOBRA TEATRO DE CALLE. Madrid

ZOZOBRA
De Héctor Garrigós. Dirección: Héctor Garrigós. Intérpretes: Héctor Garrigós, José Martín "Pato", Antonio Serrano, José Luis Díaz, Juan Antonio López Mancebo, Paco Sanabria, Carmen Pérez y Luis Gutiérrez. Estreno: 1 de agosto de 1988, en Alsasua (Navarra).

ASOCIACIÓN CULTURAL ZOZOBRAS. Salamanca

TRES SOMBREROS DE COPA
De Miguel Mihura. Estreno: 10 de octubre de 1987, en el III Certamen de Teatro Aficionado de Salamanca.

CAIMÁN
De Antonio Buero Vallejo. Estreno: 22 de abril de 1988, en el Salón de Actos del Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León.

Teatro de marionetas



"Lear", de la Tartana.
(Foto: Pinto de la Casa-Sánchez Robles)

TEATRO ALBAHACA. Madrid

LA CABEZA DEL DRAGÓN
De Ramón del Valle-Inclán. Dirección: Antonio Al.lés. Escenografía: Emilio Torrego. Vestuario: Lola Lamoda. Intérpretes: Vicente Cancela, Antonio Al.lés, Ernesto Ramírez, Juan Luis Menor y Miquel Ángel Sánchez. Estreno: 23 de noviembre de 1987, en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

ALL I OLI TITELLES GRUP. Barcelona

EL LLADRÓ DELS GELATS
Del colectivo. Dirección: Quintín Valiente. Intérpretes-manipuladores: Rosa María Gómez, Olga Parra, Susana Alegre, Eli Valiente y Quintín Valiente. Estreno: 8 de septiembre de 1987, en la plaza de la Vila de Santa Coloma.

TEATRO BAGATELA. Castellón

BAGATEL.LES OCULTES
Del colectivo, sobre textos de Jorge Varela. Construcción de muñecos y objetos animados: Amparo Ruiz. Intérpretes: Manolo Brancal, Gloria Rodríguez, Amparo Ruiz y Jorge Varela. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Teatre del Raval de Castellón.

TEATRO CACHIRULO. Santiago de Compostela (La Coruña)

PÍO PÍO ARRECHOUCHIO
De Kukas. Dirección: Kukas y Jorge Rey. Música: Marcelo Manuel. Intérpretes: Tojete, Kukas y Jorge Rey. Estreno: 3 de enero de 1988, en el Círculo Mercantil de Santiago de Compostela (La Coruña).

TREBOADA
Del colectivo. Dirección: Jorge Rey. Escenografía: Kukas y Tojete. Música: Carlos Devesa, Suso y Carlos Cle. Intérpretes: Cristina Trigo, Nuria, Isabel, Avelino, Carlos Clemente, Carlos Devesa, Jorge, Lourenzo, Lucho, Uxio, Eva, Evaristo, Luis, May Crespo, Edu Cruces, Tojete y Lidia Araujo. Estreno: 5 de enero de 1988, en el Polideportivo Santa Isabel de Santiago de Compostela (La Coruña).

TEATRO DE TÍTERES CALDERILLA. Puerto de Sagunto (Valencia)

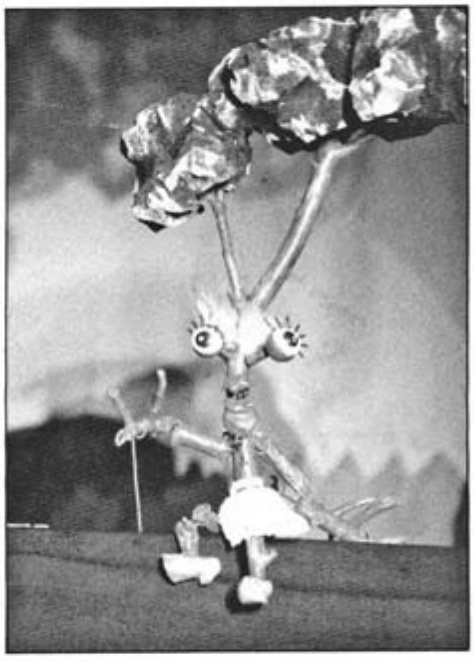
FEDERICO, EL POETA DE LA LUNA
Sobre textos de Federico García Lorca. Dirección: José Luis Serrano. Intérpretes: Ana Esclápez, Francisco Zarzoso, Cristina García y José Luis Serrano. Estreno: 7 de mayo de 1988, en la Casa de Cultura del Puerto de Sagunto.

CENTRE DE TITELLES DE LLEIDA. Lérida

BUFAIRONS
Estreno: 16 de octubre de 1987, en la sede del Centre de Titelles de Lleida.







De arriba abajo, dos momentos de "La cabeza del dragón", de Teatro Albahaca, y el Teatro Cachirulo. En la páfina siguiente, Espandiàn y Foc i Fum.

LA BORDA D'EN BOT BOTERUT
De Joan Andreu Vallvé. Dirección: Joan Andreu Vallvé. Manipuladores: Katrin Thodravalsdsdottir, Paco Patricio, Pilar Amorós y Xell Domingo. Estreno: 11 de diciembre de 1987, en la sede del Centre de Titelles de Lleida.

MARIONETAS DE HILO DE CÉSAR LINARI. Hospitalet de Llobregat (Barcelona)

Durante la presente temporada 1987-1988, ha incorporado a su repertorio los siguientes montajes:
La llegenda de Sant Jordi i el Drac, de César Linari.
El petit princep, de Saint Exupèry. Adaptación: César Linari.
La verdadera historia de la princesita que tenia los cabellos del color de la luna de César Linari.

DON PATACÓN. TEATRO DE TÍTERES. Santa Pola (Alicante)

TÍTERE A TÍTERE
De varios autores. Dirección: César O. García Juliá. Manipuladores: Mirta Crespo y César García. Estreno: 5 de enero de 1988, en la Casa de la Cultura de Alicante.

ELISENDA SERAS. Barcelona

UN DÍA AL PARC
Autor y dirección: Elisenda Seras. Intérpretes: Catorce actores y manipuladores. Estreno: 6 de febrero de 1988, en los Lluïsos de Gràcia de Barcelona.

COMPAÑÍA DE TÍTERES DEL EQUIPO OISTROS. Zaragoza

VIAJE AL PAÍS DE LA MÚSICA
De Ricardo Pereira. Dirección pedagógica: Juan Mur. Dirección artistica: Ricardo Pereira. Montaje: J. A. López-Brizzolis. Muñecos: Taller Ventana Límite. Voces: Cristina Yáñez, Joaquín Murillo, Marco Aurelio González y Gabriel Moreno. Animadores: Marta Betolaza, Concha García, Charo Bolea y Marisol Mercado. Estreno: 6 de noviembre de 1987, en el Colegio Lestonac de Zaragoza.

ESPANDIÁN TEATRO. Sevilla

RINCONETE Y CORTADILLO
De Miguel de Cervantes. Dramaturgia: Pedro Álvarez-Ossorio. Dirección: Javier Álvarez-Ossorio. Escenografía: Rafael Jiménez. Marionetas: Rafael Quirós. Música: Paco Aguilera y José L. Sánchez. Manipuladores: Magdalena Barbero, Fernando Márquez y Pablo Valdera. Estreno: 19 de mayo de 1988, en el teatro Gutiérrez de Alba de Alcalá de Guadaira (Sevilla).

ESTRELLA VIAJERA. Santander

SOPLA, SOPLA FUERTE
Del colectivo. Música: Yuyo Hornazábal y Andreas Vollemweimer. Dirección, escenografía e interpretación: Yuyo Hornazábal y Marisa Brugarolas. Estreno: 19 de febrero de 1988, en el Colegio Público de Ruiloba (Cantabria).

FABA NA OLA. Vigo (Pontevedra)

A ILLA DAS SORPRESAS
De Rosa Estévez Gantes. Música y guión: Xico Peña Villar. Manipulación y actores: Rosa Estévez, Xosefa Barreiro y Ricardo Conde. Músicos: Xico de Cariño, Xurxo Estévez y Toniño López. Estreno: 10 de septiembre de 1987, en la Muestra de Teatro Cómico y Festivo de Cangas (Pontevedra).

LA FANFARRA. Barcelona

A DUE MANS
Dirección y construcción de títeres: Mariona Masgrau. Manipulador: Toni Rumbau. Estreno: 15 de enero de 1988, en el Teatro Malic de Barcelona.

FOC I FUM. Santa Gertrudis (Ibiza)

SI - FA - SOL
Del colectivo. Dirección: Manuel Hernández. Escenografía: Luisa Serra. Música: Manuel Hernández. Arreglos musicales: Quino Martínez y Bernat Garriga. Intérpretes: Luisa Serra, Quino Martínez y Manuel Hernández. Estreno: 12 de febrero de 1988, en Andratx (Palma de Mallorca).

COMPANYIA DE TEATRE GENT. Barcelona

EL TITELLA PRÒDIG
De Santiago Rusiñol. Dirección: Pere Daussá. Escenografía: Kim Prats. Intérpretes: Óscar Mas, Enric Casamitjana, Roser Contreras, Nadala Batiste, Rosa M. Espinet, Jaume Castells y Josep Melendres. Estreno: octubre de 1987, en el Centre d Espectacles per a nois i noies Lluïsos de Gràcia de Barcelona.

"La contemplación de este espectáculo me ha producido una impresión bastante triste. El texto de Rusiñol, estrenado en enero de 1911, "es una comedia de marionetas en un acto y cuatro cuadros". De una forma ingenua, Rusiñol nos cuenta el desliz de "Titella" que, tentado por el demonio, irá detrás de una Marquesa olvidando momentaneamente a su "Cristeta". Al final, el pródigo "Titella" volverá a casa, cerca de sus padres y "Cristeta", y el demonio será apaleado tal como se merece. Rusiñol utiliza su peculiar lenguaje, con adaptaciones —a su aire— del habla popular de la época, con





alusiones de doble sentido y con comentarios que corresponden a guiños y fuegos de artificio verbal. Es evidente que ahora, en 1987, para poder captar con plenitud la intención de este texto, es necesario un conocimiento de estas circunstancias, ya que si no es así el espectador puede caer en equívocos, en errores de apreciación, y no comprender en absoluto las intenciones del montaje. Es preciso incidir en que Pere Daussà no ha hecho ningún trabajo de dramaturgia que aclare estos puntos y, por tanto, la obra dirigida a públicos infantiles sin ningún tipo de preparación en este sentido, puede ocasionar problemas de comprensión con un buen grupo de puntos y conceptos oscuros. Otra cosa sería, es evidente, que este montaje se presentase al final de un trabajo previo de preparación —escolar o no— sobre el tema, la época, el lenguaje y los recursos utilizados.
Ni la escenografía, ni la interpretación dan ninguna aclaración sobre todos estos problemas y nos movemos en una especie de zona teatralmente dudosa en que el espectador no sabe si lo hacen mal porque imitan a un teatro antiguo(?) o si ya les sale mal desde la raíz. Esta constatación es bastante más dudosa al comprobar que, detrás de este montaje, hay profesionales que han demostrado en otras ocasiones la valía de su buen hacer." (Joaquín Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 30 de octubre de 1987).

GORAKADA. Durango (Vizcaya)

TÁRTALO ETA ARTZAINA
Del colectivo. Dirección: Julio Perugorría. Manipuladores: Alejandro Enrique Gago, Ricardo Villalba e Isabel Ruiz de Eretchun. Estreno: 26 de marzo de 1988, en las Escuelas Públicas de Matiena (Vizcaya).

TEATRO DE TÍTERES Y SOMBRAS EL GRIFO. Valladolid

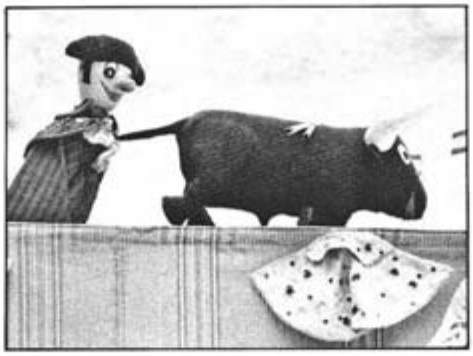
LOS SUEÑOS FANTÁSTICOS DE ADELITA
Dirección: Natalia Diea Wirton. Intérpretes: Emilio Cimas, Elvira Callejo y Natalia Díez. Estreno: 12 de octubre de 1987, en la Casa Municipal de Cultura de Valladolid.

LOS MUÑECOS DE IRENE. Granada

ALADINO Y LA LÁMPARA MARAVILLOSA
Dirección: Irene Melfi. Intérpretes-manipuladores: Marcela, Federico, Mauricio e Irene Melfi. Estreno: 11 de diciembre de 1987, en el Colegio Compañía de María de Granada.

1492, UNA EMPRESA DE TITANES (ESPAÑA Y EL DESCUBRIMIENTO)
De Juan Manuel López Cambil. Dirección: Irene Melfi. Manipuladores: Marcela, Mauricio, Federico e Irene Melfi. Estreno: 22 de marzo de 1988, en San Roque (Cádiz).









Konic (izquierda), (Foto: Jesús Atienza), Libélula y La Maleta de Mariano (centro, de arriba abajo) y Marimba Títeres.

KONIC. Barcelona

HÁBITAT
De Rosa Sánchez. Dirección: Rosa Sánchez y Jordi Coromina. Espacio escénico: Joan Valle. Música: Miguel Morales. Intérpretes: Rosa Sánchez y Angel Brito. Estreno: 20 de noviembre de 1987, en los Teatros de l'Institut (Sala Gran), dentro de la III Muestra de Títeres del Estado Español.

LIBÉLULA. Segovia

BUSCANDO A DON CRISTÓBAL (Títeres de cachiporra)
Del colectivo. Manipuladores: Julio Michel y Juan Antonio Sanz Carlos. Estreno: 3 de agosto de 1988, en el Campo Grande de Valladolid.

LA MALETA DE MARIANO. Santander

EN EL BOSQUE DEL DRAGÓN
Del colectivo. Dirección: José Miguel Castro. Escenografía: Ignacio Antolín y Estibaliz F. Terán. Construcción de muñecos: Pedro Santos y Mariano García. Manipuladores: Begoña Mantecón, Pedro Santos, Mariano García y Montse Peña. Estreno: 27 de abril de 1988, en el Colegio Público "Santa Juliana" de Santillana del Mar (Santander).

MARIMBA (TÍTERES). Las Palmas de Gran Canaria

CUENTOS ESFÉRICOS
De José Luis García. Escenografía: Antonio Sacristán. Música: José Luis García. Intérpretes: Marta Bautista (manipulador) y José Luis García (voz e instrumento). Estreno: 7 de mayo de 1988, en el barrio de la Alegría de Santa Cruz de Tenerife, dentro de la Primera Muestra de Títeres y Marionetas de Santa Cruz de Tenerife.

LA REINA DEL CARCAMAL
De José L. García. Dirección: José L. García y Marta Bautista. Escenografía y muñecos: Marta Bautista. Intérpretes: José L. García, Marta Bautista, Eusebio de la Rosa, Laly Ruiz, Fátima Quintana, José M. Marrero, Alonso Santana, Elsa Martín, José Blanco, Paola Báez, Víctor García y Andrés León. Estreno: 20 de febrero de 1988, en el Carnaval de Las Palmas.

TALLER DE TÍTERES MIRAPALO. Málaga

LA ISLA DE LOS MONSTRUOS FELICES
De Maribel Alba. Escenografía: José María García y Manuel Portilla. Música: Miguel A. Barba. Intérpretes: Maite Serrano, José María García, Manuel Portilla y José Antonio Triguero. Estreno: 3 de enero de 1988, en el Auditorium Playa Virginia del Palo (Málaga).

MONIGOTES (TEATRO DE TÍTERES). Plasencia (Cáceres)

AMARILLOS Y VERDES
Del colectivo. Intérpretes: Fernando Castro, Juan Gallego, Teodoro García y Juan Monje. Estreno: 14 de mayo de 1988, en la iglesia de San Martín de Plasencia (Cáceres).

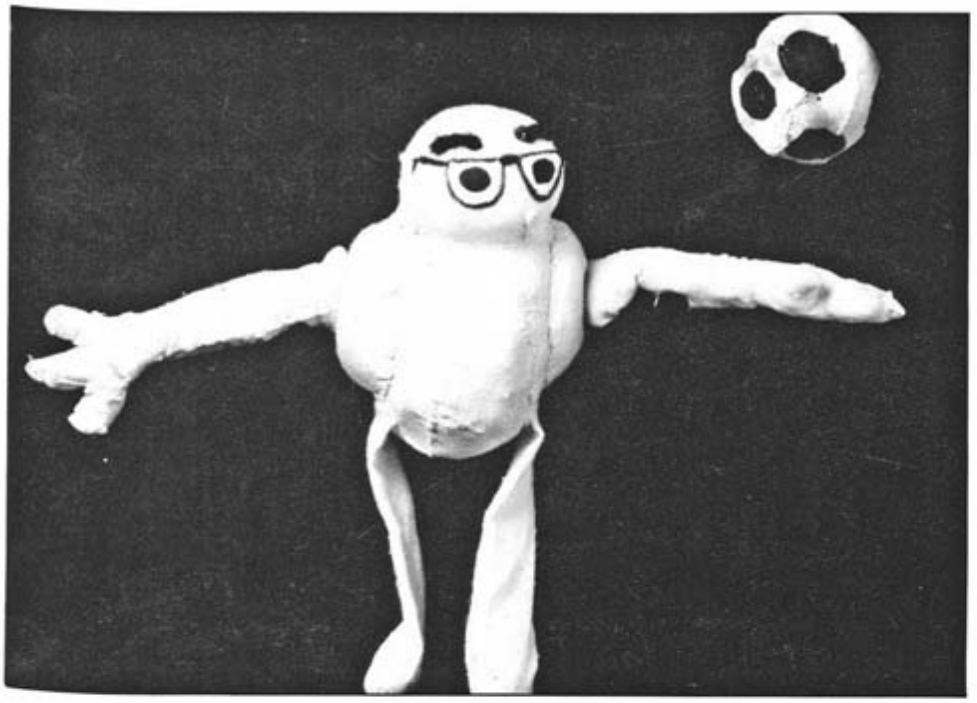
MUNCHIS. Barcelona

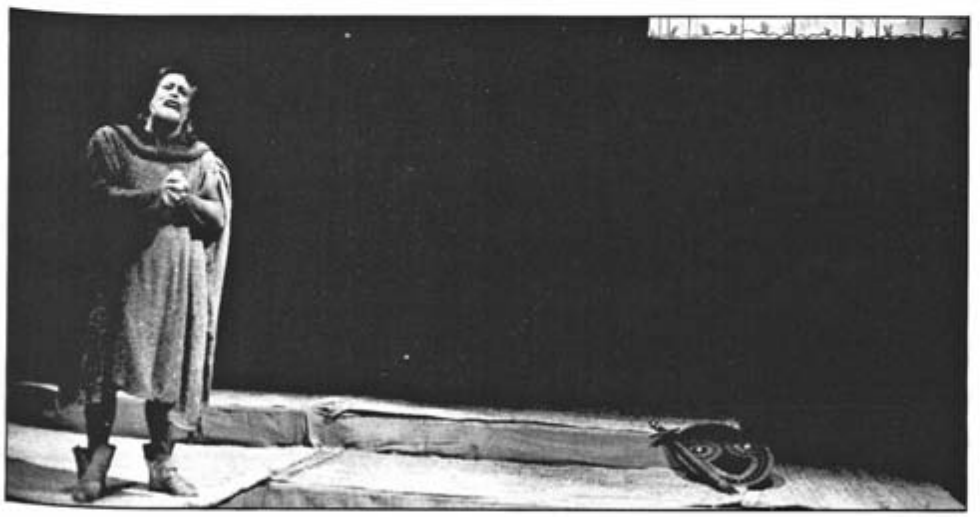
UNA HISTORIA DE DOS LEONES
Intérpretes-manipuladores: Marcelo Waisbord y Sonia Seras. Estreno: 5 de marzo de 1988, en el Teatre Malic de Barcelona.

NESSUN DORMA TEATRE. Barcelona

NINOTÀRIUM
De Pau Sampietro, sobre la obra de Joan Miró. Dirección: Pau Sampietro. Construcción y manipulación: Tèia Moner y Marta Alemany. Estreno: 21 de noviembre de 1987, en la III Muestra de Títeres del Estado Español.

"Nessun Dorma Teatre presentó el pasado sábado en La Cuina su espectáculo Ninotàrium, *en el que los personajes que aparecen —singulares muñecos de distintos tamaños y todos de construcción propia— están inspirados en la pequeña fauna que habita la obra de Joan Miró.*
El espectáculo está formado por breves fábulas —algunas de cinco o diez segundos— que ponen, sucesivamente, la nota humana, la humorística y hasta la cruel. Pero siempre a través de un cuidado sentido poético.
El muñeco músico, las moscas y la taza, la carrera de caracoles, la mariposa y el gusano conforman algunas de las escenas de este espectáculo de pequeño formato, pero de indudable interés. El trabajo de los manipuladores —Tèia Moner y Marta Alemany— se realiza a la sombra, pero frente al espectador, y es un trabajo limpio y eficaz.







De arriba abajo, "Ninotarum", (Foto: Ian Peray) e intérprete y músicos de "El poema del Mio Cid". (Fotos: Chicho).

Ninotàrium *no es, sin embargo, un espectáculo redondo. Para serlo, le falta cuidar más el ritmo, eliminar algunos breves tiempos muertos y mejorar la banda sonora. Pau Sampietro —que proviene del campo del teatro— aporta ideas, pero, para mí al menos, le falta definición en algunas de ellas.*

También es sugestivo el hecho de que Nessun Dorma Teatre rompa aquí la división entre teatro para niños y teatro para adultos; Ninotàrium *tiene fuerza atractiva para unos y otros, porque la sensibilidad y la poesía son los dos principales elementos puestos en juego."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 24 de noviembre de 1987).

TEATRO DE SOMBRAS PASO A DOS. Madrid

EL POEMA DE MIO CID

Dirección y recitación: Servando Carballar. Espacio escénico y figurines: Carmen Heymann. Músicos: Begoña Olavide, Luis Delgado y Carlos Paniagua. Manipuladores: Olga Pérez Alonso y Mercedes Sánchez Zarco. Estreno: 20 de noviembre de 1987, en la Sala Mirador de Madrid.

"(...) Carballar ha logrado poner en pie más de mil quinientos versos del gran cantar de gesta castellano, con especial cuidado y respeto de su fonética. Suenan así pedregosos, como agua de arroyo castellano, versos y palabras. El oído del espectador se acostumbra pronto al antiguo sonar del castellano. La vía poética queda recitada con vigor, con observancia de su cesura natural, en un tono caliente, por lo regular enfático, sin caer en ningún momento en la fácil tentación del cantar. Queda al lado la sugestión musical mediante un trío de instrumentos primitivos, reconstruidos, recuperados, flauta, salterio, zanfonía, panderos, etcétera, que animan viajas melodías excavadas en el folclore ancestral.

Los sucesos ya lengendarios desde que el Cid, con doce de los suyos, como decía el poema de Manuel Machado, parte para el destierro, hasta la llegada, años más tarde, de su esposa doña Jimena y sus dos hijas a la esplendorosa Valencia conquistada por el Campeador. El proceso de decantación y selección seguido por Carballar es acertado. Acaso algún movimiento descriptivo podría haber sido espolvoreado sobre el relato de la acción. Tal vez, un segundo juglar, intercalándolo por el chorro épico de los acontecimientos, daría una valoración más enfática al trabajo ardoroso de este juglar que, sin más apoyo que esos músicos y unas graciosas transparencias coloreadas a la manera de códices antiguos, movidas con la sobria torpeza medievalizante, transporta al público a una sugestiva evocación de aventuras prístinas, puras, del nacer de la historia castellana.

Servando Carballar produce una espectáculo puro, anterior esencialmente a los orígenes de nuestro teatro. Es todavía el juglar, el trovador, a veces muy cercano al ciego con su cartel, que es el ápice ya atrofiado de la primera y lejana hora de la poesía de nuestra lengua." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 4 de diciembre de 1987).

PEPE OTAL. Barcelona

MAKOKI
De Pepe Otal, sobre el comic de Felipe Borrallo y Gallardo y Mediavilla. Manipuladores: Pepe Otal y Toni Rumbau. Estreno: abril de 1988, en el Teatre Malic de Barcelona.

TEATRILLO MÓVIL RIKI-RAKE. Tudela (Navarra)

EL AVISPERO
Del colectivo. Dirección: del colectivo. Manipuladores: Kiko Ortin, Ana Díaz, Juantxi Bocos, Manuel Aliaga y Toña Peralta. Estreno: 16 de abril de 1987, en Cacadelos (León).

SOL Y TIERRA. Madrid

LA SUERTE
Cuento tradicional chino. Adaptación: María José de la Rosa y Víctor Torre. Dirección: Rodolfo Cortizo, María José de la Rosa y Víctor Torre. Escenografía: Mercedes Sánchez y Olga Pérez. Música: Marisa Manchado. Intérpretes: María José de la Rosa y Víctor Torre. Estreno: 19 de marzo de 1988, en la Casa Municipal de Cultura de Alcobendas (Madrid).

SACO DE STROMBOLI. Las Palmas de Gran Canaria

MICOMICÓN
De Eduardo Blanco Amor. Dirección: Lidia Farray. Escenografía: Enrique Ramos. Música: Rafa Santana. Intérpretes: Humbelina Pérez, Salvador Morales, Fran Artigas y Tony Molowny. Estreno: 28 de mayo de 1988, en el Teatro Guiniguada de Las Palmas.

LA TARTANA TEATRO. Madrid

LEAR
De Wiliam Shakespeare. Dramaturgia y dirección: Carlos Marquerie. Vestuario: Beatriz Marquerie. Música: Andrés Hernández y Sian Thomas. Intérpretes: Juan Muñoz, Andrés Hernández, Esteban Ortego, Carlos Segovia, Sian Thomas, Jesús Rodríguez, Mar Navarro y Raúl Bode. Estreno: 19 de septiembre de 1987, en el Ateneo Municipal de Ermua (Vizcaya).

"El grupo La Tartana lleva muchos años de investigación y experimentación en el teatro de titeres. Ha ido consiguiendo un conjunto de luces y sonidos en torno a unos muñecotes gigantes con los que mezclan su personalidad los actores que les mueven, y es frecuente que en sus realizaciones aparezca el clima de misterio de la personalidad desdoblada o de la materia animada. Abordan ahora una especie de ilustración del Rey Lear, *de Shakespeare, con brevísimos fragmentos de su texto para situar y resumir la acción. Los titeres son, como la música, de inspiración medieval, como repetidos de las figuras de la catedral, de la escultura anónima que colocaba lo espantoso al lado de lo sublime. El gesto congelado, el grito inmóvil, remedan aquella belleza trágica; pero no tienen ductilidad, quedan inexpresivos, y no desprenden el misterio teatral. El espectáculo es breve: apenas una hora. Es de agradecer. El prestigio de La Tartana, sin embargo, sigue en pie; la experimentación no tiene siempre por qué dar frutos seguros, y aquí se advierte, sobre todo, el trabajo, el esfuerzo por encontrar algo, entre rumores, ruidos y sombras, que no ha sido hallado."* (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de enero de 1988).

"Lear *corre a cargo del grupo La Tartana. Para ponerlo en escena se han empleado máscaras, muñecos y actores, en una mezcla que tiene sus momentos felices y que induce en otros a la confusión. Resulta confusa la presencia en escena de grandes marionetas, movidas por un actor cada una de ellas, actor que va unido al muñeco y que crea dos volúmenes que se mueven acompasados, eliminando la credibilidad del juego escénico del monigote movido de forma invisible.*
El rey Lear y cada una de sus hijas no logran desprenderse nunca del actor que los mueve, y el resultado desconcierta y distrae. En cambio, es muy eficaz la presencia de máscaras, que dan irrealidad a las voces y permiten que no se sepa quién habla en cada momento, con lo que el espectáculo adquiere un valor de misterio muy sugestivo. E, igualmente, resulta muy feliz la interrupción de la obra mediante el truco de prescindir los actores en un determinado momento de su disfraz; se pasa así del plano supuesto al narrativo, y la continuidad del espectáculo se reemprende de forma muy natural. Junto al buen trabajo de los actores ha de notarse la imperfección de la versión del Lear *de Shakespeare que Tartana nos ofrece. Se ha esquematizado tanto el texto clásico que apenas nos queda otra cosa que el argumento de la tragedia, superficialmente contado al ser excesivos los recortes.*
Shakespeare conserva su fuerza por encima de todos los recortes, pero en la representación de La Tartana falta mucho del valor dramático y literario de Lear, *quedando toda la fuerza del espectáculo confiada al movimiento de fantoches enmascarados.*
Interesante, sí, pero muy limitado para el modo en que entendemos que Shakespeare debe ser tratado." (Alberto de La Hera. "Ya". Madrid. 6 de febrero de 1988).

"No es posible saber a qué clase de error se debe que un grupo tan sólido y acreditado como La Tartana dedique un esfuerzo considerable a prensar uno de los más hermosos textos de Shakespeare para dejar de su enorme sustancia, apenas una anécdota mínima, reducida a gestualidad carente de capacidad expresiva suficiente.
La brevedad de este Lear, *si alivia la decepción del espectador, descubre la inanidad del propósito inicial. Todo lo que Shakespeare extrajo de la "Historia Britonum", de numerosas canciones del ciclo bretón y de viejas crónicas y constituye un poderoso mundo de pasiones humanas, un texto potente y admirable, no puede ser impunemente reducido a la torpe, a la pobre gesticulación de unos muñecos forzosamente inexpresivos y a unos juegos frustrados de muñequitos*

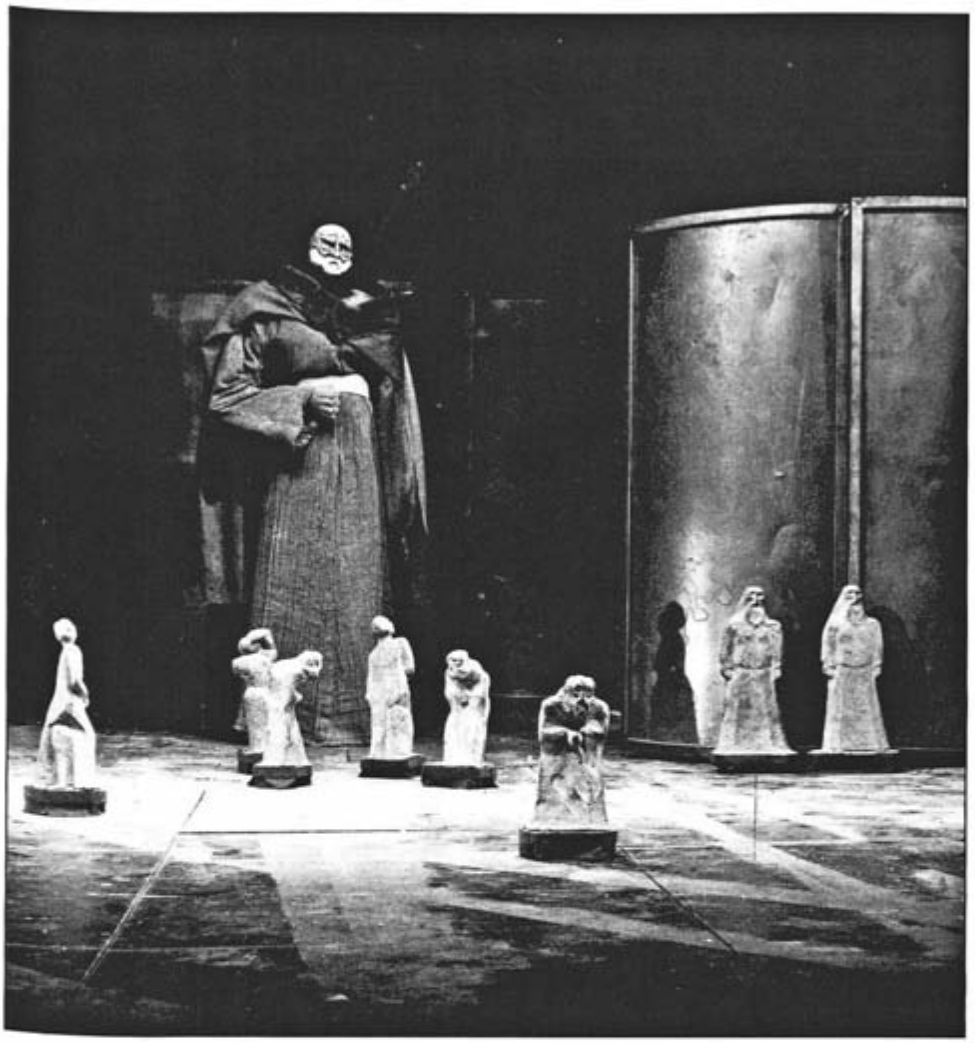




que producen la impresión de juego de niños, muy lejos de traducir el sentimiento trágico de la desplegada lucha que conduce a Gonerila y Regania a darse la muerte y a su hermana Cordelia a ser vilmente asesinada.

Recoger brevísimas frases del texto es como tomar unas piedrecitas del Himalaya como representación de su imponente mole. Las máscaras de petrificada inmovilidad reducen a un instante la complejidad de los sucesos. Momentos como la lucha de las dos hermanas pueden pasar, y pasan, de lo sublime a lo ridículo.

Todo el esfuerzo es, por sí, meritorio, aunque haya sido orientado en una dirección equivocada. No valen los golpes de estaca contra el suelo. No pueden dar el tono de la tragedia. No basta que dos o tres formaciones de grupo en torno al muñeco, muy dramático, de Lear, tengan cierta belleza y solemnidad. Ni que de cuando en cuando unas canciones medievalizantes y pobres aspiren a levantar la nota coral de los sucesos. Sin su texto, sin sus personajes, reducidos a menos que sombras, el mundo vasto, tenebroso y ensangrentado que es un fresco



"Lear", de la Tartana. (Foto: Pablo Santana). En la página anterior, "La suerte", de Sol y Tierra, y "El avispero" de Riki-Rake.

tremendo de un tiempo medieval, queda en nada. Todo lo que La Tartana ha organizado con laborioso esfuerzo, es como intentar tocar con una flauta la quinta sinfonía de Beethoven. Si se dicen estas cosas con cierta claridad que puede herir la vanidad creadora del grupo es sólo con el ánimo de que una reflexión sobre sus posibilidades expresivas, más bien escasas, le induzcan, en adelante, a proporcionar su esfuerzo con respeto a textos enormes, imposibles de desecar en débiles pantomimas. La Tartana hace bien en apuntar alto. Sólo necesita disponer del arco bastante potente para alcanzar la altísima diana que se propone." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 18 de enero de 1988).

TXIKILI-TXAKALA. Pamplona

PINOCHO
Adaptación del cuento de Carlo Collodi. Manipuladores: Lourdes Rey, Conchi Rey, Gemma Azcoaga, Chus Laita y Fernando Sanz. Estreno: 7 de septiembre de 1987, en la Escuela de Teatro de Pamplona.

"En el caso que nos ocupa la versión de un cuento tan conocido como el de Collodi tiene la ventaja, sobre el papel, de facilitar el enganche inmediato con el público. El inconveniente es que ciertas narraciones, a fuer de repetidas, han sido vaciadas de toda significación. No es seguro que la adaptación de Txikili-Txakala restablezca este sentido perdido. Los pequeños espectadores, a juzgar por las reacciones que se oyeron, siguen en ocasiones las peripecias del personaje y en otras son desbordados por la lógica del cuento.
El montaje se apoya por completo en las técnicas de marionetas, de guante y de hilo. Lo más destacable son los muñecos y la resolución de algunos problemas escénicos con ayuda de estas técnicas. Sin embargo, la puesta en escena transmite una impresión de falta de acabado. Una especie de desestructuración difícil de definir la atraviesa. La iluminación, el acompañamiento sonoro y el tingladillo escenográfico mostraton una inmerecida indigencia." (Manuel Bear. "Diario de Navarra". Pamplona. 8 de septiembre de 1987).

TEATRO DE TÍTERES EL TRANVÍA. Madrid

TAL PARA CUAL
De Andersen y Gloria Fuertes. Realización, puesta en escena e interpretación: Vicky Rozza y Monna Benedetto. Estreno: 20 de diciembre de 1987, en el Centro Cultural Torito de Madrid.

TRECOLA TEATRO DE MARIONETAS. Santiago de Compostela (La Coruña)

YUNNILA
Texto y dirección: Fernanda Cabrera. Escenografía: Seara. Intérpretes: Cristina Trigo, Mario Roldán, Fernanda Cabrera, Elio y Trotis. Estreno: 18 de diciembre de 1987, en Celanova (Orense), en los Terceiros Encontros de Titiriteiros Galegos.

TALLER DE TEATRO Y TÍTERES EL TROMPO. Ciudad Real

VAMOS A CONTAR MENTIRAS
Del colectivo. Dirección: Jesús Mora López-Almodóvar. Intérpretes: Jesús Mora López-Almodóvar, Carlos Comino Alcántara, Almudena Sánchez Pascual, Paloma García Ariza y Rosa Astillero Ballesteros. Estreno: verano 1988.

TXOTXONGILLO. San Sebastián

IPURTAGI
Del colectivo. Intérpretes-manipuladores: Manolo Gómez y Encarni Genua. Estreno: 6 de marzo de 1988, en el Teatro principal de San Sebastián.

ALTXOR BAT PATRIKAN (UN TESORO EN EL BOLSILLO)
Del colectivo. Intérpretes-manipuladores: Encarni Genua y Manolo Gómez. Estreno: 21 de febrero de 1988, en el Teatro Principal de San Sebastián.

MARIONETAS LA UNIVERSAL. Barcelona

TANGOS
Del colectivo. Intérpretes: Luis Fellini y Marisol Hernández. Estreno: 7 de noviembre de 1987, en el Teatre Malic de Barcelona.

LOS CELOS
De Luis Fellini y Marisol Hernández. Manipulador: Luis Fellini. Estreno: 4 de marzo de 1988, en el Teatre Malic de Barcelona.



Teatro lírico



"Adriana Lecouvreur", en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. (Foto: Chicho).

COMPAÑÍA AMADEO VIVES. Madrid

NUEVA ANTOLOGÍA DE LA ZARZUELA
De varios autores. Dirección: José Tamayo. Dirección musical: Manuel Moreno-Buendía. Maestro concertador: Julián Perera. Coreografía: Alberto Lorca. Decorados: Gil Parrondo. Figurines: Emilio Burgos, Luis Dávila y Muntañola. Ballet español "Antología", de María del Sol y Mario Lavega. Rondalla Lírica de Madrid, director: Manuel Gil. Coro titular, director: José de Felipe. Sopranos: Josefina Arregui, Teresa Castal, Carmen Gonzalez, Carmen Plaza, Mary Carmen Ramírez. Mezzosopranos: Stella Silva. Contralto: María Mérida. Tenores: Valentín Aguirre, Jesús Castejón, Francisco Castellano, Carlos Durán, Rafael Lledo y Antonio Pérez. Barítonos: Vicente Lacárcel, Antonio Ramallo y Fitzgerald Ramos. Artista invitado: Plácido Domingo. Orquesta Lírica de Madrid. Estreno: 17 de diciembre de 1987, en el Nuevo Apolo de Madrid. Patrocinado por el Banco de Vizcaya y en concertación con el INAEM.





"(...) Tamayo ha comenzado con la presencia de una de sus más dilectas y antiguas vocaciones, la Compañia Amadeo Vives, hermana de la Lope de Vega, como lo fue en su día, dentro de los teatros públicos, su trabajo en el Español y en la Zarzuela. Porque los dos caminos le han tentado siempre, quizá porque en el teatro lírico Tamayo ha podido volcar mejor su personal sentido de la espectacularidad. Un sentido que en esta Nueva Antología de la Zarzuela *vuelve a manifestarse de forma deslumbrante, no ya por el número de intérpretes, la riqueza visual o la diversidad de hetereogeneidad de los fragmentos seleccionados, sino, sobre todo, por el increible ritmo y vitalidad con que tan ingente material es despachado en un par de horas, sin la menor pausa —salvo el entreacto—, resolviendo en escasos segundos las más radicales transformaciones escénicas.*
Como en las Antologías *anteriores, no existe ningún libreto o hilo conductor subyacente. Se trata de presentar una sucesión de fragmentos de zarzuela, en su mayoria populares, alguno que otro merecidamente desempolvado y poco conocido, combinando la lírica con la danza, manteniendo siempre un alto nivel de espectacularidad, confiado no sólo al número de intérpretes, sino a la luz, a las proyecciones y, sobre todo, a un explosivo y brillante vestuario.*
Al final, como era de temer, sale la Virgen del Pilar y los lisiados de Zaragoza; pero, en general, Tamayo sortea la patrioteria regionalista de nuestras zarzuelas para mostrar su dimensión festiva, y hasta esa oscura veta de surrealismo lúdico que se encierra en muchas de las expresiones populares. Orquesta y cantantes están a la altura de las circunstancias para que el trepidante espectáculo sea posible." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 23 de diciembre de 1987).

"Por ahora, la base del nuevo Apolo será la Nueva Antología de la zarzuela, *de José Tamayo, que en sus sucesivas ediciones no modifica un ápice la intención inicial, el tono de la realización, la tendencia hacia una modesta espectacularidad, el canto coral, los bailes —¡qué taconeo desaforado!—, cristos, virgenes, soldados maltrechos que regresan de las gloriosas derrotas, bellos faroles, suave caida de la nieve y descenso de banderitas (a la roja y gualda de antaño se unen ahora las de las diversas comunidades autonómicas). Seudofolclor de exportación, en suma, especialmente dedicado a públicos conformistas, a la curiosidad o extrañeza del foráneo, que causa en algunos, posibles empecinados en el error, una inevitable y creciente sensación depresiva.*
Pero José Tamayo ha sido motejado muchas veces de mago, y debe de serlo, pues este conglomerado logra grandes taquillas y recorre el mundo. Bien es cierto que al célebre regista granadino le funciona todo bien, salvo en lo musical, lo que me parece bastante importante en el género zarzuelístico, antologizado o no. A los registros de la orquesta sinfónica se superpone un grupo de instrumentistas "en personal", y a todo ello los solistas vocales y el coro, lo que nos llega a través de un sistema de amplificación que se parece a los utilizados por las famosas formaciones del "pop" como un Mercedes a una "manuela". Pero si de castizo

vamos, ¡viva la manuela! El maestro Moreno Buendía trata de poner algún orden y a veces lo consigue.
Para servir los pentagramas de Chueca, Bretón, Guerrero, Barbieri, Vives, Serrano, Guridi, Moreno Torroba, Caballero, Jiménez, Granados, Tarridas y Falla se ha montado un incesante desfile lírico-coreográfico en el que triunfan, sobre otra cosa, la frecuente belleza, gracia y calidad de los figurines. El resto se soluciona con elementos simples o proyecciones capaces de dar una mínima ambientación.
Cantan con mayor acierto Josefina Arregui, Carmen González y, muy especialmente, Carmen Plaza, que posee una voz bella y fácil de soprano coloratura. Mostró su estilo especializado la tan admirada desde siempre María Mérida. No está nada mal el tenor Valentín Aguirre, en tanto el barítono Vicente Lacárcel evoca, por el timbre, al lejano Marcos Redondo. Parece ser que existe un nuevo interés hacia la zarzuela, pero ese mundo que es teatro, esto es, palabra, música, acción, ¿está fielmente servido al escenificar los fragmentos más célebres de la música, que en esto consisten las antologías de Tamayo? Me permito dudarlo." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 19 de diciembre de 1987).

PAN Y TOROS

De José Picón y Francisco Asenjo Barbieri. Versión de José María Pemán y Pablo Sorozábal. Dirección: José Tamayo. Escenografía: Gil Parrondo. Figurines: Víctor M. Cortezo y Emilo Burgos. Atrezzo: Mateos. Utilería: Eduardo Cucatto. Coro titular. Maestro concertador y director del coro: Julian Perera. Cuerpo de baile titular. Coreografía: Alberto Lorca. Rondalla Lírica de Madrid, director: Manuel Gil. Director de orquesta adjunto: José Susi. Director de escena adjunto: Antonio Corencia. Orquesta titular. Dirección musical: Pablo Sánchez Torrella. Intérpretes: Paloma Pérez Íñigo, Julia Ruiz, María Dolores Travesedo, Mary Carmen Ramírez, Jesús Castejón, Mario Valdivieso, Julio Catania, José Luis Cancela, Ángel González, Anastasio Campoy, Paco Cecilio, Victoria Hernán, Segundo García, Paco Beltrán, Mabel Fernández y Miguel Ángel Suárez. Estreno: 24 de mayo de 1988, en el Nuevo Apolo de Madrid. Patrocinado por el Banco de Vizcaya y en concertación con el INAEM.

"Tamayo ya había montado una versión de esta singular zarzuela, creo que en 1961 en el Teatre Grec, de Barcelona. Ahora lo que ha puesto en pie es un gran espectáculo, una magistral zarzuela en la que a la inspiración melódica de Barbieri se unen el magisterio musical de Pablo Sorozábal y la espiritualidad y la gracia de aquel finísimo poeta y escritor que llenó una época del periodismo, la oratoria, el ensayo y el teatro, llamado don José María Pemán.
Para algunos especialistas, Pan y toros *es una obra maestra del madrileñísimo autor de* Jugar con fuego y El barberillo de Lavapiés. *Tal y como aparece ahora en el escenario del Nuevo Apolo, no sólo es la mejor de Barbieri, es una de las más grandes hazañas del repertorio zarzuelístico español. Resulta maravilloso que el texto de un escritor casi aficionado, aunque escribiera numerosos libretos hoy prácticamente olvidados, el arquitecto José Picón, diera tan gran pretexto al músico al evocar los años agitados, pintorescos y difíciles en que, en el mayor desorden, las tropas españolas perdían la guerra del Rosellón y Godoy hacía y deshacía en el reinado debilísimo de Carlos IV.*
La estampa creada en el escenario de la Zarzuela del año 1864, tan cercano ya a aquella revuelta del 68 que puso a Isabel II en el destierro, es vivísima, palpitante. En la pequeña villa matritense, toreros de tronío, conspiraciones de corral, actrices y cantantes como "La Tirana", majas en la calle, reinas en el escenario, grandes personajes como Jovellanos, la duquesa de Alba, don Francisco de Goya, envueltos en jaleos, tonadillas, suspiros y conspiraciones. Pepita Tudó, la caprichosa amante de Godoy, junto a la romántica princesa de Luzán, generales y soldados, abates mixtificadores y santeros. Barbieri ordena todo ese mundo pintoresco en tres actos: el primero, ante la casa de Goya; el segundo, ante el palacio de la Tudó; el tercero, por gracia de la versión, en el corral del ventero donde canta la Tirana y se refugia la princesa. Enriquecido el primero con la interpolación de un precioso dúo de sopranos —Mari Carmen Ramírez y María Dolores Travesedo—, traído de Los diamantes de la corona, *y unos fandangos de la mejor vitola barbieresca, encontrados y añadidos con fidelidad, maestría y gracia por Sorozábal, de la obra del gran compositor del siglo pasado.*
El segundo, un hallazgo prodigioso musical y teatralmente de Barbieri, el diálogo coplero del bajo pueblo levantisco y la aristocracia, no sólo es una página musical deliciosa, digna de los mejores logros del modelo italiano de la época, que Barbieri supera. Es también un espléndido montaje plástico, muy musical, creado por el talento de José Tamayo. Arriba, el palacio de la Tudó con una fachada, en proyección, que es el Palacio de la Granja y un interior inspirado en aspectos del Palacio Real, y abajo el pueblo que canta, murmura y comenta. Fenomenal cuadro de costumbres, hermoso momento lírico que va a rematar, tras un breve intermedio, en un tercer acto, totalmente renovado por la inspiración de Pemán y el genio musical de Sorozábal. La zarzuela se levanta sobre su propio espinazo antiguo. Los números se suceden vibrantes, populares, luminosos de inspiración melódica, bien servidos por los profesores que en el foso dirige el maestro Sánchez Torrella.
Destacar el dúo del barítono y la soprano "Quiero, señora besar sus pies" la finura de la contradanza, la hermosura llena de musicalidad, y de armonía, del admirable concertante del final del acto segundo o las coplas graciosas, muy pemanianas, de "más dinero, mucha labia", que canta la Ramírez, así como algún solo de Paloma Pérez Íñigo, quizá fuera injusto. Hay un empaste conseguidísimo en las voces, en los movimientos de los cantantes, en las evoluciones corales, en los juegos de la rondalla. Se redondea así un espectáculo en el que la zarzuela alcanza calidades de gran juego lírico teatral.
Esta versión de Pan y toros *es una hazaña. El espacio me prohibe pormenorizar. ¿Cómo no decir lo dicho? ¿Qué cortar para enumerar los aciertos cantantes, las gracias del espacio escénico, el buen juego de los grupos corales? Dejémoslo así, aunque ésta no sea la rosa."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 26 de mayo de 1988).



"Pan y toros" en el Nuevo Apolo. (Foto: García Pelayo) y, en la página de enfrente, dos escenas de "Nueva antología de la Zarzuela", ambas por la Compañía Amadeo Vives.

"(...) Tamayo aborda, de nuevo, una zarzuela completa. Es Pan y toros, *ponderada desde siempre por la gracia e inspiración de su partitura —privada de ese empalago que banaliza, con frecuencia, la música de nuestro género lírico — y por su libreto, una especie de crónica política, a la que no falta la intención crítica y, sin duda, muy por encima de las habituales historietas hechas de amores difíciles y paisajes regionales a partes iguales. Algún que otro número, como la plegaria a la Virgen, nos recuerda, de manera implacable, que estamos en el mundo de la zarzuela española.*
Pero, salvo esa y alguna que otra concesión, lo cierto es que el libreto, con sus toreros, sus conspiraciones cortesanas, sus referencias goyescas y la nada velada denuncia a los abusos del poder —que hace de Pan y toros, *a semejanza del "Pan y circo romano", el principio de una política destinada a distraer y embobar al medio popular—, se sigue sin sonrojo, así como la parte lírica, que entra sin violencia, uniendo sus valores musicales a un buen sentido de la teatralidad.*
Música y libreto originales han sufrido las mediaciones de Pablo Sorozábal y José María Pemán, ambas, a juzgar por los resultados, del todo felices y encaminadas, sobre todo, a resolver los problemas planteados por una puesta en escena hecha con criterios actuales. La aportación de Tamayo resulta, por lo demás, absolutamente evidente. Es un espectáculo caracterizado por ese sentido del ritmo y la abundancia que definen el estilo y la pasión escénica de quien es ya parte importante de la historia del teatro español moderno.
Un estilo que sí, ante ciertos textos que requieren la intimidad de personajes o la clarificación de su contenido ideológico, resulta discutible, no lo es cuando se trata de propuestas como esta de Pan y toros, *necesitadas de la generosidad, el barroquismo y la brillantez que ha puesto siempre Tamayo en sus montajes, para lo cual ha contado con un equipo de escenógrafos y figurinistas del que es forzoso destacar el rescatado trabajo del inolvidado Vitin Cortezo.*
Actores, cantantes y coros actúan con la solvencia escénica propia de una dirección que nunca sacrifica la teatralidad colectiva al lucimiento individual." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 27 de mayo de 1988).

COR DELS ANTICS ESCOLANS DE MONTSERRAT. Barcelona

DE TRIBUS MARIIS

Dramas litúrgicos. Dirección: Joaquim Garrigosa. Dramaturgia escénica: Manuel Cubeles. Montaje: Lluís David. Intérpretes: Cor dels Antics Escolans de Montserrat. Estreno: 10 de febrero de 1988, en la iglesia del Monasterio de Pedralbes, Barcelona, dentro de las Jornadas de Canto Gregoriano.

VERSUS DE PELEGRINIS

Dramas liturgicos. Dirección: Joaquim Garrigosa. Dramaturgia escénica: Manuel Cubeles. Montaje: Lluís David. Intérpretes: Cor dels Antics Escolans de Montserrat. Estreno: 10 de febrero de 1988, en la iglesia del Monasterio de Pedralbes, de Barcelona, dentro de la Jornadas de Canto Gregoriano.

TEATRO ARRIAGA. Bilbao

EL CASERÍO

De Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música: Jesús Guiridi. Dirección musical: Urbano Ruiz Laorden. Coreografía: Xavier Landaburu. Vestuario: Tomás Adrián. Intérpretes: Ascensión González, Carmen González, J. Antonio Urdiain, Santiago Incera, Santos Ariño, María Victoria Bilbao, Milagros Alonso, Santiago de la Cruz, Zorión Eguileor, Antonio Rupérez, Rafael Enrique, Fernando García, Iñaki García, F. Javier Molinero, Francisco Hernando, Irume Manzano, Begoña Bilbao y Garbiñe Azpitarte, Coral Ondarreta, dirigida por Manuel Torrelledo. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Estreno: 26 de diciembre de 1987, en el Teatro Arriaga de Bilbao.

RIGOLETTO

Libro: Francesco M. Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección: Luis María Iturri. Dirección musical: Enrique García Asensio. Vestuario: Julio Galán. Escenografía: Tomás Adrián. Intérpretes: Aldo Bertolo, John Rawnsley, Carmen González, Nikolay Stoilov, Plama Gioreva, Lola Casariego, Pablo Pascual, Gregorio Poblador, Federico Gallar, Pablo Caneda, Begoña López, Imanol Aburto y Lourdes Martínez. Ballet Jon Beitia. Coral Ondarreta, dirigida por Manuel Torre-Lledo. Estreno: 16 de junio de 1988, en el Teatro Arraiga de Bilbao.

"(...) Resulta digno de mencionar, en primer lugar, el hecho de resaltar per se, es decir, distante de la composición propia de la corte, el maravilloso minuetto que sigue a "Questa od e quella". Tal vez un foco iluminado desde arriba hubiera dado más realce a la acción y la hubiera distinguido por completo. Normalmente es un pasaje que a pesar de su belleza, su brevedad le hace difuminarse en el tumulto y las risas de los componentes de la corte. En la puesta en escena del pasado jueves, tuvo la atención que merece.
En segundo lugar, hay que destacar que no sobró ningún espacio en las tablas. Cada metro cuadrado de escena fue usado y pisado. La amplitud y limpieza de la misma colaboró estrechamente en el buen desarrollo de la obra.
(...) La luminotecnia, bien dirigida, se encargó de jugar con la situación creada. Este prisma teatral fue también el que hizo que se diera autonomía de movimientos e independencia a pesonajes que siempre hemos visto incrustados en el coro. Así, tanto Marullo, como Borsa y Ceprano, tuvieron algo que decir. Se le dio la importancia que tiene al papel de Monterone, siendo uno de los motivos principales de la ópera y que el mismo Rigoletto lo recordará en cada acto.
Desde el punto de vista canoro, la obra de Verdi vino a ratificar las grandes posibilidades que Carmen González tiene para convertirse en figura de la lírica. La soprano madrileña cantó con gusto y buena línea. Su buena técnica hace que emita con facilidad una voz de gran frescura y volumen. Quizá le falta variedad cromática con el timbre, pero no cabe duda que es de limpio y bello sonido.
El papel de Rigoletto estuvo interpretado por John Rawnsley. Un barítono de sus características, es decir, más lírico que dramático, es lógico que anduviera más cómodo en las partes cantables líricas, que en las que hay que poseer una voz con más peso y anchura que la de él. A mi entender, su versión del jorobado fue más altiva que vengadora y más bonachona que agresiva. Le faltó furia en el arranque de "Sí, vendetta, tremenda vendetta" y un más recogido sentimiento en la entrada a la sala de los cortesanos tras el rapto de su hija, aunque estuvo insuperable en "Pieta signori" y al final de la obra.
Desafortunado el tenor Aldo Bertolo. Su nerviosismo inicial no pudo parar y se acrecentó, hasta el punto de que en el famoso cuarteto final estuvo un rato sin cantar. Inseguro en todo momento, dejó, sin embargo, una muestra de sus posibilidades, cuando, tras los bastidores, recogió la nota aguda en "pensier" con gran maestría, difuminándola suavemente. Correcta la pareja que formaron el bajo Stoilov y la mezzo Gioreva, así como Pablo Pascual en un bien subrayado Monterone.
García Asensio dirigió con autoridad a la Orquesta Sinfónica de Bilbao, aunque con la escena a veces no tuviera compasión." (Nino. "Egin". 18 de junio de 1988).

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE CATALUÑA. Barcelona

EL GIRAVOLT DE MAIG

Libreto: Josep Carner. Música: Eduard Toldrá. Dirección escénica: Domènec Reixach. Dirección musical: Joan Josep Olives. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Intérpretes: Maritxell Olaya, Montserrat Comadira, Joan Cabero, Josep Lluís Gil, Conrad Gaspà, Paco Vas, Jordi Ricart y Joan Cabrero. Orquesta de Cambra del Palau de la Música Catalana. Estreno: 1 de junio de 1988, en el Teatro Romea de Barcelona. Espectáculo producido con la colaboración del Departament de Cultura, Palau de la Música Catalana y Catalunya Radio.

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT VALENCIANA. Valencia

MADAME BUTTERFLY

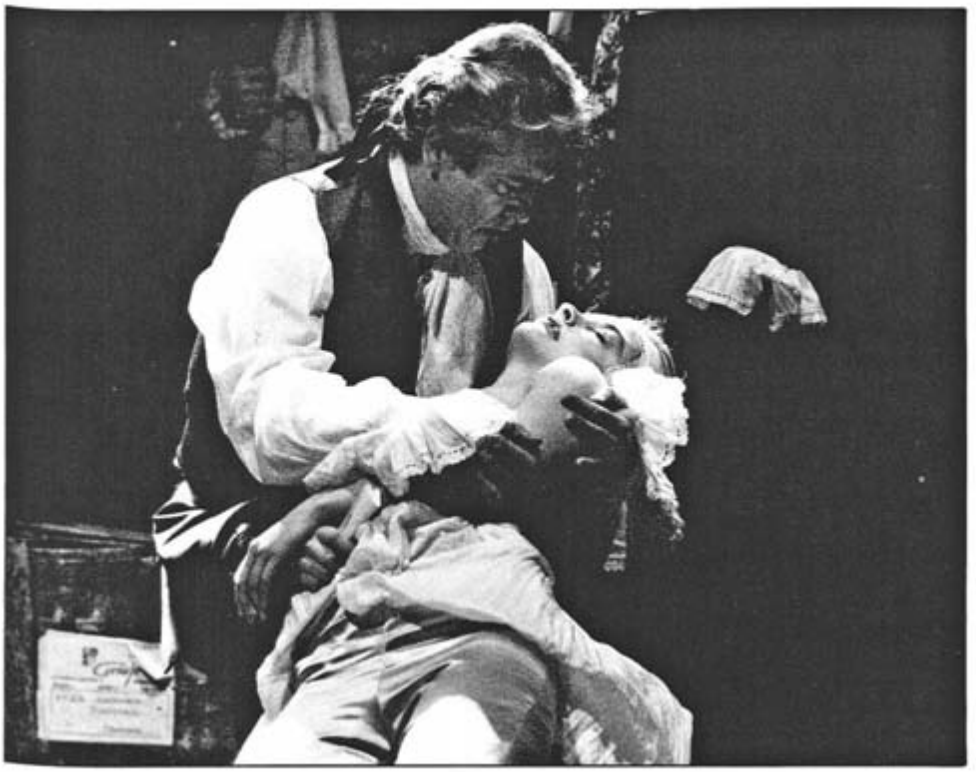
Libro: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Música: Giacomo Puccini. Dirección musical: Manuel Gandulf. Dirección escénica: Horacio Rodríguez Aragón. Dirección de coros: Francesc Perales. Intérpretes: Yasuko Hayashi, Salvatore Fisichella, Marco Chingari, Miao Qing y José Antonio Campos. Coro de Valencia. Orquesta Municipal de Valencia. Estreno: 6 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Valencia.

LA FLAUTA MÁGICA

Libro: Johann Emanuel Schikaneder. Música: W. A. Mozart. Dirección: Rubén Silva. Director artístico: Stefan Sutkowski. Dirección de orquesta: Warsaw Sinfonietta. Ópera de cámara de Varsovia. Coro y solistas de la Ópera de Cámara de Varsovia. Estreno: 17 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Valencia.

LAS BODAS DE FÍGARO

Libro: Lorenzo da Ponte. Música: W. A. Mozart. Dirección: Tomás Bugaj. Director artístico: Stefan Stkowski. Dirección de orquesta: Warsaw Sinfonietta. Ópera de Cámara de Varsovia. Coro



"Fígaro", según la versión de José Ramón Encinar, en el CNNTE. (Foto: A. Suárez).

y solistas de la Ópera de Cámara de Varsovia. Estreno: 18 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Valencia.

PARSIFAL
Libro y música: R. Wagner (versión en concierto). Dirección: Alexander Sander. Director de coro: Francesc Perales. Intérpretes: Germann Winkler, Ute Vinzing, Anthony Raffel y John Macurdy. Coro de Valencia. Orquesta Municipal de Valencia. Estreno: 19 de mayo de 1988, en el Teatro Principal de Alicante.

ÓPERA DE CUATRO NOTAS
De Tom Johnson. Dirección musical: Joan Cerveró. Dirección escénica: Elisa Crehuet. Pianista: Bertomeu Jaume. Intérpretes: Estrella Estévez, Ignacio Giner, Aurelia Faubel, Joaquín Martí y Miguel Ángel Curras. Estreno: 16 de junio de 1988, en la Sala Rialto de Valencia.

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS. Madrid

FÍGARO
Ópera de José Ramón Encinar. Dirección musical: José Ramón Encinar. Dirección de escena, escenografía y vestuario: Simón Suárez. Intérpretes: Fernando Hilbeck, Douglas Nasrawi, Luis Álvarez, Miguel Sola, Miguel L. Galindo y Gregorio Poblador. Mimos: Leandro Gómez, Carlos Piñeiro, Marisa Cabezón, Ana Burrell, Juan Carlos Robles, Marta Méndez y José Luis Santos. Músicos: Orquesta Sinfónica de Madrid, Titular del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 21 de febrero de 1988, en la Sala Olimpia de Madrid. Espectáculo coproducido por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela.

"(...) Que José Ramón Encinar aborde un tema tan sugestivo y con antecedentes tan ilustres revela ya su ambición a la hora de escribir para el teatro musical; que su cultura —amplia, diversa, de fuerte impostación literaria— le haya conducido a convertir a Beaumarchais en el verdadero protagonista de su ópera Fígaro, *parece natural. Músico de gran saber y azogada imaginación, diríase que ha realizado un estupendo ejercicio intelectual en su* Fígaro *si el término no pudiera ser interpretado como una manera de eludir el compromiso con el personaje, su entorno y sus significaciones.*
Lo que no sería verídico, pues aun basándose en unos principios de "collages" y jugando, en las diez escenas del libreto y a lo largo de la partitura, con todos los antecedentes teatrales, biográficos, históricos y musicales a su disposición, Encinar, con la preciosa colaboración del siempre inconformista Simón Suárez, logra conducir el total de los diversos elementos y las más distintas sugerencias a resultados teatrales de fuerte atractivo.
Todo ello a pesar de renunciar a una acción lineal como suele ser la de las óperas, aunque se trate de argumentos complicados; sin ajustarse a una excesiva unidad estilística ni asomar su invención a una cantabilidad que herede en algo soluciones del pretérito.
(...) Así, aunque no estemos ante un curso lineal de la acción teatral, sí nos hallamos frente a una invención coherente y plena de fantasía: se habla, se canta, se contrasta con naturalidad la melodía sin belcantismo, con la orquesta casi repetitiva, se acude a las acciones mímicas y al sonido grabado para servir el juego de desdoblamientos dramáticos y con todo ello se sumerge al espectador en un mundo mágico.
Bien es verdad que habría sido imposible de no haber contado con los escenarios tan teatralmente antiteatrales, los figurines, las luces manejadas como elemento estructural y expresivo y una excelente organización escénica, valores todos que acreditan el talento de Simón Suárez en éste que, para mí, es su mejor trabajo hasta la fecha.
Todos los intérpretes se comportaron con maestría consumada, incluido los mimos; el "tempo" y el espacio teatrales se evidenciaron con un poder de convicción más difícil de alcanzar cuando se crea desde lo no convencional. Y el interés de la pieza va "in crescendo", de manera que si el planteamiento sorprende, toda la segunda parte del Fígaro *de Encinar encanta y patentiza esa tónica poética característica del compositor madrileño. Incluso la actitud, tan propia de un autor joven, tendente a sumar muchas cosas diversas, produce efectos sugestivos, pues no hay amontonamiento, sino riqueza capaz de animar un discurso nada aprioristico y, lo que más importa, de una extraordinaria belleza.*
La expectación de las primeras escenas de la obra se convirtió, al final de la representación, en éxito franco y decidido hasta hacer del estreno de Fígaro *una gran jornada en la que triunfa la imaginación y la consideración del todo como auténtico hecho de cultura."* (Enrique Franco. "El País". Madrid. 23 de febrero de 1988).

"(...) Ante todo, hay que decir que el nivel profesional y artístico de la representación fue muy alto, con un Simón Suárez que triunfó en toda la línea como director de escena, escenógrafo, figurinista y diseñador de luces. Su trabajo fue espléndido y contribuyó no poco a la calidad del espectáculo.
En torno al personaje de Fígaro, Encinar ha desarrollado un libreto con elementos de las tres comedias de Beaumarchais, su propia biografía, las versiones de ópera de esas obras y otros elementos. Ciertamente, un material nada fácil que exige muchos conocimientos previos del auditor si quiere entender todo lo que allí pasa. Un libreto plenamente intelectual que no es sólo un divertimento como el autor dice, sino una indagación psicológica y filosófica.
Pero lo importante no es tanto el grado de inteligibilidad —también problemático en los libretos del pasado—, sino que aquello funcione escénicamente. Y lo hace. Usa Encinar un estupendo actor, Fernando Hilbeck, y cinco excelentes cantantes, Douglas Nasrawi, Luis Álvarez, Miguel Sola, Miguel Galindo y Gregorio Poblador, además de siete mimos muy bien utilizados y de gran calidad. Curiosamente, la parte de canto no es lo más importante de la obra, aunque tiene amplitud y es interesante.
Pero quizá lo verdaderamente protagonista sea una orquesta magníficamente tratada con la que ha hecho un trabajo de primer orden. Encinar es un compositor sin concesiones, pero también un gran talento compositivo y eso está

presente en toda la partitura. Inmediatamente se impone la sensación de que allí hay un trabajo serio, creativo, nuevo y poderoso y eso se mantiene hasta el final, pues si en la dilatada primera parte puede haber altibajos, derivados sobre todo de la complejidad del texto, la segunda se encamina con rotundidad a un final que da coherencia y sentido a todo lo visto y escuchado.
Más que una ópera nueva, Encinar ha dado su visión de un espectáculo músico-teatral de hoy, intelectual y sensorial a la vez." (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 23 de febrero de 1988).

"Fuera de abono y sacándola prudentemente del escenario operístico del Teatro de la Zarzuela, llega la primera representación de una ópera española, "rara avis" en nuestros manidos repertorios, y que, en buena lógica, debe ser el momento culminante de la temporada madrileña: Fígaro.
José Ramón Encinar (Madrid, 1954) cuenta, pese a su juventud, con un importante curriculum en los dos aspectos de su trabajo: el de compositor y el de director de orquesta, particularmente versado en las músicas de nuestro tiempo. Formado en España e Italia, tiene su obra un particular color culturalista. Y, si la obra de arte sólo adquiere plenitud de su significación cuando es contemplada o recibida por el espectador, es peligrosa la aventura que obliga a este Fígaro a ser entendido de mil maneras, exigiendo en el oyente una preparación cultural previa que, aparte de los variados idiomas en que se desenvuelve, le haga comprender la ironía de los diferentes planos en que la acción se desarrolla. Entre el sueño y el ensueño, Beaumarchais va repasando su propia vida y la del personaje por él creado, Fígaro, que, recordando o anticipando sus trabajos y sus relaciones con los otros personajes de las obras de Mozart o Rossini: el conde Almaviva, don Basilio... junto con los de su propia vida, van entretejiendo la compleja trama en la que simultanea, mediante el canto, la pantomima o el intercambio de papeles, la acción y presencia en escena de cada uno de ellos, que a veces duplican su estar y no estar. Y todo ello con el fondo o comentario de una música —para mí, lo mejor de la nueva ópera— en que el color y el timbre de los instrumentos, utilizados individualmente, es fundamental, sabiamente regidos por el autor y director. Naturalmente, para seguir este "argumento" es imprescindible conocer a fondo Las bodas de Fígaro *o* El barbero de Sevilla, *cosa que, por desgracia, en no todos los espectadores se da.*
Con estas dificultades, la interpretación fue modélica; en primer lugar, Fernando Hilbeck, actor que encarna a Beaumarchais; el tenor, de versátil voz, que en ocasiones utiliza como contratenor, Douglas Nasrawi; el barítono, Luis Álvarez, Fígaro de excelente apostura y voz, y el don Basilio, interpretado por el bajo Miguel Sola. Y con ellos los otros dos bajos, Miguel A. Galindo (juez Brid'Osion) y Gregorio Poblador (mayor Begearss). Al mismo tiempo que éstos, el estupendo grupo de mimos Gómez, Piñeiro, Cabezón, Burrell, Robles, Méndez y Santos. Además, alternan con todos éstos las voces grabadas de Caba, Ballester, Meseguer, Colomé y Piñeiro, que se superponen a lo que está ocurriendo en la escena, esta vez muy bien ordenada por Simón Suárez, procurando la máxima, casi imposible, claridad en el imaginario enredo, y con unos simples figurines y decorados en los que el juego de las luces es esencial.
La obra era esperada con tal expectación que había agotado las localidades. Los aplausos a todos fueron unánimes, aunque no entusiastas." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 24 de febrero de 1988).

COMPAÑÍA DE HORACIO RODRÍGUEZ DE ARAGÓN. Madrid

LAS LABRADORAS DE MURCIA

De Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita. Dirección escénica: Horacio Rodríguez de Aragón. Dirección musical: Luis Remartínez. Escenografía: R. Garrigós. Figurines: P. Moreno. Intérpretes: Pérez Bermúdez, M.J. Sánchez, M.J. Montiel, I. Sánchez, F. Matilla, Ana Cid, Teresa Verbera, Luis Álvarez y F. Gallar. Estreno: 4 de junio de 1988, en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial (Madrid).

"Pocas celebraciones tan adecuadas al bicentenario de Carlos III como la resurrección de Las labradoras de Murcia, *zarzuela de Ramón de la Cruz, con música de Antonio Rodríguez de Hita a la que acabamos de asistir en el pequeño Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial. Pocas veces se da un más perfecto encuadre de la obra con su ambiente: el delicioso teatrillo fue construido, por mandato de Carlos III, a distancia de muy pocos años con el nacimiento de la zarzuela ahora representada; mientras esperábamos el comienzo de la función paseábamos por la calle que evoca a Florindablanca o descendíamos por la corta calle dedicada a Grimaldi.*
Una de las virtudes de esta recuperación ha sido la de buscar con naturalidad los acentos de lo auténtico. Ya los transcriptores musicales, Fernando Cabañas y González Lapuente, del departamento de Musicología del Conservatorio, han reproducido la formación instrumental y han cuidado la gracia ligera de toda la partitura, bien llevada y vivida por el director, Luis Remartínez.
Entonada, conocedora, eficaz y sin pretensiones virtuosísticas, la dirección de Horacio Rodríguez de Aragón. Como el reparto respondió bien, tanto en la parte cantada como en la hablada, tuvimos la sensación de que Las labradoras de Murcia *no había estado ausente de nuestros escenarios, quizá por los decisivos puntos de referencia de la obra, como fuente de la zarzuela más castiza que, apoyada en el sainete, llega casi a nuestros días.*
Debemos destacar por su talento musical y escénico a Luis Álvarez, María José Sánchez, Ifigenia Sánchez, Pérez Bermúdez y María José Montiel, si el elogio no se entiende como demérito para el resto de los intérpretes. La verdad es que todo funcionó con exactitud y veracidad, sin que los realizadores de hoy ironizasen el trabajo de los autores de ayer: ese don Ramón que para Galdós era lo único que quedaba de su tiempo y había merecido los elogios de Moratín, extraordinario pintor del pueblo español tal y como era, y el melancólico y tonadillero Antonio Rodríguez de Hita, que hizo en esta partitura maravillas de anticipado nacionalismo en el que importa más el carácter que los datos, Las labradoras de Murcia *se erige en documento testimonial que vale por muchos capítulos de historia y sociología."* (Enrique Franco. "El País". Madrid. 6 de junio de 1988).

GRAN TEATRE DEL LICEU. Barcelona

IL TRITTICO

Ópera compuesta por tres obras:

IL TABARRO

Libreto: Giuseppe Adami. Música: Giacomo Puccini. Dirección escénica: Sylvano Bussotti. Director de orquesta: Roberto Abbado. Director musical de la orquesta: Uwe Mund. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Silvia Lelli, Roberto Masotti y Luciano Morini. Intérpretes: Alessandro Cassis, Nicola Martinucci, Piero de Palma, Alfonso Echeverría, Olivia Stapp, Rosa María Ysás, Antoni Comas, Rosa María Conesa y Josep María Bosch. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatre del Liceu y el Coro de Niños de l'Escola Pia Balmes, dirigido por Antoni Coll i Cruells. Estreno: 2 de noviembre de 1987, en el Gran Teatre del Liceu.

SUOR ANGELICA

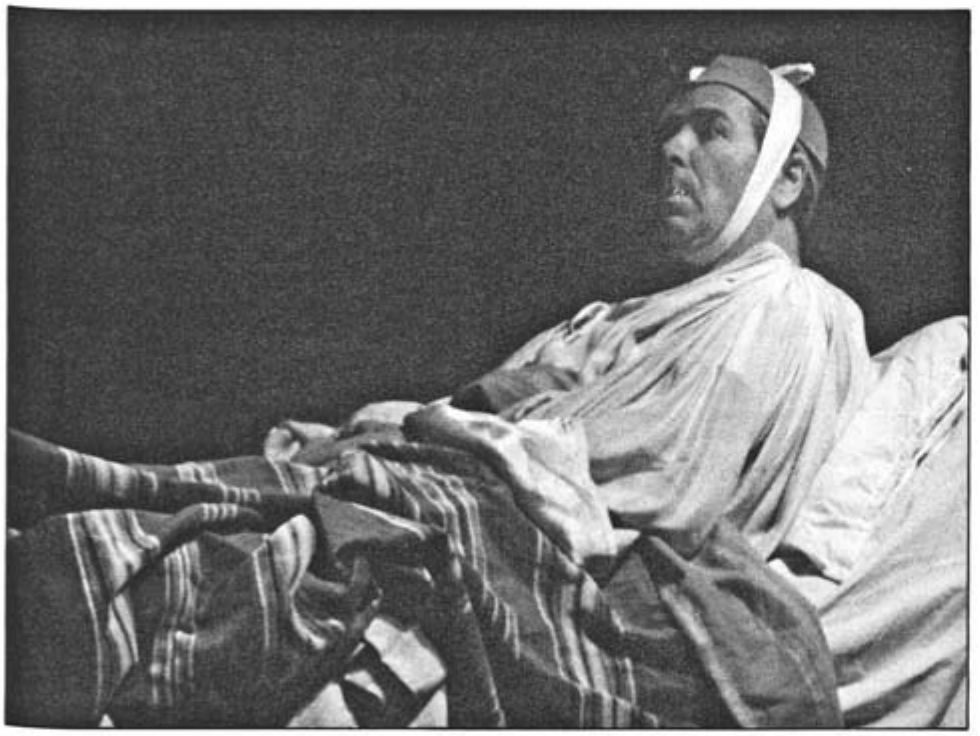
Libreto: Giovacchino Forzano. Música: Giacomo Puccini. Dirección escénica: Sylvano Bussotti. Director de orquesta: Roberto Abbado. Director musical de la orquesta: Uwe Mund. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Michele Canzoneri. Intérpretes: María Chiara, Margarita Lilowa, Nancy Herrera, Ascensión González, Rosa María Ysás, Carme Hernández, Núria Cors, María Antonia Martín Regueiro, Rosa Vilar, Isabel Aragón, Rosa María Conesa, María Isabel Fuentealba y Georgina Pujol, Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatre del Liceu y el Coro de Niños de l'Escola Pia Balmes, dirigido por Antoni Coll i Cruells. Estreno: 2 de noviembre de 1987, en el Gran Teatre del Liceu.

GIANNI SCHICCHI

Libreto: Giovacchino Forzano. Música: Giacomo Puccini. Dirección escénica: Sylvano Bussotti. Director de orquesta: Roberto Abbado. Director musical de la orquesta: Uwe Mund. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Sylvano Bussotti. Intérpretes: Rolando Panerai, María Ángeles Peters, Margarita Lilowa, Dalmau González, Piero de Palma, María Uriz, Llorenç Maristany, Pablo Pasqual, Alfonso Echeverría, Vicenç Esteve, Ascensión González, Dídac Monjo, Manuel Garrido, Antoni Lluch y Jesús Castillón. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatre del Liceu y el Coro de Niños de l'Escola Pia Balmes, dirigido por Antoni Coll i Cruells. Estreno: 2 de noviembre de 1987, en el Gran Teatre del Liceu.

"(...) Si el cuento literario goza de buena salud, difícil sería decir lo mismo del cuento-ópera. Bien es cierto que muchas puestas en escena modernas tienden a recuperar la irrealidad, la fábula, el componente mítico de las narraciones. Pero de ahí a encontrarse con tres cuentos hechos y derechos como los que integran Il Trittico *hay un salto importante: la condensación de exposición, nudo y desenlace poco se ajusta a la tendencia natural del género lírico de alargar —de forma sublime, eso sí— lo que el*

lenguaje coloquial podría emitir en un tiempo infinitamente inferior.
Roberto Abbado se plantea estos problemas y además gusta de teorizar sobre ellos, como probó en una conferencia de prensa concedida la pasada semana. Pero hay algo más: consigue materializar sus reflexiones en excelentes resultados sonoros. En el caso de Il Tabarro, una pieza de pasiones desencadenadas en los sórdidos bajos fondos parisienses de principios de siglo, marcó con seguridad y lúcido criterio los contrastes. Y si en algún momento cubrió en exceso las voces, más cabe atribuirlo a la idea que a la ausencia de la misma: en definitiva, es el Sena, omnipresente espectador asociado a un inspiradísimo tema de la partitura, que envuelve el drama y engulle a los personajes. Imponente el Michele de Alessandro Cassis, asesino por celos de Luigi (Nicola Martinucci, convincente) ante el idilio que mantiene con su mujer, Giorgetta (Olivia Stapp, brillante). Pero la puesta en escena, posiblemente poco ensayada, jugó a la contra: diálogos que no debieran ser oídos por terceros, transformados en patrimonio común de todo un barrio; presencias que debieran permanecer ocultas, colocadas en el centro geométrico de la escena (imposible no darse de narices con ellas), etcétera.
Similares vacilaciones escénicas aquejaron a Suor Angelica, pero aquí lo más grave fue la supresión de una parte de la obra, aquella en que se pide socorro a Suor Angelica porque a una de sus compañeras le ha picado una avispa: de tal circunstancia se aprende que la protagonista es una auténtica experta en botánica, hecho que la coloca en un plano bien diferenciado respecto a las demás monjas y que además justifica su suicidio por la vía de un filtro vegetal. Pese a todo ello, de nuevo Abbado y dos sólidas intérpretes como María Chiara (Suor Angelica) y Margarita Lilowa (Tía princesa) salvaron el buen tono de la representación.
Del Gianni Schicchi, que cerró la velada, hay que decir que sin el veterano Rolando Panerai en el papel protagonista nada —la movilidad escénica, el desparpajo general de los intérpretes, las carcajadas del público— hubiera sido posible. No por casualidad Panerai es toscano: la arrogancia y desfachatez que imprime a su Schicchi forma parte de su propio patrimonio cultural. La perla de la pieza, la celebérrima aria "O mio babbino caro" —deliciosa en sí y sumamente irónica en relación con el parón dramático que impone a la obra—, fue muy bien dicha por María Ángeles Peters, que tuvo en el Rinuccio de Dalmau González un contrapunto musicalmente válido." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 4 de noviembre de 1987).



"Gianni Schicchi" con música de Puccini en el montaje de Il Trittico del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. (Foto: F. Català-Roca).

"Se ha dicho que Il Trittico evoca el infierno, el purgatorio y el paraíso. Para Mosco Carner, excelente estudioso pucciniano, la cohesión de los tres episodios reside en un avanzar progresivo de la oscuridad hacia la luz. También está, como en todo el "corpus" de Puccini, la presencia obsesiva de la muerte, abordada aquí en una especie de interiorización ascendente. Del asesinato cometido en Il Tabarro se pasa al suicidio místico como expiación del pecado de Suor Angelica, hasta llegar a la resurrección entre truculenta y jocosa de Gianni Schicchi. "Da morto sono rinato! (¡Estaba muerto y he resucitado!)", exclama éste cuando se hace pasar por el difunto Buoso.
Parece que ni el infierno ni el paraíso impresionaron demasiado al público, a tenor de la tibia acogida a la versión ofrecida en el Liceu. Presentar juntas estas tres óperas es una loable iniciativa y también un reto. Un espectáculo monumental en el que es preciso resaltar los contrastes dramáticos y también ese hilo interior, musical e ideológico que trazó Puccini.
El clima sórdido de los bajos fondos parisienses de Il Tabbarro se plasmó en una postal de colorines, progresivamente ensombrecidos, con un vaivén de fondo sin fuerza dramática.
La soprano Olivia Stapp estuvo convincente. Con un timbre de tintes oscuros y suficiente potencia vocal, transmitió el astio y la ansiedad de Giorgetta, esta mujer que busca una luz en una vida sin ilusión. Alessandro Cassis y Nicola Martinucci fueron dos correctos Michele y Luigi, aunque sin suficiente garra, y todos acusaron la vehemencia sonora con que Roberto Abbado, acertado a pesar de esta exuberancia, condujo la orquesta.
Un decorado con toques de Chirico y perspectiva paisajística de iluminación metafísica sirvió de marco para Suor Angelica. Pero la sensualidad latente de las monjitas quedó diluida por una puesta en escena demasiado plana.
La soprano María Chiara no estaba bien de voz para lidiar su difícil papel. Abusó de la estridencia, trocó su desesperación en grito y cosechó aplausos y abucheos. Más efectiva estuvo Margarita Lilowa como tía perversa. La orquesta bordó con delicadeza una partitura hecha de tintes suaves y sostenidos, con mención especial para los vientos.
Sylvano Bussotí se lució en los decorados de Gianni Schichi, pero hizo todo lo contrario en la dirección escénica de esta pequeña obra maestra que sólo puede triunfar con un buen juego dramático. Una puesta en escena estática para una obra trepidante.
Sin embargo, a pesar de los mil detalles que figuran en el libreto, olvidados o presentados sin la adecuada acentuación, ésta fue la mejor obra de la noche. Rolando Panerai hizo un estupendo Gianni, con voz poderosa, con histrionismo contundente, con divertidas vocalizaciones, aunque en sus dos solos "Si corre dal notaio" y "Prima un avvertimento" se le colara algún desajuste vocal. Como era de esperar, María Ángeles Peters fue aplaudida en la deliciosa "Oh, mio babbino caro".
Al final, tras la decepcionante expulsión de los codiciosos parientes —donde debía haber pillaje desenfrenado sólo hubo tímidas carrerillas—, el hermoso decorado a la Giotto se descubrió en todo su esplendor. Era una evocación del fresco de Giotto "La expulsión de los diablos de Arezzo", pintor a quien Rinuccio cita en su encendido canto a Florencia. Una acertadísima

referencia iconográfica que se complementó en la "licenza" final de Schicchi." (Elena Posa. "El periódico". Barcelona. 4 de noviembre de 1987).

TANNHÄUSER

Libreto y música: Richard Wagner. Dirección escénica: Ricard Salvat. Dirección musical: Heinz Fricke. Dirección del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Intérpretes: Harald Stamm, Arley Reece, Jorma Hynninen, Franz Wächter, Johann-Werner Prein, Kurt Spanier, Alfred Burgstaller, Johanna Meier, Stefania Toczyska, Monika Lenz, María Ángels Prats, Núria Delgado, María Rosa Soler y Anna María Velando. Orquesta y Coros del Gran Teatre del Liceu y Yauzkari Danza Contemporánea, dirigida por José Laínez. Estreno: 19 de noviembre de 1987, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"(...) Sobre una escenografía presidida por la imagen de una gran puerta, umbral de dos mundos, de una gran sobriedad, Salvat construyó un discurso lumínico de admirable fuerza dramática. Un incesante y a menudo tenue movimiento escénico que, sin forzar la labor vocal de los cantantes, sin abigarramientos gratuitos y sin traicionar la solemnidad, a veces morosa, de la dramática wagneriana, daba un dinamismo constante a lo que ocurría en el escenario.

De todos modos, este aspecto y también en otros tipos de musical, la función se desarrolló como en un "crescendo". El ballet de la escena inicial parecía una orgía en versión de los locos de Marat-Sade *en lugar de una bacanal más o menos simbólica. Y la danza contemporánea no está reñida con la sensualidad.*

Mayor coherencia tuvo el retozar mímico de la figuración, aunque fue la escena donde la abundante comparsería estuvo menos lograda. Ya se sabe que las bacanales son peligrosas.

Tras el acto del castillo de Wartburg resuelto con elegancia, Salvat dio lo mejor de su trabajo en el tercer acto. A través de un contrastado juego de luces, de una calidad inusual en este teatro, consiguió mantener la tensión dramática entre las figuras individualizadas: Elisabeth, Wolfram, Tannhäuser y Venus y el coro de peregrinos. Espléndidas fueron la agonía y la desaparición de Elisabeth y la incursión de Venus.

La orquesta abordó la obertura con timidez, como si Wagner o la versión de Dresden que ahora está de moda —y que es la que se ofrece en estas funciones— inspiraran un tremendo respeto. Y así, una pieza que se presta al lucimiento orquestal pasó sin pena ni gloria. Sin embargo, los músicos fueron ganando seguridad a lo largo de la obra y respondieron muy dignamente a la batuta de Heinz Fricke.

La sustitución de última hora de Klaus König por el tenor tejano Arley Reece no hacía presagiar lo mejor, simplemente porque el primero es un especialista en el papel de Tannhäuser y al segundo no se le conocía. Sin embargo, Reece cumplió con su pesado rol y también él cobró fuerza a lo largo de la función. En el segundo acto, precisamente cuando todos los cortesanos se enfrentan a él, se le despertó la voz con una intensidad inesperada.

La "mezzosoprano" Stefania Toczyska fue una Venus estupenda. Con su sugerente velo rosado y una explícita calidad vocal hizo una diosa altiva y seductora, de gran belleza.

Magnífica estuvo también Johanna Meier como Elisabeth y se confirmó como una wagneriana de la cabeza a los pies. Una voz potente que hizo resaltar todos los matices sensibles a su personaje de alma doliente. Ella fue la más ovacionada de la noche. Si el nivel vocal de los demás intérpretes fue muy digno, cabe destacar especialmente a Jorma Hynninen como Wolfram. El coro, que aquí tiene un gran papel, estuvo sencillamente espléndido con una escena final del canto de los peregrinos memorable." (Elena Posa. "El Periódico". Barcelona. 21 de noviembre de 1987).

"(...) No pueden quedar en entredicho las ganas de superación que han animado a los responsa-



"Tannhäuser", de Wagner, y (en la página siguiente), "Mefistófele", de Boito. (Fotos: F. Català-Roca).

bles del Liceo en el momento de lanzarse a la aventura de montar una "nueva" producción de la obra de Wagner. Ahora bien: producción propia, posteriormente amortizable a través de su comercialización en otros teatros, debe implicar la máxima correspondencia —es decir, la máxima dosis de utopía— entre idea previa y resultado escénico. Falló este aspecto por varios motivos.

Ricard Salvat declaraba haber prescindido de todos los elementos anecdóticos para presentar "lo esencial de la historia". Algo más explícito se muestra en el artículo del programa de mano titulado "Sobre mi Tannhäuser"; Salvat escribe: "Hemos intentado que en nuestro montaje quedasen destacados estos elementos, la mezcla de civilizaciones, mejor dicho, aquella mezcla de civilizaciones y sensibilidades, mundo brutal opuesto al mundo del refinamiento cortesano, paganismo báquico en el sentido dado por Nietzsche frente a una religión entendida —en gran medida— como castigo y condena".

Contraste: ése parece ser, en resumen, el "leitmotiv" de Salvat. Tal contraste tiene un punto culminante en la obra de Wagner: el momento genio consigue, la misma cuerda da paso a una serena descripción bucólica en la que destaca la sencilla melodía de la flauta pastoril.

Es éste un interludio muy breve: apenas veinticuatro segundos en la versión discográfica de Solti (DECCA). En momentos como ése es donde el Wagner compositor pone a prueba al Wagner dramaturgo y a sus descendientes. Atrás ha de quedar la culpa representada por el Monte de Venus; delante, el mundo civilizado y cortesano de Wartburg, marcado por los más altos ideales humanos.

Se trata de un hiato dramático profundo, al que la música ofrece coherencia discursiva. Y por eso no se puede mantener el telón alzado y hacer que Venus abandone el trono por su propio pie para que poco después dos pajes coloquen en ese mismo pedestal de lascivia la imagen de la Virgen. Las largas meditaciones medievales sobre el paradero de los dioses paganos tras el triunfo del cristianismo, que Wagner retoma de Heine (Los dioses en el exilio), quedan trivializadas de forma imperdonable. Salvat no es fiel a su propia idea de contraste.



en que Tannhäuser, que ha pasado varios años en brazos de Venus, exclama al final de la escena segunda: "Mein Heil liegt in Maria!" (mi salvación está en María). Empieza en ese momento el otro mundo del que habla Salvat, el de la ascesis, el de la redención a través del amor, tema carísimo a Wagner. Y la música, cómo no, llega puntualmente en ese punto hasta donde las palabras no pueden llegar: unos potentísimos acordes del metal, bajo los que la cuerda trenza unas escalas descendentes, hablan de un mundo que se derrumba, que queda atrás por una firme decisión del protagonista; y de repente, con esos giros que sólo el

Bien es verdad que el director teatral no ha tenido a su favor la escenografía. Josep María Espada utiliza unos decorados extremadamente simples, telas o plafones lisos dispuestos a los lados y al fondo de un plano de acentuadísima inclinación. Según lo anunciado, las luces debían llenar lo que las formas apenas sugerían. Pero tampoco: abundan los tonos pasteles y el vestuario, anodino. Si cada uno es muy libre de hacer volar la imaginación, no es menos cierto que utilizar un color semiológicamente tan determinado como el rosa para la escena de la bacanal es cuando menos chocante.

Heinz Fricke al frente de la orquesta demostró tener una única preocupación: aguantar la representación hasta el final, sin sobresaltos (y sin contrastes, nuevamente). Lo consiguió, pero aburrió. En cuanto a las voces, mejor las femeninas que las masculinas." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona, 21 de noviembre de 1987).

MEFISTÓFELE

Adaptación libre de "Fausto", de Goethe. Libreto y música: Arrigo Boito. Dirección escénica: Emilio Sagi. Dirección musical: José Collado. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Toni Businger. Coreografía: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Intérpretes: Bonaldo Giaiotti, Antonio Ordóñez, Montserrat Caballé, Rosa María Ysàs, Alfredo Heilbron, Agnes Habereder, María Uríz y Antoni Comas. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu y el Coro de Niños de la Escola Pia Balmes, dirigido por Antoni Coll i Cruells. Bailarines solistas: Assumpta Aguadé, Jordi Cardoner, Josep Espinosa, Narcís Forrellad, Marisa Gerardi, Sílvia Mira, Julia Olmedo y el cuerpo de baile. Estreno: 4 de diciembre de 1987, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Producido por el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela.

"Los conflictos internos que producen en el hombre tendencias de signo opuesto han dado lugar a innumerables cuentos, leyendas, piezas literarias, tratados filosóficos y obras artísticas. El quebrantamiento que supone la lucha entre el mundo subjetivo y el objetivo, el cultural y el físico, ha sido plasmado en forma alegórica a través de la dualidad —a menudo simplista— del bien y el mal; el milenario tema fue recreado por Goethe en su historia sobre el doctor Fausto.

Arrigo Boito (1842-1918), libretista y compositor, fue uno de los autores que adaptó el texto del poeta alemán. Su música caracteriza las situaciones emocionales y los personajes en forma inmediata, condensando estilizadamente la realidad; por eso es una buena ópera. Las páginas corales son algunas de las más logradas: intrincadas, grandiosas y, a la vez, ligeras. Abundan también las bellas arias y hay riqueza de situaciones dramáticas y escénicas. Sin embargo, la música tiene limitaciones: la armonía es particularmente mediocre y la utilización de la orquesta, discreta.

La versión que se presentó de esta obra soslayó sus deficiencias inherentes gracias al nivel y acierto de los medios con que se realizó. Señalemos, en primer lugar, el interés sin decaimiento que ofreció la escena. La concepción de Toni Businger fue la de un espectáculo variado, como las situaciones del argumento, pródigo en recursos distribuidos con acierto: la iluminación, con la que obtenía de un mismo cuadro efectos múltiples y sugestivos; la diversidad del vestuario; los necesarios contrastes entre escenas casi monocromas —en grises y negros— y otras llenas de un colorido significante y dosificado.

Tuvimos la impresión de que su labor estuvo en acuerdo con la del director escénico, Emilio Sagi, y la de los coreógrafos Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. El primero, bien fuera en los cuadros con pocos personajes o en los que participaban solistas, coro y cuerpo de danza, hizo un trabajo vivo, equilibrado, imaginativo y sin saturación. Lo mismo se puede afirmar con satisfacción de los coreógrafos por su acierto en la fusión de técnicas clásicas y contemporáneas, por su capacidad de evocación.

El destacado aspecto teatral de los numerosos cuadros quedó realzado por la interpretación musical. Mefistófele, más irónico que infernal, fue cantado por el bajo Bonaldo Giaiotti sin fisuras, con voz potente y cálida. No se libró, sin embargo, de esa tendencia de las voces graves a cantar textos que parecen confusamente escritos sólo con vocales oscuras.
El tenor Antonio Ordóñez, intérprete de Fausto, tiene notables condiciones expresivas: una voz con empuje y de grato timbre. Sus limitaciones radican en la zona sobreaguda, cuyas notas suenan intemperadamente, y en su abuso de los timbres quejumbrosos. Montserrat Caballé, en el breve pero rico papel de Margherita, exhibió su gran experiencia, cantando en forma matizada y ágil. Los bravos, imperiosos o admirados, que promueven las divas del arte lírico, tuvieron ocasión de manifestarse tras dos de sus arias.
Agnes Habereder, como Elena, se apartó un tanto de las actitudes habituales de los cantantes, con una intervención inquieta y apasionada. La dirección del maestro José Collado fue enérgica y a buen ritmo, anticipándose en ocasiones a los cantantes, y manteniendo el interés incluso en los abundantes fragmentos de lacónica instrumentación. Su eficaz contribución al éxito de este logrado espectáculo fue reconocido por el público que, una vez más en esta temporada, agotó las localidades." (Luis Gásser. "ABC". Barcelona. 6 de diciembre de 1987).

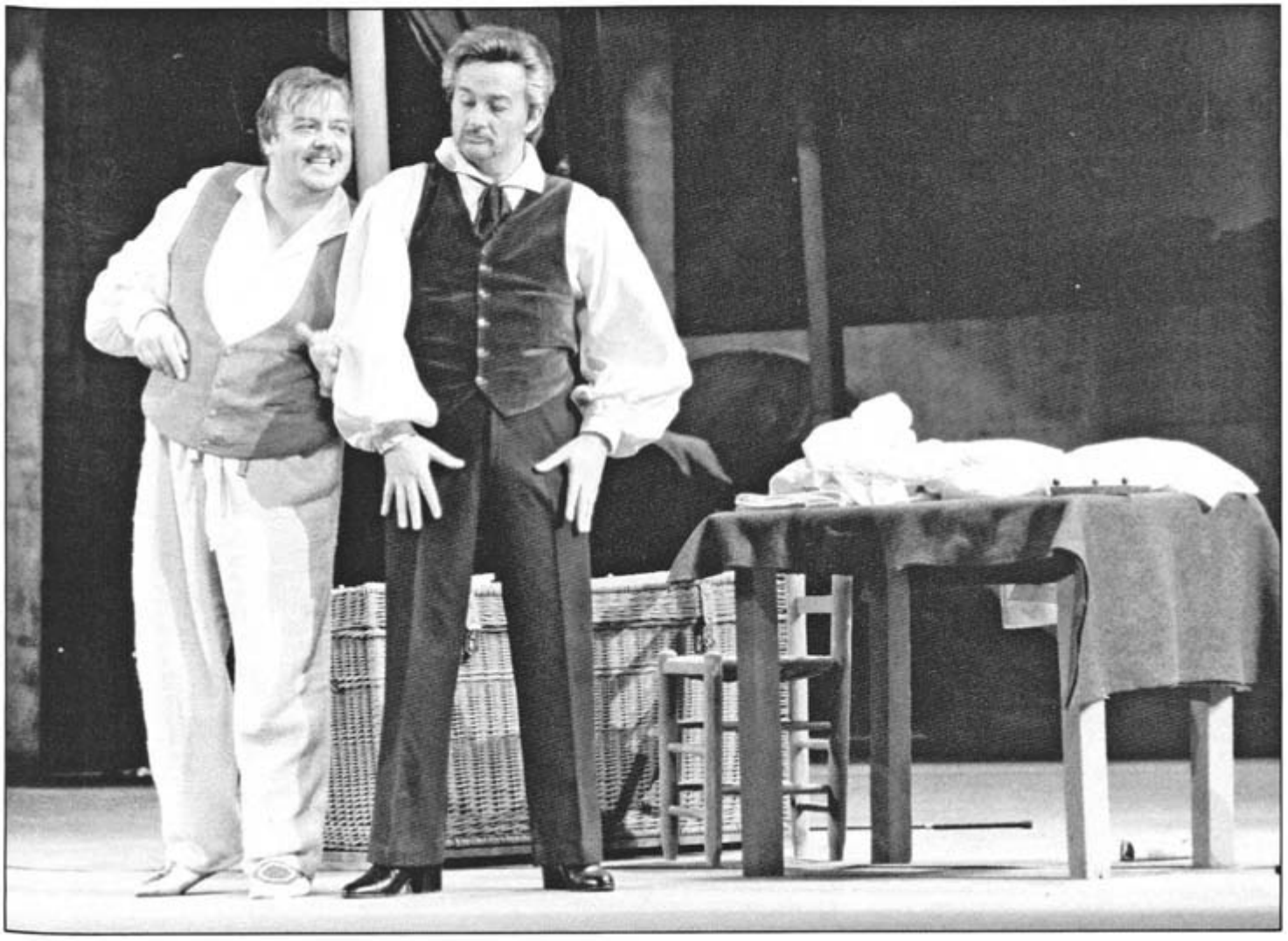
"(...) En esta ocasión el coro dio la impresión, a principio de la función —el vistoso "Prólogo"—, que no empezaba seguro, pero ha sido una impresión fugaz, que se ha disipado muy pronto, en el que las voces se han amalgamado con la coral infantil (Escola Pia Balmes) que también ha superado alguna indecisión inicial. En el primer acto, el coro ha estado sencillamente magistral, sin perder en ningún momento la tensión del canto y la musicalidad. En el célebre número del Sábbat infernal, el coro ha repetido con el mismo acierto su intervención, que ha quedado coronada en el último acto con un Sábbat clásico y un Epilogo impecables. El público lo ha entendido así y ha tributado una ovación compacta al espléndido conjunto coral. Entre los solistas, es obligatorio empezar por el bajo, Bonaldo Giaiotti. Es la tercera ocasión en que aparece en el papel de "Mefistófele" que canta con un gran dominio de los peligrosos agudos y de las no menos traicioneras notas bajas, y su presencia escénica llega a resultar convincente, a pesar del carácter del personaje boitiano, agravado por una caracterización que lo asemejaba antes a Bela Lugosi que a Lucifer. Su labor ha sido excelente, siquiera se apreciara algún vibrato y cierta fatiga en sus primeras intervenciones.
Magnífica ha sido la Margherita de Montserrat Caballé. Un papel que sabe a poco y que combina los pasajes líricos (que la Caballé ha expuesto con su mejor estilo) y los de mayor envergadura, muy adecuados a su voz actual, más dramática que antes. Su "L'altra notte in fondo al mare" ha sido de antología, a pesar de que alguien se ha dedicado a hacer ruiditos regulares en el escenario durante toda la pieza.
El tenor Antonio Ordóñez sigue en su línea habitual de cantar poniendo en juego toda su voz —de timbre grato y potencia muy notable—, pero es de los que, según la frase consagrada, cantan con el capital, y no con los intereses.
Siguiendo con el símil, hacia el final de la obra sus acciones parecían ir a la baja, debido a una cierta fatiga. Ha tenido intentos de cantar con una "mezza voce" que no le resulta del todo, como se ha visto en el dúo "Lontano, lontano".
Muy bien Rosa María Ysàs en el corto papel de Marta, y desigual y falta de estilo la Elena de Agnes Habereder, aunque el timbre es grato y la voz, flexible. No merecía el abucheo a que fue sometida al final. Resulta molesto ver que progresa la moda importada y sin tradición en el Liceo del funesto "bu" que se da ahora con generosidad innecesaria. Nunca he entendido por qué hay que retribuir la actuación de un profesional de un modo tan poco educado, habiendo otras maneras de manifestar desagrado.
Esta producción de La Zarzuela de Madrid tiene la virtud de guiar al espectador a un mundo de magia y fantasía en el Prólogo y en el acto primero. Después, el aparato giratorio se hace pesado y omnipresente, y el "kitsch" de Sábbat clásico lo desluce un poco más. En la dirección escénica de Emilio Sagi abundan las ideas felices y la imaginación. Bien la orquesta, bajo la dirección de José C. Collado, y muy bien la coreografía de C. Gelabert y L. Azzopardi. María Uriz, Alfredo Eilbron y Antoni Comas, bien en sus breves papeles." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 7 de diciembre de 1987).

CAVALLERIA RUSTICANA
Adaptación del cuento de Giovanni Verga del mismo título, de la obra "Vita dei campi". Libreto: Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci. Música: Pietro Mascagni. Dirección escénica: Antonello Madau-Díaz. Dirección musical: Edward Downes. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Teatro Regio di Parma. Vestuario: Arrigo-Milà. Intérpretes: Elena Obraztsova, María Uriz, Corneliu Murgu, Enric Serra y Cecilia Fondevila. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 21 de diciembre de 1987, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

PAGLIACCI
Libreto y música: Ruggero Leoncavallo. Dirección escénica: Antonello Madau-Díaz. Dirección musical: Edward Downes. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Teatro Regio di Parma. Vestuario: Arrigo-Milà. Intérpretes: Ileana Cotrubas, Giuseppe Giacomini, John Rawnsley, Josep Ruiz y Enric Serra, Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 21 de diciembre de 1987, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"(...) Ambas obras giran alrededor de una maldición proferida con una connotación religiosa que da nueva fuerza al sentimiento de pecado y de castigo. "A te la mala Pasqua, spergiuro!" (¡Que tu Pascua sea maldita, perjuro!), grita Santuzza en Cavalleria *al hombre que la ha traicionado, trazando una cruz negra en su destino. "¡Per la Vergin pia di mezza'agosto, Nedda, lo giuro me la pagherai!" (¡Por la pía Virgen de agosto, juro que me las pagarás!), amenaza el bufón viperino y lascivo en* Pagliacci. *Dos obras escritas con trazos gruesos, pero teñidas también de lirismo. En la ópera de Mascagni éste corresponde a los cantos bucólicos, fervorosos y alegres del coro. En la de Leoncavallo a la pequeña joya de la comedia del arte que se representa en escena, donde Colombina revolotea como una mariposa en deliciosa agonía.*
Y este espíritu, donde el melodrama más exagerado se mezcla con pinceladas poéticas, se transmitió plenamente en la primera representación de estas obras.
Sobre una escenografía modesta pero efectiva del Teatro Regio di Parma, que sirve de marco para ambas óperas, y con una buena dirección escénica y orquestal, se desenvuelven ambos dramas en la plaza con los campesinos como espectadores.
La actuación del coro, fundamental en Cavalleria, *fue magnífica, lo mejor de la obra. Elena Obraztsova confirió un notable vigor a Santuzza con su voz dramática y poderosa. Corneliu Murgu fue un Turiddu potente y enérgico, sin demasiados matices, con una garganta de una sola pieza, sin fisuras, como corresponde a la tosquedad del personaje, pero con unos decibelios que seguramente se oían desde la Rambla. María Uriz y Cecilia Fondevila estuvieron en su punto.*
El encanto que desprende Pagliacci, *esta pirueta de teatro dentro del teatro, de juego entre el arte y la vida es tremendamente emotivo. Los personajes no son, a pesar de las apariencias, ni buenos ni malos, todos ellos acaban inspirando compasión. Excelentes estuvieron en este registro desgarrado Giuseppe Giacomini y John Rawnsley. Deliciosa Ileana Cotrubas y muy acertado Josep Ruiz. La puesta en escena del segundo acto, como una función de marionetas que de repente cobraban vida y muerte fue sencillamente una maravilla."* (Elena Posa. "El Periódico". Barcelona. 23 de diciembre de 1987).

"Estrenadas, respectivamente, en 1890 y 1892, estas dos obras impusieron el estilo que también había llegado al mundo del teatro hablado, y que desterraba definitivamente de la escena las pasiones de los grandes de este mundo para centrarse en los pueblerinos, en los humildes, en las gentes rústicas, cuyos problemas a veces, por su misma condición, son tan enormes que los aplastan bajo el peso de un destino inexorable.
Éste es el pueblo llano que aparece en Cavalleria rusticana, *y más aún en* Pagliacci, *las dos óperas, cuya trama un tanto folletinesca, pero en el fondo no carente de garra, hizo posible, una vez más, el milagro de la comunicación teatral en la representación liceísta de esta temporada.*
Cavalleria, *como es tradicional, abrió el fuego. La escenografía, bonita, sencilla y con un templo insinuado a la derecha por medio de una simple columna clásica, con un pueblecito esquematizado al fondo, cuya luz cambiante causaba un agradable efecto, resultó francamente satisfactoria. En este marco, el pueblo, vestido con la modesta elegancia de un domingo de Pascua, resultaba francamente creíble.*
La parte musical ha confirmado esta sensación satisfactoria. En el papel de Turiddu ha constituido una grata sorpresa la calidez, la nitidez y la potencia vocal de Corneliu Murgu, un tenor que había ya actuado en el Liceu en noviembre de 1983 sustituyendo a Carreras. Pero en aquella ocasión, fuera porque Murgu todavía no había llegado a desarrollar del todo sus facultades, sea porque actuaba acomplejado por la sustitución, y también porque el público recibió el cambio con mal humor, había pasado des-



"Payasos", la ópera de Leoncavallo, en la programación de la temporada del Liceu. (Foto: F. Català-Roca).

apercibido. Ahora, su timbre vibrante, su excelente "Mamma, quel vino è generoso" le valieron un éxito compacto y es indudable que su presencia será deseada, de ahora en adelante, por el público amante de las voces, que sigue siendo mayoría abrumadora en el Liceo. A su lado, la Santuzza de Elena Obraztsova fue también tensa y vibrante, pero no en la misma medida; en algunos pasajes la mezzo rusa convenció menos, por ejemplo en su dúo con Enric Serra, que fue un Alfio de bastante empaque, pero que en el dúo tampoco estuvo en su mejor momento. Fue una grata sorpresa ver a María Uriz desenvolverse con gracia y hermosa voz en el breve, demasiado breve papel de Lola, y Cecilia Fondevila completó con su habitual clase el reparto en el papel de Mamma Lucia. Resulta actualmente un placer añadido el presenciar estas óperas en las que el coro tiene un papel importante, dada la excelencia actual del coro del Liceu. Una vez más, sus intervenciones fueron pulcras, exactas y contribuyeron a la brillantez del espectáculo, porque el coro se mueve con agilidad y sentido de la escena. Valga este comentario tambien para su excelente labor en Pagliacci, *que se representó a continuación.*

Sorprendentemente, al alzarse el telón vimos la misma escenografía de la obra anterior con sólo dos cambios: el pueblecito del fondo de la escena había sido sustituido por un bosquecillo de aspecto mediterráneo y faltaba la entrada a la iglesia. Solución que hubiera sido discutible si no se pudiera aducir en su favor que es un modo de hermanar los dos dramas, mediterráneos ambos (uno transcurre en Sicilia y el otro se desarrolla en Calabria), y los dos de finales del siglo XIX.

Pagliacci, *ópera de mayor envergadura, es, a pesar de todos los tópicos que en ella se emplean, una excelente ópera, concisa, en la que no sobra nada, y que se desarrolla impecablemente desde el principio al final con sus climax de tensión y sus momentos de aligeramiento. En el papel principal, que en definitiva es el de Canio (pese a que Leoncavallo puso en plural el título para que su amigo, el barítono Víctor Manuel, no se sintiera excluido), se lució brillantemente el tenor Giuseppe Giacomini. Cierto que este papel, para "tenore di forza", le viene un poco ancho a su voz, pero cuando se canta con esa entrega, brillantez y convicción que le dio Giacomini, el resultado es igualmente satisfactorio. Giacomini hizo, además, una interpretación teatral excelente, y mereció los generosos aplausos del público cuando, al final, sollozando, agarrado al telón, quedó fuera del drama vivido.*

No menos meritoria fue la labor de Ileana Cotrubas. Su voz no pareció adecuada, al principio, al papel de Nedda, pero su "Ballatella" demostró la clase de esta extraordinaria artista,

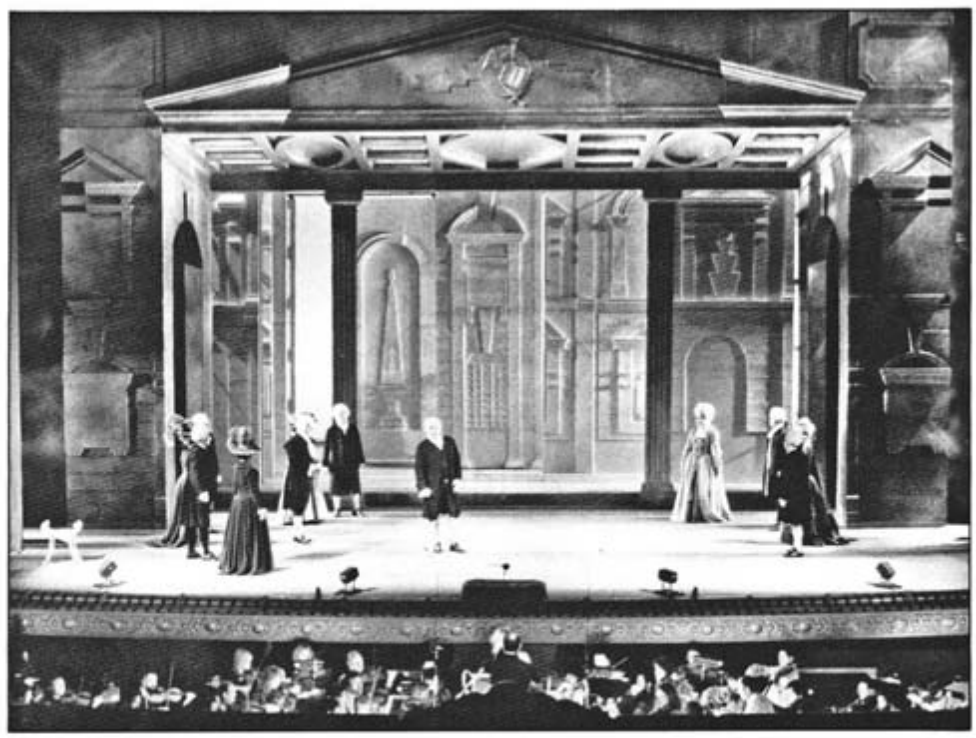
que dio una personalidad propia, entre mecánica y frívola a su Colombina del segundo acto; con esos mecánicos movimientos trató de interrumpir el drama de un modo sumamente emotivo. Fue una interpretación memorable.
(...) Finalmente, mencionar la excelente dirección escénica de Antonello Madau-Díaz, con detalles cuidados —el "verismo" de la escena de Silvio y Nedda, por ejemplo—, y la concepción del teatro dentro del teatro. Discreta la orquesta en Cavalleria *y un tanto mejor en* Pagliacci, *bajo la dirección de Edward Downes, director británico que debutaba en el Liceu."* (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 23 de diciembre de 1987).

LA CLEMENZA DI TITO

Basada en el drama del mismo nombre de Pietro Metastasio. Libreto: Caterino Mazzolà. Música: Wolfgang A. Mozart. Dirección escénica: Vittorio Patane. Dirección musical: Uwe Mund. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Vittorio Patane y Pier Luigi Piantanida. Intérpretes: Werner Hollweg, Gabriela Lechner, Magdalena Hajossyova, Sona Ghazarian, Trudeliese Schmidt, Marilyn Schmiege y Erich Knodt. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 7 de enero de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"(...) Esta ópera seria que abunda en misericordias imperiales, tampoco es de los títulos más populares del compositor salzburgués; a pesar de ello, en la función del jueves se convirtió en una magnífica y elegante ceremonia musical, vibrante, resplandeciente con la ígnea contención que reclama la partitura. Porque a pesar de su áureo protocolo, La clemenza *está tallada con la síntesis de pasión y belleza de los mejores títulos de Mozart.*
Y la victoria de la benignidad de Tito se trocó en el triunfo de Uwe Mund, el nuevo director titulado de la orquesta del Liceu, que fue obsequiado con una agradecida ovación del público al final de la representación.
La incorporación del maestro austriaco al frente de la orquesta es todavía reciente, pero ya en anteriores actuaciones se ha notado la progresiva consolidación de este conjunto sinfónico.
Sin embargo, en la primera intervención pública de Mund durante esta temporada, pareció que su batuta se hubiera tornado una varita mágica. Consiguió regalar al público con un Mozart excepcional, de vuelo delicado y solemne.
Con un singular equilibrio entre las voces y la orquesta, con un respiro que remontaba con brillantez los cambios de tensión de la estructura cerrada de recitativos, arias, dúos y tercetos en que discurre la ópera.
Los recitativos, acompañados al clave o por la orquesta, se deslizaban con ligereza, los interludios instrumentales descollaban con pujante distinción y, en las arias, el soporte orquestal se erigía en grácil pedestal coronado por las voces. Con pasajes cincelados con detalles finísimos, como el clarinete obligado que acompañó el aria "Parto, parto y Non piu di fiori", en las que la voz, el clarinete y el silencioso director casi parecían fundirse en un trío.
Un rendimiento orquestal de conjunto en el que no parece que la flauta haya sonado por casualidad. El entusiasmo que Uwe Mund y sus músicos pusieron en el empeño —porque inter-





"Un ballo in maschera" (arriba) y "La Clemenza di Tito". (Fotos: F. Català-Roca)

pretar a Mozart es siempre una prueba de fuego, aunque muchos no lo crean así— y lo que ofrecieron a los oídos del público, hace augurar que se trata sólo del feliz inicio de una nueva etapa del teatro.
Mencionaba antes el buen equilibrio vocal e instrumental. Entre el buen conjunto de solistas que debutaban en el Liceu cabe destacar el grato descubrimiento de la mezzosoprano alemana Trudeliese Schmidt. Dibujó un espléndido Sesto, un ser que en su sumisión y su fidelidad se convierte en el protagonista de la obra. Sus arias "Parto, parto" y "Deh per questo instante solo..." fueron dos de los momentos culminantes de la representación en los que insufló a un personaje de escasa personalidad una emotiva y ambigua fragilidad.
La joven soprano vienesa Gabriela Lechner, que a última hora sustituyó a Carol Vaness, fue otra agradable sorpresa en su excelente prestación de Vitellia, rotunda y afilada en lo vocal y lo escénico.
Un buen estilo mozartiano, a pesar de cierta timidez vocal, demostró el tenor Werner Hollweg.
La mezzosoprano Marilyn Schmiege, en el otro papel travestido de la ópera hizo un Annio muy convincente.
En cuanto al filosófico planteamiento escénico de Vittorio Patané cabe decir que resolvió su labor con elegancia de luz y color hecha de grises y rojos puntuales." (Elena Posa. "El Periódico". Barcelona. 9 de enero de 1988).

"Hay motivos para la esperanza en el futuro liceista, y éstos los dio, en el estreno de La clemenza di Tito, el titular de la orquesta, Uwe Mund, que realizó con los músicos un dignísimo trabajo. Los sinsabores de los ensayos, que los hubo, no han sido vanos: nunca con Mozart —dificilísimo siempre por el desamparo que comporta la perfecta sencillez de su escritura— el conjunto sinfónico había funcionado con tanto rigor en las entradas, en el control de los volúmenes y en el respetuoso acompañamiento de las voces.
Otra cosa es que se consiguiera globalmente eso que Vittorio Patané, citando a Kant en unas notas sobre la obra, llama el "tono" mozartiano. esto es " el punto en el que la Forma musical permite que percibamos las Ideas mediante el lenguaje de los efectos" (Affektenlehere). Por varios motivos.
Entre ellos, hay que situar en primer lugar a la propia pieza, la última "ópera seria" del siglo XVIII, como a menudo ha sido considerada. ¿Puede esperarse mucha "seriedad" —en el sentido de ajustarse a los cánones establecidos— de un compositor que sobre el género, en Cosi fan tutte especialmente, había ironizado con tan demoledora certeza? ¿Y puede esperarse esa "seriedad" cuando lo que le piden es que elogie a un emperador pusilánime, que en un solo día cambia por tres veces de novia? No, Mozart no podía sentirse cómodo. Y si a Tito, en sus primeras dos arias, le concede aún una grandeza en nombre de los ideales masónicos, en la tercera le abandona a su propio estereotipo convencido de la irrecuperabilidad del personaje. Y, pese a todo, su genialidad reaparece contumazmente una y otra vez, en arias, dúos, trios y en los dos impresionantes finales de acto.
Otro tremendo escollo, propio en general de todo el repertorio serio, es la estaticidad dramática: es muy difícil conseguir que las entradas y salidas de los personajes sean creíbles a los ojos actuales. Patané, que traslada la acción al siglo XVIII y pone a Leopoldo-Tito como observador de su propia representación, colocándolo en dos ocasiones en el palco central del primer piso —pero ahí se equivoca: ese lugar no puede ser visto por al menos un tercio de los espectadores—, opta por unos decorados muy sobrios, gris plomizo, y por una serie de paneles laterales, desplazados de forma demasiado reiterativa para que no se tenga la impresión de asistir a una mudanza de casa, aunque con la innegable buena fe de aportar un poco de movimiento.
Por lo que se refiere a las voces, hay que decir que el "tono" fue conseguido de forma desigual: Hollweg parece confundir, especialmente en los recitativos, a Tito-Leopoldo con el conde Almaviva, y eso desentona; Trudeliese Schmidt (Sesto) estuvo tonificante dando vida al personaje que tiene, acaso, las dos arias más bonitas de toda la ópera; dentro de una tónica correcta la Vitellia de la jovencísima (veintiséis años) Gabriela Lechner, a quien, sin embago, falta aun desarrollar bastante el registro grave; menos entonada que otras veces Sona Ghazarian (Servilia), contrarrestada por una Marilyn Schmiege que, en cambio, sí entró en completa sintonía con su personaje Antonio; finalmente, el hecho de que todo fuera servido con un irrecuperable acento alemán. No diremos, sin embargo, cuanto dijo la emperatriz tras el estreno de la obra: "Una porqueria alemana". Eso seria —fue— una imperdonable salida de tono." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 9 de enero de 1988).

UN BALLO IN MASCHERA (UN BAILE DE MÁSCARAS)

Libreto: Antonio Somma. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Mario Gas. Dirección musical: Uwe Mund. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Marcelo Grande. Intérpretes: Dennis O'Neill, Joan Pons, Adelaide Negri, Fiorenza Cossotto, María Ángeles Peters, Francisco Valls, Ivo Vinco, Stefano Palatchi, Jesús Castillón y Antoni Lluch. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 21 de enero de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"Finalmente,el Liceu ha logrado reunir los cantantes adecuados para dar las representaciones de Un ballo in maschera con toda la dignidad vocal e incluso más, pero los imponderables han obligado a cambiar la soprano esperada —Margaret Price— por Adelaide Negri, soprano argentina que reúne buenas cualidades para interpretar estos difíciles roles verdianos, pero que ha tenido que luchar contra el desencanto de un sector del público que no esperaba la sustitución, y por esto su labor como Amelia no ha sido apreciada al ciento por ciento, Adelaide Negri tiene, efectivamente, una voz adecuada para enfrentarse con estos papeles difíciles e ingratos, pero el timbre no es muy bello y en ocasiones la voz parece tener unas aristas un poco irregulares. Sin embargo, ha cantado correctamente, en especial su aria "Morró, ma prima in grazia", y se ha distinguido también en los concertantes.
Se recordaba a Dennis O'Neill por un par de representaciones de La traviata de dos años atrás, en las que gustó sólo relativamente. En esta ocasión el tenor galés ha convencido por unas intervenciones valientes y un timbre agradable, y si no ha dado una plenitud completa al papel de Ricardo ha logrado cantarlo convincentemente.
El barítono menorquín Joan Pons ha dado un soberbio recital en sus dos intervenciones solistas, especialmente en la gran aria "Eri tu", en la que ha podido lucir el tono incisivo y dramático que requiere la primera parte del aria, y el carácter más lírico de la segunda parte, y, aunque ha tenido un levísimo tropiezo en un momento, ha alcanzado un rotundo éxito de público. La voz ha aparecido nuevamente con su robustez y rotundidad habituales y el timbre es grato y juvenil.
Espléndida la interpretación y la voz de María Ángeles Peters en el papel del paje Óscar: a pesar de no ser totalmente una soprano ligera, la Peters ha llegado con comodidad a todas las notas agudas y ha cantado con maestría las ornamentadas frases de este personaje complejo.
Y, en el quinto gran papel de esta obra, el de Ulrica, la extraordinaria maestría, la calidez vocal, el saber estar en escena, la autoridad y la impresionante exhibición de facultades, de notas profundas y de matices de Fiorenza Cossotto en el desgraciadamente tan breve papel de Ulrica.
Excelente Ivo Vinco en el papel de Sam, secundado eficazmente por el Tom de Stefano Palatchi, y muy notable el Sivano del barítono valenciano Francesc Valls. Bien Jesús Castillón como juez, y Antoni Lluch como criado de Amelia.
Pero, una vez más, la palma del buen cantar se la ha llevado el coro. Espléndido coro que da un realce especial a obras como ésta, que tanto dependen de su labor. Si a esto añadimos la pulcritud de la orquesta bajo la batuta de Uwe Mund, que ha alcanzado otro éxito personal, se aprecia que la representación de hoy ha tenido unas bases sólidas y muy logradas.
Se estrenaba producción propia del Liceu, y la escenografía de Marcelo Grande se puede calificar de adecuada, ya que mostraba un criterio de producción con énfasis en el ambiente lúgubre y siniestro de una obra que las censuras napolitana y romana frustraron en su voluntad de brillantez y cosmopolitismo original. La dirección escénica de Mario Gas no nos han parecido muy atenta a algunos detalles." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 23 de enero de 1988).

"(...) Esta crónica omitirá la reflexión crítica sobre la labor de la soprano sustituta Adelaide Negri, por poco representativa dentro de su trayectoria. Si acaso, lo único que podría reprochársele es haber aceptado un compromiso que, al menos en las circunstancias de la otra noche, hubiera tenido que rechazar. Por otra parte, el hecho de que el ensayo general fuera el día antes del estreno, sin las prescriptivas veinticuatro horas de descanso antes del "momento fatale", inclina a pensar en prisas de última hora, tradicionales malas consejeras.

Lástima, porque esta producción propia merecía, por muchos motivos, ser tratada con mayor deferencia. Mario Gas y Marcelo Grande han realizado un excelente trabajo, con la mirada y los efectos propios del cinemascope no recortado por formato televisivo alguno. El ciclorama de fondo crepuscular, sobre el que destaca una imponente horca, parece diseñado a la medida de Gary Cooper en "El árbol del ahorcado". La iluminación se constituye por su parte en punto

de vista de la cámara, destacando detalles, personajes, situaciones.
En Verdi, y muy especialmente en el de Un ballo in maschera, *que emplea un ritmo frenético en la sucesión dramática, el mundo de la cinematografía estaba presente "ante litteram", señaladamente en los concertantes, donde las diferentes emociones de los personajes se sobreponen con inigualada maestría. Faltó precisión en las entradas y salidas de escena, en la colocación de los personajes y en la realización de los mencionados criterios de iluminación. Con más ensayos la cosa se resuelve fácilmente.*
En cuanto a las voces, dejando, como queda dicho, de lado a Adelaide Negri, cabe señalar un notable nivel de conjunto en el que destaca, apabullante, la personalidad de Joan Pons, en un momento de forma espléndido. No le anda a la zaga el tenor británico Dennis O'Neill, aunque sus prestaciones no fueran acogidas con el calor que, sin duda, hubiera merecido. De la incombustible Fiorenza Cossotto (Ulrica) parece inútil a estas alturas destacar su increíble "vis" dramática, pero es que sigue embelesando y levantando furores. María Ángeles Peters (Óscar) fue subiendo y en su última intervención a solo estuvo correcta, aunque descuidó algo los pasajes colectivos.
En cuanto al coro, si empezó con alguna duda en el balance de los volúmenes —los bajos se comían a los tenores en el comprometido "Pasa in pacce" inicial— acabó convenciendo y cosechando merecidos aplausos. Por su parte, Uwe Mund se mostró, una vez más, respetuosísimo con las voces, utilizando unos "tempi" justificadamente comedidos. Lo dicho: con más ensayos, el cielo —nuestro cielo, con sus humedades y también sus apacibles anticiclones— hubiera estado al alcance de la mano." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 23 de enero de 1988).

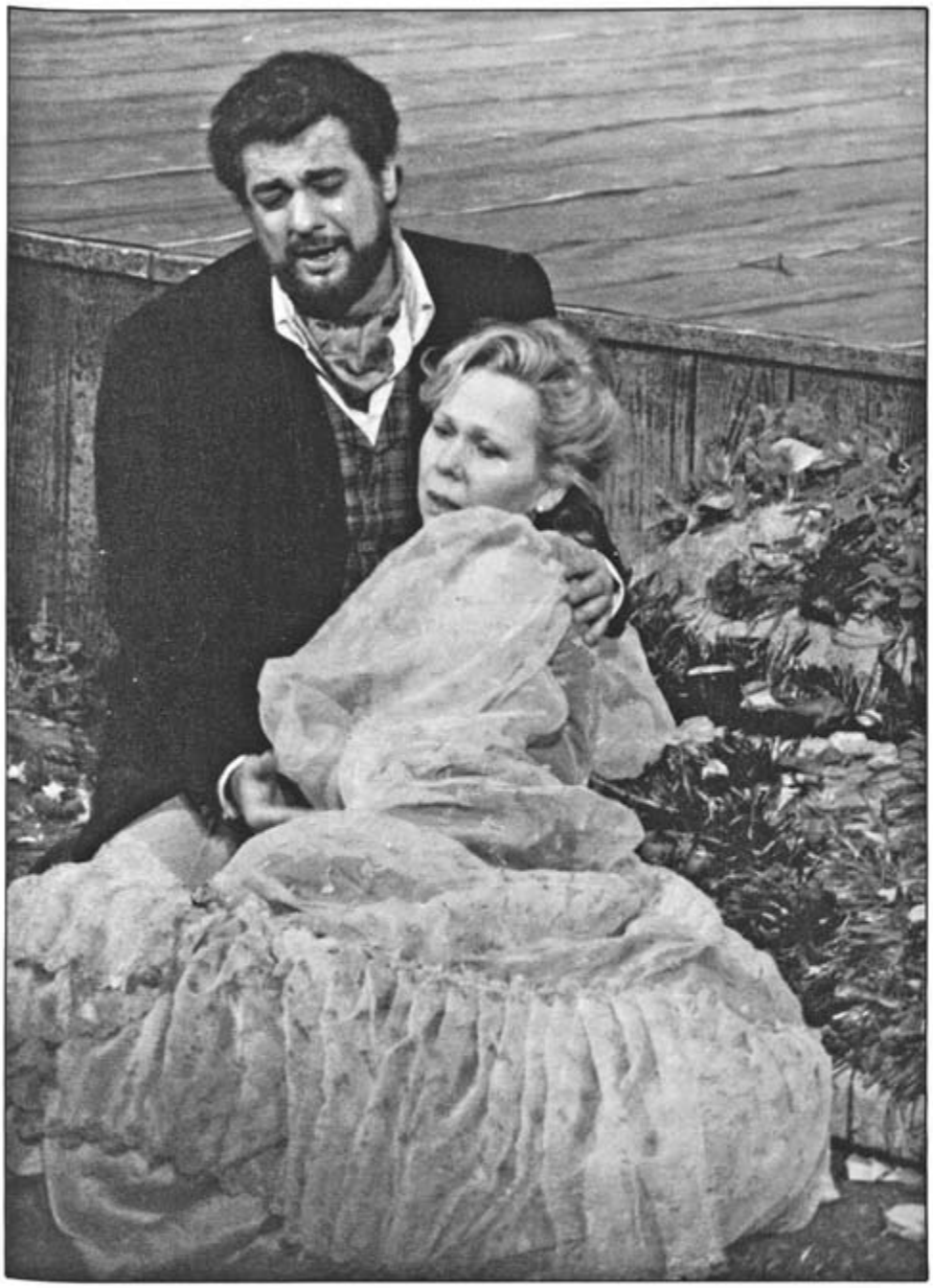
DER FREISCHÜTZ (EL CAZADOR FURTIVO)
Libreto: Friedrich Kind. Música: C.M. von Weber. Dirección escénica: Pier-Luigi Pizzi, realizada por Umberto Banci. Dirección musical: Peter Schneider. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Vestuario: Tirelli Costumi. Intérpretes: Peter Weber, Jaroslav Stajnc, Edith Mathis, Sona Ghazarian, Ekkehard Wlaschiha, Siegfried Jerusalem, Kurt Rydl y Peter Baillie. Orqueta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 8 de febrero de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"Un montaje aparentemente sencillo —dos únicos decorados para los cinco cuadros—, pero bien planteado y con las dosis de espectacularidad que la obra reclama: así, la escena del Barranco del Lobo, ossiánica antecesora de las películas de terror, utiliza como fondo, casi para recalcar su filiación, una proyección cinematográfica en la que una pavorosa lechuza se lanza en diabólico vuelo hacia el espectador. No menos agradables resultan, en su sencillez e intimismo, los fragmentos de interior, en las habitaciones de la protagonista.
Pero, desde luego, donde Der Freischütz *ha jugado siempre su mejor baza ha sido en la música, más que en su realización dramática. Sobre el mediocre libreto de Kind, Weber desplegó su profundo sentido de la orquestación, su no menos probada capacidad para la invención melódica y, a la vez, su agudo instinto para entrar en sintonía con una época que, al norte de los Alpes, empezaba a rechazar el imperialismo lírico italiano, en pos de su propio teatro nacional. Y si Weber no se inventa ninguna forma operística nueva, sí que descubre una manera original de tratar la que encuentra hecha, mezclando en esta ópera el "lied" culto —las arias de los héroes Max y Agathe— con la canción popular —canción del vino de Kaspar, "Volkslied" de las damas de honor, el famosísimo coro de los cazadores—, utilizando un embrión de "leitmotiv" wagneriano como identificador de determinados estados sentimentales y proyectando éstos en una naturaleza que vive sólo como emanación del individuo.*
Atar todos estos cabos es tarea ardua, pero el director Peter Schneider sabe un rato: es consciente, por ejemplo, que el único medio de salir airoso del trance es implicarse hasta el fondo en la obra, reivindicar a tumba abierta una lectura personal e intransferible, lejos de las lecciones magistrales que históricamente han sido (la de Carlos Kleiber en primer lugar). Y el resultado llega hasta donde la orquesta lo permite: que el violonchelo obligado de la cavatina de Agathe del tercer acto sea puro desastre o que las trompas se muestren siempre tímidas cuando de ellas se reclama la seguridad y arrojo propios de un cazador, no es ciertamente culpa del director invitado, que, pese a estos escollos, obtuvo una sonoridad brillante y plena.
Vocalmente hubo muchos motivos para disfrutar: Edith Mathis (Agathe) y Siegfried Jerusalem (Max) ponen al servicio de sus personajes la dicción, el lirismo y la capacidad de matiz propios del "lied", género que ambos cultivan. Eficaz Ekkehard Wlaschiha, poniendo al servicio del demoniaco Kaspar su gran potencia vocal, y muy acertado el ermitaño de Kurt Rydl, un papel corto pero decisivo en la economía de la obra, por lo que la elección de una voz importante parece francamente acertada. Dentro de este conjunto, Sona Gazharian queda un poco al margen: su precipitación, tanto en los gestos como a la hora de atacar las notas la perjudican, por más que el personaje de Annchen reclama cierta ligereza de cascos. Cerraron el buen reparto Peter Weber (Ottokar), Jaroslav Stajnc (Kuno), Peter Baillie (Kilian) y un coro radiante, que no desaprovechó para su lucimiento los múltiples momentos que le reserva la partitura." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 10 de febrero de 1988).

"(...) Sus personajes, surgidos de la tradición y la realidad germanas, y sus melodías, de sencilla belleza, emparentadas con la música popular, dotaron a esta inteligente obra de un general aprecio, que no ha decaído. La considerada primera ópera romántica tiene la diversidad de situaciones emocionales y ambientales que acompañan al buen drama. Este refiere los desvelos del cazador que transige con el mal para conseguir ilícitamente a su amada. El compositor caracteriza a los variados personajes y situaciones con eficacia y buen gusto.
El espectáculo de ayer fue redondo. Han con-



Sobre estas líneas, "Der Freischütz (El cazador furtivo)" y, en la otra página, Plácido Domingo y Renata Scotto en "Fedora". (Fotos: F. Català-Roca).



fluido armoniosamente los múltiples factores que se conjugan en una ópera. Todos los cantantes tuvieron buen nivel. Si se establecieran categorías, la soprano Edith Mathis (Agathe) ocuparía la poco frecuentada que se sitúa en primer lugar. En su vecindad, el barítono Ekkehard Wlaschiha (Kaspar), el tenor Sigfried Jerusalem (Max) y la soprano Sona Ghazarian (Annchen).

La producción del Teatro Comunale di Bologna cuenta con una escenografía de Umberto Banci, esquemática. Los árboles —del bosque recorrido por los cazadores— están siempre presentes, en forma velada, en primer plano. Las proyecciones cinematográficas de la escena del Barranco del Lobo resultan eficaces y perfectamente integradas.

Pier Luigi Pizzi demostró su buen quehacer en el movimiento de los cantantes, imprimiendo variedad y consiguiendo comportamientos de una soltura infrecuente. La participación del coro fue un nuevo motivo de satisfacción. Peter Schneider obtuvo de la orquesta cuanto ésta puede dar. Entregado a su cometido, su versión fue matizada, con un buen ritmo y excelente conjunción entre instrumentistas y cantantes.

Igual que al oír las palabras "... y fueron felices..." la imaginación infantil fantaseaba libremente sobre el idealizado futuro de la pareja protagonista del cuento, abstengámonos por hoy de pormenorizar más sobre las causas de la feliz trayectoria y consecución de esta ópera, para no romper su mágica coincidencia, dejando que los vahos del éxito se enseñoreen de sus artífices y que el público siga sonriendo, ilusionado y sin reservas, a la salida del Gran Teatro del Liceo." (Luis Gasser. "ABC". Madrid. 10 de febrero de 1988).

FEDORA

Libreto: Arturo Colautti. Música: Umberto Giordano. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Dirección de orquesta: Armando Gatto. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Ferrucio Villagrossi. Vestuario: Pier-Luciano Cavallotti. Intérpretes: Renata Scotto, María Ángeles Peters, Plácido Domingo, Vicenç Sardinero, María Antonia Martín Regueiro, Antoni Lluch, Antoni Comas, Alfonso Echeverría, Jesús Castillón, Vicenç Esteve, Manuel Garrido, Alfredo Heilbron, Josep María Folch y Mark Gibson. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 6 de marzo de 1988, en el Gran Teatre del Liceu.

"Lo mejor hasta el momento de la presente temporada lírica barcelonesa ha llegado de la mano de la habitualmente poco representada Fedora, *de Umberto Giordano.*

(...) No es nada frecuente en el Liceo que se levante el telón y el público aplauda la puesta en escena. Pues bien, ocurrió: Giuseppe de Tomasi, amado a veces y no tanto otras, ha dado ahora una notable lección de buen hacer escénico.

La idea de dividir la escena, durante los dos primeros actos, en dos partes, ambas de interior, pero una de ellas con vistas al exterior, donde ocurren cosas fundamentales para el desarrollo dramático, es francamente lúcida. Y el tercer acto, el del chalecito suizo, todo césped y florecillas, deja escapar un guiño "kicht" que también está bien para no creérselo del todo. Y si De Tomasi escatima en este acto final las esperadas bicicletas —símbolo inequívoco de la clausura del romanticismo—, recompensa ampliamente en los dos anteriores con un trineo y una carroza dignas de Visconti.

Por lo que se refiere a la dirección de actores lo ha tenido francamente cuesta abajo. Poner a dos animales escénicos de la mejor estirpe como son Plácido Domingo y Renata Scotto es garantía de éxito. La soprano debutaba en el papel de Fedora. No así el tenor en el de Loris, que lo hizo en el Liceo en 1977 —¡once años!—, sin haberlo retomado posteriormente. Da igual: sólo la Scotto es capaz de morirse en escena con esa intensidad. Y el público, claro, enloqueció. Su papel, musicalmente, es un tanto mate, pero dramáticamente es precioso.

De Domingo cabía esperar un brillante "Amor ti vieta", la perla de un papel bastante más agradecido que el femenino. Y así fue. Pero puestos a destacar, señalaríamos dos momentos brevísimos a los que inyectó su inusitada fuerza: la pregunta, tan simple como banal, del segundo acto, "Fedora, m'amante?", y la respuesta del tercero, "Sono qui, vicino a te...", igualmente

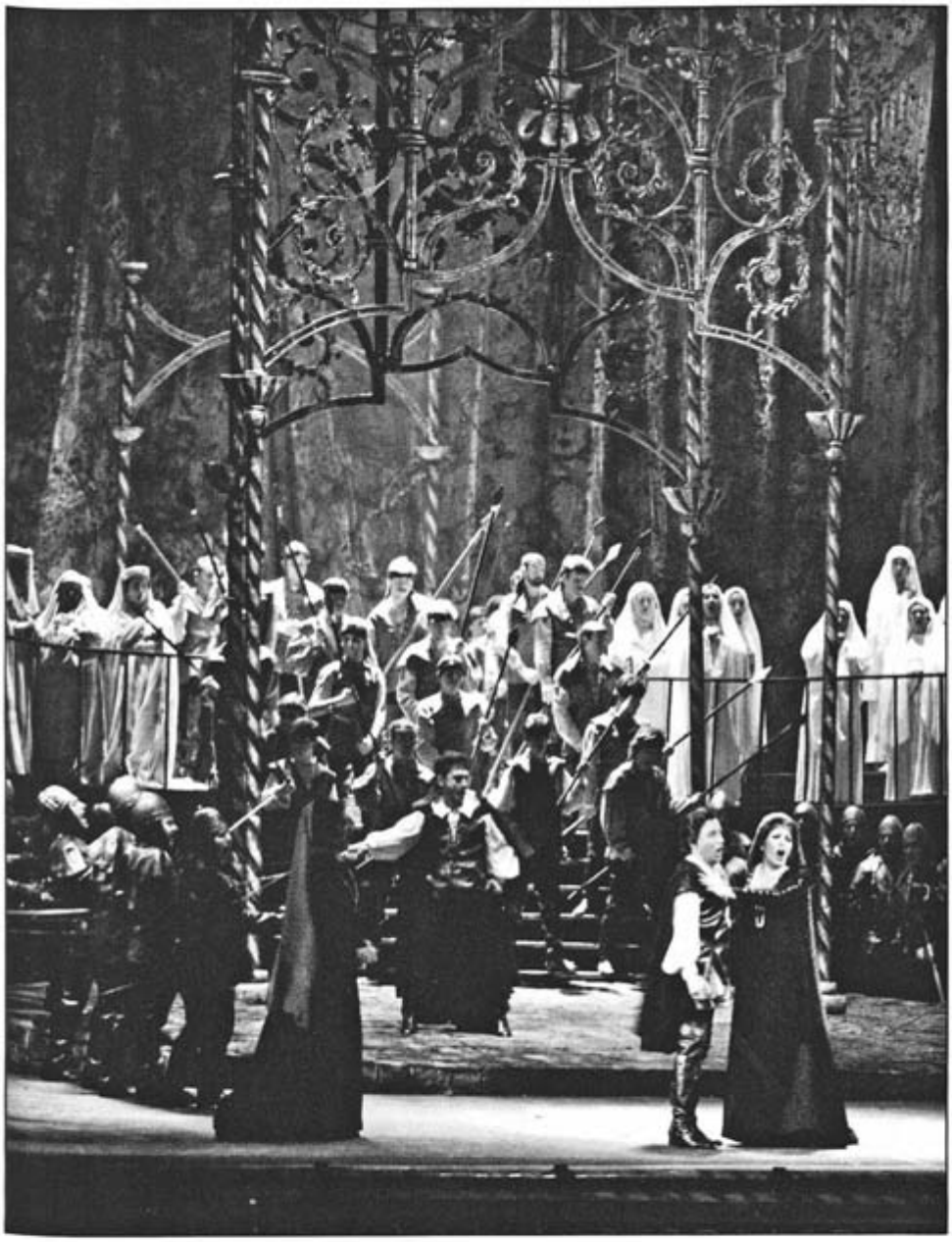
simple y banal, a la pregunta de la princesa rusa: "Loris, dove sei?"
Los demás papeles de la obra son excesivamente secundarios, lo cual plantea dificultades a la hora de conferirles una personalidad propia. Sin embargo, tanto Vicenç Sardinero (De Siriex), como Maria Ángeles Peters (Olga) estuvieron a la altura de las circunstancias, y de la larga lista de papeles menores destacaríamos el de Cirillo, cabalmente interpretado por Alfonso Echeverria. El maestro interno del teatro, Mark Gibson, hizo honor a la fama de su personaje Lazinski, descendiente, según se dice, del mismísimo Chopin, interpretando al piano durante el segundo acto el nocturno "alla maniera" del polaco, sobre el que los dos protagonistas entretejen su interesantísimo dúo.
En su cita habitual con el Liceo, el director Armando Gatto revalidó éxitos anteriores. Mantener la tensión y la unidad de estilo en una obra como ésta, que "cita" tan diferentes géneros haciendo honor al verismo, no es, desde luego, tarea fácil." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 4 de marzo de 1988).

"Noche grande la de este 2 de marzo en el Liceu con la reposición de Fedora, *acontecimiento para el que se han aunado los esfuerzos de todos los sectores del teatro, empezando por un reparto "de campanillas", encabezado por la veterana Renata Scotto y por el gran divo Plácido Domingo, secundados por un equipo de excelente calidad media. Una nueva y vistosísima producción de Ferruccio Villagrossi, con decorados de La Bottega Veneziana y con escenificación a cargo de Giuseppe de Tomasi: un logro que superaba en mucho los trabajos, no siempre perfectos, de este equipo italiano asiduo colaborador del Liceu en estos últimos años. Un vestuario de Arrigo, de Milán, que ha evitado el lujo asiático de otras veces, logrando ahora una elegancia mucho más atractiva.*
Sorprendido el público por el alto nivel de la representación y puesta en escena, se preguntaban algunos si Fedora *merece realmente un esfuerzo tan grande. Personalmente creo que sí, y que precisamente una ópera menos conocida, no muy "melódica" y de argumento un tanto tremebundo, puede resultar difícil de asimilar si no se la viste de acontecimiento, y, además, es una ópera que tiene un interés como muestra, menos frecuente, de un estilo que figura entre las grandes corrientes de la historia del género. Entrando en los detalles, mencionaremos en primer lugar la admirable labor realizada por Renata Scotto. Un principio frío, con un cierto vibrato en la voz, dio gradualmente paso a una calidez vocal y a un dominio de la expresión que llegaba a conmover.*
Renata Scotto es actualmente una de esas pocas grandes damas de la escena lírica que recrean un personaje y lo cantan "desde dentro".
Actualmente no existe otro tenor en activo como Plácido Domingo para cantar óperas como esta. La brillante emisión vocal, la fuerza, la intensidad, el timbre, la homogeneidad del color, todo, en definitiva, lo que pueda soñarse en un cantante que deba enfrentarse a una partitura verista lo tiene Plácido Domingo en grado sumo, por lo menos cuando está en forma. Y en esta ocasión, en plena forma, dijo admirablemente todas y cada una de las frases de su papel ganándose reiteradas ovaciones que empezaron por una mayúscula al término de la breve aria "Amor ti vieta", precisamente la pieza clave de la ópera.
En el papel de De Siriex, Vicenç Sardinero estuvo francamente bien, luciendo un timbre agradable, salvo en el agudo final de su aria "La donna russa", que salió algo descolorido. Estuvo también francamente bien en el tercer acto. Su pareja de escena, Maria Ángeles Peters, consiguió hacer creíble el frívolo personaje de Olga, cantando con bonita voz y timbre grato.
*Del numeroso equipo de cantantes secundarios —*Fedora, *como buena ópera verista, está llena de personajes de relleno— hay que destacar especialmente la buena labor de Alfonso Echeverría como Cirillo, el buen papel de Vicenç Esteve como Grech, y las intervenciones de casi todos los restantes, ya que una de las virtudes del reparto ha sido su homogeneidad. Bien Mark Gibson como pianista y discreta a ratos, mejor en otros, la orquesta, bajo la batuta de Armando Gatto. Bien el coro y los figurantes.*
Espectaculares decorados los de los tres actos (el primero y el segundo con la misma estructura): la escena del segundo ha provocado el espontáneo aplauso del "respetable", pero lo cierto es que todos tenían un aspecto realmente magnífico. Discutibles algunos puntos de la dirección escénica, especialmente la eliminación de las célebres bicicletas del tercer acto, mencionadas en el texto: Fedora *es una ópera verista y precisamente la presencia de esos aparatos era una muestra de "modernidad" y de realismo prosaico que tenía un sentido especial y no debía haberse sacrificado. En cambio, ha habido ideas buenas, como detener la acción durante el aria "Amor ti vieta". En general, se puede seguir bien el drama y dar la sensación de presenciar el complejo mundo de los aristócratas rusos y su entorno. La función ha sido una fiesta completa, y al término de cada acto ha habido oleadas de aplausos y ovaciones."* (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 4 de marzo de 1988).

IL TROVATORE (EL TROVADOR)
Libreto: S. Cammarano. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Jacques Karpó. Dirección musical: Armando Gatto. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Intérpretes: Lorenzo Saccomani, Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Viorica Cortez, Ermanno Mauro, Ivo Vinco, Maria Àngels Sarroca, Conrad Gaspà, Jesús Castillón y Alfredo Heilbron. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 18 de marzo de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"Se ha dicho, y con fundamento, que el verdadero protagonista de Il trovatore, *de Verdi, es la gitana Azucena, y ciertamente en la primera representación del Liceu así ha sido, por la espectacular, increíble versión que de este complejo personaje nos ha dado la fabulosa, absolutamente sensacional Fiorenza Cossotto, cuya magnética presencia en el escenario ha dominado totalmente la representación. Ya en su primera escena, su célebre aria "Stride la vampa" ha sido un prodigio no sólo vocal, sino de interpretación: extraviada la mirada en oscuros recuerdos y desgarros psicológicos, sus frases resultaban verdaderas y conmovedoras, y cuando en el posterior dúo con Manrico afirmaba que cada gota de su sangre "tu la apremi dal mio cor", el arcaico dramón decimonónico de García Gutiérrez, empeorado por Salvatore Cammarano, parecía cobrar una vida insospechada y una profundidad susceptible todavía de fascinar a un público que incluso había olvidado sus habituales accesos de tos.*
No puedo dejar pasar esta admirable actuación de Fiorenza Cossotto sin señalar hasta qué punto el público barcelonés —que la adora— es afortunado en poder contar con la presencia de esta auténtica figura del teatro lírico en nuestro escenario para interpretaciones como esta de Azucena.
El tenor Ermanno Mauro, que empezó de un modo más bien discreto, fue afianzándose en el rol de Manrico, y aunque es obvio que su capacidad interpretativa y su fraseo no pasan de discretos, lo cierto es que cantó con voz homogénea, viril y poderosa y que en el aria "Ah si, ben mio" y en la esperada "cabaletta" de "la pira" soltó impresionantes agudos que despertaron el entusiasmo incluso de los sectores que hasta entonces se habían mostrado reticentes. Hoy no son muchos los tenores capaces de dar la adecuada tensión a una página tan temible (que incluye notas impuestas por la tradición, que no figuran en la partitura) y Ermanno Mauro puede salir airoso gracias a su voz importante, por más que un estilo más cuidado mejoraría mucho los resultados que es capaz de obtener.
Estilo que, en cambio, posee sobradamente Maria Chiara, que cantó una buena Leonora, con hermosa voz, elegancia y atractiva presencia. Su primera aria no fue particularmente distinguida, pero sí correcta, y sus intervenciones fueron ganando en solidez, hasta llegar a "D'amor sull'ali rosee" en el último acto, que dijo con especial elegancia y generosidad vocal, agilidad y consistencia.
Mediocre resultó en cambio el Conde de Luna de Lorenzo Saccomani, que se movió con poca convicción, cantó con una voz falta de brillo y potencia sólo mediana, dejándose tapar en ocasiones por la orquesta, y con agudos de calidad más bien pobre, pero sobre todo desigual en las frases; sus intervenciones mejoraron un tanto en los últimos actos, pero quedaron en conjunto en un plano discreto.
Bien Ivo Vinco en el papel de Ferrando, más comprometido de lo que parece (como agilidades difíciles en su "racconto" que, como "Celeste Aida", empieza con el cantante aún "en frío") y muy satisfactoria María Àngels Sarroca en el breve papel de Inés. Conrad Gaspà, Alfredo Heilbron y Jesús Castillón completaron el reparto con eficacia.
Armando Gatto dirigió con cierta elegancia, pero no siempre dio a la orquesta el impulso necesario para dar a esta partitura verdiana su energía y brillantes características." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de marzo de 1988).

"(...) Una ópera no es un recital de arias, ni siquiera en el caso de Il Trovatore *que las posee bellísimas y sobre las que en buena medida se ha construido el edificio de su popularidad. Que Fiorenza Cassotto, la grande, vuelva a hacer, tras más de veinticinco años de cargar con el papel de Azucena, una memorable "Stride la vampa"; que Ermanno Mauro (Manrico), tras un inicio francamente decepcionante, saque el genio en la esperada "Di quella pira" y regale al respetable unos estentóreos y precisos dos de pecho; que Maria Chiara (Leonora) se sobreponga a una fría "Tacea la notte placida" inicial con una convincente "D'amor sull'ali rosee",*



"Il trovatore", de Verdi, en el Gran Teatre del Liceu. (Foto: F. Català-Roca).

*entidad dramática (*Rigoletto *y* La traviata, *gracias a Piave, son en esto infinitamente superiores). Pero de ahí a otorgarles la prerrogativa de constituir ellas mismas una ópera media un trecho. Porque en una ópera hay bastantes cosas.*

Hay, por ejemplo, concertantes, como el trío final del primer acto o el cuarteto del segundo. Y ahí la noción del recital de arias empieza a quebrarse en aras de un objetivo común que está por encima de cada uno de los participantes. Hay también coros, como el famosísimo que abre el segundo acto. Y luego está la escena, con sus decorados, su vestuario, su iluminación y unas personas que, miren ustedes por dónde, tienen que entrar, salir, moverse. Y, finalmente, un pequeño detalle: una orquesta que no para durante los cuatro actos.

No hace falta decir que una ópera, espectáculo total, es, si no la unión de estos elementos —utopía imposible—, sí una idea hacia la que todos, de forma más o menos aproximada, deben tender. Pues bien, dicha idea no apareció la otra noche por ningún lado.

Cargar el mochuelo a uno u otro de poco sirve: los primeros abucheos hacia el director Armando Gatto nos parecieron tan injustificables como los posteriores aplausos, cuando lo que el director hizo fue lo que estaba en sus manos: cuadrar angustiosamente para que no se le viniera la partitura abajo. El problema es que la partitura jamás da la idea global: tan sólo la sugiere, como cualquier texto dramático, y es tarea de los intérpretes cuajarla. De no ser así, no tendría sentido acercarse a un teatro. Y la otra noche no lo tuvo, se mire por donde se mire." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 20 de marzo de 1988).

OTELLO

Libreto: Arrigo Boito. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Sonja Frisell. Dirección musical: Antoni Ros-Marbà. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Ferrucio Villagrossi. Intérpretes: Vladimir Atlantov, Bruno Sebastián, Renato Bruson, Piero de Palma, Alfredo Heilbron, Alfonso Echeverría, Vincenç Esteve, Jesús Castillón, Ileana Cotrubas y Mabel Perelstein. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Estreno: 13 de abril de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"(...) Las expectativas se han cumplido en buena parte, anticipémoslo, en esta primera función de Otello, *y ha sido principalmente por virtud de dos protagonistas masculinos, el tenor Vladimir Atlantov y el barítono Renato Bruson, respectivamente "Otello" y "Yago". El primero es un espléndido tenor con una voz capaz y ancha, suficiente sobradamente para enfrentarse a la temible partitura verdiana, la más exigente de tenor que escribiera el compositor. Atlantov tiene un problema grave en su espantosa pronunciación del italiano: erres y eses distorsionan las palabras, y las vocales llegan a alterar el sonido de la voz, pero la labor del cantante es intensa, cálida, y la muerte de "Otello" está tan bien expuesta que en conjunto puede decirse que el público barcelonés ha sido afortunado al poder contar con este artista, uno de los "Otellos" mejores actualmente en circulación.*

Espléndido el "Yago" de Renato Bruson, vigoroso, intencionado, maligno y a la vez nítido y claro. La voz de Bruson no es muy poderosa, seguido por un "Miserere" de buena factura; o que, por el otro lado, Lorenzo Saccomani (Conde de Luna) desaproveche una de las intervenciones para barítono más bonitas de todo el repertorio, como es el "Il balen del suo sorriso", y que Ivo Vinco haga un anodino Ferrando, desprovisto de todo interés; todo eso no consigue hacer una ópera.

Las arias, desde luego, forman parte del espectáculo, aportando entre otras cosas, como vio Adorno, la pimienta taurina, el riesgo de morir empitonado por un agudo sin afeitar. Y en el caso de Il trovatore *hay que reconocer que tienen un peso superior a la media, pues sirven para rescatar a unos personajes con muy poca*

pero su capacidad de "decir" el papel es excelente y el sentido musical del cantante es muy elevado.
Algo parecido ocurre con Ileana Cotrubas, cuyas prestaciones, en el aspecto estrictamente vocal, son bastante irregulares, pues la voz acusa algunas durezas y desigualdades. Pero la musicalidad de la artista, su capacidad de emocionar con una actitud sencilla y auténtica, un auténtico "vivir" el papel, hacen de su labor un modelo de buen gusto y de teatralidad, como se ha podido apreciar en su último acto, con su larga escena de canción y plegaria.
Entre los intérpretes de los papeles complementarios se ha distinguido Piero de Palma, un tanto desigual al principio como "Cassio", pero afirmado después también más en virtud de su capacidad musical y su oficio que por la cualidad intrinseca de una voz que nunca ha sido atractiva. Los demás han cumplido muy bien, como Mabel Perelstein en el corto papel de "Emilia", o Alfredo Echeverría en el de "Lodovico", o simplemente con corrección, como los restantes.
No seria justo, aunque parezca reiterado, dejar sin elogio al coro. La sucesiva aparición de las óperas verdianas en estos últimos años nos permite oir no sólo las partituras con unas intervenciones corales de gran altura, sino que incluso actualmente se restauran fragmentos que antes se cortaban por temor a no alcanzar el adecuado nivel con el conjunto.
En cuanto a la orquesta, justo es distinguir el enfoque excelente que le ha dado Ros Marbà, muy aplaudido, del resultado en si, a veces deslucido por breves pero muy nobles desajustes, especialmente en la cuerda. Excesiva, en cambio, la censura a la directora escénica, Sonja Frisell, que ha oscilado entre lo convencional y lo decorativista (como en la escena de las velitas encendidas del primer acto, una especie de "Navidad sueca", probablemente debida a la herencia cultural de la señora Frisell, de origen escandinavo). El vestuario, correcto, y los decorados, apenas existentes, carecian en general de interés, el fondo del escenario lucía unas arrugas que se ponían ingratamente de manifiesto cuando la luz incidia en ellas.
En conjunto, de todos modos, un verdadero hito liceista por el importante reparto que ha hecho las delicias del público." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 15 de abril de 1988).

"Este Otello *tenia y sigue teniendo, una vez visto y oido, un interés objetivo, al margen de los siempre discutibles gustos personales. Oir a Atlantov, sin duda uno de los pocos grandes moros venecianos del momento, es, no hay que dudarlo, un privilegio. Escuchar a Ileana Cotrubas debutando en el papel de "Desdémona" constituye un bocado selecto que todo aficionado de buen paladar debe saber valorar, ni que sea por el morbo de la cata. Y, finalmente, apreciar a Antoni Ros-Marbà por primera vez al frente de una partitura de tan consistente sofrito posee la incuestionable atracción de la gula.*
¿Dió la receta buenos resultados? Ardua cuestión: ligar las salsas hasta su total homogeneidad es un cometido difícil. Y Otello *es una ópera que, como pocas, plantea el problema: no se trata sólo, aunque también, de un problema de medidas, sino de conseguir amalgamarlas una vez establecidas. Las tres figuras principales son endiabladas en este sentido. Desdémona es ciertamente un papel lírico, pero que pasa por*



momentos dramáticos como es el final del tercer acto; Otello evoluciona de lo heroico a lo lírico para desembocar en lo definitivamente dramático, con intensidad siempre mantenida; y Yago es un auténtico camaleón, que asume la piel del personaje al que se arrima. Yago-Otello, Yago-Casio, Yago-Roderigo, Yago-Yago (en el "Credo").
La orquesta debe introducirse casi reptando entre estos agotadores cambios de carácter, respetando las voces, ciertamente, pero también imponiendo su personal discurso, lo contrario seria falsear el espiritu de este Verdi adulto que ofrece su originalisima respuesta en un ambiente cada vez más cargado de wagnerismo. Ros-Marbà resultó especialmente convincente —y fue por ello largamente ovacionado— en los concertantes (soberbio el del tercer acto). Más cauto anduvo, en general, en los pasajes solistas, aunque también es verdad que el "Salce" y el "Ave Maria" lo dió magistralmente.
Atlantov posee una voz grande, grandísima, es realmente un Otello, y con ello queda todo dicho. La contrapartida viene dada por los problemas que conlleva dominar el timbre hasta concederle homogeneidad en los diferentes registros. Y ese extremo lo alcanzó plenamente al final del cuarto acto, con un "Niun mi tema" de gran respiro. Ileana Cotrubas se resintió de los problemas del debut en el papel de Desdémona; posiblemente posee una voz excesivamente ancha para el papel, que es todo ingenuidad y ligereza, pero tuvo momentos buenos (nuevamente en el cuarto acto). Bien planteado por su parte el Yago de Renato Bruson, jugado más sobre las aviesas intenciones del personaje, hábilmente matizadas, que sobre la fuerza en la emisión de la voz.
Profesional como siempre estuvo el veterano Piero de Palma (Casio); especial mención merece también Mabel Perelstein por haber sabido dar a su Emilia el interés que el personaje, no por menor, merece en la economia de la obra. El coro se descuadró en algún pasaje, pero, por contra, ofreció otros de muy buena factura, como el "Fuoco di gioia" del primer acto.
Capitulo último y destacado debe tener la dirección escénica de Sonja Frisell, convertida en injustificable chivo expiatorio de la noche. Los abucheos con que fue recibida su valiente salida a escena no pueden provenir más que de quienes dejaron sus gafas en casa y no leyeron atentamente el programa de mano. Si lo hubieran hecho, se habrian percatado de que los decorados, y el vestuario con él, no eran más que un eximio representante del surtido de saldos que la Bottega Veneziana coloca cuando le dejan hacerlo. De haber captado esta sutileza, quizás hubieran llegado a la conclusión de que el trabajo de Frisell, basado en las luces y en un hábil movimiento de las masas, que lució especialmente en el primer acto, es de categoria. Una pena, porque quizá nos cueste el definitivo alejamiento de la directora de nuestro escenario." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 15 de abril de 1988).

LA GIOCONDA
Libreto: Tobia Gorrio, Arrigo Boito. Música: Amilcare Ponchielli. Dirección escénica: Rocco Pugliese. Dirección musical: Uwe Mund. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Coreografía: Guillermina Coll. Intérpretes: Grace Bumby, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco, Viorica Cortez, Ermanno Mauro, Matteo Manuguerra, Vincenç Esteve, Alfredo Heilbron, Jesús Castillón y Stefano Palatchi. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu, Dart Companya de Dansa y el Coro de Niños de la Escola Pia Balmes, dirigido por Antoni Coll i Cruells. Estreno: 5 de mayo de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"(...) La Gioconda *se sigue salvando en este final de siglo por dos motivos principales: porque el público siempre presente en el trabajo de Ponchielli, preocupado como pocos por agradar, sigue correspondiendo a sus bienintencionados y en ocasiones logrados esfuerzos. Y por que esta ópera requiere voces de bravura, grandes, vigorosas, tensas; en una palabra, no olvida nunca su dimensión de espectáculo, con sus oportunas dosis de riesgo.*
Y aqui, precisamente, es donde hay que calibrar sin pasión las posibilidades vocales de los artistas contratados. Grace Bumby, por ejemplo: la gran Venus de Bayreuht de 1961 (la oimos en el mismo papel hace dos años en Orange: fantástica), no posee una voz adecuada para el papel que exige no pocos sangrantes agudos y, con el mismo respeto, otro tanto hay que decir de Fiorenza Cossotto: la incombustible Amneris debería ya olvidar a la lírica Laura ponchielliana. Ermanno Mauro, por su parte, no puede convencer en la parte del joven e impetuoso Enzo, preocupado como está por controlar la emisión. De la misma quinta generacional son Viorica Cortez (madre ciega de la Gioconda) y Matteo Manuguerra (Barnaba), dos preclaras muestras de que el rasero de la edad no puede aplicarse de manera indiscriminada. Una y otro hicieron auténticas creaciones, apoyados, además, por el hecho de que encarnaban a personajes ya entrados en la edad madura. Buen trabajo, finalmente, tanto de la orquesta, llevada por



Mund, como del coro, dos sólidos fundamentos del teatro." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 7 de mayo de 1988).

"Desconcierto es una de las sensaciones que produce esta versión de La Gioconda. *Una "grand opéra", que también ha sido calificada de "gran pasticcio", que tiene de todo: romanzas, danzas, fiestas y abigarrados concertantes, pero en la que el grano se mezcla con la paja. Esta confusión se encarna ya en el apodo de la protagonista —la alegre o la jovial— que da título a la obra "Sempre ho sorriso... Or piango... Mi chiaman La Gioconda" (Siempre he sonreído, ahora lloro... Me llaman La Gioconda). Un nombre que es casi un sarcasmo, porque este personaje, tildado de masoquista, es en realidad una víctima por vocación sobre cuyas desventuras se teje un exuberante festival musical y escenográfico. Un pretexto espectacular en el que no faltan los bajones por los que fácilmente se puede colar el tedio.*

Esta irregularidad inherente a la obra parece haberse contagiado a la interpretación de los solistas y la orquesta, con momentos brillantes y otros grises. Los elementos escénicos y coreográficos son cosa de otro cantar; a pesar de la cancha que se les ofrece "a priori", se mantienen en esta puesta en escena en una tónica de persistente opacidad.

Se trata de una producción del Liceu de 1984, que entonces fue protagonizada por Josep Carreras y Eva Marton. Para esta reposición se ha incorporado una nueva y discreta coreografía de Guillermina Coll que fue aplaudida en la popularísima Danza de las horas.

Ponchielli, puesto a no escatimar nada, escribió los principales papeles femeninos para soprano, "mezzosoprano" y contralto. Este contraste vocal queda muy diluido en La Gioconda *que ahora se presenta, al haberse elegido a tres "mezzosopranos" para interpretar estas partes. A pesar de las distintas personalidades de sus voces, el conjunto resultaba demasiado homogéneo. El reparto está encabezado por dos grandes veteranas, Bumby y Cossotto, que tuvieron momentos muy felices, especialmente en el dúo-enfrentamiento del segundo acto. La famosa cantante norteamericana —una "mezzo" con una tesitura amplísima que también canta partes de soprano—, dijo pasajes exquisitos junto a otros que parecían casi rutinarios y en los que en el buen hacer se echaba a faltar unas dosis de entusiasmo.*

Por su parte, la Cossotto cosechó las habituales ovaciones de un sector del respetable. Viorica Cortez hizo una Cieca muy digna y Matteo Manuguerra, un Barbaba desigual. El tenor Ermano Mauro, en mejores condiciones vocales que en el reciente Il Trovatore, *combinó lo espléndido con lo irregular. El coro, como casi siempre, más que convincente."* (Elena Posa. "El Periódico". Barcelona. 7 de mayo de 1988).



"La Gioconda" (arriba) y "Fausto". En la página adyacente, los protagonistas masculinos de "Otello". (Fotos: F. Català-Roca).

FAUST (FAUSTO)

Libreto: Jules Barbier y Michel Carré. Música: Charles Gounod. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Dirección musical: Armando Gatto. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Coreografía: Leonid Lavrovsky. Intérpretes: Francisco Araiza, Yevgeny Nesterenko, Paolo Gavanelli, Ismael Pons, Gabriela Benackova, Paola Romanó y Mabel Perelstein. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu, el Ballet del Teatro Lírico Nacional, dirigido por Maya Plisetskaya. Bailarines solistas: Arantxa Argüelles, Hans Tino, Carmen Molina, Ricardo Franco, Raúl Tino y Daniel Alonso. Estreno: 19 de mayo de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

"(...) Una obra de grandes dimensiones no sólo por su duración sino por la profusión de medios —corales, escénicos y coreográficos— que pone sobre el tapete. Ante semejante despliegue de recursos cabe plantearse qué representa poner en escena obras de esta envergadura. Cómo, dejando aparte las cualidades intrínsecas de la ópera o la categoría de las bazas musicales puestas en juego en una función, mantener la atención y la fascinación del público con un gran espectáculo.

El Liceu se ha empleado a fondo en estas representaciones, pero, todo hay que decirlo, ha dejado los flancos sin cubrir. Pero vayamos por partes. En primer lugar, ha tenido el rigor de ofrecer esta partitura de Gounod al completo. Algo inusual en la mayoría de teatros del mundo, que puede ser discutible desde una óptica actualizadora, pero que no deja de ser una experiencia.

Por otra parte, se nos deleita ofreciendo un cartel encabezado por primeras figuras que, además, poseen una extraordinaria sensibilidad musical y ofrecen una verdadera lección de canto. Cosas que, como hemos podido comprobar últimamente en el mismo teatro, no siempre corren parejas. El debut del tenor Francisco Araiza y de la soprano Gabriela Benackovà en este escenario es un acontecimiento de lo más grato y poder escuchar de nuevo a un bajo como Yevgeny Nesterenko revigoriza al más recalcitrante.

Por si fuera poco, se ha encargado las partes coreográficas al Ballet del Teatro Lírico Nacional, dirigido por la mítica Maya Plisetskaya, la

formación de ballet que cuenta con mayor prestigio en España y que con este Fausto debuta bailando en una ópera en el Liceu.
Atribuir la dirección musical al maestro Armando Gatto, que ha sabido ganarse el reconocimiento del público barcelonés, es apostar por una carta con garantías de calidad. Por último, y dentro de la tónica de repartir buen juego, el hecho de poder disponer, en una ópera como Fausto en la que abundan las intervenciones corales, de un coro como el que dirigen los maestros Gandolfi y Sicuri es como guardarse un par de comodines en la manga.
Sin embargo, cuando se levanta el telón, no todo es miel sobre hojuelas en este Fausto. El apartado escénico y escenográfico dejan mucho que desear y más que lamentar. La reposición de esta mediocre producción de gran teatro no se entiende en un contexto musical tan ambicioso. Una puesta en escena repleta de simbolismos mal resueltos y que en muchos casos, por un absurdo movimiento de paneles, resultaban invisibles para la mayoría del respetable.
Una escenografía sombría, oscurecida todavía más por una iluminación digna de las restricciones de posguerra que, a menudo, llegó al apagón total. En la escena del velatorio de Valentín, la cursilería del decorado consiguió arrancar silbidos de una parte del público, algo insólito en este teatro.
Estos sinsabores visuales impiden ofrecer un aplauso sin reservas a este Fausto, y es una lástima porque la empresa tiene méritos excelentes en la prestación musical. Francisco Araiza hizo un Fausto memorable. Posee figura, una bella voz y una exquisita técnica vocal. Dijo espléndidamente la famosa cavatina "Salut, demeure chaste et pure!" aunque calara levemente después del largo do de pecho. Nesterenko fue un Mefistófele impresionante con una endiablada seducción por sus cualidades vocales y dramáticas. El barítono Paolo Gavanelli hizo un dignísimo y refinado Valentín, y Gabriela Benackovà estuvo brillante y conmovedora como Margarita. Una voz poderosa que conoce las sutilezas del buen gusto." (Elena Posa. "El Periódico". Barcelona. 21 de mayo de 1988).

"(...) En el papel de Fausto debutaba esta noche en el Liceu el tenor mexicano Francisco Araiza, precedido de una considerable fama adquirida principalmente en Europa, como especialista en el belcantismo mozartiano y rosiniano. Sin embargo, desde 1983, ha emprendido una nueva etapa en la que canta como tenor lírico. Como él mismo explicó a "La Vanguardia" hace pocos días, el cambio supone cantar gradualmente papeles de mayor peso. El resultado sigue siendo óptimo, como lo demostró su exquisita, elegante, sincera y equilibrada manera de cantar el papel de Fausto, un papel lírico por excelencia. La voz se proyecta limpiamente, sin desigualdades y con un timbre gratísimo que brilla en los agudos que el cantante prolonga sin preocupaciones, alcanzando el do agudo en "Salut, demeure chaste et pure" con una perfección admirable. Pero —sinceramente— nos pareció que los papeles de más peso deberá intentarlos con el mayor cuidado, porque la voz que oímos con tanto placer no resulta muy poderosa, al menos por ahora.
Junto a Araiza, brilló en el papel de Marguerite la soprano checa Gabriela Benackovà, que cantó recientemente La Bohème en Madrid y se ha presentado ahora con este título. Aunque en la célebre aria "de las joyas" ha cantado con cierta reserva y los agudos han parecido un poco tirantes, la Benackovà ha ido a más y ha cantado su extenso papel con garra y autenticidad. La escena del jardín, entre ella y el tenor, ha resultado francamente sugestiva.
El trío de protagonistas se completaba con el bajo ruso Nesterenko, ya conocido por sus papeles verdianos de hace algunos años. Nesterenko ha cantado un Méphisto irónico, mordaz, lleno de malicia, y muy consistente en lo vocal, con un sonido robusto y homogéneo. Excelente el Valentín de Paolo Gavanelli, un barítono de voz lírica capaz de graduar de modo muy notable la intensidad de la emisión y como es consciente de ello, tal vez abusa un poco del recurso. Pero su labor ha causado muy grata impresión, pues también debutaba en el Liceu. Correcta la mezzo italiana Paola Romanò como Siebel: la voz no es muy bella pero es flexible y canta con gusto. Muy bien Mabel Perelstein como Marthe y bien Ismael Pons, como Wagner. El coro ha realizado sus numerosas intervenciones con garra y precisión: es un placer poder oír estas óperas con tanto peso coral ahora que el Liceu dispone de un conjunto tan bueno. En esta ocasión ha habido algún desajuste entre coro y orquesta al principio, pero todo se ha solventado pronto. La labor de Armando Gatto frente a la orquesta ha sido positiva, destacando las numerosas bellezas de la partitura, dando transparencia a la orquesta, aunque imprimiéndole también alguna lentitud.
El ballet ha quedado muy bien resuelto por la compañía del Teatro Lírico Nacional que dirige Maya Plisetskaya. Los resultados más vistosos han sido los del conjunto, sobre todo los del final, de gran calidad. Los solistas han cumplido y la concepción del ballet de Leonid Lavrvroski, muy ingeniosa." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 21 de mayo de 1988).

DOÑA FRANCISQUITA
Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música: Amadeu Vives. Dirección escénica: José Luis Alonso. Dirección musical: Maximiano Valdés. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Intérpretes: Enedina Lloris, Rosalina Mestre, María Rus, Rosaura de Andrea Crespo, María Ángeles Sarroca, Ana Oliva, Maribel Rodríguez, Alfredo Kraus, Santiago S. Gericó, Tomás Álvarez, Josep Ruiz, Mario Ferrer, Ferrán Arqué, Joan Rocher, Isidro Barceló, José Egurrola, Josep M. Bosch, Antonio Bernal, Ubaldo García Larrosa, José Javier Nicolás, Jordi Figueras, Pere Coll, Carles Rives y Ángel Gonzalo. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu, Ballet de La Zarzuela, dirigido por Carmen Osado, y la Agrupació Laudística Cierzo, dirigida por Andrés Ángel Sánchez García. Estreno: 4 de junio de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

"La acogida fue entusiasta y prácticamente sin reservas. A lo que sucedió la noche del sábado en el Liceo podría habérsele aplicado la tópica frase que reza: "El éxito sorprendió a la propia empresa", pero no hubiera sido del todo cierta; el éxito, en este caso, estaba cantado desde antes de que se alzara el telón. La fama que precedía a esta producción, estrenada en Madrid en septiembre de 1985; la presencia en el principal papel femenino de la soprano Enedina Lloris, que se consagró como gran cantante en aquella ocasión; el hecho de que Alfredo Kraus, en plena forma, volviera al personaje de Fernando, que tantos éxitos le proporcionara, después de más de veinte años de no haberlo interpretado sobre los escenarios, avalaban el éxito de la representación.
Kraus, al que ya es difícil elogiar, pues en sus actuaciones en el Liceo no hace sino cosechar un triunfo tras otro, estuvo soberbio en el papel de Fernando, administró con inteligencia su prodigioso instrumento vocal, que brilló generoso en los momentos adecuados, alcanzando la apoteosis en la conocida romanza "Por el humo se sabe donde está el fuego", que le valió un prolongado aplauso.
Por su parte, Enedina Lloris fue una Francisquita modélica; el bello timbre de su voz lució espléndido, y con técnica perfecta colocó los espectaculares agudos de su "Canción del ruiseñor", que también arrancó una cerrada ovación. Pero Enedina Lloris no se limitó a cantar: también actuó, y mucho, con pleno dominio del personaje, fruto de su experiencia madrileña.
Estuvo atenta a los más pequeños detalles de su papel de falsa ingenua que urde un complejo embrollo en beneficio propio. Rosalina Mestre, que escénicamente dominó bien en su papel de Aurora la Beltrana, una apasionada señora de ánimo resuelto y gran desenvoltura, estuvo correcta vocalmente, pese a algunos súbitos cambios de color vocal que ensombrecieron su actuación. Su papel, dicho sea en su descargo, es ingrato, por cuanto exige a menudo poderosas emisiones en un registro nada cómodo.
Josep Ruiz, que solucionó muy bien su papeleta vocal, exhibió una notables dotes de actor en su personaje de Cardona. Tomás Álvarez fue un Don Matías cabal, y con su dominio de la escena animó la función, y María Rus estuvo muy puesta en su papel de Doña Francisca. Correctos todos los secundarios, que son muchos en esta obra.
La dirección orquestal estuvo confiada al maestro Maximiano Valdés, que, según afirmaba en recientes declaraciones, tuvo que preparar los ensayos disponiendo sólo de una partitura para canto y piano con indicaciones instrumentales. Su actuación global fue digna, pese a algunos desajustes orquestales, que fueron severamente juzgados por un sector de público, al sisear su aparición en el podio al principio del tercer acto.
La producción, procedente del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, fue de gran lujo. Muy dignos y bien iluminados los zarzueleros decorados, y original y eficaz, aunque en la noche del estreno presentó algún problema técnico, el ingenioso artilugio que permite al público observar el interior de la casa de Doña Francisquita. Las máscaras de carnaval, de neta inspiración goyesca, dieron vistosidad a los números de conjunto.
Los movimientos de personajes y coros, muy complejos en esta zarzuela, fueron precisos y bien calculados. Nada que objetar, pues, a la dirección escénica de José Luis Alonso, uno de los más solventes profesionales en este ámbito." (Xavier Pujol. "El País". Barcelona. 6 de junio de 1988).

"(...) En esta ocasión Doña Francisquita se ha presentado en la producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, con una escenografía bastante ingeniosa (por más que la pastelería de las Franciscas se resistía a reintegrarse en su casa después de haberse desplegado visto-



"Doña Francisquita", en montaje de José Luis Alonso. (Foto: F. Català-Roca).

samente hacia el exterior) y con un vestuario y una comparsería colorista y animados, de inspiración goyesca (pero en realidad más próxima a un Solana desafeitado), y con un ballet atractivo y elegante. Sin embargo, el mayor atractivo de la representación lo constituía el reparto, encabezado por Alfredo Kraus, en el papel de Fernando, y por Enedina Lloris, en el de Francisquita. A sus sesenta años cumplidos Alfredo Kraus sigue siendo el grande, el perfecto, el impecable tenor de siempre. Su fraseo elegante, su colocación de los agudos inmaculados, persistentes y homogéneos, e incluso su forma física, son motivos de constante admiración, y su capacidad para imponer su voz por encima de los concertantes podría calificarse de, si se nos permite el juego de palabras, desconcertante, dado el carácter de tenor lírico-ligero que tiene en principio su voz. Ni que decir tiene que después de la famosa pieza "Por el humo se sabe dónde está el fuego" se produjo una verdadera manifestación de entusiasmo que se prolongó durante varios minutos.

Enedina Lloris dio una muestra más de su consumada maestría, no sólo en el plano vocal, con una admirable, fascinante, "Canción del ruiseñor", en la que los agudos picados se sucedieron en serios impecables de afinación, sino por su labor en conjunto: actriz consumada, cantante exquisita, Enedina Lloris ascendió ante el público del Liceu un peldaño más en su indudable camino hacia el estrellato, rubricado por contundentes ovaciones.

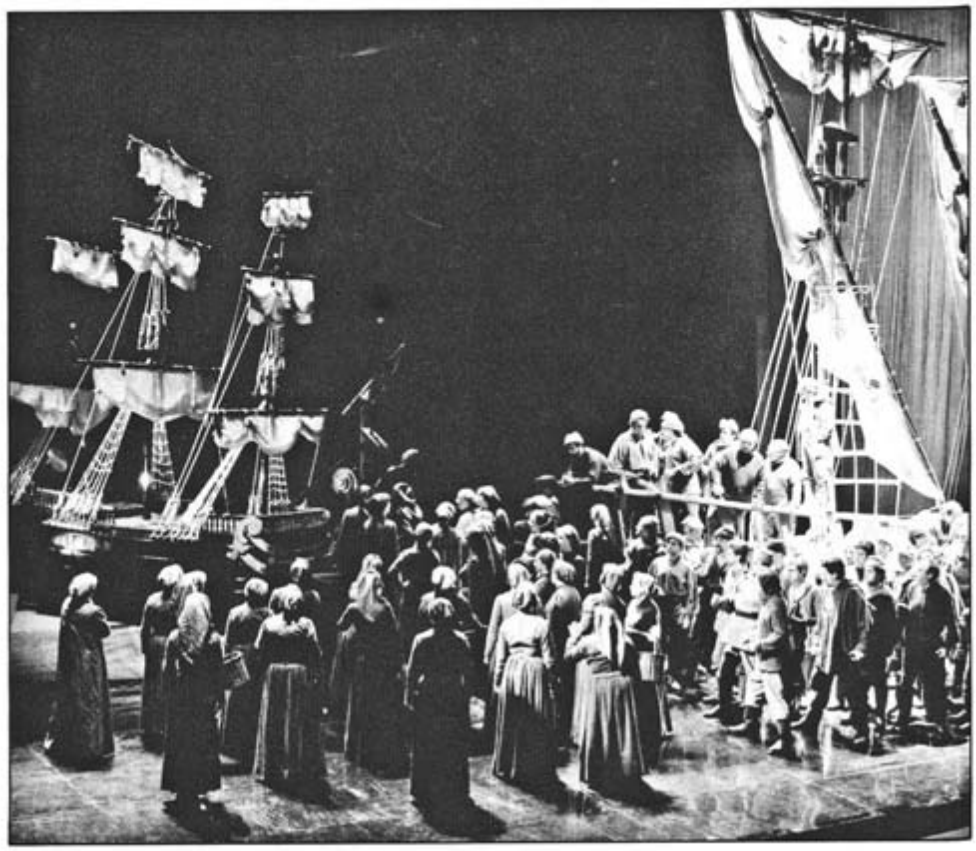
En tercer lugar, un sonoro bravo para Josep Ruiz, que interpretó con vis cómica, personalidad excelente y hermosa voz el papel de Cardona. ¡Cuánto se ha desaprovechado a este excelente tenor! En este verdadero primer papel se pudo ver la calidad de un artista completo, que consiguió dar credibilidad al casi grotesco personaje, y que dio en sus intervenciones del "Bolero del Marabú" una verdadera lección de canto y estilo. Bien Rosalina Mestre, casi debutante en el Liceu (es su primer papel destacado) en Aurora, con una bonita voz, aunque le falta aquella definitiva rotundidad que, sin duda, alcanzará con la experiencia. Muy logrado el Don Matías de Tomás Álvarez, con hermosa voz en sus relativamente escasas intervenciones cantadas, y muy bien la "característica" María Rus en el papel de Doña Francisca. Del extenso equipo de personajes secundarios merecen elogios prácticamente todos los que tuvieron intervenciones vocales, pero en aras de la brevedad señalaremos únicamente a María Àngels Sarroca (Buhonera), Rosaura de Andrea Crespo (Irene), Àngel Gonzalo (Primer cofrade y sereno) y Mario Ferrer (Lorenzo).

Maximiano Valdés no logró imprimir a la orquesta la vivacidad y la rotundidad que la

partitura requiere, y no logró tampoco el perfecto ajuste con el coro que en determinados momentos se requería, y así, las perfectas intervenciones de la masa coral se resintieron en algunos pasajes tan bellos como el que abre el tercer acto. Pero, en conjunto, podemos considerar que estos detalles no deslucieron el panorama; la representación tuvo un aire festivo y alegre y fue muy aplaudida." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 7 de junio de 1988).

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (El buque fantasma o El holandés errante)
Libreto y Música: Richard Wagner. Dirección escénica: Jean-Claude Riber. Dirección musical: Hans Wallat. Dirección de coros: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Intérpretes: Harald Stamm, Johanna Meier, Robert Schunk, Gertrude Jahn, Hans Sojer y Alfred Muff. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu y el Orfeó Atlàntida, dirigido por Antoni Coll i Cruells. Estreno: 23 de junio de 1988, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Producido por el Bühnen der Stadt Bonn.

"(...) En esta puesta en escena, el aliento de los mitos wagnerianos, que el compositor empieza a dibujar nitidamente por primera vez en El holandés errante, *consigue transmitirse con calidez: el dolor del mundo, la atormentada soledad del hombre y del artista, la redención por el amor, la pasión liberadora a través de la muerte, la escisión entre la realidad —mezquina o sumergida en una alegria inconsciente— y la vocación de trascendencia.*
Un ramillete de temas románticos que, en su conjunto, los cantantes, el coro, la escenografia, la dirección escénica, y quizás en menor medida la orquestal, ponen en pie con fluidez y credibilidad.
Si no fuera porque el ritual de los fieles wagnerianos excluye los aplausos en la representación, la aparición del buque fantasma —velas rojas ondeantes con el viento de la ficción— avanzando, como surgido de la nada, cuando ya en el escenario estaba anclado el imponente navio de Daland, hubiera provocado una ovación. Y también fue un bonito acierto de esta producción del Bühnen der Stadt Bonn que el cofre de tesoros que el holandés ofrece a Daland se transmutara en un pequeño velero dorado.
La iluminación, planteada con buen sentido dramático, daba en el primer acto el adecuado contraste a ambos buques. En la escena de la balada de Senta, el acento luminico reforzó el éxtasis de la muchacha; un éxtasis que la soprano Johanna Meier recreó con notable calidad lirica y dramática, recorriendo con gran riqueza de matices la intensidad que debe comunicar el personaje.
Jean-Claude Riber supo dar viveza y movimiento a las escenas corales y realizó en general una muy digna labor. Sin embargo, en su debe, entre otros detalles, cabe imputar el estatismo de la entrada en escena del holandés (ahí, tampoco las luces fueron adecuadas) que quitaba fuerza a la aparición fantasmagórica que el momento requiere.
Ya se ha hecho mención del equilibrio global de este espectáculo. Está homogeneidad en la calidad resalta en el aspecto vocal. Excelentes o convincentes, pero siempre en un alto nivel, estuvieron el bajo Harald Stamm, el baritono Alfred Muff, los tenores Robert Schunk y Hans Sojer, y, especialmente, Johanna Meier. Un Wagner digno de un solsticio." (Elena Posa. "El Periódico". Barcelona. 25 de junio de 1988).



"El buque fantasma o el holandés errante", de Wagner, en producción del Bühner der Stadt Bonn. (Foto: F. Català-Roca).

"Fue una gran clausura de ciclo con un nombre propio para el complacido recuerdo: el de la norteamericana Johanna Meier, espléndida Senta que arrasó, mucho mejor en este papel que en el de la Elisabeth del Tannhäuser *escuchado a principios de temporada. La suya es una lectura personalisima del personaje, que adquiere su máxima expresión en la célebre balada del segundo acto: Meier la convierte casi en una aria de locura, contrastada, dividida entre la firme obsesión y la titubeante desesperanza. Es decir, hace suya la narración de la historia del holandés, como quiere el carácter rapsódico que no ha de perder una balada.*
A Alfred Muff (Holandés), que debutaba en la plaza barcelonesa, le faltó cuanto le sobraba a su compañera: un punto de convicción en sus propias posibilidades. Coloca bien su bonita voz, mejor por bajo que por alto, y, desde luego, no se puede decir que estuviera incorrecto, pero no llegó a hacer vibrar a la audiencia, más preocupado, acaso, por buscarse a sí mismo en la inexistente tesitura de bajo-baritono que por comunicar el personaje. Hay que añadir que el vestuario, muy bonito en términos generales, se ensañó excepcionalemnte con él, recubriéndole con una tùnica negra y una peluca blanca que más recordaba al abate Liszt que al aventurero desdichado de los mares del norte.
El personaje de Daland, el más italiano de una obra que en Italia tiene aún puestos varios ojos, fue bien resuelto por el bajo Harald Stamm, que supo revestirlo del carácter simple requerido (y no cómico, como a veces erróneamente se interpreta). Por su parte, el tenor Robert Schunk (Erik), de bonita voz clara y timbrada, resolvió sin problemas, aunque Wagner, por lo que se desprende de sus recomendaciones para montar la obra, acaso hubiera deseado tintes algo más oscuros. Correcto en general el resto del reparto.
Nueva noche grande del coro, si no se le tienen en cuenta sus intervenciones desde dentro, algunas de ellas por lo demás injustificadas (¿por qué se esconden los marinos en el primer acto?) Especialmente brillantes los hombres en la magnifica apertura del tercer acto: supieron no sólo cantar, sino también moverse con notable soltura. Y es que la dirección escénica de Jean-Claude Riber da mucho de sí: otro momento de masas especialmente bien trabajado fue, por ejemplo, la escena de las hilanderas

con una Senta bien destacada en el centro. Riber juega con una inteligente iluminación —posiblemente menos ensayada de lo que se merece— que destaca los elementos simbólicos de la obra, sin apoyarse en decorado alguno: los barcos, el tesoro del holandés, el retrato, las ruecas.
Un último apunte para la excelente dirección orquestal de Hans Wallat. Tras un primer acto quizás algo cansino para lo que son los tiempos actuales —que no los de Knappertsbusch o Klemperer—, subió el tono en los dos últimos. Si los resultados no fueron mejores, eso depende ya del percal orquestal, que en los metales y la madera anduvo con no pocas indecisiones, posiblemente superables en las próximas representaciones." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 25 de junio de 1988).

COMPAÑÍA LÍRICA ESPAÑOLA. Madrid

EL BARBERILLO DE LAVAPIÉS

De Luis Mariano de Larra y Francisco A. Barbieri. Dirección: Antonio Amengual. Dirección musical: Dolores Marco. Intérpretes: Ana Amengual, M. E. Corrochano, E. G. Requena, Mario Ferrer y otros. Coro, ballet y orquesta titulares. Estreno: 12 de julio de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dentro de los Veranos de la Villa. Con el patrocinio del INAEM y el Ayuntamiento de Madrid.

LUISA FERNANDA

De Federico Romero, Guillermo Fernández Shaw y Federico Moreno Torroba. Dirección: Antonio Amengual. Dirección musical: Dolores Marco. Intérpretes: Josefina Meneses, María E. Corrochano, Mario Ferrer, E. García Requena, Ana Amengual, A. Agudín y otros. Coro, ballet y orquesta titulares. Estreno: 26 de julio de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dentro de los Veranos de la Villa.

"(...) El montaje de Amengual, con modestos pero eficaces decorados de Vidaurre, iluminación de Corona y rico y variado vestuario, resulta un agradable y brillante espectáculo, quizás un tanto convencional y tópico en los movimientos y actitudes del coro y figurantes, pero, desde luego, muy del gusto del público, que, en buen número, acudió a esta primera representación.
El numeroso coro sonó afinado y con disciplina, y el breve grupo de baile, con las coreografías, de Vaguerden lució su gracia y espontánea ligereza. Sobre este fondo, los protagonistas, Ana Amengual, "Paloma"; María Eugenia Corrochao, "Marquesa"; Enrique García Requena, "Don Luis", y Mario Ferrer, un "Lamparilla". desenvuelto y dueño de la escena, como corresponde al papel, pudieron desplegar su veterana profesionalidad, con buen gusto y bien encajados en el desarrollo sonoro de la orquesta, regido con su habitual seguridad y serio conocimiento de la partitura, por Dolores Marco, que, con todos los intérpretes y Amengual, recogió las ovaciones del público." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". 14 de julio de 1988).

"(...) Reúne todos los requisitos del género, más ambiciosos de los que se quiere creer, a lo largo de su bien trabada extensión, en la que se recogen alusiones a músicas naturales, en esta ocasión extremeñas, presentadas con una envidiable fluidez melódica en números que muy pronto estuvieron, y aún permanecen, en los labios de todos los aficionados, como el coro de "las Sombrillas", coreado por el público en un intermedio. Con un montaje escénico de Burman, digno en su modestia, y la hábil dirección de Amengual, que no se sale de las costumbres tradicionales, se fueron sucediendo los famosos fragmentos: la romanza de "Javier", dicha con soltura por Requena: "En este apacible rincón de Madrid..."; el dúo "Al pasar el caballero..." entre la Meneses. "Carolina", y Requena, "Javier"; el ya citado coro de "las sombrillas"; el dúo "Cuánto tiempo sin verte..." entre "Luisa Fernanda" y la romanza y coro de "los vareadores", expuesto apasionadamente por Mario Ferrer, con tan grandes dotes de actor como voz hermosa y profesionalmente utilizada. Lo mismo diremos de sus compañeros de reparto, entre los que hay que recordar para el máximo elogio a Josefina Meneses. El coro, afinado y con disciplina, y la orquesta, a veces excesivamente sonora hasta ocultar las voces, con la eficiente dirección de Dolores Marco, completaron la agradable velada." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid, 23 de julio de 1988).

COMPAÑÍA LÍRICA DE MARÍA DOLORES TRAVESEDO. Madrid

LA DOLOROSA

Libro: Juan José Lorente. Música: José Serrano. Dirección musical: Pedro Luis Domingo, Antonio Esteban y la colaboración de Mercedes Padilla. Dirección escénica: Luis Balaguer, Manuel Canseco y Andrés Novo. Dirección de coros: Antonio Gil. Coreografía: Julia Grecos. Escenografía y figurines: Lorenzo Collado. Intérpretes: María Fernanda Acebal, María José Chacón, Dolores Lecrín, María Dolores Travesedo, Jacinto de Antonio, Santiago Incera, Carlos Macua, Ricardo Muñiz, Mario Rodrigo, Tomás Álvarez, Antonio Lagar, Manuel Arias, Paco Cecilio, Amparo Madrigal, Francisco Beltrán, Fina Gessa, Antonio Gil, Pilar Gracia, Francisco Ruiz, Julio Sánchez, Lidia Valero y la colaboración especial de Alfonso del Real y Mari Carmen Rodríguez. Coro, ballet y orquesta titulares. Estreno: 9 de agosto de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

LA VERBENA DE LA PALOMA

Libro: Ricardo de la Vega. Música: Tomás Bretón. Dirección musical: Pedro Luis Domingo, Antonio Esteban y la colaboración de Mercedes Padilla. Dirección escénica: Luis Balaguer, Manuel Canseco y Andrés Novo. Dirección de coros: Antonio Gil. Coreografía: Julia Grecos. Escenografía y figurines: Lorenzo Collado. Intérpretes: María Fernanda Acebal, María José Chacón, Dolores Lecrín, María Dolores Travesedo, Jacinto de Antonio, Santiago Incera, Carlos Macua, Ricardo Muñiz, Mario Rodrigo, Tomás Álvarez, Antonio Lagar, Manuel Arias, Paco Cecilio, Amparo Madrigal, Francisco Beltrán, Fina Gessa, Antonio Gil, Pilar Gracia, Francisco Ruiz, Julio Sánchez, Lidia Valero y la colaboración especial de Mari Carmen Rodríguez y Alfonso del Real. Coro, ballet y orquesta titulares. Estreno: 9 de agosto de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Dos zarzuelas breves y de sentido estilístico opuesto ha tenido para su presentación la Compañía Lírica de María Dolores Travesedo: La verbena de la Paloma, *de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, estrenada en el Apolo de Madrid, en 1894, y* La Dolorosa, *de Juan José Lorente y José Serrano, que vio la luz de las candilejas por primera vez en Valencia, en el año 1930.*
En una y otra hay que elogiar lo primero la cuidada dirección de escena de Luis Balaguer —excelente fichaje de esta compañía—, desacostumbrada en su ambición de sencillez y claridad, que evita y supera el excesivo dramatismo a que se nos tiene acostumbrados, y ante unos decorados simples y eficaces, como el vestuario, de Lorenzo Collado.
En lo musical, regido con admirable seguridad y adecuación a los respectivos estilos por Mercedes Padilla, destacaremos la experimentada pareja de la Travesedo y Lagar, sobrios actores y excelentes cantantes, como Susana y Julián, y la compuesta por María José Chacón (Dolores), y el que, para mí, es un grato descubrimiento: el del jovencísimo tenor Santiago Lucena.
Con ellos la gracia deliciosamente femenina de Amparo Madrigal; la de Lidia Valero, con la siempre admirada de Alfonso del Real. Muy en su estilo, como cantantes y actores, María Fernanda Acebal y Jacinto de Antonio, y con ellos el resto del numeroso reparto de ambas obras. Afinando y justo el coro; agradable el pequeño ballet, según las renovadoras coreografías de Julia Grecos, y sonando la orquesta con todo el equilibrio posible que permite el pequeño foso." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 17 de agosto de 1988).

LOS GAVILANES

Libro de José Ramos Martín. Música: Jacinto Guerrero. Dirección de escena: Luis Balaguer. Dirección musical: Mercedes Padilla. Escenografía: López y Collado. Intérpretes: María Dolores Lecrín, Isabel Rodríguez, Tomás Álvarez, Santiago Incera, Alfonso del Real, Paco Cecilio, etc. Coro y orquesta titulares. Estreno: 16 de agosto de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"(...) La representación de la novel compañía, montada escénicamente por Balaguer, simplificando las situaciones, con unos decorados elementales de López y Collado que, por cierto, sitúan la trama en España y no en Francia, como dice el libreto, y, como el vestuario exige, puso todo el acento en los momentos más famosos de la partitura: "Mi aldea...", dicha valientemente por la esforzada veterana de Tomás Álvarez en "Juan"; como "El dinero que atesoro..." "Soy mozo y enamorado..." y "Flor roja" en que Santiago Incera, "Gustavo", confirmó la buena impresión que nos viene causando; el "Amigos, siempre amigos", con la excesiva caricaturización de la pareja cómica "Clariván y Triquet", encarnados por Alfonso del Real y Paco Cecilio, y que como fin brillante de la función repitió el coro, y la escena final, en que María Dolores Lecrín, que hacía sus primeras armas escénicas como "Adriana", mostró sus enormes posibilidades como cantante de bellos agudos, a la que sólo le falta una mayor soltura como actriz, dando respuesta a Isabel "Rodríguez", Rosaura, de dulce timbre.
Disciplinado y afinado el coro, y ajustada la orquesta —a las conocedoras órdenes de Mer-

cedes Padilla—, las ovaciones sonaron insistentes y merecidas." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 18 de agosto de 1988).

LA ROSA DEL AZAFRÁN
Libro de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música: Jacinto Guerrero. Dirección de escena: Manuel Canseco. Dirección musical: Antonio Esteban. Escenografía y figurines: López y Collado. Coreografía: Julia Grecos, Intérpretes: María Dolores Travesedo, Amparo Madrigal, Antonio Lagar, Alfonso del Real, Paco Cecilio, Manuel Arias, etc. Coro, ballet y orquesta titulares. Estreno: 23 de agosto de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Con casi sesenta años de vida en los repertorios, La rosa del azafrán, *estrenada en 1930, es ejemplo de la zarzuela en la primera mitad de nuestro siglo que se mantiene en vigor contra viento y marea, tanto en su libreto, original de Romero y Fernández Shaw, como en los pentagramas de Jacinto Guerrero (1895-1951). Hay que resaltar en esta página la asimilación de las músicas ligeras de su tiempo, uniéndolas a una suelta inspiración popularista basada en el folclore de la región manchega, donde se sitúa la acción.*
La interpretación ofrecida por las huestes de María Dolores Travesedo fue espléndida, con una convincente acción dispuesta por Manuel Canseco; unos decorados capaces de situar el argumento, y un vestuario rico, limpio y variado de López y Collado. Un coro afinado y justo, un cuerpo de baile excelente con las coreografías de Julia Grecos, y una orquesta que sonó equilibrada bajo la batuta de Antonio Esteban, fue el fondo sobre el cual los protagonistas pudieron desarrollar su trabajo: la Travesedo, "Sagrario", con una voz hermosa, de estupenda región aguda en su romanza del acto segundo; Lagar, "Juan Pedro", de recia postura y voz de medio timbre, particularmente en la región media, en la canción del sembrador, en su dúo con María Dolores Travesedo y en la ronda de los gañanes; Amparo Madrigal, "Catalina", deliciosamente femenina en todo momento y, en especial, en su romanza con el coro "Esta mañana muy tempranito", que desemboca en el famoso número de los segadores, "Ay, ay, ay, ¡qué trabajo nos manda el Señor!" Y en esta gratísima tarde, el pasacalles de las escaleras, el coro de las aspirantes al viudo... Párrafo aparte merecen Manuel Arias, como "Don Generoso", quijotesco en su locura carlista; la gracia natural de Alfonso del Real, en "Carracuca", y Paco Cecilio, "Moniquito." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 25 de agosto de 1988).

LA DEL MANOJO DE ROSAS
Libro de Francisco Ramos de Castro y Anselmo Carreño. Música: Pablo Sorozábal. Dirección de escena: Andrés Novo. Dirección musical: Pedro Luis Domingo. Escenografía: López y Collado. Intérpretes: María Dolores Travesedo, Amparo Madrigal, Antonio Lagar, Mario Rodrigo, Alfonso del Real, Paco Cecilio, etc. Coro, ballet y orquesta titulares. Estreno: 30 de agosto de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Fechada en 1934, La del manojo de rosas *es una de las zarzuelas asainetadas que con mayor vigor se mantiene en el repertorio del género, a uno y otro lado del Atlántico. En el capítulo madrileñista, tan querido de muchos de los creadores de textos y música, tiene la elogiable particularidad de reflejar la vida y las costumbres de nuestra capital en aquellos años. El libreto de Carreño y Ramos Carrión dibuja personajes arrancados de la calle, que Sorozábal acertó a vestir con unos deliciosos números, dignos de Chapí o Chueca, que recogían los aires del momento: el chotis "¿Quién es usted?", el fox, una farruca, una habanera y un airoso pasacalle, "Hace tiempo que vengo al taller", que permanecen vivos en la memoria de todos. La mayor dificultad que presenta el montaje escénico de esta obra, tan cercana a la caricatura en los personajes secundarios, está en evitar el exceso, manteniendo la fluyente naturalidad en el discurso. Y así lo ha entendido felizmente el director de escena, Andrés Novo, contando con unos sencillos decorados de López y Collado, y con el bienhacer del elenco de la compañía, todos excelentes actores, que tiene el buen gusto de no cargar las tintas como recurso para el fácil éxito. En este discreto tono los protagonistas pueden desarrollar con holgura sus cometidos: María Dolores Travesedo, "Ascensión", con su bonita y fácil voz en los agudos; Antonio Lagar, "Joaquín", de noble timbre, sobre todo en la región media; Mario Rodrigo, "Ricardo", muy digno en su breve cometido vocal. Y, con ellos, la gracia innata de Amparo Madrigal, "Clarita"; Alfonso del Real, inimitable "Espasa"; Paco Cecilio, "Capó", y el resto del numeroso reparto, con un coro justo y afinado, un breve grupo de baile y la orquesta conducida con soltura por Pedro Luis Domingo, todos los cuales escucharon sostenidas ovaciones del público numerosísimo".* (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 3 de septiembre de 1988).

CUADRO LÍRICO DEL ORFEÓN MAHONÉS. Mahón (Baleares)

EL DÚO DE LA AFRICANA
De Miguel Echegaray. Música: Manuel Fernández Caballero. Dirección escénica: Joan Mercadal. Dirección musical: Lolita Mir. Intérpretes: Lina Camps, Joan Mercadal, Josep Costa, Loli Aznar, Laura Pons, Alfredo Borrás y Vicente Andréu. Coro y orquesta del Orfeón Mahonés. Estreno: 12 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de Mahón (Palma de Mallorca).

MOLINOS DE VIENTO
De Pablo Luna. Música: Federico Chueca y Joaquín Valverde. Dirección escénica: Josep Costa. Dirección musical: Lolita Mir. Intérpretes: Esperanza Pla, Lluís Sintes, Enrique Gomila, Cecilia Morro, Josep Costa, Amparo Cardona, Pili Martí, Herminia Marí, Juanjo Vinent, Pere Pons, Enrique Prado, Joan Villalonga, Loli Aznar, Carmen Coll, Toñy Rivera y Manola Aguado. Coro y orquesta del Orfeón Mahonés. Estreno: 12 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de Mahón (Palma de Mallorca).

TEATRE PRINCIPAL. Mallorca

NABUCCO
Libro: Temistocle Solera. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Fabiano Monica. Dirección escénica: Giuseppe Giuliano. Intérpretes: Gabriella Cegolea, Silvya Corbacho, Pedro Fuertes, Konstantin Sfiris y Juan Galindo. Coros del Teatro Principal. Estreno: 26 de marzo de 1988, en el Teatro Principal de Mallorca. Con la colaboración de las Consejerías de Turismo y Cultura del Gobierno Balear.

RIGOLETTO
Libro: Francesco M. Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Fabiano Monica. Dirección escénica: Giuseppe Giuliano. Intérpretes: Vicente Sardinero, Carmen González, José A. Sempere, Giorgio Pappas, Sylvia Corbacho, Gabriel Aguilera, M. Pérez Llorente, Josep Bross, Juana Llabrés, Andrés Llamas, Jeaninne Coll, Pedro Gutiérrez y Margarita Alcover. Coros del Teatro Principal. Estreno: 2 de abril de 1988, en el Teatro Principal de Mallorca. Con la colaboración de las Consejerías de Turismo y Cultura del Gobierno balear.

TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA. Madrid

LA REVOLTOSA
Libro: José López Silva y C. Fernández Shaw. Música: Ruperto Chapí. Dirección musical: Miguel Roa. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía: Gil Parrondo. Figurines: Juan Antonio Cidrón. Director del coro: José Perera. Intérpretes: Luis Villarejo, María Teresa Cortés, Chari Moreno, Javier Álaba, Enrique Baquerizo, Rafael Castejón, Alejandro Bellido, Ana Siles, Pepa Rosado, Pedro Valentín, Milagros Martín, Guadalupe Sánchez y Alfonso del Real. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 3 de noviembre de 1987, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

EL DÚO DE LA AFRICANA
Libro: Miguel Echegaray. Música: Manuel Fernández Caballero. Dirección musical: Miguel Roa. Dirección: escénica, escenografía y figurines: José Luis Alonso. Director del coro: José Perera. Intérpretes: Luis Villarejo, José María Pou, Marisa Ruz, Pedro Lavirgen, José Ruiz, Ángel Gonzalo, Josefina Meneses, Enrique Navarro, Carmen Rossi y Julio Inciera. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Reestreno: 3 de noviembre de 1987, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

"El dúo de la Africana y La Revoltosa *constituyen dos hitos en la historia del género chico. Aquél, aparte las divertidas situaciones que Miguel Echegaray ofrece en su libreto, por la peculiar fluidez melódica de Fernández Caballero y la vibrante fuerza del dúo y el primor de algún coro.* La Revoltosa, *por el madrileñismo de ambientes, situaciones y tipos que ofrecen con exacta medida Federico Silva y Carlos Fernández Shaw, y por la garra, la inspiración, el magistral dominio que en voces y orquesta luce Ruperto Chapí. Programa, pues, seductor. Más aún si llega a nosotros cuidado en lo escénico, servido por un coro nutrido —el titular, dirigido por José Perera— ensayado y con doble acierto al cantar y al servir la acción y con una orquesta, la Sinfónica de Madrid, como, quizá, nunca se haya contado: por el número de componentes, llena y compacta la cuerda, pulcra la ejecución atenta, mucho más que acom-*

pañante rutinaria y anémica —el peligro de fosos desequilibrados y sin ensayo—, baza decisiva para elevar el nivel de las versiones.
(...) Si todo, ya desde la presentación del coro y los deliciosos figurines que emplea, nos hace pasar de la sonrisa a la risa abierta, el final dislocado tiene irresistible fuerza, con la espléndida parodia de "ballet" que desarrollaron magníficamente las dos "silfides" elegidas; Doña Serafina, por los aires, servida por la excelente Carmen Rossi, Querubini —de un lado la cabeza, el dinero, del otro el corazón, el engaño de la esposa— mesando sus escasos cabellos... y todos en acción. Gran trabajo, de actor de clase que la tiene hasta cuando se ve abocado a cantar, sin ser cantante, el de José María Pou. Y el de Marisa Ruz, Amina, con sus histerias de cantante enamorada. Al no ser un bajo Enrique Navarro, pierde todo carácter su interpretación. Por lo que atañe a la pareja central, en Josefina Meneses ha de reconocerse su capacidad para establecer comunicación con la sala. Pertenece a la raza de tiples herederas de las que en el pasado tenían su público, y antes que por la dulzura de la voz hemos de aplaudir la entrega al cantar, desenvolverse y frasear con claridad. Virtud, la última, no corta, que también resalta en la veterana clase de Pedro Lavirgen, con voz que siempre conserva una jerarquía y línea de artista, que la tiene. Fueron ovacionados en el dúo, como lo fue el coro en el de las murmuraciones.
Después de la grandísima ovación que premió el preludio de La Revoltosa —¿no cabe, maestro, más picardía en la coda con una mayor gradación y anchura en el triple diseño de los trompetas?—, la hubo, justa, para el ambiente escenográfico de Gil Parrondo: patio castizo, tres plantas, corredores abiertos, fondos madrileños logrados, limpia y adecuada atmósfera
Milagros Martín, muy joven, muy guapa, algo exagerada de movimientos, fue una válida Mari-Pepa, sin la medida última de la deseable anchura vocal que pide un "¡Ay, Felipe de mi alma!" Javier Álaba, un Felipe correcto en lo vocal y más en lo escénico y por la planta. En ambos el casticismo es un poco prefabricado, pero ¡es tan, tan difícil servir hoy tipos madrileños! Espléndido, como siempre, este admirable actor que es Rafael Castejón, capaz de arrancar un gran aplauso y constantes murmullos como Cándido. Muy cuidado y simpático, el Señor Candelas del veterano Alfonso del Real. (Pienso en alto: ¿No habría sido mejor el intercambio de papeles?) Puesto en juego para ganar con él, su físico, Chari Moreno en Gorgonia, algo excesiva en la cantidad vocal. Bien los demás, pero a las respectivas coplas de Soledad —personaje servido por María Teresa Cortés, animadas con fortuna por una pareja de bailarines— y a Atenedoro, Pedro Valentín, le faltó gracia.
Creo que lo mismo cabría decir, en parte, de la dirección solvente, cuidada y seria de Miguel Roa, que sólo supo dar la castiza al cuarteto de presentación de Mari-Pepa.
Volvamos al comienzo: al margen de concretos matices, noche de triunfo para todos. Y de alegría, por que así, claro que es un regalo ver y oír nuestra zarzuela." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 5 de noviembre de 1987).

"(...) La Revoltosa y El dúo de la Africana son obras muy características del final del siglo XIX, en que el dolor de la irremediable decadencia tenía una respuesta casticista, como encerrándonos en nosotros mismos con sonriente ironía. Así ocurre en El dúo de la Africana, zarzuela que pretende ridiculizar la ópera, tan ambicionada por nuestros compositores con escaso éxito.
La versión de El dúo de la Africana repone la que hace tres años ofreció este teatro. Y es muy equilibrada en cuanto a la escena y a la música, ambas cada una en función de la otra. La dirección de escena, de José Luis Alonso, hace gala de imaginación, conduciendo el leve argumento, desde el primer cuadro hasta el clímax de locura cómica del tercero, con detalles que demuestran el buen —teatro dentro del teatro— conocimiento de cómo funcionaba una compañía modesta de ópera por Perera, en el primer cuadro en que es protagonista.
Ejemplo es el momento en que todos, colocados como para una fotografía, se agrupan graciosamente, no siendo el menor atractivo el vestuario, con figurines del propio Alonso, que contribuye a centrar la acción en la época requerida. Sobre este fondo, los protagonistas, Josefina Meneses y Pedro Lavirgen —Antonelli y Giuseppini—, primerísimos nombres en el género, pueden desarrollar su trabajo en el doble aspecto de lo escénico y lo musical, con más soltura y desenfado la Meneses. Con ellos, siempre muy atentos al estilo evocado, Pou, Villarejo, Ruz —divertida Amina—, Navarro, Rossi e Incera, tan excelentes actores como cantantes, siendo acogido su trabajo con plena satisfacción del público numerosísimo.
Luego llegó La Revoltosa, con un prodigio de escenografía, obra del veterano Gil Parrondo, que provocó la admiración de los presentes y fue saludada con una ovación, lo mejor de la representación, que en cuanto a los personajes principales, Mari Pepa, Milagros Martín, y Felipe, Javier Álaba, ambos buenos actores, aunque más desenvuelta ella, acusaron en sus voces falta de garra y fuerza persuasiva. Su famoso dúo, apasionado y sentimental, no alcanzó la tensión que le da sentido, y menos al oscurecer la orquesta las palabras. Junto a ellos, Alfonso del Real, gracioso Señor Candelas; Chari Moreno, como Gorgonia, y el resto del reparto, dignamente servido por Cortés, Siles, Rosado, Villarejo, Bellido y R. Castejón, todos dispuestos en la escena con convencional verosimilitud por José Luis Alonso.
La orquesta Arbós, a las conocedoras órdenes de Miguel Roa, fue en todo momento, con la excepción señalada, apoyo segurísimo de todos." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 5 de noviembre de 1987).

"Muy buena la idea de La Zarzuela de abrir su temporada reponiendo el montaje de hace tres años de El dúo de la Africana. No sólo porque el libreto de Miguel Echegaray tiene mucha gracia y la música de Fernández Caballero es excelente, sino porque tiene un gran montaje de José Luis Alonso como director de escena, figurinista y escenógrafo. Las partes cantadas fueron muy bien cubiertas por Pedro Lavirgen y Josefina Meneses, destacando como actores José María Pou, que está genial; Marisa Ruz y Carmen Rossi. El público se lo pasó en grande.
Nueva producción, en cambio, la de La Revoltosa, el gran sainete con la mejor música de Chapí. De nuevo una acertada puesta en escena de José Luis Alonso, esta vez con escenografía de Gil Parrondo y figurines de Cidrón. Javier Álaba y Milagros Martín cantaron muy convincentemente los protagonistas." (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 5 de noviembre de 1987).

"(...) Alonso ha logrado delicias en La Revoltosa sobre un escenario corpóreo y luminoso del pintor asturiano Gil Parrondo. Allí está el Madrid de 1897 (la cara alegre e inconsciente de la España del desastre) totalmente vivo en las palabras, las acciones, los sentimientos y la música, bien dirigida, pero con cierta atonía, por Miguel Roa y cantada muy bien por Javier Álaba y Milagros Martín.
Los escenarios y figurines de El dúo de la Africana son del propio José Luis Alonso, en una ironizada reproducción de los gustos propios de la época. Aplaudimos a Pedro Lavirgen en Giuseppini, a la Meneses en la Antonelli y a José María Pou en el Empresario de ópera barata. (Enrique Franco. "El País". Madrid. 5 de noviembre de 1987).

EL AÑO PASADO POR AGUA

Libro: Ricardo de la Vega. Música: Federico Chueca y Joaquín Valverde. Dirección musical: Miguel Roa. Dirección escénica: José Luis Alonso. Escenografía y figurines: Julio Galán. Coreografía: Alberto Masulli. Director del coro: José Perera. Intérpretes: Enrique del Portal, Paloma Pérez-Íñigo, Rafael Castejón, José María Pou, Alfonso del Real y Vicky Lusson. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 6 de diciembre de 1987, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

"(...) La chispa popular de Chueca y Valverde y el tino sainetero de Ricardo de la Vega constituyen una de las más logradas herencias dejadas por el género chico, pues se trata de un casi-folclor ciudadano que en ocasiones cita el folclor auténtico.
Para su reposición en La Zarzuela, Enrique Gil de la Vega —el gran crítico deportivo que empezó siendo crítico musical— ha revisado el libreto y, de acuerdo con José Luis Alonso, han añadido a la partitura otros números de Chueca: "La canción de la Lola", con el "Capotín" y el "No me mates", que Manuel de Falla emplearía en El sombrero de tres picos; un chotis de "En cuanto que oigo el organillo", de Los arrastraos: el delicioso trozo de "Las cigarreras", de otra revista de Chueca, la titulada De Madrid a París; los cuplés del "Chavito", de Las zapatillas, y "La bombilla", de Luces y sombras.
Se da pie así a un espectáculo más interesante y rico, en cuyo montaje José Luis Alonso ha logrado algo muy difícil: conservar la autenticidad de la época y servir los gustos de ahora, incluidos los "posmodernistas", que, según anota Andrés Amorós en su breve escrito "Nuestro género grande", gustan del género de nuestros padres y abuelos.
Muy bien llevada musicalmente por Miguel Roa, con deliciosos escenarios ingenuistas y unos muy graciosos figurines de Julio Galán, la obra estuvo bien cantada, danzada y mimada. Enrique del Portal, Paloma Pérez-Íñigo, Rafael Castejón, José María Pou, Alfonso del Real y Vicky Lusson encabezaron el reparto y obtuvieron para la zarzuela, en el teatro que lleva su nombre y guarda parte de su historia, un éxito notable. La resurrección de la deliciosa muestra de nuestro mejor teatro lírico popular me parece un acierto, y el público opinó del mismo modo, a juzgar por

sus largas ovaciones." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 7 de diciembre de 1987).

El año pasado por agua, *revista general de 1888, presentada un año más tarde, repuesta hoy como estreno para una abrumadora mayoria de espectadores, se nos ofrece ideal ejemplo de lo que un sainetero con la soltura y chispa de Ricardo de la Vega es capaz de lograr con un tema de circunstancias: la lluvia torrencial caida sobre Madrid en el periodo que se refleja. Sin consistencia argumental, que maldita la falta que hace, el gran libretista mezcla personajes y ambientes reales e imaginarios: el Año Nuevo —despistado, ingenuo, sorprendido ante todo—, un guardia municipal, que es su mentor y, diriamos, relaciones públicas, el dios Neptuno, modistillas, chulos, menegildas, cocheros, el invento de la electricidad personificado en una animadora de sala de fiestas, la Bombilla, un cochero... Hasta se permite escribir para un actor famoso de la época, Julio Ruiz, un tipo que es su calco y como tal se presenta...*
El diálogo, hecho de frases breves, ocurrencias, equívocos y cambios de palabras, apunta situaciones sociales, económicas y politicas —nada nuevo bajo el sol— del todo aplicables al momento actual. Un descendiente ilustre de don Ricardo, nuestro querido y admirado compañero Enrique Gil de la Vega "Gilera", deja sus predios deportivos y adapta con soltura y acierto lo que precisa la puesta a punto, incluso para incorporar de forma natural, sin fisuras ni forzamientos, cinco números del propio Chueca, enriquecedores de la breve partitura de este "monstruo" de la facilidad y la inspiración.
¡Chueca! La mazurca, el "schotist", el pasacalle, el vals, la polca surgen, subrayan, animan, alegran, encienden con ese raro don de la gracia espontánea impar. Si hace falta, engarza una referencia popular —"¡Que llueva, que llueva...!"—; si conviene, copia en las "cigarreras" la atmósfera de sus "ratas"; si viene a cuento, intercala compases del "Danubio azul". ¿Qué más da? ¿Y qué importa que califiquemos de zarzuela, sainete, revista su música? Es de Chueca. Ni más ni menos.
Con eficaz escenografia y mejores figurines de Julio Galán, un excelentisimo trabajo coreográfico de Alberto Masulli, de sus jóvenes bailarines, como el coral desarrollado con sus gentes —activas y acertadas— de José Perera, el director de escena José Luis Alonso volvió a dar en la diana con la versión alegre, movida, en el punto justo de lo ambiental y lo caricaturesco, sin caer en afectaciones o brochazos demoledores. Fue una representación dinámica, llena de hallazgos, subrayada con risas, aplausos, murmullos: redonda.
Contó para ello con un cuadro que sólo con los medios de un teatro oficial puede reclamarse, aparte la excelente Sinfónica de Madrid, dirigida con precisión por Miguel Roa. Imposible la cita integra del copioso reparto, como lo resulta el comentario número por número. El más ovacionado, el de incorporados cuplés del "Chavito", por que, además, fue servido por una pareja ideal: Vicky Lusson, perfecta en la figura, las dotes de "vedette", suelta, dominadora, con adecuada picardia y cantando con vocecita suficiente y afinada, y Rafael Castejón, que tiene gracia innata hasta en el tono de voz. Son otros los mundos de Paloma Pérez Iñigo —desenvuelta con todo—, porque su voz es de cantante lírica y no de castiza saineteril. Se aplaudió el sensacional dúo de los paraguas, con acertada réplica de Enrique del Portal.
Admirable, uno de los pilares del éxito, Carmen Rossi, "una señora" que en pleno pasillo de butacas —utilizado lo mismo que una pasarela— dio lecciones de bien decir. Compuso con dignidad su difícil tipo de "Año Nuevo" el buen actor que es José Maria Pou y lució su comicidad, en papel peligroso por las reiteraciones, Alfonso del Real, "Neptuno". Nos divirtieron las cigarreras, los guardias, todos... Como en la obra, al concluir el enfado por el nuevo atasco le reemplazó el aplauso por el regalo evocador; a la lluvia inmisericorde, el sol radiante del éxito." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 7 de diciembre de 1987).

"La segunda etapa lírica oficial del Teatro Nacional La Zarzuela, que se prolongará hasta primeros de enero, vuelve a traer La Revoltosa, *que recientemente hemos comentado en estas páginas, aunque con diferentes protagonistas, y* El año pasado por agua. *Poco hemos de añadir a lo dicho acerca de* La Revoltosa, *representada en esta ocasión con una mayor fluidez, gracia y soltura, lejos de los lógicos nervios del dia de la presentación de la nueva producción de la archifamosa obra. Ahora, Guadalupe Sánchez asumió el rol de "Mari Pepa" con bonita voz, aunque de pequeño volumen, y Enrique Baquerizo, como "Felipe", de medios vocales suficientes, y ambos con el desgarro castizo que sus papeles exigen. Para ellos, con Alfonso del Real (Candelas), Castejón (Cándido), Villarejo (Tiberio), Chari Moreno (Gorgonia) fueron las primeras ovaciones de la noche..*
El año pasado por agua, *de De la Vega, Chueca y Valverde, pretende explotar, prolongando la fórmula, el éxito de* La Gran Vía, *con un nuevo espectáculo que tiene mucho en común, por su carácter arrevistado, con el anterior. Ya, el subtitulo define la ambición: "Revista general de 1888".*
Estrenada en el Teatro Apolo a comienzos de 1889, es una desenfadada crítica de los acontecimientos del año anterior, con divertidas alusiones políticas, en buena parte explicables hoy mismo, producto de la adaptación que del texto ha hecho el periodista Enrique Gil de la Vega, actual descendiente del famoso Ricardo. Se suceden los episodios —alegres valses, pasodobles, mazurcas...—, ligados levemente entre si, en un atrayente espectáculo que evoca, con aire de celuloide rancio, entre la sonrisa y la ternura, el tiempo pasado de nuestros abuelos, que no necesariamente ha de ser siempre mejor.
Centro de estos leves apuntes sociológicos es Alfonso del Real (Neptuno) vivificando la popular y acuática estatua madrileña, y rodeado de una corte de bañistas, con aquellos inefables trajes de baño femeninos, entonces atrevidos y hoy ingenuos. Con una pasarela revisteril y muchachos que vocean en el patio de butacas los periódicos de la época, van pasando los diferentes números, entre los que se han intercalado otros del propio Chueca, que han sido encomendados a Paloma Pérez Iñigo, los más serios: "Una modista" y "La Bombilla", con el buen acuerdo de reservar los más revisteriles a una cantante especializada en el género, Vicky Lusson: "La Menegilda" y "La Chula".
La notable escenografia y figurines, de Julio Galán, con un fondo del viejo Madrid como base, quizá no aprovechan todo lo posible las oportunidades que el libreto les ofrece, pero siempre son de buen gusto y justamente evocadores, proporcionando el adecuado marco a los protagonistas y al coro, casi siempre presente en escena con afinación y ajuste, y movido con



arreglo a los cánones de la época por José Luis Alonso. Para todos sirvió de buena base sonora la excelente Orquesta Sinfónica Arbós, titular de la casa, a las órdenes eficaces en el foso y en la escena de Miguel Roa." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 8 de diciembre de 1987).

LA BOHÈME

Libro: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, basado en "Escenas de la vida bohemia", de Henry Murger. Música: Giacomo Puccini. Dirección musical: Antoni Ros Marbá. Dirección escénica: Horacio Rodríguez Aragón. Escenografía y figurines: Hugo de Ana. Director del coro: José Perera. Director de la escolanía: César Sánchez. Intérpretes: Luis Lima, Bruno Sebastián, Paolo Gavanelli, Enric Serra, Alfonso Echeverría, Miguel Sola, Ilona Tokody, Carmen González, Julio Pardo, Jesús Valderrábano, Fernando Balboa y Jesús Landín. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Escolanía de la Sagrada Familia. Estreno: 19 de enero de 1988, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

"La interpretación de La Bohème *resulta siempre peliaguda, pues todos tenemos en la memoria grandísimas versiones, como la célebre de Karajan para la Scala en el momento cumbre de Mirella Freni.*

Como primera y acertadísima medida se encargó la dirección musical a Antoni Ros Marbà, maestro excelente y sensibilidad idónea para la pieza pucciniana. El director barcelonés ha conseguido maravillas. Su exigencia musical, su afán por hacer tocar bien, su medida de todos los elementos, desde la clarificación de la textura hasta la afectividad de la expresión , como en la magnífica diferenciación entre las dos mitades del primer acto, al modo karajaniano: cuando va a entrar en escena "Mimì", el personaje central de la ópera, el aire se detiene y el encantamiento se produce. Ensimismado, moroso, recreándose en la marcha melódica y en las tan personales estructuras armónico-tímbricas, Antoni Ros Marbà, aparte de poner bello orden en todo, supo enaltecer al personaje que da razón de ser a la obra entera.

Seguir al director en su repertorio de exigencias, en su grande y espléndida línea, en la retención de los "tiempos", en las "respiraciones" expresivas no es asunto fácil, y tanto la soprano húngara Ilona Tokodi —premio en Ginebra el año 1976— como el tenor argentino Luis Lima respondieron con la nobleza y mordiente de sus medios y su estilo a las incitaciones de la batuta. La eficacia dramática se enriquecía en este caso por la juventud y estampa de los protagonistas, que parecen convenir con exactitud a los ideados por Giacosa-Illica y Puccini.

Redondearon, en perfecta unidad de estilo, el "todo" músico-teatral el barítono Paolo Gavanelli (Marcello), el catalán Enric Serra (Schaunard) y el donostiarra Alfonso Echeverría (Colline). El otro personaje femenino, Musetta, que con frecuencia queda en segundo plano, quedó bien resaltado por el timbre fresco, atractivo y la gracia juvenil de Carmen González, que —a pesar de un visible "trac"— compuso y cantó el tipo con todo acierto.

Coro, escena, banda, todo estuvo a punto en una representación bella y equilibrada, cuya intensidad emocional culminó en el acto final. La muerte de Mimì constituyó una creación de alta poesía, y como contraste, el acto segundo, un ejemplo de animación escénica, de pintura de época, de rara vitalidad. Al éxito colaboraron el resto de los intérpretes, las voces bien ensayadas de Perera del coro titular y los niños de César Sánchez.

La Bohème *inaugural de La Zarzuela tuvo la gran virtud: no necesitamos recordar versiones anteriores, pues estábamos ante un supermusical, cuyo valor determinaba la misma sustancialidad teatral. Fue, como quiso Puccini, auténtico teatro musical antes que música teatral, y Antoni Ros Marbà, Rodríguez de Aragón, el reparto completo y todo tipo de colaboradores merecieron larguísimos aplausos de un público conmocionado desde el primer momento.*" (Enrique Franco. "El País". Madrid. 21 de enero de 1988).

"(...) La Bohème, *la buena* Bohème, *tuvo una característica global plausible: su condición juvenil, dada la de los elementos reunidos. De ellos, quizá no se valoró debidamente la alta calidad del tenor lírico puro que posee Luis Lima, con muy bella y fácil zona alta en la voz y agudos seguríssimos, que pudo ir a todos ellos sin problemas. Para su tipo de voz, es mejor que el tan hermoso final ortodoxo del primer acto que ahora se prefiere, el tradicional son del redondo y sostenido agudo. También lo atacó en el concertante del segundo acto. Estuvo mejor en el tercero y en la escena de la muerte que en el raconto, porque le falta anchura de volumen y hasta generosidad comunicativa. Pero es indiscutible figura del presente.*

Al margen de considerar injusto que no se aplaudiese el "Mi chiamano Mimì" ni el "Addio", de Ilona Tokody, creo que en su muerte y en su presentación, sobre todo, le sobró artificio, hubo exceso de expresión facial y movimiento, con mengua de la tierna ingenuidad, la sorprendida ilusión de la vecinita envuelta en la amorosa llama de Rodolfo. La voz, algo desigual en la emisión y el color en momentos, es grata, extensa, y las facultades, firmes. Tiene gran temperamento.

Paolo Gavanelli fue un Marcello directo y brillante, con voz poderosa, que lució mucho en la escena del segundo acto. En el final del tercero, con misión complementaria de la básica de Rodolfo y Mimì, debe contener la cantidad. Muy bien, con voz bonita, sin problemas y estampa adecuada, Carmen González. Por fin, el maestro dirigió un "Vals de Musetta", sin dislocar el tiempo. Justamente aplaudido en su "Vecchia zimarra", dicha con calidad vocal y de expresión, Alfonso Echeverría. Seguro y dominador, antes que cautivador por la materia, Enric Serra, como Schaunard. Cumplieron bien el coro titular y la Escolanía de la Sagrada Familia, que dirigen José Perera y César Sánchez.

Lo mejor, a grandes codos, lo admirable, Antoni Ros-Marbá, el gran triunfador de la noche. Y no se olvide: en noche de ópera italiana, triunfar



"El año pasado por agua" (en la página anterior) (Fotos: Antonio de Benito) y "La bohème" (Fotos: Jesús Alcántara), dentro del programa del Teatro de la Zarzuela de Madrid.

por encima de las voces, resulta insólito. Con una colaboración atenta, sensible, felicísima de la Orquesta Sinfónica —un poquito de moderación sonora en el trombón contrabajo no vendría mal—, ofreció una versión rica en detalles y de gran línea: con calidad lírica y fuerza dramática. Gustamos en ella pianísimos de enorme sutileza y plenitudes máximas.
Dos citas de grandes momentos: la exquisita poesía instrumental que rodea frases —"Tisaró vicina..."— del "duetto" del primer acto y la tensión dramática a partir del acorde y la impresionante violinada que anuncian la llegada de Mimí, moribunda. En los aplausos individualizados que todos recibieron, en este feliz arranque de temporada que vuelve a patrocinar el Banco Central, la parte del león se la llevó Ros-Marbá. Con toda justicia." (A. F.-C. "ABC". Madrid. 21 de enero de 1988).

"(...) Aunque la producción de La Bohème, *de Puccini, que abría la temporada operística en La Zarzuela era una estrenada hace dos años, en realidad era distinta y mejor, porque, aparte de tener un nuevo reparto, el director escénico, Horacio Rodríguez Aragón, había precisado aún más su certero montaje, e incluso el escenógrafo Hugo de Ana había mejorado algunos problemas del segundo acto.*
Además, la nueva dirección musical de Ros-Marbá fue verdaderamente espléndida, consiguiendo una gran unidad conceptual además de la máxima precisión, seguridad y musicalidad. Una dirección auténticamente modélica con un sonido estupendo por parte de la Sinfónica de Madrid.
Vocalmente, el tenor Luis Lima mostró una voz muy hermosa y limpia, perfectamente adecuada al papel. Le dio la réplica Ilona Tokody, que es una buena soprano y además fue a más a lo largo de la función. También muy bien Alfonso Echevarría y adecuadísima Carmen González. Paolo Gavanelli y Enric Serra completaban el buen elenco.
Con todo, lo más importante de la producción, junto a la gran categoría directorial de Ros-Marbá, fue la sensación de representación normal de teatro de ópera. Esto es, una función no basada sólo en divos, sino en un reparto completo y en una relación lógica con el teatro y los elementos musicales.
Esto, que es normal en las grandes óperas del mundo, no se había empezado a practicar aquí hasta hace pocos años y ya va dando sus frutos." (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 21 de enero de 1988).

ATTILA

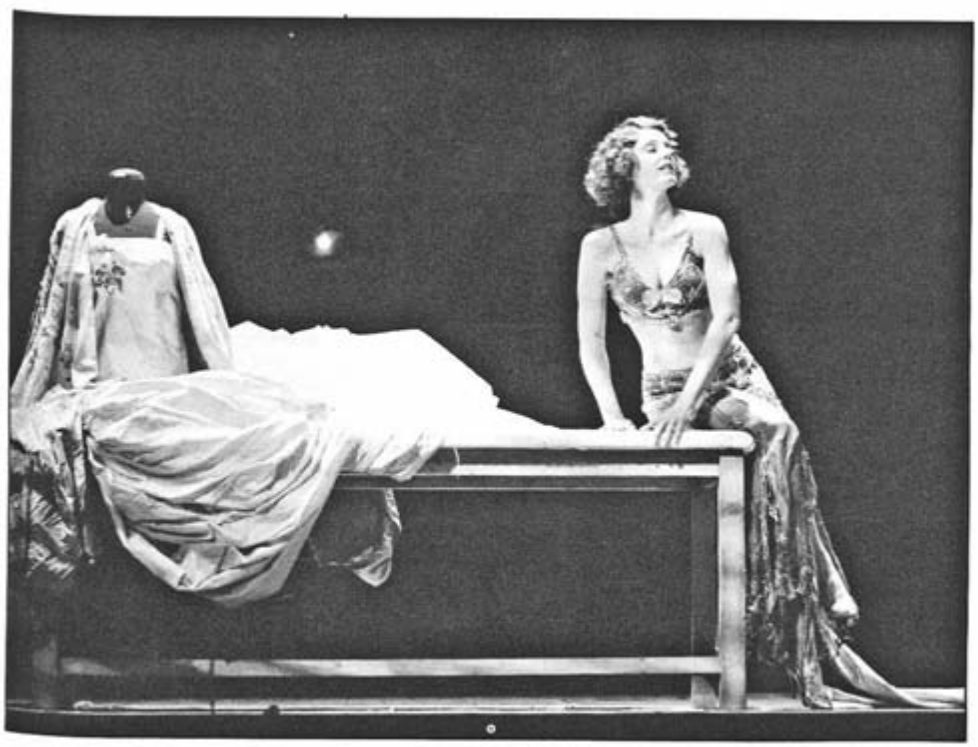
Libro: Temistocle Solera. Música: Giuseppe Verdi. Director Musical: Romano Gandolfi. Director escénico: José Luis Alonso. Escenografía: Mario Bernedo. Figurines: Pepe Rubio. Director del coro: José Perera. Intérpretes: Yevgeny Nesterenko, John Rawnsley, Mara Zampieri, Mario Malagnini, Santiago Sánchez Gericó y Alfonso Echeverría. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 13 de febrero de 1988, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, Madrid.

"(...) Tuvimos esta vez, sobre unos escenarios y figurines neotradicionales no exentos de atractivo, una dirección escénica adecuada y un reparto importante, sobre todo por la figura del protagonista encarnada, dramatizada y cantada excelentísimamente por el bajo Yevgeny Nesterenko. *Si* Attila *es el centro y suma de la ópera, el bajo soviético fue el centro y la cima de la versión.*
Mara Zampieri, de grandes medios vocales, no siempre exacta de afinación, pero segura en los agudos, alternó excesos de potencia con momentos de muy bella dicción poética.
Con el baritono John Rawnsley y el tenor Mario Malagnini, hizo la Zampieri un magnífico terceto, lo que importa mucho tratándose de uno de las grandes páginas de la partitura. Merecen, también, cita elogiosa en sus cometidos Santiago Sánchez Gericó y Alfonso Echeverría.
José Perera preparó bien los coros titulares y el maestro Romano Gandolfi, superveterano y dominador de todos los rincones operísticos, sirvió una versión palpitante y bien narrada, con lo que el éxito de la representación fue redondo." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 15 de febrero de 1988).

"(...) La nueva producción del Teatro de La Zarzuela con escenografía de Mario Bernedo y figurines, muy ricos y bellos, de Pepe Rubio —bastante más armonioso el trabajo de ambos, que sus disonantes presencias entre los artistas al saludar— ha contado con la dirección de José Luis Alonso, caracterizada por el orden, el equilibrio en la distribución de conjuntos y su escueto movimiento. Personalmente, creo un gran doble acierto que no intentase desquiciar con innovaciones lo que, por fuerza, hubiese llevado al ridículo, resaltando, al menos, la endeblez teatral y que no presentase al protagonista con la tradicional estampa de rey bárbaro de guardarropía. No salió a saludar y mereció ser aplaudido. Muy bello el primer cuadro, básicamente repetido en el sexto, con columnas, esculturas, imperio del negro y el oro, iluminación rojiza y humo sugerente. Feliz también la atmósfera gris de la segunda escena, de los ermitaños. Logradas las dos que, con alteración de emplazamientos, sugieren el bosque. Feísimo el campamento de Ezio, con entoldado que más parece mosquitero tropical,y demasiado barroco el de Attila.
Musicalmente, Romano Gandolfi, director correcto, serio, con buena tradición, sin demasiadas sutilezas en los envíos del foso, donde la Sinfónica puso a contribución disciplina y buena clase —¿por qué la tonta distracción de algún violín, con adelanto en pasaje claro?— dio una lección magistral de cómo puede lograrse el ciento por ciento de las posibilidades de un coro. Con gestos sobrios, eficacísimos, tuvo en sus manos y logró ajuste, matices y plenitudes del de la Zarzuela, en gran actuación, merecedora de que participase en los saludos su titular, José Perera. Es conjunto que trabajó escénica y vocalmente con un interés que no pasa inadvertido.
Reparto desigual. Magnífico Yevgeny Nesterensko, por la condición de una voz sólida, noble, de clase y las facultades. Cantó sin reservas, dominador del personaje traicionado por todos y fue la gran figura de la noche, seguido por un excelente barítono lírico, John Rawnsley, de voz con calidad de timbre y atractiva línea. Cayó, como algún otro famosísimo colega, en la bobadita del alarde: un sobreagudo tenoril innecesario, que puede, sí, conducir a finales en punta y éxitos que a un artista como él no deben complacerle, pero también, cuando, como esta vez, se rompe, apagar la que habría sido justa ovación.
Mara Zampieri, que hubo de sustituir —¿cuántas cancelaciones, ya, he vivido de esta buena soprano?— a María Chiara, tiene una voz extensa. La exige la endemoniada "particella" de Odabella, hermana de la Abigaille del Nabucco. *La terrible extensión y poder que reclaman muchos momentos, las "cavallettas", (muchas clausuran intervenciones de los cuatro elementos base), hacen que fuerce su voz y la destemple. Buen ejemplo, en la salida ya temible, donde estuvo mediocre. Por el contrario, en su romanza, la página más bella de toda la ópera, cantó con una media voz que, al recogerse, tuvo gran calidad. En conjunto, quedó por bajo de lo que su parte reclama.*
No dudo sobre las posibilidades líricas del tenor Mario Malagnini... para otras obras. En ésta, que pide condición distinta, su trabajo no lo creo de recibo. En el dúo con la soprano las materias son tan diferentes que la destemplanza llegó a parecer desafinación. Cumplieron con calidad en sus breves cometidos Alfonso Echeverría y Santiago Sánchez Gericó." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 15 de febrero de 1988).

"Ejemplo del primer estilo verdiano, sus diferentes arias, dúos, tercetos, etc., aparecen independientemente unos de otros, sin la unidad que definiría sus últimas obras. Y es curioso observar otro tipo de unidad interna en la inspiración: aparecen momentos que nos recuerdan otros anteriores o posteriores. Todo es puramente verdiano. Si a esto añadimos la pobreza del acompañamiento orquestal, con su característico "guitarrón", tendremos definida la partitura, en la que abundan los momentos "heróicos". Claro es que no falta la hábil carpintería sonoro-musical, dramatizante y de fáciles efectos escénicos. En suma, viene a ser un interesante documento que fija el camino a recorrer hasta Otelo o Falsttaff.
En cuanto al libreto, armado de acuerdo con todas las recetas pseudorrománticas del momento por Temistocle Solera, que partía de una tragedia de Zacharias Werner, presenta dos particularidades que conviene resaltar: muestra el aspecto más humano del Azote de Dios, y en su vencimiento mediante la traición, no deja bien parado el honor romano que, si no paga traidores, sabe aprovecharse de ellos.
La interpretación ofrecida resultó un tanto desigual, destacando mucho sobre los demás Yevgeny Nesterenko, un "Attila" de hermoso y nobilísimo color, ancha tesitura, si bien en algún momento la orquesta hubo de ocultar una nota grave de difícil emisión. Mara Zampieri compuso una Odabella con su incontrolado torrente de voz, de tosca calidad y destemplada. Por ello, el Foresta, de Mario Malagnini, de bonito timbre y pequeño volumen, quedó en sus dúos con la Zampieri, desapercibido. En cuanto a John Rawnsley, como Ezio, cumplió muy dignamente su nada fácil cometido, lo mismo que Sánchez Gericó, Uldino, y Echeverría, representando al Papa León I, y defendiéndose muy bien en su crucial entrevista con Attila. En todos ellos hay que señalar su estatismo y frontalidad al cantar —al viejo estilo— fuera de su misión escénica, lo que resulta extraño contando con un director tan eficiente como es José Luis Alonso, que teniendo en cuenta la gran cantidad de coristas, figurantes y el no muy amplio escenario, movió a todos plausiblemente.





Solos femeninos en "Attila" (Foto: Jesús Alcántara), (arriba) y "Lulú". (Foto: Chicho).

El coro, preparado por Perera, fue con Nesterenko, protagonista de la velada, pese a algunsos desajustes que el maestro Gandolfi, al frente de la orquesta Arbós, a la que hizo sonar aproximadamente con su correcto oficio no pudo evitar. Los decorados y figurines, de Bernedo y Rubio, neofigurativos en gris, blanco y negro bien iluminados por López Sáez, encuadraron espectacularmente a todos los intérpretes." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 16 de febrero de 1988).

LULÚ

Libro basado en las tragedias El espíritu de la Tierra y La caja de Pandora, de Frank Wedekind. Música: Alban Berg. Dirección musical: Arturo Tamayo. Dirección escénica: José Carlos Plaza. Escenografía y figurines: Gerardo Vera. Intérpretes: Patricia Wise, Marjana Lipovsek, Claudia Eder, Hans Christian, Donald George, Günter Reich, Josef Hopferwieser, Ernst Gutstein, Bodo Schwanbeck, Hermann Winkler, Helmut Böhn, Hans Franzen, Lotte Leitner, Ute Palzer, Brigitta Wutscher, Alfred Burgstaller y Claudio Otelli. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Estreno: 19 de marzo de 1988, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, Madrid.

"Un éxito de clamor, como si se tratase de una ópera italiana con Domingo o la Caballé, acogió el estreno madrileño de la Lulú *de Alban Berg. No era para menos, ya que, además de tratarse de una obra maestra de gran belleza, teatralidad y novedad, la producción es quizá lo más importante que la Zarzuela ha hecho en su historia. La puesta en escena de José Carlos Plaza, con escenografía de Gerardo Vera, es absolutamente magistral, capaz de explicar teatralmente la ópera, de subrayar la calidad de la música y de crear un espectáculo hermosísimo. También la dirección musical, de Arturo Tamayo, fue seria y competente, con una Orquesta Sinfónica de Madrid entregada.*

Asombrosa, verdaderamente sensacional, fue la actuación de la soprano Patricia Wise, protagonista absoluta de la obra. Dio una lección como cantante y como actriz, emocionó, electrizó y cantó una Lulú *ideal. De las mejores actuaciones que puedo recordar en cualquier sitio de un cantante de ópera. El resto del abultado reparto también era irreprochable y perfecto. Podemos simbolizarlo citando a Günter Reich, Bodo Schwanbeck o Donald George. Pero absolutamente todos estuvieron sensacionales. Fue un espectáculo redondo, una de esas veces que se lo pasa uno profundamente y que sale convencido de que la ópera es más que una convención social, que es música y teatro verdaderos, que es creación pura y puede ser cultura de la mejor especie. Al menos, lo es en esta* Lulú, *que se convertirá en un hito de la historia operística madrileña."* (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 21 de marzo de 1988).

"(...) Lulú, *prototipo del sexo que destruye, indiferente a las muertes en torno —infarto, suicidio, asesinatos—; que, destructora de hombres y la amiga que la ha hecho centro de amor y culto, han de morir apuñaladas, no puede sino despertar curiosidad, repulsión, que no impulsos de compasión o simpatía.*

La música de Alban Berg, completada en la orquestación del tercer acto por Friedrich Certha, es de un rigor técnico en la escritura

dodecafónica más inflexible que Wozzeck. Sólo en momentos da paso a encaramadas líricas o diseños de emotividad dramática que caen dentro de lo que entenderemos por bello y, casi siempre nacen, tienen su plenitud en la orquesta. Recuerdo el interludio del segundo al tercer cuadro del primer acto, la glosa instrumental de la muerte de Schon, el retorno de la prisión, la intensidad de las intervenciones de la Condesa, que preceden a la escena de Lulú y Jack, anterior a las muertes. Pero en eso, en todo, hay dominio de voces y foso.

La orquesta, de enorme composición y presencia de elementos no habituales —saxofón, piano— muestra tensiones y crispaciones de las que son ejemplo el constante empleo de las sordinas en el metal. Las voces hablan, recitan con entonaciones o ajustes rítmicos sobre la música. A veces nos ofrecen una frase, motivo, breve período intenso y en muchas se ven sometidas a tesituras —caso del tenor Winkler; de la soprano, sobre todo, en cometido peliagudo— inmisericordes.

Párrafo aparte para la "particella" de Lulú, que Patricia Wise, muy bella, muy en tipo, muy actriz, con una preciosa voz de lírica ligera, bordó, con agilidades, floraturas, intenciones expresivas admirables. Fue una protagonista difícilmente superable y aclamada con lógico, particular entusiasmo.

Reparto extensísimo: veinticinco personajes; servidos por diecisiete intérpretes, aparte unos figurantes justamente destacados por Plaza cuando, al final, se situó entre ellos. Imposible citar a cada uno. Creo que, salvo la inadecuada condición de Josef Hopferwieser, demasiado maduro para Alwa, todos cubrieron perfectamente su cometido. Buena calidad de tenor lírico en Donald George, Pintor y Negro. Clase de cantante barítono grave y actor en Günter Reich, como Dr. Schon. Exacta composición del personaje de Schigold por parte de Ernts Gutstein, bajo cantante que podría ser un buen "Ochs", del Rosenkavalier y en Bodo Schwanbeck, Domador y Atleta. Calidad muy bella de voz y justa expresión como Condesa en Marjana Lipovsek. Ellos, todos, funcionaron a las mil maravillas, movidos, emplazados por José Carlos Plaza en el preciso ambiente.

Desnudos, sórdidos muros de fachada, en la gran ciudad, con rascacielos que en el arranque y final de la obra —en prólogo y escena de clausura— sirven de fondo. Pocos, exactos elementos ambientales, a partir del trapecio desde el que el Domador abre el curso. Mutaciones rápidas, a vista del público. Acierto, en el cuadro entre bastidores de la sala de variedades y en el parisiense, en el movimiento de los invitados y hasta en el toque de esos ascensores al descubierto... que debían descansar un poquito, porque se abusa de ellos. Todo funcionó a las mil maravillas, salvo el esporádico accidente de la pantalla enganchada que impidió ver el comienzo de las proyecciones cinematográficas con la noticia del encarcelamiento de Lulú y quizá un cierto abuso cuantitativo en el tono de las voces al recitar, puede ser que por temor a ser cubiertas por el foso. Figurines acertadísimos, perfecto complemento de la tan feliz escenografía de Gerardo Vera. Y un admirable diseño de luces de Fredy Gerlache.

El maestro Arturo Tamayo, con notabilísima colaboración de la Sinfónica, trabajó mucho y muy bien: con atenta eficiencia, autoridad y dominio especialmente reconocidos y premiados. Es una joven batuta española en triunfo, especialista en la música de hoy." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 21 de marzo de 1988).

"(...) Desde 1928, Berg venía trabajando en esa compleja partitura, cuyo argumento se basa en dos dramas de Frank Wedekind (1864-1918): El espíritu de la Tierra y La caja de Pandora. La época y el país en que nacen estas piezas teatrales se sitúan de lleno en el auge del expresionismo. El expresionismo en el caso de Berg, es una prolongación de los románticos en la que los contenidos de conciencia que se vierten en los pentagramas, se enriquecen o, mejor, potencian con los recientemente liderados del subconsciente. De ahí la descarnada dureza, el brutal, exacerbado lirismo de esa música, tan radical como insobornablemente humana, sirviendo a un crudo argumento que, como denuncia de la sociedad burguesa, levantó fortísima polémica. Y, hoy, a medio siglo de distancia, se ve claro que aquella desmelenada postulación de libertad sólo daría paso a más rígidas aún que las anteriores formas de convivencia. Aquel feroz expresionismo lo podemos contemplar, no sin una irónica sonrisa, como una etapa superada de la historia. Y así, con esta ironía, hemos recibido a esta Lulú, actitud que nos parece presidir el inteligente montaje escénico preparado por Plaza y Vera —deliciosos los figurines femeninos de los años veinte—, entendiendo muy libremente, sólo atentos a lo verdaderamente esencial, las acotaciones de Berg para su obra en lo escénico. Sobre unos fondos fijos, en tono ocre, transcurre la continuada tragedia, con una principalísima protagonista, Patricia Wise, única que realmente canta, rodeada de un nutridísimo grupo de actores que desempeñaron su papel en los estrictos límites del "sprechgesang" o recitado-cantado. La Wise, magnífica actriz, con sus gestos, mohines, posturas muy estudiadas remedando estampas de la época, posee voz de soprano de timbre riquísimo en inflexiones y segurísima afinación. Compuso, en definitiva, una Lulú perfecta, asumiendo totalmente la compleja personalidad.

La música es sustancial en la acción, que sigue, comenta y potencia con una admirable flexibilidad, estando concebida en el ámbito serial, si bien su ordenación siga formas convencionales. Fue dibujada y hecha directamente comprensible, ante su pupitre de director, por Arturo Tamayo, soberbiamente fiel al estilo, muy bien servidas sus indicaciones por los profesores de la orquesta titular Arbós, que están dando pruebas de una ejemplar adaptabilidad a los estilos." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 22 de marzo de 1988).

ERMIONE

Libro: Andrea Leone Tottola. Música: Gioacchino Rossini. Dirección musical: Alberto Zedda. Dirección escénica, escenografía y figurines: Hugo de Ana. Director del coro: Ignacio Rodríguez. Coreografía: Arnold Taraborrelli. Intérpretes: Montserrat Caballé, Margarita Zimmermann, Chris Merrit, Dalmacio González, Uliana Levit, Justin Lavender, Boaz Senator, Francesca Roig, José Ruiz e Ignacio Díaz Coya. Orqueta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 15 de abril de 1988, en el Teatro Lírico de la Zarzuela de Madrid.

"(...) Ermione tiene un libro de Tottola, que se basa en la tragedia de Jean Racine (1639-1699). Andrómaca, que, a su vez, se inspiraba en la obra del mismo título de Eurípides. Narra momentos trágicos de la historia de los hijos de los participantes en la guerra de Troya. Hugo de Ana ha preparado un suntuoso montaje escénico en la medida que lo permite el escenario del teatro; las ruinas de Troya en los grises colores de las piedras son el ámbito de la catástrofe de sentimientos trágicos en juego, subrayados en todo por una acertada luminotecnia, para que el "bel canto" pueda producirse en plenitud, rodeados los protagonistas por un numeroso grupo de figurantes junto al coro, muy bien preparado por Ignacio Rodríguez, y todos vestidos convencionalmente, tal como se acostumbraba en el barroco. Movidos todos en la escena con ambición expresiva, fueron desgranando la bellísima partitura que sigue la acción dramática. Y en el centro de todos , la gran diva Montserrat Caballé, Ermione, en una plenitud que nunca la habíamos escuchado: belleza del timbre, igual en todos los registros; facilidad en los ornamentos, amplitud en la tesitura; riqueza en la dinámica, y, sobre todo, una voz flexible, con densidad constante y capacidad expresiva inimaginable, que casi la acerca al romanticismo de un Verdi, aunque siempre mantenida en los límites del gran canto barroco.

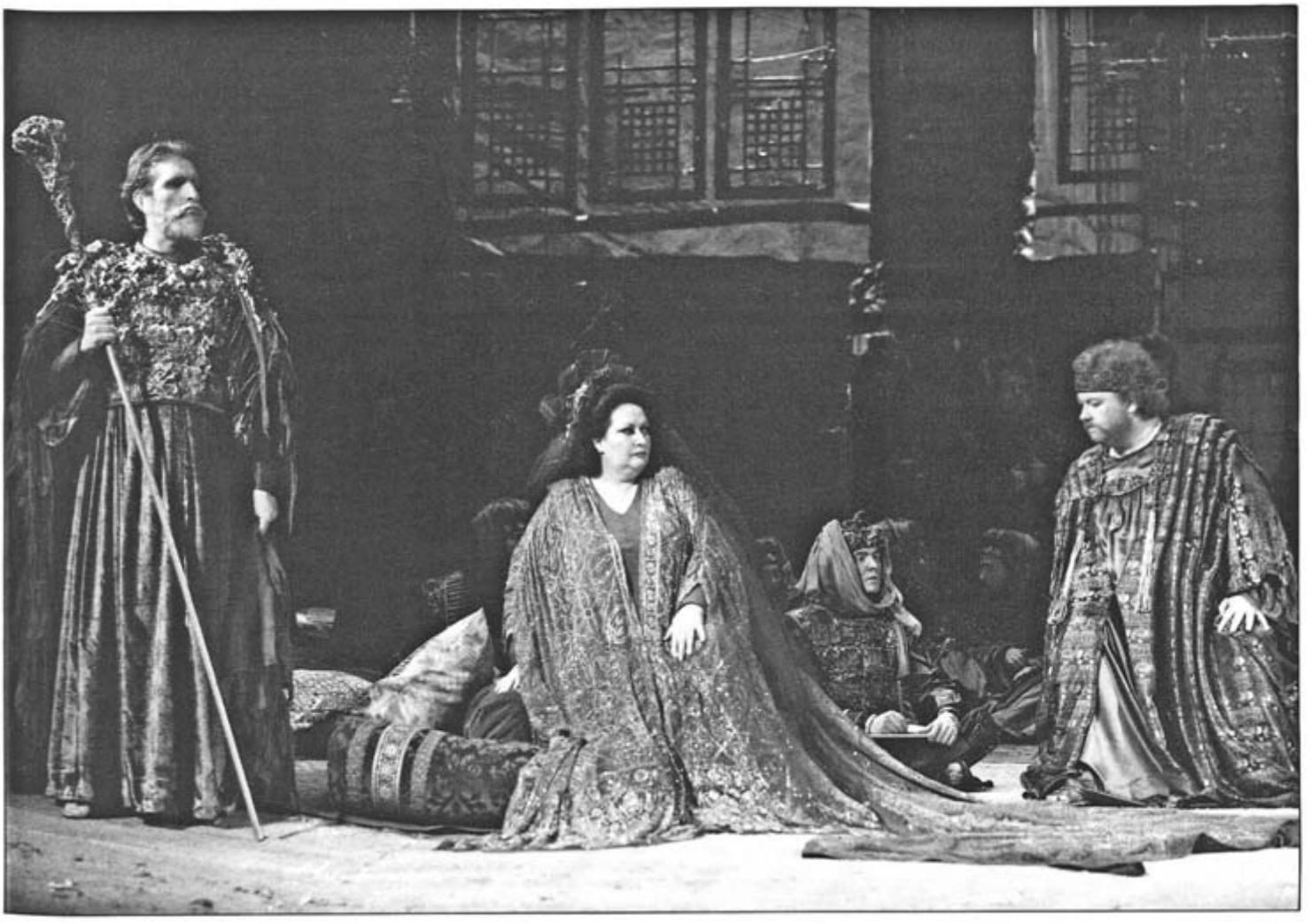
Y a su lado, un excepcional tenor, Chris Merrit, como Pirro, de gran volumen, soltura en las agilidades y timbre noble. Andrómaca tuvo una notable interpretación en Margarita Zimmermann, brillantísima en el acto primero, de bonito timbre y suficiente volumen, aunque en el transcurso de la obra fue perdiendo fuerza su intervención. Y queda por mencionar Dalmacio González, Oreste, con voz de bello color, suficiente volumen y su admirable facilidad en los agudos.

Un muy completo y homogéneo reparto, completado con la dignísima participación de Uliana Levit, Justin Lavender, Boaz Senator, Francesca Rolg y José Ruiz, que tuvieron en la conocedora dirección del estilo y de la obra de Alberto Zedda apoyo segurísimo y eficaz, al frente de la versátil Orquesta Sinfónica Arbós. La representación, a la que asistió la Reina, terminó en medio de un impresionante clamoreo, centrado en torno a Montserrat Caballé." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". 18 de abril de 1988).

"(...) Las dificultades vocales que acumula Ermione en sus papeles protagonistas, todos ellos praticantes de la "coloratura", harán difícil la vida de esta obra, original, con una orquesta que a veces se aproxima a Schubert (Fabio Bisogni escribió un muy interesante estudio sobre el austríaco y el italiano), en otras ocasiones practica el estilo dramático y en no pocas discurre por los típicos fueros rossinianos enraizados en el estilo bufo.

Todo lo cual no priva a Ermione de significar uno de tantos esfuerzos realizados por Rossini a fin de renovar las formas melódicas, armónicas y orquestales para enriquecerlas y colorearlas, incluso para tocar los valores instrumentales y los vocales, como ya estudiara Radiciotti en su importante libro sobre Rossini en 1929.

Conocer Ermione es importante y placentero. Más todavía si la producción alcanza la excelente categoría de la presentada por la Zarzuela, con magnífica dirección escénica, soberbios escenarios corpóreos y figurines de Hugo de Ana, en tanto la parte musical corrió a



Montserrat Caballé interpretó "Ermione" en la temporada 87-88 del Teatro Lírico de la Zarzuela. (Foto: Chicho).

cargo de Alberto Zedda, un auténtico especialista en Rossini. Montserrat Caballé estuvo, una vez más, inolvidable, por belleza de voz, sentimiento expresivo, teatral, clarividente inteligencia y prodigio técnico. Fue una "Ermione" magistral. De todo punto elogiable la "Andrómaca" de Margarita Zimmermann, el "Pirro" de Chris Merrit y el "Oreste" de Dalmacio González. Con un cuarteto así, "Ermione" arribó a buen puerto, se ganó la admiración y el aplauso de todos, sin olvidar la labor de los coros y orquesta. Se trata de un espectáculo que no debe perderse quien se interese por la ópera, la música o, simplemente, por la cultura." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 17 de abril de 1988).

"(...) Imposible detenerse en el tema desarrollado en el libro de Andrea Leone Tottola, con base en la "Andromaque", de Racine; en la historia que tejen los herederos de la guerra de Troya con amores, celos, muertes. Tampoco hemos de analizar la ambientación —escenografía, figurines y dirección de escena— de Hugo de Ana, en la nueva producción que honra al teatro de la Zarzuela, bajo el patrocinio del Banco Central. Ruinas, al comienzo impresión de paisaje lunar, destrucción, columnas, estatuas, restos monumentales crean la atmósfera de un ayer lejano, junto con el vestuario, el buen empleo de la luz y el movimiento y emplazamiento de figuras y grupos. Si es un punto ridícula con pasos de "ballet" la entrada de los guerreros con teas o si se abusa un poco de las gentes arrastradas por el suelo, se trata de reservas concretas que nada empañan el logro general. Pero lo que engrandece a "Ermione" es la música y, si se quiere mayor precisión, la tremenda, pavorosa escritura vocal, de una exigencia fuera de lo común. No ya para uno, para la mayoría de los personajes.

La "particella" de Montserrat Caballé, protagonista, es temible, y en la segunda parte, abrumadora. Pide una voz grande flexible, apta para el matiz, el poder, la agilidad, la extensión. Nuestra admirable soprano lo dio todo con esa increíble calidad que hace natural lo para otra imprácticable.

Sorpresa enorme: la parte de Pirro y la forma de denominarla por el americano Chris Merrit. Por la flexibilidad, el virtuosismo, la endemoniada tesitura —que alcanza en "mi", se mantiene en las zonas altas de forma permanente— podría pensarse en un tenor lírico ligero, pero él tiene una voz, y no sólo la voz, con gran cuerpo: llena, sólida, voluminosa y extensísima, lo que hace más impresionante la forma de vencer algo con lo que, quizá, nadie en el mundo pueda hoy atreverse sino él. Es, en época de carencia, tenor de "puritanos", de "Guillermo Tell", si no destroza esta materia hoy sorprendente.

Lírico ligero lo es Dalmacio González, que cantó mucho y muy bien una parte, asimismo, difícil, pero, por adecuada al tipo de voz, ya no sorprende. Fue un Oreste magnífico.

No tan extensa, pero con números muy bellos y difíciles Margarita Zimmermann lució su estupenda voz de mezzo para redondear magníficamente el cuarteto base.

Sería injusto limitar a ellos nuestras citas. Tam-

poco es fácil y también fue vencida con holgura la parte de Pilade por el tenor Justin Lavender, mientras Boaz Senator fue un Fenicio con calidad de bajo cantante. Notables Ulijana Levit y José Ortin. Sin desentonar, Francesca Roig.
El coro, preparado por Ignacio Rodríguez, prestó una contribución brillante, disciplinada, segura y con buena calidad. La tuvo, excelente, la Orquesta Sinfónica, siempre baza firme de estas temporadas. Alberto Zedda supo dar la vivacidad ideal a los posibles momentos —obertura tan rossiniana, con felices solos de clarinete y flauta: final del primer acto...— y dirigió todo con autoridad firme y conocimiento profundo." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 17 de abril de 1988).

ADRIANA LECOUVREUR

Libro: Arturo Colautti, basado en el drama de Eugène Scribe y Ernest Legouvé. Música: Francesco Cilèa. Dirección musical: Elio Boncompagni. Dirección escénica: Emilio Sagi. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Figurines: Miguel López-Pelegrín. Coreografía: Ray Barra. Director del coro: Ignacio Rodríguez. Intérpretes: Jaime Aragall, Orazio Mori, José Ruiz, Enrique Baquerizo, José Antonio Carril, Santiago Sánchez Gericó, José Velasco, Natalia Troitskaya, Elena Obraztsova, Dolores Cava y Francesca Roig. Bailarines: Antonio Fernández, Manuel Armas, María Luisa Ramos, Marta Álvarez y Mabel Cabrera. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Ballet del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 8 de mayo de 1988, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, Madrid.

"(...) Emilio Sagi es profesional ilusionado, solvente y experto, siempre trabajador y empeñado en una noble voluntad de superación. Aquí, con escenografía muy barroca y un poco libre de Ferrucio Villagrossi, movió en general bien a figuras y conjuntos —demasiado estático el coro, situado como para actuación en concierto, en momentos del tercer acto— y trasladó, lo que resta intimismo y concentración dramática, el acto último del hogar de "Adriana" al vacío escenario de la Comedia Francesa. Eso, alguna luz peligrosamente reflejada en los espejos de la fiesta en Palacio, el abuso a lo que es muy aficionado de gasas, cortinas leves, telas que desentonan de la corporeidad del fondo escenográfico, en el que es absurdo que en lo alto del arco central que da a la escalinata de Palacio aparezca el nombre de Cilèa como si se tratase de músico ya triunfador, son concretas reservas a un trabajo en el resto positivo —lo mejor, el telón transparente del primer acto, con movimiento al fondo—, y merecedor de los aplausos que recibió con sus colaboradores.
Recordemos el buen concurso del coro —preparado por Ignacio Rodríguez— y la nota de color de los elementos del Ballet Lírico Nacional, ninguno primer bailarín, Antonio Fernández, Manuel Armas, María Luisa Ramos, Marta Álvarez y Mabel Cabrera, en feliz coreografía de Ray Barra.
Natalia Troiskaya, en plenitud de facultades, con voz fácil y bella, temperamento y entrega, expresiva en el fraseo y la acción, fue una gran y ovacionadísima Adriana. Si consiguiese mayor grandeza dramático-vocal en los recitados que no canta, perfecta.
Elena Obvraztsova, con la arrolladora fuerza de una voz llena, grande, sonora y su bravura temperamental en la Princesa de Bouillón, también muy resaltada en los aplausos.
En el resto del reparto, más que discreto Orazio Mori Príncipe, aunque el personaje pide una voz más de bajo que baritonal. Gran, positiva sorpresa Enrique Baquerizo, que ha pasado del Felipe de La Revoltosa *al Michonnel con autoridad vocal y dignidad escénica muy notables. Como comprimario, un "divo" en estas misiones, José Ruiz, irreprochable Abate. Cava, Roig, Carril, Gericó, completaron el reparto.*
He dejado para el final las consideraciones sobre Jaime Aragall. Deseo, más que nadie, poder informar sobre una actuación suya redonda, porque creo que tiene la voz de tenor lírico puro más bella de España. ¿Qué le ocurre? Hay desniveles constantes en su actuación. Sobre todo en los dos primeros actos pasó de momentos de calidad sonora y detalles de fraseo admirables, a otros en los que parecía agotado, temeroso por el "fiato", con reservas en la entrega. Tenemos la sensación —¡cuántas calidades en el último acto!— de hallarnos ante un cantante con clase de lujo, pero en permanentes altibajos. ¿Por qué? El puede ser, debe ser, ese grandísimo tenor que hay en él. Mientras, el entusiasmo de los oyentes también se modera.
Con una gran respuesta en el foso por parte de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Elio Boncompagni, maestro seguro de oficio y concepto, pareció más atento a lo instrumental que al flexible servicio de las voces, lo que limitó la voluptuosidad expresiva. Fue la suya una "Adriana" más real que poética, por la que también recibió aplausos desde la escena, al concluir, con la orquesta en pie." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 10 de mayo de 1988).



"(...) Adriana Lecouvreur fue una gran actriz trágica del siglo XVIII, que protagonizó, con Mauricio de Sajonia y la princesa de Bouillón, una dramática historia de amor y celos, que la llevó a la muerte por envenenamiento.
Ante unos modestos decorados, con una defectuosa luminotecnia de Villagrossi y una dirección escénica sin ambición ordenada por Emilio Sagi, los protagonistas fueron desarrollando sus misiones, especialmente interesantes, por la partitura y por sus excepcionales intérpretes, en las figuras rusas femeninas, Natalia Troitskaya y Elena Obraztsova, ambas ligadas a España por los premios que obtuvieron sucesivamente en el concurso internacional Francisco Viñas, de Barcelona. La Troitskaya, Adriana, es una soprano dramática de gran volumen que gradúa sutilmente, color variable según las necesidades expresivas y timbre lleno y homogéneo. Estupenda, cálida actriz, si toda su actuación fue sobresaliente, la escena final, con su muerte, alcanzó cotas de gran diva. De la Obraztsova, Princesa, no es necesario decir sino que respondió a las esperanzas en ella puestas por nuestros aficionados.
Ellas fueron las destinatarias de encendidas aclamaciones, particularmente en su gran dúo, en que cada una era emulada por la otra. En cuanto a Aragall, Mauricio, esperado con cariñosa expectación, tuvo mala suerte, oscurecido por las esplendentes divas; desigual en el color, con agudos que en los "fortes" se endurecen y estrechan, y momentos de inseguridad en la afinación. Fue, no obstante, muy aplaudido. También lo fueron Orazio Mori, José Ruiz, Enrique Baquerizo, Dolores Cava, Francesca Roig, José Antonio Carril, Santiago Sánchez Gericó y José Velasco, que, con toda dignidad, comple-

taban el numeroso reparto. Cumplió, un tanto apagado, el coro preparado por Rodríguez, y discretamente el pequeño grupo del ballet titular, con una coreografía de Ray Barra. La dirección musical de Boncompagni no pasó de los límites del buen oficio. Una representación desigual." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 10 de mayo de 1988).

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (EL RAPTO EN EL SERRALLO)

Libro: Gottlieb Stephanie "El joven", basado libremente en un texto de Christian Friedrich Bretzner. Música: Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Dirección escénica: Emilio Sagi. Escenografía y figurines: Toni Businger. Director del coro: José Perera. Intérpretes: Frank Gersthofer, Mariella Devia, Dorothea Wirtz, Gösta Winbergh, Wilfried Gahmlich y Jaakko Ryhänen. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 8 de junio de 1988, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

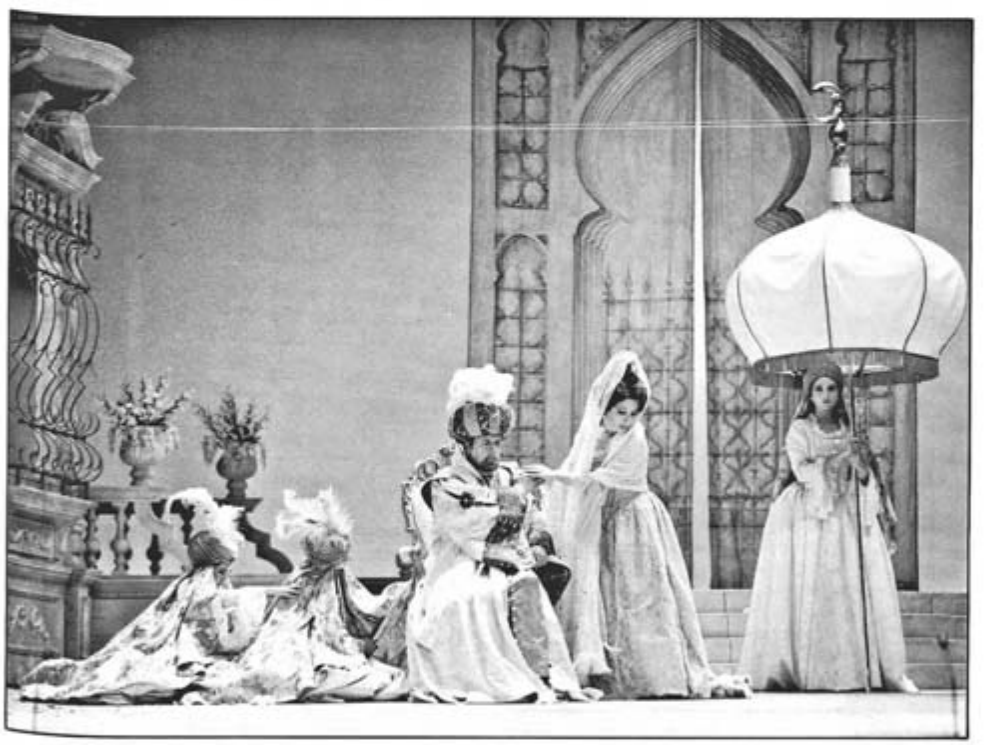
"(...) Hemos visto y escuchado un excelente Rapto. Emilio Sagi ha dado con una versión, entre tantas posibles, fascinante y significativa, en la que están presentes el oriente de la acción y la arquitectura vienesa del ambiente mozartiano, quizá por que Sagi ha sabido ver que en la partitura hay mucho más de espíritu vienés que exotismo pintoresquista, aunque éste dé lugar a ciertos recursos instrumentales plenos de fantasía y novedad.

Gracias a la realización de Sagi vivimos en plenitud a Mozart en sí mismo y en su proyección artística, aunque sobre la fantasmagórica aparición de la imagen del compositor al final de la obra, que más bien parece publicidad de los célebres bombones Mozart de la industria austríaca dedicada a los turistas.

Miguel Ángel Gómez Martínez estuvo acertado, en general, por lo justo y flexible de su batuta a la hora de conjugar el foso y la escena. A veces faltó elevación, como en la espléndida obertura, por ese criterio conocido del maestro granadino, que da por supuesto que todo está en la letra, esto es, en las notas escritas, con lo que se evapora la siempre deseable interpretación creadora. Ahora bien, el total de su labor mereció los aplausos.

Excelente el bajo finlandés Jaakko Ryhänen en Osmín, quizá el personaje más definido y atractivo de la obra. No menos valiosa la tierna y lírica Constance de la italiana Mariella Devia, en la que Mozart acumuló un expresionismo lírico en el que se ha querido ver su amor por la Constance real de su existencia; Dorotea Wirtz venció con brillantez su difícil parte de Blonde; el sueco Gösta Winbergh compuso un Belmonte belcantista, noble e ingenuo, y el germano Willfried Gahmlich cantó y mimó su Pedrillo en forma deliciosa. Los escenarios y figurines de Toni Businger son muy bellos aun dentro de un estilo de aparente simplicidad como la que habita en los pentagramas de Mozart. En resumen, una verdadera fiesta artística que vale por un triunfo grande para sus productores." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 10 de junio de 1988).

"El rapto en el serrallo *es una auténtica joya musical que no es nada fácil en su sencillez. Y la producción del Teatro de la Zarzuela ha mantenido un nivel muy digno y acertado basada en una buena dirección de escena de Emilio Sagi sobre decorados y figurines de Toni Businger. Vocalmente, todos los cantantes mantenían una buena línea mozartiana. Mariella Devia, con muy buen estilo, aunque bastante desigual de registros; Gösta Winbergh, con una buena acción y bella voz, aunque en el aria de la escalera se sintió ahogado por la falta de respiración de la batuta. Jaakko Ryhänen es un buen bajo que pierde algo de potencia en los graves, y Dorothea Wirtz, Wilfried Gahmlich y Frank Gersthofer resultaban de muy buena calidad para sus cortos papeles. Gómez Martínez dirigió con conocimiento y precisión abusando muchas veces de la velocidad y de la falta de respiración, obtuvo también un buen rendimiento de la Sinfónica de Madrid, aunque en ocasiones con sonido un poco duro. El Coro de la Zarzuela estuvo acertado, quizás un poco corto de potencia. En conjunto, una buena representación que, sin ser excepcional, tenía una digna normalidad y que tuvo un merecido éxito, lejos del apoteosis, pero muy apreciable porque se nos ofrecía muy buena música hecha con decoro y normalidad."* (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 10 de junio de 1988).



"El rapto en el serrallo" y, en la página anterior, "Adriana Lecouvreur". (Foto: Chicho).

LES CONTES D'HOFFMANN (LOS CUENTOS DE HOFFMANN)

Libro: Jules Barbier, según el drama de Jules Barbier y Michel Carré. Música: Jacques Offenbach. Dirección musical: Alain Guingal. Dirección escénica: Giuseppe de Tomasi. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Figurines: Pier-Luciano Cavallotti. Director del coro: Ignacio Rodríguez. Intérpretes: Alfredo Kraus, Diana Montague, Sesto Bruscantini, Enedina Lloris, Patricia Orciani, Ana María González, Ángeles de las Heras, Santiago S. Gericó, Ricardo Muñiz, Bruno Bulgarelli, Miguel Sola, Fernando Balboa, Miguel L. Galindo y Alfonso Echeverría. Orquesta Sinfónica de Madrid (titular del Teatro Lírico Nacional). Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 26 de julio de 1988, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

"(...) Pues bien, lo que Kraus acaba de hacer en el Teatro de La Zarzuela con Hoffmann no sólo permite afirmar que lo traduce —musical, vocal y escénicamente— como en la etapa de su carrera en la que mejor lo haya podido representar, sino que lo hace de forma aún superior. Permanecen incólumes —mejorías no cabían ya— la musicalidad, la elegancia en el fraseo, el sentido de la acentuación, la afinación, todos los secretos técnicos respiratorios y emisores, la claridad vocalizadora, el hermosísimo francés... Pero me parece que la voz se redondea en cada nueva salida más y más, y que —aquí se

raya en el milagro— la fuerza y la cantidad crecen. Más. También creo que ha sabido enriquecer esa característica singular que, por si no bastara con todo lo demás, le coloca tan por encima de todos: su capacidad para inflexionar, en pleno acto emisor, la expresividad no ya de una frase, sino de una sola y misma nota. No me refiero a esos increíbles "crecendi" que logra en ciertos agudos conclusivos. No me refiero a un "simple" incremento dinámico del sonido. Aludo al sutil enriquecimiento, en pleno curso emisor, del contenido expresivo e intencional de ese sonido. Si a todo esto se añade que Kraus ha quintaesenciado no poco su quehacer puramente escénico y que nos hace más y más creible el personaje por vía de la compenetración que demuestra con él, tanto como por la de la simpatía que siente hacia su peripecia, se comprenderá cómo puede ser cierta la afirmación anterior de que este Hoffmann krausiano aún supera encarnaciones propias anteriores.

El otro papel que más interés ofrecía es el de esa cantante, Antonia, que ocupa la plaza femenina protagonista del tercer acto. (Tercer acto que no siempre ha ocupado ni ocupa ese lugar; el orden previsto por Offenbach lo situaba en el segundo, siendo el tercero para el de Giulietta.) Antonia, que reclama artista de amplia gama expresiva, tuvo una excelente intérprete en Ana María González. Si más que cumplidora vocalmente, se alzó a importantes cotas a la hora de conformar anímicamente su personalidad dramática. Mucho más superficiales los otros tres papeles femeninos —incluyo a Nicklause, por más que a veces se hiciera la barbaridad de confiárselos a un tenor o, incluso, a un barítono—, tiene también sus exigencias en el tipo de carácter vocal, sus dificultades virtuosísticas y, sobre todo el de Olympia, el peligro de que se incida en la exageración y aun en el ridículo. No solo no sucedió nada parecido, sino que los tres fueron cubiertos con brillantez. Enedina Lloris estuvo perfecta en la ingrata tarea teatral de la "autómata", mientras que se produjo de forma más que convincente en la vocal, asimismo ingrata y comprometida. En sus agilidades, no sólo se mantuvo siempre con cuerpo y seguridad, sino que luchó con éxito general contra la desafinación y la acritud que siempre rondan esta particella. Excelente también por calidad y cantidad de su materia prima, por adecuación al personaje y por presencia de ánimo en escena —la debió necesitar más que regular para poder cantar su parte de la "barcarola", mientras la manoseaban un par de pelmazos caballeros de breve y purpurinesco atuendo—, Patricia Orciani en Giulietta. Mucho más que cumplidora Diana Montague, en Nicklause, y tan buen cantante y tan versátil y profesional actor como siempre el barítono Sesto Bruscantini en su cuádruple papel.

Completaron todos los demás un magnífico reparto, que a la alta calidad medida cantora, unió una singular adecuación general a los respectivos caracteres teatrales. Deben ser destacados, no obstante, de entre los no citados todavía, a Santiago Gericó, en su también cuádruple cometido, y sobre todo a Alfonso Echeverría, un Crespel de todo punto excelente.

Menos contribuyó al éxito todo lo demás. Figurines de atractivo un tanto irregular; escenografía un punto abigarrada; dirección escénica no demasiado imaginativa e incapaz de despojarse de esos malhadados puntos de originalidad que nada añaden y tanto entorpecen el cómodo cantar; coro matizador, pero no siempre vocalizaba correctamente; orquesta solvente, pero con prestaciones de cal y de arena, no en ajuste, pues es Guingal maestro eficaz y seguro, pero si en cuanto atañe a finura y cantidad sonora —con momentos, como el del concertante del segundo acto, justamente protestado, en el que literalmente enterró a las voces, y no unas cualquiera, ciertamente—, no impidieron, sin embargo, ni el nivel medio notable de la representación, ni su gran éxito final. Y si hablo de gran éxito y no de apoteosis final, cúlpese a las escenas de Hoffmann que brindó Kraus en el prólogo. Allí sí estuvo la apoteosis y el clamor y el griterío. Archijustificados. Que si el calificativo de genial puede ser aplicado en algún caso al quehacer interpretativo, ese caso es, indiscutiblemente, el del trabajo prodigioso de Alfredo —como músico, como cantante y como actor— en aquella amplia, capital contribución del arranque. Luego, todo, más aún el feble epílogo de "Los cuentos", tiene, necesariamente, que saber a poco." (Leopoldo Hontañón. "ABC". Madrid. 29 de junio de 1988).



En ambas páginas, escenas de "Los cuentos de Hoffmann", con Alfredo Kraus en el papel protagónico. (Fotos: Chicho).

"Offenbach calificó a sus Cuentos de Hoffmann *de ópera fantástica, una definición acertada y que, desde luego, yo considero, además, justa, en su acepción admirativa. Una obra rica, lúcida, de un buen gusto asombroso y de una sabiduría teatral y musical muy poco habituales, especialmente combinadas ambas.*

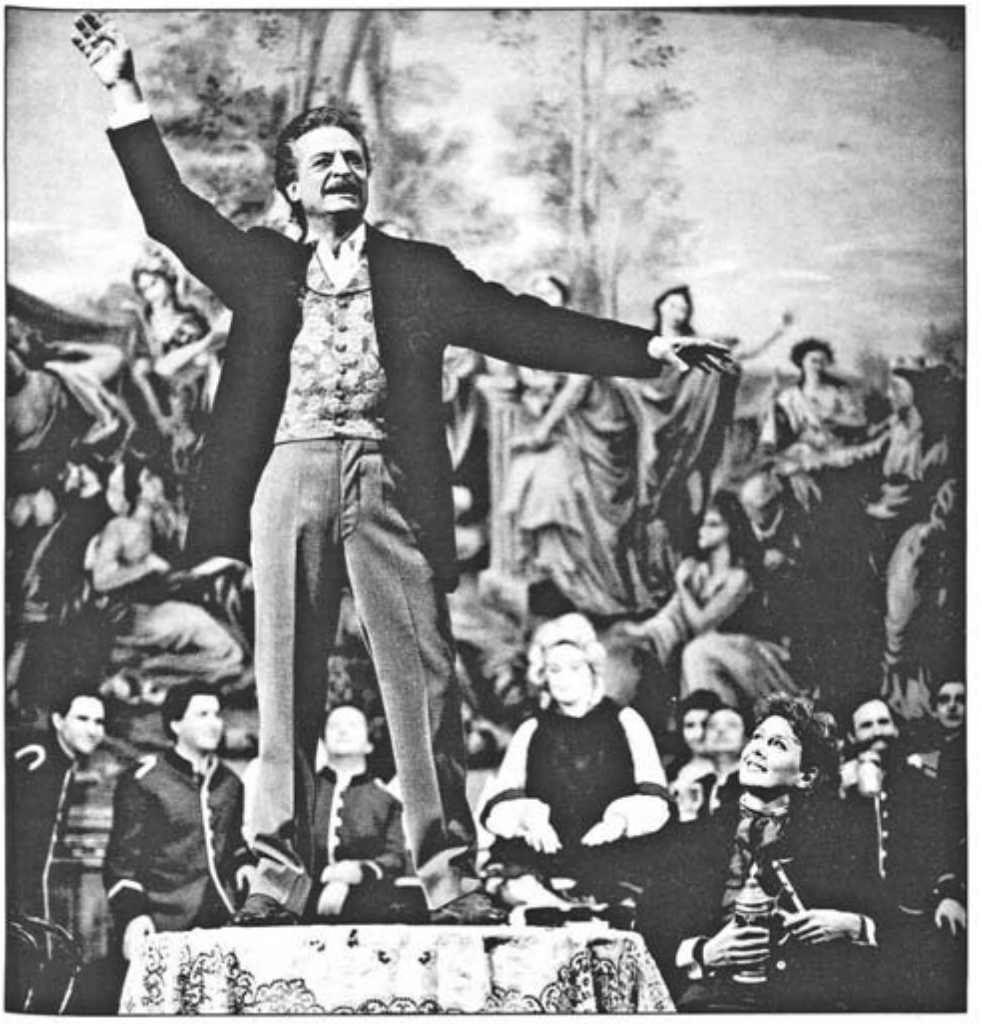
Es una obra atractiva, de fácil acceso a la escucha, plenamente operística, con algún fragmento legendario (como la archiconocida "Barcarola") y, por si fuera poco, posee un argumento cargado de infinitas sugerencias para el espectador inteligente.

Pues bien, a pesar de todo esto, y de ser pieza frecuente en el repertorio, uno tiene la sensación de que no tiene la estima que merece.

También es verdad que no resulta nada fácil su montaje. Hace falta una puesta en escena imaginativa que afronte con decisión la compleja unidad de esta ópera. Cuando esto se consigue Les contes d'Hoffmann *funcionan como una máquina perfecta. Hacen falta voces espléndidas para, en algunos casos, papeles muy cortos, y, sobre todo, hace falta un gran tenor que dé vida a su protagonista, el poeta Hoffmann, ese artista romántico tan alucinado como tierno, paradigma de una adolescencia burguesa por la que se suspiraría todo el resto del siglo XIX.*

La representación con la que se cierra la actual temporada operística en el Teatro de la Zarzuela ha alcanzado, en rigor, todos estos objetivos.

En primer lugar, Alfredo Kraus, que —no debe ser ninguna sorpresa— ha dictado su lección anual de buen hacer. Su voz es un instrumento perfecto cuya única variación es para mejorar, lo que, a sus sesenta años, empieza a ser un auténtico fenómeno.



Su Hoffmann es vehemente y frágil, pero muy alejado del romántico aspavientero. En todo momento se tiene la sensación de estar viendo a Hoffmann encima de las tablas en vez de a Kraus, lo cual es una sensación que poquísimos cantantes pueden ofrecer actualmente.

El resto del reparto vocal ha brillado a gran altura. Bruscantini, que cubre una voz algo pequeña con su inteligencia y una magnífica escuela vocal, Enedina Lloris, que en el breve rol de Olympia continúa mostrando una franca progresión: Patricia Orciani y Ana María González, completando el trío de amadas de Hoffmann, y mención especial para el fino trabajo de Diana Montague." (Jorge Fernández Guerra. "Diario 16". Madrid. 28 de junio de 1988).

"Existe siempre un clima especial en las funciones de ópera donde actúa Alfredo Kraus, un cierto morbo, una inclinación a la disputa. ¿Seguirá el tenor pudiendo atacar los do de pecho? ¿Será capaz de mantener su rigor y frescura con el paso de los años? Su actuación en Los cuentos de Hoffmann, *de Jacques Offenbach, precedida de una enorme expectación, ha sido todo un modelo de perfección. Kraus parece empeñado en demostrarnos que el tiempo fluye para él en sentido inverso.*

La "Canción de Kleinzach" en la taberna del prólogo levantó un entusiasmo delirante. El tenor impuso su presencia escénica, emitió los agudos con poderío, hizo una demostración de técnica. A lo largo de la obra dio toda una lección de lo que es algo tan elemental, tan imprescindible, como es el fraseo, la dicción, la correcta pronunciación.

Un buen plantel de voces femeninas acompañó al cantante canario. Diana Montague, mezzosoprano inglesa, espléndida en todo momento, fue una de las sorpresas agradables de la noche. Enedina Lloris compuso con gracia a Olympia, la muñeca mecánica, sin resolver en todos los casos las notas más agudas. A Patricia Orciani le faltó control de su poderosa voz, que suplió con entrega entusiasta. Ana María González llenó su personaje de pasión romántica y calor humano.

Todo muy bien y, sin embargo, la representación no funcionó satisfactoriamente. Una producción disparatada, "de las que meten miedo a los niños" (como afirmaba una espectadora), confusa y antigua, vino a enturbiar y dispersar lo que las voces estaban ofreciendo.

El montaje de Giussepe di Tomasi-Ferrucio Villagrossi actuó en contra. Los cantantes se merecen algo distinto a un acto veneciano que parecía sacado de una pesadilla galáctica, o a un acto muniqués de pesadilla, sin más. Toda la frescura, la poesía, la sugerencia, la ligereza, la fantasía y la imaginación, brillaron por su ausencia. Tampoco contribuyó excesivamente la dirección musical, de Alain Guingal, plana y sin matices, en una orquesta que, bien dirigida, obtiene excelentes resultados.

La ópera, desde una concepción moderna, requiere los esfuerzos coordinados de varios campos de la creación; es un trabajo de equipo que no cuajó en la representación de Los cuentos de Hoffmmann, *que fue desequilibrada y no llegó a convencer, a pesar de tener algunos de los momentos más felices, vocalmente, de toda la temporada."* (J. A. Vela del Campo. "El País". Madrid. 28 de junio de 1988).

"(...) La obra, en la escena, se presta al gran espectáculo, sobre todo los dos primeros actos, y así, lo han entendido De Tomasi, Villagrossi y Cavallotti en su montaje, ágilmente movido y con fondos escenográficos que responden a las sucesivas situaciones, como de ingenua ciencia-ficción, el primero, y de una carnavalesca bacanal veneciana, el segundo. El tercero, lo concibe como una estampa romántica, con apariciones y transparencias. Todo ello, básicamente, en negro, blanco y gris, sobriamente combinados, aunque desaprovechen las posibilidades para los alegres coloridos.

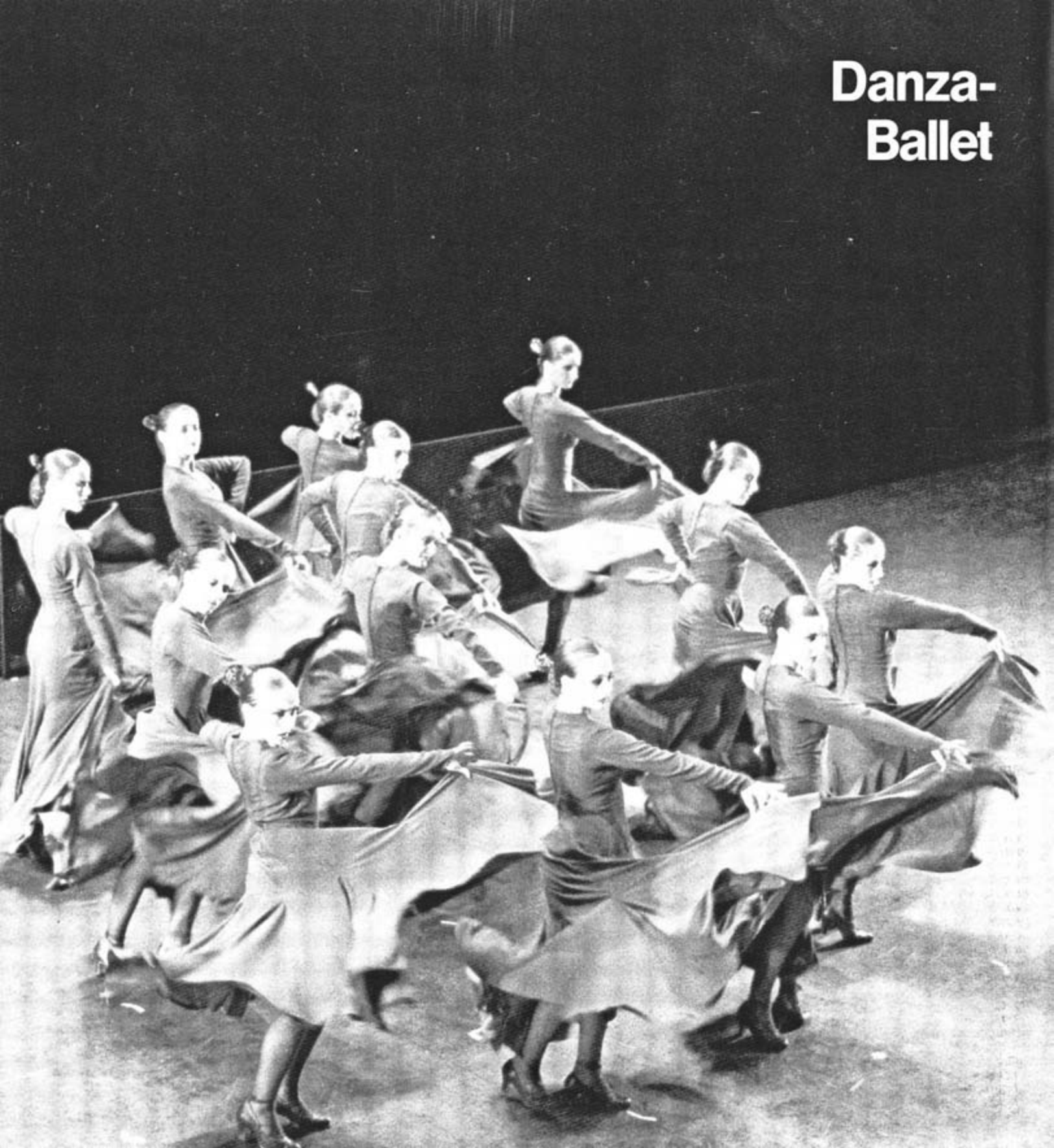
El numeroso coro, frecuentemente enmascarado, como evocando situaciones oníricas, preparado por Ignacio Rodríguez, respondió relativamente bien a las indicaciones imprecisas de Alain Guingal, bajo la batuta, poco acorde con el movimiento escénico. La notable Orquesta Arbós, titular del teatro, sonó muy por debajo de las calidades a que nos tiene acostumbrados. Como producción del Gran Teatro del Liceo, este aspecto, el del apoyo sonoro, fue, con mucho, el más débil.

Los protagonistas y las numerosas segundas partes tuvieron lucida actuación, y muy especial Kraus-Hoffmann, con su bellísimo timbre, algo nasal en su pronunciación francesa, como buscando un mayor realismo, y de agudos redondos, homogénea toda la tesitura, con más hermosura en la voz que sus disposiciones de actor, algo monótono y artificioso en sus cuatro aspectos representados, siempre bien asistido por el Nicklausse, de Diana Montague.

A su lado, la larga experiencia de Bruscantini dio la respuesta justa, si bien frecuentemente demasiado estático. De ellas, en cada una de sus distintas misiones hay que anotar la gracia, como actriz, de Enedina Lloris, la muñeca Olimpya, como sus difíciles ornamentaciones limpiamente resueltas y con su timbre ligeramente metálico, que parecía servir a las necesidades de la autómata. Patricia Orciani, fue una espléndida Giulietta con su voz de gran volumen y densidad. Por último, Antonio, de Ana María González, fue expuesta con excelentes medios vocales, de bonito color.

Junto, a estas primeras figuras actuaron, muy dignamente, Sánchez Gericó —estupendo—, Frantz, Ángeles de las Heras, Muñiz, Bulgarelli, Sola, Balboa, Galindo y Echeverría." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 28 de junio de 1988).

Danza-Ballet



ADRIANA BORRIELLO. Barcelona

SCIROCCO
Coreografía: Adriana Borriello. Escenografía: Riera i Arago. Intérpretes: Adriana Borriello, Jordi Casanovas, Roser Montllo, Clelia Moretti y Pep Ramis. Estreno: 26 de abril de 1988, en Teatres de l'Institut de Barcelona. Coproducción entre el Servicio de Música del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y el Centre de Producció Inteatro di Polverigi.

"El título de un ballet de Pina Bausch y su opuesto me sirven para este interesantísimo espectáculo teatral. Danza, desde luego como signo expresivo esencial, pero también personajes individualizados, que a veces forman grupos, espacios, escenografía (unas torretas, una pared que se forma), objetos, banco, violoncello, magma sonoro y juego de luces nada efectista marcando atmósferas sórdidas o expresionistas, focos a ras de suelo, que el propio esqueleto del teatro enriquece. Así, Scirocco *es como la confluencia de unas situaciones que se desarrollan en secuencias dramáticas que se comunican al espectador, desde el desarrollo orgánico y pulsional de estos actores-danzarines, más que desde una historia con principio y fin.*
Si la danza integra todos los signos escénicos, lo hace desde una estética que recoge pluralidad de estéticas, que se incorporan al discurso personal de Adriana Borriello. Desde el minimalismo de Keersmarker a los desarrollos imagénicos de Pina Bausch, con toques a ciertas formas usuales (modernas) todo el espectáculo está lleno de ideas, en una variedad de pasos y técnicas casi apabullante. Descalzos o calzados, juego de manos, de torso, lucha con los signos escenográficos, pasos a dos de contacto o rechazo, conservación del espacio de cada individuo, simultaneidad de acciones, utilización del suelo, toques de baile coral y un etcétera muy largo crean un código complejo que los jóvenes intérpretes dominan de principio a fin. Las diversas formas de la danza contemporánea se vislumbran en Scirocco, *pero la personalidad de la coreógrafa, que no oculta sus influencias, permanece incólume.*
El conflicto esencial de la expresión danzada parte de la dicotomía contacto-rechazo y en esta obra, el tejido de conflictos tiene siempre su imagen coreográfica. Como puede suponerse, no todo el desarrollo de Scirocco *es de igual riqueza, ni toda la gama de gestos y pasos de parejo interés. La excesiva acumulación de material puede llegar a ser incluso contraproducente. A* Scirocco *le sobra empeño y deseos de decir cosas y le falta ascesis o esencialidad, aunque el balance global sea plenamente positivo. Los setenta minutos de duración del espectáculo mantienen la curiosidad y el interés porque se siente la creatividad general del mismo, el trabajo orgánico de los intérpretes, su frescura y capacidad técnica no volcada exclusivamente en la exhibición. Se trata de unos bailarines-actores que se "muestran" para nosotros, desde la verdad de sus contactos-rechazos, en lo físico y en lo espiritual.*
El mundo de la danza es tan rico como complejo y experiencias tan sinceras y actuales como ésta merecen la pena y tienen pleno sentido en un Festival de Teatro. Conocerlas es fundamental para el profesional, el estudioso y el propio público, que debe poder contactar aspectos de un arte de nuestros días (una de sus expresiones) que tiene real capacidad de conexión con sus destinatarios." (F. M.. "El norte de Castilla". Valladolid. 12 de mayo de 1988).





Adriana Borriello en "Scirocco" y, sobre estas líneas, "Homenaje a K", por Ananda Dansa. (Foto: Chicho). En la página anterior, "Homenaje", del Ballet Nacional de España. (Foto: Paco Ruiz).

AM, DANZA TEATRO. Valladolid

ORIÓN
Dirección: Mar Rodríguez. Coreografía: Almudena Ruiz de Velasco. Intérpretes: Carmen Rodríguez, Almudena Ruiz de Velasco y Mar Rodríguez. Estreno: 27 de noviembre de 1987 en Valladolid.

"Orión, *la propuesta de las tres mujeres que componen el grupo vallisoletano AM —Mar y Carmen Rodríguez y Almudena Ruiz de Velasco—, se plantea mostrar la evolución del "hombre animalizado al hombre mecanizado" a través de imágenes próximas al "comic". El espectáculo se divide en dos partes: en la primera, el peso recae sobre el movimiento de los cuerpos (iluminados por diapositivas), que empiezan rampantes y van poco a poco conquistando la vertical; en la segunda, el efecto-mecanización se busca a través de imágenes de "cámara negra", en las que la figura humana desaparece para dar paso a líneas geométricas sólo puntuadas por la expresión facial.*
La idea es válida y se inscribe en la tendencia de la danza-teatro en torno a la imagen dinámica, pero el escaso dominio sobre los medios utilizados hace del esfuerzo, tanteo. Hay mayor soltura en el manejo de las imágenes visuales que en el del lenguaje coreográfico propiamente dicho, aunque esto contribuye a la sensación de desequilibrio y falta de profundidad del conjunto." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 20 de abril de 1988).

ANANDA DANSA. Valencia

HOMENAJE A K
Dirección: Edison Valls. Escenografía: Carlos Montesinos. Vestuario: Francis Montesinos. Música: Pep Llopis. Soprano: Esperanza Abad. Coreografía: Rosángeles Valls. Intérpretes: Amparo Fernández, Irene Mira, Juli García, José Manuel Casañ, Vicente Macías, Ana Extremiana y Pepe Sobradelo. Estreno: 7 de febrero de 1988, en el Teatro Olimpia de Valencia. Coproducido con el CNNTE, compañía concertada por la Generalitat Valenciana.

"Homenaje a K *es un alegato contra la asimilación de la violencia en la vida cotidiana y un baño de inmersión en el universo kafkiano del hombre anónimo. La complicidad colectiva, la indiferenciación de papeles y la digestión del absurdo son servidos por técnicas bastante ancladas en el expresionismo que funciona, bajo la dirección de Edison Valls, al servicio de la idea. Quizá sea esta cohesión lo que trae en varios momentos el recuerdo de Kurt Jooss y otros productos de aquella entreguerra en la que a lo mejor aún vivimos sin darnos cuenta.*
Ananda Dansa es uno de los grupos de danza contemporánea de trayectoria más sólida, y K *es una nueva muestra de la consistencia del trabajo de esta compañía valenciana. La calidad de la producción es excepcional: la banda original del Pep Llopis, la iluminación de Eric Teunis y los demás elementos del montaje son*





En esta página, "Homenaje a K" y El Ballet del Atlántico (derecha) (Foto: Chicho). En la siguiente, "Perfums", de Avelina Argüelles. (Foto: Marria Asensi).

productos de un grado de profesionalidad indiscutible, manejados por el director con una racionalidad sin fisuras. La coreografía de Rosángeles Valls está también al servicio de la obra en conjunto: juega con el ritmo y sus cambios, con la expresión controlada y la imagen estática, con el paso de la naturalidad al movimiento controlado, y logra desarrollos eficaces y algunos momentos bellos.
Con tantas cosas a su favor, K, sin embargo, no entusiasma como debiera. ¿Dónde está el fallo? Quizá la coreografía esté excesivamente supeditada y no adquiera el vuelo propio capaz de levantar la barrera consciente del espectador (en este sentido es sintomático que el final, que sí es sobrecogedor, quede sólo en poder de la voz de Esperanza Abad y las siluetas de las víctimas sin nombre, como las que aún se ven en las calles de Buenos Aires); quizá falte tensión, oposición, contraste. Quizá también nuestra complicidad culpable con la violencia llegue hasta el extremo de no reaccionar más que a agresiones directas, y Homenaje a K *no es, por su corrección estética y conceptual, una obra agresiva."* (M. R. "El País". Madrid. 11 de junio de 1988).

ANDANZAS. Madrid

WULI
Coreografía: Catherine Hess y Luis Miguel Correa. Música: Roberto Mosquera. Intérpretes: Ana Belén Blázquez, Catherine Hess, Judith Cea, Ricardo Guzmán, Margarita González, Belén Dorado y Mabel Márquez. Estreno: 5 de abril de 1988, en la Casa de la Cultura de Alcobendas (Madrid).

BALLET DEL ATLÁNTICO. Las Palmas de Gran Canaria

III ANIVERSARIO
Dirección: Anatol Yanowsky. Bailarines: Carmen Robles, Tünde Pozsovecz, Delia Mateo, Ángeles Burgos, Aida Lustres, Regina Carmona, Antonio Calero, José Santiago, Lorenzo Trachsel y José Luis Donaldson. Meritorias: Montserrat León y Laura Hernández. Diseño de vestuario: María González. Escenografía: Hamid Blell.

Evocación
Coreografía: Anatol Yanowsky. Música: Gustav Mahler.

C'erano Anche dei Ragni
Coreografía: Nadia Pelligrini. Música: Win Mertens.

2 x 2
Coreografía: Anatol Yanowsky. Música: Alberto Delgado.

Scherzo
Coreografía: Anatol Yanowsky. Música: Boby McFerrin.

Don Quijote
Coreografía: Maryse Delente. Música popular medieval española.

Stuwamono
Coreografía: Lucien Bruchon. Música: Marco Schiavoni.

Pavana
Coreografía: Anatol Yanowsky. Música: Ravel.

Eclipse
Coreografía: Roberto Dimitrievich. Música: Francis Poulenc.

La noche
Coreografía: Michel MacKim. Música: Klaus Nomi y Charles Ives.

Diálogos con el más allá
Coreografía: Anatol Yanowsky. Música: Blas Sánchez.

Estreno: 6 de junio de 1988, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Espectáculo producido por Caja Canarias.

AVELINA ARGÜELLES. Barcelona

PERFUMS
Idea, coreografía y dirección: Avelina Argüelles. Escenografía: Ulf de Hallum. Vestuario: Roser Marcè. Música: Benjamín Davies. Bailarines: Avelina Argüelles, Mercè Boronat, Jordi Cortés, Jordi Puigdefàbregas y Joaquim Sabaté. Estreno: 24 de mayo de 1988, en los Teatres de l 'Institut de Barcelona.

"En medio de tantos perfumes, olores, texturas, sentidos, emociones y momentos evocados por Avelina Argüelles en su coreografía Perfums, *la creadora parece haberse perdido en el intrincado laberinto de la comunicación. Ocurrió tal como la propia bailarina lo anuncia de viva voz durante el espectáculo: "El perfume es mensaje, pero también una trampa".*
Avelina Argüelles cayó seguramente en la trampa de querer decir demasiadas cosas al mismo tiempo, perdiendo la oportunidad de hacer partícipes a los espectadores del fruto de su investigación en torno al mundo del olfato. Ya en la primera parte del programa, el espectador se confunde ante la exposición de un sinfín de imágenes estáticas. La superposición de secuencias, a menudo de muy compleja composición, hace muy difícil la lectura del espectáculo. Ni la introducción, al final de la primera parte, de dos cajas que recuerdan sendas cabinas de



teléfono, ayudan a comprender lo que ocurre en el escenario.
Hubo que esperar a la parte central del espectáculo, con mucho la mejor de las tres, para que la coreógrafa luciera su conocida habilidad en la coreografía con objetos. Aparecen entonces cuatro cabinas de distintos tamaños, desde las cuales los bailarines, vestidos con ropa interior, desarrollan su más viva y divertida intervención. Hubo aquí momentos extraordinarios, como el del juego con la anbigüedad de los sexos, en los que sobresalió Joaquín Sabaté. Pero, en su tercera y última parte la obra vuelve a decaer, al reincidir en un desorden escénico.
Con todo, Perfums *muestra un trabajo bien hecho. Es, pues, una lástima que el esfuerzo invertido se desperdicie por la clara ausencia de agilidad y ritmo, dos virtudes, desde luego, imprescindibles para mantener despierta la atención del público.*
Avelina Argüelles evidencia que le va mejor la narración breve que la novela, ya que en sus anteriores piezas cortas siempre dejó patente su calidad y acierto. El acompañamiento musical no contribuyó demasiado a redondear el espectáculo, que contó con una indumentaria bien lograda de Roser Marcè y con los agradables perfumes que ambientaron la sala." (M. van der Meer. "La Vanguardia". Barcelona. 26 de mayo de 1988).

BLANCA DEL REY. Madrid

RECITAL DE BAILE FLAMENCO

Idea, coreografía, dirección y bailaora estrella: Blanca del Rey. Bailaores: Mariano Torres, Juan Fernández, Gabriel Heredia y José Manuel Aller. Cantaores: Cancanilla de Marbella, Manuel Palacín, Manuel el Flecha y Gabriel Cortés. Guitarristas: Felipe Maya, Curro de Jerez y David Serva. Estreno: 9 de junio de 1988, en el Teatro Alcala Palace de Madrid.

"Yo creo que "duende y ángel" es la misma cosa", dijo en una ocasión Blanca del Rey. Y puntualizaba: "El "ángel" es la gracia y el "duende" es lo profundo". Totalmente de acuerdo. Si se conjuran ambos términos, más sabiduría del baile, más sentido y sentimiento, más capacidad de transmisión, más refinamiento estético, más imaginación creadora... tendremos la imagen de una excepcional "bailaora". Si queremos ponerle un nombre, ya está dicho: Blanca del Rey.
Yo diría que en Blanca hay más "ángel" que "duende". Esos bailes luminosos de inspiración gaditana o ultramarina —las cantiñas, las guajiras— tienen en ella intérprete ideal, con raudales de gracia y encanto. Pero que no se queda en eso. Blanca afronta estos bailes con una fresca y jugosa inspiración que le lleva a ensayar todas las variaciones imaginables, incluso las que pueden parecer más arriesgadas.
También hay "duende" en ella, por supuesto, en esos bailes de tanto respeto como la "siguiriya" o su personalisima soleá del mantón. Esto del mantón es algo que en pura ortodoxia flamenca puede causar aprensión, porque el baile de por sí es tan rico en contenido que no necesita ningun accesorio ajeno.
Ni siquiera las castañuelas me parecen convenientes en el baile "jondo", aunque admito que Blanca las mete en las "siguiriyas" con una suerte de delicadeza impecable.
Con el mantón pasa algo así. Resulta que bajo él hay un baile de tal suntuosidad, tan hermoso, y el mantón es integrado tan propiamente en la danza, que lo que vemos es de una belleza increíble e incluso a veces sobrecogedora. No hay duda de que Blanca del Rey se identifica con este baile de una manera tan plena y total que es como si se evadiera de cuanto la rodea, de la admiración del público expectante también, y bailara para ella sola.
En las siguiriyas *no alcanzó ese grado de perfección. Quizá salió algo crispada, porque problemas surgidos en el último momento obligaron a prescindir de la megafonía. Tampoco ahí la coreografía me pareció nada del otro mundo, con ese yunque inevitable en escena, un topicazo sin justificación alguna. La idea es también el punto débil, a mi entender, en los tangos, que pretenden contar una historia un tanto sentimentaloide y ramplona. Estaría mejor, creo yo, que Blanca bailara sencillamente, con la donosura con que baila ese estilo, muy bien secundada por Torres y Fernández.*
Son éstos dos excelentes "bailaores" que con sus compañeros forman un espléndido grupo de hombres al servicio de Blanca y, en consecuencia, del espectáculo. Torres, suficientemente acreditado, corroboró su gran clase. Juan Fernández es un joven "bailaor" cuya fuerza arrolladora le valió clamorosas ovaciones. Pero en el flamenco la fuerza es sólo un valor. Fernández debe serenar su baile para darle un mayor contenido "jondo", interiorizarlo, parar y templar en términos taurinos, como Torres templa su baile por soleá en ese sensacional número en que actuaron solos los cuatro "cantaores" y los cuatro "bailaores". Todos espléndidos, así como ese fenomenal trío de guitarristas. Un gran conjunto, en definitiva, para un espectáculo de la máxima dignidad.
Digamos, finalmente, que la falta de megafonía no se echó de menos en nada. A fin de cuentas, un teatro está hecho para que se hable en su escenario y eso se oiga. El abuso de los decibelios tan en boga hoy no es más que una deformación y un vicio. Sin amplificación de sonido el cante y el toque tienen más relieve, mejor calidad, a falta sólo de pequeños ajustes para lograr los niveles óptimos." (Ángel Álvarez Caballero. "El País". Madrid. 11 de junio de 1988).

BOCANADA DANZA. Madrid

AHÍ VA VIVIANA

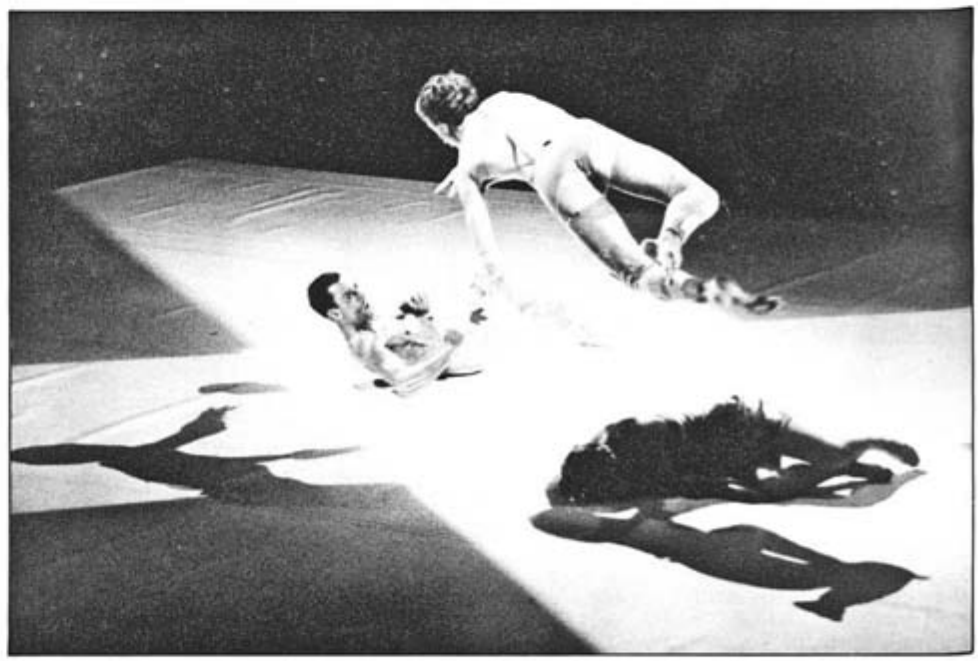
Coreografía y dirección: Blanca Calvo y María José Ribot. Vestuario: José Alberto Urbieta Bats. Música: Javier López de Guereña, Ángel Muñoz Alonso y Eugenio Muñoz. Intérpretes: Iñaki Azpilaga, Blanca Calvo, Susana Casenave, Juan Antonio Domínguez, Isabel Mazarbeitia, Olga Mesa, Teresa Nieto, Raúl Regalado, María José Ribot y Juan Carlos Rúa. Estreno: 28 de mayo de 1988, en el Teatro Albéniz de Madrid, dentro del Ciclo Madrid en Danza. Coproducido por la Comunidad de Madrid y el CNNTE.

"Escénica a machamartillo, la obra es un producto suficientemente terminado de la danza-teatro, con la buena noticia de haber logrado que los bailarines no renuncien al teatro para hacer danza, ni abdiquen de la danza para hacer teatro, con la receta de "toda la danza posible y sólo el teatro que sea necesario".

Bocanada ha crecido en edad y reflexión. Sin negarse a sí misma, ha revisado sus planteamientos, se ha afincado más y más en la danza y ha comprendido que el teatro es imaginación. Tanto que, como decía Ionesco, puedes plantar una cebolla y brota un lirio; tanto, que la modernidad no sale de los que gritan, sino de los que sueñan. Claro que con su toque de ebriedad, sabiendo bien —pues no faltaba más— de qué cosecha debe ser el vino.
Libre, nada especulativa, muy corporal y más dinámica que agógica, la coreografía consigue, de una vez, gracias a las posibilidades de la danza moderna, cosas por la que grandes maestros lucharon toda su vida.
Articulada en cinco grandes unidades dramáticas (diríase una saga) y, además, contrastadas (flores y puñetazos), siempre jugando un poco con lo repentino, Ahí va Viviana *se expresa en estructura, conmueve el ánimo y excita los sentidos: razón, emoción y sensación, los tres pilares del teatro.*
Estéticamente cae bastante del lado del romanticismo. La propia música es en el fondo romántica y ascética. Suerte que tiene, pues, al igual que "lo que no es tradición es plagio", lo que no es romántico en el fondo, es, en la superficie, cursi.
No es muy variado, que digamos, el vocabulario dancístico puesto sobre el tapete, pero de gustos no hay nada escrito, y, además, y dicho sea de paso, se hace lo mismo de otro modo, lo cual supone regla y ya esto es arte. Ahí va Viviana *es una obra que no obedece a convencionalismos, que "se moja". Ahí esta el final —el momento crucial de una obra de arte escénico—, que huye de la "bravure" y "viene al canto".*
El estudio luminotécnico da la impresión que va por libre, cuando en realidad —y ya es hora que estas cosas ocurran con los focos— lo que componen es un texto *y no una mera "ilustración". Especial acierto el de hacer un par de veces a la sala cómplice del escenario.*
El vestuario acerado y un sí es no es voluptuoso, juega con los vaqueros "kitch" y las corazas de los paladines, mientras los trajes de las bailarinas más que vestirlas parecen empaparlas.
No hay gran cosa que decir de los peinados, cuando ha lugar a ellos. Pero es cierto también que la peluquería se sigue tomando en general como un simple detalle, olvidando que en el teatro el pelo es la noción de la cabeza.
Ahí va Viviana *es una gran metáfora, rauda y castigadora. La peripecia, cruda pero sensible. Momentos como "No hay nada que me guste más que pegarme a ti" o "Pégame mucho" son piezas excelentes. La primera, exquisita, por la sencillez de su tratamiento, el encanto de su lenguaje y la efervescente interioridad a la que sirve. La segunda, imponente, por el sinfonismo pasional, dantesco, fulminante, primitivo y total que se desata.* Ahí va Viviana *es eso: odio y amor de artesanía. Como decimos hoy, ¡qué fuerte!"* (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 31 de mayo de 1988).

"(...) Ahí va Viviana *(un espectáculo breve, de apenas una hora de duración) presenta una estética marcadamente cósmica desde su principio, subrayada por la música electrónica de Javier López de Guereña, Ángel Muñoz Alonso y Eugenio Muñoz, que la convierten en una pieza prototípica de ese "urbanismo especial" tan caro a los grupos contemporanéos.*
La coreografía se lanza antes a las sensaciones que a los sentimientos. Con movimientos bruscos —apenas hay escapadas al lirismo—, violentos y apresuramientos, Ahí va Viviana *tiene una virtud: la de mantener la atención del espectador, la de llamarle aunque sea golpeándole la vista (en algún momento, sin embargo, cansándole profundamente, como en el episodio titulado "Pégame mucho", excesivamente prolongado).*
Todo el espectáculo, sin embargo, denota un gran trabajo detrás y una excelente preparación de sus bailarines, que en ningún momento desfallecen a pesar de la trepidancia de la danza." (Julio Bravo. "ABC". Madrid. 30 de mayo de 1988).

"(...) Dividida en cinco escenas —"¿Nos abrazamos?", "No hay nada que me guste más que pegarme a ti", "Nada me gustaría más que poder seguir pegada a ti", "Pégame mucho" y "Ahí va"— *sobre música del habitual colaborador musical del grupo, Javier López de Guereña, las tres primeras y la última, y de Ángel Muñoz Alonso y Eugenio Muñoz la cuarta,* Ahí va Viviana *juega con la ambigüedad de ciertos movimientos como los títulos de las escenas juegan con la palabra "pegar".*
La violencia implícita en toda relación, se ha convertido en los últimos tiempos en uno de los temas clave de muchos coreógrafos modernos; al afrontarla, Bocanada asume un cierto riesgo, ya que muchas de las soluciones que encuentra pueden sonar a familiares.
El conjunto del espectáculo resulta interesante y el nivel de la producción y de los diez bailarines, digno. La tercera escena, con el juego de reflejos entre la pareja y la figura sola es sugerente; la cuarta muestra en varios momentos capacidad de observación, aunque se echa de menos, quizás, un mayor desarrollo en la individualidad de movimiento de los bailarines.
Si en términos generales al espectáculo le falta cohesión estética y técnica, —técnica tanto en relación con la formación de los bailarines como en la construcción coreográfica— esto se debe a que el trabajo del grupo no se inscribe en ninguna escuela o tendencia determinada, lo que no es necesariamente un punto en su contra. Pero si exige un gran rigor en la búsqueda de su propia vía." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 30 de mayo de 1988).



LA CARÁTULA. Elche (Alicante)

AEROLITOS

Espectáculo sobre textos de Carlos Edmundo de Ory. Dirección: Cristina Maciá. Máscaras: Nazario González. Música: Jorge Gavaldá. Intérpretes: Antonio González, Cristina Maciá, Javier Latorre, Inmaculada Rubio, Francisco Maciá, Ana Elisa Gil y Sonia González. Estreno: 21 de abril de 1988, en el Gran Teatro de Alicante. Colaboran: Generalitat de Valencia, Junta de Andalucía y la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

"(...) Aerolitos *parte de los textos de un literato insólito, C. E. de Ory, poeta "postista", que se exilió a Francia, allá por los años cuarenta, cuya obra está marcada por la originalidad, la investigación y la mezcolanza de influencias poéticas de vanguardia. Sugerir este mundo poético —sugerir, ojo, no plasmarlo, lo cual sería imposible— es lo que ha pretendido el colectivo ilicitano.*
El resultado es manifiesto, un collage de distintos niveles teatrales: danza, mimo, juegos de expresión, recitados... con lo que se insinúa el espíritu multiforme de la obra que se tiene como punto de partida. Hay humor, ternura, ironía política, tensión, denuncia, dramatismo... Hay, pues, de todo. Por eso, estos aerolitos han sido

fieles a sus orígenes y, sobre el escenario, resultan un producto que tiene como uno de sus principales atractivos, precisamente, lo insólito.
Poniendo buena parte de su oficio que siempre ha caracterizado a La Carátula, con la consiguiente planificación laboral —intensiva desde enero—, se aprecia una esmerada puesta en escena: una escenografía "rodante" y un diseño de luces francamente buenos, realizados por Nazario González, y un quehacer musical, de Jorge Gabaldá, que se sumerge en los diferentes niveles de la propuesta, que alcanza momentos de gran calidad.
En el aspecto interpretativo hay que reseñar el aceptable papel de los actores bailarines, dirigidos por Cristina Maciá.
Espectáculo meritorio y valiente, algo irregular, que irá mejorando actuación tras actuación. Aerolitos es un nuevo paso, importante, en la trayectoria de este grupo, La Carátula, que no para de camino. Y lo hace muy bien." (Juanluis. "La Verdad". Alicante. 24 de abril de 1988).

CARMEN SENRA, DANZA CONTEMPORÁNEA. Madrid

ESPACIO DEFINIDO
Espectáculo compuesto por las coreografías:

Personal e intransferible
Coreografía: Carmen Senra.

Made in Spain
Coreografía: Julie West. Música: Carl Schultz.

se producían —una era la seria y otra la comercial—, pero que cada vez tienden más a trabajarse juntas. El grupo actual de Senra, formado hace apenas dos años, es un reflejo de esa cantera y revela un nivel de entrenamiento y profesionalidad muy alto.
Ofrece una imagen atractiva y desenvuelta, desplegando un tipo de danza energética y sensual muy poco frecuente en los escenarios españoles. Si la mayoría no desarrolla un movimiento elocuente y personalizado —la propia Senra, Gloria García y alguno de los chicos son la excepción—, quizá se deba a que la coreografía, talón de Aquiles de esta y tantas otras compañías, no siempre se lo exige.
Además del "Personal e intransferible", que ya se había presentado el año pasado en Madrid, el programa ofrece dos coreografías nuevas de la propia Carmen Senra y una —"Made in Spain"—







Sobre estas líneas, "Aerolitos", de La Carátula (Fotos: Elisa Ruiz); a la derecha, el ballet de Carmen Senra y en la página contigua, "Ahí va Viviana". (Foto: Nacho Sánchez).

Locura a dos
Coreografía: Carmen Senra. Soprano: Marta Laurito.

Espacio definido
Coreografía: Carmen Senra. Música: Eva Gancedo.

Dirección: Carmen Senra. Bailarines: Carmen Senra, Pedro Berdayes, Antonio Escartín, María Fernández del Castillo, Ángel Luis Fuentes, Gloria García, Laura López, Rory McDermott, Eduardo Ruiz y Mónica R. Runde. Estreno: 22 de junio de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Carmen Senra —a quien se considera introductora de la danza neoyorquina en Madrid— ha formado a toda una generación de bailarines en las técnicas tradicionales de la "modern dance" y de la "jazz-dance", antaño muy alejadas en sus enfoques y en los escenarios en que

de la coreógrafa canadiense Julie West, que permite a los cinco chicos de la compañía mostrar sus habilidades, no obstante la criminal vestimenta, con gracia y buen estilo.
"Espacio definido", la pieza de Senra que cerraba el programa, como "Personal e intransferible", supone un esfuerzo consciente de crear una dinámica arrastrante dentro de una estética deliberadamente actual, consiguiendo algunas variaciones interesantes, pero sin profundizar en el lenguaje coreográfico ni en la apropiación del espacio, y rozando a veces lo vulgar.
Finalmente, la coreografía "Locura a dos" —que la propia Senra baila con Rory McDermott y que arranca con la impresionante intervención en escena de la soprano Marta Laurito— es una pequeña pero brillante muestra de lo que Carmen Senra puede hacer cuando deja de preocuparse por estar a la última." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 25 de junio de 1988).

"Imaginación dancística, intuición radiante, siempre sus pinceladas de ternura, todo muy satina-

do y muy pulido, efectismo más poético que patético, mucho aire de salón... En fin, "chercher la femme". Es decir, que estamos ante el trabajo coreográfico de una mujer.
Influencias aparte —ya decía Ravel que el que no admitiera haber sufrido influencias lo que tenía que hacer era cambiar de oficio—, las creaciones de Carmen Senra —y concretamente las que reseñamos— se caracterizan por una soberana independencia artística. Ello quiere decir que no será siempre comprendida o admirada, pero cuanto haga lleva el sello de su talento.
Éste se sustancia en la formulación de un espectáculo al servicio de una "intuición" —que no al dictado— de lo moderno, plasmada en una teatralidad muy espontánea, teniendo siempre en cuenta los derechos del público.
Detrás de las coreografías de Carmen hay, al menos sobre el papel, un argumento, generalmente una anécdota psicológica femenina, y más generalmente aún con "happy end", pero la cantidad de baile por "minuto cúbico" que desenvuelve hace que nos entusiasmemos con la danza y la presunta peripecia nos importe un bledo.
Carmen puede pasarse la vida pensando en Graham, Horton, Limón, o en Alvin Ailey y acaso entusiasmarse con la nueva pamplina del "contact", que lo dudo, pero a la hora de la hora hay un torrente de "vis" española, no sólo en esa suave majeza y humor lírico que usufructúan sus coreografías, sino también en ese ritmo único, ese inquieto regocijo y esa coqueta algarabía, que es sólo patrimonio hispano y mucho más de una artista como ella, nacida en el Madrid de las Vistillas.
Tiene, además, una especial habilidad para lo emocionante en la disposición de la escenografía, sugiriendo esta vez profundidades y trasfondos incógnitos que dan a los actores un aire misterioso.
La compañía es un alarde de identificación con su trabajo y los ideales de Carmen, pero, dado el virtuosismo a veces hasta vertiginoso a que tienen que verse sometidos, y, como en danza cada peldaño que se gana exige subir más, el nivel de exigencia que provocan es sumamente alto, y es necesario que respondan a él de arriba abajo.
Estrenos absolutos eran "Made in Spain", de Julie West, entretenido y muy al día, y sobre todo, por ser la gran sorpresa, "Locura a dos" (audaz, y un sí es no es inimaginable), bailado por la propia Carmen con ese don de sí y esa caldera de emoción que es su arte, y la réplica, además, de un Rory McDermott magníficamente teatral.
Pese a las dificultades que presenta, el escenario del Centro Cultural de la Villa se vio favorecido por el diseño de luces inteligente, expresivo y con empaque de Pedro Pardo, que demostró el hombre de teatro y el perfecto conocedor de las exigencias de la danza que hay en él." (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 12 de julio de 1988).

"(...) La primera sorpresa de la noche fue un cambio inopinado en el programa; a última hora, la coreógrafa decidió ampliar la función con una "Locura a dos", interpretada por la propia Carmen Senra y el bailarín Rory McDermott, una generosa propina.
El espectáculo había comenzado con "Personal e intransferible", la obra que fue presentada por la compañía con motivo de la pasada edición de Los Veranos de la Villa, aunque, en esta ocasión, tenuemente modificada. Entre otros retoques, la Senra ha recortado el sorprendente dúo que Gloria García y Antonio Escartín protagonizan.
El trabajo que la canadiense Julie West ha urdido para los bailarines de Carmen Senra, "Made in Spain", era uno de los más esperados de la noche. Una obra decididamente vanguardista y empapada de la técnica del "contact-improvisation", bien llevada en los Estados Unidos y mejor traída a este refugio de la danza española contemporánea. La coreografía carece de argumento porque no lo necesita; se deja arrastrar por la energía de cada uno de los cuerpos, imantados o repelidos. Los movimientos se ciñen, sólo a ráfagas, a la música de Carl Shultz. Luego, la esquivan y, en el vaivén, la danza se consolida.
Una segunda mitad lírica: "Locura a dos" y "Espacio definido", cuatro mujeres atadas y desatadas, que bailan al son de los hombres de su vida. Mónica R. Runde —sutil—, Gloria García —una pluma que soporta buena parte del peso de toda la compañía—, Laura López —exuberante— y María Fernández del Castillo —de una belleza sosegada—, tras los pasos de Eduardo Ruiz —elegante—, Pedro Berdayes —apasionado—, Antonio Escartín —bailarín y acróbata— y Ángel Luis Fuentes —de una fuerza arrolladora.
En el reparto de calificativos, corresponde a Carmen Senra una generosa ración y la medalla que quieren colgar a la puerta del Ministerio, tras una subvención, a todas luces, tardía." (M. A. "ABC". Madrid. 24 de junio de 1988).

CARRUSEL. Palma de Mallorca

UNA NOCHE DE JAZZ, CLAQUÉ Y DANZA CONTEMPORÁNEA

Dirección y coreografía: Rosemary Rehm, Nina Merklein y Christine Gibbs. Bailarinas: Christine Gibbs y diecisiete alumnas de la Escuela de Danza de Rosemary Rehm. Estreno: 5 de diciembre de 1987, en la Sala Mozar del Auditórium de Palma.

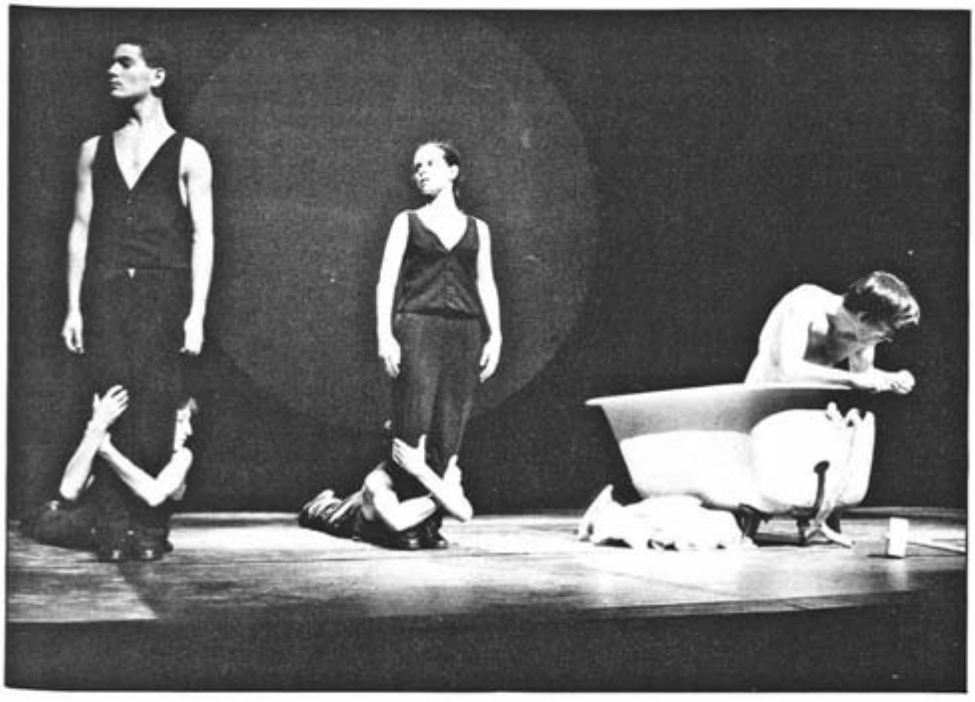
TEATRO DEL CENTRO INSULAR. Las Palmas de Gran Canaria

LETRA Y MÚSICA

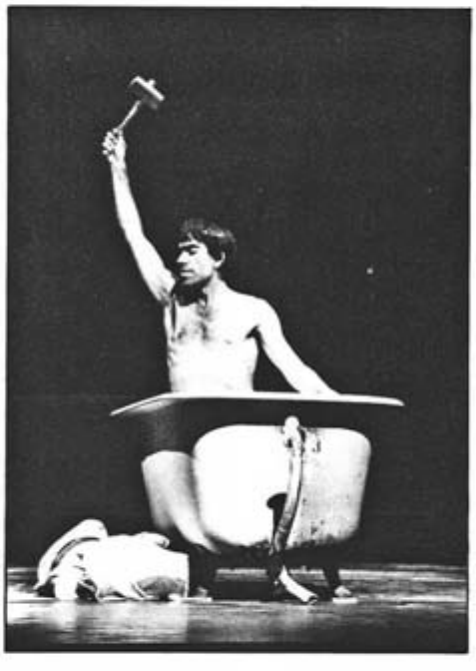
De Samuel Beckett. Traducción: José Sanchis Sinisterra. Dirección: Iago Pericot. Coreografía: Agustín Ros. Intérpretes: Juan de La Cruz, Francisco Estévez. Bailarines: Blanca Luz Acosta, María Arabia Martín, Enrique Cárdenes, Carmelo Salazar y Francisco Vega. Producción: Comisión de Cultura del Cabildo de Gran Canaria. Estreno: 11 de septiembre de 1987, en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria.

"(...) De ahí mi doble sorpresa ante el montaje de Letra y música: *Iago Pericot y sus colaboradores muestran un Beckett atípico, transformando su recurrente negativismo vital en un espectáculo esencialmente vivo, dinámico, abierto.*
La obra, tal como la entiende Pericot, supone la reflexión privada (pero en voz alta) de un ser desnudo, aislado (o protegido) en/por su bañera, que convoca a su alrededor a algunos de sus fantasmas, con los cuales, y consigo mismo, monologa. ¿De qué habla ese personaje? Del amor, de la vejez, del trabajo (de la pereza), de la música (ésta como auxiliar de la memoria, la que exige escuchar "completa", una y otra vez, como si ella le proporcionara la clave para acceder a su propia existencia/conciencia.
Las palabras, como siempre en Beckett, son pocas. El director subraya la importancia de la presencia del actor: su gesto, su mirar-se, su situación, le da estructura, inteligibilidad y proyección a la obra. El protagonista es un ser meticuloso, exacto, precavido incluso (de ahí los martillos que guarda en la bañera y que le sirven para ordenar la música o la conciencia). Con parsimonia, rota esporádicamente por la contrariedad, va solicitando o exigiendo a ese escindido "alter ego" de su mente (Bob y Job, invisibles) el relato y la reflexión. Cuatro cuerpos giran a su alrededor; y sus evoluciones afirman y complementan el fluir de aquélla, como satélites naturales de un planeta (influidos por él e influyentes en él).
Y en esa reflexión no hay derrota, ni negatividad. Hay, sí, una punzante ironía sobre el lenguaje (ciertas frases valen lo mismo para referirse a la vagancia que al amor): Beckett niega valor autónomo a la palabra, y la hace un objeto de consumo indiscriminado. Pero quizás es partiendo de ahí cómo el director de la pieza ha encontrado sus mejores posibilidades de representación: magnificando la significación de los cuerpos con un espacio abierto (lógicamente debería ser ése un lugar cerrado), invadido de luz y transformado enteramente en acción de drama.
El escenario, negro; la luz, que subrayaba el negro; los cuerpos construyéndose en la luz como en una matriz: el espectáculo me pareció una gran playa donde la imaginación podría rodar sobre sí misma (olas/movimientos/palabras) interrogándose despacio sobre el amor, la vejez, la amistad, el ocio." (Lázaro Santana. "Canarias". Las Palmas de Gran Canaria. 24 de septiembre de 1987).

"La rigurosa y pertinaz habitual inquietud de Iago Pericot por hacer del escenario un lugar de experimentación o de búsqueda de lenguajes no estrictamente ligados al texto teatral, tienen un nuevo ejemplo con el estreno de Letra y Música, *un texto escrito por Samuel Beckett para la radio y difundido por la BBC en 1962.*
Un texto complejísimo, difícil de desentrañar, pero al mismo tiempo apasionante y con la belleza heterodoxa propia de los textos del autor de Esperando a Godot.
Beckett vuelve a incidir, a través de su personaje Croak —único que aparecía en el guión radiofónico—, en sus reflexiones sobre el hombre y su soledad, sobre el alma humana acosada desde el exterior de múltiples maneras.
Coherencia tampoco se le puede negar a Pericot, empeñado en buscarle nuevas o escondidas dimensiones a las obras creadas y no precisamente —en algunos casos— para la escena.
El empeño de Iago Pericot resulta aún más meritorio ante el desinterés institucional frente al teatro de investigación. Él y Sanchis Sinisterra trabajan en el mismo vacío y tal vez por eso aquél le encargó a éste la traducción del texto de Beckett.
En Letra y Música, *Iago Pericot apuesta fuerte y "traduce" los fantasmas que acosan al personaje Croak en cuatro bailarines y un hermoso*







Tres instantes de "Letra y música", en montaje de Iago Pericot. (Fotos: Mary Carmen Betancor).

de trabajo riguroso y encomiable, al que Pericot ha podido acceder gracias a la invitación que le hizo el Cabildo Insular de Gran Canaria y su flamante Centro Insular de Cultura, donde se estrenó, el pasado mes de septiembre, este espectáculo.
Los resultados son de una gran calidad, con un trabajo cuidado y medido de José Francisco Estévez y un cálido trabajo de los bailarines, que de alguna manera reducen la dureza del texto. De la calidad global que tiene Letra y Música *participan también la espléndida banda sonora —Berlioz, Schubert, Messiaen y Vangelis— y un diseño de luces muy bien concebido."* (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 22 de abril de 1988).

"(...) Destinado al medio radiofónico, Letra y Música *no podía tener, obviamente, acotaciones escénicas. Su lectura puede hacerse en apenas veinte minutos. De otra parte, las pausas y las ilustraciones musicales, cuya intencionalidad el autor precisa, aunque no su naturaleza y dimensión, facilitaban una interpretación libérrima de la propuesta sin otra servidumbre que las sugerencias que encierran las "palabras" en "off" y las órdenes con que Croak guía sus pensamientos a golpe de mazo. Iago Pericot aprovechó ese carácter abierto de la pieza y se convirtió en un descifrador beckettiano singularmente audaz: ve a Croak como el hombre que se recluye en la exacerbada intimidad del cuarto de baño y allí busca sus "consuelos" interrogándose sobre el amor y sobre la vejez. Algunas pistas del texto permiten contemplar al protagonista sometido a las fuerzas indomables del cosmos, y Pericot, con su habitual predilección por los elementos esféricos, sitúa un mapa celeste presidiendo la escena y la privada ceremonia de Croak. En cuanto a la música, el director prescinde de barajar matices sobre una única partitura y recurre a una gama de temas realmente contrastados: Messiaen, Vangelis, Berlioz, Steve Reich... Con todo, el punto que supone un salto mortal sin red del director, es el de la coreografía que Pericot se inventa para encarnar los fantasmas y las sombras que acosan a Croak, aunque estas mismas figuras sean, a veces, el auxilio y la consolación del protagonista.*
En esta faceta del espectáculo que, en cierto modo, permite que el espectador se sitúe ante un Beckett "dulcificado" y amable ha tenido un papel fundamental el trabajo de Agustí Ros, nuestro espléndido bailarín, actor y coreógrafo, a quien Pericot encomendó el diseño de unas alegorías que se materializan en movimientos y pasos de danza de una calidad y originalidad, sin duda, excepcionales." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 13 de septiembre de 1987).

juego coreográfico concebido por Agustí Ros. Y aún hace más: define la edad del personaje, lo sitúa en una bañera —para el director el lugar en que el individuo se encuentra más consigo mismo y, por tanto, con sus fantasmas particulares— y le coloca detrás un enorme mapa del cosmos, datos que no aparecen en la lectura del texto original.
Pero todo esto responde, sin duda, a un proceso

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA. Barcelona

PERFECTAMENT PEDRA

Coreografía: Antonio Iglesias, Antoni Mira, Dinora Valdivia y Amelia Boluda. Dirección: Amelia Boluda y Dinora Valdivia. Escenografía: Antoni Mira. Vestuario: Maribel Salvans. Música: Koniec, Xavier Maristany, Josep Paloma, Quico Samsó y Joan Saura. Bailarines: Amelia Boluda,



Antonio Iglesias, Ulla Korjala, Damià Pou, José Luis Sultán y Dinora Valdivia. Estreno: 20 de octubre de 1987, en la Sala Gran del Institut del Teatre de Barcelona.

"La propuesta de la compañía barcelonesa pone de relieve su visión de lo que es el movimiento: una abstracción depurada de expresión dramática.
Quiere ser un mundo irreal en constante movimiento. Son esquirlas, pequeñas frases coreográficas, que revolotean en un espacio.
Con Perfectamente piedra *parece quererse escenificar el movimiento de las cosas inertes. Plasmar un mundo caótico y transgredir las leyes físicas. Las cuatro coreografías que componen el espectáculo difieren por su estructura, pero no por su forma. Las cuatro versiones coreográficas se efectúan como un experimento, una búsqueda sobre el movimiento.*
Se perciben muchos y variados elementos, pero faltos de coordinación. Por ello no llegó a convencer, en general, al público. Se aprecia indudable calidad en el solo de José Luis Sultán, así como en el de Dinora Valdivia, pero son momentos fugaces.
La música compuesta, interpretada en directo por el grupo Koniec, incorpora originales resonancias.
En suma, la propuesta del Ballet Contemporani de Barcelona se presenta como un trabajo experimental sobre el espacio y el movimiento."
(Carlos Murias. "El País". Barcelona. 24 de octubre de 1987).

COMPAÑÍA DE DANZA-TEATRO DANTEA. Santander

HINKEMANN

De Ernest Toller. Dirección: Román Calleja. Escenografía: Joaquín Martínez Cano y Joaquín Cano Quintana. Vestuario: Carmelo Morales. Coreografía: Myriam González-Gay. Intérpretes: May Mengíbar, Myriam González-Gay, Gonzalo San Miguel, Angélica Tornero, Cristina Coppini, Antonio Pérez, Sergio González-Gay, Carlos Vega, Angel Velasco, Margarita de la Morena, Enrique León, María Vidal y Pedro Bustamante. Estreno: 12 de noviembre de 1987, en el Casino Liceo de Santoña.



"Perfectament pedra" (arriba) (Foto: Josep Aznar) y "Hinkemann" (Foto: Zoom). En la otra página, la Compañía de Danza Española Contemporánea y Dart. (Foto: Teresa Peyri).

COMPAÑÍA DE DANZA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. Madrid

FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

Dirección: Ángeles Arranz. Dirección musical: Juan Maya Marote. Colaboración musical: Motoo Isihiwa y Pepe de Utrera. Plástica: Lorenzo Collado. Vestuario: Tini Martínez. Guitarristas: Pepe Santiago Maya y Juan Maya Marote. Cantaor: Pepe de Utrera y Yeyé de Cádiz. Bailaores: Andrea Fresno, Gabriel Heredia, Juan Antonio de los Reyes, Ángeles Arranz, Esperanza de la Torre y Raquel Terrados. Estreno: 16 de enero de 1988, en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

"(...) En Flamenco contemporáneo *hay buenas ideas, pero su desarrollo falla con frecuencia. Así, resulta atractivo dejar el escenario con la palidez de una luz negra que hace de los pies del bailaor o de los volantes de la bata de cola el único elemento visible, realzando así su danza. No obstante, la coreografía tiene una excesiva duración, que termina por cansar, y consigue el efecto contrario al deseado. Lo mismo sucede con "Chi tierra", un trabajo sobre música de Motoo Ishiwa, en el que se plantea un interesante paralelismo entre la danza española y la contemporánea, aunque su realización deje que desear.*
El mejor experimento es, sin duda, el que presenta "Plexus", una soleá para dos bailarines, en la que la bata de cola de una de ellas se prolonga en la otra, siempre desde el suelo, y el vestuario toma así forma humana, y se le da una dimensión distinta.
Hay elementos importantes en el espectáculo, especialmente el buen hacer en el toque y en el cante de Juan Maya "Marote" y Yeyé de Cádiz, respectivamente. Pero principalmente destaca el intento de hallar nuevos caminos de expresión en una danza tan profunda como la española."
(Julio Bravo. "ABC". Madrid. 1 de junio de 1988).

DART COMPANYIA DE DANSA. Barcelona

Coreografías estrenadas dentro de la temporada 87-88

LA GIOCONDA (Ópera)

Coreografía: Guillermina Coll. Música: A. Ponchielli. Estreno: 5 de mayo de 1988, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

AMB MOMPOU

Coreografía: Guillermina Coll. Música: Federico Mompou. Estreno: 22 de julio de 1988, en los Jardines del castillo Castelldefels, Barcelona.

EL MATEIX, COM SEMPER...
Coreografía: P. Vokoun. Música: Bizet. Bailarines: Guillermina Coll, Mathilde van de Meerendok, Maite Bisetti, Marta Duro, Montse Escorihuela, Antonio Albert Gómez, María Ángeles Lacalle, Fernando Martín, Lali Mel.lo, Marta Munsó, Ana Novas, Álvaro de la Peña, Ana Planas, Joaquín Sabaté, Paco Silvestre, Ana Torredemer y Natalia Viñas. Estreno: 22 de julio de 1988, en los Jardines del castillo de Castelldefels, Barcelona.

"Si Ricardo Wagner, que aborrecía el ballet, levantara la cabeza y contemplara la versión coreográfica que de sus "Wessendok Lieder" —antecedente lírico de Tristán— *hace Guillermina Coll, tendría ocasión de comprender cuán craso era su error respecto a la danza. Toda la turgencia anímica, el esplendor pasional, el fatalismo y el color exquisito de estos cantos ardientes acapara el baile, que mantiene un pretendido aire retórico y una presencia dolorosa, duende y reflejo del mensaje wagneriano.*
Más intensa, trabada y trepidante es la poética coreográfica puesta en juego para "Tierra y espacio", con música de Bela Bartok, cuya crudeza melódica y delicuescencia armónica y esa como estética de la queja, que domina el pensamiento del maestro húngaro, están bien asumidas, y hay, además, una voluntad de danza obsesiva y palpitante, que corresponde a la estilística de aquél.
Una lección más de las entrañas dancísticas que regodean la música bien hecha y de la fuerza de la danza para interpretar plásticamente el genio de los sonidos.
Contrastan con este clima el racionalismo especulativo de "Ligaduras" y "Para el amigo", coreografías difíciles de apreciar en su justo merecimiento por esa circunstancia, ya que la fuerza temperamental de las primeras absorbe y predispone al espectador, siempre más lábil al efecto del afecto que a las galas mentales de lo conceptual, aunque se quiera ir derecho al corazón." (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 30 de junio de 1988).

"Dart es una compañía de "ballet" formada hace dos años en torno a Guillermina Coll, la bailarina barcelonesa que, como tantos otros, emigró en 1974 e hizo una buena carrera de solista en varias compañías europeas. Los 16 bailarines que forman Dart tienen un nivel profesional indiscutible y el grupo ofrece coreografías de estilo neoclásico-contemporáneo a cargo de la propia Coll y de coreógrafos europeos que, como Hans Wrona, tienen una considerable experiencia en varios continentes.
El programa del viernes incluyó una pieza de Wrona —"Para el amigo", bien bailada por Guillermina Coll y Maite Bisetti— y tres de la propia Coll, que si bien revelan una personalidad coreográfica aún poco definida, sí permiten apreciar ciertas cualidades de organización especial y montaje de variaciones apreciables, así como algunas ideas coreográfica y teatralmente interesantes.
Los problemas surgen del afán de alargar —el montaje sobre los "Wesendok lieder", por ejemplo, va perdiendo fuerza conforme avanza y termina empequeñecido por la música— y de los parentescos demasiado evidentes de algunas coreografías. "Tierra y espacio" se organiza en cuatro cuadros que relacionan al hombre con cada uno de los elementos y tiene momentos muy bien resueltos, pero sufre de excesivas resonancias bejartianas.
El público presente —mermado por la competencia del fútbol por televisión— aplaudió a la directora y a toda la compañía, donde cabe destacar, además de los mencionados, a Álvaro de la Peña, Joaquín Sabaté, Fernando Martín, Ángeles Lacalle y Toni Gómez." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 20 de junio de 1988).

"(...) No hay saltos en el vacío, y por eso este grupo gustó, pero no turbó ni interesó, al menos en las tres obras de la primera parte. Éstas fueron tres coreografías que se dejaban ver tranquilamente, pero que uno tenía la sensación de que lo había contemplado muchas veces y no ofrecía nada nuevo.
Mejor "Para el amigo" que las otras dos, porque "Wesendok", con una bella música de Wagner, y esa nostalgia del otro, esa doble realidad y doble plano —languideciendo en soledad— era como un remarcar lo obvio y repetir imágenes y conceptos ya asumidos desde hace tiempo. Tampoco resultaba positivo la inclusión y el juego de cintas-tirantes en "Ligaduras", algo más efectivo que certero. No supuso ningún hallazgo expresivo y, además, no quedaba claramente ensamblado en la coreografía.
El fondo de lianas en "Para el amigo" sí constituyó, paradójicamente, un elemento de relación y de intercomunicación con los bailarines. A pesar de todas estas pegas, el grupo bailó bien —con Guillermina Coll a la cabeza— y el espectáculo era moderadamente grato.
La obra que llena la segunda parte, "Tierra y espacio", fue un vuelco, dentro de una misma línea, ya no sólo gustó, sino que también interesó de una manera activa. La obra supo crear un clima envolvente —y lleno de sugerencias— combinada con frescura, imaginación, velocidad y una correlación de escenas y movimientos que imprimieron unidad y relieve." (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 18 de junio de 1988).





DINAMO DANZA. Madrid

MAÑANA, PASADO Y AL OTRO
Coreografía: José Miguel Bau y Óscar Miralles. Escenografía: Jordi Roig. Música: Teddy Bautista y Mario Benito. Cantante: José María Amerise. Bailarines: Mara de Mendialdúa, Germán Cabrera, José Miguel Bau, Lina Cruz, Óscar Miralles y Alicia P. Mántaras. Estreno: 6 de junio de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid.

"Mañana, pasado y al otro *es una pieza estructurada en cinco escenas, en las que se trata de comentar con ironía algunos aspectos de la vida cotidiana en base al movimiento.*
En realidad, la estructura teatral es un pretexto para presentar sin interrupción pequeñas coreografías, a veces —aunque no siempre— en clave de humor. La heterogeneidad aparece como una de las características del grupo, en cuanto a formación —algunos vienen del clásico, otros de otras disciplinas, incluso de fuera del teatro—, enfoque y medios, mezclando con toda desenvoltura el movimiento cotidiano con diversos tipos de formalismo, la tabla de planchar con la angustia sublime, la canción hortera con la fantasía erótica. Pero todo ello con una mirada atenta a la realidad, una capacidad de observación suavemente subversiva —a menudo certera— y un sentido del movimiento que a veces cuaja en expresiones válidas.
El conjunto del espectáculo adolece de cierta inmadurez —quizás el montaje era un poco complicado para las posibilidades del local— y en la obra se aprecian grandes desniveles. Hay escenas muy trabajadas, muy logradas coreográficamente y bien bailadas —como el "Paso a dos" de los chicos en la "mili" o la pantomima del cine— y otras que lo están mucho menos, sobre todo en la primera parte. Pero el material presentado es suficientemente revelador del potencial de José Miguel Bau y Óscar Miralles —antiguos componente del grupo Bocanada— como coreógrafos y de Dinamo Danza como uno de los grupos más saludables que se han visto en temporada, en "off" o en "on".
Además de ideas y ocurrencias, los coreógrafos hacen un trabajo para desarrollarlas —el baile del gordo es un ejemplo bastante bien resuelto— y un esfuerzo significativo por lidiar con los problemas de técnica que se plantean inevitablemente en este tipo de danza-teatro.
Se puede apreciar una voluntad de buscar la forma de entrenamiento que no esclavice estilísticamente y se atisban incluso esbozos de movimiento personalizado totalmente infrecuentes en nuestro panorama." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 9 de junio de 1988).

"(...) Ballet "arrevistado", comedia musical danzada o, si se quiere, fantasía lírico-coreográfica,

Mañana, pasado y al otro *se compromete en clave moderna con dos grandes líneas de un teatro musical español que llenó un siglo entero: la astracanada y la amenidad.*
Mañana, pasado y al otro *no ridiculiza situaciones, sino que el angulito ridículo y hasta bufo que anida en tantos y tantos momentos de la vida lo eleva a situación.*
La expresión es siempre pimpante y rozagante, lo que no quiere decir que las gentes de Dinamo Danza se hayan echado el mundo a la espalda, sino que tratan de que lo serio resulte divertido, con lo que, en el fondo, hacen seriedad con la diversión.
El vocabulario dancístico es de amplia y deleitosa comprensión, pero exigiendo una técnica a veces absolutamente original y siempre radical y brillante; nunca exhibicionista, sino al servicio del detalle. Y, desde luego, hay una auténtica "mentalidad" coreográfica personal que, más allá de influencias y contactos, supone una especificación. Y está enraizada, por cierto, en el humor. Y como el humor —al menos así yo me he atrevido a definirlo— consiste en la aceptación de un conflicto, los movimientos llevan su entraña conflictiva.
La vis teatral de los bailarines es de laurel de Apolo; incluso las mutaciones escénicas se resuelven de un modo interpretativo. La refinada iluminación va muy por lo vistoso. La variedad, buscando la sorpresa, y un cierto afán de truco construyen el tinglado de esta nueva farsa. En fin: Dinamo Danza ha logrado lo que cautiva y cautivará por los siglos de los siglos al público: espectáculo a tope." (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 10 de junio de 1988).

ESKAPE-DANZA. Madrid

NO TIENE NADA QUE VER...
Coreografía: Chusi Cortés, Marta Fenollar, Carmen Werner. Música: Keith Jarret, Andreas Wollenlugider. Intérpretes: María José Pire, Mar de las Heras, Fernando López, Carmen Werner, Chusi Cortés y Marta Fenollar. Estreno: 29 de enero de 1988, en la Sala Olimpia de Madrid.

"(...) Al contrario de lo que ocurre con muchos de los otros grupos, Eskape Danza no está formado en torno a una personalidad dominante, sino que aparece como un esfuerzo colectivo que explora o tantea diferentes estilos coreográficos y estéticos en proceso de asimilación, dejando abiertas diversas vías de ulterior desarrollo.
"Diario de ruta", de Chusi Cortés —que abre el programa genéricamente llamado No tiene nada que ver...—, *está constituido por escenas de escapadas vacacionales en un lenguaje literal y casi mímico, sin pretensiones. "Escápate esta noche" y* "Malentendidos", *de Marta Fenollar, muestran decisión en cuanto al estudio del movimiento, con apuntes interesantes en algunas secuencias en que éste se limita deliberadamente.*
La coreografía de Ana Eulate, "Azul-Acero", revela una fluidez de movimiento más académica, dentro de la danza moderna, y la de Carmen Werner, "Llamada", que cierra programa, una mayor influencia del teatro-danza centroeuropeo, al menos en sus aspectos más externos. Todas las coreografías están adaptadas a las posibilidades técnicas de los intérpretes, lo que a la vez que aminora los riesgos agudiza en algunos momentos la sensación de estar asistiendo a un trabajo de estudio más que de teatro, aunque éste sea digno y meritorio como es el que se presenta en la Sala Olimpia." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 2 de febrero de 1988).







De arriba a abajo, Eskape Danza, Fact 87, Málaga Danza Teatro y, enfrente, "Repris" de Metromonoteatro.

FACT. Barcelona

FORRO PARA FRENOS
Coreografía: Francesc Bravo. Dirección: Frances Bravo. Música: Yello y A.C.R. Bailarines: Lala Sagarra, Toni Jodar, Natalia Espinet y Francesc Bravo. Estreno: 11 de septiembre de 1987, en la Sala Olimpia de Madrid.

"El estilo desarrollado por Francesc Bravo como coreógrafo parte de una inteligente sorna hacia el mundo exterior. El humor no es un recurso en su trabajo, sino una dominante que impone el ritmo. Lo accesorio y lo trivial juegan un papel importante junto a aptitudes extraídas de una vulgaridad subliminal, que por momentos deja de serlo y se impone manifiestamente sobre la escena. El pudor está en decirlo todo, y esa moral revulsiva llega hasta los movimientos, de mucha fuerza, pero desmarcados por convicción de la tragedia moderna de la danza.
La estructura de Bravo, y su nomenclatura, es extremadamente respetuosa con la coordinación y la fuerza física, algo que le ha sido aportado por sus temporadas americanas. Sus bailarines deben hacer reír, pero ellos deben sufrir un ejercicio lleno de exigencias.
Todos los cuerpos en la escena de Francesc Bravo deben estar en una zona caliente de quema perpetua, en éxtasis pasajero, donde la anarquía la da el tono, no la acción." (R. S. "El País". Barcelona. 4 de septiembre de 1987).

FORO´S DANZA TEATRO. Madrid

KALEJIRA
Coreografía y dirección: Marco Berriel. Escenografía y vestuario: Marco Berriel y Jordi Roig. Bailarines: Leda Berriel, Lina Cruz, Julia Olmedo, Jane San Martín, José Manuel Rodríguez, Marco Berriel, Pablo Molero y Sebastián González. Estreno: 9 de junio de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

COMPAÑÍA CANARIA DE DANZA GELU BARBU. Las Palmas

PÁJAROS DE DÍAS LÍQUIDOS
Dirección: Gelu Barbu. Escenografía: Pepe Dámaso y Tony Suárez. Música: J. J. Falcón Sanabria. Intérpretes: Wendy Artiles, Miguel Montáñez, Tony Britmon, A. Estévez, N. Hernández, M. Ramos, E. González, Manuel Armas, D. León, H. Ávila, D. Betes y Luis Armas. Estreno: 23 de mayo de 1988, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas.

"(...) La coreografía de Gelu Barbu, todavía fundamentada en la asimilación de lo que se hacía hace algunos años, apunta, no obstante, hacia terrenos más vírgenes. El cuerpo de baile

en pleno, magnífico conjunto de bailarinas y bailarines en estado de ebriedad, acertó al final a reunir milagrosamente los "disiecta membra", los fragmentos desmembrados de este puzzle barbuniano. Pero, ¿no es eso una pena? Había de todo, cada cosa tirando para sí. Una o —quizá— varias historias a su aire, sátira social, vis cómica, violencia reprimida, momentos poéticos, desparpajo, e incluso moraleja. Con un concepto más unitario, ¿no hubiera resultado una obra de arte sellada, rotunda? Otra vez, sí y no. Lo que en realidad nuevamente faltó fue coraje y rigor.

Contrariamente a lo que expresaba en los corrillos la parte "entendida" del público (la "otra" simplemente disfrutó y aplaudió a rabiar), a mi modesto entender, la obra verdadera de arte no está sujeta a cánones ni tiene por qué admitir interdictos. Éstos siempre provienen, o de la nostalgia o de la inocuidad. Lo mismo con un planteamiento sin concesiones, se debería corresponder perfectamente con ese estado de diversidad infinita de variadas formas, tendencias, clases, géneros y poderes, que solemos llamar cosmos. Si no se logró del todo, es que había algo endeble mezclado. Eso es lo que hay que detectar.

La escenografía de Pepe Dámaso, no demasiado original ni arriesgada, pero bien, si exceptuamos su propia inclusión en el cotarro. Aquí —y no tan sin quizá— puede que resida una de las debilidades. La presencia del pintor en el escenario no estaba justificada en lo artístico. Es una concesión a la amistad de Gelu que perjudicó a la autenticidad de la obra y distrajo la atención. La reposición de "Iguaya" —por otro lado— con música siempre actual de J. J. Falcón Sanabria, pareció un estreno, con la depurada y finamente estilizada coreografía de Gelu y la interpretación creativa del cuerpo de baile. La luminotecnia de Tony Suárez, en ambos espectáculos, acertada, como todo lo que él hace y sabe hacer." (José Luis Gallardo. "La Provincia". Las Palmas de Gran Canaria. 24 de junio de 1988).

MÁLAGA DANZATEATRO. Málaga

RASGOS
De Thomé Araujo. Dirección: Josep Mitjans. Escenografía: Thomé Araujo. Intérpretes: Belén Trujillo, Rosa Sempere, Esperanza Tinoco, Thomé Araujo, Manolo Cañadas y Miguel García. Estreno: 11 de abril de 1988, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

COMPAÑÍA DE DANZA MANUELA RODRÍGUEZ. San Sebastián

LA SUPERFICIE DEL ABISMO
Basado en "Antígona o la elección de Marguerite Yourcenar. Guión y coreografía: Manuela Rodríguez. Escenografía: Jesús Díez. Vestuario: Ramón Ramis. Música: Ignacio Cardona. Intérpretes: Bailarines: Elia Camino, Sonia Suárez, Nicomedes Barroso y Jorge López. Actores: Joaquín Climent y Antonio Inchausti. Estreno: 17 de diciembre de 1987, en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.

MARÍA MUÑOZ. Barcelona

CUARTO TRASTERO
Guión y dirección: María Muñoz. Texto: Montse Huguet. Escenografía: Agustín García, Pep Ramis y María Muñoz. Música: Lysamder, Lecoultre y Leo Lankhayzen. Intérprete: María Muñoz. Estreno: 13 de julio de 1988, en el Centro Cultural Campoamor de Gijón, dentro de la IV Muestra del Nuevo Teatro Joven Español. Subvencionado por el Instituto de la Juventud.

MARIQUILLA, S. A. Granada

EL SACROMONTE Y YO
De Luis Javier Garrido de la Cuesta. Dirección y coreografía: Mariquilla. Escenografía: Miguel Hita. Vestuario: Faly Cabello. Música: Paco Cortés, Miguel Cortés, Miguel Ochando, Miguel Ángel Cortés, Joaquinillo y Miguelones. Intérpretes: Tatiana Cepero, Sandra Hita, Sonia Hita, Meli Cara, Ruth Molinero, Yolanda Osuna, "Kika" Quesada, Maite Roldán, María Paz Samaniego, Antonio Canales, Mariquilla, Tatiana Garrido, Emilio Navarro, "La Mami", Luis Heredia "El Polaco", Juan Montoya y Guillermo Campos. Estreno: 7 de mayo de 1988, en el Hospital Real de Granada.

BALLET DEL MEDITERRÁNEO. Palma de Mallorca

CARMINA BURANA
De Carl Orff. Dirección musical: Rafael Nadal. Dirección coral: Sylvia Corbacho. Dirección coreográfica: Aurelio Bogado. Coordinación: Miguel Massip. Bailarines: Ballet del Mediterráneo. Cantantes: Josep Bros (tenor), Vicente Sardinero (barítono), Paula Roselló (soprano) y el Coro del Teatro Principal, Orquesta Lírica del Teatro Principal. Estreno: 25 de diciembre de 1987, en el Teatro Principal de Palma. Producido por el Consell Insular de Mallorca.

METRONOMOTEATRO. Málaga

REPRIS
Del colectivo. Dirección: Rafael Torán. Coreografía: Metronomoteatro. Intérpretes: Auxi Tapia, José Pilar Vaquero, Rafael Galán y Lorenzo Hurtado. Estreno: 5 de abril de 1988, en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

METROS. Barcelona

SOLOS A SOLAS
Espectáculo compuestos por las coreografías:

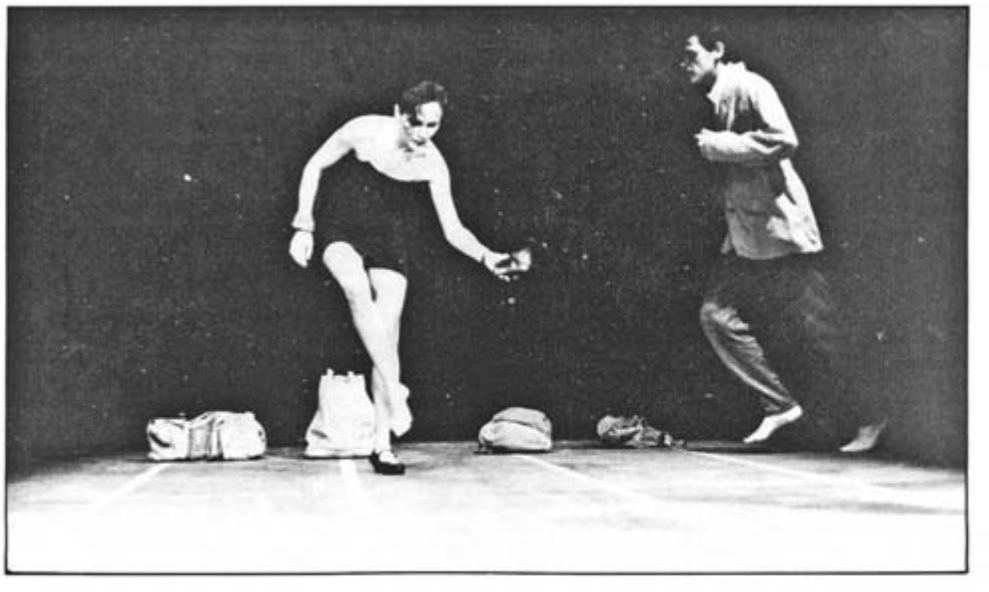
Casi sola
Coreografía: Ramón Oller. Música: Leo Mariño.

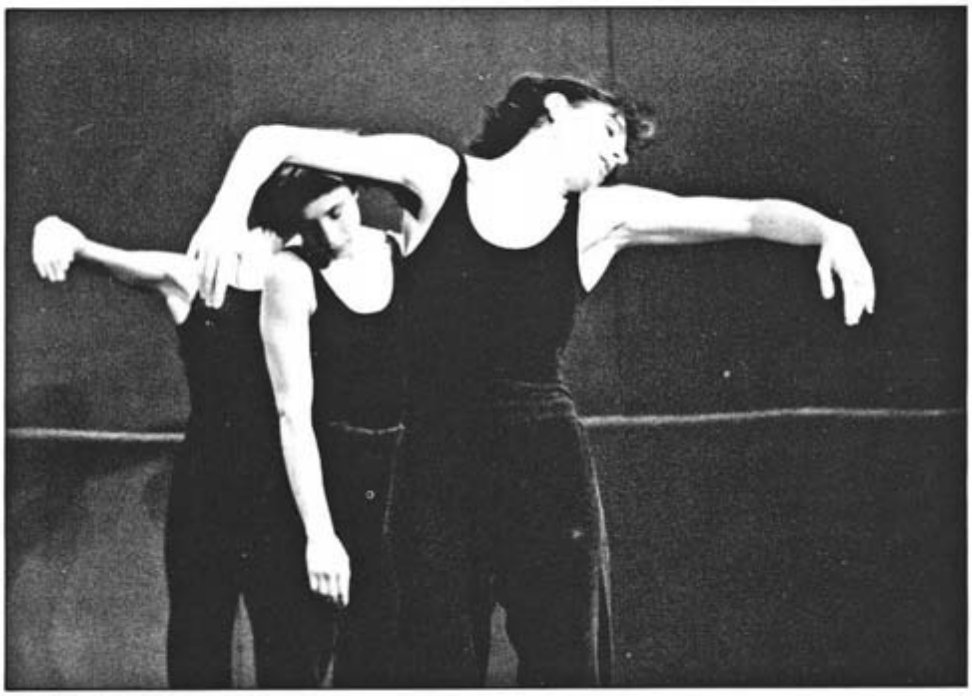
Al fin solo
Coreografía: Ramón Oller. Música: Leo Mariño.

Al borde
Coreografía: Ramón Oller. Música: Renè Aurby. Dirección: Ramón Oller. Escenografía: Ricardo Sánchez. Vestuario: Angelina Herrero. Bailarines: Carme Renalies, Anne Morin, Eva López, Yasone Muñoz, Ana Eulate, Norma Axenfeld, Ana Xena, Jesús Hidalgo y Ramón Oller. Estreno: 14 de mayo de 1988, en La Fábrica, de Barcelona.

COMPANYIA MUDANCES. Barcelona

KOLBEBASAR
Coreografía y dirección: Ángels Margarit. Escenografía: Llorenç Corbella. Vestuario: Carme Tarrés. Música: Joan Saura y Xavier Maristany. Bailarines: Assumpta Arqués, Carme Vidal, Remei Barderi, Arantzazu Errasti, Mariana Roige, Ángels Margerit y Pilar Maese. Estreno: 20 de febrero de 1988, en el Teatre Municipal El Jardí de Figueres.





La Compañía Mudances en "Kolbebasar" (Foto: Teresa Peyri) y, en la otra página "Bolero" por el Ballet Nacional de España (Foto: Paco Ruiz).

"En un espacio vacío, ante un fondo amarmolado de color sepia y dos paneles asimismo amarmolados de color azulado, con una luz clara e intensa y música de Koniec, Àngels Margarit, vestida de negro, camiseta larga sobre los leotardos, inicia su solo. Nos hallamos, sin duda, en el ambiente de estos grandes espacios vacíos frecuentados hoy por el mundillo de los diseñadores que forman las distintas tribus definidoras de nuestra contemporaneidad.

Un ambiente inconfundiblemente joven y barcelonés. Casi inmediatamente aparece otra bailarina, vestida de negro también, y no tardarán en incorporarse a la escena los restantes miembros del grupo Mudances vestidos de amarillo pálido o de un rosa anaranjado. Esta insistencia en el colorido se justifica por el hecho de constituir ésta la espina dorsal de la nueva creación de Àngels Margarit, presentada en el marco de la temporada de danza 87/88, que organizan la Generalitat y la Diputación de Barcelona. Porque es a través de su rígida concepción estética que la coreografía logra su cometido: la realización de una exposición móvil.

En los cuadros siguientes, que se suceden sin interrupción, Margarit nos muestra una infinidad de movimientos generalmente desarrollados "in situ". No hay grandes desplazamientos sobre la escena, sino composiciones de figuras cuyos leves movimientos de brazos, piernas o cabeza subrayan el latido del acompañamiento musical. Hay momento frenéticos, otros angustiosos y algunos incluso graciosos, pero en todos ellos se dejan sentir las palpitaciones de la gran urbe. Se logra visualizar el ruido de la calle y su tráfico, pero también los intermitentes resplandores de un televisor en marcha. En su conjunto, el espectáculo busca la respuesta del espectador en la estética más que en la emoción, en un intento de dar testimonio de nuestra cotidiana existencia. Y aunque no nos gusta esta referencia tan abusivamente utilizada últimamente en el mundo de la danza, debemos confesar que nunca vimos una obra más próxima a tal realidad.

Es justo subrayar también la calidad del fondo musical de Saura y Maristany, así como la excelente luminotecnia de Josep Sánchez, la escenografía de Llorenç Corbella y el vestuario de Alex Muñoz. Todo el conjunto es merecedor de un caluroso aplauso." (Marjolijn van der Meer. "La Vanguardia". Barcelona. 4 de marzo de 1988).

La teoría del "minimal" es que con menos se consigue más y que a través de las partes se puede llegar mejor a la esencia del todo o, en todo caso, a desvelar una realidad sumergida quizá más pura e inocente. En danza esto implica jugar con estructuras rítmicas, espaciales y de forma, y al mismo tiempo aprovechar la fascinación que el fenómeno de la reiteración cinética puede provocar en el espectador, un poco a la manera de las técnicas orientales de alcanzar el éxtasis por la repetición.

Mudances se inclina más por el aspecto puramente constructivista —el espectáculo, Kolbebasar, *está dedicado a un escultor de la Bauhaus— y se advierte una finalidad didáctica clara, en el afán de trasladar al plano lo que se hace en el espacio a través de los paneles del decorado, por ejemplo, y, más que la abstracción, parece buscarse la desmembración puramente lúdica.*

La obra empieza bien porque Àngels Margarit —que desde el año 1985 dirige con notable éxito este grupo— ha elaborado para el primer solo una coreografía de diseño sencillo, pero sugerente, que promete interés. Pero el proceso de elaboración posterior, en que los movimientos de los bailarines van combinándose y recombinándose en estructuras que parecen de matemática aleatoria, se va haciendo cada vez más monótono.

Se aprecia pronto la dificultad de la coreografía para seguir las complejidades crecientes del ritmo musical. La partitura —de Joan Saura y Xavier Maristany, que ha sido creada especialmente para el espectáculo— va superando en riqueza rítmica y expresiva a la coreografía conforme avanza éste. En el trabajo espacial ocurre algo similar —el desarrollo intuido no se produce y la obra, de apenas una hora de duración, va paulatinamente perdiendo interés, aunque visualmente siempre guarda cierta gracia.

Las siete mujeres que componen el grupo parecen entrenadas en una técnica que tampoco va muy al fondo de las posibilidades, arriesgando poco, con un desarrollo fuerte del torso y las extremidades superiores." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 18 de junio de 1988).

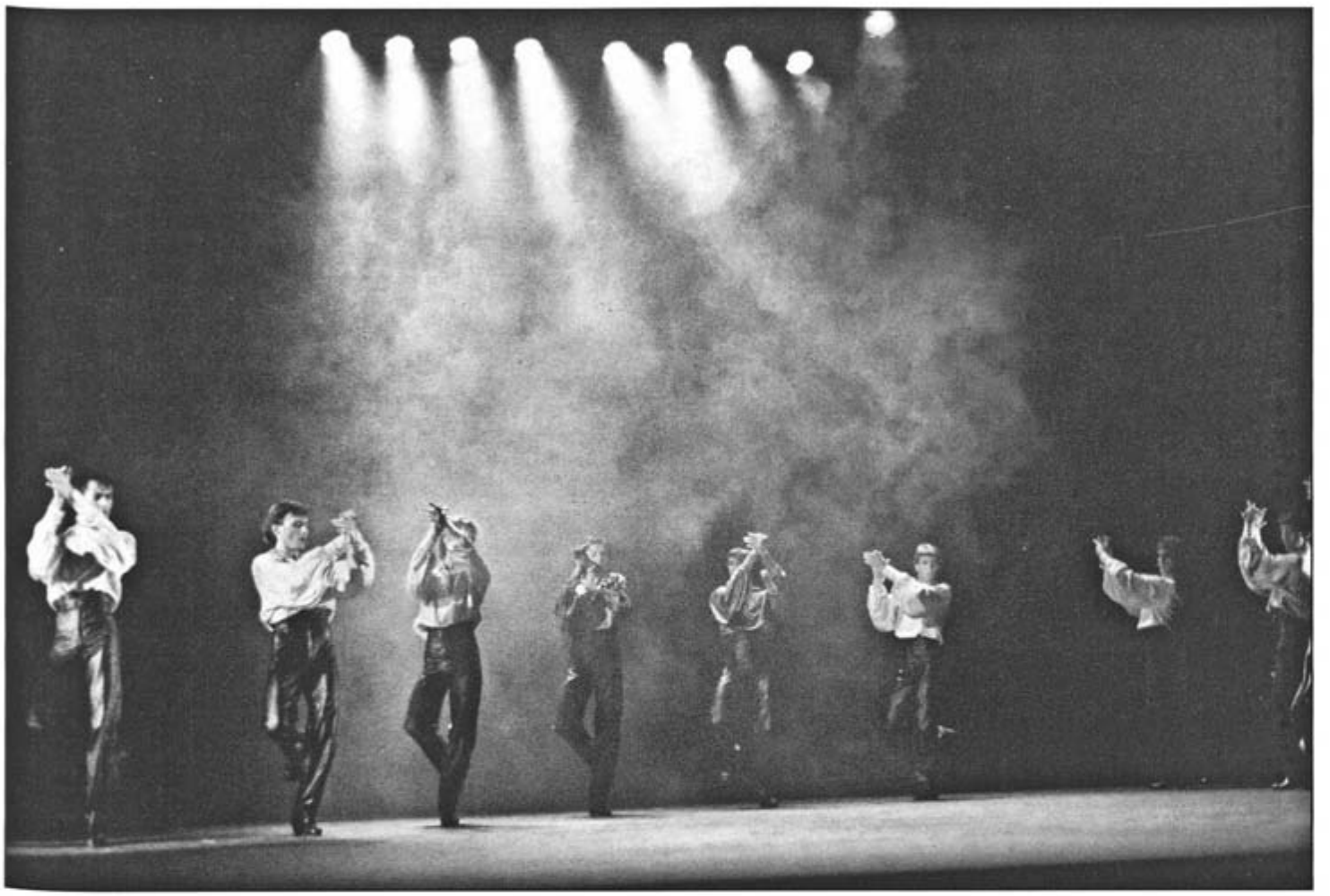
BALLET NACIONAL DE ESPAÑA. Madrid

Coreografías estrenadas en la temporada 87-88. La Compañía mantiene, además, todas sus coreografías en repertorio.

BOLERO

Coreografía: José Granero. Música: Maurice Ravel. Vestuario y decorados: José Granero. Estreno: 9 de octubre de 1987, en el Gran Teatro de Burdeos, dentro del "Homenaje a Ravel".

Director artístico y bailarín estrella: José Antonio. Primeros bailarines: Conchita Cerezo, Ana González, Maribel Gallardo, Cristina Hernando, Aida Gómez y Juan Mata. Solista de carácter: Paco Morell. Solistas: Adelaida Calvín, Adoración Carpio, Lupe Gómez, Montserrat Marín, Antonio Márquez, Joaquín Pedraja. Cuerpo de baile: Rosa Álvarez, Cristina Catoya, María Jesús Carbajosa, Rocío Espada, Carmen Esteban, María Jesús García, Ana Jerez, Cristina Jerez, Ana López, Gloria López, Silvia Ortega, Reyes Orozco, Lola Pelta, Nieves Roche, Magdalena Rodríguez, Fuensanta Ros, Silvia de la Rosa, Luisa Samper, Pilar Sanz, Cristina Visús, Jose Antonio Arroyo, Javier Baga, Jesús Córdoba, Currillo, José Fernández, Jesús Florencio, Francisco García, Francisco Guerrero, Óscar Jiménez, Juan M. Lillo, Diego Llori, Curro Martín, José Martín, Luis Ortega, Manuel Román, Eduardo Solís y Pepe Tauste. Artista invitada: Merche Esmeralda. Adjunta a dirección: Nana Lorca. Repetidores: Conchita Cerezo, Juan Mata y Felipe Sánchez. Maestras de baile: Ana Baselga y Victoria Eugenia. Guitarristas: Luis Carmona "Habichuela", Juan Maya "Marote" y José María Banderas. Cantaores: Juan Cantero, Juan José



de Alcalá y Manuel Palacín. Pianistas: Adela Mascaraque, Regina Berkovitch y Juan José Sánchez.

"Confesaban los responsables del Met en el entreacto de la actuación del Ballet Nacional de España que los cinco minutos de aplausos que habían seguido la caída del telón ganaban en intensidad a los que había recibido durante toda la semana anterior el Ballet de la Ópera de París, predecesor en el escenario neoyorquino de la compañía española.

Y eso que los responsables de nuestro Ballet no las tenían todas consigo, ya que habían dispuesto de tan sólo un día para realizar el complicado montaje de luces y sonido que requiere el programa que trajeron al Metropolitan, sin duda el más bello y atractivo de su repertorio, y con el que, en cierto modo, juegan sobre seguro, ya que lo han presentado en rincones muy opuestos del mundo, con idénticos resultados.

Y así, con los dedos cruzados, aunque confiando en la magia que la danza española posee, y esperando que se cumpliera el dicho teatral de que a un ensayo general malo sigue una buena función, se presentó el Ballet Nacional de España en el Met. Era la primera compañía española que lo hacía, y ha sido, sin duda, un jalón importantísimo en la historia de nuestra danza —no hay que olvidar que el Metropolitan es uno de los templos sagrados no sólo de la ópera sino también del "ballet"—. Por ello, junto a la compañía, estaban en esta noche neoyoquina varios de los "padres de las criaturas": María de Ávila, bajo cuyo mandato comenzaron las negociaciones para traer aquí al Ballet Nacional; José Granero y Miguel Narros, coreógrafo y guionista, respectivamente, de Medea; *y José Nieto, compositor de la partitura de* Ritmos. *Alberto Lorca, coreógrafo de este trabajo, no pudo estar al encontrarse en China.*

Y bajo la mirada atenta de sus creadores, se abrió el telón. Ritmos *—como sucede en todo el mundo— chocó. El bellísimo juego de formas, líneas y movimientos que acompaña la magnífica música de Nieto resulta extraño para el público extranjero (incluso para el español) que, sin duda, espera otra cosa de nuestra danza. Con la "Alborada del gracioso", un solo del director de la compañía, José Antonio, el baile fue ya entrando en el público, que sigue teniendo —como se pudo ver anoche— una especial predilección por la bata de cola y que no se quitará el "typical spanish" de la cabeza por mucho que se intente. Fue entrar —para abrir "Flamenco"—, las bailarinas vestidas de lunares y volantes (eso sí, un precioso vestuario, en las antípodas del tópico) y estallar los aplausos —algún espectador más puesto incluso profirió un olé de admiración—, que se sucedieron tras los caracoles, las romeras, la soleá, la farruca y las bulerías. El clima ya estaba conseguido. Y vendría después "Medea", sin duda uno de los más bellos "ballets" españoles de este siglo, en el que se ha derramado tanta inspiración como genio. Con Manolo Sanlúcar acompañando con su guitarra a la orquesta del Metropolitan (que dirigió con gran seguridad y atención Benito Lauret), la versión danzada de la tragedia griega tomó forma y atrapó por completo al público neoyorquino, que tardaría unos segundos en reaccionar tras la caída del telón, para ovacionar después a sus intérpretes: Juan Mata, Victoria Eugenia, Maribel Gallardo y, especialísimamente, a José Antonio y a Merche Esmeralda (una protagonista de genio y temperamento).*

Se cumplió, pues ,la noche neoyorquina del Ballet Nacional. La danza española hechizó Nueva York. Decididamente." (Julio Bravo. "ABC". Madrid. 13 de julio de 1988).

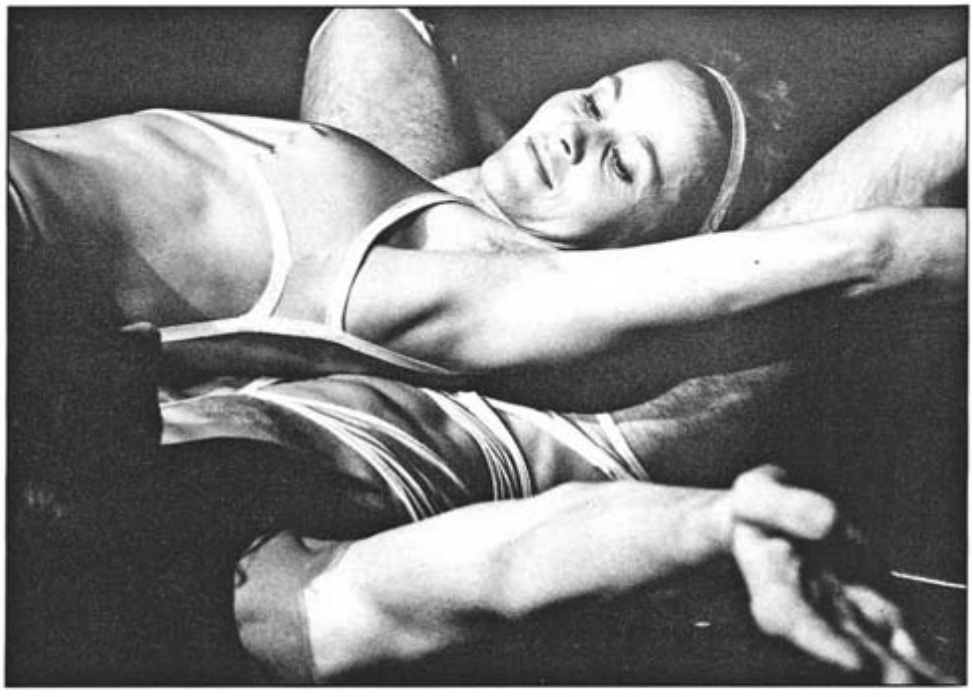
GRUP DE DANSA NEOCLASSICA.
Reus (Tarragona)

BIOTOPISME
Coreografía: María Teresa Aguadè. Bailarines: María Teresa Aguadé, Montserrat Baiges, Esther Bartolí, Pilar Figueras, Esther Fusté, Betlem Llop, Montserrat Queralt y Enrique Romero. Estreno: 28 de mayo de 1988, en el Teatro Bartrina de Reus (Tarragona). Con la colaboración del Institut Municipal d'Acció Cultural (IMAC) de Reus.

PILAR SIERRA. Madrid

CINCO MUJERES ESPAÑOLAS
De Pilar Sierra, basado en personajes de Federico García Lorca. Coreografía, escenografía y dirección: Pilar Sierra. Bailarines: Paloma García y Pedro Minguenza. Estreno: 17 de octubre de 1987, en la Sala Olimpia de Madrid.

"(...) Los largos aplausos con que el público de la Sala Olimpia acogió el trabajo de Sierra sobre cinco personajes femeninos de Lorca suponen el inicio de la recuperación de quien ha sido una avanzada de la danza contemporánea en España y que hoy aparece como la aportación española más consistente que ha podido verse hasta ahora en el terreno del teatro-danza, que está en el centro de las preocupaciones actuales en ambos campos, como se ha comprobado en este festival.
El espectáculo de Sierra tiene dos hilos conductores: el primero, el más aparente o superficial, es un comentario sobre la sociedad española de la anteguerra, con su carga de opresión social y miseria moral, pero traspasada con fuerza por el afán de libertad y vitalidad que reflejan la alegoría lorquiana sobre Mariana Pineda o las ansias —más eróticas que maternales— de la Yerma. *En este sentido, las "viñetas" de Sierra, que no desdeñan en algún caso el recurso a la ironía, tienen una capacidad evocadora notable y penetran, con escasísimos medios escenográficos y un puñado de figurantes, en el universo social —y también poético— de García Lorca.*
El segundo hilo conductor se sitúa en un plano más profundo: es el que lleva del teatro a la danza, de la observación a la metáfora, de la imagen a la expresión del movimiento. Éste es el que interesa a Sierra, y esta reflexión lorquiana le sirve para profundizar en este nudo crucial de la escena actual, aunque en algunos momentos le apriete como un corsé y se eche de menos mayor libertad temática. En torno a los cinco personajes —la Yerma, la Zapatera, Mariana, Bernarda y Doña Rosita— Sierra despliega, con toda conciencia, y en algunos casos con maestría, un abanico de relaciones entre la expresión de la escena y la expresión del movimiento.
De la "Bernarda Alba" —expresión casi pura de espacio y luz, sin más movimiento que el estrictamente imprescindible para una caracterización matizada y bellísima de la opresora/oprimida, basada en el desarrollo rítmico que va devanándose como una madeja —a la "Mariana Pineda", que termina fundiéndose en el puro movimiento, y haciendo de paso un guiño nostálgico a Isadora Duncan (en la técnica del salto natural, en la "osadía" de bailar un himno revolucionario, y hasta en la muerte entre las sedas del chal-bandera), cada estudio de personaje es una exploración de las posibilidades del movimiento como lenguaje escénico. En "Doña Rosita", que cerró el programa y es quizá, teatralmente, las más brillante, se introducen pequeños toques superrealistas y las transformaciones del ritmo de movimiento como forma de expresar el paso del tiempo.
El espectáculo hubiera sido, probablemente, imposible de materializarse si Sierra no hubiera contado con Paloma García, cuyo abanico técnico —como bailarina y como actriz— muestra inmensas posibilidades y cuya comprensión de las intenciones de la coreógrafa es total.
El bailarín Pedro Minguenza hace una sorprendente y ajustada intervención en el papel de la criada de "Doña Rosita", y preciso es destacar la contribución a la justeza del conjunto de la escenografía y el vestuario de Paloma García, que se convierten en un elemento más de dinámica de la obra." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 19 de octubre de 1987).



"Colmenas de aire", por el Grupo Schica (Foto: Pablo Santana) y, enfrente, "Funcions complexes", de Transit.

COMPAÑÍA SABLE. Madrid

CORAZONES ROTOS
Texto y dirección: Antonio Palazón. Escenografía y vestuario: Manuel Berastegui. Intérpretes: Fuensanta Martínez, Joaquín Lozano, Juan Bosco Solana, Pedro L. Casares y Antonio Palazón. Estreno: 7 de abril de 1988, en el Centro Cultural Orcasur de Madrid.

COMPAÑÍA DE FLAMENCO SARA LEZANA. Madrid

LAS CUATRO ESQUINAS
Argumento y coreografía: Sara Lezana. Música: Paco Izquierdo. Escenografía y vestuario: F. Cruz de Castro. Dirección artística: María Paz Ballesteros. Bailarines: José Manuel Aller, José Correia, Miguel Fuente, Alberto López, Begoña Chinchón, María Bel Espino, Yolanda Gaviño, Marta Jiménez, Charo Lebrero, Luisa Lebrero, Marisa Neila, Lola Serrano. Cantaores: Antonio Izquierdo "Merenguito" y Yeyé de Cádiz. Guitarristas: Rafael Fernández Andújar, José María González Bonilla y Paco Izquierdo. Poemas de Antonio y Manuel Machado recitados por Francisco Valladares. Estreno: 31 de agosto de 1988, en el Cuartel del Conde Duque, dentro de los Veranos de la Villa de Madrid.

GRUPO SHINCA. Madrid

COLMENAS DE AIRE
De Marta Shinca. Dirección: Marta Shinca. Escenografía: Alejandro Ferrari y Javier Toledo. Vestuario: Roger Álvarez y Alejandro Ferrari. Música: Fernando Navarrete. Intérpretes: Brigitte Aschwanden, Javier Barriga, Helena Ferrari, Alejandro Ferrari, Julio Vélez y Beatriz Peña. Estreno: 24 de noviembre de 1987, en el Centro Cultural Galileo, de Madrid. Con la colaboración del INAEM.



TAC (TEATRO DE ACCIÓN CORPORAL). Huelva

GEA
Idea y dirección: José Luis Castaño. Intérpretes: Rosa González y Peppe Lui. Estreno: 15 de marzo de 1988, en la Escuela de Magisterio de Huelva.

COMPANYIA DE DANSA TRANSIT. Mataró (Barcelona)

FUNCIONS COMPLEXES
Coreografía y dirección: María Rovira. Escenografía: Joaquim Roy. Música: Josep Lladó. Intérpretes: Nuria Buscà, Nuria Ruiz, María Rovira, Arnald Pannon, Chantal Rodríguez y Rosó Tarrés. Estreno: 12 de diciembre de 1987 en la Sala Gran de los Teatres del'Institut de Barcelona.

BALLET DE VÍCTOR ULLATE. Madrid

Coreografías estrenadas en la temporada 87-88

HAYDN SYMPHONY
Coreografía: Jan Linkens. Música: Haydn.

CUARTETO
Coreografía: Niels Christie. Música: Shostakovith. Escenografía: Kesso Dekker.

AMANECER
Coreografía: Víctor Ullate. Música: Mendelssohn. Estreno: 28 de abril de 1988, en el Teatro Arriaga de Bilbao.

ARRAIGO
Coreografía y vestuario: Víctor Ullate. Música: Jerónimo Maesso. Estreno: 5 de julio de 1988, en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, dentro de los Veranos de la Villa.
Director y maestro de baile: Víctor Ullate. Escenografía: Kesso Dekker. Vestuario: Elisa Ruiz. Profesora repetidora: Nuria Castells. Repetidor: Eduardo Lao. Bailarines: Esperanza Aparicio, Silvia Arilla, Nieves Baquero, Ana Isabel Díez Ibeas, María Giménez, Ruth Maroto, Mar Moreno, Ana Noya, María Jesús Peces Barba, Mercedes Pedemonte, Maite Torrijos, Luis Alonso, Carlos Enrique Aranda, Ángel del Campo, Eduardo Lao, Ángel Martínez, Víctor Oribe, Francisco Pimentel, Javier Pont, Carlos Valcárcel e Igor Yedra. Meritorios: Belén Calvo, Raquel Baena, Eva Martínez, Leticia Izuzquiza y Sergio Ochando. Pianista: Jerónimo Maesso. Profesores invitados: Clásico: Haneker Berlange, Irina Milovan y Sivon de Mowbray. Moderno: Hanna Samson. Compañía concertada con el Ministerio de Cultura.

"(...) El nivel es, a la vez, alto y homogeneo, presentando una unidad de formación —a cargo, desde hace cinco años, del propio Ullate— a la que, desgraciadamente, no estamos acostumbrados en este país. Todos dieron un juego espléndido, sin dejarse intimidar por la atención que vienen despertando, y gracias a su seguridad se pudo disfrutar de la frescura —tan evanescente y delicada— de una compañía que empieza.
El programa de esta presentación comenzó con Haydn symphony, *del coreógrafo holandés Jean Linkens, una "visualización musical" de la sinfonía número 86 que puso en evidencia desde el principio las cualidades del grupo —capaz de sostener el alto nivel de energía y coordinación que requiere la obra, de darle gracia al matiz festivo de algunos pasajes— y de los solistas, especialmente Ruth Maroto.*
La coreografía tiene muchos toques balanchinianos en el diseño espacial y en algunos detalles de técnica. Cuarteto, *de Niels Christe, muy lejos del placer de bailar o del bailar por placer que se proyecta en Haydn..., crea un ambiente dramático de despedida y muerte presentida. Las dos parejas —Esperanza Aparicio y Eduardo Lao; María Giménez e Igor Yedra— sirven bien a la intención del coreógrafo, que hace fluir la complejidad de la situación y la expresión a través del movimiento. La partitura de Shostakovich le proporciona una base de fuerza ante la que la coreografía no desmerece.*
Para cerrar la noche de la presentación, Víctor Ullate ha montado un ballet —"Amanecer", sobre la "Sinfonía escocesa" de Mendelssohn— que permite a la compañía desplegarse y recibir, tras la culminación final, el trueno de aplausos que se merecen.
La coreografía está tan profundamente distribuida por los dos polos básicos del "ballet" europeo actual —Maurice Béjart y Jiri Kylian— y toda la obra, incluyendo vestuario y maquillaje, acentúa tanto el parentesco, que sólo cabe pensar que Ullate ha querido prestar un homenaje a estos dos coreógrafos, haciéndoles incluso entablar un inesperado diálogo.
Ullate ha asimilado las innovaciones del maestro checo —la impresión de "liberación" de una técnica que ha recuperado muchos movimientos "naturales"; la continuidad mimética, que da una sensación vigorizante de movimiento continuo; la flexibilidad de torso; la sofisticación en los giros en espiral, etcétera— y las ha encajado en un diseño espacial progresivamente bejartiano, que se acentúa con la aparición de la pareja de enamorados —Mar Moreno y Eduardo Lao—, para culminar en una apoteosis final lograda y característica. Una vez más, la entrega total de los jóvenes artistas redondea con brillantez y sin problemas el resultado, logrando momentos admirables." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 30 de abril de 1988).

"(...) La jovencísima compañía (una veintena de bailarines de quince a veintidós años) no tiene nada que envidiar a otras que ya van por el mundo con el debido marchamo. El Ballet Victor Ullate se distingue ante todo por su madurez técnica. Es asombroso que unos bailarines que actuaban por primera vez cara al público de un teatro de rango, ante unas breves interrupciones del sonido, que se produjeron varias veces, no se inmutaran. La avería, pues, se volvió a su favor, dándoles sello de profesionales.
Añádase a esto la soltura de ejecución, típica de quienes tienen vivenciada la danza no como ejercicio, sino como pensamiento, y súmese todo a una delicada limpieza de ejecución y a una total disponibilidad para todos los estilos.
El Ballet Victor Ullate no se ha presentado haciendo "pinitos", sino responsabilizándose de tres coreografías muy importantes.
Un poeta de la danza llamado Ian Linkens, del Ballet Nacional de Holanda, ha compuesto una versión dancística de la sinfonía 86 de Haydn de sorprendente originalidad. Los ojos van de sorpresa en sorpresa viendo cómo se estilizan los pasos y se desarrollan los grupos con una maravillosa envoltura mientras los brazos se convierten en protagonistas absolutamente orquestales. Con Nils Christe, del Nederlands Danstheater, y su "cuarteto" sobre partitura de

Shostakovith para dos parejas, entramos en una página de temor y temblor, hecha de danza radical, sobria hasta el estremecimiento, puramente dramática, de una sincera modernidad y en una derecha evolución paulatina del movimiento dancistico hasta lo estrictamente teatral. Amanecer, *coreografia de Ullate para la "Sinfonía escocesa", de Mendelssohn, son palabras mayores. Un himno a la alegria de la juventud, donde toda la historia de la danza, todas las posibilidades corporales, todo el colorido de que es capaz el movimiento, giran, rondan, entran y salen en una alada y rauda "muchedumbre y diferencia" de ideas dancisticas, encantadoramente dialogadas, hasta alcanzar uno de los finales mejor logrados de todas las coreografias de grupo. Creo que la mayor duda o el más duro pesar de músicos y coreógrafos es no estar siempre contentos con la forma de terminar sus obras. Victor Ullate ha marcado un hito."* (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 30 de abril de 1988).

En Cuarteto, *una impactante y soberbia obra de Christie, los bailarines demostraron estar preparados para asumir una tensión dramática in crescendo y sumergirse en obras de latente expresividad, cuando no expresionismo.*
Amanecer *es una obra llena de movimiento y de plasticidad, con un incesante fluir de lineas, de juegos entre el grupo y los solistas —el trio femenino o la pareja—, que son todo un acierto y con una concepción calidoscópica, en algunos momentos, y muy pictórica, con imágenes que oscilan, que van del surrealismo-metafisico "Yves Tanguy", a escenas de piedad renacentistas. Los giros y la linea curva predominan en esta luminosa obra."* (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 7 de julio de 1988).

*"*Arraigo, *la nueva coreografia que Victor Ullate reservó para estrenar en Madrid, y que tiene la doble cualidad de utilizar a la vez música española e inédita —original de Jerónimo Maesso, el pianista de la compañia que ha hecho un*



"(...) Ya se han señalado en otras criticas las virtudes de ese grupo: profesionalidad, madurez artistica, nivel europeo, su estilo homogéneo y, sobre todo, y esto es lo más importante, la gran calidad del cuerpo de baile, verdadera piedra de toque de cualquier compañia, y que vino a reafirmarse en esta nueva actuación.
Haydn Symphony *y* Amanecer, *en dos coreografias con una dinámica de torbellino, despliegan tal cantidad de movimiento que podrian resultar agotadoras. Pero los bailarines están llenos de fuerza y serenidad, no parecen notar ese incesante derroche de energias.*
Haydn Symphony *es una bonita y balanchiniana coreografia, en donde se apreciaba el placer de bailar y el placer de ver bailar, de respirar esos movimientos, esa sangre en azul que pulsaban en cada poro fugaz eternizado.*

trabajo sobre ritmos flamencos en sintetizador—, es ante todo una dificilisima prueba para la joven agrupación, que aún no tiene tres meses de historia. El vocabulario técnico es el neoclásico-contemporáneo europeo, que los alumnos de Ullate manejan con tanta soltura, pero la velocidad y la precisión que impone el estilo "despojado" de la pieza —despojado de vestuario, de apoyatura melódica y dramática— y la matización "española" de algunas "poses" y desplantes, hacen de Arraigo *—bailado totalmente en puntas— un "ballet" cargado de dificultades. Los jóvenes bailarines lo afrontaron sin pestañear, con la entrega y la naturalidad con que hacen todo.*
El "ballet" consiste en una serie de variaciones efectistas muy béjartianas, a base de planos frontales y grandes extensiones, para un cuerpo de baile de cinco parejas con varios "solos", pasos a dos y variaciones para los chicos y las chicas.
(...) Tiene la virtud de no caer en ningún tipo de "españolada" fácil, al contrario, y la debilidad de un repertorio de movimientos excesivamente limitado, incluso en sus dificultades acumuladas, quedando sólo esbozada la traducción de la variedad de los ritmos y ataques de origen flamenco en desarrollos de movimiento, pero cumple su propósito evidente de servir de vehiculo para mostrar a la espléndida compañia y también la no menos evidente función de conectar inmediatamente con un público ávido de este tipo de "ballet moderno", que respondió en Madrid con el mismo entusiasmo con que ha venido acogiendo a este joven "ballet" a lo largo de toda su gira por España.
En Arraigo *entusiasmó Igor Yedra —un jovencísimo bailarin de grandes facultades— y se lucieron Ruth Maroto, segura y clara siempre; Mar Moreno y Maria Giménez. En el* Cuarteto *de Nils Cristie, que sigue siendo la pieza coreográficamente más consistente del repertorio, el segundo reparto —Silvia Aguilar, Carlos Valcárcel, Ana Noya y Victor Oribe— dio la medida de la riqueza de talentos en la compañia, que bailó al completo el* Amanecer, *en conjunto con más aplomo y disfrute que en noches anteriores.*
El espectáculo sufrió del principio al fin de una iluminación que no habia sido adaptada a la claridad de la noche madrileña, que hubiera exigido una potencia de luces mucho mayor para poder ser contemplado en las debidas condiciones. El Ballet de Victor Ullate está ya lanzado como una compañia que tiene la función clarisima de popularizar el "ballet" actual entre el público joven de este pais, y para ello tendrá que ir diversificando su repertorio para dar cabida a coreografias significativas del momento y del pasado reciente en los distintos estilos contemporáneos." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 11 de julio de 1988).

"(...) En Arraigo, *Victor Ullate se ha metido en un terreno que no es exactamente el suyo, por lo que ha tenido que limitarse a una especie de muestra coreográfica: un recorrido por los diversos "instintos" dancisticos, en un amplio abanico de lecturas diversas de lo más perenne del arte del ballet. Por eso,* Arraigo *es una obra que gana a trozos; aquellos precisamente que, más y más alejados de la elucubración, se dirigen derechamente a la inmediata sensibilidad o el entusiasmo. Como siempre, el trabajo de Ullate sigue distinguiéndose por la cordura y pureza de sentimientos con que entra en la expresión de las pasiones y esa jovialidad, ese optimismo y "joie de vivre" que hace que los espectadores se sientan más felices.*
Lo que pasa es que, hoy por hoy, nada puede hacer sombra a Amanecer, *la gran revelación de Ullate coreógrafo y que ahora, nuevamente revisada, resplandece locuaz e inmaculada en toda la plenitud de su mensaje: un monumento a la belleza. Tantos aciertos suma, tanta savia sentimental y juvenil la mueve que cada vez que quiera dar Ullate un paso más ha de tener en cuenta esta hipoteca, que, sin dudar, seria más encantadora si redujera un poco el tan interminable primer tiempo.*
(...) Los artistas de Ullate se imponen, ya de entrada, por la exactitud de su estampa, fruto de la labor de escuela del maestro y por logros tan acabados como las puntas de las bailarinas o

ese dominio con que los bailarines independizan las diversas partes de su cuerpo. Sin embargo, están llenando una primera etapa. Los que de veras les quieren bien, quieren su bien y sueñan ya viéndoles superar con aplauso esa prueba de fuego que es siempre el "repertorio". Yo, desde luego, me imagino a Eduardo en el Príncipe Albrecht de Giselle, *a María hecha una Odile y Odette de "El lago de los cisnes", a Mar dándole gracia y fuego a Esmeralda o Paquita y a Igor, todo un Corsario. Y, si no, al tiempo."* (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 15 de julio de 1988).

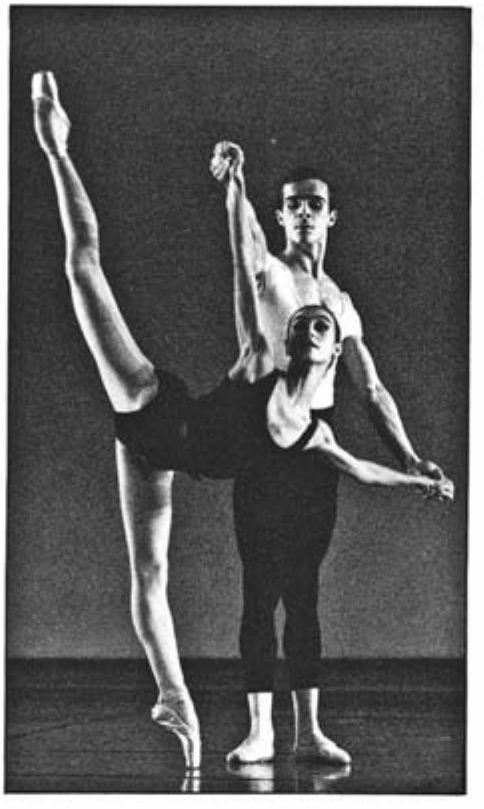
BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA. Madrid

Coreografías estrenadas en la temporada 87-88

LA ESFERA (ANTES DEL ALBOR)
Coreografía: Ray Barra. Música: Miguel Ángel Roig-Francoli.

ROMANZA (PASO A DOS)
Coreografía: Ray Barra. Música: Félix Mendelssohn.
La Compañía mantiene, además, todas sus coreografías en repertorio.
Directora artística: Maya Plisetskaya. Director estable: Ray Barra. Ayudante de dirección: Máximo Barra. Maestros de baile invitados: Valentina Savina y Azari Plisetski. Maestras de baile y repetidoras: Giselle Roberge y Jerri Kumery. Pianistas: Albertina Domínguez y Fernando Embers. Primeras bailarinas: Arantxa Argüelles (invitada) y Carmen Molina. Primeros bailarines: Antonio Castilla, Ricardo Franco y Raúl Tino. Solistas: Marta Álvarez, Rosanna Burgos, Mabel Cabrera, Montserrat Cortés, María Luisa Ramos, Sofía Sancho, Daniel Alonso, Hans Tino, José Antonio Quiroga y Javier Serrano. Artistas del ballet: Verónica Altés, Caty Arteaga, Mireia Bombardó, Marta Castrillo, Marta Charfolé, María Luisa Delgado, Marina Donderis, María José de Europa, Ana Fernández, Gemma Gallardo, Eva López-Cervillén, Mar Llorente, Marianela Machado, Beatriz Martín, Belén Moreno, María José Muñoz, Esther Oliva, Carmen París, Eva María Pérez, Susana Ruiz, Ivana Saldaña, M.ª Jesús Tarrat, Manuel Armas, Eduardo Castro, Antonio Fernández, Mauricio González, Sebastián González, José Martínez, Julián Mínguez, Pablo Molero, Marco Müller, Fernando Navajas, José Manuel Rodríguez, Juan Carlos Santamaría, José Vicente Sales y Christof Thiemann.

"En la producción de Las Sílfides, *tanto el cuerpo de baile como los solistas proyectaron la atmósfera de ensueño indispensable para que este episodio se tradujera a una realidad tridimensional, que sugiriera al espectador el mundo intersubjetivo de la ilusión. Todos los bailarines estuvieron impregnados del neorromanticismo fokiniano y los solistas expresaron, dentro de la homogeneidad estilística, sus cualidades individuales.*
En la noche del 13, Carmen París bailó el vals con ligereza y animación. Ricardo Franco estuvo correcto en su mazurca (en esta ocasión se usó la op. 33, núm. 3 que se baila en la Unión Soviética y no la op. 67 núm. 3). Arantxa Argüelles interpretó su mazurca con vitalidad, más alegre que melancólica. Carmen Molina bailó el preludio y el "pas de deux". Su interpretación del preludio fue poética aunque las poses a veces eran un poco prolongadas.
Molina es una bailarina de sensibilidad romántica y madurez interpretativa y su preludio ganaría aún más si le diera mayor énfasis a la continuidad rítmica del fraseo musical de sus movimientos e hiciera de sus poses unas pausas casi accidentales e imperceptibles.
Más allá de la discutible cuestión de que esta versión tiene mucho de Chopiniana *(el orden de los números de los solistas, algunas de las formaciones del cuerpo de baile, la parte del bailarín antes de tomar la pose final) sería más adecuado si el preludio precediera al "pas de deux", como en el orden original de* Las Sílfides, *para crear una ambientación más propicia para el dúo amoroso. Un detalle que sí resta efecto es que en el "pas de deux" los bailarines entran a escena caminando, en vez de ella entrar ya levantada en el aire como si apareciera flotando. Este es un punto (como en todos) en el que Fokine era intransigente, además de ser una de las entradas más poéticas que jamás se hayan concebido.*
Hay que reconocer el trabajo meritorio de Savina y Plisetski. Hoy, cuando la mayoría de las producciones de este ballet no son más que una caricatura de lo que deben ser. Fue un placer ver cómo esta compañía se acerca estilísticamente más a las intenciones originales del coreógrafo que casi ninguna otra.
La espera es la quinta creación de Ray Barra. El ballet sigue la estructura de la obra musical (cinco piezas para orquesta) y presenta seis episodios —compuestos por una serie de "pas de deux" y solos— que se centran alrededor de cuatro personajes femeninos, la mujer que espera el retorno del héroe, la madre que llora al hijo muerto, la mujer que llora al amante muerto y la que ha sido infiel y se arrepiente.
Lo importante en la obra de Barra es la intensidad emocional y el contenido dramático que se hace comprensible, tanto por el lenguaje coreográfico como por la interpretación de los bailarines. El cuerpo de baile, compuesto en su totalidad por hombres, está eficazmente usado. Barra lo presenta a veces como una acción yuxtapuesta a la de los personajes centrales o como un coro que crea el marco de la acción.
Los solistas María Luisa Ramos, Rosanna Burgos, Arantxa Argüelles, Mabel Cabrera, Antonio Castilla, Ricardo Franco, Daniel Alonso y Antonio Fernández estuvieron brillantes técnicamente y mostraron una gran capacidad dramática. Antonio Castilla estuvo excelente en una variación de "tour en l'air" dobles y piruetas.
Con Raymonda divertimento *la joven compañía mostró su sensibilidad por el estilo clásico. Arantxa Argüelles como Raymonda deleitó con su precisión técnica e irradió una emanación muy suya que la hace el centro de atención cuando está en escena. Raymonda es un papel que exige más fluidez de movimiento y menos ataque que otros papeles del repertorio clásico y consecuentemente está mucho más dentro del alcance actual de la joven bailarina. Argüelles en Raymonda es el boceto de la gran bailarina clásica que puede llegar a ser. Antonio Castilla como Jean de Brienne estuvo correcto en todos sus pasos y fue en todo momento un partenaire atento. M.ª Luisa Ramos, Katy Arteaga y Belén Moreno bailaron la tercera y cuarta variación con exactitud y distinción. Todo el conjunto bailó con corrección y proyectó un gran entusiasmo colectivo.*
El Ballet del Teatro Lírico Nacional demostró con su primer programa de la temporada cuánto ha logrado en homogeneidad de estilo, corrección técnica y capacidad interpretativa. Si la compañía continúa el trabajo de equipo que la caracteriza ahora, en un tiempo no muy lejano tendrá un lugar privilegiado en el mundo de la danza." (Vicente García Márquez. "El Independiente". Madrid. 26 de septiembre de 1987).



"Los cuatro temperamentos", por el Ballet del Teatro Lírico Nacional (Foto: Antonio de Benito). En la página anterior, el conjunto de Víctor Ullate.

"El programa que presentó en la Zarzuela el pasado domingo se puede calificar como un bonito espectáculo, bailado con dignidad por un grupo que se puede asomar al futuro, al que hay que añadir el bello escenario de la Zarzuela y la música en directo.
Valentina Savina y Azari Plisetski —hermano de Maya Plisetskaya— llegaron al ballet para poner en escena las coreografías rusas Las sílfides y Raimonda, *cuya mano se ha notado de un modo palpable, y han actuado, asimismo, como maestros de baile invitados.*







"La espera" (arriba), "Romanza" (izquierda) y "Sinfonía india", en la temporada del Ballet de la Zarzuela. (Fotos: Antonio de Benito).

Las sílfides, *estrenada en 1907, es una versión más elaborada, pero casi igual, de* Chopiniana. *Una suite de danzas de ambiente romántico protagonizada por esas imágenes etéreas —eterno femenino—. El cuerpo de baile —y ésta es la primera sorpresa—, que últimamente había sido un pequeño desastre, se notó conjuntado y armónico. Había, eso sí, un cierto nerviosismo, y los rostros de las sílfides parecían, muchas veces, demasiado hieráticos. Destacaron Arancha Argüelles y —ésta es la segunda sorpresa— Carmen París, una joven de diecisiete años, inédita como solista, que no sólo estuvo muy bien bailando, sino que tiene sensibilidad.*
Raymonda *es un ballet de Petipá, cuya trama es un pretexto para una serie de divertimentos que muestran las dotes y el virtuosismo de los solistas de una compañía. Se puso una parte. Casi el tercer acto. Es un agradable espectáculo, en donde destacaron la tercera, la cuarta y la quinta variación: Katy Arteaga, Belén Moreno, Antonio Castilla y Arancha Argüelles, que realizó con soltura y pulcritud un difícil solo.*
La espera, *el estreno absoluto, fue lo más discreto de la noche. Con una música interesante y muy permeable para la creatividad, Ray Barra levantó lo que es su mejor coreografía hasta ahora, pero donde sus limitaciones como coreógrafo están muy patentes, y fue simplemente soportable. Destacó Daniel Alonso y el número de la pareja —Mabel Cabrera y Antonio Fernández— de la escena "Remordimiento." (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 18 de septiembre de 1987).*

"Está claro que en el Ballet del Teatro de la Zarzuela se ha trabajado duro durante los últimos meses. Los músculos están tensados; las cabezas, erguidas, y, más importante aún, las mentes han comprendido algo esencial: el conjunto clásico español puede convertirse pronto en una compañía de primera fila, sin ningún tipo de limitación en cuanto a las ambiciones.
Ha habido varios aciertos en esta etapa de transición, en la que ha continuado la renovación de solistas y cuerpo de baile. Quizás el mayor haya sido mantener y profundizar la línea —inaugurada con María de Ávila— de ir introduciendo los clásicos del siglo XIX en el repertorio, a pesar de las amargas experiencias de la temporada pasada, y al mismo tiempo procurar la asimilación sistemática del estilo de Balanchine, cuyo valor pedagógico para una compañía en formación es, probablemente, insuperable.
En este sentido, los dos programas presentados en esta temporada de otoño en la Zarzuela han sido un prodigio de equilibrio y, a la vez, un fortísimo desafío para el grupo: un Petipá festivo y brillante (Raymonda) *y el más delicado homenaje al ballet romántico de nuestro siglo* (Las sílfides) *en el primer programa, y para el segundo, que se estrenó el pasado jueves, dos obras de la época (los años cuarenta) balanchiniana.*
Los cuatro temperamentos, *compuesta sobre una partitura encargada a Hindemith por Balanchine, fue un éxito que permitió a la compañía nacional mostrar el considerable dominio del estilo y de la técnica balanchiniana —precisión, velocidad, claridad de movimiento— y, de paso, celebrar la aparición de nuevos y jovencísimos solistas, como Caty Arteaga, que, junto con los ya reconocidos, como Carmen Molina, Ricardo Franco o María Luisa Ramos, y un cuerpo de baile absolutamente acoplado, consiguieron entusiasmar al público.*
Más comprometida —y quizá también menos ensayada— resultó la versión del celebérrimo Tema y variaciones, *que constituye el homenaje particular de Balanchine al maestro Petipá y que es algo así como el apogeo de San Petersburgo pasado por un acelerador de partículas. Aquí no caben, como en la pieza anterior, distorsiones deliberadas de la línea clásica ni hay forma de disimular con grandes extensiones una colocación defectuosa; no hay tiempo para corregir las "poses" ni para preparar los giros ni para acoplarse con el compañero. Todo ha de ser, desde el principio, perfecto, milimetrado, transparente, como en los grandes clásicos, pero a velocidades sobrehumanas y con el riesgo de que un "épaulement" chapucero comprometa toda la implacable progresión de la obra.*
*Victoria Simón ha hecho un buen trabajo de montaje y, en conjunto, la compañía salió bien parada del desafío; sin brillantez (otro elemento esencial del "*Tema"*), pero bien parada. El cuarteto de solistas femeninas, excelente. Y la pareja estelar, Arantxa Argüelles y Antonio Castilla, quizá lo más decepcionante de la noche. La Argüelles, más que la bailarina superdotada que cautivó al público a los doce años, parecía ahora una adolescente enfurruñada, aunque, por supuesto, competente, como si por alguna razón le aburriera bailar. Castilla, como todos, acusó la presión de las exigencias técnicas y nervios. Todo ello, superable en sucesivas representaciones.*
Finalmente, hay que señalar la excelente acogida del ballet que la estrella de Netherland Dans Theatre, el joven valenciano Nacho Duato, ha montado sobre una partitura del compositor mexicano Carlos Chávez." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 10 de octubre de 1987).

"Ha jugado fuerte, sí, señor, nuestra primera formación de ballet clásico con este su segundo programa de la temporada. Y aunque han ganado a medias, ello no disminuye el valor del empeño, que hay que medirlo por su plausible intención de "fortius, altius".
Han jugado fuerte, porque, en un estadio aún juvenil de su ejecutoria, que vislumbramos muy gloriosa en un futuro no lejano, se han metido nada menos que con Balanchine, esa especie de Juan Ramón Jiménez de la coreografía, y, por si fuera poco, con dos de sus mayores exquisiteces.
Para mi santiguada, Los cuatro temperamentos, *vistos musicalmente por Hindemith, lo mismo pueden ser eso que las cuatro estaciones o los cuatro puntos cardinales, y Balanchine, como de costumbre, se limita a pulir una interpretación estrictamente dancística de la sustancia estrictamente musical. Pero exige una finura, una sutileza, y un a veces ensimismamiento gestual, que no hemos visto lograr siempre, sobre todo en las intervenciones de conjunto, que, por lo mismo, corren el peligro de apreciarse como si fueran tablas de gimnasia. En cambio, vaya amplio y sin ambages el elogio a la labor de los solistas, por su bella elocuencia expresiva y su muy garantizada comunicación con el público.*
Respecto al Tema y variaciones, *reparos aparte al vestuario tan suntuosamente en tecnicolor, nada balanchiniano (Balanchine estrenó la obra con sastrería romántica, pero posteriormente acudió a la llamada "ropa de ensayo"), resultan brillantemente logradas las piezas de "bravure", si bien el concepto global del espectáculo discurre inquieto e inexacto, pese a la loable y admirable seguridad con que los bailarines se comportan.*
Con carácter de estreno figura Romanza, *una coreografía de Ray Barra, bellamente inactual, ya que no responde al estilismo romántico ni supone tampoco una nueva lectura de Mendelssohn, aunque vale, eso sí, como ocasión de los primeros bailarines.*
Estrella absoluta, la versión dancística de Nacho Duato para la Sinfonía india, *de Carlos Chávez. La música de Chávez, el "Musorski mexicano", viene a ser como un enorme paisaje sobre el que baten el cobre los bailarines en un progresivo "elan" de fuerza natural y bravía, encrespada de cruda velocidad y de frenético dialogismo. El coreógrafo, sin hojarasca, sino corriendo más de cuatro riesgos y empleándose a fondo, apuesta, como se dice ahora, por valores contrapuestos: el magma y el caudal;la minuciosidad de pasos y su revelación en masa. En* Sinfonía india *la danza se danza a sí misma.*
Ahora bien, la partitura del mexicano y la coreografía del valenciano constituyen, cada cual por su parte, una indomable personalidad, por lo que a uno se le ocurre preguntarse si dos fuertes personalidades caben en un mismo sitio. Alguien puede venir diciendo que semejantes observaciones son "historias de calainos", en todo caso, a mí que me registren.
La interpretación —aparte alguna que otra esporádica indecisión o salida inexperta de algunos que otros pies—, presentó una estupenda maduración y un alto grado de "ritmo interno", virtud esta que cuando acompaña bien al bailarín le hace que baile solo." (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 11 de octubre de 1987).

"En este segundo programa, estrenado el pasado jueves, se pusieron dos obras de Balanchine, con una interpretación que, en líneas generales, no satisfizo: un estreno absoluto, Romanza, *de Ray Barra, que es preferible no comentar, y* Sinfonía india, *de Nacho Duato, el mayor éxito de la noche.*
Balanchine es uno de los coreógrafos fundamentales del siglo XX. Innovador y prolífico, parte de las compañías de todo el mundo llevan obras suyas en el repertorio. Pero Balanchine es un dulce peligroso, una trampa para los grupos que aún no han llegado a la madurez. Sus obras hay que bailarlas muy bien, cuidando mucho todos los detalles, para que den de sí toda su serena belleza; ya que, si no, son como un "boomerang".
Se necesita una técnica y un estilo muy depurados para adentrarse en estas obras, y anteayer se vio muy claro que el Ballet del Teatro Lírico no ha asimilado a Balanchine.
Los más destacado fue Sinfonía india. *Aquí, el ballet hizo su mejor interpretación. A los bailarines se les notaba a gusto, se movían más desinhibidos y bailaban con ganas.* Sinfonía india *es la segunda coreografía de Nacho Duato, valenciano, que estuvo en el Ballet Nacional Clásico en su primera etapa —ahora estamos en la tercera— y que se fue a Amsterdam, en donde es bailarín de Nederlands dans Theater.*
Sinfonía india *tiene bastantes semejanzas con* Jardi Tancat, *su primer trabajo (que vimos en el Conde Duque en junio de 1986), y aquí está muy patente la huella de Jiri Kylian, el director del Nederlands y uno de los grandes coreógrafos del momento. Esos cuerpos replegados en sí*

mismos, como una nuez, que se abren como aspas convexas, todo en el aire y todo en el instante, para ser y dejar de ser y llenarse de espacio, es propio de Kylian, y Duato lo ha recogido y asimilado. Es una influencia —que no copia— beneficiosa. Y la compañía lo interpretó bien con ritmo y frescura.
El Ballet del Teatro Lírico avanza, pero avanza lentamente y de un modo aún desordenado. Tal vez se necesitaría coreógrafos importantes que crearan obras para las características de estos bailarines. Es una posibilidad." (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 10 de octubre de 1987).

"Resultó emocionante contemplar el martes a la joven pareja compuesta por Julio Bocca y Arantxa Argüelles en la Zarzuela. Al margen de las valoraciones técnicas y artísticas que puedan hacerse, en el ballet —como tan bien ilustra la estructura jerarquizada y perfecta de Tema y variaciones, *de Balanchine— hacen falta estrellas que exciten la imaginación del público y que contagien el convencimiento de estar asistiendo a un acontecimiento único.*
El público de la Zarzuela —que, cuando se trata de ballet, es un público tirando a frío, que tiende a trasladar a este espectáculo la solemnidad de los conciertos sinfónicos— se entregó sin restricciones desde que Bocca atacó su primera variación de El corsario.
El bailarín argentino, que se hizo casi instantáneamente célebre en 1985 al ganar, a los dieciocho años, la medalla de oro en el concurso de Moscú —como ocurrió con Baryshnikov y Bujones cuando ganaron el de Varna—, respondió con toda tranquilidad a las expectativas creadas. En primer lugar, por el buen desarrollo global de su técnica, que, hasta el momento, le permite combinar un salto deslumbrante basado en un "ballon" natural excepcional, con excelentes resultados en giros, todo ello en un físico bien proporcionado de "danseur noble". Son cualidades difíciles de reunir y de desarrollar armoniosamente en un solo bailarín.
Pero, además, Bocca resulta atractivo porque, no obstante sus facultades y su éxito, no emana de él aún una presencia escénica apabullante, sino una cierta humildad de "porteur" atento, de artista en formación, que es la que corresponde a su edad y —probablemente— a su carácter, y que, en estos momentos iniciales de su brillante carrera internacional, aparece como una garantía de que Bocca no se echará a perder.
No parece casual que Mijail Baryshnikov, que además de director del American Ballet Theatre sigue siendo el más grande bailarín clásico de nuestros días, haya tomado a Julio Bocca bajo su protección.
Arantxa Argüelles estuvo claramente a la altura de las circunstancias. Su técnica, sin ser tan equilibrada como la de Bocca (en ella priman el equilibrio y la facilidad de giro sobre la elevación), revela facultades portentosas. No hay muchas bailarinas hoy en el mundo que se atrevan a intentar los "fouéttés" de la coda de El corsario *alternando abiertos con cerrados dobles y que los saquen tan tranquilos, tan limpios, tan imperiales. En* Tema y variaciones, *Argüelles dio también varias muestras de su nivel, y mantuvo a lo largo de la actuación la concentración exigida, dando esa sensación de facilidad que es su marca, pero sin llegar a la "nonchalance", que es su peligro.*
Argüelles tiene ahora una gran oportunidad, con la llegada de los maestros del Bolshoi al Nacional, que pueden aportarle grandes cosas en este momento crucial de su desarrollo artístico.
Resulta imprescindible señalar que a esta "velada memorable", como solía decirse, contribuyó también la totalidad de los componentes del Ballet del Teatro Lírico Nacional, que han hecho una buena temporada, posiblemente la más importante artísticamente de su corta historia. En Los cuatro temperamentos, *los chicos —Antonio Castilla, José Antonio Quiroga y Ricardo Franco— dieron claramente la impresión de que está empezando a salvarse el bache histórico entre el nivel de las mujeres y el de los hombres, lo que es imprescindible en una compañía importante, como esta. En cuanto al ballet de Nacho Duato,* Sinfonía india, *la compañía lo baila con tanto gusto y el público lo recibe cada noche con tal clamor que no vale la pena analizar hasta qué punto es o no una copia de Kylian. Por otra parte, es natural y hasta bueno que alguien copie a su maestro. Lo grave (y lo que suele dar resultados catastróficos) es que se copie lo que se desconoce.*
Tema y variaciones, *que en las compañías americanas suele ser un ballet telonero, queda aquí muy bien como coronación del esfuerzo de un grupo del que cada vez se va a exigir más."* (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 22 de octubre de 1987).

"El Ballet del Teatro Lírico ha presentado esta temporada a dos figuras muy distintas: Carla Fracci y Julio Bocca. Fracci es una histórica que tuvo su momento de plenitud y que cumplió medianamente, aunque nunca logró entenderse con el grupo, y mucho menos con sus respectivos "partenaires", desorientados y sin saber qué hacer.
Julio Bocca es un joven bailarín de veinte años, cuyo momento de plenitud no tardará en llegar y que, por lo visto en la Zarzuela, será espléndido. Bocca gustó más que Fracci, aunque no haya necesidad de comparar, y además —esto jugó en su favor—, sus interpretaciones no dependían tanto del conjunto, tan sólo de su pareja, Arancha Argüelles, con la que se entendió, pero no dio la impresión de llegar a esa comunión interior que él pide a su compañera. Julio Bocca fue todo un espectáculo. Había venido precedido de elogiosas críticas y no defraudó. Es un bailarín que no sólo tiene una excelente técnica, sino que posee, además, fuerza, coraje, expresividad.
Arancha Argüelles, su pareja en el paso a dos de El corsario *y en* Tema y variaciones, *no desentonó y supo estar a una altura admirable. Sin embargo, las diferencias son notables. Los dos son buenos técnicos, pero a Argüelles le sobra rigidez y le falta brío y sensibilidad. Bocca deslumbra, pero también —y aquí está el quid— puede emocionar."* (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 22 de octubre de 1987).



Paso a dos de "Romanza", con coreografía de Ray Barra. (Foto: Antonio de Benito).

ZIRADANZA. Madrid

ESODIA
Coreografía, dirección y vestuario; Denise Perdikidis. Música: G. F. Haendel y popular griega.

Bailarines: Raquel Marraco, Luis Blat, Gloria Vega, Marianne Frueh y Marta Gutiérrez. Estreno: 13 de junio de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid.

"Después del exuberante Dinamo, esta semana se ha podido ver a Ziradanza, un quinteto de bailarines que es todo contención, rigor y mesura, mostrando así los dos polos de atracción más fuertes entre los que se mueve la danza contemporánea.

El formalismo de Ziradanza, que dirige la española de origen griego Denise Perdikidis, no parece una herencia del ballet clásico ni una traslación directa del minimalismo americano, sino que se intuye fruto de un trabajo interno de formación específica dirigido al desarrollo del movimiento y de estructuras espaciales y rítmicas: la forma no viene impuesta desde fuera, sino que sale como consecuencia de un proceso. De ahí su aparente naturalidad —especialmente visible en la primera parte, montada sobre tres "duettos" de cámara de Haendel— y su belleza tranquila.

La segunda coreografía de Perdikidis, sobre una música popular griega de resonancias arcaicas y orientales, no elude las complejidades de los ritmos y, no obstante, vuelve a crear ilusión de simplicidad y autenticidad, en un ejercicio de búsqueda de las raíces de la coreógrafa que logra momentos subyugantes.

El trabajo de Ziradanza —que fue organizado a partir de su participación en el Primer Certamen Coreográfico de Madrid, en septiembre del pasado año— hace pensar que puede convertirse en uno de los grupos destacados del panorama madrileño." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 15 de junio de 1988).

"Autenticidad es la palabra que sella y resume la verdad "cosechada" —permítasenos jugar con el título del espectáculo— por la labor y esfuerzo de este nuevo grupo de danza, que ha hecho su presentación con un programa transido de claridades, fina vitalidad y belleza coreográfica, deslucido, a mi ver, por una ambientación escénica —el claroscuro— que no era la adecuada para un trabajo tan lírico y lozano como el que Esodia *ha puesto al día.*

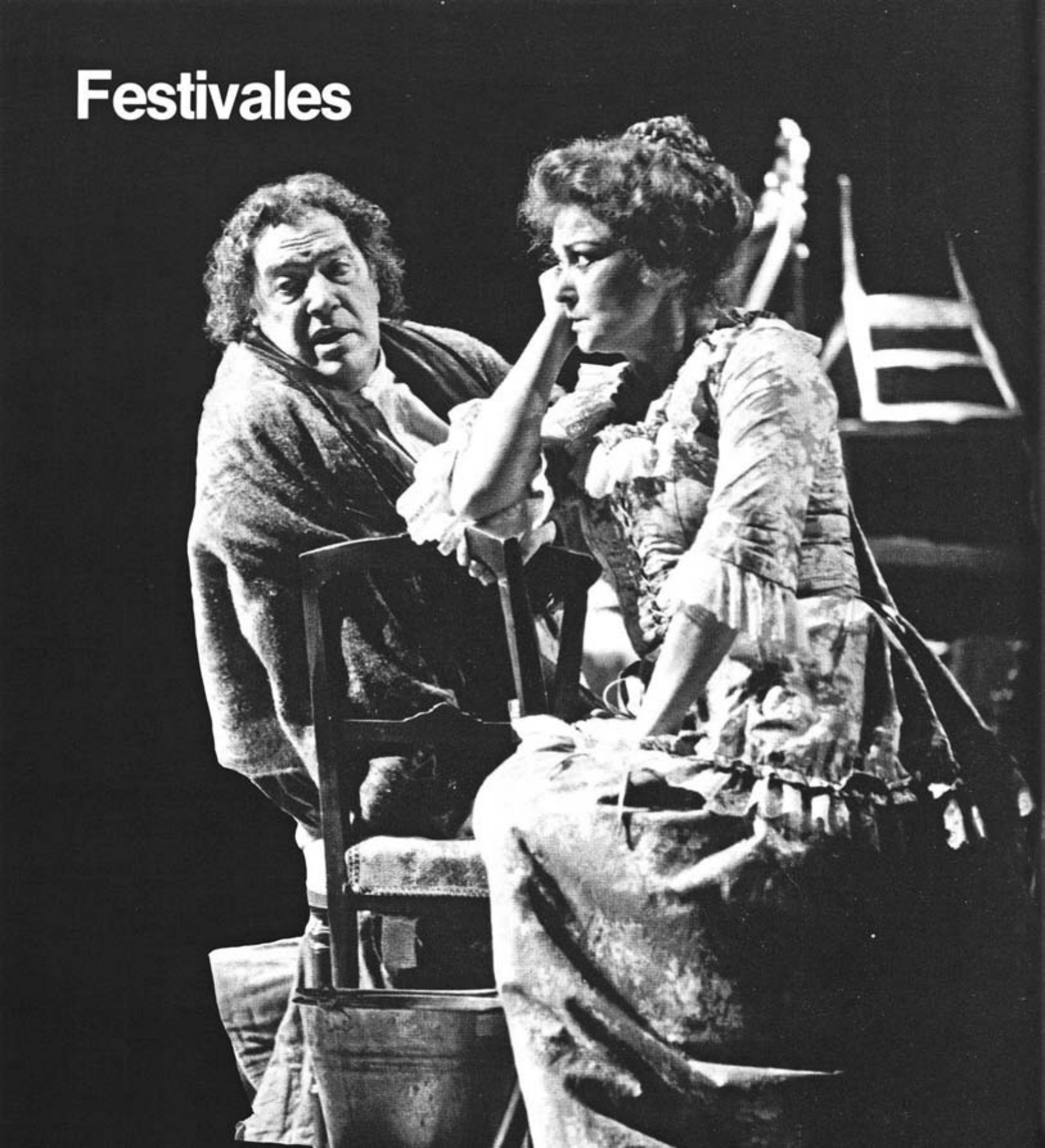
Necesitada como está la cultura dancística española, no de lloriqueos, complejos de inferioridad o celos mal reprimidos, sino de muchas y variadas iniciativas, toda obra bien hecha en este campo —como, ocurre a Esodia— *ha de ser recibida con notable saludo, y haciendo, además, votos para que pueda seguir y siga la nueva compañía su camino adelante, pues Ziradanza, a las órdenes artísticas de Denise Perdikidis, tiene mucho que decir.*

Desembarazada de esa incurable manía de hacer psicología profunda que creen tener la obligación de padecer tantos y tantos, Esodia *se dirige al espectador de una manera sencilla y refinada, despertando en él bellos sentires inmediatos.*

La versión dancística de los tres duetos de cámara de G. F. Haendel es muy apasionante y refleja los empinados patetismos del barroco, mas sin perder el "modo y la medida", condición plenamente lograda en el cuarteto final.

La docta y a la vez popular idea de Tritos, *envuelta y desenvuelta bajo el módulo recto y perfecto del tres (un trío, seguido de tres solos, para desembocar en otro trío), animada por música folclórica griega —en justa coherencia con los antecedentes helénicos de la autora, hija de padres griegos— nos lleva de puntillas al mundo reluciente y pasional que soñara a puñados el Beethoven de la ática y bacanal Séptima sinfonía, a la que llamó Wagner "la apoteosis de la danza"."* (J. L Legaza. "Ya". Madrid. 19 de junio de 1988).

Festivales



VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MADRID

Del 2 al 20 de marzo.
Organizan: Ayuntamiento de Madrid, Comunidad de Madrid y Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

Compañía AUDAC (Italia): *La serva amorosa.*
Carlo Colla e Figli (Italia): *Excelsior.*
Thèâtre du Radeau (Francia): *Misterio bufo.*
Ramón Farrán + Camera (Barcelona): *Un toro suelto en Nueva York.*
Compañía de Eduardo Pavlovsky (Argentina): *Potestad.*
What the body does not remember (Bélgica): *What the body does not remember.*
Industrias Nictálopes (Madrid): *¿Qué no...?*
Comèdie de Gèneve (Suiza): *Teatro de verdor.*
Peppe y Concetta Barra (Italia): *Divertimento musical en dos tiempos.*
Jordi Bertrán (Barcelona): *Antología.*
Jim van der Woude (Holanda): *Plat du jour.*
Compañía Shakespeare (Madrid): *La devoción de la cruz.*
Taganka (URSS): *La madre.*
Eñe Teatro (Madrid): *Rinoceronte.*

Desde su nacimiento, el Festival de Madrid se ha caracterizado por mostrar teatro sin adjetivos, sin otra actividad que la teatral. Teatro de todas partes y también de todas las calidades, por mucho que se intente siempre ofrecer lo mejor. Para la edición de 1988 contó con cien millones de pesetas de presupuesto, veinte días de programación y catorce compañías, con especial hincapié en el teatro italiano, cumpliendo así el propósito de destacar en cada edición a un país determinado de la Comunidad Europea. Nombres que no pudieron estar en la edición de 1987, estuvieron en ésta. Ariel Goldenberg, el director, se propuso traer "la crème" y lo hizo. Aquí estuvieron Luca Ronconi, Benno Besson y Yuri Ljubimov. Tres nombres del mejor teatro de Europa, capaz cada uno de ellos de crear tanta expectación como un festival entero. Fueron un regalo para el aficionado madrileño y un farol para el festival.
Junto a esos tres monstruos, una excelente delegación italiana se completó con la actuación de las compañías Carlo Colla e Figli y Peppe e Concetta Barra. La frescura de los italianos logró descollar por encima de tan insignes competidores.
Junto a los citados, una poblada representación española, cinco compañías, ofreció varias de cal y dos de arena. Las de cal, según las opiniones, hay que buscarlas en Ramón Farrán, Jordi Bertrán y la buena sorpresa que dieron los componentes de Industrias Nictálopes. En el centro, cerca de la arena, Eñe Teatro puso en escena *Rinoceronte,* con más gloria que la alcanzada por la Compañía Shakespeare, que se arriesgó con *La devoción de la cruz.*
Del resto del programa, paquete en el que se encontraban Eduardo Pavlovsky, Jim van der Woude, Win Vandekeybus y el Thèâtre du Radeau, dentro de un tono general de alta calidad e innegable interés, cabe destacar al último de los citados, que realizó un excelente *Misterio bufo.*
Con no declarada humildad y precisión, el Festival de Madrid volvió a cumplir sus objetivos. Ofreció un buen trabajo y consiguió afianzarse en esa línea de aceptación general y buena gestión que lo exime de críticas llamativas.







A la izquierda, una escena de "La serva amorosa", por la Compañía italiana AUDAC. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, el grupo Taganka, de la URSS, en "La madre", de Gorki. A la izquierda, el Théâtre du Radeau, francés, en "Misterio bufo". Los tres espectáculos fueron programados dentro del VII Festival Internacional de Teatro de Madrid. A la derecha, una escena de "Hiai" por el Theatre Impopulaire de Bélgica, dentro de la XX edición del Festival de Sitges.

SITGES TEATRO INTERNACIONAL. XX EDICION

Del 28 de abril al 1 de mayo.
Organizan: Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), Ministerio de Cultura, Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Sitges.

PROGRAMA

Muteki-Sha (Japón): *Sommi i reencarnació desde la terra buida.*
Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*
Thèâtre Impopulaire (Bélgica): *Hiai.*
Man Act II (Inglaterra): *Miracles.*
Nicole Mossoux (Bélgica): *Juste ciel.*
Arena (Murcia): *Fase 1: usos domésticos.*
Odin Teatret (Dinamarca): *Judith.*
Teatr Osmego Dnia (Polonia): *Rapporto da una città assediata* y *Wzlot (L'Ascesa).*
Afic Teatre (Gerona): *Corpus.*
Collectif Organum (Francia): *Locos.*

Dos pasos adelante y uno atrás, si es necesario, como decía aquella canción de batalla, esta edición del Festival de Sitges duró cuatro días, del 28 de abril al 1 de mayo. Contó con 28,7 millones de pesetas, veinticuatro de los cuales fueron destinados a la XX edición y el resto a cubrir el déficit generado por ediciones anteriores. Presentaba diez compañías, pero se quedaron en nueve, porque el grupo Zotal, que tenía previsto abrir el festival, hubo de suspender debido a las inclemencias climatológicas. Venía siendo un festival con voluntades masivas y se ha convertido, atendiendo a los criterios del director, Toni Cots, en una muestra para minorías especializadas. Ha cumplido su objetivo. A pesar de haber tenido pocos espectadores, los comentaristas han señalado que en esta edición Sitges ha retomado, aunque sea en parte, el interés y el rigor que hizo de esta ciudad un gran espejo del último teatro.

Este año, el centro de atención del festival estaba en "La mujer en el teatro", tema que tenía como ejemplos a los espectáculos del Odin *(Judith)*, de Nicole Mossoux *(Juste ciel)*, de Muteki-Sha (*Sommi i reencarnació desde la terra buida)*... De ellos, fue el Odin Teatret el que congregó mayor cantidad de público, aunque no, según las críticas, el que mayores alabanzas registró. En el capítulo de los triunfos, en el que no pudo entrar la compañía Zotal (antes Vitore i Gina) por verse obligada a suspender, entran compañías españolas. Los grupos Arena (Murcia) y Afic Teatre (Gerona) dejaron el mejor sabor de boca, para algunos, mucho mejor que el dejado por los grupos extranjeros.

Junto a certificaciones de una permanentemente incapaz infraestructura, los especialistas mostraron un común acuerdo acerca de la sensible mejora de los planteamientos del festival y del asentamiento de Toni Cots como responsable de la muestra.





En esta página, a la izquierda, Nicole Mossoux, de Bélgica, en "Juste Ciel", dentro del Festival de Sitges. (Foto: Danièle Pierre). Bajo estas líneas, un momento de "Need to Know", por la compañía belga Needcompany. (Foto: Michiel Hendryckx). En la parte inferior, "Hamletmachine", por los canadienses Carbone 14. En la otra página, de arriba a abajo, los ingleses Ralf-Ralf en un momento de "The Summit". Los tres espectáculos citados, fueron programados en el Festival Internacional de Granada. La actriz Edith Clever, Alemania, en "Penthesilea". (Foto: Luis T.). Y una escena de "Lucid Possession", por la compañía estadounidense de Jo Andres. (Foto: Paula Court). Ambos, dentro de la Muestra de Valladolid.



VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE GRANADA

Del 19 al 29 de mayo.
Organizan: Excelentísimo Ayuntamiento de Granada, Universidad de Granada, Junta de Andalucía y Diputación Provincial de Granada.
Colaboran: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM).

PROGRAMA

Rachel Rosenthal (USA): *Rachel's Brain.*
L'Unité & Cie (Francia): *2CV Thèâtre, Le mariage* y *La guillotine.*
Needcompany (Bélgica): *Need to Know.*
Ralf-Ralf (Inglaterra): *The Summit.*
Graeme Miller (Inglaterra): *Dungeness.*
Studio D. M. Catherine Diverres. Bernardo Montet (Francia): *Instance* y *Le printemps.*
Arena Teatro (Murcia): *Callejero.*
Carbone 14 (Canadá): *Hamletmachine.*
Soon-3 (USA): *Magi.*
Albert Vidal (Vic-Barcelona): *Alma de serpiente.*
Roxane Huilmand (Bélgica): *Tanz mit Männer.*

Pasado ya el ecuador arbitrario de las cinco ediciones, Granada afrontó su sexto festival con cerca de cuarenta y cinco millones de presupuesto y una programación que insistía en las

señas de identidad de la muestra: vanguardia, riesgo, frontera. Once días, once grupos y catorce espectáculos.

Algunos de los visitantes ya eran conocidos del público granadino. Cumplieron como se esperaba, aunque no faltaron pequeñas decepciones. Por ejemplo, el grupo canadiense Carbone-14, que presentó un montaje de *MaquinaHamlet*, de Müller (y van dos mil), desató admiraciones junto a manifestaciones de desasosiego; fue, al fin, de lo mejor del festival. Por ejemplo, la Needcompany, de Bélgica, creada a partir del anterior Epigonen, que volvió a gustar con su espectáculo *Need to know*, señalado por algunos como lo mejor del festival, al lado del trabajo presentado por los franceses de la compañía Diverres-Montet: *Instance* y *Le printemps*. A las alabanzas llegaron también los españoles Albert Vidal y Arena Teatro, que programaron *Alma de serpiente* y *Callejero*, respectivamente. A pesar de que la crítica local no fue precisamente laudatoria, esta presencia española justificó su selección, según se desprende de las opiniones vertidas por los especialistas presentes en Granada y por las buenas críticas que estos espectáculos citados se granjearon a su paso por otras plazas de la geografía española.

Otro de los detalles destacables de esta sexta edición del festival granadino fue el trabajo de Roxanne Huilmand, que estrenó dos coreografías muy interesantes y confirmó que la compañía de Anne Teresa de Keersmaeker, de la que procede la Huilmand, es, además de una buena fábrica de danza, una excelente escuela de artistas de la danza contemporánea. Y llega la de arena después de tanto halago. Fue la esperada comparecencia de la compañía norteamericana Soon-3, que con su espectáculo titulado *Magi* decepcionó, e incluso indignó, a los esperanzados espectadores.

Según balances de distintos medios de comunicación, el sexto Festival de Granada resultó un nuevo éxito que sumar en la lista de los conseguidos por el trío gestor de la muestra. Casi quince mil espectadores y una presencia nacional e internacional conseguida a base de rigor avalan la afirmación.







X MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE VALLADOLID

Del 8 al 14 de mayo de 1988.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura y Ayuntamiento de Valladolid.

PROGRAMA

Trío Le Cercle (Francia): *Jules Verne.*
Jo Andrés (EE.UU.): *Lucid Possession.*
The Open Stage Obala (Yugoslavia): *Tattoo Theatre.*
Adriana Borriello (Italia-España): *Scirocco.*
John Lurie (EE.UU.): *I'm afraid to leave my apartment.*
La Fura dels Baus (España): *1140.*
The Armitage Ballet (EE.UU-Francia). *Duck dance crucifixius, oh my God. Last gone dance. Kammerdisco.*
Edith Clever y Hans Jurgen Syberberg (RFA): *Penthesilea.*

Diferencias de criterio político generadas por la dispar composición del Ayuntamiento de Valladolid y de la Junta de Castilla-León fueron las responsables de la reducción del presupuesto que sufrió esta décima edición de la Muestra. Con veinte millones de pesetas tuvo que ser suficiente para los ocho espectáculos y los siete días de programación. Las dificultades derivadas de las tensiones políticas hicieron que el hasta ahora director, Juan González Posada, despidiera esta década de teatro internacional de Valladolid con el anuncio de su dimisión.

Las ausencias provocadas por la reducción de presupuesto fueron notables. No estuvieron ni Jan Fabre ni Bob Wilson ni Meredith Monk ni el Wooster Group. La Muestra, así, presentaba sobre el papel dos platos fuertes en las especialidades de danza y teatro. La danza estaba dominada por The Armitage Ballet, dirigido por Karol Armitage, que estrenó un programa compuesto por tres coreografías: *Duck dance crucifixius, oh my God; Last gone dance* y *Kammerdisco*. En el apartado teatral, la guinda la debía poner Edith Clever, dirigida por Hans Jurgen Syberberg. La obra, *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, estuvo concebida como un monólogo que se convirtió en un verdadero y esforzado recital de la actriz. Para que no faltara nada, la representación de *Penthesilea* estuvo precedida por una acción de un grupo de estudiantes y profesionales de teatro, que reivindicaban diferentes cambios en la política teatral y acusaban a la Muestra de un elitismo nocivo.

El resto de la programación se mantuvo dentro de las cotas de calidad que caracterizan a la Muestra desde sus inicios. Jo Andress (EE.UU), con *Lucid Possession*, y Adriana Borriello (Italia), salida de la fábrica Keersmaeker, con *Scirocco*, completaron la danza. La compañía francesa Le Cercle y los yugoslavos del Open Stage Obala, que respondieron sólo a medias a la expectación creada, fueron el resto de la representación teatral, acompañados por lo que debía haber sido el estreno del último trabajo de La Fura dels Baus. Pero *Tier mon* no lo fue todavía. Pequeños

ajustes de última hora aconsejaron al grupo catalán convertir el estreno en preestreno y titularlo provisionalmente *1140*.
Como actividad musical, que siempre tiene un representante dentro de la Muestra vallisoletana, actuó John Lurie, que si bien encandiló al público por la calidad de su trabajo ("Tengo miedo de salir de mi apartamento"), compuesto por pequeños momentos musicales, también lo sorprendió por la brevedad: su concierto de saxofón no duró más de tres cuartos de hora.

XXXIV FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA. V INTERNACIONAL. MÉRIDA (Badajoz)

Del 11 al 30 de julio.
Organiza: Patronato de Teatro Clásico.
Patrocinan: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Ministerio de Cultura; Junta de Extremadura, Diputación Provincial de Badajoz, Diputación Provincial de Cáceres, Ayuntamiento de Mérida y otros.

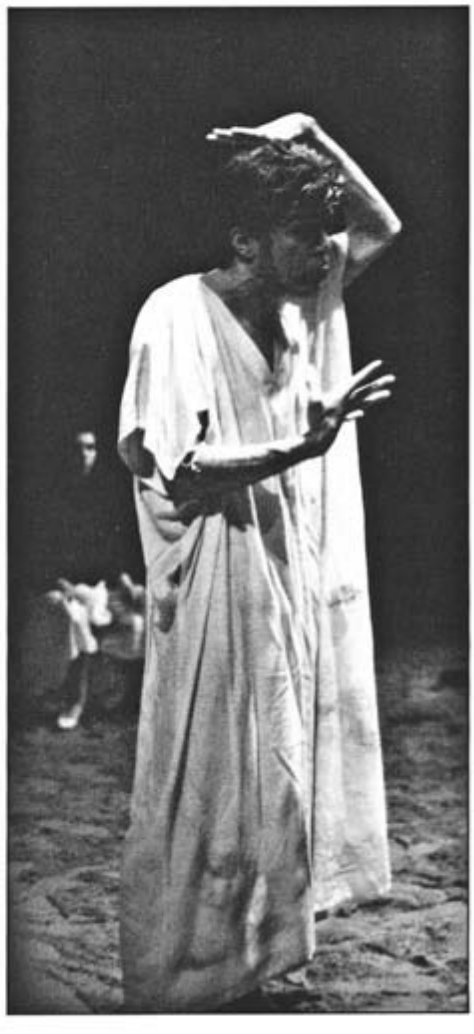
PROGRAMA

Homenaje a Rafael Alberti
A Comuna, Teatro de Pesquisa (Portugal): *Edipo rey.*
Producciones Teatrales Reales (Madrid): *Antigona entre muros.*
Attis Teatro (Grecia): *Medeamaterial.*
Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*
Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela (Madrid).

Casi cien millones de pesetas tuvo como presupuesto esta edición del Festival de Mérida, que dirige desde hace cinco años José Monleón. Desde el 11 al 30 de julio se dieron cita siete espectáculos, una festiva ceremonia de apertura a cargo del grupo Xarxa, y un montaje-taller titulado *Los hijos de Medea.*
Después de no poder contar con la presencia de Heiner Müller ni de Vittorio Gassman, la figura de los primeros días fue, sin discusión, Rafael Alberti, objeto del cariñoso homenaje que el festival le tributó en forma de lectura escenificada de algunos poemas. Dirigido por Lluís Pasqual, el recital *De lo vivo a lo lejano* contó con la presencia de Nuria Espert, Francisco Rabal, Montserrat Caballé, Nacho Martínez, Manolo Sanlúcar y Manuela Vargas.
La programación normal se abrió con la compañía portuguesa A Comuna, que presentó un inhabitual *Edipo rey,* de interesante factura, y que fue, a la postre, lo más destacado del festival. Porque la figura de esta XXXIV edición debería haber sido el Attis Teatro de Atenas, dirigido por Terzopoulos, y su trabajo sobre *Medeamaterial,* de Heiner Müller, pero el resultado, con ser bueno, no satisfizo las expectativas creadas, como tampoco lo hizo en su presentación madrileña, dentro de la campaña "Veranos de la Villa".
División de opiniones para dos espectáculos españoles. *El príncipe constante,* de Calderón, dirigido por Alberto González Vergel, mostró un trabajo digno y la actuación sobresaliente de Pedro María Sánchez. *Alhucema,* creación de Salvador Távora para La Cuadra, de Sevilla, tuvo una actuación perfectamente descriptible.







En esta página, tres espectáculos del XXXIV Festival de Mérida. En la parte de arriba, "Medeamaterial", de Heiner Müller, por la compañía griega Attis Teatro. (Foto: Pablo Santana). A la izquierda, Manuela Vargas, Monserrat Caballé y Rafael Alberti, en el transcurso del homenaje a este último. (Foto: Chicho). A la derecha, "Edipo rey", de Sófocles, por A. Comuna, de Portugal. En la otra página, un momento de "El burlador de Sevilla", por el Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires, dentro del Festival de Teatro Clásico de Almagro. (Foto: Chicho).

Muy parecida, a juzgar por las valoraciones críticas de los expertos, a la que consiguió *Antígona entre muros*, de Martín Elizondo, ganadora del primer Premio Internacional Teatro Romano de Mérida, 1987. La actuación ya clásica del Ballet del Teatro Lírico Nacional, puso fin a esta edición de Mérida, que contó con una asistencia de casi treinta mil espectadores y unas jornadas teóricas dedicadas al mito de Medea y a la "tragedia griega y democracia", en las que intervinieron, entre otros, Castilla del Pino, Aranguren y García Gual. Cuatro exposiciones, ciclos de vídeo, encuentros y debates completaron las actividades paralelas.

XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

Del 1 al 15 de septiembre.
Organizan: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Ministerio de Cultura; Ayuntamiento de Almagro, Diputación de Ciudad Real y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Celebrado, quizá por última vez, entre los días 1 y 15 de septiembre (corre el rumor de que la edición de 1989 podría adelantarse al mes de julio), este IX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro tuvo doble carácter de noticia. Por un lado, el contenido propio del festival; por el otro, la celebración de la primera rueda de prensa del Ministro de Cultura, Jorge Semprún en la que confirmó la continuidad política de su Ministerio.
La mujer, en lo que atañe al contenido del festival, fue la protagonista. No sólo eran las Jornadas —clásico apartado teórico del festival— las que tenían por centro a una mujer de la literatura, en este caso La Celestina, sino que entre las obras presentadas se podían contar títulos como *La locandiera*, de Goldoni, o la propia Celestina. Además, entre los autores y adaptadores figuraban sor Juana Inés de la Cruz y Carmen Martín Gaite.
Fueron cerca de sesenta millones los concedidos en esta ocasión al director, Rafael Pérez Sierra para realizar un festival que, si dejamos a un lado la presencia de Alberto Blecua, Dorothy Sherman Severin o Ruiz-Ramón, en el apartado de las Jornadas, tuvo dos atractivos centrales en las figuras de Alfredo Arias y Ferruccio Soleri. El primero, que ya se había presentado en España con un montaje de *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, regaló al público con su trabajo sobre *El juego del amor y del azar*, de Marivaux, realizado por la compañía del Teatro Nacional de Aubervilliers, de la que Arias es director. Por su parte, Ferruccio Soleri dirigió el montaje de *La locandiera*, de Goldoni, en versión libre de Cuppone y Carrara, y obsequió con una representación de Arlequín, personaje que le ha otorgado no pocos éxitos cuando lo ha incorporado en las filas del Piccolo de Milán.
La ya habitual estancia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, esta vez con *La Celestina* y con la versión realizada por Martín Gaite de *El burlador de Sevilla*, interpretada por los actores del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, dirigidos por Marsillach, completó la programación, junto a los montajes de Alberto González Vergel (*El príncipe constante*, de Calderón), Manuel Canseco (*Los enredos de una casa*, de sor Juana Inés), Juan Pedro de Aguilar (*El retablo de San Isidro, labrador de Madrid*, sobre textos de Lope de Vega) y Zampanó Teatro, que representó *El secreto a voces*, de Calderón.
En total, siete compañías que ofrecieron nueve espectáculos en quince días de programación; jornadas de estudio, este año con el tema "*La Celestina*, texto y representación dramática"; un taller sobre la voz y el cuerpo dirigido por Vicente Fuentes, y casi sesenta millones de pesetas aportados por el INAEM, el Ayuntamiento de Almagro, la Diputación de Ciudad Real y la Junta de Castilla-La Mancha.



PROGRAMA

Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid): *La Celestina.*
Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Teatro Nacional de Aubervilliers (Francia): *El juego del amor y del azar.*
Centro Dramático de Extremadura (Mérida-Badajoz): *Los enredos de una casa.*
Coproducción Compañía Nacional de Teatro Clásico - Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires (Argentina): *El burlador de Sevilla* (y *Convidado de Piedra*).
Compañía La Piccionaia (Italia): *La locandiera o la guerra de los sexos.*
Zampanó-Teatro (Madrid): *El secreto a voces.*
Corral de Comedias (Madrid): *El retablo de San Isidro, labrador de Madrid.*

V FESTIVAL DE OTOÑO DE LA COMUNIDAD DE MADRID 1988

Del 24 de septiembre al 4 de noviembre de 1988.
Organiza: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

PROGRAMA

Compañía de Concha Velasco (España): *Carmen, Carmen.*
David Glass (Reino Unido): Glassworks.
Compañía Pep Munné (España): *Danny y Roberta.*
Teatro de la Plaza (España): *¡Ay, Carmela! (...) Carmela y Paulino, variedades a lo fino (...).*
Depósito Dental (España): *Prótesis.*
El Teatro Fronterizo (España): *Minim.mal show.*
The Music-Theatre Group Martha Clarke (EE.UU.): *Vienna: Lusthaus.*
Comediants (España): *La Nit.*
Ballet Nacional de Caracas (Venezuela-España): *George Sand. Apollo. Nuestros valses. Pájaro de fuego.*
Tuareg (Argelia): *Danzas guerreras.*
Ballet de la Ópera de Lyon (Francia): *Cendrillon, Luminiscences/La cathèdrale engloutie/Mama sunday, monday or always* y *Steptext/Land/Eldstad.*
Grupo Suryo Kencono (El Sol Dorado) (Indonesia): *Danzas cortesanas de Yogyakarta.*
Laura Dean Dancers and Musicians (EE.UU.): *Magnetic. Equator. Impact.*
Carolyn Carlson (Francia-EE.UU.): *Dark.*
Metros (España): *Solos a solas.*
Teatro musical de Luis de Pablo y Luciano Berio (España-Italia).
Escuela de Arte Dramático de Moscú (URSS): *Seis personajes en busca de autor.*

Parece claro que el teatro, por lo que fuera, no estuvo en un lugar protagonista de esta edición del Festival de Otoño. La anunciada visita de Peter Stein al frente de la Schaubühne berlinesa se frustró, cuentan, por la imposibilidad de encontrar un local apropiado para la representación de *Las tres hermanas*, obra requerida. Fue la primera piedra mal puesta del edificio. Por suerte para todos, incluida la organización, se logró contratar a Anatoly Vassiliev, el director-revelación soviético, que ofreció al público madrileño una magnífica reflexión sobre *Seis personajes en busca de autor*. La crítica, aunque señaló que se trataba de un espectáculo

excesivamente pensado para los especialistas, reconoció unánimemente las excelencias del trabajo.

Hubo buena danza y mucha, en esta quinta edición. Desde la madurez artística de Trinidad Sevillano, a pesar de que no le iba mucho la coreografía creada por Vicente Nebrada, hasta la gran atracción del festival en lo que a danza se refiere: el Ballet de la Ópera de Lyon, que puso en escena *Cendrillon*. Las loas no se terminaban al hablar de este trabajo, que pasó por encima de las buenas realizaciones de Carolyn Carlson, Martha Clarke y Laura Dean.

A Martha Clarke la colocaron en el apartado teatral, pero según recogieron los comentaristas no era el lugar exacto. Sucedía que en teatro había pocas cosas que ofrecer. Lo anunciado, salvedad hecha de Vassiliev, tenía dos entradas de lujo en *Carmen, Carmen*, de Antonio Gala, dirigida por José Carlos Plaza e interpretada por Concha Velasco, y en *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra, dirigida por José Luis Gómez. Los dos montajes, de los que sólo el segundo se acercó a la calidad exigible, se iban a representar los trajera o no el Festival de Otoño, por lo que la gestión del certamen quedaba en un discreto segundo plano. Y, naturalmente, así quedó: en segundo plano. Durante el resto de la temporada se siguieron representado con éxito en Madrid, pero no pasarán a la historia como una consecución del Festival de Otoño.

Por lo demás, discreta actuación de David Glass (Reino Unido), Depósito Dental (España), Teatro Fronterizo y una decepción con lo último de Els Comediants. Las poblaciones periféricas de la Comunidad tuvieron la fortuna de asistir a las pocas representaciones de la compañía de Pep Munné, que puso en escena *Danny y Roberta*, original del norteamericano John Patrick Shanley. La obra, presentada después en un teatro comercial madrileño, constituyó una de las sorpresas agradables de la temporada.

Esta quinta edición contó con un presupuesto de, aproximadamente, doscientos millones de pesetas. Y es hora de hacer un balance general de estos cinco años, a grandes rasgos positivo, dado que el Festival de Otoño tendrá en su edición de 1989 nuevo director, al haber presentado Pilar de Yzaguirre su dimisión irrevocable, pocas semanas después de la clausura.

III FESTIVAL IBEROAMERICANO DE CÁDIZ

Del 20 al 29 de octubre de 1988.

Patrocinan: Ministerio de Cultura, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación provincial de Cádiz, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ayuntamiento de Cádiz, Patronato Provincial del V Centenario, Caja de Ahorros de Cádiz y la ONCE.

PROGRAMA

Compañía Argentina de Teatro (Argentina): *Yepeto.*
Teatro Popular Latinoamericano (Suecia): *La noche es madre del día.*
Teatro Popular de Bogotá (TPB) (Colombia): *Rosa de dos amores.*
Bekereke (Álava): *Eco. Al fondo a la derecha.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Compañía Canaria de Teatro (Las Palmas de Gran Canaria): *La leyenda de Gilgamesh.*

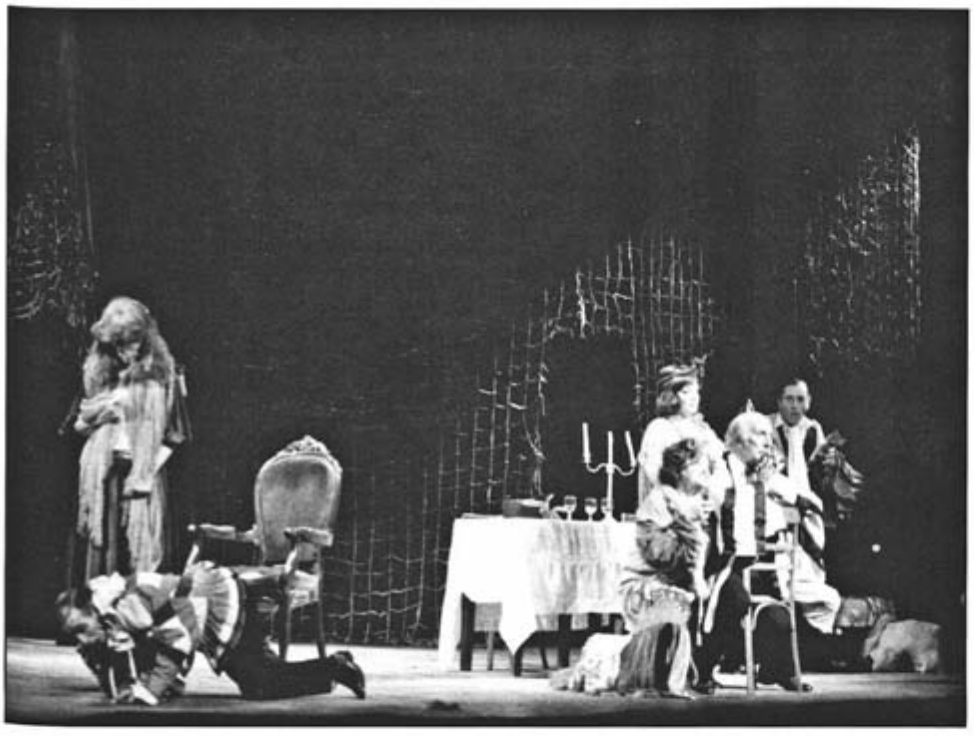


Compañía Centro Bellas Artes de Puerto Rico (Puerto Rico): *Tiempo muerto.*
Libélula (Segovia): *Buscando a don Cristóbal.*
IMAG-T (Madrid): *Transfiguración, pasión y muerte de Julián Rodríguez.*
Karra Elejalde (Barcelona): *Etc., etc., etc...*
Grupo Cobre (Venezuela): *La empresa perdona un momento de locura.*
Teatro del Reencuentro (Argentina): *La Nona.*
Sportivo Teatral de Buenos Aires (Argentina): *Postales argentinas.*
La Candelaria (Colombia): *El Paso.*
Sociedad Dramática de Maracaibo (Venezuela): *Edipo, rey.*
Cambaleo (Madrid): *Vivir.*
Geroa (Durango-Vizcaya): *Grande Place.*
Allegro Moderato (Madrid): *El acompañamiento.*
Compañía São Paulo (Brasil): *Máscaras.*
Teatro do Atlántico (La Coruña): *A maravillosa historia de Marley, a vampira de Vila de Cruces.*
Teatro de la Pasión Inextinguible (Chile): *Infieles.*
Teatro Itinerante de México (México): *Las dos Fridas.*
Teato el Buscón (Cuba): *Los asombrosos Benedetti.*
Compañía del Dialo (Madrid).
A Barraca (Portugal): *O baile.*
Atañor Danza-Álvaro Restrepo (Colombia): *Rebis.*
El Galpón (Uruguay): *El patio de la Torcaza.*

El carácter aglutinador del Festival Iberoamericano de Teatro, que se celebró por tercera vez consecutiva en la ciudad de Cádiz, no se queda en el terreno de la participación (27 grupos y 28 espectáculos en diez días de programación), sino que alcanza a una poblada organización, en la que participan, de una u otra forma, el Ministerio de Cultura, la Diputación de Cádiz, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, el Ayuntamiento de Cádiz, el Patronato del V Centenario, la Caja de Ahorros de Cádiz y la ONCE. En total, Juan Margallo, director del festival, cuenta con cincuenta millones de pesetas, que si bien suponen un ligero aumento sobre el presupuesto de 1987, no terminan de ser suficientes para el complejo y abigarrado sistema que Margallo ha escogido.

Sigue siendo característica del Festival de Cádiz la convivencia de los miembros de los diferentes grupos, el intercambio teatral y personal, la asistencia de todos a los espectáculos de todos, las discusiones, reuniones, actividades paralelas, casi una maratón, en fin, con el teatro como fondo y como excusa. Del 20 al 29 de octubre se vivió en los teatros y salas gaditanos una algarabía hispanoamericana, escénica y particular que hace pensar en otros tiempos: tal vez la estética cotidiana de lo independiente.

Pese a los declarados propósitos de reducción, la participación continúa siendo masiva. Esta característica, que en algunos aspectos resulta positiva, se vuelve objeto de críticas cuando llega la hora de hablar de la calidad de los contenidos. Este año, la presencia de grupos con una más que sólida trayectoria, léase El Galpón, de Montevideo; el Teatro Popular, de Bogotá; o La Candelaria, también colombiano, no consiguió evitar la general sensación de discreta calidad en los espectáculos presentados. Pero, seguramente, las especiales condiciones de los distintos países, no precisamente boyantes, o la influencia de las diferentes culturas de sustrato, generan nociones teatrales no acordes, quizá, con los principios estéticos dominantes en el Viejo Continente, que son, quiérase o no, las inmediatas señas de identidad







En la otra página, la actriz Concha Velasco en "Carmen, Carmen", de Antonio Gala, dentro del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, arriba, una escena de "El patio de la Torcaza", por la compañía uruguaya El Galpón. A la izquierda, la compañía brasileña São Paulo, en "Máscaras". Y a la derecha, Teatro El Buscón, de Cuba, en "Los asombrosos Benedetti". Espectáculos programados dentro del Festival iberoamericano de Cádiz. (Fotos: Chicho).

que manejamos. Por otro lado, tal vez no sea exclusivamente la calidad lo buscado por la dirección del festival, sino también, y puede que fundamentalmente, mostrar los diferentes criterios y resultados estéticos (incluyendo las dificultades que las deficientes condiciones sociales de algunos países aportan), además de las citadas posibilidades de intercambio.

RODA DE TEATRE DE LES TERRES DE PONENT (Lérida)

De enero a junio.
Organiza: Associació del Personal de la Caixa de Pensións.
Colaboran: Coordinadora de Grups de Teatre Amateur de les Terres de Ponent. Departamento de Cultura de la Diputación de Lérida y Ayuntamientos.

PROGRAMA

Unió Cultural (L'Albagés, Lérida): *El Llop.*
Teatre de Butxaca (Monllerussa, Lérida): *Les llàgrimes amarques de Petra Von Kant.*
Area de Teatre (El Palau d'Anglesola, Lérida): *El facinerós és al replà.*
Cabós Teatre de Lleida (Lérida): *Sniff.*
Grup de Teatre del Palau Cultural (L'Albi, Lérida): *El roser florit.*
Grup de Teatre Maials: *L'hostal de Glòria.*
Teatre ARC (Almacelles, Lérida): *No totes les flors són de plàstic.*
L Esclat (Juneda): *Lisistrata.*
Xerrics-xerrics (Puigverd, Lérida): *Quan ell és ell i ella.*
Agrupació Artística Teatral (Verdú): *La cambrera és perillosa.*

I MUESTRA DE TEATRO JOVEN EN CEUTA

Del 25 al 29 de enero.
Organiza: Concejalía Delegada de Juventud.
Patrocina: Ayuntamiento de Ceuta.

PROGRAMA

Epicentro (Ceuta): *El desatino.*
Guirigay (Madrid): *¡Viva San Martín!.*
Vol-ras (Barcelona): *Flight.*
La Jarana (Puerto Real, Cádiz): *El pequeño Frankestein.*
Cambaleo (Madrid): *Vivir.*

II SEMANA DE JOVEN TEATRO DE OVIEDO

Del 25 al 31 de enero.
Organizan: Fundación Municipal de Cultura y la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Oviedo.

PROGRAMA

Trebejo, Taller Municipal de Teatro de la Vega (Salamanca): *M-13 Casti-Leonia.*
Cambaleo de Teatro (Madrid): *Espectráculo.*
Imag-T (Madrid): *Transfiguración, pasión y muerte de Julián Rodriguez.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Laberinto de cristal.*
Orain (San Sebastián, Guipúzcoa): *Divinas palabras.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Minim.mal Show.*

UN PAÍS, UN TEATRO. VIGO (PONTEVEDRA)

Febrero y marzo.
Organizan: Consello de Vigo y Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

PROGRAMA

Caritel (Orense): *Calquera vai á guerra.*
Compañía de Teatro Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña): *Xogos de damas.*
Máscara 17 (Vigo, Pontevedra): *Fajanjastoafjanistaniran.*
Teatro do Atlántico (La Coruña): *Quartett.*
O Moucho Clerc (Vigo, Pontevedra): *A fraga do conde.*
Producciónes do Noroeste (La Coruña): *Medea.*
Uvegá Teatro (Santiago de Compostela, La Coruña): *Cochos.*
Escola Dramática Galega (La Coruña): *Nosferatu.*

I FERIA DE TEATRO DE SAN SEBASTIÁN

Del 2 al 6 de febrero de 1988.
Organiza: Patronato Municipal de Teatros y Festivales.
Colaboran: Gobierno vasco y Diputación Foral de Guipúzcoa.

PROGRAMA

Riki-rake (Tudela, Navarra): *El avispero.*
Joan Oller-Carles Sales (Barcelona): *El contrabajo.*
La Tartana Teatro (Madrid): *Lear.*
Zintzilik Kompainia (San Sebastián): *Pipin.*
Corral-86 (Madrid): *Chantecler.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Bihar (Sestao, Vizcaya): *El bandido de Lantz.*
Zascandil (Madrid): *El mal de la juventud.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *¿Y Antigona?*
Teatro Suripanta (Badajoz): *Retablo de la avaricia.*
Eterno Paraíso (Vitoria Álava)*Kikiricaja.*
Teatro Estable de Valladolid (Valladolid): *El verdadero Oeste.*
Flip-Roby (Bilbao): *La góndola fantasma.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Severa vigilancia.*
Tarima (Basauri, Vizcaya): *Bulevard.*
Compañía La Media Luna (Madrid): *Las mil y una noches.*
Os Paxaros (Barcelona): *Paxaros na testa*
Teatro Gasteiz (Vitoria, Álava): *Supertot. Pareja abierta.*
Kixka (San Sebastián): *Nolako Zirrara.*
Teresa Calafell-Gloria Rognoni (Vic, Barcelona): *Deliri.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Viaje al profundo Norte.*
Teatro de la Danza (Madrid): *Madame Josephine... a mi querido Chéjov.*
Trolls (Madrid): *Primeras aventuras de Peer Gynt.*
Teatro Estable de Navarra (Pamplona): *El loco y la monja.*
Mariquilla, S. A. (Granada): *El Sacromonte y yo.*
Teatro Estudio de San Sebastián (Andoain, Guipúzcoa): *El tango.*

DANSA VALENCIA

Del 5 al 7 de febrero de 1988.
Organiza: Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat de Valencia.

PROGRAMA

Ananda Dansa (Valencia): *Homenaje a K.*
Antonia Andreu (Valencia): *A veces de lo que va es suficiente.*
Vicente Sáez (Alicante): *Desfigurats.*
La Dux (Barcelona): *Corre, que fem tard.*
Vaganovos (Valencia): *El carnaval de los animales en concierto.*
Vianants (Valencia): *Via.*

V MUESTRA DE TEATRO DE ALCÁZAR DE SAN JUAN. Ciudad Real

Del 11 al 16 de febrero.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura.
Patrocina: Diputación Provincial de Ciudad Real.

PROGRAMA

Zascandil - Fuegos Fatuos (Madrid - Guadalajara): *Gaviotas subterráneas.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *A la llegada, jugaremos al ping-pong.*
GAD (Madrid): *Grandes éxitos, nuevas mezclas.*
La Mueca (Alcázar de San Juan, Ciudad Real): Texto/ *Obstrupción.*
Teatro de Cercanías (Segovia): *Pareja abierta.*
Acción Estable - Teatro Cero (Alcázar de San Juan, Ciudad Real): *Epílogo.*

I FESTIVAL DE TEATRO PARA NIÑOS DE LEÓN

Del 13 al 17 de febrero.
Organiza: Grupo Doña Cloti.
Patrocina: Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de León.

PROGRAMA

La Deliciosa Royala (Madrid): *Los trabajos de Hércules.*
Cooperativa de Teatro Achiperre (Zamora): *La fiesta de los dragones.*
La Fragua (León): *Visita el circo.*
La Carraca (León): *A la una, a las dos y a las tres.*
Doña Cloti (León): *El huevo creció y creció.*

XI JORNADAS DE TEATRO DE EIBAR (Guipúzcoa)

Del 20 de febrero al 16 de marzo.
Organiza: Centro de Enseñanzas Integradas de Eibar.
Colaboran: Caja de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, Ayuntamiento de Eibar, y Diputación Foral de Guipúzcoa.

PROGRAMA

Teatro de la Danza (Madrid): *Madame Josephine... a mi querido Chéjov.*
Teatre de la Bohemia (L Hospitalet, Barcelona): *Putiferi.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *¿Y Antigona?*
Café-Teatro Kepa Gallego (Baracaldo, Bilbao): *El padre.*
Markeliñe (Amorebieta, Vizcaya): *In extremis.*
Karraka (Bilbao): *Okupado y Zinemaskomik.*
Maskarada (Bilbao): *Kontrabajua.*
Egutki Zubia (Bilbao): *Última azotea.*
Itzurungo Uhinak (Zumaia, Guipúzcoa): *Ameriketako Osaba.*
Teatro Acción (Vizcaya): *El año del Lehendakari.*
Mimo Plot (Bilbao): *Sketches.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *Cangrejos de pared.*
Caroca (Santander): *Un día cualquiera.*
Teatro Estable de Navarra (Pamplona): *El loco y la monja.*
Narruzco Zezen (Eibar, Guipúzcoa): *Bululú y medio.*
Peter Wear (Inglaterra): *Las aventuras de Robin Hood.*

I MUESTRA DE TEATRO CIUDAD DE TERUEL

Del 22 al 27 de febrero.
Organiza: Atrezzo.
Patrocinan: Ayuntamiento de Teruel, Diputación Provincial de Teruel y Diputación General de Aragón.

PROGRAMA

Atrezzo (Teruel): *Don Perfecto Palomino.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Laberinto de cristal.*
Teatro La Cancela (Teruel): *Malvaloca.*
Zascandil-Fuegos Fatuos (Madrid-Guadalajara): *Gaviotas subterráneas.*
Trápala (Córdoba): *Picaros y cuernos.*
Ágora, Teatro Independiente de Burgos (Burgos): *Tango.*

V MUESTRA DE TEATRO DE TORREJÓN DE ARDOZ (Madrid)

Del 24 al 28 de febrero.
Organiza: Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz.

PROGRAMA

Compañía del Teatro Espronceda (Madrid): *La Chunga.*
Teatro del Sol (Madrid): *Abejas en diciembre.*
Candilejas (Valladolid): *Margarita y Leonor sólo tienen un amor.*
Compañía de Arturo López (Madrid): *La actriz.*
Producciones Justo Alonso (Madrid): *Cuando yo era niña solía gritar y chillar.*

V JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO DE ALMERÍA

Del 25 al 27 de febrero.
Organizan: Departamento de Filología del Centro de Enseñanzas Integradas y Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada.
Patrocina: Diputación Provincial de Almería.

PROGRAMA

Centro Dramático de Extremadura (Mérida, Badajoz): *Los enredos de una casa.*
Teatro Estable de la Universidad de Granada (Granada): *Casa de dos puertas mala es de guardar.*

MOSTRA DE TEATRO GALEGO. LA CORUÑA

Del 25 de febrero al 3 de marzo.
Organizan: Ayuntamiento de La Coruña y Xunta de Galicia.

PROGRAMA

Compañía de Teatro Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña): *Xogos de damas.*
Teatro Caritel (Orense): *Calquera vai a guerra.*
Moucho Clerc (Vigo, Pontevedra): *A fraga do conde.*
Máscara 17 (Vigo, Pontevedra): *Fajanjastoafjanistaniran.*
Uvega Teatro (Santiago de Compostela, La Coruña): *Cochos.*
Escola Dramática Galega (La Coruña): *Nosferatu.*
Teatro do Atlántico (La Coruña): *Quartett.*

CICLO DE TEATRO DE PRIMAVERA DE CASTILLA-LA MANCHA

Marzo-mayo de 1988.
Organiza: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Colaboran: Ayuntamientos de Ciudad Real.

PROGRAMA

Teatro Negro de Praga (Checoslovaquia): *La semana de los sueños.*
Compañía de Josep María Flotats (Barcelona): *Chiquilladas.*
Producciones Ángel García Moreno (Madrid): *Materia reservada.*
Compañía del Teatro Espronceda (Madrid): *La Chunga.*
La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Mariameneo, Mariameneo.*

MUESTRA DE TEATRO CIUDAD DE CANGAS DE ONÍS (Asturias)

Del 4 al 25 de marzo.
Organiza: Ayuntamiento de Cangas de Onís.

PROGRAMA

RHPO (Oviedo): *La pereza.*
El Estragal (Cangas de Onís, Asturias): *¡Cómo está el servicio!*
Casona (Oviedo): *La casa de los siete balcones.*

IX SEMANA NACIONAL DE TEATRO AFICIONADO. ALBOX 88. ALMERÍA

Del 4 de marzo al 1 de mayo.
Organiza: Instituto de Formación Profesional y de Bachillerato.

PROGRAMA

San Gregorio (Oria, Almería): *Proceso a un espantapájaros.*
Anhel (Aro, Almería): *La reconquista de Vera por los Reyes Católicos.*
Var (Vera, Almería): *El fantasma del castillo.*
Viva la risa (Vícar, Almería): *El chato de la mandanga.*
Emilio Zurano (Pulpí, Almería): *El circo.*
Sagrado Corazón (Tíjola, Almería): *El corazón de las mujeres.*
Virgen del Saliente (Albox, Almería): *El tambor.*
Albaida (Albox, Almería): *El traje de luces.*

XV CICLE DE TEATRE DE GRANOLLERS (Barcelona)

Del 5 al 27 de marzo.
Organiza: Asociación Cultural de Granollers.
Patrocina: Ayuntamiento de Granollers.

PROGRAMA

Trapu Zaharra (Guipúzcoa): *Locos* y *Los hermanos Telefrunken.*
Cambaleo de Teatro (Madrid): *Espectráculo.*
Poción Magi (Barcelona): *Sopikal.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela! Carmela y Paulino, variedades a lo fino.*
Germans Poltrona (Barcelona): *Hiper-Perplex-Turbo.*

PROGRAMACIÓN OFF

Pepe Garamendi: *¡Show unipersonal.*
Bicoca: *El bufó d'avui.*
Enky, Lucy i Co: *Fantasies.*
Carles Martínez (Barcelona): *Cambó, Companys.*

TOTS AL TEATRE. VILLARREAL (Castellón)

Del 6 al 20 de marzo de 1988.
Organiza: Delegación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Villarreal (Castellón).

PROGRAMA

Teatro de Papel (Murcia): *Vade Retro.*
La Infidel (Vilanova i La Geltrú): *Un home nu, un home franc.*
Teatre Taules (El Pinós, Alicante): *Hay que deshacer la casa.*
La Colla Teatre (L'Alcudia, Valencia): *El tricicle.*

SEMANA CULTURAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID

Del 7 al 13 de marzo de 1988.
Organiza: Comunidad de Madrid.

PROGRAMA

Corral 86 (Madrid): *Chantecler.*
Susana Mayo (Madrid): *Todas tenemos la misma historia.*
Rafael Ponce (Madrid): *Terapia 2.ª ED.*
Ballet Contemporáneo de Madrid (Luis Ruffo, Madrid): *Repertorio.*
Compañía Vocacional del Real Coliseo (El Escorial, Madrid): *La hora de la fantasía.*

SEMANA DE TEATRO PARA NIÑOS DE CÁDIZ

Del 7 al 13 de marzo.
Organiza: Delegación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.

PROGRAMA

Los Títeres de Horacio (Madrid): *La historia de Aladino.*
Acuario Teatro (Málaga): *La marcha de Spaghetti.*
Teatro de los Buenos Días (Madrid): *Sistitis.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La médium.*
Compañía Dos Duros (Madrid): *Un aperitivo con Manolita.*

I MUESTRA DE TEATRO DE LA SIERRA. TORRELODONES (Madrid)

Del 12 de marzo al 30 de abril.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura de Torrelodones.
Colabora: Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Comunidad de Madrid.

PROGRAMA

Compañía Vocacional del Real Coliseo (El Escorial, Madrid): *La hora de la fantasía.*
La Mueca (Torrelodones, Madrid): *La balada de los tres inocentes.*
Grupo Torrearte (Torrelodones, Madrid): *El cianuro, ¿sólo o con leche?*
Grupo Hoyo de Manzanares (Hoyo de Manzanares, Madrid): *Hay que deshacer la casa.*
Papel Hurlant (Villalba, Madrid): *Sueños de primavera.*
Área 023 (Pozuelo, Madrid): *Acciones para una escenografía.*
Grupo Arlequín (Torrelodones, Madrid).
Le Boulevard y Torrearte (Torrelodones, Madrid): *La huella.*

VI MUESTRA DE TEATRO FUERA DEL AULA DE RENTERÍA (Guipúzcoa)

Del 19 al 27 de marzo.
Organiza: Grupo Atelier.
Patrocinan: Ayuntamiento de Rentería y Diputación Provincial de Guipúzcoa.

PROGRAMA

Bekereke (Vitoria, Álava): *Sentido único.*
Transit (Valencia): *Embolics.*
Escuela de Teatro de Getxo (Algorta, Vizcaya): *Electra.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Viaje al profundo Norte.*
Hórdago (Vitoria, Álava): *Disparates imposibles.*
Legaleón-T (Irún, Guipúzcoa): *Aspirantes.*
La Tántara (Madrid): *El proyecto.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *¿Y Antígona?*

VIII FESTIVAL RURAL ARAGONÉS DE TEATRO PARA AFICIONADOS DE ALFAJARÍN (Zaragoza)

Del 20 al 26 de marzo.
Organiza: Asociación Cultural La Portaza y Ayuntamiento de Alfajarín.

PROGRAMA

Paniza (Zaragoza): *Historia de una escalera.*
San Mateo: *Un noche en su casa... señora.*
Grupo de Teatro de la Mujer de Caspe (Caspe, Zaragoza): *El hotelito.*
Grupo Juvenil Cristiano (Calatayud, Zaragoza): *Godspell.*

Zaguán (Villafranca de Ebro, Zaragoza): *Miedo al hombre.*
Biota: *A secreto agravio, secreta venganza.*
Arse (Híjar, Teruel): *Jacques y su amo.*
Mozarrifar (San Juan de Mozarrifar, Zaragoza): *Un matrimonio muy..., muy..., muy feliz.*
Fabara (Fabara, Zaragoza): *Nosotros, ellas... y el duende.*
I.B. Joaquín Costa (Cariñena, Zaragoza): *Pigmalión.*
La Portaza (Alfajarín, Zaragoza): *¡Usted es Ortiz!*

II MUESTRA DE TEATRO INFANTIL Y TÍTERES DE HUESCA

Del 21 al 25 de marzo.
Organiza: Área de Cultura del Ayuntamiento de Huesca.

PROGRAMA

Títeres Arbolé (Zaragoza).
Binixiflat (Barcelona): *Isidro y la luna.*
La Fanfarra (Barcelona): *Las aventuras de Malic.*
Títeres de Francisco Porras.
(Agada, Ávila): *La zorra y el lobo se quieren casar.*

FESTIVAL DE PRIMAVERA DE TEATRO DE MÁLAGA

De abril a junio.
Organiza: Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad de Málaga.

PROGRAMA

Cenit (Málaga).
Amarantateatro (Málaga).
Drao (Málaga): *Las manos de Euridice.*
Grupo Brea (Málaga).
Teatro Municipal María Zambrano (Vélez, Málaga): *Pareja abierta, La praxágora* y *La venganza de Don Mendo.*
Muestra de Teatro Infantil, con la participación de los grupos Chirimoya, Mirapalo, Birli Dirli y Acuario.

V MUESTRA DE TEATRO DE LOS PUEBLOS DE ESPAÑA. HUELVA

Del 7 de abril al 10 de mayo.
Organiza: Excmo. Ayuntamiento de Huelva.

PROGRAMA

Compañía del Dialo (Madrid): *De Fuente a Marisma.*
Compañía de Teatro Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *Pasacalles.*
Orain (San Sebastián, Guipúzcoa): *Divinas palabras.*
Bufons (Cuenca): *Sintonía Urbana.*
Teatro de Acción Corporal, T.A.C. (Huelva): *Gea.*
Xarxa Teatre (Villarreal, Castellón): *El dulzainero de Tales.*

ENCUENTRO TERRITORIAL DE TEATRO DE SALAMANCA

Del 8 al 22 de abril.
Organiza: Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Farándula: *La ciudad no es para mí.*
Alkarama: *Amarillo.*
Skaudifiñis: *Gotas gordas con pelos.*
Barros: *La cabeza del Bautista.*
Zozobras: *Caimán.*

V MOSTRA DE TEATRO INFANTIL GALEGO XERACIÓN NÓS

Del 11 al 23 de abril.
Organiza: Mancomunidad de Municipios de la Ría de Ferrol.
Colaboran: Consellería de Cultura e Deportes, Diputación de La Coruña y Dirección Xeral de Cultura de la Xunta de Galicia.

PROGRAMA

Teatro de Animación Os Papas-Leguas (Portugal): *A moda da minha avó.*
Danthea: *O peluquillas Langarillas.*
Cachirulo (Santiago de Compostela, La Coruña): *Pio, pío, Arrechouchio.*
O Moucho Clerc (Vigo, Pontevedra): *Gali & Matías.*
Falcatrúa (La Coruña): *Linocho e a Lúa.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Titiricircus.*
Teatro de Marionetas Trécola (Santiago de Compostela, La Coruña): *Yunnila.*
Mostra de Nenos e Rapaces, con la participación de trece colegios de la región.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE LA LAGUNA

Del 15 de abril al 18 de junio.
Organiza: Ayuntamiento de La Laguna, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo y CajaCanarias.

PROGRAMA

Vol-Ras (Barcelona): *Flight.*
Teatro de la Bohemia (L'Hospitalet, Barcelona): *Putiferi.*
Marcel Marceau (Francia): *Pantomimas de estilo* y *Pantomimas de Bip.*
Callejón del gato (Madrid): *Caso 315.*
Carlotta Ikeda-Ariadne (Japón): *Utt.*
Footsbarn Theatre (Inglaterra): *Babylon.*
Zaranda Troupe (Tenerife): *Si ocea...no.*
Ornitorrinco (Brasil): *Ubú.*
Guirigay (Madrid): *Enésimo viaje a Eldorado.*
Gran Wyoming (Madrid).
Rafael Ponce (Madrid): *La terapia 2.ª ed.*
Gerardo Estévez (Valencia): *Declaración de principio.*
Las Virtudes (Madrid): *El amor pinta ojeras.*

DANSA A CATALUNYA. TERRASSA

Del 16 de abril al 10 de junio.
Organiza: Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
Patrocinan: Generalitat de Catalunya y Caixa de Terrassa.

PROGRAMA

Anna Sánchez (Barcelona): *Al cap de dos anys.*
Dart Comanyia de Dansa (Barcelona): *Wesendonk lieder.*
La Dux (Barcelona): *Corre, que fem tard.*
Trànsit, Companyia de Dansa (Mataró, Barcelona): *Funcions complexes.*

MUESTRA DE TEATRO LATINOAMERICANO DE SANTA FE. GRANADA

Del 18 al 20 de abril.
Organiza: Ayuntamiento de Santa Fe.
Colabora: Diputación Provincial de Granada.

PROGRAMA

Teatro Estudio de Gijón (Gijón, Asturias): *Historia de una cara.*
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (Madrid): *Caso 315.*
La Quebrada (Madrid): *Confesión de dos mujeres.*

I FESTIVAL INTERNACIONAL MUJERES A ESCENA DE ASTURIAS

Del 19 de abril al 5 de mayo.
Organiza: instituto del Teatro y las Artes Escénicas del Principado de Asturias.

PROGRAMA

Ángel Pavlovsky (Barcelona): *Pavlovsky.*
Adur Getxoco Antzerti (Algorta, Vizcaya): *Electra.*
Tramoya (Gijón): *Tres (Las horas contadas, La voz humana y El Camerino).*
Al límite (Madrid): *Liga Antialcohólica Santa Catalina.*
Chinchetas Rosas (Madrid): *Reinetas del paraíso.*
Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
Gemma Cuervo (Madrid): *Tres idiotas españolas.*
Las Virtudes (Madrid): *El amor pinta ojeras.*
Anabel Alonso (San Sebastián, Guipúzcoa): *Una mujer sola.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Carlota Corday.*
Teresa Calafell y Gloria Rognoni (Vic, Barcelona): *Deliri.*
Compañía Casona (Oviedo): *La posadera.*
Compañía de Actores (Madrid): *Yudita.*
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña): *Xogos de damas.*
Esperanza Abad (Madrid): *Los caminos de la voz.*
Margie Gillis (Canadá): *Solo dance.*
Mudances (Barcelona).
Telón de Fondo (Gijón): *La confesión.*
La Gotera (Gijón): *Las criadas.*
G.A.T. Grup Acció Teatral (L'Hospitalet, Barcelona): *La balada de Calamity Jane.*

MUESTRA REGIONAL DE TEATRO CLÁSICO 1988. SANTA CRUZ DE TENERIFE

Del 21 al 23 de abril.
Organiza: Dirección General de Juventud del Gobierno de Canarias.

PROGRAMA

Escuela de Teatro de Santa Cruz de La Palma: *Las chicas del XVII.*
La Graja (Santa Cruz de La Palma): *El ángel y el hombre.*

Escuela de Teatro Yagamo (San Bartolomé, Lanzarote): *El pastor Fido* y *Querella ante un Dios Amor.*

V MARATÓ DE TEATRE, DANSA, MUSICA I CIRC DE BARCELONA

22 de abril de 1988.
Organiza: Transmarató.
Colaboran: Mercat de les Flors y Teatre Obert.

PROGRAMA

Trabajos de hasta 20 minutos de duración presentados por:
Marceline i Silvestre.
Teatre Estrany (Barcelona).
Pocion Magi (San Cugat, Barcelona).
Teatre Urbá.
La Camama Teatre.
Borinot Negre (Barcelona).
Moo Teatre.
Teatre de L'Angel (Barcelona).
Karra Elejalde (Barcelona).
Christian Atanasiu.
Ton Gerona/Tere Peres.
Víctor Hernando.
Andreu Corchero.
Sgratta (Barcelona).
Tina Gray y Asun Planas.
A Cap Cap Cap.
La Darrera.
Rebeca Simpson.
Biloca Teatre.
Nats nus.
Francisco Lloveras.
Tap Swing.
Intermig.
Magú.
Bafos.
Elisabet Brodin.
Terra.
Ces-o.
Plan 27.
Azuara Buc.
Arthur Villalba.
L'Irregular.
Ballet de Cambra.
Os Paxaros.
Circ Escarlata.
Elsa Moreno.
Drups i Drups.
Pau Navarro.
Ampyts Co.
Johnny Swimming Club.
Cotton McAllon.
Tricimelotoous Orquestalis.
La Universal.
La Fanfarra.

II CERTAMEN DE TEATRO NO PROFESIONAL DE ARROYO DE LA LUZ (CÁCERES)

Del 25 al 30 de abril.
Organiza: Casa Municipal de Cultura de Arroyo de la Luz y Asociación Cultural La Senara.

PROGRAMA

Círculo de la Carátula (Riolobos, Cáceres): *Calamidades del imperio de Cabria.*
Preleam (Cáceres): *Francisco y su gente.*
La Berenjena Escénica (Mérida, Badajoz): *Mitología de bolsillo.*
Cámara y Ensayo (Coria, Cáceres): *Las tres perfectas casadas.*
Natacha (Llerena, Badajoz): *Decir sí.*

VI MUESTRA DE TEATRO INDEPENDIENTE ANDRÉS LAGUNA DE SEGOVIA

Del 25 de abril al 1 de mayo.
Organiza: Instituto de Bachillerato Andrés Laguna.

PROGRAMA

Keops (Segovia): *Educando a Rita.*
Filigrana (Valladolid): *Julieta tiene un desliz.*
Eslabón (Palencia): *El toreador* y *El desafío de Juan Rana.*
Alkarama (Salamanca): *Amarillo.*
Ágora (Burgos): *Tango.*
Arlequín de Colores (La Bañeza, León): *Retablo en tiempo presente.*
Andrés Laguna (Segovia): *La mamma.*

X CICLO DE TEATRO DE TOLEDO

Del 26 al 30 de abril.
Organiza: Centro Universitario de Toledo.
Patrocina: Ayuntamiento de Toledo.

PROGRAMA

Teatro Fronterizo (Barcelona): *Minim.mal show.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Eñe Teatro (Madrid): *La pájara pinta.*
Pigmalión (Toledo): *El matrimonio secreto.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*

II ENCUENTRO DE TEATRO FRANCISCO SALINAS DE BURGOS

Del 29 de abril al 21 de mayo.
Organiza: Ágora, Teatro Independiente.
Patrocina: Ayuntamiento de Burgos.

PROGRAMA

Cambaleo (Madrid): *Espectráculo.*
Espliego (Villadiego, Burgos): *Entremeses.*
Verdeancho (Belorado, Burgos): *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!*
Atrezzo (Teruel): *Damero para tres.*
Grupo Juvenil Gaviota (Burgos): *Tú eres otro Juan.*
Tabladillo (Burgos): *No es verdad.*
Clunia (Aranda de Duero, Burgos): *Balada de la cárcel de Reading.*

ENCUENTRO REGIONAL DE TEATRO CONTEMPORÁNEO 1988 DE AZUQUECA (Guadalajara)

Durante el mes de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Azuqueca.
Colabora: Consejería de Cultura de la Junta Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Teatro Joven (Brihuega, Guadalajara): *Divertidos clásicos.*
Cho-bah (Yebra, Guadalajara): *Un paleto con talento.*
Corral de Comedias (Almagro, Ciudad Real): *El reflejo de Celestina.*

III FERIA DE TEATRO DE ARAGÓN. HUESCA

Del 4 al 8 de mayo.
Organiza: Diputación General de Aragón.
Colaboran: Diputación Provincial de Huesca y Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Huesca.

PROGRAMA

Teatro del Alba (Zaragoza): *Severa vigilancia.*
Teatro Estable de Zaragoza (Zaragoza): *El gran ceremonial.*
La Rueda, Teatro de Aragón (Zaragoza): *La hierba roja.*
Atalaya, Teatro Experimental Andaluz (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Teatro Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de sangre.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Pervertimiento.*
Caleidoscopio Teatro (Zaragoza): *¡Increíble, pero mentira!*
Teatro de Medianoche (Zaragoza): *El pirata que quiso capturar la luna.*
Pepe Rubianes (Barcelona): *En resumidas cuentas.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Teatro Tabanque Imagen-3 (Zaragoza): *Y un día me dijiste.*
Los Titiriteros (Huesca): *El país de los colores.*
Trapalanda (Huesca): *La madre de Piluca no está en casa.*
Vianants (Valencia): *Vía.*
Yauzkari, Danza contemporánea (Pamplona): *Primavera bajo los tilos de otoño.*
Ballet clásico de Zaragoza (Zaragoza): *Carmencita, El corsario, La valse.*
Luces de Comedia (Zaragoza): *Qué día llevas Mariano.*
Tranvía Teatro (Zaragoza): *Gaviotas subterráneas.*
La Tartana Teatro (Madrid): *El cepillo de dientes.*
Túrbula (Teruel): *Tozolon.*

XIII FESTIVAL DE TEATRO AFICIONADO DE VILLACAÑAS (Toledo)

Del 6 al 28 de mayo.
Organiza: Excmo. Ayuntamiento de Villacañas.
Colaboran: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Caja de Toledo.

PROGRAMA

Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *A la llegada, jugaremos al ping-pong.*
Alcázar T.C.E. (Alcázar de San Juan, Ciudad Real): *Antígona.*
La Quintería (Villacañas, Toledo): *Las alumbradas de la Encarnación Benita.*
Teatro Estudio de Gijón (Gijón, Oviedo): *Historia de una cara.*
Teatro de Cámara de Madrid (Madrid): *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso.*
Teatro Estable de Valladolid (Valladolid): *True West.*
L'Entaulat (Valencia): *Día de crisis.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de sangre.*

I MUESTRA DE TÍTERES Y MARIONETAS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Del 7 al 18 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

PROGRAMA

El Saco de Stromboli (Las Palmas de Gran Canaria).
Marimba (Las Palmas de Gran Canaria): *Cuentos esféricos o de muchas caras.*
La Fanfarra (Barcelona): *La reina blanca* y *Las aventuras de Malic.*
L'Estaquirot (Villanova i La Geltrú, Barcelona).
Det Poesje van Sint Andries (Bélgica).

X MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE VALLADOLID

Del 8 al 14 de mayo.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid.

PROGRAMA

Trío Le Cercle (Francia): *Jules Verne.*
Jo Andres (EE.UU.): *Lucid Possession.*
The Open Stage Obala (Yugoslavia): *Tattoo Theatre.*
Adriana Borriello (Italia, España): *Scirocco.*
John Lurie (EE.UU.): *I'm afraid to leave my appartment.*
La Fura dels Baus (Barcelona): *Tier mon.*
The Armitage Ballet (EE.UU.): *Duck dance, crucifixus, oh my God; Last gone dance* y *Kammerdisco.*
Edith Clever y Hans Jürgen Syberberg (R. F. A. Alemania): *Penthesilea.*

IV SEMANA DE TEATRO DE ADRA (Almería)

Del 9 al 15 de mayo.
Organiza: Excmo. Ayuntamiento de Adra.

PROGRAMA

Teatro Inestable La Breva (Huelva): *La mortaja del tiempo.*
Acción Estable-Teatro Cero (Alcázar de San Juan, Ciudad Real): *Epílogo.*
Teatro Clips (Cádiz): *Pero, ¿usted está loco o qué?*
Teatro Iberoamericano (Madrid): *El arquitecto y el emperador de Asiria.*
Amaranta Teatro (Málaga): *La cena del Rey Baltasar.*
Nauta (Toledo): *Noviembre y un poco de yerba.*
Teatro Timbar (Madrid): *La lección.*

EXPRESIÓN JOVEN DE TEATRO EN ARAGÓN

Del 10 al 14 de mayo.
Organiza: Departamento de Sanidad, Bienestar Social y Trabajo de la Diputación General de Aragón.

PROGRAMA

La Cremallera (Huesca): *Eloísa está debajo de un almendro.*
Sonoris Causa (Zaragoza): *De luna y barro.*
Corbio de Biota (Zaragoza): *A secreto agravio, secreta venganza.*
Birolla (Pina de Ebro, Zaragoza): *Las asambleístas.*

I FESTIVAL DE TEATRE DE CARRER DE VILLARREAL (Castellón)

Del 13 al 22 de mayo de 1988.
Organiza: Ayuntamiento de Villarreal.
Colabora: Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat de Valencia.

PROGRAMA

Colectivo Margen (Oviedo): *De toreros, majas y otras zarandajas.*
Boni and Caroli (Barcelona): *Accions de carrer.*
Rafael Ponce (Madrid): *Accions de carrer.*
Profesor Malvarrosa (Valencia): *Accions de carrer.*
Artristas (Barcelona): *Homoterm.*
L'Om Teatre (Valencia): *Cercavila d'animació.*
La Falaguera (Valencia): *Bruixeries.*
Xarxa Teatre (Villarreal, Castellón): *El Dolçainer de Tales. Nit Mágica.*
Juli Cantó (Alcoy, Alicante): *Possiqueteveré.*
La Burbuja (Valencia): *Mascarada medieval.*
Axioma (Almería): *La gran corrida.*
Bekereke (Virgala, Álava): *Sentido único.*

III ENCUENTRO DE TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA GRUPOS JÓVENES DE NAVARRA

Del 13 al 29 de mayo.
Organiza: Departamento de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Navarra.

PROGRAMA

Aedos: *Juana del amor hermoso.*
Cartel de Teatro: *Un perfecto análisis hecho por un loro.*
Irubide.
El Biombo: *Madre, el drama padre.*
Hitz Anaitasuna: *Ardor con ardor se apaga.*
Taller de Teatro Institutos Plaza de la Cruz: *El milagro de San Antonio* y *El maestro.*
La Trapera: *La encantadora familia Bliss.*
Taller de Teatro Instituto Oncineda: *Farsa y licencia de la reina castiza.*
La Barca: *El lío nuestro de cada día.*
Taller de Teatro Escolar Navarro Villosdada: *El cadáver del señor García.*

JORNADAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE GUIPÚZCOA

Del 13 al 29 de mayo de 1988.
Organiza: Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa.

PROGRAMA

Margie Gillis (Canadá): *Solos.*
Yauzkari Danza Contemporánea (Pamplona, Navarra): *Primavera bajo los tilos de otoño.*
Bocanada Danza (Madrid): *Repiteme.*
Ballet de Frankfurt (Alemania): *Love songs. Steptext. In the middle, Somewaht elevated.*
Trisha Brown Dance Company (EE. UU.): *Prelude from Carmen. Set and reset. Son of gone fishin. Third entreacte from Carmen. Newark.*

IV SEMANA DE TEATRO DE ALCANTARILLA (Murcia)

Del 14 al 19 de mayo.
Organiza: Concejalía de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Alcantarilla.

PROGRAMA

Arena Teatro (Murcia): *Callejero.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *A la llegada, jugaremos al ping-pong.*
Teatro Infante (Murcia): *El enfermo imaginario.*
Teatro de Papel (Cartagena, Murcia): *Violines y trompetas.*
Jacarandá (Murcia): *Pareja abierta.*
Teatro del Viaje (Murcia): *Lady Macbeth.*
Crápula (Alhama, Murcia): *El horroroso crimen de Peñaranda.*
Corral 86 (Madrid): *El rey Juan.*

VIII CONCURS DE TEATRE AMATEUR VILA DE SITGES (Barcelona)

Del 15 de mayo al 17 de julio.
Organiza: Elenc Artístic Patronat.
Patrocinan: Ayuntamiento de Sitges, con la colaboración del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

PROGRAMA

Grup Escenic de Navàs (Navàs del Bages, Barcelona): *La gata damunt la taulada.*
Don Bosco de l'A.A.A.SS. (Ciutadella, Menorca): *Tot va com una seda.*
Txingurritegi (Pamplona): *Leoncio y Lena.*
Joventut de la Farándula (Sabadell, Barcelona): *El país de les cent paraules.*
T.E.I. del Casino Sanfeliuenc (Sant Feliu de Llobregat, Barcelona): *Les tres germanes.*
Taller de Teatre (Andorra): *L'hotel dels gemecs.*
Mossèn Cinto Verdaguer (Viladecans, Barcelona): *El diari d'Anna Frank.*
Societat Coral i Recreativa El Ciervo (Sabadell, Barcelona): *Baixos Fons.*
Centre Moral i Instructiu de Gràcia (Barcelona): *Juana del amor hermoso.*
Agrupació Teatral Manresana (Manresa, Barcelona): *Els Delfins.*

TEATRE DE PRIMAVERA DE BORRIANA (Castellón)

Del 16 al 28 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Borriana.

PROGRAMA

Ananda Dansa (Valencia): *Homenaje a K.*
Teresa Calafell y Gloria Rognoni (Barcelona): *Deliri.*
Xula Teatre (Valencia): *Baixar al moro.*
Conino Gurillo (Vinarós, Castellón): *Laxant purguis.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO, MÚSICA Y DANZA DE ZARAGOZA

Del 17 de mayo al 8 de junio.
Organizan: Patronato Municipal del Teatro Principal y Ayuntamiento de Zaragoza.

PROGRAMA DE TEATRO Y DANZA

Lindsay Kemp Company (Inglaterra): *Alice.*
Mathilde Monnier (Francia): *Je ne vois pas la femme cachée dans la fôret.*
Trisha Brown Dance Company (EE.UU.): *Prelude from Carmen, Set and reset, Son of gone fishin, Third entreact from Carmen y Newark.*
Compañía Lope de Vega (Madrid): *Enrique IV.*
Jeanne Moreau (Francia): *Le rècit de la servante Zerline.*

MADRID EN DANZA

Del 17 de mayo al 26 de julio.
Organizan: Ayuntamiento de Madrid, Comunidad de Madrid y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

PROGRAMA

Margie Gillis (Canadá): *Solos.*
Elisa Monte Dance Company (EE.UU.): *Treading, Pigs and fishes, Death of an analogue* y *Dreamtime.*
Mathilde Monnier (Francia): *Je ne vois pas la femme cachée dans la fôret.*
Bocanada Danza (Madrid): *Ahí va Viviana.*
Jennifer Müller (EE.UU): *Tres programas con nueve coreografías.*
Marco Berriel: *Kalejira.*
Yauzkari Danza Contemporánea (Pamplona): *Primavera bajo los tilos de otoño.*
Dart Compañía de Danza (Barcelona): *Para el amigo, Tierra y espacio* y otras.
Compañía de Danza Carmen Senra (Madrid): *Espacio definido, Personal e intransferible* y *Made in Spain.*
Ananda Dansa (Valencia): *Homenaje a K.*
Mudances (Barcelona): *Kobelbasar.*
Lunes off.
Danza española contemporánea.
Dínamo danza.
Ziradanza.
Jean Gaudin (Francia): *El asceta San Clemente y la Virgen María.*

ENCUENTRO DE TEATRO PARA GRUPOS JÓVENES DE LA RIOJA 88

Del 19 al 22 de mayo de 1988.
Organiza: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de La Rioja, a través del Departamento de Juventud.

PROGRAMA

Teatro Pobre (Centro de Enseñanzas Integradas de La Rioja): *Lysistrata.*
La Muralla (Ausejo, La Rioja): *El Motocarro.*
La Garnacha (Logroño): *Sivisbellum.*
Grupo de Teatro de la Asociación Cultural "Virgen del Villar" (Igea, La Rioja): *Melocotón en almíbar.*
Telón Roto (Quel, La Rioja): *La venganza de la Petra.*
El Pozo de los Deseos (Yagüe, La Rioja): *Regálame un billoncito.*
La Garnacha (Logroño): *Medea.*
Pradixón (Pradejón, La Rioja): *La noche. Tres papás para Toto.*
Taller de Teatro La Culeca (Rincón de Soto, La Rioja): *La casa de Bernarda Alba.*

II FESTIVALES MEDIEVALES DE CÁCERES

Del 21 al 26 de mayo de 1988.
Organizan: Diputación de Cáceres y Ayuntamiento de Cáceres.
Colabora: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

PROGRAMA

Ivanhoe: *Justas medievales.*
Teatro Popular de la Villa de Madrid (Madrid): *Fuenteovejuna.*
Centro Dramático de Extremadura (Mérida, Badajoz): *Los enredos de una casa.*

ENCUENTRO AUTONÓMICO DE TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA GRUPOS JÓVENES DE ZAMORA

Del 21 al 28 de mayo.
Organiza: Sección de Juventud del Servicio de Cultura de la Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Taller Permanente de Teatro Palentino (Palencia): *Amor en blanco y negro.*
Komos (Veguellina del Órbigo, León): *Los títeres de Cachiporra.*
Limbo (Palencia): *El proceloso laberinto de Joaquín Ruiz.*
Tizona (Zamora): *Oh, Natura.*
Alkarama (Salamanca): *Amarillo.*
Juan del Enzina (Zamora): *Mata a tu prójimo como a ti mismo.*
Teatro Carátula (Iscar, Valladolid): *Historia del último godo.*

IV MUESTRA DE TEATRO JOVEN DE IRÚN

Del 21 al 29 de mayo.
Organiza: Grupo Katamitus.
Patrocina: Ayuntamiento de Irún.

PROGRAMA

Katamitus (Irún, Guipúzcoa): *¿Quién le teme a Lisistrata?*
Taller de Teatro Navarro Villoslada (Pamplona): *El cadáver del señor García.*
Taller Joven de Legaleón-T (Irún, Guipúzcoa): *SOS, clown.*
Atelier de Théâtre (Francia): *Le lavoir* y *Michu.*
Taller de Teatro (Urretxu, Guipúzcoa): *Memorias de inmadurez.*
Escuela de Teatro de Getxo (Algorta, Vizcaya): *El embrujado.*

IX CONCURSO DE TEATRO NO PROFESIONAL DE BURGOS

Del 23 al 30 de mayo.
Organiza: Departamento de Cultura de la Diputación Provincial de Burgos.

PROGRAMA

Lampenfieber (Burgos): *La mujer judía.*
Grupo de Teatro Colegio Padre Flórez (Villadiego, Burgos).
Verdeancho (Belorado, Burgos): *Vengan corriendo, que les tengo un muerto.*
Cuadro Artístico Mirandés (Miranda de Ebro, Burgos): *La tercera palabra.*
Zascandil (Medina de Pomar, Burgos): *Asamblea general.*
Grupo de Teatro de Sotresgudo (Sotresgudo, Burgos): *Quico, soldadito sin plomo.*
Los Batuos (Quintanilla del Agua, Burgos): *La boda del comecocos.*
El Duende (Sasamón, Burgos).
Grupo de Teatro Colegio San José (Salas de los Infantes, Burgos): *Oh, la guerra, qué disparate.*
Grupo Escénico Musical (Burgos): *Pueblo.*

II PREMIO XAVIER FÁBREGAS. MEMORIAL CHARLIE RIVEL. CORNELLA DE LLOBREGAT

Del 24 al 27 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Cornellà de Llobregat.

PROGRAMA

Boni and Caroli.
Infima La Puça.
Pep i Bocoi.
PTV.
Teatre Mobil.
Eugeni Soler.
Tomi.
Ulen Spiegel.
Ingenuo Teatre.
Marcelino i Silvestre.
Non Sens.
Le Quatour.
La Clown Kompanie.
Johnny Melville.
Vitamina A.
Pimpinelles.
Xip.Xap.
Compañía La Tal.
Marguerite.
Rataplán.
Enki-Luci.
Circ Carrer.
Stres tres.
Naniana.
Bafus.
La Farinera.
Roco S. A.
Dr. Soler.
Sacarrisas.
Johannes Vardar.
Orquestina La Favorita.
Companya Drup.
Germans Toto.
Tarántula.
Coco Raquel.
Japo Clown.

I CERTAMEN DE TEATRO DE POZUELO DE ALARCÓN (Madrid)

Del 27 de mayo al 11 de junio.
Organiza: Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón.

PROGRAMA

Grupo de Teatro Municipal de Pozuelo de Alarcón (Pozuelo de Alarcón, Madrid): *Una casa de lios.*
Taller Municipal de Teatro de Parla (Parla, Madrid): *El zoo de cristal.*

Taller Municipal de Teatro de Pinto (Pinto, Madrid): *Las criadas.*
Grupo Escénico Santiago Rusiñol del Círculo Catalán (Madrid): *Los hijos de Kennedy.*
Colectivo Alforjas Prosopón (San Fernando de Henares, Madrid): *Proceso a la sombra de un burro.*
Grupo de Teatro de Cámara Góngora de la Casa de Córdoba (Madrid): *Olvida los tambores.*
Sociedad Teatral La Farándula (Madrid): *Angelina o el honor de un brigadier.*

RUTAS CULTURALES DE PRIMAVERA 88 DE ARAGÓN

Junio y julio.
Organiza: Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón.

PROGRAMA

Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de sangre* y *Laberinto de cristal.*
Los Titiriteros de Binefar (Huesca): *El gigante Tragabolas.*
Caleidoscopio Teatro (Zaragoza): *Chis...pas.*
Luces de Comedia (Zaragoza): *Qué día llevas, Mariano.*
El Silbo Vulnerado (Zaragoza): *Poe Cia Noventidó.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Severa vigilancia.*
Teatro Estable de Zaragoza (Zaragoza): *El gran ceremonial.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Minim.mal show.*

VII MUESTRA DE TEATRO "VILLA DE ESQUIVIAS"

Del 6 al 11 de junio de 1988.
Organiza: Asociación Cultural "Sociedad Cervantina".
Patrocinan: Ayuntamiento de Esquivias y Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Jaigar (Esquivias, Toledo).
Grupo Escénico del Colegio Público (Esquivias, Toledo).
Retorno (Esquivias, Toledo).
Gavaga (Illescas, Toledo).
El Candil (Talavera de la Reina, Toledo).
Pigmalión (Toledo).

VII CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO VEGAS BAJAS DE PUEBLA DE LA CALZADA (Badajoz)

Del 7 al 12 de junio.
Organiza: Grupo Jarancio.

PROGRAMA

La Berenjena Escénica (Mérida, Badajoz): *Misterio bufo.*
Llotimar (Badajoz): *La lección.*
Rastrojo (Calamonte, Badajoz): *La venganza de Don Mendo.*
Acción Estable - Teatro Cero (Alcázar de San Juan, Ciudad Real): *Epílogo.*
Candilejas (Villacañas, Toledo): *Agnus Dei.*

XI FESTIVAL DE TEATRO DE EL EJIDO (Almería)

Del 10 al 17 de junio.
Organizan: Coordinadora de Teatro y Excmo. Ayuntamiento de El Ejido.
Patrocinan: Diputación Provincial de Almería, Junta de Andalucía, Cajalmería y Excmo. Ayuntamiento de El Ejido.

PROGRAMA

Teatro Eterno Paraíso (Vitoria): *Kikiricaja.*
Grupo PTV, Pequeño Teatro de Valencia (Valencia): *Sideral sin gas.*
Vol-Ras (Barcelona): *Flight.*
Os Paxaros (Barcelona): *Paxaros na testa.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Minim.mal show.*
La Zaranda Teatro Inestable de Andalucía la Baja, (Jerez, Cádiz): *Mariameneo, Mariameneo.*
Tortell-Poltrona (Barcelona): *Hiper-Perplex-Turbo.*
Suripanta Teatro (Badajoz): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.*
Las Virtudes (Madrid). *El amor pinta ojeras.*
Tricimelotocus Orquestalis (Cataluña).
La Deliciosa Royala (Madrid).

I FESTIVAL DE TEATRO EN PRIMAVERA DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA (Cádiz)

Del 14 al 18 de junio.
Organizan: Delegación Municipal de Cultura y Aula Municipal de Teatro.
Colabora: Área de Cultura de la Diputación Provincial de Cádiz.

PROGRAMA

Teatro del Mentidero (Cádiz): *La legionaria.*
Teatre Arca (Barcelona): *R.I.P. ...si los dejan.*
La Jarana (Puerto Real, Cádiz): *El pequeño Frankenstein.*
Albanta Acción (Cádiz): *Agnus Dei.*
Compañía Municipal de Títeres Tía Norica (Cádiz): *Autos de Navidad* y *Sainete de la Tía Norica.*

MOSTRA DE TEATRE JOVE DE BALEARES

Del 15 al 23 de junio.
Organiza: Dirección General de Juventud del Gobierno balear.

PROGRAMA

Instituto Antoni Maura: *Seis pares de zapatos gastados.*
Xicarandada: *Sota l'ombra de la parra, vora l'herbasana, hi ha un clavell blanc (No veus que soc una dona?)*
Cámara Negra: *No te sorprendas, corazón.*

I FESTIVAL TEATRE D'ART DE VALLS (Tarragona)

Del 17 al 21 de junio.
Organizan: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Valls y Associació de Personal de la Caixa de Pensions.

PROGRAMA

El Llamp (Vilanova i La Geltrú, Barcelona): *Brams.*
Zootrop-Teatre (Olot, Gerona): $S^{o} + X^{o} = 0$ y *Hummbilocal.*
Raptus-Carátula: *Una historia del Zoo.*
Binocle Teatre (Barcelona): *Pole position* y *Que bé!, que vé!*
Tutti Teatre (Barcelona): *Al teatre i al llit... al primer crit.*
Col.lectiu d'Actors Manresans (Manresa, Barcelona): *La passejada del diumenge.*

FESTA DE SANT JOAN DE PALMA DE MALLORCA

Del 17 al 24 de junio.
Organiza: Federación de Asociaciones Vecinales.

PROGRAMA

Taula Rodona (Palma de Mallorca): *Entremesos de llepols i sacristans.*
La Iguana Teatre (Palma de Mallorca): *Nit de foc.*
Estudi Zero (Palma de Mallorca): *Xapuceros.*
Bulla y Hermanos Llonovoy: *Pasacalles.*
Foc i Fum (Santa Gertrudis, Ibiza): *Si Fa Sol.*

XXXVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

Del 18 de junio al 6 de julio.
Organiza: Patronato del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.
Patrocinan: Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Granada y Excmo. Ayuntamiento de Granada.

PROGRAMA DE DANZA

Ballet del Teatro Lírico Nacional (Madrid): *El lago de los cisnes, Nocturno, Canto vital* y *Carmen, suite.*
Ballet del Gran Teatro de Ginebra (Suiza): *Tango; Pantheon, Escenas de familia* y *La mer.*
Ballet Antonio Gades (Madrid): *Bodas de sangre.*
Flamenco, esa forma de vivir.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA. ITÁLICA 88

Del 23 al 30 de junio.
Organiza: Fundación Luis Cernuda, Diputación de Sevilla.

PROGRAMA

Neederlands dans Theater con María del Mar Bonet (Holanda/España): *Symphony of psalms, Sinfonietta y Arenal.*
Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela (Madrid): *El lago de los cisnes, Nocturno, Canto vital y Carmen, suite.*
Bocanada Danza (Madrid): *Ahí va Viviana.*
David Parsons Dans Company (EE.UU.): *Linton, Sleep Study, The envelope, Caught, Three courtesies y Scrutiny.*
Momix Dance Theater (EE.UU.)
La, La, La Human Steps (Canadá): *New Demons.*
Ballet Nacional de Cuba (Cuba): *Don Quijote.*
Elisa Monte Dance Company (EE.UU.):

Audentity, La muerte de un análogo y Treading.
Johnny Melville (Inglaterra): *Trobleshooter.*
Imagenes Dance (Inglaterra).
Hidra Danza (Sevilla).
Málaga Danza-Teatro (Málaga).

IV FÓRUM DE TEATRE. OLOT, CASTELLFOLLIT DE LA ROCA Y SANTA PAU (Gerona)

Del 25 de junio al 10 de julio.
Organiza: Associació Fòrum de Teatre.
Patrocinan: Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Caixa de Pensions, Teatre Principal d'Olot y Ayuntamientos.

PROGRAMA

Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*
Strip: *Domèstiques.*
Nessun Dorma (Santa Perpetua de la Mogoda, Barcelona): *Ninotarium.*
Col.lectiu d'Actors Manresans (Manresa, Barcelona): *La passejada del diumenge.*
Treç Teatre (Sabadell, Barcelona): *Joc de dames.*
La Genial (Gerona): *Juguem?*
Mitu-Bari (Italia): *The saint mission.*
Tuttiteatre (Barcelona): *Al teatre i al llit... al primer crit.*
Compañía El Caos: *Crim en una casa de Veïns.*
Kònic (Barcelona): *Hàbitat.*
Talleret de Salt (Salt, Gerona): *Amants i altres estrays.*
Teatrekängen (Suecia): *Everyman's circus.*
Taller de Teatre Institut Montsacopa (Olot, Gerona): *El criat de dos amos.*
Bescoll Teatre (Barcelona): *Zuar.*
Raptus - Carátula: *Una historia del Zoo.*
Ball: *La genuïna.*
La Burbuja Teatre (Burjasot, Valencia): *L'enterrament.*
Tripijoc (Alicante).
El Llamp Teatre (Barcelona): *Brams o la kumedia dels errors.*

GREC-88. FESTIVAL DE BARCELONA

Del 27 de junio al 31 de julio.
Organiza: Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona.
Patrocinan: "La Vanguardia", La Caixa de Barcelona y Pueblo Español.

PROGRAMA

Neederlands Dans Theater (Holanda) y María del Mar Bonet (España): *Arenal, Sinfonia dels salms* y *Sinfonietta.*
Opera Forum (Holanda): *Rigoletto.*
Maguy Marín (Francia): *Crèation.*
Kalamandalam (India): *Kathakali.*
La, La, La Human Steps (Canadá): *New Demons.*
Orquesta del Gran Teatro del Liceo y Monserrat Caballé (Barcelona): *Réquiem.*
Institut of Contemporany Arts (Inglaterra): *The man who mistook his wife for a hat.*
Jeanne Moreau (Francia): *Le récit de la servante Zerline.*
Plan K (Bélgica): *If piramids were square.*
Manel Barceló (L'Hospitalet, Barcelona): *All talking, all singing, all dancing... all Gershwin.*
Grecs Tranformadors.
Programación alternativa.
Gegant (Barcelona): *Ells ulls del paisatge.*
Plasticiens Volants (Francia): *Gigantomachie.*
Warna Teatrexpress (Barcelona): *Warna Teatrexpress.*
Afic Teatre (Barcelona y Gerona): *Corpus.*
Malabar-Paillason (Francia): *Malabar-Paillason.*

L´ESTIU A CIUTAT

Del 30 de junio al 30 de julio.
Organiza: Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat.
Colaboran: Caixa de Barcelona, La Farga L'Hospitalet y Diputació de Barcelona.

PROGRAMA

La Fura dels Baus (Barcelona): *Tier Mon.*
Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*
Vol-Ras (Barcelona): *¡Oh, stress!...*
Lindsay Kemp Company (Inglaterra): *Alice.*
Els Comediants (Barcelona): *La nit.*
Cía. Manel Barceló (L'Hospitalet, Barcelona): *All talking, all singing, all dancing,... all Gershwing.*
Cía. Cesc Gelabert/Lydia Azzopardi (Barcelona): *Réquiem.*

VERANOS DE LA VILLA. MADRID

Del 30 de junio al 9 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Madrid.

PROGRAMA

Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Haydn Symphony, Cuarteto, Amanecer, Arraigo.*
Ballet Nacional de Marsella Roland Petit (Francia): *Variaciones cromáticas; L'arlesien, Carmen* y *Tout Satie.*
Ballet de Carmen Cortés (Barcelona): *Flamenco, flamenco.*
Sydney Dance Company (Australia): *After Venice.*
Compañía de Theodoros Terzopoulos (Grecia): *Medeamaterial.*
Producciones Teatrales Reales (Madrid): *Antigona entre muros.*
Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid (Madrid): *Fuenteovejuna.*
Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Producciones Veranos de la Villa (Madrid): *El bateo* o *¿Quién bautiza al niño?*
La Fura dels Baus (Barcelona): *Tier mon.*
Teatro Popular de Muñecos y Máscaras (Madrid): *La Revoltosa* y *La Zapatera prodigiosa.*
Compañía Lírica Española (Madrid): *El barberillo de Lavapiés, Luisa Fernanda, La del soto del Parral* y *La canción del olvido.*
Compañía de María Dolores Travesedo (Madrid): *La verbena de la Paloma, La Dolorosa, Los gavilanes, La rosa del azafrán* y *La del manojo de rosas.*
Allegro Moderato (Madrid): *El acompañamiento.*
La Federal (Madrid): *Ningún nombre conocido.*
Compañía Directa P.T. (Madrid): *El color de agosto.*
Carlos Borsani y el GAD (Madrid): *Grandes éxitos, nuevas mezclas.*
Teatro del espejo (Madrid): *Hamlet!*
Muestra de los montajes teatrales ganadores de la II Edición de Premios Teatro Español: *Un sueño (pero tal vez no). Ligazón.*
Industrias Nictálopes (Madrid): *¿Que no...?*
Ensemble Théâtral de Paris y el Grup Artistic de Barcelona: *Las cuatro niñas.*

CICLO DE TEATRO DE PUERTO DE SANTA MARÍA (Cádiz)

Durante el mes de julio.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura.

PROGRAMA

Teatro Estable de la Universidad de Granada (Granada): *La tempestad, Bla..., bla* y *Casa con dos puertas mala es de guardar.*
Jaramago (Puerto de Santa María, Cádiz): *Odisea.*
Díptico Atroz (Sevilla): *Orquesta de señoritas.*
TEJA (Cádiz): *El teniente de alcalde de Zalamea.*

ESPECIAL 88. LA LÍNEA DE LA CONCEPCIÓN (Cádiz)

Durante el mes de julio.
Organiza: Ayuntamiento de La Línea de la Concepción.

PROGRAMA

IMAG-T (Madrid): *Noches de brujas.*
Teatro del Mediterráneo (Málaga): *Aquí no paga nadie.*
Compañía Amadeo Vives (Madrid): *Antología de la zarzuela.*
Acuario Teatro (Málaga) y Melbis: Espectáculo de animación callejera.

CAMPAÑA DE TEATRO 88. TERUEL

Julio a septiembre.
Organizan: Diputación Provincial de Teruel y Ayuntamientos.

PROGRAMA

Vol-Ras (Barcelona): *Flight.*
Teatro Estable de Zaragoza (Zaragoza): *El gran ceremonial.*
Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza): *Y un día me dijiste.*
Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
Caleidoscopio (Zaragoza): *Increible, pero mentira.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de Sangre.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *A la llegada jugaremos al ping-pong.*

I FESTIVAL DE TEATRO AFICIONADO JUAN PADILLA. NOVÉS (Toledo)

Del 1 al 9 de julio.
Organiza: Asociación Recreativo-Cultural El Porrón.

PROGRAMA

Comediantes del Campo (Puente del Arzobispo, Toledo): *Vamos a contar mentiras.*
Bufón (Sonseca, Toledo): *Obras íntimas del paraíso.*
Azabache (Navalcarnero, Madrid): *Trilogía de lo invisible.*
Zagro (Orgaz, Toledo): *Para ti es el mundo.*
Candilejas (Villacañas, Toledo).

CIRCUITO DE TEATRO DE LA RINCONADA. SEVILLA

Del 4 al 8 de julio.
Organiza: Área de Cultura de La Rinconada.
Patrocina: Fundación Luis Cernuda de la Diputación Provincial de Sevilla.

PROGRAMA

Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
La Jácara (Sevilla): *Esperando a Godot.*
Derrape Teatro (Sevilla): *Historias de perfil.*

ENCUENTRO INTERNACIONAL JOVEN ESCENA 88. ALBACETE

Del 4 al 9 de julio de 1988.
Organizan: Teatro Fénix y Ayuntamiento de Albacete.
Colaboran: Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial de Albacete, Ministerio de Cultura (INAEM), Delegación Provincial de Educación y Centro de Profesores de Albacete CEP.

PROGRAMA

Fuegos Fatuos (Guadalajara): *La divina ciclopada* y *Tranquilo Tragaleguas, la tortuga cabezota.*
Osmego Dnia (Polonia): *Wzlot. Ajenjo.*
Coproducción Osmego Dnia-Teatro Fénix (Polonia-Albacete): *Crónica de una ciudad sitiada.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Ananda Dansa (Valencia): *Homenaje a K.*
Fuente Flamenca (Sevilla): *Fuente Nueva, Flamenco Libre.*
María Lexa (Dinamarca): *La Odisea ilustrada.*
Teatro del Viaje (Murcia): *Lady Macbeth.*
Johannes Vardar (Barcelona): *Oigan señores, que esta noche cantamos Brecht.*
Basho (Dinamarca): *Puputan* y *El romancero de Edipo.*
Katzuko Azuma (Japón): *Kabuki/Buyo/Kyogen.*
La Pajarita de Papel (Madrid): *Los ladrones.*
Teatro de Malta (Albacete): *Una de piratas.*
Teatro Fénix (Albacete): *Las aventuras de Tarzán.*
Ridersi (Murcia): *Colorín Colorete.*

X CERTAMEN DE TEATRO ARCIPRESTE DE HITA DE GUADALAJARA

Del 4 al 10 de julio.
Organiza: Agrupación Teatral Alcarreña.
Patrocinan: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial de Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara y entidades bancarias.

PROGRAMA

La Farándula (Madrid): *Las bicicletas son para el verano.*
Teatro Estudio de Gijón (Gijón, Asturias): *Camaralenta.*
Taller Municipal de Teatro de Pinto (Madrid): *Las criadas.*
El Lebrijano (Lebrija, Sevilla): *Aquí no paga nadie.*
Acción Estable-Teatro Cero (Ciudad Real): *Epílogo.*
Ático (Madrid): *Agnus Dei.*
Telémaco (Alcalá de Henares, Madrid): *El cajón desastre.*

V FESTIVAL DE TEATRO DE TORTOSA

Del 4 al 10 de julio.
Organiza: Sociedad Cultural La Finestra.
Patrocinan: Ayuntamiento de Tortosa, Departamento de Cultura de la Generalitat, ONCE y Diputación de Tarragona.

PROGRAMA

Karra Elejalde (Barcelona): *Etc..., etc.*
Zotal (Barcelona): *Zombi.*
Esperpento (Sevilla): *La estrella de la noche.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Colax, Companyia de Teatro del Maresme (Mataró, Barcelona): *Uns contes africans.*
Teatre de l'Ocas (Barcelona): *Tira't de la moto.*

V MUESTRA DE TEATRO ANDALUZ. PALMA DEL RÍO 88

Del 5 al 15 de julio.
Organiza: Delegación Municipal de Cultura.
Patrocinan: Ayuntamiento de Palma del Río, Diputación Provincial de Córdoba y Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Acuario Teatro (Málaga): *Entra si te atreves.*
Kabala Teatro (Granada): *Cuacualavie.*
Teatro Andante (Huelva): *Tiempo de carnaval.*
Díptico Atroz (Sevilla): *Orquesta de señoritas.*
Compañía del Mediterráneo (Málaga): *Refugiofobia.*
Teatro de la Danza (Madrid): *Madame Josephine a... mi querido Chejov.*
Esperpento (Sevilla): *La estrella de la noche.*

GRUPOS DE CASTILLA Y LEÓN A ESCENA. VALLADOLID

Del 6 de julio al 7 de septiembre.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid.
Colabora: Junta de Castilla y León.

PROGRAMA

Libélula (Segovia): *Mosaico.*
Jerigonza (Salamanca): *Vienen de Oriente para toda la gente.*
Teatro de la Nada (Ávila): *El miserable* y *El desafío de Juan Rana.*
Aristófanes (Valladolid): *La cabeza del Bautista.*

IV MUESTRA DE NUEVO TEATRO JOVEN ESPAÑOL DE OVIEDO

Del 7 al 15 de julio.
Organiza: Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura.
Colaboran: Consejería de la Juventud del Principado de Asturias, Ayuntamiento de Oviedo e Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias.

PROGRAMA

Laboratorio de Teatro del Norte (Oviedo): *El mío coito o la épica del BUP.*
Fundación Gombryowerich (Madrid): *En la Edad Media.*
Pandora (Madrid): *Cuando las moscas vuelan en invierno.*
Bojiganga (Torredonjimeno, Jaén): *Bloody Mary Show.*
Arena (Murcia): *Fluidos.*
Ur (Rentería, Guipúzcoa): *Rémora.*
Jácara (Alicante): *013 varios: Informe prisión.*
María Múñoz (Barcelona): *Cuarto trastero.*
Centro Teatrale San Geminiano-TIR (Italia): *Woodworks.*

VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MÁLAGA 88

Del 8 de julio al 6 de agosto.
Organiza: Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

PROGRAMA

Comuna - Teatro de Pesquisa (Portugal): *Edipo Rey.*
Roy Hart Theatre (Inglaterra): *Moby Dick.*
Attis Theatre de Atenas (Grecia): *Medeamaterial.*
Kathakali de Kalamandalam (India): *Balivadham.*
Jan Fabre.Project Troubleyn VZW (Bélgica): *Das glas in kopf wird von glas.*
Lindsay Kemp Company (Inglaterra): *Alicia.*
Teatro Negro de Praga (Checoslovaquia): *La semana de los sueños.*
Marcel Marceau (Francia).

III SEMANA DE TEATRO DE CASTRILLÓN (Asturias)

Del 11 al 15 de julio.
Organiza: Ayuntamiento de Castrillón.

PROGRAMA

Quiquilimón (Gijón): *Piratas.*
Cooperativa de Teatro Abrego (Santander, Cantabria): *Los caballitos del diablo.*
Títeres de la carretera (Villaviciosa, Asturias): *El caballero de la mano en el fuego.*
Achiperre (Zamora): *La fiesta de los dragones.*
Títeres de las Nubes (Gijón): *Ferdinando el toro.*

VI MUESTRA POPULAR DE TEATRO. HELLÍN (Albacete)

Del 11 al 16 de julio.
Organiza: Ayuntamiento de Hellín.
Colaboran: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial de Albacete y Caja de Albacete.

PROGRAMA

Carmen Senra, Compañía de Danza (Madrid): *Espacio definido.*
Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Corral de Comedias (Madrid): *Divorcio, más divorcio y otras mil veces divorcio.*
Markeliñe (Amorebieta, Vizcaya): *In extremis.*
Teatro Curial, S. A. (El Masnou, Barcelona): *Blanc.*
La Tartana Teatro (Madrid): *Lear.*

FESTIVAL DE TEATRO Y DANZA "CASTILLO DE NIEBLA 88" (Huelva)

Del 15 de julio al 14 de agosto.
Organiza: Diputación Provincial de Huelva.
Colabora: Excmo. Ayuntamiento de Niebla.

PROGRAMA

Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Ananda Dansa (Valencia): *Crónica civil (V-36/39).*
Teatro de la Danza (Madrid): *Madame Josephine... a mi querido Chejov.*
La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*

III MUESTRA DE TEATRO. SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (Málaga)

Del 16 al 29 de julio.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Marbella.

PROGRAMA

Margen (Gijón): *Toreros, majas y otras zarandajas.*
Cambaleo (Madrid): *Vivir.*
Compañía Tirso de Molina (Madrid): *A media luz los tres* y *Cosas de todos.*
GAD (Madrid): *Grandes éxitos - Nuevas mezclas.*

APOSTOLO 88. SANTIAGO DE COMPOSTELA

Del 19 al 31 de julio.
Organiza: Departamento de Cultura del Concello de Santiago.

PROGRAMA

Producciones Luis de Castro (Madrid): *Las damas del jueves.*
Compañía de María José Cantudo (Madrid): *Viva la Pepa.*
La Farinera (Barcelona): *Teatro de calle.*
Compañía de Pepe Rubio (Madrid): *¿Dónde están mis pantalones?*
Producciones No (Madrid): *Teatro de calle.*

IV MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE RIBADAVIA

Del 21 al 25 de julio.
Organiza: Asociación Alóbriga.
Patrocinan: Ayuntamiento de Ribadavia, Xunta de Galicia y Caja Rural.

PROGRAMA

Os Comediantes (Portugal): *O pássaro verde.*
Jordi Bertrán (Barcelona): *Antología.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Artello Teatro (Vigo, Pontevedra): *Gran venta 10.º aniversario.*
Corral de Comedias (Madrid): *Divorcio, más divorcio y otras mil veces divorcio.*
Afic Teatre (Gerona): *Corpus.*
La Tartana Teatro (Madrid): *La flauta mágica.*
Plan K (Bélgica): *Si las pirámides fueran cuadradas.*
Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela, La Coruña): *Espectros.*

I MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE ALMERÍA

Del 21 al 28 de julio.
Organiza: Grupo Axioma.
Patrocinan: Excmo. Ayuntamiento de Almería, Junta de Andalucía y Cajalmería.

PROGRAMA

La Cubana (Barcelona): *Cubanadas a la carta.*
La Imposible (Madrid): *Charangas callejeras.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *Ludobus.*
Pepe Rubianes (Barcelona): *En resumidas cuentas.*
Juan Gabriel Atalaya (Madrid): *El presentador mágico.*
Lola Penno (Madrid): *Mente atropellada.*
Hermanos Trompiches (Madrid): *Espectáculo de variedades.*
Producciones Teatrales Reales (Madrid): *Antígona entre muros.*
Norberto di Giorno (Valencia): *Tengo Tango.*
Malo el Malísimo (EE.UU.): *Mago.*
Nola Rae (Inglaterra): *Upper Cuts.*
Pedro Reyes (Madrid): *Pedro mio.*
Ballet de Tomeu Vergers (Francia): *Schmah.*
Justin Case (Inglaterra): *Solo.*
La Banda Osiris (Italia): *Historia de la música I.*
La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*

TEATRO PARA LAS NOCHES DE VERANO. ZARAGOZA

Del 22 al 31 de julio.
Organiza: Comisión de Cultura de la Diputación de Zaragoza.

PROGRAMA

Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de sangre.*
Asociación de Mujeres de Caspe (Zaragoza): *El hotelito.*
Caleidoscopio (Zaragoza): *Increíble, pero mentira.*
Grupo de marionetas Titiriteros (Zaragoza): *La oca que habla.*

I CERTAMEN PARA AFICIONADOS DE TEATRO COSTUMBRISTA DE AUTORES MALLORQUINES. CONSELL (Mallorca)

Del 23 de julio al 14 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Consell.

PROGRAMA

Grup de Teatre S'Escoleta (Santa María): *Sa Padrina.*
Taller de Teatre Passatemps (Son Sardina): *S'herencia d'en Toni Fabioler.*
Xingonera (Galilea): *Un senyor damunt un ruc.*
Grup Mateu Isern (Palma de Mallorca): *Els guàrdies de la sala.*
Grup Teatral Mitjorn (Sa Cabaneta): *Cavallet quan eres jove.*
Coverbos (Son Ferriol): *Mon pare és un bon partit.*
Santa Agueda (Sencelles): *Ca'n Miraprim.*
Illa d'Or (Palma de Mallorca): *Es missatger de Son Peraflor.*
Agrupación Artística Murense: *Jo som en Jordi.*
Punto, coma i acció (Palma de Mallorca): *Ous de somera.*

VI JORNADAS DE TEATRO DE CANDÁS (Asturias)

Del 23 de julio al 6 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Candás.

PROGRAMA

Cestón de Máscaras (Pola de Lena, Asturias): *En alta mar.*
El Hórreo (Luarca): *La barca sin pescador.*
Grupo Casona (Oviedo): *La comedia de la posadera.*
Trasgos (Lugones): *Farsa del viejo cornudo.*

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE SEGOVIA

Del 28 de julio al 4 de agosto.
Organizan: INAEM, Ministerio de Cultura; Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Segovia y Ayuntamiento de Segovia.

PROGRAMA

Sidney Dance Company (Australia): *Shining.*
Teatro Popular (Madrid): *De Madrid al cielo.*
Ballet Foro's (Madrid): *Kalejira.*
Ballet de España (Madrid).
Statnie Sinfonike Orchestr (Checoslovaquia): *Música acuática.*
Compañía de Ópera Cómica de Madrid (Madrid): *¡Viva la Ópera!*

FESTIVALES DE NAVARRA 88

Del 30 de julio al 30 de agosto.
Organiza: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.
Colaboran: Caja de Ahorros de Navarra y la Dirección General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura.

PROGRAMA

La, La, La Human Steps (Canadá): *New Demons.*
Ballet Nacional de Cuba: *Repertorio.*
Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid): *Antes que todo es mi dama.*
Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Haydn Symphony. Quarteto. Amanecer.*
Compañía Amadeo Vives (Madrid): *Nueva antología de la zarzuela.*
Producciones Teatrales Reales (Madrid): *Antígona entre muros.*
Alvin Ailey American Dan Theater (EE. UU.): *Repertorio.*
Figurentheater Triangel (Holanda): *Trio for Pierrot.*
Jordi Bertrán (Barcelona): *Antología.*
Ballet de Carmen Cortés (Granada): *Danza flamenca.*
Nessum Dorma (Barcelona): *Ninotarium.*
Marie Chouinard (Canadá): *Performances of Dance.*
Montserrat Caballé con Miguel Zanetti (Barcelona, Madrid): *Repertorio.*

Zozobra (Madrid): *Teatro de calle.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Teatro Duodeno (Madrid): *Voyeur.*
Carmen Senra Compañía de Danza (Madrid): *Espacio definido.*
Teatro del Espejo (Madrid): *Hamlet!*
Coral Salve de Laredo (Santander): *Concierto coral.*
Ars Antiqua Musicalis: *Música medieval y renacentista.*

I FESTIVAL DE TEATRO DE AFICIONADOS JUAN DE PADILLA. NOVÉS (Toledo)

Agosto.
Organiza: Asociación Cultural Peña el Porrón.

PROGRAMA

Candilejas (Villacañas, Toledo).
Azabache (Navalcarnero, Madrid).
Bufón (Sonseca, Toledo).
Comediantes del Campo de Arañuero (Puente del Arzobispo, Toledo).
Zabro (Orgaz, Toledo).

I MUESTRA COMARCAL DE TEATRO. FUENTEGUINALDO (Salamanca)

Del 1 al 7 de agosto.
Organiza: Atalaya.
Colaboran: Ayuntamiento de Fuenteguinaldo y Consejo Local de Cultura.

PROGRAMA

Grupo de Aldea de Obispo (Aldea de Obispo, Salamanca): *Melocotón en almíbar.*
Grupo de Robleda (Robleda, Salamanca): *Madrugada.*
Atalaya (Fuenteguinaldo, Salamanca): *Escuadra hacia la muerte* y *Aquí no paga nadie.*
Grupo de Cabrillas (Cabrillas, Salamanca): *Un día en la escuela.*
Grupo de Monsagro (Monsagro, Salamanca): *La venganza de la Petra.*
Grupo de Diosleguarde (Diosleguarde, Salamanca): *Jaque a la juventud.*

IV FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO. ALCÁNTARA (Cáceres)

Del 3 al 9 de agosto.
Organiza: Institución Cultural El Brocense.
Patrocinan: Ayuntamiento de Alcántara y Excma. Diputación Provincial de Cáceres.

PROGRAMA

Compañía Calderón de la Barca (Madrid): *La venganza de Don Mendo.*
Compañía de Teatro de Alcántara (Alcántara, Cáceres): *Como más os guste.*
Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid (Madrid): *Don Juan Tenorio* y *Fuenteovejuna.*

XIX FESTIVAL INTERNACIONAL DEL MAR MENOR. SAN JAVIER (Murcia)

Del 3 al 21 de agosto.
Organiza: Patronato Municipal de Teatro de San Javier.
Patrocinan: Comunidad Autónoma de Murcia, Ministerio de Cultura (INACM) Cajamurcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Patronato Municipal de Teatro de San Javier.

PROGRAMA

Ballet Español de Murcia.
Compañía Lírica Española (Madrid): *La Parranda.*
Ballet Nacional de Cuba.
Carmelo Seyés (Barcelona): *Concierto en familia.*
Compañía de Miliki y Rita Irasema (Madrid): *El fantasma en la sopera.*
Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Plácido Domingo y la Compañía Lírica Amadeo Vives (Madrid): *Nueva antología de la zarzuela.*
Compañía del Teatro Maravillas (Madrid): *Cuatro corazones con freno y marcha atrás.*

XXXVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Del 3 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 (INAEM), Universidad Internacional Menéndez Pelayo, entidades y organismos públicos y privados.

PROGRAMA DE DANZA, TEATRO Y LÍRICA

Producción conjunta del Festival Internacional de Santander con el Festival Internacional de Música Castillo de Perelada (España): *Italiana in Algeri.*
Lindsay Kemp Company (Inglaterra): *Alice.*
Marcel Marceau (Francia).
Sidney Dance Company (Australia): *After Venice* y *Shining.*
Ballet de Víctor Ullate (España): *Arraigo, Cuarteto* y *Amanecer.*
Mikhail Barisnikov, Polish National Dance Company y National Symphony Orchestra, Washington D.C.: *Apollon Musagete, Sheherezade* y *Who cares.*
Broadway Musical Company (EE.UU.): *West side story.*
Teatro Núcleo de Ferrara (Italia): *Luces.*
Ballet de Basilea (Suiza): *El lago de los cisnes.*
Alvin Ailey American Dance Theatre (EE.UU.): *Revelations, Bad Blood Suite Otis, Blues suites. Night creature. Concerto in F.*

SAGUNT A ESCENA 88

Del 6 de agosto al 3 de septiembre de 1988.
Organiza: Diputación de Valencia.

PROGRAMA

Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Corral de Comedias (Madrid): *Divorcio, más divorcio y otras mil veces divorcio.*
Producciones Teatrales Reales (Madrid): *Antígona entre muros.*
Ballet Nacional de Cuba (Cuba): *Repertorio.*
Compañía de Flamenco Sara Lezana (Madrid): *Las cuatro esquinas.*
Centre Dramàtic de Sagunt (Valencia): *L'Arlequino.*
Els Comediants (Barcelona): *La nit.*

SEMANA INFANTIL DE GIJÓN (Asturias)

Del 8 al 12 de agosto.

PROGRAMA

Sol y Tierra (Madrid).
Acchiperre (Zamora).
Daniel Loeza (México).
Cooperativa de Teatro Ábrego (Santander, Cantabria).
Grutelipco (León).
Margen (Gijón).
Txikili txakala (Navarra).
Arca (Barcelona).
Quiquilimón (Gijón).

I MOSTRA DE TEATRO GALEGO DE CASTRO DO CARBALLEDO (Lugo)

Del 12 al 15 de agosto.
Organiza: Asociación Cultural O Garabullo.
Subvenciona: Consellería de Cultura e Benestar Social de la Xunta de Galicia.

PROGRAMA

Pero-meogo (Carballiño, Orense): *O cantar dos cantares.*
Tiruleque (Carballiño, Orense): *Mourenza* y *O vello celoso.*
Garabullo (Castro do Carballedo, Lugo): *O Pauto* y *A petición de man*
Teatro Caritel (Orense): *Calquera vai a guerra.*

I MUESTRA DE TEATRO DE TORREDONJIMENO (Jaén)

Del 13 al 15 de agosto.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura de Torredonjimeno.

PROGRAMA

GAD (Madrid): *Grandes éxitos nuevas mezclas.*
Empatía (Torreperojil, Jaén): *Las cigüeñas caídas del paraíso.*
Compañía Tirso de Molina (Madrid): *A media luz los tres.*

VIII MUESTRA DE TEATRO CIEZA-88 (Murcia)

Del 14 al 22 de agosto.
Organiza: Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cieza.
Colaboran: INAEM (Ministerio de Cultura), Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la Comunidad Autónoma de Murcia y Cajamurcia.

PROGRAMA

Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Arena Teatro (Murcia): *Callejero.*
Hot and Neón (EE.UU.): *Hot and Neon Circus-Teatre.*
Manel Barceló (Barcelona): *All talking, all singing, all dancing... all Gershwin.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*

II CERTAMEN DE TEATRO VILLA DE MIJAS

Del 15 al 21 de agosto.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Mijas.

PROGRAMA

Teatro ¡Oh! (Málaga): *La cabeza del dragón.*
Teatro Latino (Málaga): *El lugar donde mueren los mamíferos.*
Tranvía Teatro (Zaragoza): *Gaviotas subterráneas.*
Lucrecia Arana (Logroño): *Un par de bretones.*
Amaranta Teatro (Málaga): *La cena del Rey Baltasar.*
Díptico Atroz (Sevilla): *Orquesta de señoritas.*

III SEMANA DE TEATRO POPULAR DE ZALAMEA DE LA SERENA (BADAJOZ)

Del 15 al 21 de agosto de 1988.
Organiza: Ayuntamiento de Zalamea de la Serena.
Colabora: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

PROGRAMA

Suripanta Teatro (Badajoz): *Aquí no paga nadie.*
Berenjena Escénica (Mérida, Badajoz): *Misterio bufo.*
Teatrapo (Villanueva de la Serena, Badajoz): *La sangre del tiempo.*

XI FESTIVAL DE TEATRO GALEGO-PORTUGUÉS DE CARIÑO (La Coruña)

Del 15 al 22 de agosto.
Organiza: Agrupación Cultural Malveira de la Cofradía de Pescadores.
Colaboran: Consello de Cariño y Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

PROGRAMA

Faba na ola (Vigo, Pontevedra): *Espectáculo de animación y A ovella e o lobo.*
Quilandukilu (República Popular de Angola).
Uvega (Santiago de Compostela, La Coruña): *Cochos.*
Barraca (Portugal): *Diabinho da mao furada.*
Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.* Teatro do Atlántico (La Coruña): *Quartett.* Produccions do Noroeste (La Coruña): *Medea.*

FESTIVALES DE ALBACETE

Del 19 al 31 de agosto de 1988.
Organiza: Comisión de Feria del Ayuntamiento de Albacete.

PROGRAMA

Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Corral de Comedias (Madrid): *Divorcio, más divorcio y otras mil veces divorcio.*
Broadway Musical Company (EE. UU.): *West Side Story.*
Compañía Lírica Amadeo Vives (Madrid): *Nueva antología de la zarzuela.*
Els Comediants (Barcelona): *La nit.*

II MUESTRA DE TEATRO. VERANO CULTURAL 88. LA LÍNEA DE LA CONCEPCIÓN (Cádiz)

Del 21 al 30 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de la Línea de la Concepción.

PROGRAMA

Gusarapo (Madrid): *Viaje de Hades* y *Secuencias.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La médium* y *Los trabajos de Hércules.*
IMAG-T (Madrid): *Impactos* y *Transfiguración, pasión y muerte de Julián Rodríguez.*
Espacio Cero (Madrid): *Fango.*
Ale-hop (Madrid): *Chapito.*
Zascandil (Madrid): *Los cuernos de don Friolera.*
Zascandil - Fuegos Fatuos (Madrid, Guadalajara): *Gaviotas subterráneas.*

II SEMANA DE TEATRO DE LUGONES

Del 22 al 25 de agosto.
Organiza: La Casa de Cultura de Lugones y el grupo Teatro del Norte.
Colaboran: Instituto de Teatro y Artes Escénicas del Principado y la Sociedad de Festejos "Santa Isabel" de Lugones (Asturias).

PROGRAMA

Anabel Alonso (Bilbao): *Una mujer sola.*
Telón de Fondo (Gijón): *La confesión.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Viaje al profundo Norte.*
Títeres de las Nubes (Gijón).

VI MUESTRA DE TEATRO DE CEHEGIN (Murcia)

Del 26 de agosto al 4 de septiembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cehegín y Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma de Murcia.
Patrocina: CajaMurcia.

PROGRAMA

La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*
Producciones Marginales (Madrid): *Squash.*
Teatro de la Danza (Madrid): *Madame Josephine a... mi querido Chejov.*
Els Comediants (Barcelona): *La nit.*
Vol-Ras (Barcelona): *Flight.*
Compañía de Francisco Nieva (Madrid): *Te quiero, zorra/No es verdad.*

IX ENCUENTRO DE TEATRO DE ALICANTE

Del 31 de agosto al 11 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Alicante.

PROGRAMA

La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*
Guirigay (Madrid): *Enésimo viaje a Eldorado.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Producciones Teatrales Reales (Madrid): *Antígona entre muros.*
Jácara (Alicante): *Los menemnos.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de sangre.*
Industrias Nictálopes (Madrid): *¿Que no...?*
La Carátula (Elche): *Aerolitos.*
Arena (Murcia): *Fase 1: usos domésticos.*
Belle Epoque (Barcelona): *Historias de music-hall.*
Mario Maya: *Esencias (Flamenco libre).*

CAMPAÑA DE TEATRO DE OTOÑO DE TOLEDO

Septiembre-octubre de 1988.
Organizan: Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Toledo.

PROGRAMA

Marcel Marceau (Francia).
Vol-Ras (Barcelona): *¡Oh, stress!*
Axioma (Almería): *Azul, blue, bleu.*
Teatro de Venecia (Italia): *Scaramuccia.*
Tirso de Molina (Madrid): *Cosa de dos.*
Calderón de la Barca (Madrid): *La venganza de Don Mendo.*

I CICLO DE TEATRO INSULAR

Del 1 de septiembre al 30 de diciembre.
Organiza: Consejería Insular de Cultura y Educación del Cabildo de Tenerife.

PROGRAMA

Zaranda Troupe (La Laguna, Tenerife): *Sí ocea... no.*
Teatro Pantelaria (La Laguna, Tenerife): *Antígona.*
Belingo (La Laguna, Tenerife): *El amarrado.*
Grupo Jiteat (Tegueste, Tenerife): *Los tres papás de Totó.*
Teatro de Cámara del Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife): *Agnus Dei.*
Teatro Tres (Santa Cruz de Tenerife): *Ligeros de equipaje.*
Medio Almud (Icod el Alto de Tenerife): *Una casa de líos.*
Grupo Ángel Guimerá de la ONCE (Santa Cruz de Tenerife): *El casamiento a la fuerza.*
Grupo Talía (Santa Cruz de Tenerife): *Querido Rey Baltasar.*
Grupo Rick Lava Ltd. (Santa Cruz de Tenerife): *Deep.*

VII MUESTRA DE TEATRO CIUDAD DE GUADALAJARA

Del 2 al 6 de septiembre.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura.

PROGRAMA

Compañía Sémola (Barcelona): *In concert.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Bekereke (Alava): *Sentido único.*
Compañía Francisco Nieva (Madrid): *Te quiero zorra/No es verdad.*
Peter Wear and Justin Case (Inglaterra): *Tras los pasos de Frankenstein.*
Compañía de Danza de Carmen Senra (Madrid): *Espacio para dos, Personal e intransferible* y *Made in Spain.*
Industrias Nictálopes (Madrid): *¿Que no...?*
Teatro de Cámara (Madrid): *Entremeses de Cervantes.*

I FESTIVAL DEL SUR - ENCUENTRO TEATRAL TRES CONTINENTES

Del 3 al 18 de septiembre.

PROGRAMA

Teatro del Mentidero (Cádiz).
Omar Gonzalo (Venezuela).
Héctor Clotet (Argentina).
Theja (Venezuela).
Teatro Arca (Barcelona).
Actoral 80 (Venezuela).
Fundación Bilingüe de las Artes (EE. UU.)
Shakuntala y Marco Horvat (Francia).
Saltimbanqui (Canarias).
Álvaro Restrepo (Colombia).
Marimba Títeres (Las Palmas de Gran Canaria).
Pedro Delgado (Andalucía).
Saco de Strómboli (Canarias).
Producción CIC-TVE (Canarias).
Grupo Nacional de Whali (República Árabe Saharaui Democrática).
Tamasha (Canarias).
Zumo Negro (Canarias).
Compañía Canaria de Teatro (Canarias).
Secuestros Legales S.A. (Canarias).
Talía (Canarias).
Tatagua (Canarias).
Chandar Yoti (Canarias).
Zanahodia (Canarias).
Arañul (Canarias).
Grupo de Teatro del Instituto de La Isleta (Canarias).

V MOSTRA DE TEATRO CÓMICO E FESTIVO DE CANGAS (PONTEVEDRA)

Del 4 al 11 de septiembre.
Organiza: Asociación Cultural Xiria.

PROGRAMA

Katakrok (Pontevedra): *Pimpirulandia.*
Falaguera Teatre (Valencia): *Bruixerias.*
Escola de Expresión Dramática, Teatro de Ningures: *Ubú rey.*
Trapu Zaharra (Pasajes de San Pedro, Guipúzcoa): *Los hermanos Telefrunken.*
Ditea, Grupo de Teatro de Cámara (Santiago de Compostela, La Coruña): *As alegres comadres de Windsor.*
Haggis and Charlie (Inglaterra).

IX FESTIVAL DE TEATRO DE LOGROÑO

Del 9 al 22 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Logroño.
Colabora: Gobierno de La Rioja.

PROGRAMA

Manel Barceló (Barcelona): *All talking, all singing, all dancing... all Gershwin.*
Rafael Alberti y la Orquesta de Laúdes Roberto Grandio: *Invitación a un viaje sonoro.*
Compañía de Teatro Francisco Nieva (Madrid): *Te quiero zorra/No es verdad.*
Compañía de Danza Carmen Senra (Madrid): *Espacio definido.*
La Favorita (L'Hospitalet, Barcelona): *Etc., etc...*
Industrias Nictálopes (Madrid): *¿Que no...?*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Eñe Teatro (Madrid): *Rinoceronte.*
Arena teatro (Murcia): *Fase 1: usos domésticos.*
Loles León (Madrid): *Loles León es Lola.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de Sangre.*
Els Comediants (Canet de Mar, Barcelona): *La nit.*

ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA GRUPOS JOVENES. MÉRIDA Y ALMENDRALEJO, 1988 (BADAJOZ)

Del 14 al 22 de septiembre de 1988.
Organiza: Instituto de la Juventud.
Colaboran: Ayuntamientos de Mérida y Almendralejo y Junta de Extremadura.

PROGRAMA

La Garnacha (Logroño): *Sivisbellum.*
Jachas (Torrejoncillo, Extremadura): *Los Pelópidas.*
Sonoris Causa (Zaragoza): *De luna y barro.*
Teatro La Paca (Jaén): *Variaciones de amor.*
Robatori Teatre (Barcelona): *Allegro ma non troppo (i tú qué).*
Conino Gurillo (Vinaroz, Castellón): *Laxant Purguis.*
Crápula Teatro (Alhama de Murcia): *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo.*
La Trapera (Peralta, Navarra): *La encantadora familia Bliss.*
Contradanza (Las Palmas): *En busca (o de la libertad del sentimiento).*
Cachivaches (Albacete): *Eloísa está debajo de un almendro.*
Compañía de Teatro Corocotta (Reinosa, Cantabria): *La madre.*
Babia (Madrid): *Caballito del diablo.*
Juan del Enzina (Zamora): *Mata a tu prójimo como a ti mismo.*
Oris-Teatro (Barredos-Laviana, Asturias): *Ubú Ubá.*
Institut Antoni Maura (Palma de Mallorca): *Siete pares de zapatos gastados.*
Narruzko Zezen (Eibar, Guipúzcoa): *Bululú y medio (Alesio, una comedia de tiempos pasados).*
Jácara (Alicante): *013 Varios: Informe Prisión.*

III MUESTRA DE TEATRO ACTUAL DE HUESCA

Del 17 de septiembre al 17 de diciembre.
Organiza: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Huesca, con la colaboración de la Diputación General de Aragón.

PROGRAMA

Arena Teatro (Murcia): *Fase 1-Usos domésticos.*
Duodeno Teatro (Madrid): *Voyeur.*
Galadriel Teatro (Huesca): *Gominule.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El laberinto de cristal.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
La Parrala-Axioma Títeres (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Teatro de Cámara de Madrid (Madrid): *Los balcones de Madrid.*
La Tartana Teatro (Huesca): *Gean Nova.*
Pentación Espectáculos (Madrid): *Pares y Nines.*
Cesc Gelabert (Barcelona): *Solos de danza.*
Teatre Estrany (Barcelona): *Mira, mira.*

II MUESTRA DE TEATRO ARAGONÉS DE MONREAL DEL CAMPO

Del 17 al 24 de septiembre.
Organizan: Asociación "Jiloca" y el taller Músico-Teatral de Monreal y Villafranca.

PROGRAMA

La Tartana (Huesca): *El cepillo de dientes.*
Túrbula (Teruel): *Tozolón.*
La Rueda (Zaragoza): *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.*
Birolla (Pina de Ebro, Zaragoza): *Las asambleístas.*

III CAMPAÑA DE TEATRO BASAURI 88

Del 24 de septiembre al 22 de octubre de 1988.
Organiza: Antzerki Eskola.
Patrocina: Ayuntamiento de Basauri.

PROGRAMA

Circ Perillos (La Costa del Montseny, Barcelona): *Volátil.*
Bekereke (Virgala, Álava): *Al fondo a la derecha.*
Tortell Poltrona (Barcelona): *Clovni.*
Eterno Paraíso (Vitoria): *Kikirikaja.*
Tránsito-1 (Bilbao): *Ezteiak.*
Trapu Zaharra (Pasajes de San Pedro, Guipúzcoa): *Locos.*
Boni & Caroli (Barcelona): *Velo-drums.*
Xarxa Teatre (Villarreal, Castellón): *Noche mágica.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *Ertzaina al pil-pil.*
La Gaviota (Madrid): *Pájaros y Espantapájaros.*
Colorín y sus muñecos (San Sebastián): *El criado chino.*
Bihar (Sestao, Vizcaya): *Lantzeko gaizkilea.*
Binixiflat (Barcelona): *Isidro y la Luna.*
Kukubiltxo (Larrabetzu, Vizcaya): *Zokozorrimorria.*

XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE VITORIA

Del 26 de septiembre al 8 de octubre.
Organizan: Ayuntamiento de Vitoria y el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno vasco.

PROGRAMA

Asamblea de Teatro de Turín (Italia): *Aquí están los Rolling Stones.*
Ra-Ra Zoo (Inglaterra): *Circus Comedy Theatre.*
Teatro del Alba (Zaragoza, Aragón): *Severa vigilancia.*
Studio Hinderik (Holanda): *Sidewalk Edge.*
Man Act (Escocia): *Man Act y Miracles.*
Ariadone Company-Carlotta Ikeda (Japón): *Utt.*
Le Theatre Ecarlate & Nada (Francia): *Grandir.*
Zotal Teatre (Cataluña): *Zombi.*
Teatro del Espejo (Madrid): *Hamlet!*
Teatro Atalaya (Andalucía): *La rebelión de los objetos.*
Tanttaka - Topo (Euskadi): *Agur Eire..., agur.*
Theatre a Chatillon (Francia): *Plaisirs d'Amour.*
Johnny Melville (Inglaterra): *Troubleshooter.*

MEMORIAL XAVIER REGÀS

Del 27 de septiembre al 3 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Barcelona y Anexa.

PROGRAMA

Centre Dramàtic de la Generalitat de Valencia (Valencia): *La marquesa Rosalinda.*
Lindsay Kemp Company (Gran Bretaña): *Alice.*
Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela, La Coruña): *O mozo que chegou de lonxe.*
Round Video (Barcelona): *El ring.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Coproducción Generalitat de Catalunya, Generalitat Valenciana y Ayuntamiento de Barcelona: *Combat de negre i gossos.*
Teatro Invisible: *Pierrot lunaire.*
Zotal (Barcelona): *Zombi.*
Teatro de Rosas: *Ottone, Ottone.*
Coproducción Centro Polverigi y Generalitat de Cataluña: *Scirocco.*
Jerôme Deschamps (Francia): *C'est dimanche.*
Théatre du Radeau (Francia): *Jeu du faust.*

MUESTRA DE TEATRO OTOÑO 88

Del 1 de octubre al 5 de noviembre.
Organiza: Área Sociocultural del Ayuntamiento de Cádiz, con el patrocinio de la Diputación y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Esperpento (Sevilla): *La estrella de la noche.*
Ulen Spigel (Sevilla): *¿Dónde he caído?*
Zascandil (Madrid): *Los cuernos de don Friolera.*
Atalaya Teatro Experimental Andaluz (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*

OTOÑO CULTURAL 88. ARAGÓN

Del 7 de octubre al 22 de diciembre.
Organiza: Diputación General de Aragón con los Ayuntamientos de la región.

PROGRAMA

Axioma Títeres (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Producciones Marginales (Madrid): *Squash.*
Alegro Moderato (Madrid): *El acompañamiento.*
Atalaya, Teatro Experimental Andaluz (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Cesc Gelabert (Barcelona): *Solos de danza.*
Karraka Teatro (Bilbao): *Okupado.*
Kabala Teatro (Granada): *S.O.S.*
Teatro para un Instante (Granada): *La merienda de los generales.*
Teatro del Sur: *El adefesio.*
Fuegos Fatuos (Guadalajara): *Tranquila tragaleguas.*
Duodeno Teatro (Madrid): *Voyeur.*
Teatro Estrany (Barcelona): *Mira, mira.*
Geroa Teatro (Durango-Vizcaya): *Ertzaina al pil-pil.*
Pentación Espectáculos (Madrid): *Pares y Nines.*
Justin Case: *Exposures.*
Arena Teatro (Murcia): *Fase 1: usos domésticos.*
Teatro de Cámara de Madrid (Madrid): *Los balcones de Madrid.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Laberinto de cristal* y *El círculo de tiza.*
El Silbo Vulnerado (Zaragoza): *Poe-cia noventidó.*
Equipo Oistros: *El país donde siempre era invierno.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *A la llegada, jugaremos al ping-pong* y *El médico a palos.*
Promotora de Acción Infantil: *Verbena infantil "a todo gas"* y *El país de la voltereta.*
Turbula: *Tolozon.*
Caleidoscopio Teatro (Zaragoza).
Galadriel Teatro: *Cominule.*
Grupo de Teatro Mozarrifar: *Un matrimonio muy... muy feliz.*
Tántalo Teatro (Zaragoza): *Un dios durmió en casa.*
Teatro Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza): *Y un día me dijiste.*
Teatro Medianoche: *El pirata que quiso capturar la Luna.*
Teatro Estable de Zaragoza: *Apertura Orangután.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Aquí no paga nadie.*
Los Titiriteros de Binefar: *El país de los colores.*
La Tartana Teatro (Madrid): *Gea nova.*

V MUESTRA DE TEATRO PROVINCIA DE VALLADOLID

Del 15 de octubre al 27 de noviembre de 1988.
Organiza: Diputación de Valladolid.

PROGRAMA

Monigote (Villanubla): *El Plan Manzanares* y *La barca sin pescador.*
Cueto (Castrodeza): *La sopera.*
El Arco (San Miguel del Pino): *Bodas de sangre.*
Pedregal (Campaspero): *Otra vez el diablo.*
Colorín Colorado (Portillo): *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón.*
Troupe Picalcón (Montemayor): *El avaro.*
Serpentina (Pedrajas de San Esteban): *La camisa.*
Eureka (Valdestillas): *El alma se serena.*
Kiriko (Viana de Cega): *¿Qué tal, cariño?*
La Gala de Medina (Medina del Campo): *Veinte añitos.*

II MUESTRA NACIONAL DE TEATRO CIUDAD DE ÁVILA

Del 18 al 23 de octubre de 1988.
Organiza: Ayuntamiento de Ávila.

PROGRAMA

Pepe Rubianes (Barcelona): *En resumidas cuentas.*
Títeres Etcétera (Granada): *Sypnosis.*
Jufra (Ávila): *El llanto de Ulises.*
Suripanta Teatro (Badajoz): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.*
Os Paxaros (Barcelona): *Paxaros na testa.*
Corral de Comedias (Madrid): *Divorcio, más divorcio y otras mil veces divorcio.*

I FESTIVAL DE TEATRO DE AFICIONADOS DE TEMBLEQUE (Toledo)

Del 28 de octubre al 1 de noviembre de 1988.
Organiza: Asociación Cultural Alborada.
Colabora: Consejería de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Tembleque.

PROGRAMA

Tamarón (Villanueva de Bogas): *Un hombre tranquilo.*
La Manchuela (La Guardia): *Sangre de Dios.*
El Bufón (Sonseca): *Historias últimas del paraíso.*
Alborada (Tembleque): *Un sastre a medida.*

JUVENTUD 88. LA LAGUNA

Noviembre de 1988.
Organiza: Delegación de la Juventud del Ayuntamiento de La Laguna.

PROGRAMA

Trapiche (Tazacorte): *Teatro costumbrista Bagañete.*
Secuestro Legal, S.A. (Prisión del Salto del Negro): *La Reforma.*
Saltimbanqui Club de Clowns: *Delicias bananeras.*
Klotikas: *Welcome.*
Zaranda Troupe de Cómicos (La Laguna, Tenerife): *Si Ocea... No.*

IV MUESTRA NACIONAL DE TEATRO DE BURGOS

Del 2 al 26 de noviembre de 1988.
Organizan: Ayuntamiento de Burgos y Grupo de Teatro Independiente Agora.
Colaboran: Junta de Castilla y León y la Caja de Ahorros Municipal de Burgos.

PROGRAMA

Zascandil (Madrid): *Los cuernos de don Friolera.*
Zampanó (Madrid): *El hijo pródigo.*
Pentación Espectáculos (Madrid): *Pares y Nines.*
Agora Teatro Independiente (Burgos).
Caroca (Santander): *Un día cualquiera.*
Premios montaje Teatro Español (Madrid): *Un sueño, tal vez no* y *Ligazón.*

III SEMANAS INTERNACIONALES DE TEATRO PARA NIÑOS. MADRID- LA CORUÑA

Del 2 de noviembre al 3 de diciembre de 1988.
Organiza: Acción Educativa.
Colaboran: Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid y Caja de Madrid.

PROGRAMA

Wederzijds (Holanda): *Ceremonia para una novia.*
Ecole Buissonniere (Bélgica): *Señora Recogebasuras.*
Aida (Italia): *El pequeño príncipe... volando.*
Bilboquet (Bélgica): *REVOLUCIONcita.*
La Teja (España): *El acordeón de papel.*
Máscara (Portugal): *Circo 30.*
Bjorneteatret (Dinamarca): *Tras la montaña azul.*
Teatro dell'Angolo (Italia): *Robinson y Crusoe.*

IV MUESTRA DE TEATRO ANDALUZ DE HUELVA

Del 4 al 24 de noviembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Huelva.

PROGRAMA

Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Compañía del Mentidero (Granada): *Aquí no paga nadie.*
La Jarana (Cádiz): *El pequeño Frankestein.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*

El Buscón (Cuba): *Los Asombrosos Benedetti.*
La Candelaria (Colombia): *El paso.*
El Galpón (Uruguay): *El patio de la Torcaza.*

V MUESTRA DE TEATRO DE AFICIONADOS DE LOGROÑO

Del 5 al 10 de noviembre de 1988.
Organiza: Ayuntamiento de Logroño.

PROGRAMA

La Máscara: *El veneno del teatro.*
La Garnacha: *Medea.*
La Gira: *Rose y Rosita.*
Ombú: *Fuera es de noche.*
Teatro Pobre: *Lysistrata.*

CICLO CAVALL FORT DE TEATRE INFANTIL. BALAGUER Y LÉRIDA

Del 6 de noviembre al 11 de diciembre.
Organiza: Omnium Teatral.
Patrocinan: Paeria y la Caixa.

PROGRAMA

Opal Teatre (Cataluña): *Ai!, Ai!... Aivert.*
Teatre Mòbil (Barcelona): *Sing Sing.*
Carola Teatre (Cataluña): *Un dia al parc.*
U de Cuc (Barcelona): *Miles Gloriosus.*
Teatre Estable de Lleida (Lérida): *Helena a l'illa del Baró Zodiac.*
Teatre de l'Ocas (Barcelona): *Marta, què et passa?*

V MOSTRA DE TEATRE MEMORIAL LLORENÇ MOYA. PALMA DE MALLORCA

Del 10 al 26 de noviembre.
Organiza: Negociado de Cultura del Ayuntamiento de Palma.

PROGRAMA

Estudi Zero (Palma de Mallorca): *Opus 10.*
Teatre Taller Eivissa: *Maria.*
Compañía Capigranys: *Zòmit.*
Hermanos Llonovoy: *E.L.L.E.*
Passatemps: *El dret de escollir.*
Grup de Teatre Bunyola: *El metge a garrotades.*
Orfeó Mahonès: *La viuda entremeliada.*

MUESTRA DE TEATRO ANDALUZ DE LINARES (Jaén)

Del 10 al 30 de noviembre.
Organizan: Consejería de Cultura, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Linares.

PROGRAMA

Teatrón (Sevilla): *Las sillas.*
Teatro Sur (Granada): *El adefesio.*
La Jarana (Cádiz): *El pequeño Frankestein.*
Kábala (Granada): *SOS.*

CICLO TEATRO EN OTOÑO. PERALTA (Navarra)

Del 12 de noviembre al 2 de diciembre.
Organiza: Comisión de Cultura y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Peralta.

PROGRAMA

Txingurritegui (Pamplona): *La mueca del miedo.*
Kilikarra (Estella): *El pelo de la dehesa.*
Esperpento (Madrid): *Viva el duque, nuestro dueño.*
Teatro Estable de Zaragoza (Zaragoza).

V MUESTRA DE TEATRO PROVINCIA DE VALLADOLID

Del 13 de noviembre de 1988 al 4 de enero de 1989.
Organiza: Diputación de Valladolid.

PROGRAMA

Aristófanes: *La cabeza del bautista.*
Teatro del Azar: *El vuelo del águila* e *Insaciabilidad.*
Candilejas: *Los pelópidas, Maridos perseguidos, Una casa de lios, El globero y sus amigos, Margarita y Leonor sólo tienen un amor, Traje de payaso* y *El caballero de Olmedo.*
Teatro Carátula: *Historias del último godo.*
Teatro Corsario: *Sobre ruedas* y *Pasión.*
AM Teatro Danza: *Orión.*
Teatro Estable de Valladolid: *True West, La llamada de Lauren* y *La zapatera prodigiosa.*
Teatro del Hilo: *Ahora tú.*
Mimoclán, Teatro de Pantomima: *Cabaret años 30, Concierto en mimos* y *Silencio, se rueda.*
La Quimera de Plástico: *Ensalada de bandidos, Vida, locura y muerte de Lope de Aguirre* y *Cangrejos en la pared.*
Producciones Rayuela, S.A.L.: *Clik, clik... clines, El huevo creció y creció* y *Jacobo y el porvenir.*
La Ventanita: *El retablillo de don Cristóbal.*
La Gala de Medina: *Veinte añitos.*
Pandora: *Sotoba komachi y Hanjo* y *El burgués gentilhombre.*
El Arco: *Bodas de sangre.*
Tío Maragato: *El enfermo imaginario.*
Colorín Colorado: *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón.*
Cueto: *Castrodeza.*
Eureka: *El alma se serena.*
Kiriko: *¿Qué tal, cariño?.*
El Monigote: *El plan Manzanares.*
Pedregal: *Otra vez el diablo.*
Serpentina: *La camisa.*
Trupe Picalcon: *El avaro.*

V ENCUENTRO PROVINCIAL DE TEATRO AFICIONADO DE CAMPO DE CRIPTANA (Ciudad Real)

Del 14 al 19 de noviembre de 1988.
Organiza: Área de Cultura de la Diputación Provincial de Ciudad Real.
Colabora: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Campo de Criptana.

PROGRAMA

GTP (Corral de Calatrava): *Mercado de distraces.*
GET (Almazara): *Ragazzo di Vita.*
La Mueca (Alcázar de San Juan): *El chorro de sangre.*
Teatroz (Puertollano): *La disciplina del conferenciante.*
Acción Estable (Alcázar de San Juan): *Tragicondisea.*
Grupo Pathos (Tomelloso): *La encantadora familia Bliss.*

III MOSTRA DE TITELLES DE L'ESTAT ESPANYOL. BARCELONA

Del 14 al 22 de noviembre.
Organiza: Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona.

PROGRAMA

La Parrala-Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Matarile/Tanxarina (Santiago de Compostela, La Coruña): *Os cumpleanos da infanta.*
Txontxongillo (Andoaín, Guipúzcoa): *Ipurtargi.*
La Bicicleta (Murcia): *Viaje a Tangalongo.*
L'Estenedor (Barcelona): *Mans.*
El Grifo (Zaragoza): *Los sueños fantásticos de Adelita.*
Marimba Títeres (Las Palmas): *Querida tierra.*
Teatro de Medianoche (Zaragoza): *El pirata que quiso capturar la luna.*
El Tranvía (Madrid): *Siempre da lo mismo.*
La Maleta de Mariano (Santander, Cantabria): *El monstruo peludo.*
Centre de Titelles de Lleida (Lérida): *La borda d'en bot boterut.*
Teatre de Sac (Barcelona): *K-zoo.*
Badabadoc (Caldas de Montbui, Barcelona): *Passejada per l'infern entorn d'una nina de parracs.*
¡Atiza! (Sevilla): *Otelo y Desdémona.*
Foc i Fum (Santa Gertrudis, Ibiza): *Sa segada d'es bon moro.*
Marduix (Barcelona): *A l'ombra del Canigó.*
La Universal (Barcelona): *Los celos.*
Teatro de la Pupa (Sevilla): *Macbeth.*
Naip (Barcelona): *El Canigó.*
El Riure i la Llagrima (Andorra): *El somni de la Moscova.*
La Tartana (Madrid): *Lear...*
Konic (Barcelona): *Hábitat.*
Etcétera (Granada): *Synopsis.*
Nessun Dorma (Barcelona): *Ninotàrium.*
Retablo de Figurillas (Barañain, Navarra): *Retablo de figurillas.*
Bambalina (Valencia): *Ferrabràs.*

X FESTIVAL DE TEATRO DE SANTURTZI

Del 16 al 27 de noviembre de 1988.
Organiza: Ayuntamiento de Santurtzi.
Colabora: Diputación Foral de Vizcaya.

PROGRAMA

Teatro Kuronbo (Santurtzi, Bilbao): *El secreto de Colorón.*
Pentación Espectáculos (Madrid): *Pares y Nines.*
Bederen Bat (San Sebastián): *Erreleboa.*
Producciones Marginales (Madrid): *Squash.*
Teatro de la Bohemia (Barcelona): *Putiferi.*
Teatro de la Danza (Madrid): *El ahorcado.*
Díptico Atroz (Madrid): *Orquesta de señoritas.*

VIII FESTIVAL DE TEATRO DE TÍTERES DE BARCELONA

Del 18 al 27 de noviembre de 1988.

Organiza: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

PROGRAMA

Konic (Barcelona): *Presentació stage.*
Gioco Vita (Italia): *Pescetopococcodrillo.*
Flash Marionnettes (Francia): *Temps de saison.*
La Tartana (Madrid): *Lear.*
Stuffed Puppets (Holanda): *Underdog.*
Theatre de Gorki (URSS): *Mana Brochet.*
Hachioji Kurumaningyo (Japón): *Sanbaso/El rio Hidaka.*
Depment. Titelles de L'Institut del Teatre (Barcelona): *El vestit nou de L'emperador.*
Michael Meschke (Suecia): *Don Quijote.*
Pulcinellata (Italia): *Bruno Leone/Salvatore Gatto.*
Roman Paska (EE.UU.): *Ucelli, the drugs of love.*
Stephen Mottram (Inglaterra): *Animata.*
La Universal (Cataluña): *Los celos.*
Al Botroole (Bélgica): *La temptació de Sant Anton.*
Nessun Dorma (Cataluña): *Ninotàrium.*
Theatre D´Ombres Karaghiozis (Grecia): *Alexander le Grand/Le serpent maudit.*
Txotxongillo (País Vasco): *Ipurtargi.*
¡Atiza! (Sevilla): *Otelo y Desdémona.*
Teatre de Sac (Cataluña): *K-zoo.*
Etcétera (Andalucía): *Sypnosis.*
Centre de Titelles de Lleida (Catalunya): *Bufairons.*
Train Theatre (Israel): *El pescador i el dimoni.*
Assondelli e Stecchettoni (Italia): *Odissea/Shaker-speare.*
Figurentheater Blickwechsel (R. F. Alemania): *Erotika for advanced.*
Toni Rumbau/La Fanfarra (Cataluña): *A dues mans.*
Titelles Babi (Cataluña): *El granjer d'Ham.*

VI JORNADAS DE TEATRO PARA AFICIONADOS. GRANDA (Asturias)

Del 19 de noviembre al 17 de diciembre.
Organizan: Asociación de Vecinos de Granda y el Grupo de Teatro Trama.

PROGRAMA

Grupo de Teatro El Lloreu (Gargantada): *Marianela.*
Teatro Kumen (La Nueva-Langreo): *La estanquera de Vallecas.*
Compañía Asturiana de Comedias (Gijón): *Pitición de manu, Secadiella.*
Grupo Xana (Perlora): *El gallu la quintana.*
Grupo de Teatro Trama (Gijón): *Casa de muñecas.*

PRIMER CERTAMEN DE TEATRO POPULAR. BADAJOZ

Del 21 al 25 de noviembre de 1988.
Organiza: Universidad Popular de Badajoz.

PROGRAMA

Talía (Balboa): *Historia de una escalera.*
La Gorgona (Valdebótoa): *Las viejas difíciles.*
La Mímica (Villafranco): *Las maniquíes.*
El Hatillo (Alvarado): *El santo de la Isidra.*
Cambaleo (Sagrajas): *El secreto de la casa abandonada.*
Zeus (Gévora): *Noviembre y un poco de yerba.*

III CERTAMEN DE TEATRO JOVEN. SEVILLA

Del 21 al 26 de noviembre de 1988.
Organiza: Instituto Municipal de Juventud y Deportes.

PROGRAMA

Taller Teatro La Tranfulla: *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón.*
Grupo Taller La Tarasca: *Euroferia: Cumbres de futuro.*
Grupo Riesgo: *Así que pasen cinco años.*
Grupo Titirimundi: *El parlamento de los animales.*
Andrágora: *Leoncio y Lena.*
Grupo de Teatro Jaramago: *Odisea.*

VI FESTIVAL DE MARIONETAS DE TOLOSA (Guipúzcoa)

Del 25 de noviembre al 5 de diciembre.
Organiza: Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa.
Auspician: Gobierno vasco, Diputación Foral y Ayuntamiento de Tolosa.

PROGRAMA

Tango Theatre (Francia): *La poisse.*
L'Estenedor (Cataluña).
La Toupine (Francia): *Ceci cela et cetera.*
Svarta Katten (Suecia): *Una noche en el Oriente.*
Teatro Nacional de Gorki (Rusia): *Por la gracia de Lucio.*
Redoma Teatro (Italia): *Tarumba del equinoccio.*
Libélula (Segovia): *Buscando a don Cristóbal.*
La Tartana (Madrid): *La flauta mágica.*
The Train Theatre (Israel): *El pescador y el demonio.*
La Pupa (Sevilla): *Bestiario.*
Al Botroul (Bélgica): *La tentación de San Antonio.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La médium.*
Taller de Marionetas (Barcelona): *Makoki.*
Institut del Teatre (Barcelona): *El traje nuevo del emperador.*
Txotxongillo (Andoain-Guipúzcoa): *Altxor bat patrikan.*

II MUESTRA DE TEATRO JOVEN DE ARANJUEZ

Del 30 de noviembre al 6 de diciembre de 1988.
Organiza: Ayuntamiento de Aranjuez.

PROGRAMA

Compañía Madrid Teatro: *Chéjov + Williams.*
Aquelarre: *En alta mar y Llaves del vacío.*
Farflay: *Acantilado.*
Cambaleo de Teatro: *Vivir.*

III FESTIVAL CULTURAL DE OTOÑO-INVIERNO (Toledo)

Diciembre de 1988.
Organiza: Concejalía de Cultura de Toledo.
Colaboran: Caja de Toledo y Caja Rural.

PROGRAMA

Compañía de Teatro de Cámara de Madrid: *Los balcones de Madrid.*
Grupo de Teatro Telefónica (Toledo): *El tartufo.*
Compañía Ángel Luis Yusta (Toledo): *Don Juan Ligorio.*

FRONTERAS DEL TEATRO. MADRID

Del 1 de diciembre de 1988 al 29 de enero de 1989.
Organiza: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

PROGRAMA

Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Ópera.*
Arena Teatro (Murcia): *Callejero.*
La Tartana Teatro (Madrid): *Ribera despojada, Medea material* y *Paisaje con argonautas.*
Vianants Danza (Valencia): *Shuei.*

VI ENCIENTROS DE TEATRO DE AZPEITIA. (San Sebastián)

Del 2 al 21 de diciembre de 1988.

PROGRAMA

Quarteto da Cinque (Barcelona): *Concierto teatral.*
Bordaxuri (Iparralde): *Bidean hitz bat edo bi....*
Berderen 1 (Andoain): *Erreleboa.*
Goaz: *Kanpotarrak maisu.*
Kepa Gallego: *Kanango eztaiak.*
Tanttaka Antzerki (Hernani): *Agur, Eire... agur.*
Ekekei: *Ni naiz Kapitan Piloto.*
Trapu Zaharra (Pasajes de San Pedro): *Eroak.*
Legaleon-T (Irún): *Hautagaiak.*
Zintzilik (San Sebastián): *Albistea.*
Orain (San Sebastián): *Asufre Koskorra.*
Gasteiz (Vitoria): *Supertot.*
Taupada: *Eta etxekoak zer moduz?*

FESTITÍTERES. FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES. ALICANTE

Del 6 al 19 de diciembre.
Organizan: Ayuntamiento de Alicante y Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

PROGRAMA

La Deliciosa Royala (Madrid): *Pasacalles.*
La Bicicleta (Murcia): *Caperucita roja.*
Teatro de Horki (URSS): *Por la orden del pez.*
El Gato Negro (Madrid): *Hibernia.*
Los Títeres de Horacio (Madrid): *La ocasión hace al ratón* y *La Maldonada.*
Tango Theatre (Francia): *La poisse.*
Theatre de la Toupine (Francia): *Celi, cela et cetera.*
Dockteater Svarta Katten's (Suecia): *Una noche en Oriente.*
PTV - Los duendes de Valencia (Valencia): *Sideral sin gas.*

II CERTAMEN COMARCAL DE TEATRO JOVEN CIUDAD DE SAN ROQUE (Cádiz)

Del 7 al 17 de diciembre de 1988.
Organiza: Consejo Local de la Juventud de San Roque.

Colaboran: Concejalías de Juventud y Cultura del Ayuntamiento.

PROGRAMA

Taller de Teatro 24: *Aventuras de Rufo y Rufino.*
Ciudad de Algeciras: *Jesucristo Superstar.*
Teatro del Mentidero (Sevilla): *La legionaria.*
Pentación Espectáculos (Madrid). *Pares y Nines.*
Vicuña: *Adaptación para niños de los cuentos de Canterbury.*
Colegio de las Adoratrices de Algeciras: *La brujita sin escoba.*
Teatro Mejorana: *La urgencia de la libertad.*
Gente de Hoy: *Vaya par de gemelas.*

IX FESTIVAL DE TEATRO CIUDAD DE PALENCIA

Del 9 al 30 de diciembre de 1988.
Organiza: Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Palencia.
Colabora: Caja de Ahorros de Palencia.

PROGRAMA

Medusa (Santiago de Compostela): *Mullieribus.*
PTV y los Duendes (Valencia): *Sideral sin gas.*
Teatro del Mentidero (Sevilla): *La legionaria.*
Pentación Espectáculos (Madrid): *Pares y Nines.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *El abrazo de la holoturia o El trote del hipocampo.*
El Grifo (Zaragoza): *Los sueños fantásticos de Adelita.*
Alegro Moderato (Madrid): *El acompañamiento.*
Teatro de la Bohemia (L'Hospitalet, Barcelona): *Putiferi.*
Cambaleo de Teatro (Madrid): *En busca del tesoro.*
Sol y Tierra (Madrid): *Odexis, viajero del espacio.*
Caroca (Santander): *Un día cualquiera.*

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE BILBAO 1988

Del 10 al 18 de diciembre.
Organiza: Área de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Bilbao.

PROGRAMA

Philippe Genty (Francia): *Desirs parade.*
Teatro de Títeres-Actores "Miniatura" (Gdanks. Polonia): *Dedo meñique.*
Globule (Suiza): *Romeo y Julieta.*
Marionetteatern (Suecia): *Don Quijote.*
Txotxongillo (Andoain, Guipúzcoa): *Altxor bat patrikan.*
Manarf (Francia): *Intimes intimes* y *Paris bonjour et persil!*
Espadian (Sevilla): *Collage.*
Pablo Ariel (Israel): *Son risas.*
Els Aquilinos (Barcelona): *Aquilino maggi circus.*
Caravana (Brasil): *El manto de plumas.*
Aldebarán (Andalucía): *La balada de Diego Corrientes.*
Toni Rumbau: *Manos.*
La Fanfarra (Cataluña).
Teatro Popular Griego: *El gran Alexander.*

FESTIVAL CAFÉ-TEATRO. HERNANI, SAN SEBASTIÁN, RENTERÍA, ANDOAIN, LASARTE Y TOLOSA (Guipúzcoa)

Del 15 al 19 de diciembre.
Organizan: Ayuntamientos de dichas localidades.

PROGRAMA

Golden Appel Quarter (Guipúzcoa).
Trapu Zaharra (Guipúzcoa).
Teatro Acción (Vizcaya).
Maskarada (Vizcaya).
Ñaque (Vitoria).
Pedro Reyes (Madrid).

IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES Y MARIONETAS DE ZARAGOZA

Del 16 al 20 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Zaragoza.

PROGRAMA

Teatro Nacional de Títeres y Actores "Miniatura" (Gdanks. Polonia): *El dedo pequeño.*
Manarf Theatre (Francia): *Bonjour Paris et Persil.*
Papalote (Cuba): *Okin, Eiyé Aié.*
Pablo Ariel: *Son risas.*
Philippe Genty (Francia): *Desirs parade.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La médium.*
Cobaya (Bilbao): *El tesoro de Silvestre.*
La Tartana Teatro (Madrid): *La flauta mágica.*
Tango Théâtre (Francia): *La poisse.*
Nessum Dorma Teatre (Barcelona): *Ninotárium.*

Congresos

(En orden cronológico)

ENCUENTRO SOBRE GESTIÓN, TEATRO Y MUNICIPIO

Teatro Español de Madrid, 14 y 15 de diciembre de 1987.
Convocado por los Servicios de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, bajo la coordinación de José Antonio Muñoz Rivero. Con asistencia de gestores, funcionarios y autoridades de organismos oficiales de las distintas comunidades autónomas.

V JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Almería, del 25 al 27 de febrero de 1988.
Conferencias, coloquios y comentario de textos a cargo de profesores universitarios e investigadores.

Temario

"El discurso verbal-escenográfico como colofón espectacular del auto sacramental", por Agustín de la Granja.
"Del gesto a la palabra: el actor en el teatro menor del siglo XVII", por Evangelina Rodríguez.
"Tramoya, escenografía y escenógrafos", por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.
Organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada y el Centro de Enseñanzas Integradas de Almería, con el patrocinio de la Diputación Provincial.

PRIMER CONGRESO ESTATAL DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA

Palma de Mallorca, del 26 de febrero de 1988.
Sesiones de trabajo sobre "La condición del director: autoría, condición social y problemática laboral", a cargo de Emilio Hernández y Ángel Facio; "Problemas estéticos y técnicos de la puesta en escena", a cargo de Jaume Melendres y Antonio Tordera, y "El director de escena ante la política teatral", por Juan Antonio Hormigón y Andrés de la Peña.
Organizado por la Asociación de Directores de Escena (ADE), con la colaboración del Ministerio de Cultura, Comunidad Autónoma, Ayuntamiento de Palma, Consell Insular de Mallorca y entidades privadas.

EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL AYER Y HOY: TEORÍA Y PRÁCTICA ESCÉNICA

Sevilla, del 4 al 23 de marzo de 1988.

Temario

"Calderón, un drama y una comedia", por Rafael Pérez Sierra.
"El teatro en el Siglo de Oro y su vigencia actual", por Luciano García Lorenzo.
"Representaciones en los corrales de comedias: pluralidad de espectáculos", por José María Díez Borque.
"El montaje de los clásicos: ¿reconstrucción arqueológica o propuesta contemporánea?", por José Antonio Hormigón.
"Formas escénicas en el teatro prelopista", por César Oliva.
"La influencia del teatro español en Portugal, durante el Siglo de Oro (1580-1755): estado de la cuestión. El lugar de representación en la Lisboa del setecientos", por Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña.
"La preceptiva dramática de la comedia española a partir de Lope de Vega", por Marc Vitse.
Organizado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Sevilla.

ENCUENTRO NACIONAL DE PROFESORES DE DRAMA

Ceuta, del 30 de marzo al 3 de abril de 1988.
Debates con participación de profesores miembros de la Asociación Nacional Joven-Teatro-Joven. Paralelamente se llevó a cabo un Curso de Dramatización a cargo de Marga Iñiguez, Chris Baldwin y Juan Pastor.
Organizado por el Taller Municipal de Teatro de Ceuta, con el patrocinio de la Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento ceutí.

PRIMERAS CONVERSACIONES TEATRALES DE SAN SEBASTIÁN

San Sebastián, del 29 de abril al 1 de mayo de 1988.
Debates sobre la enseñanza teatral, con representantes de los institutos y escuelas de las distintas comunidades autónomas, directores de teatro y actores. Moderador: Manuel Aguilar.

X ENCUENTRO SHAKESPEARE

Teatro María Guerrero, Madrid, del 1 al 4 de mayo de 1988.

Programa

"Shakespeare: la pasión del lenguaje", por Manuel Ángel Conejero.
"Translating Shakespeare: the example of Julius Caesar", por S. Bückmann-Villegas.
"Julius Caesar: Public and private, Natural and Supernatural", por M. Spevack.
"My true betrothed love, and now my wife: English courtship in the Roman plays", por A. J. Cook.
"For I have neither wit, nor words... to stir men's blood", por P. Ribes.
"Shakespeare's Caesar: a god or a monster?", por M.T. Jones-Davies.
"Shakespeare: the production compromise?", por Edward Wilson, Brian Lee y Geoffrey Burgon.
"Recent productions of Julius Caesar by the Royal Shakespeare Company", por Roger Pringle.
"Julius Caesar and the sense of theatre", por Russel Jackson.
"Un ritual escénico: conquistar el poder y perder el poder", por C. Pérez Gallego.
"A brute part to kill so capital a calf", por Bárbara Melchiori.
"I am more an antique Roman", por Giorgio Melchiori.
Organizado por la Fundación Shakespeare de España, con la colaboración del Centro Dramático Nacional y la Unión de Actores.

PRIMER ENCUENTRO DE CRÍTICOS DE TEATRO

Huesca, 6 y 7 de mayo de 1988. Dentro de la II Feria de Teatro de Aragón.
Debates en torno a la figura y función del crítico teatral, con participación de profesionales de medios de comunicación nacionales y profesores universitarios.
Coordinador: José Luis Alegre Cudós. Organizan: Diputación General de Aragón y Ayuntamiento de Huesca.

ACTOR Y TÉCNICA DE REPRESENTACIÓN DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL. DEL SIGLO DE ORO A HOY

Madrid, 17 al 19 de mayo de 1988.

Temario

El actor en el siglo XVII. Profesión y técnicas de actuación.
"El actor del siglo XVII: imagen de la profesión y reputación social", por J. Oehrlein, "Registros de gesto y representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria", por E. Rodríguez, y "Un actor se prepara: el comediante ante el texto en el Siglo de Oro", por V. Dixon.
El actor del siglo XVII y la escenografía.
"Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del siglo XVII", por J.M. Ruano; "El actor y la elocuencia de lo espectacular", por A. de la Granja, y "El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco", por A. Tordera.
Actores y técnicas de representación del teatro clásico de hoy.
"Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena", por F. Ruiz Ramón; "Del personaje al actor, del actor al personaje", por L.G. Lorenzo, y "Representación del teatro clásico hoy", mesa redonda con A. Marsillach, R. Domenech y J. L. Pellicena.
Organizado por la Fundación Banco Exterior de España, con la colaboación del Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid.

IV ENCUENTRO CON EL TEATRO ESPAÑOL

Valladolid, del 23 al 28 de mayo de 1988.
Tema general: Evolución y presente del teatro en Cataluña: mesas redondas y debates sobre "Los inicios. Marco general de la evolución del teatro en Cataluña", "La dramaturgia catalana actual", "El instituto del Teatro de Barcelona", "Teatro institucional y teatro privado en Cataluña" y "Nuevos rumbos del teatro catalán".
Organizado por el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid.

II SIMPOSIO INTERNACIONAL DE LA HISTORIA DEL TEATRO

Barcelona, del 1 al 5 de junio de 1988.
Temática general: El teatro popular en la Edad Media y el Renacimiento.
Ponencias a cargo de especialistas internacionales y comunicaciones.
Comisario: Ricard Salvat. Organizadores: Jordi Coca y Laura Conesa, del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

PRIMER ENCONTRO DO TEATRO PROFESIONAL

Ateneo Ferrolán, Ferrol, del 2 al 5 de junio de 1988.
Estructurado en base a tres tipos de actividades: mesas redondas, ponencias y comunicaciones sobre "El teatro y los creadores", "El teatro y los espectadores", "El teatro y la Administración", con jornada final de conclusiones y clausura.

ACTUALIDAD Y PROBLEMÁTICA DE LA DANZA EN ESPAÑA

Centro Cultural de la Villa de Madrid, dentro del Ciclo "Madrid en danza". Del 7 al 9 de junio de 1988.
Debates sobre "Técnicas y métodos en la danza contemporánea", "Subvención y creación" y "Perspectivas de cara al siglo XXI".

JORNADAS SOBRE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Centro Cultural de la Villa de Madrid, del 14 al 18 de junio de 1988.
"El hombre", por Rosa Chacel, Rafael Flórez y José Ortega.
"Las ciudades", por Carolyn Richmond, Mariano Tudela y Ioaina Zlotescu.
"Los ismos", por Rafael Conte, Rafael Pernas y Francisco Yndurain.
"Actualidad", por Francisco Ayala, Francisco Nieva y Francisco Umbral.
Coordinador: Andrés Amorós.

TRAGEDIA GRIEGA Y DEMOCRACIA. MEDEA

Mérida, dentro de las actividades paralelas del XXXIV Festival Internacional de Teatro Clásico. Del 5 al 9 de julio y del 11 al 14 del mismo mes, respectivamente.
El primero ha sido organizado en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el segundo con la UNED y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. "Medea" incluyó el análisis y representación de "Los hijos de Medea" y contó con la participación de José Luis Aranguren, Francisco Ruiz Ramón, Carlos Castilla del Pino, Heiner Müller, Suzane Osten y Martín Elizondo.

EL TEATRO ACTUAL

Seminario organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 18 al 22 de julio de 1988, La Coruña.

Ponencias

"El teatro español de la postguerra", por Luis Iglesias Feijoo.
"La versión actual de los autores clásicos", por Gonzálo Torrente Ballester.
"El lenguaje escénico de Buero Vallejo", por Ricard Salvat.
"El teatro dialéctico después de Bretch", por Alfonso Sastre.
"El teatro de Alfonso Sastre", por Mariano de Paco.
"Historia y teatro", por Domingo Miras.
"El teatro de Domingo Miras", por César Oliva.
"Del teatro independiente a la actualidad", por José Luis Alonso de Santos.
"El teatro de la última década", por Luciano García Lorenzo.

EL TEATRO ESPAÑOL EN LA ENCRUCIJADA

San Lorenzo de El Escorial, del 18 al 22 de julio de 1988.

Temario

"Veinticinco años del teatro español", por José Monleón.
"Proyecto para un teatro independiente", por Ángel Facio.
"La formación del actor", por José Carlos Plaza.
"Evolución del texto teatral", por Francisco Ruiz Ramón.
Mesa redonda sobre "El autor teatral", con J.M. Rodríguez Méndez, Ángel García Pintado e Ignacio García May.
"Pero, ¿hubo alguna vez nuevas tendencias?", por Guillermo Heras.
"Del director de encargo al director creador", por Miguel Narros.
"La transformación del espacio teatral", por Javier Navarro.
"Del teatro privado al teatro público", por José Luis Castro.
Mesa redonda sobre "Los dineros del teatro".
Seminario organizado, dentro del marco de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y el Instituto Universitario Ortega y Gasset.

JORNADAS SOBRE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

Almagro, del 5 al 8 de septiembre de 1988, dentro del XI Festival Internacional de Teatro Clásico.
Temática general: "La Celestina", texto y representación dramática.
Sesiones:
"La sociedad castellana en la época de la Celestina", por Miguel Ángel Ladero.
"La autoría de La Celestina y la fama de Rojas", por Nicasio Salvador Miguel.
"La tradición cortesana y La Celestina", por Jeanne Battesti-Pelegrin.
"El teatro humorístico y La Celestina", por Pedro Cátedra.
"La teatralidad de La Celestina", por Alfredo Hermenegildo.
"Celestina, ¿novela moderna?", por Dorothy D. Severin.
"Aspectos semántico-estilísticos de La Celestina", por Eugenio de Bustos.
"La Celestina en el siglo XVI", por Miguel Ángel Pérez Priego.
"Las representaciones de La Celestina en el siglo XX", por Josep T. Snow.
"La Celestina en escena", por José Luis Alonso, Adolfo Marsillach y Gonzálo Torrente Ballester.
Director: Luciano García Lorenzo. Presidentes de sesión: Frédéric Serralta, Alberto Blecua, Francisco Ruiz Ramón y Juan Antonio Hormigón.

OTERO PEDRAYO, NO PANORAMA LITERARIO DO SÉCULO XX

Santiago de Compostela, del 22 al 24 de septiembre de 1988.

Conferencias, comunicaciones, mesas redondas y debates sobre la obra del escritor gallego, a cargo de especialistas nacionales y extranjeros. II Simposio organizado por el Consello da Cultura Galega.

PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE AMIGOS DEL CIRCO

Madrid, del 4 al 6 de octubre de 1988.
Conferencias y mesas redondas sobre la problemática del artista de circo.
Organizado por la Asociación Española de Amigos del Circo, con la colaboración del Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid.

APORTACION CULTURAL DE IBEROAMERICA EN ESPAÑA

Del 1 al 5 de noviembre en el Ateneo de Madrid.

Programa

"Doña María Guerrero, una vocación teatral".
"Festival Iberoamericano de Cádiz y los festivales en Latinoamérica".
"Música en escena. Modalidades actuales de la música iberoamericana".

Organizado por la Asociación Cultural Espacio Abierto, Teatro del Reencuentro y Ateneo de Madrid.

SIMPOSIUM INTERNACIONAL EUGÈNE O'NEILL

Del 2 al 4 de noviembre de 1988, en el Teatro Español de Madrid.

Programa

"El teatro norteamericano antes de O'Neill", por Cándido Pérez Gallego.
"O'Neill's late plays", por Robert Brustein.
"O'Neill and Odets: American Theatre in the twenties and thirties", por Helen Chinoy.
"Dramatic languaje in Long Day's Journey into Night and The Iceman Cometh", por Jean Chothia.
"The world premiere of Long Day's Journey into Night", por Tom Olsson.
"Long Day's Journey int Night and Ingmar Bergman", por Egil Törnqvist.
"Eugene O'Neill's later work: Hugghie", por Christopher Bigsby.
Mesa redonda final.
Organizado por el Ayuntamiento de Madrid, con la colaboración del Centro Cultural Washington-Irving y el Comité Conjunto Hispanonorteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa.

L' ESCENOGRAFIA I ELS NOUS LLENGUATGES DE LA PLÀSTICA CONTEMPORÀNIA

Espais-Centre d'Art Contemporani de Girona, 4 de noviembre de 1988.
Debate sobre las relaciones entre escenografía y arte contemporáneo. Participantes: Fabià Puigserver, Frances Estivill, Julià Colomer, Joan Duran e Isidre Bravo.

LA CRITICA DE LA CULTURA

Centro Cultural de la Villa de Madrid, del 29 de noviembre al 2 de diciembre.

Programa

"La crítica en la literatura".
"La crítica en las artes plásticas".
"La crítica en la música".
"La crítica en el cine y el teatro". Ponentes: Juan Carlos Avilés, Adolfo Marsillach, Carlos Pumares, Elías Querejeta y Alonso de Santos.

Exposiciones

(En orden alfabético)

ANTONIO SENDRAS

Del 10 de junio al 24 de julio de 1988. Teatro Español de Madrid.
Exposición antológica del último pintor de telones teatrales de España. La muestra reunió 73 bocetos de telones, maquetas de escenografía y pinturas.

UNA APROXIMACIÓN AL ARTE FRÍVOLO (TÓRTOLA VALENCIA Y JOSÉ DE ZAMORA)

Teatro Albéniz de Madrid, del 23 de diciembre al 22 de enero de 1988.
Exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, que incluye ilustraciones, objetos y otros enseres relacionados con la bailarina Tórtola Valencia y el figurista y dibujante José de Zamora.

EL ARTE DE LA MÁSCARA EN LA OBRA DE LOS SARTORI

Fundación de la Caixa de Granollers (Barcelona), febrero de 1988. Ateneo Mercantil de Valencia, febrero y marzo de 1988.
Reunión de 429 piezas realizadas en cuero, bronce, yeso y terracota por Amleto Sartori, artesano fabricante de máscaras para la "Commedia dell'Arte" italiana y el teatro en general.
Organizada por la Dirección General de Cultura de la Generalitat Valenciana, con la colaboración del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. La colección pertenece al Centro Maschere e Strutture Gestuali de Italia.

AUTOMÀTICS

Carpa del Teatro Español de Madrid, febrero y marzo de 1988.
Programada luego en Valladolid y Barcelona.
Exposición de los instrumentos musicales automáticos utilizados por el grupo catalán La Fura dels Baus en su espectáculo "Suz o Suz".

BERTOLT BRECHT NO 90 ANIVERSARIO DO SEU NASCIMENTO

Inaugurado el 29 de noviembre de 1988 en La Coruña.
Exposición gráfico-bibliográfica y documental sobre el autor alemán. Organizada por el Departamento de Comunicación del Museo Galego de Arte Contemporáneo.

CARMEN LA CIGARRERA

Septiembre a noviembre de 1988. Patio de Columnas de Tabacalera.
Homenaje pictórico de más de veinte artistas andaluces a la figura de Carmen.

CENTENARI DE RAQUEL MELLER

Palau Güell de Barcelona, mayo de 1988.
Exposición de los fondos documentales que el Institut del Teatre de Barcelona posee sobre la famosa cupletista aragonesa. Compuesta por fotografías, programas y proyección de un vídeo y un audiovisual.

CINC ANYS DE VITXETA. CINC ANYS DE COMPANIA ESTABLE

Tarragona, abril de 1988.
Resumen del trabajo realizado por el colectivo de Reus.

CINCO AÑOS DEL FESTIVAL DE OTOÑO. PROSPECTIVA ICONOGRÁFICA

Teatro Albéniz de Madrid, del 1 de octubre al 4 de noviembre de 1988.
Retrospectiva iconográfica de los montajes y actividades del Festival.

CINCUENTA AÑOS DE FIGURINISMO ESPAÑOL

Del 2 al 20 de marzo de 1988, en el Teatro Albéniz de Madrid.
Con carácter itinerante, se programó luego en Canarias, Pamplona, Murcia, San Lorenzo de El Escorial y Barcelona.
Colección de trescientos figurines y trajes realizados entre 1934 y 1987 por Víctor Cortezo, Manuel Mampaso, Miguel Narros y Francisco Nieva.

DECORADOS Y FIGURINES TETRALES

De caracter itinerante.
Obras pictóricas y escenografías de Enrique Alarcón, Emilio Burgos, Sigfrido Burman, José Caballero, Roberto Carpio, Manuel Comba, Manuel Conde, Víctor María Cortezo, Pablo Gago, Ibargoitia, Jaime Jaimes, Manuel Mampaso, Pedro Moreno, Francisco Nieva, Miguel Narros, Jorge Palá, Fabià Puigserver, José Redondela, Elisa Ruiz, Vicente Sainz de la Peña, Torre de la Fuente, Gerardo Vera y Vicente Viudes.
Organizada por la Confederación Española de Cajas de Ahorro, con la colaboración del Centro de Documentación Teatral, INAEM y Ministerio de Cultura.

FESTITÍTIRES: EXPOSICIÓN DE CARTELES, TÍTERES Y MÁSCARAS DE INDONESIA Y TÍTERES DE ALEJANDRO CORRAL

Tinglado nº 1 del Puerto, Alicante, del 12 al 16 de diciembre de 1988.
Carteles de grupos y festivales, títeres javaneses y muñecos creados por Alejandro Corral. Organizado con la colaboración de la Embajada de la República de Indonesia en España.

FESTIVAL DE MÉRIDA: CINCO AÑOS EN COMUNIDAD

Casa de Cultura de Mérida, julio de 1988.
Resumen gráfico de los últimos años del Festival de Teatro Clásico.

FOTOGRAFIES LA FURA DELS BAUS - GOL

Mercat de les Flors, Barcelona, del 1 al 18 de diciembre de 1988.
Fotografías de Gol (Josep Armengol) sobre los espectáculos del grupo. Organizada por el Institut del Teatre de Barcelona y La Fura dels Baus.

FRANCISCO SOLER I ROVIROSA

Diciembre de 1988 en Córdoba.
Exposición con material cedido por el Institut del Teatre de Barcelona, que incluye catorce maquetas, diez bocetos y treinta y seis figurines de Soler i Rovirosa.

HERMANOS SALVADOR

Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria, marzo de 1988.
Exposición de decorados realizados en el taller de los Hermanos Salvador.

INDUMENTARIA TEATRAL ESPAÑOLA 1943-1981

Exposición de vestuarios pertenecientes a la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Coincidente con la IV Semana de Teatro, desde el 30 de abril al 8 de mayo.

LA IRLANDA DE SAMUEL BECKETT

Biblioteca Nacional, Madrid, febrero de 1988.
Muestra fotográfica diseñada en la Universidad de Reading.

JOSEF SVODOBA

Casino de la Exposición de Sevilla, marzo de 1988.
Antología gráfica y maquetas de diseño del escenógrafo checo.

MADRID EN GALDÓS, GALDÓS EN MADRID

Mayo y junio de 1988, en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid.
Exposición fotográfica y de objetos pertenecientes a Benito Pérez Galdós y al Madrid de su época. Actos paralelos de lectura dramatizada de las principales obras de teatro. Organizado por la Comunidad de Madrid.

MOLIÈRE, DE LA COMEDIA FRANCESA

Sala de Exposiciones del Centro Cultural de la CAV, Vigo, febrero y marzo de 1988.
Figurines, bocetos, retratos y vídeo sobre la obra del dramaturgo francés. Organizada por el Cento Dramático Galego, con la colaboración de la Embajada de Francia.

PINTURA DE TEATRE AL JOVE TEATRE REGINA

Del 1 de octubre al 1 de noviembre de 1988, en el Jove Tetre Romea.
Pinturas de Mariona Millà.

PRESENCIAS EN LA LUZ

De septiembre a diciembre de 1988. Teatro Español de Madrid.
Fotografías en color de Rubén Gordé sobre los montajes de Miguel Narros desde 1977 a 1987.

RESUMEN DE LA TEMPORADA TEATRAL DE CATALUÑA 1987-1988

Palau Güell, Barcelona, julio de 1988.
Tercera edición de la muestra fotográfica que resume los estrenos de la temporada en toda Cataluña. Organiza el Institut del Teatre.

SETENTA Y CINCO AÑOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA

Caja de Ahorros Popular de Valladolid, mayo de 1988.
Exposición fotográfica, proyección de audiovisuales y vídeos sobre las diversas etapas del Instituto, desde su fundación en 1913.

EL TEATRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA: FREDERIC AMAT I FABIÀ PUIGSERVER

Palau Güell de Barcelona, del 19 de diciembre de 1988 al 28 de febrero de 1989.
Maquetas del Teatro Federico García Lorca, diseñado por Puigserver, y una serie de dibujos, apuntes, bocetos y pinturas de Amat en torno al universo lorquiano. Organizada por el Institut de Teatre de Barcelona.

TEATRE LLIURE-TEATRE PÚBLIC DE BARCELONA

Sala Marsá, durante la Fira del Teatre de Tárrega.
Exposición sobre el proyecto global del Lliure.

ELS TEATRES DE LA CIUTAT DES DEL SEGLE XVIII FINS AVUI

Vestíbulo del Teatro Principal de Vilanova i la Geltrú, Barcelona. Del 2 de diciembre de 1988 al 17 de enero de 1989.
Exposición sobre los locales teatrales de la ciudad desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

Premios

(Para ordenar las distinciones se ha seguido el siguiente criterio: según orden alfabético del nombre dado al premio —certamen, concurso, encuentro, medalla y premio— y, dentro de cada categoría, por número de edición, en sentido creciente).

I CERTAMEN COMARCAL DE TEATRO PARA JOVENES CIUDAD DE SAN ROQUE

Organiza la Concejalía de Juventud y Cultura del Ayuntamiento de San Roque (Cádiz).
— Colectivo de Teatro La Algarabía, por *El carro de los cómicos.*

I CERTAMEN COREOGRÁFICO DE MADRID

Organiza: Paso a Dos.
— Primer premio: *5 A. M.*, de Antonio Mira.
— Segundo premio: *Zino*, de Adolfo Vargas y Helena Berthelius, y *Jersey en lo alto del tejado*, de Olga Mesa.
— Tercer premio: desierto.
— Mejores bailarines: Olga Mesa y Luis Ángel Fuentes.

I CERTAMEN LITERARIO DE TEATRO INFANTIL "TEATRO GUERRA"

Organiza la Asociación de Amigos de la Cultura de Lorca.
— Jorge Díaz.

II CERTAMEN LITERARIO JORNADAS DE TEATRO DE PUERTO REAL

Organiza la Asociación de Espectadores y el Área de Cultura del Ayuntamiento de Puerto Real (Cádiz).
— Primer premio: Jorge Díaz, por *Materia reservada.*
— Accésit: Edilberto García Amat, por *La muerte de Maese Oro.*

II CERTAMEN DE TEATRO LUCRECIA ARANA

Organiza y patrocina la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Mijas (Málaga).
— Primer premio: Grupo Lucrecia Arana, con la obra *Un par de Bretones.*
— Segundo premio: Tranvía Teatro, con la obra *Gaviotas subterráneas.*
— Tercer premio: Díptico Atroz, con la obra *Orquesta de señoritas.*
— Mejor montaje: *La cena del rey Baltasar*, de Amaranta Teatro.
— Mejor actriz: Inmaculada Ochoa.
— Mejor actor: Joaquín Núñez.

IV CERTAMEN NACIONAL CASAS REGIONALES DE ESPAÑA

Organiza la Federación Española de Casas Regionales y Provinciales, con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
— Primer premio: *Olvida los tambores*, del Grupo de Teatro de Cámara *Góngora*, de la Casa de Córdoba en Madrid.
— Segundo premio: *El casado casa quiere*, del Grupo Las Carátulas, del Centro Cultural y Recreativo Aragonés de Barcelona.

XX CERTAMEN NACIONAL ARCIPRESTE DE HITA

Organiza la Asociación Cultural Alcarreña, con la colaboración de la Diputación Provincial de Guadalajara.
— Premio a la mejor obra: *Historia de una cara*, del Teatro Estudio de Gijón.
— Premio al mejor actor: Manuel Pizarro, por *Historia de una cara.*
— Premio a la mejor actriz: María Cruz de los Ríos, por *Epílogo.*
— Premio al mejor actor de reparto: Fernando Lage, por *Las bicicletas son para el verano.*
— Premio a la mejor actriz de reparto: Susana Nieto por *Las bicicletas son para el verano.*
— Premio a la mejor escenografía: Manuel Pizarro, del Teatro Estudio de Gijón.
— Premio a la mejor dirección: Miguel Expósito, del Teatro Estudio de Gijón.
— Mención especial: Eva María Isanta, por *Agnus Dei*, y Jesús Blanco, por *Las bicicletas son para el verano.*

CONCURSO DE OBRAS DE TEATRO

Convoca la Escuela Municipal de Teatro de Santa Cruz de La Palma.
— Ángel Camacho Cabrera, por *El último engaño.*
— Mención Teatro Breve: Eusebio Méndez Acosta, por *Acto único.*
— Mención Especial Nuevas Promesas: Omar González García, por *Silencios.*

CONCURSO DE OBRAS DE TEATRO EN VALENCIANO

Convoca la Junta Central Fallera de Valencia.
— Juan Verdú Guillén, por *Els vents del Carrascal.*

I CONCURSO DE TEATRO BREVE DE LA SOCIEDAD CULTURAL CASINO DE IBIZA

Convoca la Sociedad Cultural Casino de Ibiza.
— José Vicente Serradilla, por su obra *Lagrimas de cebolla.*

I CONCURSO ESTIVAL DE TEATRO PARA AFICIONADOS VILLA DE SINARCAS

Organiza la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Sinarcas, con el patrocinio de la Diputación Provincial y la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.
— Mejor grupo de teatro: Avalón Troupe.
— Mejor director: José Mañó.
— Mejor actor: Manuel Henares.
— Mejor actriz: Mercedes Molina.

II CONCURSO DE TEATRO COMARCAL EN LENGUA VALENCIANA LIGORIO FERRER

Organiza la Junta Local Fallera de Gandía (Valencia).
— Primer premio: *Canço de la vida*, de la Falla Prado de Gandía.
— Segundo premio: *Ja estic en ma casa*, de la Falla Vilanova.
— Tercer premio: *Les coses de Gómez*, de la Falla Màrtirs.
— Mejor actor: Enrique Gracia, de la Falla Màrtirs.
— Mejor actriz: Pura Miret, de la Falla Beniopa.
— Mejor actor secundario: José Luis Mas de la Falla del Prado.
— Mejor actriz secundaria: María Luisa Picornell, de la Falla Vilanova.

IV CONCURSO COREOGRÁFICO IBEROAMERICANO ÓSCAR LÓPEZ

Organiza el Ballet Contemporani de Barcelona.
— Toni Mira, por la coreografía *Iunx.*
— Francisco LLoberas, por su coreografía *Ciudad Solitaria.*

VIII CONCURSO DE TEATRO INFANTIL O FACHO

Organiza la Sociedad Cultural O facho de La

Coruña, con la colaboración de la Caixa de Galicia.
— Primer premio: Manuel Lourenzo, por *O bosque máxico de Xabarín.*
— Mención especial: Constantino Rabade Castiñeira, por *A historia xamáis contada de Brancaneves o e Rei Arthur.*

IX CONCURSO NACIONAL DE AUTORES DE TEATRO CORTO, PREMIO BARAHONA DE SOTO

Convoca la Agrupación Lírico-Dramática Barahona de Soto, con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Diputación Provincial de Córdoba, el Ayuntamiento de Lucena y el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
— Primer premio: Juan V. Fernández de la Gala, por *El bachiller Losada.*
— Accésit: Francisco Domínguez Rodríguez, por *Siempre es primavera.*
— Premio al mejor autor andaluz: Gregorio Sánchez Leiva, por *Diez años.*

IX CONCURSO DE TEATRO BREVE

Organiza la Escola Dramática Galega.
— Xosé Luis Martínez Pereiro, por *Traxicomedia do Pai Ternoster e unha pastora lusitana chamada Viriata.*

III ENCUENTRO DE TEATRO CONTEMPORÁNEO PARA GRUPOS JÓVENES

Organiza el Gobierno de Navarra a través del Servicio de Deporte y Juventud.
— Primer premio: La trapera, con la obra *La encantadora familia Blis.*

MUJER ESPAÑOLA DEL AÑO

Concede la Unión de Mujeres Europeas.
— Nuria Espert.

MEDALLA DE ORO DE CASTILLA-LA MANCHA

Concede el Consejo de Gobierno de la Comunidad de Castilla-La Mancha.
— Antonio Buero Vallejo.

PREMIO ÁLVAREZ QUINTERO

Concede la Real Academia de la Lengua.
— Lauro Olmo, por *Pablo Iglesias.*

PREMIO BILBAÍNO DEL AÑO

Concede el Club Saguzar de Bilbao.
— Luis Iturri.

PREMIO BORNE DE TEATRO DE CIUTADELLA

Concede el Círculo Artístico de Ciutadella, Menorca.
— Jesús Campos por *De la realidad contemporánea.*

PREMIO MARQUÉS DE BRADOMÍN

Convoca: Instituto de la Juventud y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
— Iñigo Reyzábal Sagastagoitia por *Le petit negre.*

PREMIO MIGUEL MIHURA DE TEATRO

Concede la Sociedad General de Autores de España.
— Analía Gadé.

PREMIO DE MONTAJES TEATRALES

Convocado por el Ayuntamiento de Palma de Mallorca.
— Patricia Trapero, por *Les noces de Figaro.*

PREMIO PRIMERA ESCENA

Convoca el Cabildo de Gran Canaria.
— Premio Primera Escena: Instituto Schamann por *Bajarse al moro.*
— Interpretación: Beatriz Santana Almeida por *Bajarse al moro.*
— Escenografía: José Luis Negrín, Raul Martín y Héctor Ribera por *Harlem 1929.*
— Dirección: desierto.

PREMIO TEATRAL ROSA AGUIRRE

Concede el Áula de Cultura de Getxo (Bilbao).
— Anabel Aloso, por *Monólogo de una mujer sola.*

PREMIO DE TEATRO ENRIQUE LLOVET

Convoca el Área de Cultura de la Diputación de Málaga.
— Jerónimo López Mozo, por *Bagaje.*

PREMIO DE TEXTOS ESCÉNICOS TEATRO PRINCIPAL

Convoca el Consell Insular de Mallorca.
— Alexandre Ballester, por *El redol d'una intenció.*
— Pere Lluís Sirera y Rodolf Sirera, por *Cavalls de mar.*

PREMIO TIRSO DE MOLINA

Convoca: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
— José Luis Miranda por *Rapidez.*

PREMIO VALLADOLID DE TEATRO BREVE

Patrocina la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.
— Luis Riaza, por su obra *El buque.*

PREMIOS ANTENA 3

Concede la red de emisoras de Antena 3.
— Montserrat Caballé.
— Adolfo Marsillach.

PREMIOS DE LA ASOCIACIÓN DE ACTORES Y DIRECTORES DE CATALUÑA

Concede la Asociación de Actores y Directores de Cataluña.
— Mejor actor protagonista: Carles Sales, por *El contrabaix.*
— Mejor actor secundario: Lluís Homar, por *Lorenzaccio, Lorenzaccio.*
— Mejor trayectoria escénica: Paquita Ferrándiz.

PREMIOS DE LA ASOCIACIÓN INDEPENDIENTE DE TEATRO DE ALICANTE

Concede la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.
— Mejor espectáculo: *Pels pels,* por la Compañía del Teatro Victoria.
— Mejor actriz: María Asquerino, por *Las damas del jueves.*
— Mejor actor: Toni Vila, por *Pels pels.*
— Mejor dirección: Albert Boadella, por *Bye, bye, Beethoven.*
— Premio especial: Marcel Marceau.

PREMIOS CONSTITUCIÓN

Concede la Junta de Extremadura.
— Teatro: desierto.

PREMIOS GUERRERO DE ZARZUELA Y CANTO

Concede la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
— Mejor obra lírica: desierto.
— Accésit: *La memoria del viento,* de Manuel Balboa.
— Premio Internacional de Canto: desierto.

PREMIOS ÍCARO 1988

Concede el periódico "Diario 16".
— Teatro: Aitana Sánchez-Gijón.

PREMIOS LONG PLAY DE ORO

Concede la discoteca Long Play de Madrid.
— Teatro: José Tamayo.

PREMIOS NACIONALES 1987

Concede el Ministerio de Cultura a través del INAEM.
Teatro:
— José Luis Gómez.
— Gerardo Vera.
Música:
— Montserrat Caballé.
— José Ramón Encinar.
Danza:
— Antonio Gades.

PREMIOS SEGISMUNDO Y ADE

Concede la Asociación de Directores de Escena (ADE).
— Premio Segismundo: María Casares.
— Premio ADE: Josep Montanyés por la dirección de *El manuscrito de Ali Bei.*

PREMIS NACIONALS DE TEATRE I DANSA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

Convoca la Generalitat de Catalunya y la Diputació de Barcelona.

— Dirección: Lluís Pasqual por *Lorenzaccio, Lorenzaccio.*
— Escenografía: Favià Puigserver por *Lorenzaccio, Lorenzaccio.*
Interpretación: Rosa Novell por *La Marquesa Rosalinda.*
— Danza: Anna Maleras.
— Actividades teatrales: Josep Montanyés.
— Ignasi Iglesias para textos teatrales inéditos: ex aequo para Josep María Muñoz i Pujol por *Alfons Quart* y Jordi Teixidor por *Residuals.* Accésit a Frances Pereira por *Patates.*
— Josep María Sagarra de traducciones inéditas: Joan Cavallé i Busquets por *Fi de partida,* de Beckett. Accésits: María Josep Ragué i Arias por *Annie Wobbler,* de Wesker; y Josep Murgades i Barceló por *Minetti: un retrat de l'artista vell,* de Bernhard.
— Adrià Gual para proyectos de montaje: Miguel Górriz i Casas y Anna Ullibarri i Saiz por *A i B,* de Giorgio Managanelli.
— Xavier Fábregas para ensayos e investigaciones: Jordi Teixidor por *El drame espectacle i transgresió.*
— Aureli Capmany de investigaciones sobre danza: desierto.
— Ricard Moragas de coreografía: desierto.

PREMIOS SERRA D'OR

Concede la revista del mismo nombre.
— Mejor espectáculo teatro: *Lorenzaccio, Lorenzaccio,* del Teatre Lliure.
— Mejor aportación al teatro: José Sanchis Sinisterra.
— Mejor traducción de texto teatral: Salvador Oliva, por *Tot va bé si acaba bé, El mercader de Venécia y L'amansiment de la fúria,* de W. Shakespeare.
— Premio especial: Jordi Bertrán, por *Antología.*

PREMIOS TEATRALES HOTEL MELIÁ PARQUE

Concede el Hotel Meliá Parque de Valladolid.
— Mejor actor: José Luis López Vázquez.
— Mejor actriz: Julia Gutiérrez Caba.

PREMIOS TEATRO ROMANO DE MÉRIDA

Concede el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida en su XXXIV edición.
— Clípeo de Plata: Rafael Alberti, Nuria Espert, Irene Papas y Paco Rabal.

PREMIOS DE TEATRO SALA ROCIERA EL PORTÓN.

Organiza y concede la sala rociera *El Portón.*
— Mejor actor: Andrés Pajares.
— Mejor actriz: Concha Velasco.

I PREMIO ÁLVARO CUNQUEIRO DE TEATRO

Convoca la Consellería de Cultura y Deportes de la Xunta de Galicia y el Centro Dramático Galego.
— Roberto Salgueiro González, por *A arce do xardín.*

I PREMIO INTERNACIONAL TEATRO ROMANO DE MÉRIDA

Convoca el Patronato del Festival de Teatro Clásico de Mérida.
— José Martín Elizondo, por *Antigona entre muros.*

I PREMI LITERAI DE TEATRE MEMORIAL ANTONI SANTOS I ANTOLI

Convocan la Federació de Grups Amateurs de Teatre y L'Elenco Artístic del Patronat de Sitges.
— Primer premio: Montserrat Cornet, por *Primavera a París.*
— Finalista: Llorenç Paguès-Arqués, por *Les assessinadetes de Litghting's house.*
— Mención honorífica: Rosa Victoria Gras, por "La nit de les dues llunes".

I PREMIO DE TEATRO JOVELLANOS

Convoca el Centro Regional de Televisión de Asturias.
— Javier Villanueva, por *La princesa de las noches blancas.*

II EDICIÓN PREMIOS TEATRO ESPAÑOL DE MONTAJES TEATRALES

— *Ligazón,* dirigido por Ángel Barreda y Luis Blat.
— *Un sueño (pero tal vez no),* dirigido por Pedro Miguel Martínez.

II PREMIO A BIBLIOTECA DO ARLEQUIN DE TEATRO

Convoca la Editorial Sotelo Blanco.
— Miguel Anxo Fernán-Vello, por su obra *Cuarteto para unha noite de verao.*

III PREMIO NACIONAL BACO DE TEATRO

Organiza la Academia Teatral del Atlántico, con la colaboración de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
— Premio nacional: Adolfo Marsillach.
— Premio provincial: Santiago Escalante.
— Premio regional: Axioma Teatro.
— Premio a la mejor trayectoria profesional: May Vázquez.
— Premio a la constancia: Juan Furest.
— Premio a la promoción de las artes escénicas: Juan Margallo.
— Mención especial: Ayuntamiento de Jérez de la Frontera (Cádiz).

II PREMIO DE TEATRO ENRIQUE LLOVET

Organiza el Área de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga.
— Jerónimo López Mozo.

IV PREMIO MARGARITA XIRGU DE TEATRO RADIOFÓNICO

Patrocinado por Radio Exterior de España y el Instituto de Cooperación Iberoamericana.
— Pedro Zarraluki, por *Retrato sobre una barca.*

VII PREMIO DE TEATRO HERMANOS MACHADO

Convoca el Ayuntamiento de Sevilla.
— Primer premio: Francisco Melgares, por *Etcétera I, rey de Normandía.*

PREMIOS DE LA VII SEMANA DE TEATRO JUVENIL

Organiza el Grupo Gadex de Palencia.
— Mejor atriz: Ana Isabel Fernández Treceño, del Grupo Antares.
— Mejor actor: Jesús Salán, del Teatro del Limbo.
— Mejor actor secundario: Roberto Rivas, del Grupo Antares.
— Mejor actriz secundaria: María José Manríquez, del Grupo Gadex.
— Premio Antena 3 al mejor montaje: *La última toma,* del Grupo Pierrot.
— Premio Caja Palencia al mejor grupo: Teatro del Limbo.

PREMIOS DEL VIII FESTIVAL RURAL ARAGONÉS DE TEATRO

Organizado por el Ayuntamiento de Alfajarín y la Asociación Cultural La Portaza.
— Primer premio: Grupo de Teatro de la Mujer de Caspe, por *El hotelito.*
— Segundo premio: Grupo de Teatro de la Biota, por *A secreto agravio, secreta venganza.*
— Tercer premio: Grupo de Paniza, por *Historia de una escalera.*
— Mejor montaje: Grupo Zaguán, por *Miedo al hombre.*
— Mejor dirección: Grupo de Teatro de la Biota (colectiva).
— Mejor Actor: José Aurelio Ferrández, por *A secreto agravio, secreta venganza.*
— Mejor actriz: Ana Abadía, por *A secreto agravio, secreta venganza.*
— Mejor actor secundario: Alberto Báguena, por *Historia de una escalera,* y José María Antio, por *Miedo al hombre.*
— Mejor actriz secundaria. Teresa Ezquerra, por *A secreto agravio, secreta venganza.*

XIV PREMIO ESPEJO DE ESPAÑA

Convoca la Editoral Planeta, de Madrid.
— Primer premio: Agustín Sánchez Vidal, por *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin.*
— Finalista: Antonio D. Olano, por *Dinastías.*

XIV PREMIO PALENCIA DE TEATRO

Convoca: Ayuntamiento de Palencia y Diputación Provincial de Palencia.
— Pascual Antonio Beño Galiana por *Primero sueño.*
— Mención especial: David Barbero por *Gambito de dama.*

XV PREMIO MARGARITA XIRGU

Concede la Asociación Cultural Peña Carlos Lemos de Barcelona.
— Carmen Elías.

XVII PREMI DE TEATRE CIUTAT DE GRANOLLERS-MEMORIAL GREGORI RESINA

Convoca la Asociación Cultural de Granollers.
— Accésit: Francesc Lucchetti, por *Malviatge.*
— Accésit: Francesc Martínez, por *La senyoreta americana.*

Final de partida

JULIA CABA ALBA

A mediados de noviembre, la escena española perdía esta actriz enmarcada en el estilo de una tradición familiar de actores, que mantiene su vigencia en Julia, Irene y Emilio Gutiérrez Caba. Su entrada en el mundo teatral tuvo lugar de la mano de su madre, Irene Alba, que encabezaba su propia compañía junto a Juan Bonafé. Hija del también actor Manuel Caba y casada con Manuel San Román, trabajó en numerosas obras representando el papel de niño hasta que Muñoz Seca le proporcionó un papel de jovencita en uno de sus éxitos, *La señorita Ángeles*. Por *Maribel y la extraña familia*, de Mihura, mereció el elogio de la crítica y la concesión de varios premios; luego protagonizó la versión fílmica. En el año 1977 recibió la Medalla de Oro al trabajo cuando representaba con Pedro Osinaga *Sé infiel y no mires con quién*, que se mantuvo durante cinco años seguidos en cartel. Entre sus más de cien papeles representados en teatro sobresalen, además de los ya nombrados, los de *La vida en un hilo* y *La comedia musical*. De sus películas, *Sor Intrépida, Bala rasa, Recluta con niño*, etc.

CARMEN CARBONELL

Nacida con el siglo en Barcelona, murió en esa misma ciudad el 27 de noviembre. A los diez años había ingresado en el Teatro de la Princesa, hoy María Guerrero, de Madrid, adonde se trasladó su familia al ser nombrado su padre director de la Orquesta del Teatro de la Zarzuela. En los años treinta formó parte de la compañía del Teatro Lara, donde conoció a Antonio Vico, con el que contrajo matrimonio y formó compañía. Junto a Concha Catalá y Manuel González fundaron Los Cuatro Ases, compañía con la que cosecharon numerosos éxitos durante los años cuarenta y cincuenta. Fue una de las actrices más cotizadas y famosas de esos años e interpretó obras de García Lorca, Arniches, Buero Vallejo, Colette, los hermanos Quintero y Alfonso Paso, entre otros. Premio María Guerrero de la Villa de Madrid, Medalla del Círculo de Bellas Artes y tres veces Medalla de Oro de Valladolid, hay quienes más que por sus premios y actuaciones, la recuerdan por unos ojos negros increíblemente vivaces.

CARLOS LEMOS

Falleció el 22 de febrero en Madrid, a consecuencia de una embolia pulmonar. Había nacido en 1908, durante una gira de sus padres, también actores. Hizo su primera aparición en escena a los tres años en *La reina mora*. Le gustaba contar que había aprendido a caminar sobre un escenario y la frase "toda una vida dedicada al teatro" no es en él un tópico sino una verdad contundente. En 1935 representó en Madrid *Bodas de sangre*, con la compañía de Lola Membrives. Durante la guerra civil trabajó en los Teatros Eslava y Principal de Valencia. Terminada la contienda regresó a Madrid donde estrenó *Los intereses creados* y *Los niños perdidos en la selva*, esta última escrita por Benavente especialmente para él. Junto a José Tamayo realizó giras por Europa y América. Con la Compañía Lope de Vega interpretó sus dos títulos más recordados: *La muerte de un viajante*, de Miller, y *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán. Premio Nacional de Teatro en 1959-60 por su interpretación en *Las Meninas*, de Buero Vallejo, intérprete de *Madre Coraje, Numancia, Tío Vania, La hija del aire, Farsa y licencia de la reina castiza, Beckett o el honor de dios*, es uno de los protagonistas indiscutibles del teatro español de este siglo.

MARÍA TERESA LEÓN

Murió el 12 de diciembre y su muerte pasó casi desapercibida, con todos los medios de comunicación ocupados de la huelga general. El silencio y el desconocimiento en que se encuenta su obra la acompañaron hasta sus últimos días. Su carrera literaria se inició en 1929 cuando publicó *Cuentos para soñar*. Casada y con dos hijos, abandonó a su familia para unirse a Rafael Alberti, de cuya mano entró de lleno en el fascinante ambiente literario de los años treinta. Amiga de García Lorca, Aleixandre y Buñuel, viajó junto a Alberti por diversos países de Europa, enviados por el Gobierno de la República para estudiar los movimientos teatrales. Colaboró en la fundación de la revista "Octubre" y en la celebración del Congreso de Escritores Antifascistas. En el campo teatral desempeñó una activa labor cultural por los frentes de batalla organizando las guerrillas del teatro. Luego vendría el exilio y el desarrollo de una importante obra que incluye títulos como *Juego limpio, Contra viento y marea, Los cuentos de la España actual, Rosa Fría, patinadora de la luna* o *Memorias de la melancolía*. Una obra que, como todo en su vida, espera aún su justo reconocimiento.

GUILLERMO MARÍN

Murió el 31 de mayo, en Madrid, donde había nacido ochenta y cinco años atrás, setenta de los cuales los pasó sobre un escenario. Hijo de una actriz, entró a los escenarios impulsado por su madre. A los catorce años ingresó en una compañía ambulante en la que tras realizar funciones de segundo apunte, sastrería y portadecorados, interpretó algunos pequeños papeles. Luego de ese "viaje a ninguna parte" debutó en Madrid interpretando *El alcalde de Zalamea* y *Un día de toros*, con una compañía que él mismo definió "de tercera categoría". Vinieron después las compañías de Ricardo Puga, Pedro Zorrilla-F. A. de Villa Gómez, Matilde Romero-Pepe Moreno y Ricardo Calvo. En este último encontró al maestro, al amigo y también al suegro, ya que se casó con su hija. En la compañía de Ricardo Calvo obtuvo sus primeros éxitos e inició una tradición de críticas favorables que iría engrosando año a año. Con su propia compañía, en el Teatro Español o en el María Guerrero, entre otros, interpretó tal cantidad de obras que resulta casi imposible resumirlas. Sin embargo su nombre está especialmente unido a una: *Don Juan Tenorio*. No sólo fue el actor que más veces lo ha interpretado sino también uno de los que le ha dado su más justa dimensión. Maestro en el arte del "buen decir" recibió numerosos premios como la Encomienda de Alfonso X el Sabio, el Premio Nacional de Teatro, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, etc. Tan importante como su labor teatral es la cinematográfica, que incluye la participación en más de cien películas. Siguiendo su último deseo, sus cenizas fueron esparciadas por el mar Mediterráneo, el mismo que conoció las aventuras de Don Juan.

MANUEL QUIROGA

Forma, junto a Rafael de León y Juan Quintero, la "santísima trinidad" de la copla española. Sus tonadillas han sido interpretadas, y siguen siéndolo, desde hace medio siglo. De Concha Piquer y Miguel de Molina a Carlos Cano y Martirio son muchos los cantantes que han interpretado sus composiciones. *Ay pena, penita, pena, La parrala, María de la O, Francisco Alegre, Tatuaje, Maruja limón, Ojos verdes* y la famosísima *Zarzamora*, son algunas de las más conocidas, entre una lista de cuatro mil títulos. Además de sus arreglos y músicas para revistas es autor de numerosas zarzuelas entre las que destacan *El*

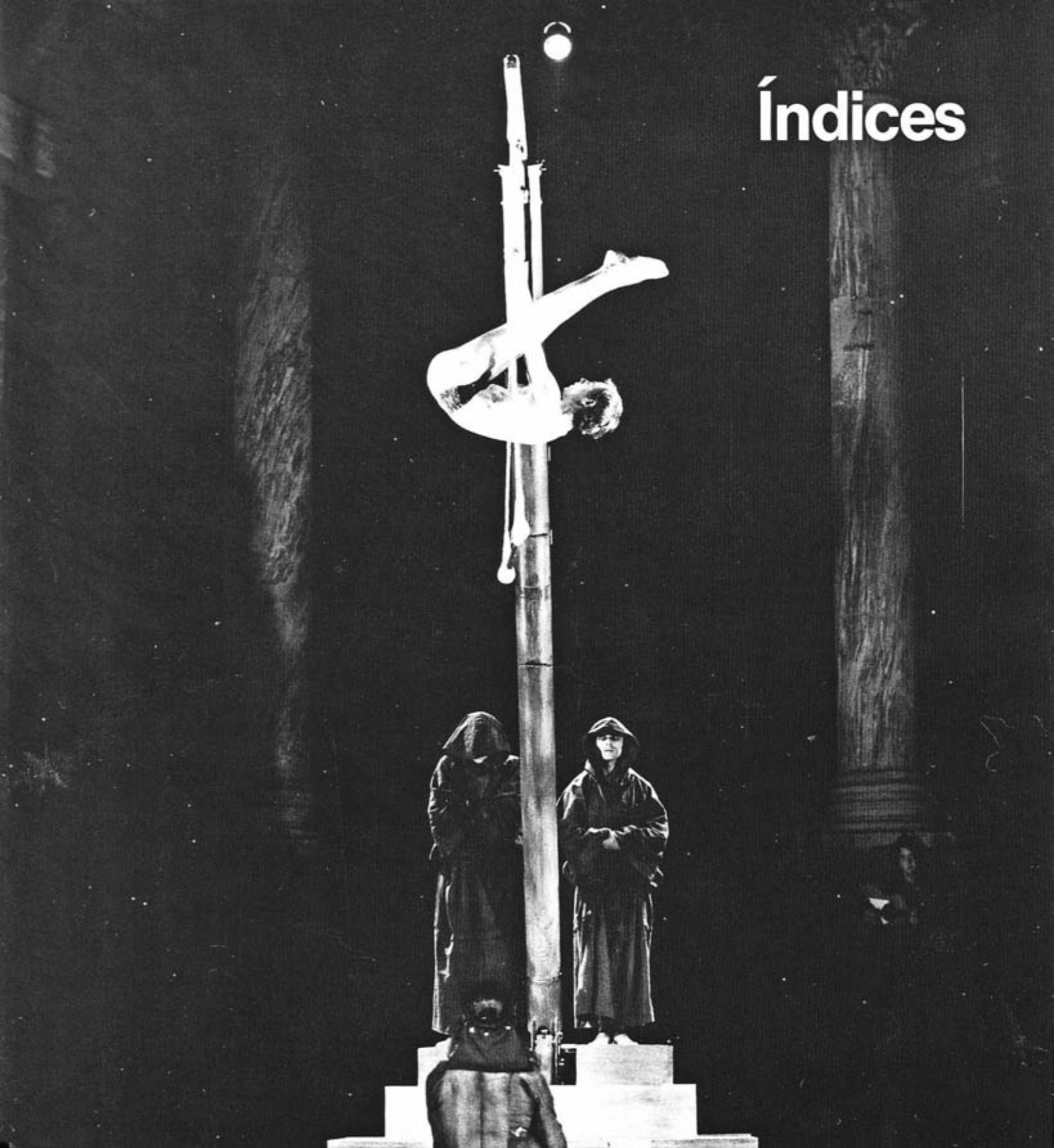
presagio rojo, El cortijo de las matas, La niña de los perros, Los años del barrio, La niña fea o *Gloria la Petenera.* Su última aparición pública fue en enero de 1986 en el homenaje que le rindieron la Sociedad General de Autores y el Ministerio de Cultura. El acto tuvo lugar en el Teatro Real, uno de los templos de la música clásica, que se "rindió" ante el maestro de la tonadilla. Murió en Madrid, el 13 de septiembre.

PABLO SOROZÁBAL

Casi sobre el final del año, el 27 de diciembre, se extinguió la vida del maestro Sorozábal, el último de los grandes compositores de zarzuela. Había nacido en San Sebastián en 1897 y vivió la mayor parte de su vida en Madrid. Allí se presentó en público por última vez, en junio de 1988, dirigiendo, a los noventa y dos años, el preludio de *Pan y toros,* en el Nuevo Teatro Apolo. Cerraba así una carrera musical que se inició con estudios de música en el País Vasco, de violín con Fernando Arvés y de dirección y composición en Berlín. A los veintiséis años debutó como director y en 1931 entró de lleno en el panorama lírico gracias al éxito de su zarzuela *Katiuska.* Director de la Banda Municipal de Madrid, durante la guerra civil abandonó el cargo tras el fusilamiento de uno de sus músicos. Terminada la contienda fue nombrado director de la Orquesta Filarmónica de Madrid. La prohibición de estrenar una sinfonía de Shostakovich, autor censurado por comunista, motivó su alejamiento de esa orquesta y la inclusión de su nombre en las listas de "rojos". Músico original y heterodoxo, se distinguió por su fuerte carácter, el orgullo de su origen vasco y sus ideas liberales. Su pérdida fue unánimamente lamentada por todos los profesionales y aficionados del género lírico. Sus composiciones, *Adiós a la bohemia, Katiuska, La del manojo de rosas, La tabernera del puerto, Don Manolito,* forman parte del mejor capítulo de la historia zarzuelera. Pendiente de estreno está *Juan José,* obra compuesta a finales de los años sesenta.

JOSEFINA TAPIAS

Murió en Barcelona, el 30 de abril de 1988, a los ochenta y cinco años. En los últimos años había sido "la abuela" en anuncios y programas de televisión. Su carrera como profesional se inició en los años veinte, interpretando a Doña Inés en la puesta de *Don Juan* del Estudi Sirera. En 1922 se trasladó a Madrid, donde debutó como primera actriz en la compañía de María Guerrero. Con ella realizó giras por toda España y América. En 1926 regresó a Barcelona y formó su propia compañía. Representa, entre una larga lista, obras de Benavente, García Lorca, Josep María de Sagarra y Eduardo Marquina. Tras su retiro, en los años sesenta, fue cayendo poco a poco en el olvido. Sin embargo, su imagen sigue viva en sus películas: *La revoltosa,* dirigida por Juan de Orduña, *Pianos mecánicos* y *El rubio de doble cara.*



Índices

Títulos

A due mans: 259.
A la llegada, jugaremos al ping-pong: 181.
A las seis en la esquina del boulevard: 35.
A media luz los tres: 245.
A palo seco: 152.
A puerta cerrada: 38, 249.
A volapié: 149.
Abejas en diciembre: 233.
Abel i Bela: 103.
Abordaje, tesoro y ron hacen al pirata guapetón: 225.
Acido sulfúrico: 179.
Acompañamiento, El: 39.
Actriz, La: 217.
Adefesio, El: 236.
Adivina quien viene a "sopar" esta noche: 142.
Adorables: 98.
Adriana Lecouvreur: 296.
Aerolitos: 304.
Agnus Dei: 37, 44, 47, 50, 169.
Agur, Eire..., agur (Translations): 242.
Ahí va Viviana: 303.
Ahora sí puedo cariño: 184.
Ai, ai, aivert: 182.
Això és autèntic: 230.
Aladino y la lámpara maravillosa: 259.
Alba Longa: 135.
Alegres comadres de Windsord, As: 101.
Alesio, una comedia de tiempos pasados o Bululú y medio: 73, 178.
Alex i Pau: 48.
Alhucema. Aires de historia andaluza: 96.
Alma de serpiente: 37.
Almas perdidas: 71.
Altxor bat patrikan (Un tesoro en el bolsillo): 263.
Alumbradas de la Encarnación Benita, Las: 224.
All talking, all singing, all dancing... all... Gershwing: 166.
Alló que tal vegada s'esdevingué (tal vez ocurrió): 98.
Amants i altres estranys: 241.
Amarillos y verdes: 260.
Amarrado, El: 47.
Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, El: 34, 170, 227.
Amores de Ximielga, Los: 254.
Andante con moto: 44.
Anònim Venecià: 169.
Antes del desayuno: 249.
Antes que todo es mi dama: 173.
Antígona: 45, 182, 184, 228.
Antígona entre muros: 217.
Anxélica no umbral do ceo: 244.
Año pasado por agua, El: 289.
Aquí no paga nadie: 123, 169, 251.
Ardid, El: 238.
Arlequino, servidor de dos patrones: 67.
Arrabal Roig: 35.
Artículos: 226.
Así se compone un son: 245.
Aspirantes: 156.
Attila: 292.
Auca d'en Patufet, L': 152
L'augment: 44.
Autor y su locura, El: 128.
Aventura en el belén: 103.
Aventuras de Tarzán, Las: 124.
Aves, Las: 245.
Avispero, El: 262.
¡Ay, Africa!: 44..
¡Ay, Carmela!. Carmela y Paulino variedades a lo fino: 188.
Azaña. Una pasión española: 82.
Bagatel.les ocultes: 258.
Baile de máscaras, Un: 277.
Baixos fons, Els: 89.
Bajarse al moro: 116.
Balada de Calamity Jane, La: 135.
Balada de la cárcel de Reading, La: 89.
Balsa de la Medusa, La: 155.
Balcones de Madrid, Los: 50.
Bandoleres: 180.
Barberillo de Lavapiés, El: 287.
Barco en la botella, El: 88.
Bateo o ¿Quién bautiza al niño?, El: 149.
Batihoja: 141.
Beata pública, La: 195.
Beatles contra els Rolling Stones, Els: 244.
Bebé furioso, El: 238.
Beckett II: 165.
Bello indiferente, El: 152.
Besos de sal, collage dramático: 170.
Biotopisme: 314.
Bip, Bip-Bop, Bop: 55.
Blau marí: 228.
Blasfemia de tierra: 38.
Bloody Mary Show: 48.
Bodas de Fígaro, Las: 268.
Bohème, La: 291.
Bolero: 312.
Bolles de colors: 55.
Bona persona de Sezuán, La: 164.
Buey sobre el tejado, El: 226.
Buque fantasma, El (o el holandés errante): 286.
Burul: tensión latente: 244.
Buscando a don Cristobal (títeres de cachiporra): 260.
Búscame un tenor: 207.
Bye, bye Beethoven: 146.
Caballero, por favor: 245.
Caballete, El: 240.
Cabeza del bautista, La: 41.
Cabeza del dragón, La: 258.
Cabrearet-teatre: 146.
Caiman: 256.
Caja de Pandora, La: 155.
Cajón desastre, El: 244.
Calderón: 85.
Callejero: 41.
Cambó-Company: 52.
Cambra de Verónica, La: 182.
Caminos de Federico: 83.
Canço de l'illa (La canción de la isla), La: 224.
Candidato de Dios, El: 212.
Cantante calva, La: 34, 98, 151, 238.
Cantar de los cantares. Oratorio Semítico por la Paz, La: 113.
Canto del cisme, El: 35.
Cantos de las sirenas, Los: 40.
Cap espectacle: 34.
Capitán Lóstrago e o dragón, O: 243.
Cara nova, Una: 118.
Cara sucia, La: 252.
Carmina Burana: 311.
Cartas de mujeres: 111.
Casa con dos puertas, mala es de guardar: 119.
Casa de Bernarda Alba, La: 249.
Casa de las Chivas, La: 188.
Casa de líos, Una: 51.
Casa de Quirós, La: 36.
Casablanca, El: 230.
Casament per força: 142.
Caserío, El: 268.
Caso 315: 84.
Casting: 55.
Cavallería rusticana: 274.
Cazador furtivo, El: 278.
Celestina, La: 176.
Celos: 169.
Celos, Los: 263.
Cena del rey Baltasar, La: 39.
Cenicienta superstar: 206.
Cianuro..., ¿sólo o con leche?, El: 140, 233.
Cielo por tramoya, El: 45.
Cigüeñas caídas del paraíso, Las: 101.
Cinco mujeres españolas: 314.
Circo Intergaláctico 2, El: 226.
Cirquet: 47.
Ciugrena: 226.
Clemencia de Tito, La: 276.
Cocktail: 98.
Cochos: 251.
Coéforas, Las: 40.
Colmenas de aire: 314.
Color de agosto, El: 100.
Comedia: 227.
Comèdia de les equivocacions, La: 235.
Comedia inacabada: 92.
Comedia sin título: 234, 244.
Comedieta sin título: 50.
Como más os guste: 38.
Comparsa Carioca: 55.
Con paciencia e agarimo àndase o camiño: 165.
Concilio del Amor, El: 70.
Condecoración, La: 90.
Conte de mai no acabar, El: 249.
Contrabaix, El: 228.
Convidado, El: 39, 88.
Coplas de ciego: 240.
Cora i la magrana: 44.
Corazones rotos: 314.
Cosas de papá y mamá: 51.
Criadas, Las: 139.
Cuacualavíe: 153.
Cuando las moscas vuelan en invierno: 184.
Cuando yo era niña solía gritar y chillar: 209.
Cuarto trastero: 311.
Cuatro corazones con freno y marcha atrás: 221.
Cuatro esquinas, Las: 314.
Cuatro formas de amar: 145.
Cuento, cuento de María Sarmiento: 159.
Cuentos de Hoffmann, Los: 297.
Cuentos esféricos: 260.
Cuernos de don Friolera, Los: 250.
Cumpleaños de Maese Árbol, El: 40.
Dama del mar, La: 196.
Dama duende, La: 132.
Damas del jueves, Las: 210.
Damas, señoras, mujeres: 171.
Danny i Roberta: 185.
Darrera galopada, La: 55.
De Madrid al cielo: 191.
De tribus Mariis: 268.
Decente, La: 167.
¡Déjate llevar por los locos de capirotti!: 145.
Deliri: 138.
Des/Concert: 40.
Desafío de Juan Rana, El: 103.
Desnudas junto a la risa: 184.
Despertar a quien duerme, El: 237.
Después de Magritte: 169.
Detrás de la botella: 184.
Devoción de la Cruz, La: 230.
Día al parc, Un: 258.
Día cualquiera, Un: 54.
Día de crisi: 101.
Día de espías o... el caso del repollo con gafas, Un...: 90.
Día de gloria, El: 44.
Diario de un loco, El: 253.
Dicha de un payaso o un corazón prisionero, La: 54.
Diez de mayo de 1968: 220.
Dios durmió en casa, Un: 241.
Dios está lejos: 105.
Dios y Dios: Tres: 101.
Disciplina del conferenciante, La: 244.
Disputa, La: 69.
Divinas Palabras: 35.
Divo, El: 89.
Divorcio, más divorcio y mil veces divorcio: 93.
Dolços murmuris de la mar, Els: 195.
Dolorosa, La: 287.
Domestiques: 234.
Don Juan Tenorio: 93, 129, 246.
Don Tigre y su panda: 98.
¿Dónde están mis pantalones?: 187.
Doña Francisquita: 284.
Dos bessons venecians, Els: 145.
Dos monólogos náuticos: 155.
Dúo de la africana: 288.
Duple X: 140.
Edad de los prodigios, La: 55.
Edad Media, La: 130.
Ederra: 47.
Educando a Rita: 155.
Elegidos, Los: 192.
Eleuteridsoo: 134.
Emigrants: 203.
Emperador de China, El: 135.
En alta mar: 88.
En el bar de un hotel de Tokio: 247.
En el bosque del dragón: 260.
En resumidas cuentas: 187.
Enamorada del rey: 78.

Encantadora familia Bliss, La: 184, 247.
Enfermo imaginario, El: 50.
Enredos de Scapin, Los: 107.
Enredos de una casa, Los: 70.
Ensayo general... ¡con perdón!: 180.
Entendémonos... òu?: 228.
Entra si te atreves: 35.
Entre mujeres: 219.
Entremeses quinterianos: 39.
Entremesos: 243.
Enxayo: 254.
Epílogo: 34.
¡Eres un sol!: 247.
Ermione: 294.
Eros, Baco i Fortuna: 254.
Ertzaina al pil-pil: 137.
Escuadra hacia la muerte: 45.
Ese o ese: 98.
Esgrima y amor: 35.
Esodia: 321.
Espacio definido: 305.
Espectaculando: 246.
Espectres: 68.
Espectros: 72.
Espera, La (Antes del albor): 317.
Esquivant Nuvols: 170.
L'estació de les Dàlies: 51.
Estanquera de Vallecas, La: 153, 243.
Estrella de la noche, La: 116.
Experimento espiritual: 253.
Extraña pareja: 124.
Ezteiak (La boda de los pequeños burgueses): 246.
Fabulazione: 137.
Famili Blott: 49.
Fango: 103.
Fantasio: 193.
Fantasma de la sopera, El: 170.
Farsa del castillo, La: 152.
Fausto: 283.
Federico, el poeta de la luna: 258.
Fedora: 279.
Ferrer del tall, El: 239.
Fever: 248.
Fígaro: 269.
Figues del rei, Les: 188.
Flamenco contemporáneo: 308.
Flauta mágica, La: 268.
Fluidos: 41.
Forro para frenos: 310.
Fragmento de teatro I: 247.
Frañar: 155.
Freaks (La caravana de las maravillas): 61.
¿Fue Nick?: 243.
Fuenteovejuna: 191.
Funcions complexes: 315.
GA-69: 228.
Galas del difunto, Las: 184, 205.
Galería aparte: 251.
Ganas de hacer el indio: 90.
Gato y la luna, El: 89.
Gavilanes, Los: 287.
Gaviotas subterráneas: 165, 247.
Gea: 315.
Gioconda, La: 282.
Giravolt de maig, El: 268.
Golfos de cinco estrellas: 172.
Gorgorito: 101.
Gran ceremonial, El: 121.
Gran il.lusió, La: 60.
Gran venta décimo aniversario: 41.
Grandes éxitos-Nuevas mezclas: 134.
Grandes poetas del siglo XX: 101.
Habitación para cinco: 146.
Hàbitat: 260.
Hamlet: 112.
Hay que deshacer la casa: 53.
Hermosa luz que perdura, Una: 238.
Heroica villa, La: 70.
Hierba roja, La: 228.
Hijos de Medea, Los: 231.
Hijos del Agobio: 237.
Hinkemann: 308.
Hiper-Perplex-Turbo: 246.
Historia de dos leones, Una: 260.
Historia del teatro español. Siglo de Oro: 46.
Historia del teatro español. Siglos XV y XVI: 46.
Historia del virtuos Cavaller Tirant lo Blanc: 58.
Historia del Zoo: 101.
Historia d'un cabalo: 44.
Historial interminable, La: 188.
Historias de alquiler: 51.
Historia de amor de los antiguos canarios (nariz de perro): 36.
Historias de perfil: 100.
Històries negres: 99.
Ho estic tocant demá: 129.
Homenaje a K: 301.
Homenatge a Apel-les Mestres: 53.
Hora de la fantasía, La: 253.
Hospital de los locos, El: 226.
Hoy en fiesta: 45.
Idilio ejemplar, Un: 35.
Illa dos sorpresas, A: 259.
Imatges i contes de las mil i una nits: 149.
In concert: 230.
In extremis: 167.
Infante Arnaldos, El: 101.
Infanticida, La: 188.
Informe per a una acadèmia: 240.
Intercanvi, L': 56.
Ipurtagi: 263.
Isla de los monstruos felices, La: 260.
Jacobo y el porvenir: 103.
Jacques i el seu amo: 118, 182.
Jardín de nuestra infancia, El: 240.
Jhonny Guitar: 178.
Jinetes hacia el mar: 227.
Joc de dames: 247.
Joc de dos (Una parella oberta): 136.
Jornada particular, Una: 165, 168.
Juan sin miedo: 47.
Juana del Amor Hermoso: 35.
¿Juegas?: 101.
Jugando a vivir: 158.
Juguen?: 137.
Julio César: 79.
Juntos, pero no revueltos: 153.
Kuenca Danza Blanca: 49.
K: un artista del absurdo: 38.
Kalejira: 310.
Kathie i l'hipopótam: 159.
Kikiricaja. Una historia de payasos: 123.
Kolbebasar: 311.
Kontrabajua: 168.
Kronosburg: 251.
Kuentos: 49.
La del manojo de rosas: 288.
La más fuerte: 38, 182.
Labradoras de Murcia, Las: 270.
Lady Macbeth: 252.
Lagarada, A: 228.
Lances de carnaval: 159.
Lear: 262.
Leoncio y Lena: 248.
Letra y música: 306.
Leyenda de Alquèzar, La: 155.
Leyendas: 201.
Ligazón: 194, 227.
Lo otro. La consagración de la primavera: 45.
Locandiera, La: 55.
Loco y la monja, El: 118.
Lorenzaccio: 149.
Lorenzaccio, Lorenzaccio: 159.
Luisa Fernanda: 287.
Lulú: 293.
Luna para el bastardo, Una: 48.
Luz de gas: 36.
Luz de la materia: 245.
Lladró dels gelats, El: 258.
Llágrimes amargues de Petra von Kant, Les: 50.
Llanto de Ulises, El: 153.
Llanto del dragón, El: 182.
Llave, La: 253.
Llegenda de Sant Jordi i el Drac: 258.
Lloc on moren els mamifers, El: 126.
Llorenç mal casadís i na Sussaina d'es fil, En: 195.
Lluny de Malibú: 140.
Madame Butterfly: 268.
Madre, La: 93.
Madrid castizo, El: 95.
Maestras, Las: 240.
Majas vestidas y desnudas, Las: 44.
Majorica: 254.
Makoki: 262.
Malentendido, El: 38.
Malfario: 39.
Malquerida, La: 100, 108.
Mamá Inés: 170.
Mandrágora, La: 36, 178.
Mangia, beve, scopa forte e non avere paura della morte: 89.
Manos de Eurídice, Las: 101.
Manuscrit d'Ali Bei, El: 161.
Mañana, pasado y al otro: 309.
Mar-U: 249.
María: 240.
Marit per a la meva dona, Un: 229.
Marquesa Rosalinda, La: 61.
Marta, què et passa?: 182.
Mata a tu prójimo como a ti mismo: 40, 153.
Matemática: 227.
Materia reservada: 196, 245.
Max Gericke: un home d'urgéncia: 64.
Me río de Janeiro: 168.
Medea: 135, 204.
Mefistofeles: 273.
Menemnos, Los: 145.
Mente atropelladaa: 159.
Merienda de los generales, La: 144.
Meva Ismènia, La: 183.
Mi mamá me mima: 90.
Micomicón: 262.
Micomicón y Adhelala: 234.
1492, una empresa de Titanes (España y el descubrimiento): 259.
Milagro en casa de los López: 171.
Mío coito o la épica del BUP, El: 180.
Mira, mira: 123.
Misterio buffo: 40.
Misteris del confessionari, Els: 250.
Mitjanit al starlit: 243.
Molècules tèxtils: 101.
Molinos de viento: 288.
Momo: 54.
Motocarro, El: 38, 43.
Motor: 76.
Mourenza: 246.
Mozo que chegou de lonxe (A cantiga de Critobo Alveiros), O: 72.
Muchacha sin retorno, La: 234.
Mueca del miedo, La: 180.
Mujer rota, La: 227.
Mullieribus: 169.
Muralla china, La: 45.
Muts, Els: 195.
Na fraga do conde: 171.
Náufragos en el parque de atracciones: 95.
Nausica: 253.
Ningún nombre conocido: 124.
Ninotàrium: 260.
Nit, La: 90.
Nit de foc: 142.
No em toquis la flor: 179.
No es verdad: 126, 238.
No hay princesa: 120.
No tiene nada que ver: 310.
Noche de jazz, claqué y danza contemporánea, Una: 306.
Noche de primavera sin sueño, Una: 51.
Nosostras somos así: 89.
Nosotros, ellas... y el duende: 35, 50.
Nostra mort de cada día, La: 56.
Nuestra Natacha: 159.
Nuestro abrelatas (Le tourniquet): 135.
Nueva antología de la zarzuela: 266.
Nuvols: 253.
Ñaque o de piojos actores: 126, 141.
Ocio, celo y pasión de Jacinto Disipado: 103.
Octavia: 248.
Ochenta son nuestros, Los: 213.
Odisea: 145.
¡Oh..., qué buenas son las suegras!: 52.
Ojerizo II: 171.
Okupado: 153.
Ondina: 232.
Ópera de cuatro notas: 269.
Ópera targarina: 41.
Operación Femiscolta: 171.
Orión: 301.

Orquesta de señoritas: 101.
Oscars de la Feliu, Els: 181.
Oso, El: 182, 254.
Otello: 281.
Otras voces y Julia: 145.
Oxidiosis (Dioses oxidados): 240.
Padre, El: 38.
País que no se encuentra en los diccionarios, El: 142.
Pájaros de días líquidos: 310.
Pamplona detrás del telón: 156.
Pan y toros: 267.
Papiromoda: La moda oficial: 51.
Par de bretones, Un: 159.
Paraguas de Cherburgo, Los: 178.
Pareja abierta (casi de par en par): 88.
Paria: 38.
Parsifal: 269.
Partida de ajedrez, Una: 226.
Pasacalles-Animación Infantil: 240.
Pasajero de la noche, El: 220.
Pasión: 95.
Paso a dos: 213.
Payasos: 274.
Payasos de circo: 243.
Pedro y el lobo: 249.
Pélicano, El: 38.
Pelo de la dehesa, El: 155.
Pelópidas, Los: 51.
Pels Pèls: 119.
Pell de castor, Una: 196.
Pequeño Frankenstein, El: 146.
Pereza, La: 101.
Perfectament pedra: 307.
Perfums: 302.
Pervertimiento: 128.
Petit princep, El: 258.
Pieza de corazón y otras tripas: 70.
Pinocho: 263.
Pío, Pío Arrechouchio: 258.
Pipin: 254.
Piso, El: 100.
Placer de su compañía, El: 41.
Plautus-mix: 243.
Playa, La: 244.
Play-boy del món occidental: 34.
Pluff el fantasmita: 103.
Poe cía noventidó (Curso intensivo de adecentamiento poético para altos y bajos cargos del Estado dentro del programa "Reto 92"): 232.
Poema de Mío Cid, El: 261.
Poemas: 184.
Por la calle de Alcalá 2: 114.
Por siempre Molière: 103.
Porno Billy: 183.
Possiqueteveré: 153.
Pregonero, El: 35.
Primera de la clase, La: 45.
Primeras aventuras de Peer Gynt: 248.
Príncipe constante, El: 141.
Príncipe Micomicón, El: 47.
Principito, El: 240.
Proceso por la sombra de un burro: 38.
Prótesis: 100.
Proyecto, El: 242.
Proyecto Ícaro: 40.
Puerta y un portazo, Una: 112.
¡Pum!, ¡Pum!, ¿quién es?, ¡la policía!: 229.
Puta no manicomio, A: 244.
Putiferi: 47.
Quartetto da cinque: 98.
Quartett: 44.
¡Qué día llevas, Mariano!: 159.
¡Qué madre! (Este no se me escapa): 126.
¿Qué no...?: 142.
Qué solo me dejas: 224.
Querencia: 253.
Quién puso el cascabel al gato: 123.
¿Quién teme a Lisístrata?: 154.
Rapto en el serrallo, El: 297.
Rasgos: 311.
Realquilado, El: 200.
Rebelión de los objetos, La: 43.
Recital de baile flamenco: 303.
Recital poético-musical homenaje a Luis Cernuda: 89.
Recital poético-musical homenaje a Pablo Neruda: 89.
Refugiofobia: 169.
Rei aborrecido, O: 98.
Rei de L'Orient, El: 237.
Reina del Carcamal, La: 260.
Reina madre, La: 36.
Reír a pesar de todo: 144.
Relaciones prohibidas: 51.
Rémora: 250.
Rento, El: 153.
Reprís: 311.
Réquiem por un girasol: 240.
Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: 41.
Revoltosa, La: 288.
Revuelo de palomas, Un: 100.
Rey de Sodoma, El: 134, 253.
Rigoletto: 268.
Rinconete y Cortadillo: 258.
Rinoceronte: 102.
Robinson y Crusoe: 84.
Roda, roda, molinet: 246.
Roden les pedres: 227.
Rosa del azafrán, La: 288.
Rumor contagia, El: 188.
Rústicos, pícaros... y tunantes: 142.
Sa Padrina: 50.
Sacromonte y yo, El: 311.
Sal de la vida, La: 89.
Salvajes en Puente San Gil, Las: 239.
Sancho el Fuerte o la soledad de un rey: 159.
Sangre del tiempo, La: 103, 243.
Saperlón, El: 65.
Sarah, Jane y Trevor; 95.
Scirocco: 301.
Secreto de Colorón, El: 155.
Secuelas: 191.
Segunda mano: 98.
Seguridad social (en busca de la dentadura perdida): 95.
Seis personajes en busca de autor: 92.
Senyor Josep falta a la dona i la dona del senyor Josep falta a l'home, El: 103.
Señor Guá en el circo, El: 40.
Señora presidenta, La: 183.
Señorita Margarita/Miss Maggie, La: 191.
Ses Frasquites: 53.
S'estopa ran des foc: 184.
Set i mig: 132.
Severa vigilancia: 36.
Sí de las niñas, El: 222, 253.
Si-Fa-Sol: 259.
Si mañana es Nochebuena, esto es un asesinato: 135.
Si Ocea..no: 254.
Sideral sin gas: 183.
Silencio, se rueda: 170.
Sillas, Las: 245.
Sin pies ni cabeza: 246.
Sing-Sing: 170.
Sivisbellum: 135.
Sket-movie: 244.
Soamente se vive unha vez: 135.
Sogolonom: 138.
Solos a solas: 311.
Somni per a Artaud, Un: 132.
Somos: 50.
Sopla, sopla fuerte: 259.
Squash: 215.
Strip-Tease de los celos: 165.
SubdanDisfrutenEstrujenBajen: 123.
Suenan las campanas: 53.
Sueño llamado... agua, Un: 254.
Sueño (pero tal vez no), Un: 194.
¿Sueño solo?: 41.
Sueños fantásticos de Adelita, Los: 259.
Suerte, La: 262.
Superficie del abismo, La: 311.
Supertot: 135.
Sutil manera de desnudar a una mujer, La: 38.
Swing del maletín y otras acciones: 144.
Tafalitats: 70.
Taiko Himenchi (o conflicto generacional sobre la perseverencia del himen): 230.
Tal para cual: 263.
Tango: 35.
Tangos: 263.
Tanhäuser: 273.
Tártalo eta Artzaina: 259.
Tarzán: 236.
Te quiero, zorra: 126.
Teatre a la sang, El: 123.
Teatro Infantil: 184.
Teatro íntimo: 35.
Teatro y antiteatro: 92.
Tempestad, La: 119.
Tengo tango: 100.
Teniendo lugar: 98.
Teniente alcalde de Zalamea, El: 244.
Terapia 2.ª Ed., La: 226.
Tercer aniversario: 302.
Testimoni de càrrec: 56.
Tía Lambida, A: 244.
Tier Mon: 226.
Tira't de la moto: 181.
Titella pròdig, El: 259.
Títere a títere: 258.
Tocat d'amor: 122.
Tócala otra vez, Sam: 132.
Todos eran mis hijos: 198.
Tolo de Portosanto, O: 188.
Toreador, El: 103.
Toro suelto en Nueva York, Un: 226.
Tortilla, La: 184.
Tozolón: 248.
Tras: 38.
Trastóbilis Mecs: 247.
Treboada: 258.
Tres sombreros de copa: 256.
Tres tristes tigres go to Zaragoza: 247.
Tripafollas, xaifon, O: 98.
Trittico, Il: 270.
Trovador, El: 280.
Tuerto es el rey, El: 207.
Ubú Ubá: 182.
Último tranvía, El: 156.
Umbilokal: 255.
Una de piratas: 165, 244.
1 y 2: 245.
Va y ven de los zancudos, El: 254.
Vamos a contar mentiras: 263.
¡Vaya par de colegas!: 180.
Vaya par de sinvergüenzas: 38.
Vello celoso, O: 246.
Ven... demos: 153.
Venda en los ojos, La: 227.
Veneno del teatro, El: 38.
Venganza de la Petra, La: 244.
Ventafocs: 151.
Verbena de la Paloma, La: 287.
Verdadera historia de la princesita que tenía los cabellos del color de la luna: 258.
Verdadera historia del vengador enmascarado, La: 247.
Verdadero Oeste, El: 121.
Verí del teatre, El: 151.
Versus de Pelegrinis: 268.
Vía Crucis: 243.
Viaje al país de la música: 258.
Viaje al profundo Norte: 179.
Viaje alrededor de un pañuelo: 229.
Víctimas del deure: 66.
Vidas ejemplares: 203.
Vil seducción, La: 178.
Violines y trompetas: 184.
Visiones de neurastenia: 93.
¡Viva la Pepa!: 166.
¡Viva San Martín! (Danzas de matanza): 140.
Voces y cantos de España y Latinoamérica: 47.
Volátil (espectáculo cómico de acción aérea): 89.
Voyeur: 101.
Vuelo del águila, El: 44.
Welcome?: 155.
Wuli: 302.
Xapuzeros: 123.
Xespir: 44.
¿... Y si nos dicen que nos vayamos, vamos todos y nos vamos?: 182.
¿Y Antígona...?: 137.
Y un día me dijiste: 238.
Yo loco-loco y ella loquita: 45.
Yo me bajo en la próxima, ¿Y usted?: 142.
Yudita: 99.
Yunnila: 263.
Zeussion continua: 178.
Zombi: 256.
Zozobra: 256.
Zúar: 47.

Grupos, Compañías, Centros dramáticos
(Índice general)

A Banda, Teatre: 34.
A Cap Cap Cab: 34.
Abathar, GIT: 34.
Acción Estable-Teatro-Cero: 34.
Acuario Teatro: 35.
Adriana Borriello: 301.
Adur: 35.
Aedos, Taller de Teatro: 35.
Aescena-Teatro Elisa, Compañía: 35.
Agora Teatro Independiente: 35.
Agrupación Álvarez Quintero: 35.
Agrupación Artística Tallavi: 36.
Agrupación Teatral Coruñesa: 36.
Agrupación Teatral de les Comarques Gironines: 36.
Ajodar: 36.
Akratea Anemosa: 36.
Alba, Teatro del: 36.
Albahaca, Teatro: 258.
Albanta Acción: 37.
Albert Vidal: 37.
Alcántara, Compañía de Teatro: 38.
Alcores, Grupo Dramático: 38.
Alfa, Compañía: 38.
Alfil, S. A.: 38.
Alforjas-Prosopon: 38.
Algara: 38.
Algazara: 38.
Alhama: 38.
Alharaca: 38.
Alhoja: 39.
Almasul, Teatro: 39.
Almazara, Taller de Teatro: 39.
All i Oli Titelles Grup: 258.
Allegro Moderato (...ma non tropo): 39.
Am, Danza Teatro: 301.
Amadeo Vives, Compañía: 266.
Amaranta Teatro: 39.
Anabasi Teatro: 40.
Ananda Dansa: 301.
Andanzas: 302.
Ángel, Teatre de L': 40.
Antics Escolans de Montserrat, Cor dels: 268.
Antinoe: 40.
Antonio Joven: 40.
Aquelarre, Grupo de Teatro: 40.
Arcón Mágico: 40.
Arena: 41.
Aristófanes Escuela de Teatro: 41.
Arriaga, Teatro: 268.
Artello: 41.
Artistas Vitorianos, Colectivo de: 41.
Artristras: 41.
Arturo Fernández, Compañía de: 41.
Astena (Asociación Teatral Najerina): 43.
Atalaya, Teatro Experimental Andaluz: 43.
Atelier: 44.
Ateneu Teatre: 44.
Ático: 44.
Atlántico, Ballet del: 302.
Atlántico, Teatro do: 44.
Atracciones Ambulantes: 44.
Auchipp Teatro: 44.
Aula de Teatre de la Universitat Autónoma: 44.
Aula de Teatre de Mataró: 44.
Avelina Argüelles: 302.
Avento, Teatro: 44.
Azar, Teatro del: 44.
Azufre y Cristo, Compañía: 45.
Bagatela, Teatro: 258.
Balumba: 45.
Banda de Crisofilax, La: 45.
Bandada, Grupo Artístico: 45.
Barbola, Grupo de Teatro: 45.
Barcelona, Teatre de: 45.
Barraca, La: 46.
Baúl, El: 47.
Belingo: 47.
Bescoll Teatre: 47.
Birli-Dirli Teatro: 47.
Blanc, Companyia: 47.
Blanca del Rey: 303.
Bocanada Danza: 303.
Bohemia, Teatre de la: 47.
Bojiganga: 48.
Bruixanit: 48.
Buenos Aires, Teatro de los: 48.
Bufons: 49.
Buhardilla, La: 50.
Butxaca de Mollerussa, Teatre: 50.
Ca Nostra: 50.
Cacatúa, La: 50.
Cachirulo, Teatro: 258.
Calderilla, Teatro de Títeres: 258.
Calderón de la Barca, Compañía: 50.
Cámara de Madrid, Teatro de: 50.
Cámara del Círculo de Bellas Artes, Teatro de: 50.
Cancanas de Puertorreal, Las: 50.
Candilejas de Valladolid: 51.
Candilejas, Grupo de Teatro: 51.
Cantamaña: 51.
Capd'O (Col.lectiu d'Actors Professionals d'Osona): 51.
Carátula (GEA): 51.
Carátula, La: 304.
Carles Martínez: 52.
Carlos Ballesteros, Compañía de: 52.
Carmen Sansa y Nuria Candela, Compañía: 53.
Carmen Senra Danza Contemporánea: 305.
Caroca, Compañía de Teatro: 54.
Carro de Tespis, El: 54.
Carrucha, Teatro La: 54.
Carrusel: 306.
Casa Municipal de Cultura de Utiel, Grupo de Teatro de la: 53.
Casino des Moll, Grup de Teatre des: 53.
Casona, Teatro: 55.
Casting: 55.
Cátaro Producciones: 55.
Cátedra de Teatre del Patronat: 55.
Caxigalines Colectivo de Animación Infantil: 55.
Centre Cultural d'Alaior: 55.
Centre de Sant Vicenç, Grup de Teatre: 56.
Centre Dramátic de la Generalitat de Catalunya: 56 y 268.
Centre Dramátic de la Generalitat Valenciana: 61 y 268.
Centre Dramátic de Osona: 66.
Centre Dramátic de Sagunt: 67.
Centre Dramátic del Vallés: 68.
Centro Dramático Elvira: 70.
Centro Dramático de Extremadura: 70.
Centro Dramático Galego: 71.
Centro Dramático Nacional: 73.
Centro Insular, Teatro del: 84.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 84 y 269.
Cercanías, Teatro de: 88.
Cero, Compañía de Teatro: 88.
César Linari, Marionetas de hilo: 258.
Cestón de Máscaras: 88.
Ciervo, Grup de Teatre d'el: 89.
Circ Perillós: 89.
Circo Ambulante Gran Fonset: 89.
Circunstanxias: 89.
Clásico, Compañía de Teatro: 89.
Clunia Teatro de Cámara: 89.
Cocktail, Teatro Pirata: 90.
Colin Teatro: 90.
Colmena, La: 90.
Colonia, Teatro de La: 90.
Comediants, Els: 90.
Concord: 92.
Consell Insular de Mallorca, Compañía de: 93.
Contemporani de Barcelona, Ballet: 307.
Contrafigura: 93.
Corocotta: 93.
Corral de Comedias: 93.
Corral 86: 94.
Corsario, Teatro: 95.
Crash, Grupo: 95.
Cronopios: 95.
Cuadra, La: 96.
Cuarta Pared: 98.
Cueva de Salamanca, La: 98.
Cul de Sac Col.lectiu Teatral: 98.
Chaos, Obradoiro Teatral Os: 98.
Chirimbolo, Compañía: 98.
Chorima: 98.
Da Cappo Musical Tap Teatre: 98.
Dafne: 98.
Dagoll-Dagom: 98.
Dantea, Compañía de Danza-Teatro: 308.
Danza Española Contemporánea, Compañía de: 308.
Darrera, La: 99.
Dart Companyia de Dansa: 308.
De Actores: 99.
Depósito Dental: 100.
Derrape Teatro: 100.
Di Giorno: 100.
Diabla, Grupo de Teatro de las Juventudes Musicales de Granada: 100.
Diadres: 100.
Dick Darba: 100.
Dinamo Danza: 309.
Díptico Atroz: 100.
Directa Productora Teatral: 100.
Ditea, Teatro de Cámara: 101.
Don Patacón Teatro de Títeres: 258.
Dragón, Compañía: 101.
Drao: 101.
Druides: 101.
Drusa, Compañía Teatral La: 101.
Ducha es dicha, La: 101.
Dueto: 101.
Duodeno: 101.
Elenco: 101.
Elisa Montes: 101.
Elisenda Seras: 258.
Empatía, Grupo Juvenil de Teatro: 101.
Entaulat-Teatre, L': 101.
Eñe-Teatro, Compañía: 102.
Epidaure: 103.
Equipo Oistros, Compañía de Títeres del: 258.
Escena: 103.
Escola d'Art Dramatic Josep Yxart, Companyia de l': 103.
Escuela Municipal de Teatro de Villanueva de la Serena: 103.
Escuela Navarra de Teatro: 103.
Escuela Provincial de Teatro de Valladolid: 103.
Eskape-Danza: 310.
Eslabón, Grupo de Teatro: 103.
Espacio Cero: 103.
Espandián Teatro: 258.
Español, Teatro: 105.
Espectáculos Diamante: 112.
Espejo, Teatro del: 112.
Esperanza Alonso, Compañía de: 113.
Esperanza Roy, Compañía: 114.
Esperpento: 116.
Espronceda, Teatro: 116.
Esquella de la Torratxa, L': 118.
Estable de Lleida, Teatre: 118.
Estable de Navarra, Teatro/Cartel de Teatro: 118.
Estable del País Valenciá, Teatre: 119.
Estable de la Universidad de Granada, Teatro: 119.
Estable de Valladolid, Teatro: 120.
Estable de Zaragoza, Teatro: 121.
Estrella Viajera: 259.
Estudi Zero: 122.
Estudio Lebrijano: 123.
Estrany, Teatre: 123.
Eterno Paraíso, Teatro: 123.
Faba na ola: 259.
Fact: 310.
Fanfarra, La: 259.
Fantasía, Grupo: 123.
Farinera, La: 123.
Federal, La: 124.
Fenix, Teatro: 124.
Fernando Esteso y Andrés Pajares, Compañía de: 124.
Fila 6: 126.
Florinda Chico, Compañía de: 126.
Flux: 126.
Foc i Fum: 259.
Foro's Danza Teatro: 310.
Francisco Nieva, Compañía de Teatro: 126.

Fronterizo, Teatro: 128.
Fumeru, Colectivo Teatral: 128.
Funcionariat Escenic, S.A.: 129.
Fundación Colegio del Rey: 129.
Fundación Gombryowerich: 130.
Fura dels Baus, La: 130.
GAT (Grupo Amateur de Teatro): 132.
Gabia Teatre, La: 132.
Gabia de Bruixes Teatre de Recerca: 134.
GAD: 134.
Gadaña, A: 135.
Galadriel: 135.
Galerna, La: 135.
Ganbara: 135.
García Lorca, Compañía: 135.
Garnacha, La: 135.
Gasteiz, Teatro: 135.
GAT Compañía Teatral: 135.
Gelu Barbu, Compañía Canaria de Teatro: 310.
Génesis Teatral: 137.
Genial, La: 137.
Gent, Companyia de Teatre: 259.
Geroa, Teatro: 137.
Getam: 138.
Gloria Rognoni y Teresa Calafell, Compañía: 138.
Gorakada: 259.
Gotera, La: 139.
Grapa de Teatro: 140.
Grappa Teatre: 140.
Grifo, Teatro de Títeres y Sombras El: 259.
Guillermina Motta: 140.
Guirigai: 140.
Histrión Eboe: 141.
Horacio Rodríguez de Aragón, Compañía de: 270.
Hoy, Teatro de: 141.
Hurry up, Compañía Teatral: 142.
Ibérico de Madrid, Teatro: 142.
Iguana Teatre, La: 142.
Incert: 142.
Independiente de Santander, Teatro (TIS): 142.
Industrias Nictálopes: 142.
Inesperado, Teatro: 144.
Instante S. A., Teatro para un: 144.
Instituto del Teatro de Asturias: 144.
Intermezzo, Compañía: 145.
Interval Teatre: 145.
Intramuros: 145.
Involantes: 145.
Irene, Los muñecos de: 259.
Jácara: 145.
Jaramago, Teatro: 145.
Jarana Teatro, La: 146.
Jesús Guzmán, Compañía: 146.
Joan Verdú: 146.
Joglars, Els: 146.
Johannes Vardar, Nómadas del Teatro: 149.
José Luis Romeo: 149.
José Osuna, Compañía de: 149.
Josep María Flotats, Compañía: 149.
Joventut de la Farándula: 151.
Juan Calvo, Compañía de: 152.
Juan Carlos Montalbán: 152.
Juan de Ibarra, Grupo de Teatro: 153.
Juan de Enzina, Asociación Cultural y Teatral: 153.
Jufra: 153.
Juli Cantó: 153.
Kábala: 153.
Kakaxklan: 153.
Karagoz, Taller de Teatro Estable de Elda: 153.
Karraka, Kolektibo de Teatro: 153.
Katamitus Grupo de Teatro Joven: 154.
Keops: 155.
Kilkarrak, Taller de Teatro: 155.
Kirlo: 155.
Klótikas, Teatro: 155.
Kónic: 260.
Koyaanisqatsi: 155.
Krisol: 155.
Kurombo, Teatro: 155.
Lebrel Blanco, El: 156.
Legaleón-T: 156.
Libélula: 260.
Liceu, Gran Teatre del: 270.
Lina Morgan, Compañía: 156.
Lírica Española, Compañía: 287.
Lola Herrera, Compañía: 158.
Lola Penno: 159.
Luces de Comedia: 159.
Lucrecia Arana, Compañía: 159.
Luis Campoy, Compañía: 159.
Luna Teatro, La: 159.
Luz, Un Grupo de Teatro: 159.
Llambrot, Grup de Teatre: 159.
Lliure, Teatre: 159.
Madrigal: 165.
Maite Agirre Colectivo Teatral: 165.
Málaga Danza Teatro: 311.
Maleta de Mariano, La: 260.
Malta, Teatro de: 165.
Mandrágora: 165.
Mandrágora, Teatro de la: 165.
Manel Barceló: 166.
Manuela Rodríguez, Compañía de Danza de: 311.
María Dolores Travesedo, Compañía Lírica de: 287.
María José Cantudo, Compañía de: 166.
María Muñoz: 311.
Marimba Títeres: 260.
Mariquilla S. A.: 311.
Markeliñe: 167.
Mary Paz Pondal, Compañía de: 167.
Maskarada: 168.
Me río de Janeiro, Compañía: 168.
Media Luna, Teatro de la: 168.
Mediterráneo, Ballet del: 311.
Mediterráneo, Compañía del Teatro Estable de Málaga: 169.
Mediterrania, La: 169.
Medusa, Compañía: 169.
Metronomoteatro: 311.
Metrópolis: 170.
Metros: 311.
Mijares, Grupo de Teatro de: 170.
Miliki y Rita Irasema: 170.
Milotxa Teatre, Col.lectiu: 170.
Mimoclan: 170.
Mirapalo, Taller de Títeres: 260.
Mix, Teatro: 170.
Móbil, Teatre: 170.
Monigote, El: 171.
Monigotes Teatro de Títeres: 260.
Montse G. Romeu - Producciones Marginales: 171.
Moucho Clerc: 171.
Mudances, Companyia: 311.
Mueca, La: 171.
Munchis: 260.
Muñoz Seca, Compañía del Teatro: 171.
Nacional de España, Ballet: 312.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 173.
Nada, Teatro de la: 178.
Narruzko Zezen: 178.
Neoclássica, Grup de Dansa: 314.
Nessum Dorma Teatre: 260.
Ninetto y Absurdino: 178.
Ningures, Teatro de: 178.
Nois Alegres de San Hilari: 179.
Norte, Teatro del: 179.
Novels Arrels, Grup de Teatre: 180.
Nucli Independent de Teatre: 180.
Nuevas Generaciones: 180.
Nuevo Teatro de Aragón: 181.
Nuria Feliu: 181.
Ocas, El Teatre de l': 181.
Octubre, Teatro de: 182.
Olivo, Grupo Cultural Alcalaíno El: 182.
Ollantay: 182.
Opal Teatre: 182.
Orfeón Mahonés, Cuadro lírico del: 288.
Oris Teatro: 182.
Ou Nou Teatre, L': 182.
PTV (Pequeño Teatro de Valencia) y Los Duendes: 183.
Paco Clavel: 183.
Paco Morán, Compañía de: 183.
Pandora: 184.
Pantelaria: 184.
Papel, Teatro de: 184.
Papelón: 184.
Paso a dos, Teatro de sombras: 261.
Passatemps, Grup: 184.
Pathos: 184.
Pavón, Teatro: 184.
Payasos musicales Tato y Killo: 184.
Pedro Osinaga, Compañía de: 184.
Pep Munné, Compañía de: 185.
Pepe Otal: 262.
Pepe Rubianes: 187.
Pepe Rubio, Compañía de: 187.
Pérez Galdós, Grupo de Teatro: 188.
Pesqueira, A: 188.
Pilar Sierra: 314.
Pimpinella: 188.
Pinpilinpauxa Teatro: 188.
Pío XII, Asociación Cultural: 188.
Pla i Revés: 188.
Plaza, Teatro de la: 188.
Plexus, Compañía: 191.
Popular de la Villa de Madrid, Teatro: 191.
Popular Don Ramón de la Cruz, Compañía de Teatro: 191.
Porpol Teatro SCL: 192.
Premio de Montaje "Adria Gual 1985": 193.
Premios del Teatro Español: 194.
Principal, Teatre: 195.
Principal, Grup del Teatre (GTP): 196.
Principal de Olot, Teatro: 196.
Producciones Ángel García Moreno: 196.
Producciones Aventureras: 203.
Producciones Carles Jorge y Adolf Bras: 203.
Producciones do Noroeste: 204.
Producciones 2000: 205.
Producciones Fila 13: 206.
Producciones Joan Guitart: 207.
Producciones Justo Alonso: 207.
Producciones Luis de Castro: 210.
Producciones Mariano Torralba: 212.
Producciones No: 213.
Producciones Pedro Larrañaga: 213.
Producciones Marginales: 215.
Producciones Princesa: 217.
Producciones Teatrales Reales: 217.
Producciones Velázquez: 219.
Profetas de Mueble Bar: 220.
Progesa: 220.
Questio de Temps - Cia. de Comedies: 224.
Quintería, La: 224.
Quique Camoiras, Compañía de: 224.
Quiquilimón, Colectivo de Animación: 225.
Rafael Ponce: 226.
Ramón Farrán i Cámera: 226.
Rataplán: 226.
Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid: 226.
Rebotica, La: 227.
Revuelta, La: 227.
Retrinque: 227.
Riki-Rake, Teatrillo Móvil: 262.
Ring, Teatre al: 227.
Roseland Musical: 228.
Rúa Viva: 228.
Rueda Teatro, La: 228.
Sable, Compañía: 314.
Sac de Trons: 228.
Saco de Stromboli: 262.
Sales-Ollé, Companya: 228.
Salle d'Alaior, Grup Artístic La: 229.
Samaniego, Grupo de Teatro: 229.
Samborombon-Teatro: 229.
Sara Lezana, Compañía de Flamenco: 314.
Schinca, Grupo: 314.
Sección de Picas: 230.
Sémola, Companyia de Teatre: 230.
Set, Teatre: 230.
Sgratta, Compañía: 230.
Shakespeare, Compañía: 230.
Silbo Vulnerado, El: 232.
Silvia Munt i Miquel Cors: 232.
Sociedad Recreativa, Cultural y Deportiva de Sada, Grupo de Teatro de la: 233.
Sol, Teatro del: 233.
Sol y Tierra: 262.
Solpor: 234.

Strip-tease: 234.
Sueño de una noche de verano, Compañía: 234.
Sueños, Teatro de los: 235.
Sur, Teatro del: 236.
Suripanta: 237.
Sus Scrofa Ferus: 237.
TAP (Teatre al Paral.lel): 237.
Tabanque Imagen-3: 238.
Tabladillo, Teatro: 238.
Tablas: 238.
TAC (Teatro de Acción Corporal): 315.
Tagaste: 238.
Tagora, Compañía: 238.
Talía: 238.
Talía: 239.
Talma S. A.: 239.
Tallavi: 240.
Taller de Teatro de Ávila: 240.
Taller de Teatro Municipal de Benalmádena: 240.
Taller de Teatro Tristes Tigres: 240.
Taller Eivissa Teatre: 240.
Taller Municipal de Teatro de Ceuta: 240.
Talleret de Salt, El: 240.
Tántalo: 241.
Tántara, Equipo de Teatro: 242.
Tanttaka-Topo: 242.
Tanxarina: 243.
Tarantos, Grupo de Teatro: 243.
Tarima: 243.
Tartana Teatro, La: 262.
Tarumba, La: 243.
Tattan Club Teatro: 243.
Taula Rodona: 243.
Teatreneu, Companyia: 243.
Teatroz Colectivo de Teatro: 244.
Tebac: 244.
Teis: 244.
Teja: 244.
Tela (Teatro Experimental Latino): 244.
Telémaco Taller de Teatro: 244.
Telón Roto: 244.
Teloncillo & Associates: 244.
Temuda, Compañía Teatral: 245.
Teranyina, La: 245.
Tertulia: 245.
Theatron: 245.
Tiasos, Grupo: 245.
Tierra de Teatro, Colectivo: 245.
Timbar Teatro: 245.
Tirso de Molina, Compañía: 245.
Tiruleque: 246.
Tito Pepe, Compañía de Teatro: 246.
Toc de Retruc: 246.
Tomás Valcárcel, Compañía de: 246.
Tortell Poltrona: 246.
Transit, Companyia de Dansa: 315.
Tránsito 1: 246.
Tranvía Teatro: 247.
Tranvía, Teatro de Títeres El: 263.
Trapera, La: 247.
Trapu Zaharra: 247.
Trécola Teatro de Marionetas: 263.
Treçteatre: 247.
Tres Tristes Tigres: 247.
Trespiés: 247.
Triángulo Teatro: 247.
Trinomio-Teatre: 247.
Tripijoc: 247.
Trolls: 248.
Trompo, Taller de Teatro y Títeres El: 263.
Tuperware: 248.
Turbula: 248.
Txikili-Txakala: 263.
Txingurritegi Teatro: 248.
Txotxongillo: 263.
Tyl Tyl Teatro: 249.
U de Cuc: 249.
Universal, Marionetas La: 263.
Universidad Popular de Mijas, Grupo de Teatro de la: 249.
Universitario de Alcalá de Henares, Teatro: 249.
Ur: 250.
Urbitorbi Teatre: 250.
Uvega Teatro: 251.
Varela Buxan: 251.
Variable: 251.
Vendetta: 251.
Via 7, Grupo: 252.
Viaje, Teatro del: 252.
Víctor Hernando: 253.
Víctor Ullate, Ballet de: 315.
Vientos, Teatro de los: 253.
Vil, Teatro: 253.
Vitxeta, Col.lectiu de Teatre La: 253.
Vocacional de la Asociación de Amigos del Real Coliseo, Compañía: 253.
Warna Teatrexpress: 253.
Willy Eter: 253.
Xalgarate, Grupo de Teatro: 253.
Xana: 254.
Xauli, Grupo: 254.
Xayo: 254.
Xexc Forteza, Compañía de: 254.
Xula, Cía de Comedies i Universal Comics La: 254.
Zanahodia Teatro Estudio: 254.
Zancadilla: 254.
Zaranda, Troupe de Cómicos: 254.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional La: 317.
Zarzuela, Teatro Lírico Nacional La: 288.
Zintzilik Kompainia: 254.
Ziradanza: 321.
Zootrop Teatre: 255.
Zotal: 256.
Zozobra Teatro de Calle: 256.
Zozobras, Asociación Cultural: 256.

Títeres

Albahaca, Teatro: 258.
All i Oli Titelles Grup: 258.
Bagatela, Teatro: 258.
Cachirulo, Teatro: 258.
Calderilla, Teatro de Títeres: 258.
César Linari, Marionetas de Hilo de: 258.
Don Patacón Teatro de Títeres: 258.
Elisenda Seras: 258.
Equipo Oistros, Compañía de Títeres del: 258.
Espadián Teatro: 258.
Estrella Viajera: 259.
Faba na ola: 259.
Fanfarra, La: 259.
Foc i Fum: 259.
Gent, Companyia de Teatre: 259.
Gorakada: 259.
Grifo, Teatro de Títeres y Sombras El: 259.
Hórdago: 259.
Irene, Los Muñecos de: 259.
Konic: 260.
Libélula: 260.
Maleta de Mariano, La: 260.
Marimba (títeres): 260.
Mirapalo, Taller de Títeres: 260.
Monigotes, Teatro de Títeres: 260.
Munchis: 260.
Nessun Dorma Teatre: 260.
Paso a Dos, Teatro de Sombras: 261.
Pepe Otal: 262.
Riki-Rake, Teatrillo Móvil: 262.
Saco de Strómboli: 262.
Sol y Tierra: 262.
Tartana Teatro, La: 262.
Tranvía, Teatro de Títeres el: 263.
Trécola Teatro de Marionetas: 263.
Trompo, Taller de Teatro y Títeres El: 263.
Txikili-Txakala: 263.
Txotxongillo: 263.
Universal, Marionetas La: 263.

Lírica

Amadeo Vives, Compañía: 267.
Antics Escolans de Montserrat, Cor dels: 268.
Arriaga, Teatro: 268.
Centre Dramátic de la Generalitat de Cataluña: 268.
Centre Dramátic de la Generalitat Valenciana: 268.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 269.
Horacio Rodríguez de Aragón, Compañía de: 270.
Liceu, Gran Teatre del: 270.
Lírica Española, Compañía: 287.
María Dolores Travesedo, Compañía lírica de: 287.
Orfeón Mahonés, Cuadro lírico del: 288.
Zarzuela, Teatro Lírico Nacional La: 288.

Danza

Adriana Borriello: 301.
Am, Danza Teatro: 301.
Ananda Dansa: 301.
Andanzas: 302.
Atlántico, Ballet del: 302.
Avelina Argüelles: 302.
Blanca del Rey: 303.
Bocanada Danza: 303.
Carátula, La: 304.
Carmen Senra Danza Contemporánea: 305.
Carrusel: 306.
Centro Insular, Teatro del: 306.
Contemporani de Barcelona, Ballet: 307.
Dantea, Compañía de Danza-Teatro: 308.
Danza Española Contemporánea, Compañía de: 308.
Dart Companyia de Dansa: 308.
Dinámo Danza: 309.
Eskape-Danza: 310.
Fact: 310.
Foro's Danza Teatro: 310.
Gelu Barbu, Compañía Canaria de Danza: 310.
Málaga Danza Teatro: 311.
Manuela Rodríguez, Compañía de Danza: 311.
María Muñoz: 311.
Mariquilla S.A.: 311.
Mediterráneo, Ballet del: 311.
Metronomoteatro: 311.
Metros: 311.
Mudances, Companyia: 311.
Nacional de España, Ballet: 312.
Neoclássica, Grup de Dansa: 314.
Pilar Sierra: 314.
Sable Compañía: 314.
Sara Lezana, Compañía de Flamenco: 314.
Schinca, Grupo: 314.
TAC (Teatro de Acción Corporal): 315.
Tránsit, Companyia de Dansa: 315.
Víctor Ullate, Ballet de: 315.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional: 317.
Ziradanza: 321.

Grupos, Compañías, Centros dramáticos (Índice por comunidades)

Andalucía

Acuario Teatro: 35.
Agrupación Álvarez Quintero: 35.
Albanta Acción: 37.
Algazara: 38.
Alhoja: 39.
Almasul: 39.
Almazara, Taller de Teatro: 39.
Amaranta Teatro: 39.
Antinoe: 40.
Atalaya, Teatro Experimental Andaluz: 43.
Azufre y Cristo, Compañía: 45.
Birli-Dirli Teatro: 47.
Bojiganga: 48.
Buhardilla, La: 50.
Carátula (GEA): 51.
Centro Dramático Elvira: 70.
Clásico, Compañía de Teatro: 89.
Colonia, Teatro de la: 90.
Cuadra, La: 96.
Derrape Teatro: 100.
Diabla, Grupo de Teatro de las Juventudes Musicales de Granada: 100.
Diptico Atroz: 101.
Drao: 101.
Empatía, Grupo Juvenil de Teatro: 101.
Espandián Teatro: 258.
Esperpento: 116.
Estable de la Universidad de Granada, Teatro: 119.
Estudio Lebrijano: 123.
Histrión Eboe: 141.
Instante, SA. Teatro para un: 144.
Involantes: 145.
Irene, Los muñecos de: 259.
Jaramago, Teatro: 145.
Jarana Teatro, La: 146.
Juan Calvo, Compañía de: 152.
Kábala: 153.
Málaga, Danza Teatro: 311.
Mariquilla, SA: 311.
Mediterráneo, Compañía del Teatro Estable de Málaga: 169.
Metronomoteatro: 311.
Mirapalo, Taller de Títeres: 260.
Octubre, Teatro de: 182.
Olivo, Grupo Cultural Alcalaíno, El: 182.
Rebotica, La: 227.
Retrinque: 227.
Sur, Teatro del: 236.
TAC, Teatro de Acción Corporal: 315.
Tagaste: 238.
Tallavi:240.
Taller de Teatro Municipal de Benalmádena: 240.
Taller de Teatro Tristes Tigres: 240.
Teja: 244.
Theatron: 245.
Universidad Popular de Mijas, Grupo de Teatro de la: 249.

Aragón

Akratea Anemosa: 36.
Alba, Teatro del: 36.
Cacatúa, La: 50.
Cantamañana: 51.
Carrucha, Teatro La: 54.
Equipo Oistros, Compañía de Títeres del: 258.
Estable de Zaragoza: 121.
Galadriel: 135.
José Luis Romeo: 149.
Luces de Comedia: 159.
Nuevo Teatro de Aragón: 181.
Rueda, Teatro La: 228.
Sueño de una noche de verano, Compañía: 234.
Tabanque Imagen-3: 238.
Tántalo: 241.
Tranvía Teatro: 247.
Túrbula: 248.

Asturias

Casona, Teatro: 55.
Caxigalines, Colectivo de Animación Infantil: 55.
Cestón de Máscaras: 88.
Fumeru, Colectivo Teatral: 128.
Galerna, La: 135.
Gotera, La: 139.
Instituto del Teatro de Asturias: 144.
Kirlo: 155.
Norte, Teatro del: 179.
Oris Teatro: 182.
Quiquilimón Colectivo de Animación: 225.
Xana: 254.

Baleares

Buenos Aires, Teatro de los: 48.
Carrusel: 306.
Casino des Moll, Grup de Teatre des: 53.
Cátedra de Teatre del Patronat: 55.
Centre Cultural d'Alaior: 55.
Consell Insular de Mallorca, Compañía de: 93.
Estudi Zero: 122.
Foc i Fum: 259.
GAT (Grupo Amateur de Teatro): 132.
Iguana Teatre, La: 142.
Intermezzo, Compañía: 145.
Mediterráneo, Ballet: 311.
Orfeón Mahones, Cuadro Lírico: 288.
Passatemps, Grup: 184.
Principal, Teatre: 195.
Salle d'Alaior, Grup Artístic La: 229.
Taller Eivissa, Teatre: 240.
Taula Rodona: 243.
Xesc Forteza, Compañía de: 245.

Canarias

Ajodar: 36.
Atlántico, Ballet del: 306.
Belingo: 47.
Cámara del Círculo de Bellas Artes, Teatro de: 50.
Centro Insular, Teatro del: 84.
Gelu Barbu, Compañía de Teatro: 310.
Klótikas, Teatro: 155.
Marimba, Títeres: 260.
Pantelaria: 184.
Pérez Galdós, Grupo de Teatro: 188.
Saco de Stromboli: 262.
Samborombom-Teatro: 229.
Xayo: 254.
Zanahodia Teatro Estudio: 254.
Zaranda, Troupe de Cómicos: 254.

Cantabria

Caroca, Compañía de Teatro: 54.
Corocotta: 93.
Dantea, Compañía de Danza-Teatro: 308.
Estrella viajera: 259.
Independiente de Santander (TIS): 142.
Maleta de Mariano, La: 260.

Castilla y León

Agora Teatro Independiente: 35.
Alharaca: 38.
Am, Danza Teatro: 301.
Aristófanes Escuela de Teatro: 41.
Azar, Teatro del: 44.
Candilejas: 51.
Cercanías, Teatro de: 88.
Clunia, Teatro de Cámara: 89.
Colmena, La: 90.
Corsario, Teatro: 95.
Cueva de Salamanca, La: 98.
Diadres: 100.
Escuela Provincial de Teatro de Valladolid: 103.
Eslabón, Grupo de Teatro: 103.
Esperpento: 116.
Estable de Valladolid: 120.
Fila 6: 126.
Grifo, Teatro de Títeres y Sombras El: 259.
Juan del Enzina, Asociación Cultural y Teatral: 153.
Jufra: 153.
Keops: 155.
Libélula: 260.
Luz, un grupo de teatro: 159.
Mijares, Grupo de Teatro de: 170.
Mimoclan: 170.
Monigote, El: 171.
Nada, Teatro de la: 178.
Tabladillo, Teatro: 238.
Talía: 238.
Taller de Teatro de Ávila: 240.
Teloncillo & Asociates: 244.
Zozobras, Asociación Cultural: 256.

Castilla-La Mancha

Acción Estable-Teatro Cero: 34.
Bufons: 49.
Elenco: 101.
Eslabón, Grupo de Teatro: 103.
Fénix, Teatro: 124.
Juan de Ibarra, Grupo de Teatro: 153.
Malta, Teatro de: 165.
Mueca, La: 171.
Pathos: 184.
Quintería, La: 224.
Teatroz, Colectivo de Teatro: 244.
Trompo, Taller de Teatro y Títeres: 263.

Cataluña

A Cap Cap Cab: 34.
Adriana Borrielo: 301.
Agrupación Teatral de las Comarques Gironines: 36.
Albert Vidal: 37.
All i Oli, Titelles Grup: 258.
Angel, Teatre de L': 40.
Antics Escolans de Montserrat, Cor dels: 268.
Antonio Joven: 40.
Artristras: 41.
Aula de Teatre de la Universitat Autónoma: 44.
Aula de Teatre de Mataró: 44.
Avelina Argüelles: 302.
Barcelona, Teatre de: 45.
Bescoll Teatre: 47.
Blanc, Companyia: 47.
Bohemia, Teatre de la: 47.
Butxaca de Mollerusa, Teatre: 50.
Ca Nostra: 50.
Cancanas de Puertorreal, Las: 50.
Capd'O: 51.
Carles Martínez: 52.
Carmen Sansa y Nuria Candela, Compañía: 53.
Centre de Sant Vicenç, Grup de Teatre: 56.
Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya: 56 y 268.
Centre Dramàtic de Osona: 66.
Centre Dramàtic del Vallés: 68.
César Linari, Marionetas de hilo: 258.
Ciervo, Grup de Teatre d'el: 89.
Circ Perillós: 89.
Comediants, Els: 90.
Contemporani de Barcelona, Ballet: 307.
Cul de Sac Col.lectiu Teatral: 98.
Da Cappo Musical Tap Teatre: 98.
Dafne: 98.
Dagoll-Dagom: 98.
Darrera, La: 99.

Dart, Compañía de Dansa: 308.
Dick Darba: 100.
Druides: 101.
Elisenda Seras: 258.
Epidaure: 103.
Escola d'Art Dramàtic Josep Yxart, Companyia de l': 103.
Esquella de, Torratxala L': 118.
Estable de Lleida, Teatre: 118.
Estrany, Teatre: 123.
Fact: 310.
Fanfarra, La: 259.
Farinera, La: 123.
Flux: 126.
Fronterizo, Teatro: 128.
Funcionariat Escenic, SA.: 129.
Fura dels Baus, La: 130.
Gabia Teatre, La: 132.
Gabia de Bruixes, Teatre de recerca: 134.
GAT, Compañía Teatral: 135.
Génesis Teatral: 137.
Genial, La: 137.
Gent, Companyia de Teatre: 259.
Gloria Rognoni y Teresa Calafell, Compañía: 138.
Grappa Teatre: 140.
Guillermina Motta: 140.
Incert: 142.
Inesperado, Teatro: 144.
Interval Teatre: 145.
Joglars, Els: 146.
Johanes Vardar, Nómadas del Teatro: 149.
Josep María Flotats, Compañía: 149.
Joventut de la Farándula: 151.
Kónic: 260.
Krisol: 155.
Liceu, Gran Teatre del: 270.
Llambrot, Grup de Teatre: 159.
Lliure, Teatre: 159.
Manel Barceló: 166.
María Muñoz: 311.
Mediterrania, La: 169.
Metros: 311.
Móbil, Teatre: 170.
Mudances, Companyia: 311.
Munchis: 260.
Neoclássica, Grup de Dansa: 314.
Nessum Dorma Teatre: 260.
Nois Alegres de Sant Hilari: 179.
Nucli Independent de Teatre: 180.
Nuria Feliu: 181.
Ocas, El Teatre de l': 181.
Opal Teatre: 182.
Ou Nou Teatre, L': 182.
Pep Munné, Compañía de: 185.
Pepe Otal: 262.
Pepe Rubianes: 187.
Pimpinella: 188.
Plexus, Compañía: 191.
Premio de Montaje "Adrià Gual" 1985: 193.
Principal, Grup de Teatre: 196.
Principal de Olot, Teatro: 196.
Producciones Aventureras: 203.
Producciones Carles Jorge y Adolf Bras: 203.
Questio de Temps - Cía de Comedies: 224.
Ramón Farrán i Cámera: 226.
Ring, Teatre al: 227.
Roseland Musical: 228.
Sac de Trons: 228.
Sales-Ollé, Companya: 228.
Sémola, Companyia de Teatre: 230.
Set, Teatre: 230.
Sgratta, Compañía: 230.
Silbo Vulnerado, El: 232.
Silvia Munt i Miquel Cors: 232.
Strip-tease: 234.
Sus Scofra Ferus: 237.
TAP (Teatre al Paral.lel): 237.
Talía: 239.
Talleret de Salt, El: 240.
Teatreneu, Companyia: 243.
Tebac: 244.
TELA (Teatro Experimental Latino): 244.
Teranyina, La: 245.
Toc de retruc: 246.
Tortell Poltrona: 246.
Transit, Companyia de Dansa: 315.
Trecteatre: 247.
Tripijoc: 247.
Tuperware: 248.
U de Cuc: 249.
Universal, Marionetas La: 263.
Urbitorbi Teatre: 250.
Vendetta: 251.
Víctor Hernando: 253.
Vitxeta, Col.lectiu de Teatre La: 253.
Warna Teatrexpress: 253.
Xula, La. Cía de Comedies i Universal Comics: 254.
Zootrop Teatre: 255.
Zotal: 256.

Extremadura

Alcántara, Compañía de Teatro: 38.
Balumba: 45.
Centro Dramático de Extremadura: 70.
Dueto: 101.
Escuela Municipal de Teatro de Villanueva de la Serena: 103.
Monigotes, Teatro de Títeres: 260.
Suripanta: 237.

Galicia

Agrupación Teatral Coruñesa: 36.
Artello: 441.
Atlántico, Teatro do: 44.
Avento, Teatro: 44.
Cachirulo, Teatro: 258.
Centro Dramático Galego: 71.
Chaos, Obradoiro Teatral Os: 98.
Chorima: 98.
Ditea, Teatro de Cámara: 101.
Escena: 103.
Faba na ola: 259.
Gadaña, A: 135.
Madrigal: 165.
Medusa: 169.
Moucho Clerc: 171.
Ningures, Teatro de: 178.
Pesqueira, A: 188.
Producciones do Noroeste: 204.
Rua Viva: 228.
Sociedad Recreativa, Cultura y Deportiva de Sada, Grupo de Teatro de la: 233.
Solpor: 234.
Tanxarina: 243.
Teis: 244.
Tiruleque, O: 246.
Trecola, Teatro de Marionetas: 263.
Uvega Teatro: 251.
Varala Buxan: 251.
Willi Eter: 253.
Xalgarate, Grupo de Teatro: 253.

Madrid

Abathar, GIT: 34.
Albahaca, Teatro: 258.
Alcores, Grupo Dramático: 38.
Alfa: 38.
Alfil, SA.: 38.
Alforjas - Prosopon: 38.
Allegro Moderato (... ma non troppo): 39.
Amadeo Vives: 266.
Andanzas: 302.
Aquelarre, Grupo de Teatro: 40.
Arcón Mágico: 40.
Arturo Fernández, Compañía de: 41.
Ático: 44.
Atracciones ambulantes: 44.
Auchipp Teatro: 44.
Banda de Crisofilax, La: 45.
Bandada, Grupo Artístico: 45.
Barbola, Grupo de Teatro: 45.
Barraca, La: 46.
Baúl, El: 47.
Blanca del Rey: 303.
Bocanada Danza: 303.
Calderón de la Barca, Compañía: 50.
Cámara de Madrid, Teatro de: 50.
Candilejas, Grupo de Teatro: 51.
Carlos Ballesteros, Compañía de: 52.
Carmen Senra Danza Contemporánea: 305.
Carro de Tespis, El: 54.
Casting: 55.
Cátaro Producciones: 55.
Centro Dramático Nacional: 73.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 84, 269.
Circo Ambulante Gran Fonset: 89.
Circustanxias: 89.
Cocktail, Teatro Pirata: 90.
Contrafigura: 93.
Corral de Comedias: 93.
Corral 86: 94.
Crash, Grupo: 95.
Cronopios: 95.
Cuarta Pared: 98.
Chirimbolo, Compañía: 98.
Danza Española Contemporánea, Compañía de: 308.
De Actores: 99.
Depósito dental: 100.
Dinamo Danza: 309.
Directa, Productora Teatral: 100.
Dragón, Compañía: 101.
Duodeno: 101.
Elisa Montes: 101.
Eñe-Teatro, Compañía: 102.
Eskape-Danza: 310.
Espacio Cero: 103.
Español, Teatro: 105.
Espectáculos Diamante: 112.
Espejo, Teatro del: 112.
Esperanza Alonso, Compañía de: 113.
Esperanza Roy, Compañía: 114.
Espronceda, Teatro: 116.
Federal, La: 124.
Fernando Esteso y Andrés Pajares, Compañía de: 124.
Florinda Chico, Compañía de: 126.
Foro's Danza Teatro: 310.
Francisco Nieva, Compañía de Teatro: 126.
Fundación Colegio del Rey: 129.
Fundación Grombryowerich: 130.
GAD: 134.
García Lorca, Compañía: 135.
Getam: 138.
Grapa de Teatro: 140.
Guirigai: 140.
Horacio Rodríguez de Aragón, Compañía de: 270.
Hoy, Teatro de: 141.
Hurry up, Compañía Teatral: 142.
Ibérico de Madrid, Teatro: 142.
Industrias Nictálopes: 142.
Jesús Guzmán, Compañía: 146.
José Osuna, Compañía de: 149.
Juan Carlos Montalbán: 152.
Koyaanisqatsi: 155.
Lina Morgan, Compañía: 156.
Lírica Española, Compañía: 287.
Lola Herrera, Compañía: 158.
Lola Penno: 159.
María Dolores Travesedo, Compañía Lírica de: 287.
María José Cantudo, Compañía de: 166.
Mary Paz Pondal, Compañía de: 167.
Me río de Janeiro, Compañía: 168.
Metrópolis: 170.
Miliki y Rita Irasema: 170.
Montse G. Romeu - Producciones Marginales: 171.
Muñoz Seca, Compañía de Teatro: 171.
Nacional de España, Ballet: 312.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 173.
Ninetto y Absurdino: 178.
Ollantay: 182.
Paco Clavel: 183.
Paco Morán, Compañía de: 183.
Pandora: 184.
Paso a dos, Teatro de Sombras: 261.
Pavón, Teatro: 184.
Payasos musicales Tato y Killo: 184.
Pedro Osinaga, Compañía de: 184.
Pepe Rubio, Compañía de: 187.
Pilar Sierra: 314.
Pío XII, Asociación Cultural: 188.
Plaza, Teatro de la: 188.
Popular de la Villa de Madrid, Teatro: 191.

Popular Don Ramón de la Cruz, Compañía de Teatro: 191.
Premios del Teatro Español: 194.
Producciones Ángel García Moreno: 196.
Producciones 2000: 205.
Producciones Fila 13: 206.
Producciones Joan Guitart: 207.
Producciones Justo Alonso: 207.
Producciones Luis de Castro: 210.
Producciones Mariano Torralba: 212.
Producciones No: 213.
Producciones Pedro Larrañaga: 213.
Producciones Marginales: 215.
Producciones Princesa: 217.
Producciones Teatrales Reales: 217.
Producciones Velázquez: 219.
Profetas de Mueble Bar: 220.
Progesa: 220.
Quique Camoiras, Compañía de: 224.
Rafael Ponce: 226.
Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid: 226.
Sable, Compañía: 314.
Sara Lezana, Compañía de Flamenco: 314.
Schinca, Grupo: 314.
Sección de Picas: 230.
Shakespeare, Compañía: 230.
Sol, Teatro del: 233.
Sol y Tierra: 262.
Tagora, Compañía: 238.
Talma, SA.: 239.
Tántara, Equipo de Teatro: 242.
Tartana Teatro, La: 262.
Telémaco, Taller de Teatro: 244.
Tiasos, Grupo: 245.
Tierra de Teatro, Colectivo: 245.
Timbar Teatro: 245.
Tirso de Molina, Compañía: 245.
Tío Pepe, Compañía de Teatro: 246.
Tranvía, Teatro de Títeres El: 263.
Tres Tristes Tigres: 247.
Trespiés: 247.
Triángulo Teatro: 247.
Trolls: 248.
Tyl Tyl Teatro: 249.
Universitario de Alcalá de Henares, Teatro: 249.
Víctor Ullate, Ballet de: 315.
Vil, Teatro: 253.
Vocacional de la Asociación de Amigos del Real Coliseo, Compañía: 253.
Zancadilla: 254.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional La: 317.
Zarzuela, Teatro Lírico Nacional La: 288.
Ziradanza: 321.
Zozobra Teatro de Calle: 256.

Murcia

Arena: 41.
Cero, Compañía de Teatro: 88.
Colin Teatro: 90.
Papel, Teatro de: 184.
Temuda, Compañía Teatral: 245.
Viaje, Teatro del: 252.

Navarra

Aedos, Taller de Teatro: 35.
Alhama: 38.
Escuela Navarra de Teatro: 103.
Estable de Navarra, Teatro - Cartel de Teatro: 118.
Kilkarrak, Taller de Teatro: 155.
Lebrel Blanco, El: 156.
Luis Campoy, Compañía: 159.
Media Luna, Teatro de la: 168.
Pinpilinpauxa Teatro: 188.
Riki-Rake, Teatrillo Móvil: 262.
Tertulia: 245.
Trapera, La: 247.
Txikili-Txakala: 263.
Txingurritegi Teatro: 248.
Vía 7, Grupo: 252.
Xauli, Grupo: 254.

La Rioja

ASTENA (Asociación Teatral Najerina): 43.
Ducha es dicha, La: 101.
Garnacha, La: 135.
Lucrecia Arana, Compañía: 159.
Luna Teatro, La: 159.
Telón roto: 244.

Comunidad Valenciana

A banda, Teatre: 34.
Aescena - Teatro Elisa: 35.
Anabasi Teatro: 40.
Ananda Dansa: 301.
Ateneu Teatre: 44.
Bagatela, Teatro: 258.
Bruixanit: 48.
Calderilla, Teatro de Títeres: 258.
Carátula, La: 304.
Casa Municipal de Cultura de Utiel, Grupo de Teatro de la: 53.
Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana: 61, 268.
Centre Dramàtic de Sagunt: 67.
Di Giorno: 100.
Don Patacón Teatro de Títeres: 258.
Drusa, Compañía Teatral La: 101.
Duendes, Los: 183.
Entaulat-Teatre, L': 101.
Estable del País Valencià, Teatre: 119.
Intramuros: 145.
Jácara: 145.
Joan Verdú: 146.
Juli Cantó: 153.
Karagoz, Taller de Teatro Estable de Elda: 153.
Mandrágora, Teatro de la: 165.
Milotxa Teatre Col.lectiu: 170.
Mix, Teatro: 170.
Novels Arrels, Grup de Teatre: 180.
Nuevas Generaciones: 180.
PTV (Pequeño Teatro de Valenciá): 183.
Papelón: 184.
Pla i Revés: 188.
Rataplán: 226.
Sueños, Teatro de los: 235.
Tablas: 238.
Tarumba, La: 243.
Tomás Valcárcel, Compañía de: 246.
Trinomio-Teatre: 247.
Variable: 251.
Vientos, Teatro de los: 253.
Xula, La. Cía de Comedies i Universal Comics: 254.

País Vasco

Adur: 35.
Algara: 38.
Arriaga, Teatro: 268.
Artistas, Vitorianos, Colectivo de: 41.
Atelier: 44.
Eterno Paraíso, Teatro: 123.
Fantasía, Grupo: 123.
Ganbara: 135.
Gasteiz, Teatro: 135.
Geroa, Teatro: 137.
Gorakada: 259.
Kakaxklán: 153.
Karraka, Kolektibo de Teatro: 153.
Katamitus, Grupo de Teatro Joven: 154.
Kurombo, Teatro: 155.
Legaleón-T: 156.
Maite Agirre, Colectivo Teatral: 165.
Manuela Rodríguez, Compañía de danza de: 311.
Markeliñe: 167.
Maskarada: 168.
Narruzco Zezen: 178.
Porpol Teatro S.C.L.: 192.
Rebuelta, La: 227.
Samaniego, Grupo de Teatro: 229.
Tanttaka-Topo: 242.
Tarima: 243.
Tattan Club Teatro: 243.
Tránsito 1: 246.
Trapu Zaharra: 247.
Txotxongillo: 263.
Ur: 250.
Zintzilik Konpainia: 254.

Ceuta-Melilla

Concord: 92.
Mandrágora: 165.
Taller Municipal de Teatro de Ceuta: 240.

Autores

Alba, Maribel: 260.
Albee, Edward: 101.
Alberti, Rafael: 236.
Alegre, Luis Felipe: 232.
Alejandro, Julio: 238.
Alonso, Ángel: 137.
Alonso de Santos, José Luis: 107, 116, 153, 243.
Alonso Millán, Juan José: 140, 171, 172, 178, 233.
Alpuente, Moncho: 247.
Álvarez-Osorio, Pedro: 100, 258.
Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín: 35, 39.
Allen, Woody: 132, 178.
Amestoy, Ignacio: 47.
Amich, Jorge: 124.
Amo, Álvaro del: 76.
Andersen, H.: 263.
Annouilh, Jean: 45, 101, 182, 204, 228.
Antrobus, John: 187.
Aragón, Emilio: 170.
Aranaz, Ignacio: 103.
Araujo, Thomé: 311.
Aristófanes: 245.
Argüelles, Avelina: 302.
Armada, Alfonso: 115.
Arniches, Carlos: 36, 71, 244, 245.
Arrabal, Fernando: 121, 134, 165, 226, 253.
Arteche, Juan José: 114, 183.
Athayde, Roberto: 191.
Aub, Max: 92.
Ayckbourn, Alan: 233.
Azaña, Manuel: 82.
Azufra, Rocío: 95.
Azufre: 45.
Barbieri, Francisco: 267, 287.
Barceló, Manel: 166.
Bárcena, Dorotea: 169.
Barea, Ramón: 153.
Barret, E.: 184.
Barrillet y Gredy: 51.
Bartra, Agustí: 44.
Basurto, Luis G.: 212.
Baulenas, Lluís-Anton: 99.
Baz, Manuel: 156.
Beauvoir, Simon de: 227.
Beckett, Samuel: 227, 247, 306.
Bellon, Loleh: 210.
Beltrán, Amando: 226.
Beltrán, Nicolás: 226.
Benavente, Jacinto: 100, 108, 111.
Benet i Jornet, Josep María: 58, 135, 161.
Beolco, Ángel: 142.
Berg, Alan: 293.
Berto, Giuseppe: 169.
Bertrand, Carles: 246.
Bes, Mariano: 184.
Betriu, Anna: 142.
Bielski, Jaroslaw: 118.
Blades, Rubén: 245.
Blanco Amor, Eduardo: 36, 47, 234, 244, 262.
Bloch, Pedro: 101.
Boadella, Albert: 146.
Boito, Arrigo: 273.
Bologna, Joseph: 241.
Boluda, Amelia: 307.
Bonacci, Ana: 253.
Bonora, Ángel: 247.
Borrell, Marcel.li: 118.
Borsani, Carlos: 134.
Borsani, Joe: 134.
Bourdet, Gildas: 65.
Boyer, Christian: 142.
Bowen, J.: 95.
Bragado, Emilio: 184.
Brecht, Bertolt: 70, 164, 227, 246.
Bretón, Tomás: 287.
Bretón de los Herreros: 155, 159.
Bricaire: 183.
Büchner, Georg: 248.
Buchwald: 226.
Buenaventura, Enrique: 170.
Buero Vallejo, Antonio: 45, 256.
Caballero, Ernesto: 171, 251.
Cabrera, Fernanda: 263.
Cabrera, Ramón: 54.
Calderón de la Barca, Pedro: 39, 103, 119, 132, 141, 173, 230.
Camacho, Ángel: 40.
Campos, Antonio: 116.
Camps i Pinós, Nicasi: 229.
Camus, Albert: 38.
Capellá, Llorenç: 55.
Carballo, Jaime: 145.
Cardona, Jaume: 55.
Carner, Josep: 268.
Carreño, Anselmo: 288.
Casado, Carlos: 95.
Casamayor, Miguel: 181, 244.
Casas, Joan: 137.
Casona, Alejandro: 159, 170.
Castaño, José Luis: 315.
Castejón González, Pedro: 36.
Castilla, Luis: 98.
Castillo, Fernando: 40.
Castro, Juan Antonio de: 101.
Català, Víctor: 188.
Cermeño, Xosé: 71.
Cervantes, Miguel de: 93, 246, 258.
Ceu Guerra, María do: 135.
Cifredo, Tizi: 134.
Cilèa, Francesco: 296.
Claudel, Paul: 56.
Clavel, Paco: 183.
Cobaleda, Miguel: 135.
Cocteau, Jean: 152, 184.
Colín, Rai: 90.
Collodi, Carlo: 263.
Cooney, Ray: 184.
Coquard, Lluís: 179.
Costa, Helder: 135.
Coward, Noel: 184, 247.
Cracio, Jesús: 142.
Cruz, Ramón de la: 191, 270.
Cruz, Sor Juana Inés de la: 70.
Cubedo, Manuel: 101.
Cuti, Antonio: 48.
Chapí, Ruperto: 288.
Chéjov, Anton: 35, 182, 254.
Christie, Agatha: 56.
Chueca, Federico: 288, 289.
Danaud, Jean: 247.
Daza, Enrique: 170.
Delgado, Simón: 98.
Dencas, Carme: 142.
Di Giorno: 100.
Díaz, Jorge: 40, 126, 153, 229, 240.
Dido: 247.
Diosdado, Ana: 213.
Domínguez, Antonio: 149.
Dürrenmatt, Friedrich: 38.
Egea, Julián: 84.
Eliot, T. S.: 226.
Elizondo, Martín: 217.
Encinar, José Ramón: 269.
Echegaray, Miguel: 288.
Ende, Michael: 54.
Enzina, Juan del: 100.
Escandell, Pepita: 53.
Esquilo: 40.
Esteban Torreblanca, Miguel: 128.
Estellés, Vicent Andrés: 64.
Estévez Gantes, Rosa: 259.
Farrán, Ramón: 226.
Fassbinder, Rainer W.: 50.
Fejerman, Daniela: 184.
Felipe, León: 184.
Fellini, Luis: 263.
Ferjeman: 252.
Fernández Caballero, Manuel: 288.
Fernández de Moratín, Leandro: 222, 253.
Fernández Lera, Antonio: 103.
Fernández Shaw, Guillermo: 268, 284, 287, 288.
Figueiredo, Guilherme: 241.
Filippo, Eduardo de: 60.
Fischtel, Julio Jaime: 98.
Fo, Dario: 40, 54, 88, 118, 123, 136, 169, 180, 229, 244, 251.
Folch i Torres, Josep Maria: 151, 152.
Fornés, María Irene: 103.
Forteza. Xesc: 254.
Frichs, Mars: 45.
Friedrich, Jorg: 182.
Friel, Brian: 242.
Fresneda, Gonzalo: 65.
Fuente, Antonio de la: 213.
Fuentes, Carlos: 207.
Fuertes, Gloria: 263.
Galindo, Rosa: 100.
Galton, Ray: 187.
Gallego, Miguel: 169.
García, Gabriel: 47.
García, José Avelino: 248.
García, José Luis: 260.
García Lorca, Federico: 34, 83, 170, 227, 234, 244, 249.
García May, Ignacio: 73, 112, 178.
García Pintado, Ángel: 103.
García Segura, Gregorio: 156.
Garhel, Pedro: 100.
Garrido de la Cuesta, Luis Javier: 311.
Garrigos, Héctor: 256.
Gars, Rosine: 65.
Genet, Jean: 36, 139.
Genís, Oriol: 40.
Gil, F. Javier: 154.
Giordano, Umberto: 279.
Giradoux, Jean: 232.
Gogol: 253.
Goldoni, Carlo: 55, 67, 145.
Gómez, Óscar: 156.
Gómez de Segura, J.: 184.
Gomis, Paco: 184.
González Romero, Pedro: 227.
Gorki, Máximo: 89.
Gorostiza, Carlos: 39.
Gounod, Charles: 283.
Goustine, Luck de: 220.
Grado, Carlos: 135.
Graset, Esteve: 41.
Grau, Joan: 230.
Guerrero, Jacinto: 287, 288.
Guittier, Andre: 65.
Guzmán, Diego: 35, 95.
Hamilton, Patrick: 36.
Hamon, Louis: 250.
Hastings, Michael: 243.
Hauptmann, Gerhart: 196.
Hefft, Günter: 240.
Heine y Villon, Louis: 227.
Helen, W.: 135.
Hernández, Marisol: 263.
Hernández, Mony: 135.
Herrero, Julián: 124.
Herrero Batalla, Fernando: 44.
Ibsen, Henrik: 68, 196, 248.
Iglesias, Agustín: 140.
Introna, Nino D': 84.
Ionesco, Eugène: 34, 66, 98, 102, 103, 151, 238, 245.
Irasema, Rita: 170.
Jané, Jordi: 41.
Jardiel Poncela, Enrique: 35, 51, 221.
Jersild, P. C.: 188.
Johnson, Tom: 269.
Junyent, Sebastián: 53.
Kafka, Franz: 38, 240.
Karge, Manfred: 64.
Kirwood, James: 201.
Kopit, Arthur: 243.
Kukas: 258.
Kundera, Milan: 118, 182.
Labiche, Eugène: 183.
Laguna, Emilio: 166.
Lamy, Pierre: 250.
Lanoux, Víctor: 135.
Larra, Luis Mariano de: 287.
Larráinzar, Patxi: 156.
Larregui, Chana: 206.
Lasaygues: 183.
Leal, Cirilo: 47.
Leal, Juli: 119.
Lemos, Luis V.: 165.
León, Fray Luis de: 113.
Leoncavallo, Ruggero: 274.
Levin, Ira: 182.
Lezana, Sara: 314.
Linari, César: 258.
Lope de Vega: 191, 237.
López, Arturo: 51.
López Cambil, Juan Manuel: 259.
López Gutiérrez, Francisco: 50.
López-Medina, Julio: 51.
López Rubio, José: 227.
López Silva, José: 288.
Lorente, Juan José: 287.
Lourenzo, Manuel: 100.
Ludwing, Ken: 207.
Luna, Pablo: 288.
Lysander, Per: 231.
Llopis, Carlos: 35, 50.
Llopis, Jorge: 51.
Maar, Paul: 123.
MacDonald, Sharman: 209.
Macías: Fernando: 35.
Machado, Antonio: 226.
Machado, Clara María: 103.
Maeterlinck, Maurice: 89.
Maiakovski, Wladimir: 43.
Malcapelli, Luigi: 89.
Maquiavelo, Nicolás: 36, 178.
Maragall, Joan: 253.
Margarit, Ángels: 311.

Marivaux: 69.
Marsillach, Adolfo: 137, 142.
Martín, Andreu: 47.
Martín Gaite, Carmen: 152.
Martín Iniesta, Fernando: 88.
Martín Recuerda, José: 239.
Martínez, Ángela: 224.
Martínez Ballesteros, Antonio: 228.
Martínez Fresneda, Gonzalo: 65.
Martínez Mediero, Manuel: 35, 39, 238.
Martínez Muñoz, Enrique: 38, 43.
Martos, Cristina: 38.
Mas, Joan: 50.
Mascagni, Pietro: 274.
Matrán, José Luis: 180.
Maya, Pilar: 155.
Mayol, Martí: 184.
Medina, Vicente: 153.
Melendres, Jaume: 183.
Mesalles, Jordi: 244.
Mihura, Miguel: 167, 171, 245, 256.
Miller, Arthur: 198.
Millington Synge, John: 34, 72, 227.
Miras, Domingo: 224.
Miralles, Alberto: 55, 240, 249.
Molière: 50, 103, 107, 142.
Molina, José: 246.
Molnar, Ferenc: 35, 170.
Moncada, Santiago: 184, 219, 234.
Montesinos, Ángel F.: 114.
Moral, Ignacio del: 90.
Morate, Alberto: 138, 246.
Moreno, Roberto: 158.
Moreno Armas, José: 182.
Moreno Torroba, Federico: 287.
Moyà, Llorenç: 195, 243.
Mozart: 268, 276, 297.
Mrozek, Slawomir: 35, 88, 203.
Müller, Heiner: 44, 70.
Muñoz, Luis: 41.
Muñoz, María: 311.
Muñoz Seca, Pedro: 50, 238, 244.
Murillo, Miguel: 240.
Mus, Antonio: 195.
Musset, Alfred de: 149, 159, 193.
Nieva, Francisco: 126, 238.
Offenbach, Jacques: 297.
Oliver, Joan: 98.
Olmo, Lauro: 90.
O'Neill, Eugène: 48.
Onetti, Antonio: 39.
Orff, Carl: 311.
Ors, Francisco: 44.
Ortega, Adrián: 166.
Ortiz, Lourdes: 99.
Orton, Joe: 200.
Otal, Pepe: 262.
Otero Pedrayo, Ramón: 72, 228.
Ozores, Antonio: 168.
Paez, Jorge: 146.
Palazón, Antonio: 314.
Panizza, Oskar: 70.
Paso, Alfonso: 51, 149, 224.
Pasolini, Pier Paolo: 85, 204.
Pedrero, Paloma: 100.
Pedrolo, Manuel de: 56, 245.
Penno, Lola: 159.
Peñalara, Antonio: 146.
Perec, Georges: 44.
Pereira, Ricardo: 258.
Pérez, Ana: 156.
Pérez, María Antonia: 89.
Pérez Sierra, Rafael: 173.
Piave, Francesco M.: 268.
Picón, José: 267.
Pielmeier, John: 37, 44, 47, 50, 169.
Pinget, Robert: 103.
Pirandello, Luigi: 92, 194.
Piriz-Carbonell, Lorenzo: 217.
Pisón, Xesús: 98.
Plauto: 243, 254.
Pombo, Macarena: 124.
Ponce, Rafael: 226.
Ponchielli, Amilcare: 282.
Porcel, Baltasar: 195.
Portes, Álvaro: 51.
Portes, Francisco: 238.
Pörtner, Paul: 119.
Prokofieff: 249.
Puccini, Giacomo: 268, 270, 291.
Puértolas, Pere: 118.
Queneau, Raymond: 142.
Quintana, Roberto: 116.
Rame, Franca: 54, 88, 136, 244.
Ramírez López, Francisco: 38, 101.
Ramón, Benito de: 181.
Ramos, Dionisio: 38.
Ramos de Castro, Francisco: 288.
Ramos Martín, José: 287.
Ravicchio, Giacomo: 84.
Reina, María Manuela: 182, 220.
Rendé, Joan: 237.
Reyzábal, Íñigo: 226.
Rial, Pablo: 48.
Riaza, Luis: 34.
Ribemont-Dessaignes, Georges: 135.
Ricardi, Italo: 244.
Rimbau, Miguel: 182.
Rius, José Ángel: 159.
Roda i Fábregas, Frederic: 52, 123.
Rodoreda, Mercè: 51.
Rodríguez, Armonía: 40, 180.
Rodríguez, Manuela: 311.
Rodríguez, Maxi: 144, 180.
Rodríguez, Rafael: 236.
Rodríguez de Hita, Antonio: 270.
Rodríguez Méndez, José María: 113.
Rojas, Fernando de: 176.
Romé, Jesús: 159.
Romeo, José Luis: 149.
Romero, Federico: 268, 284, 288.
Romero Esteo, Miguel: 92.
Rossini, Gioacchino: 294.
Rubianes, Pepe: 187.
Rubio, Albert: 140.
Ruiz Corral, Carmen: 192.
Ruiz Iriarte, Víctor: 100.
Rusiñol, Santiago: 103, 259.
Russell, Willy: 155.
Sáez, Emilio: 224.
Saint-Exupèry, Antoine de: 240, 258.
Sainz, Hermógenes: 93.
Salom, Jaime: 188.
Salomón: 113.
Samaniego: 123.
Sampietro, Pau: 260.
Sánchez, Juan: 142.
Sánchez, Rosa: 260.
Sánchez Andreu, J. M.: 47.
Sanchis Sinisterra, José: 126, 128, 141, 188.
Santamaría, Luis: 130.
Santiesteban, Alfonso: 184.
Sanz, Carlos: 40.
Sarduy, Severo: 244.
Sartre, Jean-Paul: 38, 249.
Sastre, Alfonso: 45.
Scola, Ettore: 168.
Schanley, John Patrick: 185.
Schinca, Marta: 314.
Schwartz, Stephen: 254.
Séneca: 204.
Sensada, Climent: 228.
Seras, Elisenda: 258.
Serna, Tomás M.: 40.
Serrallonga, Carme: 165.
Serrano, José: 287.
Serrano, Francisco: 184.
Shakespeare, William: 38, 44, 50, 79, 101, 119, 235, 252, 262.
Shepard, Sam: 121, 122.
Sierra, Pilar: 314.
Simón, Luisa: 93.
Simon, Neil: 124.
Sirera, Rodolf: 38, 45, 48, 146, 151.
Soler, Frederic: 239.
Sorozábal: 288.
Stoppard, Tom: 230.
Strindberg, August: 38, 182.
Suárez, Marcial: 105.
Sultán, A.: 184.
Süskind, Patrick: 228.
Talesnik, Ricardo: 101.
Távora, Salvador: 96.
Taylor, Renée: 241.
Taylor, Samuel: 41.
Tejedor, Luis: 38, 43.
Templer, Sally: 191.
Terencio: 52.
Timoneda, Juan de: 145.
Tirso de Molina: 50.
Toldrá, Eduard: 268.
Tolstoi, León: 44.
Toller, Ernest: 308.
Toquero, Carlos: 120.
Torrente Ballester, Gonzalo: 176.
Torrijos, Damián: 135.
Ubillos, Germán: 153.
Valdivieso, José de: 226.
Valentín, Karl: 70, 146.
Valero Riera, Vicente: 53.
Valiente, Eduardo: 141.
Valverde, Joaquín: 288, 289.
Valledor, Cotarello: 246.
Valle-Inclán, Ramón María del: 35, 41, 61, 78, 184, 194, 205, 227, 250, 258.
Vallejo, Alfonso: 165, 179, 247.
Vargas Llosa, Mario: 159.
Vázquez, Etelvino: 179.
Vega, Ricardo de la: 287, 289.
Verde, Eladio: 254.
Verdi, Giuseppe: 277, 280, 281, 292.
Verdú, Joan: 146.
Veres, Luis: 126.
Vian, Boris: 144, 228.
Vidal, Albert: 37.
Vidal Bolaños, Roberto: 251.
Vidal i Alcover, Jaume: 103.
Vila, Xosé Luis: 188.
Vilardell, Teresa: 181.
Vives, Amadeu: 284.
Wachtel, Marcus von: 44.
Wagner, Richard: 269, 272, 282.
Wainer, Roberto: 242.
Weber, C. M. von: 278.
Wedekind, Frank: 89, 293.
West, George: 245.
Whitemore, Hugh: 196, 245.
Wilde, Óscar: 89.
Wilder, Thorton: 35.
Williams, Tennessee: 247, 253.
Witkiewicz, Stanislaw Ignacy: 118.
Xayo: 254.
Yagüe, Javier G.: 98.
Zalbidea, Víctor: 44.
Zamanillo, Eduardo: 183.
Zorrilla, José: 93, 129, 246.

Directores

Abad, Àsun: 188.
Abad La-Hoz, Carmen: 184.
Abelería, Juan: 253.
Abraham, Matías: 195.
Abril Sobagne, Christine: 38.
Aguilar, Juan Pedro de: 93.
Aguinaga, Paco: 252.
Aguirre, Maite: 165.
Aguirre, Víctor: 135.
Aiguabella, Joaquim: 188.
Al.lés, Antonio: 258.
Albarreal, Isidoro: 39.
Alberola, Francisco: 227.
Albertí, Xavier: 78.
Alegre, Luis Felipe: 232.
Aleja, Àngel G. de la: 34.
Alfayate, Luis: 153.
Almirall, Marta: 228.
Alonso, Ángel: 137.
Alonso, Eduardo: 204.
Alonso, José Luis: 78, 284, 288, 289, 292.
Alonso Millán, Juan José: 171, 172.
Álvarez, Ángela: 47.
Álvarez, Camila: 234.
Álvarez, Carlos: 98.
Álvarez, Julio: 249.
Álvarez, Luis: 98.
Álvarez, Roberto: 240.
Álvarez Acedo, Joaquín: 51.
Álvarez-Ossorio, Javier: 258.
Álvarez-Ossorio, Pedro: 100.
Álvarez Silva, Juan Manuel: 98.
Amador, Charo: 184.
Amengual, Antonio: 287.
Amengual, Biel: 55.
Amich, Jorge: 124.
Ana, Hugo de: 294.
Anguera, Joan: 132.
Angulo, Paco: 142.
Antón, José María: 92.
Aragón, Emilio: 170.
Arbilla, Marcelo: 252.
Arcas, Pere: 247.
Argüelles, Avelina: 302.
Arias, Alfredo: 61.
Argote, Mikel: 38.
Armada, Alfonso: 155.
Arranz, Ángeles: 308.
Arranz, Julia: 227.
Asenjo, Salvador: 51.
Avilés, Martí: 184.
Azpilicueta, Jaime: 209.
Baiges, Carlos: 35.
Balaguer, Luis: 287.
Ballesteros, Carlos: 52, 166.
Ballesteros, Mari Paz: 314.
Ballesteros, Ramón: 212.
Banci, Umberto: 278.
Barán, Men: 155.
Barba, Lurdes: 45.
Barbu, Gelu: 310.
Barceló, Manuel: 166.
Barea, Ramón: 153.
Barra, Ray: 317.
Barreda, Ángel: 194.
Bas, Joan: 182.
Baulenas, Lluís-Antón: 99.
Bautista, Marta: 260.
Belastegui, Maribel: 246.
Belbel, Sergi: 44, 128.
Beltrán, Amando: 226.
Belucci, Nicolás: 245.
Benaque, Juan Ramón: 228.
Bernal, Carlos: 245.
Bertrand, Carles: 246.
Berriel, Marco: 310.
Betriu, Anna: 142.
Bieito, Calixto: 51.
Bielski, Jaroslaw: 118, 139, 144.
Blat, Luis: 194.
Boadella, Albert: 146.
Bogado, Aurelio: 311.
Bonnín, Hermann: 60.
Borge, Ángel: 101.
Borrel, Marcel.li: 118.
Borsani, Joe: 134.
Bosch, Gilbert: 140.
Boso, Carlo: 61, 237.
Bourdet, Gildas: 65.
Bozzo, Joan Lluís: 98.
Bravo, Francesc: 310.
Brugarolas, Marisa: 259.
Bugaj, Tomasz: 268.
Bulbena, Xavier: 255.
Bullrich, Enriqueta: 95.
Bussotti, Sylvano: 270.
Caballero, Ernesto: 215.
Cabrera, Fernanda: 263.
Calatrava García, Fernando: 244.
Calvache, Ignacio: 70.
Calvo, Blanca: 303.
Calvo, Juan: 152.
Calle Arambarri, Joaquín: 142.
Calleja, Román: 54.
Caminals, Pere Lluís: 195.
Camoiras, Quique: 224.
Campos, Rafael: 247.
Campoy, Luis: 159.
Camps, Salvador Vicent: 180.
Candela, Nuria: 53.
Cano, Carles: 152.
Canseco, Manuel: 287, 288.
Cantó, Juli: 153.
Cañas, Gonzalo: 102.
Cañellas, Pep: 195.
Carballar, Servando: 261.
Carballo, Jaime: 145.
Cardona, Jaume: 55.
Cariñena, Mariano: 121.
Carvajal, Francisco: 38.
Carrillo, Fausto: 145.
Carrillo, Mercedes: 90.
Casamayor, Miquel: 181, 182.
Castaño, José Luis: 315.
Castellanos, Francisco: 254.
Castelló, Chema: 226.
Castilla, Luis: 98.
Castillo, Fernando: 40.
Castillo Vela, José: 134.
Castro, José Miguel: 260.
Catena, Víctor Andrés: 156, 191.
Cebreiro, Alberto: 183.
Cejudo, Xan: 171.
Claramunt, Sergio: 247.
Cobo, Ángel: 239.
Cobo, Antonio: 38.
Cobos, Fernando: 119.
Colin, Rai: 90.
Colomer, Josep: 66.
Coll, Guillermina: 308.
Collado, Manuel: 210.
Contreras, Chatono: 135.
Conty, Alejandro: 38, 182.
Corbacho, Sylvia: 311.
Cordeiro, José Antonio: 141.
Coromina, Jordi: 260.
Corredera Martín, Jesús María: 238.
Correro, Paco: 141.
Cortes, Pep: 254.
Cortizo, Rodolfo: 262.
Coso, Miguel Ángel: 135.
Costa, Helder: 238.
Costa, Josep: 185, 288.
Cracio, Jesús: 142.
Crehuet, Elisa: 269.
Cruzate i Millán, Francesc: 169.
Cuadrado, Vicente: 135.
Cubedo, Manel: 101.
Cuenca Martínez, Roberto: 188.
Cueto, Jokin: 254.
Cumplido López, Juan Manuel: 240.
Cuti, Antonio: 48.
Chapí, Merche: 132.
Chocarro, Esther: 252.
Dausá, Pere: 259.
Davies, Ana: 54.
Delgado, Simón: 98.
Dencas, Carme: 142.
Di Giorno: 100.
Di Marco, Leona: 122.
Diaz Morón, Fernando: 243.
Díez, Adolfo: 243.
Díez Witon, Natalia: 259.
Doredo, Jordi: 47.
Domecq, Clara: 169.
D'Ors, Luis: 226.
Dueña Jiménez, Manuel de la: 251.
Dumas Puente: 142.
Durante, Antonio G.: 50.
Echávarri, Pedro: 155.
Egea, Manuel Ángel: 84.
Elejalde, Karra: 41.
Enrich, Doménech: 229.
Elías, Sito: 47, 140.
Erill, Gustau: 103.
Escalada, Julio: 112.
Escartín, Eva L.: 40.
España, Manuel: 249.
Estadella, Agustí: 126.
Esteban Torreblanca, Miguel: 128.
Estévez Gantes, Xurxo Xuan: 244.
Estrada, Joan: 50.
Estruch, José: 226.
Fargas, Lluís: 196.
Farrán, Ramón: 226.
Farray, Lidia: 262.
Farré, Maurici: 196, 227.
Fernández, Arturo: 41.
Fernández Aguilar, Jacobo: 88.
Ferrer, Martín: 50.
Fité, Jordi: 151.
Flor, Emilio: 40.
Flores, Enric: 136.
Flórez, Mariano: 227.
Florit, Cosme: 50.
Flotats, Josep María: 149.
Franco, Maribi: 154.
Freiria, Armando G.: 44.
Frisell, Sonja: 281.
Fonollosa, Josep: 239.
Fonseca, Vicente: 155.
Font, Joan: 90.
Forteza, Xesc: 254.
Fuente, Antonio de la: 213.
Fullana, Pere: 142.
Gabaldón, Juan Luis: 145.
Gabriel, Abelardo P.: 103.
Gadé, Analía: 172.
Galán, Paco: 45.
Gallego, Miguel: 169.
Gallifa, Enric: 179.
Gamboa, Juan Carlos L.: 213.
Gamboa, Pepa: 227.
Gamero, Antonio: 113.
García, Gabriel: 47.
García, José Andrés: 93.
García, José Avelino: 248.
García, José L.: 260.
García, Juan Ángel: 123.
García Alonso: 146.
García Asensio, Enrique: 268.
García Barquero, Juan Antonio: 227.
García Juliá, César O.: 258.
García May, Ignacio: 112.
García Moreno, Ángel: 196, 198, 200, 201.
García Teba, Javier: 182.
García Valdés, Ariel: 56.
García Yñigo, José Antonio: 238.
Garnacho Martínez, Rosa: 225.
Garrido, María José: 238.
Garrido, Miguel: 123, 243.
Garrigós, Héctor: 256.
Garrigosa, Joaquim: 268.
Gas, Mario: 72, 277.
Gibbs, Christine: 306.
Gil, Carlos: 135.
Gil, F. Javier: 154.
Girona, Jaume: 247.
Gómez, Asunción: 39.
Gómez, Áureo: 171.
Gómez, Javier: 171.
Gómez, José Luis: 82, 188.
Gómez Arévalo, Luis Ernesto: 244.
Gómez Godoy, Emilio: 244.
González, Enrique: 103.
González, Félix: 56.
González, Florencio: 51.
González, Francisco: 178.
González, Juan Carlos: 95.
González, Manuel: 126.
González Vergel, Alberto: 141.
García, María: 35.
Gragera, Lola: 101.
Granda, Juanjo: 126.
Graset, Esteve: 41.
Grau, Joan: 230.
Guardiola, Pepelú: 123.
Guerment de la Berg, Henriette: 188.
Guevara, Agustín: 126.
Guirau, Antonio: 129, 191.
Guiscafré, Serafín: 93.
Guittier, André: 65.
Gutés, Eduard: 56.
Gutiérrez, Ángel: 50.
Gutiérrez Pescador, Carmen: 247.
Guzmán, Alfredo: 38.
Guzmán, Diego: 35.
Guzmán Sanguinetti, Ignacio: 95.
Hefft, Günter: 240.
Henares, Manuel: 53.
Heras, Guillermo: 76, 85.

Hermida, Alicia: 46, 47.
Hernández, Andrés: 226.
Hernández, Emilio: 105, 111, 152.
Hernández, Manuel: 259.
Hernández, Pedro Miguel: 194.
Hernández Mondragón, José Antonio: 34.
Hernández Sánchez, Francisco: 116.
Hernández Torres, Rafael: 35.
Hernando, Víctor: 253.
Herold, Alexander: 207.
Herrero, Julián: 124.
Herrero, Nuria: 152.
Hornazábal, Yuyo: 259.
Ibáñez, Javier: 247.
Iglesias, Agustín: 140.
Illán, Francisco: 170.
Iniesta, Ricardo: 43.
Introna, Nino D': 84.
Iturri, Luis María: 268.
Jaime, Rocio: 101.
Jarpó, Jacques: 280.
Jesús, Gloria de: 182.
Jordá, Joan Carles: 98.
José Antonio: 312.
Jovells, Jaume: 50.
Juanpere, Dolors: 253.
Katz, Zulema: 55.
Keaton, Charlie: 37.
Kukas: 258.
Lago, Xulio: 44.
Lanza, Pedro: 88.
Lapa, Fernando: 169.
Laparra, Juan: 165.
Lara, José Luis: 35.
Larregui, Chana: 206.
Lasarte, Carlos: 243.
Lázaro, César: 36.
Lázaro, Eusebio: 230, 231.
Litago, José Miguel: 38.
Lo Giudice, Domingo: 207.
López, Enrique: 100.
López, Juan: 123.
López, Juan Antonio: 103.
López, Pablo: 100.
López Gutiérrez, Franciso: 50.
López Medina, Julio: 51.
Lorenzo, Santiago: 226.
Losada, Jaime: 46, 47.
Lourenzo, Manuel: 72.
Luna, Eusebio: 44.
Leal, Juli: 235.
Leis, Rosuca: 233.
Lemos, Luis V.: 165.
León Felipe, Benigno: 184.
Llop, Jodi: 118.
Llovet, Francesc: 101.
Marcià, Cristina: 304.
Madau-Díaz, Antonello: 274.
Magán, Agustín: 101.
Maicas, Moisés: 44.
Malla, Gerardo: 205.
Mana Carneiro, Erico: 191.
Marco, Ángel: 90.
Marín, Carlos: 36.
Mariquilla: 311.
Margarit, Angels: 311.
Marquerie, Carlos: 226, 262.
Marsillach, Adolfo: 173, 176.
Martínez, Agapito: 44.
Martínez, Jordi: 251.
Martínez, José A.: 243.
Martínez, Pedro Miguel: 168.
Martínez, Yolanda: 227.
Martínez Gallego, Carlos: 253.
Martos, Cristina: 38.
Mas, Mercé: 241.
Masgrau, Mariona: 259.
Masó, Quim: 240, 241.
Masó, Xicu: 36.
Matheus, Jorge: 170.
Matrán, José Luis: 180.
Maya, Pilar: 155.
McCallion, Michael: 51.
McNicol, Douglas: 159.
Meléndez, Santiago: 36.
Melendres, Jaume: 250.
Melfi, Irene: 259.
Méndez, Miguel: 36.
Menéndez, Juanjo: 184.
Mercadal, Joan: 288.
Merklein, Nina: 306.
Merlo, Manuel: 240.
Mesalles, Jordi: 230.
Mestre, Josep María: 193.
Mira, Juan Luis: 145.
Miral, José Luis: 35.
Miralles, Alberto: 55.
Mitjans, Josep: 311.
Molina, José: 246.
Moneo, Aurora: 103.
Montanyés, Josep: 161.
Montejano, Estrella: 35.
Montenegro, Santiago: 41, 71.
Monterde, Pau: 69, 70.
Montesinos, Ángel F.: 114.
Montoto, Vicente: 251.
Monzón Vázquez, Eva María: 38.
Mora López-Almodóvar, Jesús: 263.
Morán, Paco: 183.
Morales, Anita: 188.
Morate, Alberto: 138, 140, 246.
Motilla, Juan: 123.
Munárriz, Francisco Javier: 245.
Muñoz, María: 311.
Nadal, Rafael: 311.
Nares, Pedro: 165.
Narros, Miguel: 108, 226.
Navarro, Antonio: 155.
Navarro, Manuel: 184.
Nel.lo, Francesc: 68.
Nicolás, José Luis: 54.
Nieto, Sebastià: 89.
Nieto de Losada, Danilo: 241.
Noguès, Santi: 244.
Novo, Andrés: 287.
Novo, Nancho: 101.
Obregón, Paco: 137.
Olivé, María Rosa: 151.
Olle, Joan: 132.
Oller, Ramón: 311.
Omar, Alberto: 229.
Ortega, Adrián: 168.
Ortega, Francisco: 181.
Ortega, Juan: 178.
Ortega, Julián: 178.
Ortega, Pepe: 100.
Ortuño, Francisco: 99, 249, 250.
Ósacar, Marian: 135.
Osuna, José: 124, 149.
Oteiza, Agustín: 159.
Páez, José: 146.
Palazón, Antonio: 314.
Panera, Carlos: 168.
Parada, Celso: 179.
Pasqual, Lluís: 79, 83, 159.
Pastor, Juan: 248.
Patane, Vittorio: 276.
Peña, Jesús: 41.
Peralta, Luis: 51.
Perdikidis, Denise: 321.
Pereira, Carlos: 245.
Pereira, Ricardo: 159, 258.
Pérez, Juan Ramón: 220.
Pérez, María Antonia: 89.
Pérez Puig, Gustavo: 222.
Pérez Tapanes, Mario: 170.
Perugorría, Julio: 259.
Pimienta, Helena: 44, 250.
Pindado, Alfonso: 45, 247.
Planella, Pere: 73, 119, 242.
Plaza, José Carlos: 293.
Pomar, Jordi C.: 234.
Pombo, Macarena: 124.
Ponce Sánchez, Manuel: 245.
Pons, Carles: 254.
Portacelli, Carme: 64.
Postigo, Rosa: 228.
Poveda, Lola: 234.
Prada Martínez, Xosé: 246.
Presumido, Andrés: 55.
Puchades, Paco: 34.
Puente, Jesús: 213, 219.
Pugliese, Rocco: 282.
Puigserver, Fabià: 164.
Pujol, Bernat: 243.
Quintana, Juan Antonio: 120, 121.
Quintana, Roberto: 116.
Ramírez López, Francisco: 38.
Raté, José Carlos: 103.
Recatero, Mara: 220, 221.
Redín, Valentín: 156.
Rehm, Rosemary: 306.
Reixach, Doménech: 268.
Rey, Blanca del: 303.
Rey, Jorge: 258.
Reyes, Sergio: 44.
Reyzábal, Iñigo: 226.
Riber, Jean-Claude: 286.
Ribot, María José: 303.
Riera i Arago: 301.
Riesgo, Víctor: 244.
Rimbau, Miquel: 182.
Río, José del: 203.
Rius, José Ángel: 159.
Rivas, Mike: 243.
Rives, Antonio: 253.
Roda i Fábregas, Frederic: 52, 123, 129.
Rodarelli, Styl: 134.
Rodríguez, Armonia: 40, 180.
Rodríguez, Isidro: 167.
Rodríguez, Mar: 301.
Rodríguez, Rafael: 236.
Rodríguez Abad, Ernesto: 184.
Rodríguez Aragón, Horacio: 268, 270, 291.
Rognoni, Gloria: 138.
Roma, Ximo: 188.
Romanos, Ricardo: 159.
Romeu, Quico: 251.
Rosa, María José de la: 262.
Roskin, Héctor: 245.
Rota, Cristina: 39.
Rotelli, Víctor: 40.
Roth-Lange, Friedhelm: 70.
Rouba, Pawel: 58.
Rovira, María: 315.
Rubiera, Óscar: 254.
Ruggiero, Ángel: 158.
Ruiz, Antonio: 67.
Ruiz, María: 103, 217.
Ruiz, María del Carmen: 244.
Ruiz, Vicente: 101.
Ruiz Corral, Carmen: 192.
Ruiz de Gordoa, Enrike: 229.
Ruiz de Lara, Felipe: 135.
Ruiz Laorden, Urbano: 268.
Ruiz Quesada, Ángel: 36.
Ruscadella, Xavier: 255.
Sáenz de Heredia, Álvaro: 167.
Sáenz Lerena, José Luis: 43.
Sáez Ortega, Pedro: 45.
Sagi, Emilio: 296, 297.
Sala, Jacint: 159.
Salvat, Ricard: 272.
Sampietro, Pau: 260.
San Martín, Xoan: 135.
Sander, Alexander: 269.
Sans, Amadeo: 126.
Sans, Santiago: 232.
Sansa, Carmen: 53.
Santana, Jorge: 45.
Santiago, Enrique: 155.
Sánchez, Dionisio: 50.
Sánchez, Ginés: 101.
Sánchez, Luis: 89.
Sánchez, Manuel: 48.
Sánchez, Rosa: 260.
Sánchez Abellán, Asunción: 171.
Sánchez Andréu, J. M.: 39, 47.
Sánchez Vílchez, Enrique: 236.
Sanz, Juan: 244.
Sanz, Jesús: 238.
Sastre Fernández, Antonio: 153.
Schinca, Marta: 314.
Segura, Emilio: 35.
Senra, Carmen: 305.
Sensada, Climent: 228.
Seras, Elisenda: 258.
Serna, Tomás M.: 40.
Serra, Bautista: 244.
Serrano, José Luis: 258.
Sicuri, Emilio: 273.
Sierra, Pilar: 314.
Silva, Rubén: 268.
Simó, Ramón: 103.
Soulier, Daniel: 107.
Sousa, Juan José: 253.
Suárez, Francisco: 237.
Suárez, Simón: 269.
Szkandera, Andrej: 88.
Tamayo, José: 266, 267.
Távora, Salvador: 96.
Teja, Francisco: 244.
Templer, Sally: 191.
Terrades, Antoni: 245.
Tomassi, Carlo: 149.
Tomassi, Giuseppe de: 279, 283, 297.
Tomé, José Antonio: 44.
Torán, Rafael: 311.
Torre, Víctor: 262.
Torrents, Josep: 203.
Torres, Marta: 165.
Tovías, Berti: 170.
Trías, Montserrat: 246.
Trujillo, Francisco: 182.
Turull, Víctor: 203.
Ubeda, Vicente: 240.
Urdiales, Fernando: 95.
Valcárcel, Tomás: 246.
Valdés Sánchez, Pablo: 248.
Valdivia, Dinora: 307.
Valero Riera, Vicente: 53.
Valiente, Quintín: 258.

Valle Carrasco, Francisco del: 227.
Valls, Edison: 301.
Vázquez, Etelvino: 179, 180.
Vázquez, Xema: 98.
Vázquez Dorado, Alfredo: 251.
Vegal, Fernando: 48.
Verdu, Joan: 146.
Vicente Hernando, César de: 38.
Vida, Joaquín: 233.
Vidal, Albert: 37.
Vidal, Eliana: 253.
Vidal, Josep M.: 183.
Vidal, Manuel: 228.
Vides, Carlos: 103.
Viéitez, Manolo F.: 178.
Vilar, José Manuel: 47.
Villa Alegre, Pepelu: 182.
Villanueva, Roberto: 119.
Villar, Teresa: 228.
Watchel, Marcus von: 44.
Wainer, Judith: 242.
Ward, Cristina: 130.
Yagüe, Javier G.: 98.
Yanowsky, Anatol: 302.
Zalbidea, Víctor: 44.
Zamanillo, Eduardo: 183.
Zaragoza, Lorenzo: 217.
Zavala, Hernán: 187.
Zurro, Alfonso: 39.

Escenógrafos

Adrián, Tomás: 268.
Aguirre, José Ramón: 183.
Alarcón, Antonio: 53.
Alberola, Francisco: 227.
Alonso, José Luis: 288.
Alpuente, Jesús: 36.
Álvarez García, Juan Antonio: 146.
Álvarez, Luis: 98.
Amenós, Marsa: 98.
Amenós, Montse: 98, 229.
Amich, Jorge: 124.
Ana, Hugo de: 291, 294.
Anós, Mariano: 247.
Ansa, Fernando G.: 155.
Antolín, Ignacio: 260.
Antón, Jorge: 236.
Araujo, Thomé: 311.
Andalione Francesco: 142.
Arnao, Eugenio: 232.
Arqués, Jordi: 169.
Avilés, Juan Santiago: 39.
Azagra, Pedro: 252.
Bagués, Antonio: 234.
Ballester, Cándido: 48.
Baque, Carmen: 253.
Barea, Ignacio: 227.
Barrio, Manuel: 153.
Basterretxea, Néstor: 254.
Bautista, Marta: 260.
Bauza, Toni: 184.
Belart, Antonio: 182.
Belmonte, José R.: 244.
Berga, Juan Manuel: 142.
Bernal, Carlos: 245.
Bernedo, Mario: 82, 108, 188, 205, 292.
Berastegui, Manuel: 314.
Berriel, Marco: 310.
Blanco, Ovidio: 169.
Blasco, Andrés: 247.
Blell, Hamid: 302.
Boldu, David: 41.
Borge, Carlos: 52.
Bourdet, Gildas: 65.
Bover, Kim: 247.
Boyer, Christian: 142.
Brugarolas, Marisa: 259.
Bueso, Antoni: 64, 203.
Bulbena, Xavier: 146, 255.
Burgos, Emilio: 222.
Burmann, Wolfgang: 156.
Businger, Toni: 273, 297.
Caldulch, Ernest: 137.
Calvo, Jesús: 169.
Cammaratta, Ángel: 93.
Campos, Rafael: 247.
Cano Quintana, Joaquín: 308.
Canzoneri, Michele: 270.
Cañas, Gonzalo: 102.
Cao, Paco: 180.
Cariñena, Mariano: 121.
Caritx, Roser: 251.
Carrascal, Gabriel: 101.
Carpi, Toni: 101.
Casas, Carles: 40.
Castelar, Elena: 256.
Castelló, Chema: 226.
Catalán, Blanca María: 38.
Cenjor, Laura: 140.
Cesteros, José: 41.
Cienfuegos, José Ignacio: 154.
Clarión Arte Taller: 165.
Colis, Isabel: 159.
Collado, Lorenzo: 191, 287, 288.
Colomer, Julia: 36, 240, 241.
Company, Lorenzo: 183.
Conesa, Paco: 204.
Conty, Alejandro: 38, 182.
Corbella, Lorenç: 311.
Corominas, Jordi: 250.
Cortés, Tony: 105, 113, 171, 172, 195.
Coso, Miguel Ángel: 244.
Cruz de Castro, F.: 314.
Cubedo, M.: 101.
Cubero, Antonio: 39.
Cytrynowski, Carlos: 173, 176.
Chambers, Deborah: 51.
Dacosta, Anabel: 178.
Dámaso, Pepe: 310.
Dekker, Kesso: 315.
Denisse, Albert: 40.
Departamento de Diseño del Centro de la Cultura Popular Canaria: 47.
Díez, Jesús: 311.
D'Odorico, Andrea: 108.
Eiris, Xoán M.L.: 72.
Eloy, Carlos: 253.
Enrich, Doménech: 229.
Equipo 88: 245.
Escuela de Bellas Artes de Bilbao: 165.
Esteban, Julio: 184.
Estivill, Quico: 237.
Expósito, Marisé: 182.
Farré, Maurici: 196.
Fernández, Fino: 93.
Fernández, Paco: 101.
Fernández Aguilar, Jacobo: 88.
Ferrari, Alejandro: 314.
Flores, Alfons: 136.
Flores, Antonio: 100.
Freiria, Armando G.: 44.
Freixes, Dani: 138.
Galán, Julio: 289.
García, Agustín: 311.
García, Javier: 39.
García José María: 260.
García, Juan Manuel: 213.
García Vourtoy, Inmaculada: 50.
Gargallo, Santiago: 229.
Garrigos, Rafael: 100, 112, 270.
Gómez, R.: 101.
González Hernández, David: 34.
González Otero, Xoán: 72.
González Romero, Pedro: 227.
Gracia, Lluís: 183.
Granero, José: 312.
Grande, Marcelo: 232, 277.
Grau, Joan: 230.
Guitart, Joan: 44.
Gutiérrez, Ángel: 50.
Guzmán, Tero: 180.
Hallum, Ulf de: 302.
Hernández, José: 141, 230.
Hernández, Mony: 135.
Herrero, Angelina: 230.
Heymann, Carmen: 261.
Hita, Miguel: 311.
Hornazábal, Yuyo: 259.
Ibáñez, Josep: 146.
Ibarrola, José: 137, 153.
Iglesias, Luis: 54.
Ivars, Ramón B.: 66, 182.
Jiménez, P.: 39.
Jiménez, Pedro: 240.
Jiménez, Rafael: 258.
Jorba, Joan: 69.
Jové Ángel: 60.
Jovells, Jaume: 50.
Julme: 51.
Keaton, Charlie: 37.
Kukas: 72, 258.
Labrado, Verónika: 135.
Lacalle, José Javier: 167.
Lago, Xulio: 44.
Landi, Luca: 159.
Larreina, Francisco Javier: 123.
Lawacz, Jerzy: 58.
Lelli, Silvia: 270.
Levy, Alicia: 242.
Lo Giudice, Domingo: 207.
López, Mario: 209.
Luzzati, Emanuele: 61.
Llamas, Antonio: 217.
Llopis, Luis: 182.
Llopis, R.: 170.
Llorens, Francisco: 180.
Madaula, Josep: 68, 126.
Mampaso, Manuel: 149, 212, 220, 221.
Manessier, Jean Baptiste: 107.
Marinero, Manuel: 244.
Martín, Eloy: 90.
Martín Gómez, Arturo: 155.
Maroto, Mery: 120, 121.
Martín, Andrés: 100.
Martín, Carmen: 41.
Martínez Cano, Joaquín: 308.
Marzolff, Serge: 149.
Mas, Merce: 240, 241.
Masó, Jordi: 188.
Masotti, Roberto: 270.
Massip, Miguel: 93.
Matas, María Jesús: 45.
Mayayo, Ignacio: 50.
Mayor, Amparo: 183.
Melín, Xosé Lois: 244.
Millán, Xavier: 193.
Mira, Antoni: 307.
Molina, Javier: 243.
Molina, Ramón: 167.
Molins, Jordi: 250.
Montesinos, Carlos: 34, 236, 301.
Mora, Juan: 185.
Mora, Manolo: 227.
Moreno, Pedro: 78, 246, 253.
Morini, Luciana: 270.
Morgui, Ferrán: 56.
Muñoz, Antón: 192.
Muñoz, María: 311.
Muñoz, Paquito: 50.
Navarro, J. Manuel: 170.
Navarro, Javier: 129.
Nieto, Toñi: 182.
Nieva, Francisco: 126.
Nogués, Txema: 250.
Ochot: 98.
Oliva, César: 181.
Oliver, Josep M.: 89.
Olozábal, María Carmen: 243.
Ortega, Miguel Ángel: 238.
Ortiz de Urbina, Leticia: 101.
Obregón, Javier: 137.
Pahisá, Lluís: 98.
Paniagua, Victoria: 44.
Paraíso de Tlaloc: 237.
Parrondo, Gil: 266, 267, 288.
Patane, Vittorio: 276.
Pawlowsky, Nina: 140.
Peralta, Luis: 51.
Perarnau, Jordi: 228.
Pérez, Olga: 262.
Pérez Tapanes, Mario: 184.
Peribáñez, Rafael: 38.
Piantani, Pier Luigi: 276.
Plate, Roberto: 61.
Plaza, Ángel: 194.
Polo, Andreu: 233.
Polo, Gonzalo: 135.
Pombo, Macarena: 124.
Portilla, Manuel: 260.
Prada Martínez, Xosé: 246.
Prats, Kim: 259.
Presumido, Andrés: 55.
Prongué, Joan Manuel: 52, 145, 227.
Prunés, Isidro: 98, 229.
Puente, Julián: 178.
Puigserver, Fabiá: 79, 159, 161, 164.
Rabal, Andreu: 45, 242.
Rada, Juan Pablo: 226.
Ramis, Pepe: 311.
Ramírez, Germán: 181.
Ramos, Dionisio: 38.
Ramos, Enrique: 262.
Reahk, Amador: 101.
Real, Manuel del: 54.
Recalcati, Antonio: 76.
Redondo, Rafael: 114, 198.
Regio di Parma, Teatro: 274.
Reyzábal, Íñigo: 226.
Riera i Arago: 301.
Rimbau, Miquel: 182.
Robles, Juan: 100.
Robles, Miguel: 245.
Rodarelli, Styl: 134.
Rodeiro, Carlos: 245.
Rodríguez, José Luis: 191.
Roig, Jordi: 309, 310.
Romero, Antonio: 116.
Romero, Miguel A.: 171.
Roque, Pedro: 101.
Roy, Joaquín: 66, 315.
Ruata Martín, Tomás: 241.
Rubio, Pepe: 217.
Ruesga, Juan: 43.
Ruiz, Antonio: 67.
Ruiz Veiga, Elisa: 244.
Ruyde: 135.
Sacristán, Antonio: 260.
Sáez, Javier: 248.
Sagüés, Ángel: 188.
Salaberri, Pedro: 103, 168.
Sala Montañés, Alfonso: 35.
Salazar, Dora: 227.
Sallés, Pep: 68, 132.
Sánchez, Mercedes: 262.
Sánchez, Ricardo: 311.
Sánchez Paloma, Mercé: 44.
Sánchez Prat-Bayt, Ramón: 158.
Sánchez Prats, Ramón: 210.
Sancho, Amadeo: 101.
Sans, Amadeo: 196, 200, 201.
Sans, Carlos: 40.
Sanz, Juan: 244.
Saone, Pablo: 251.
Sastre, Joan: 145.
Saura, Antonio: 238.
Seara: 263.
Serna, Tomás M.: 40.

Serra, Luisa: 259.
Sierra, Pilar: 314.
Silva, Sagrario: 182.
Simón, Antonio F.: 41, 71.
Soriano, Mariano: 140.
Suárez, Rafael: 145.
Suárez, Simón: 213, 269.
Suárez, Tony: 310.
Svoboda, Josef: 73.
Tartana Teatro: 226.
Távora, Salvador: 96.
Terán, Estíbaliz F.: 260.
Theo: 226.
Toledo, Javier: 314.
Torrego, Emilio: 258.
Torrent, Raúl: 254.
Trías, Manel: 256.
Trías, Montserrat: 246.
Trillo, David: 138.
Turtos, Antonio: 224.
Úbeda, Ton: 196.
Uña, Susana de: 44, 250.
Valcárcel, Tomás: 246.
Valle, Gustavo: 123.
Valle, Joan: 260.
Vaquero, José María: 135.
Vázquez, Etelvino: 179, 180.
Vega, Álvaro: 178.
Velasco, Antonio: 224.
Vella, Bruno: 39.
Vendrell, Joan Carles: 118.
Vera, Gerardo: 293.
Vergier, Jean-Pierre: 56.
Vez, Pedro: 35.
Vidal, Carme: 70, 129.
Villagrossi, Ferrucio: 279, 281, 296, 297.
Viñas, Fernando: 41.
Viuda de López: 168.
Vivo, Maite: 254.
Welch, Gregory W.: 206.
Zak, Malgorzata: 118, 139, 235.

Se terminó de imprimir
este Anuario Teatral
en los talleres de Técnicas Gráficas
FORMA, S.A.,
de Madrid
el día 29 de agosto de 1989
Festividad de la Degollación de San Juan Bautista
y de la Danza del Vientre de la
pérfida Salomé



MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

1.500 pts.