anuario teatral 1989

EL PUBLICO



Anuario teatral 1989

Anuario teatral 1989

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:
Antonio Fernández Reboiro.
Foto: Ros Ribas.

CENTRO DE DOCUMENTACION TEATRAL
C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.
Teléfonos:
572 33 11-12-13 y 14
Fax: 570 51 99

Imprime:
Técnicas Gráficas FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.
Depósito Legal: M-41437-1991.
NIPO: 302-90-006-6.
ISBN: 84-87075-15-0.

Sumario

Una temporada en cifras

10 El Teatro Independiente, una herencia a revisar (Etelvino Vázquez).
13 Más de 15.000 millones.
16 Recaudación de los teatros de Madrid y Barcelona.

La temporada 88-89

26 Teatro: Relación alfabética de compañías, grupos y centros dramáticos, con los espectáculos estrenados entre el 1 de septiembre de 1988 y el 31 de agosto de 1989.
303 Teatro de Marionetas
314 Teatro Lírico
350 Danza-Ballet

Apéndices

381 Festivales
414 Congresos
421 Exposiciones
423 Premios
428 Final de partida

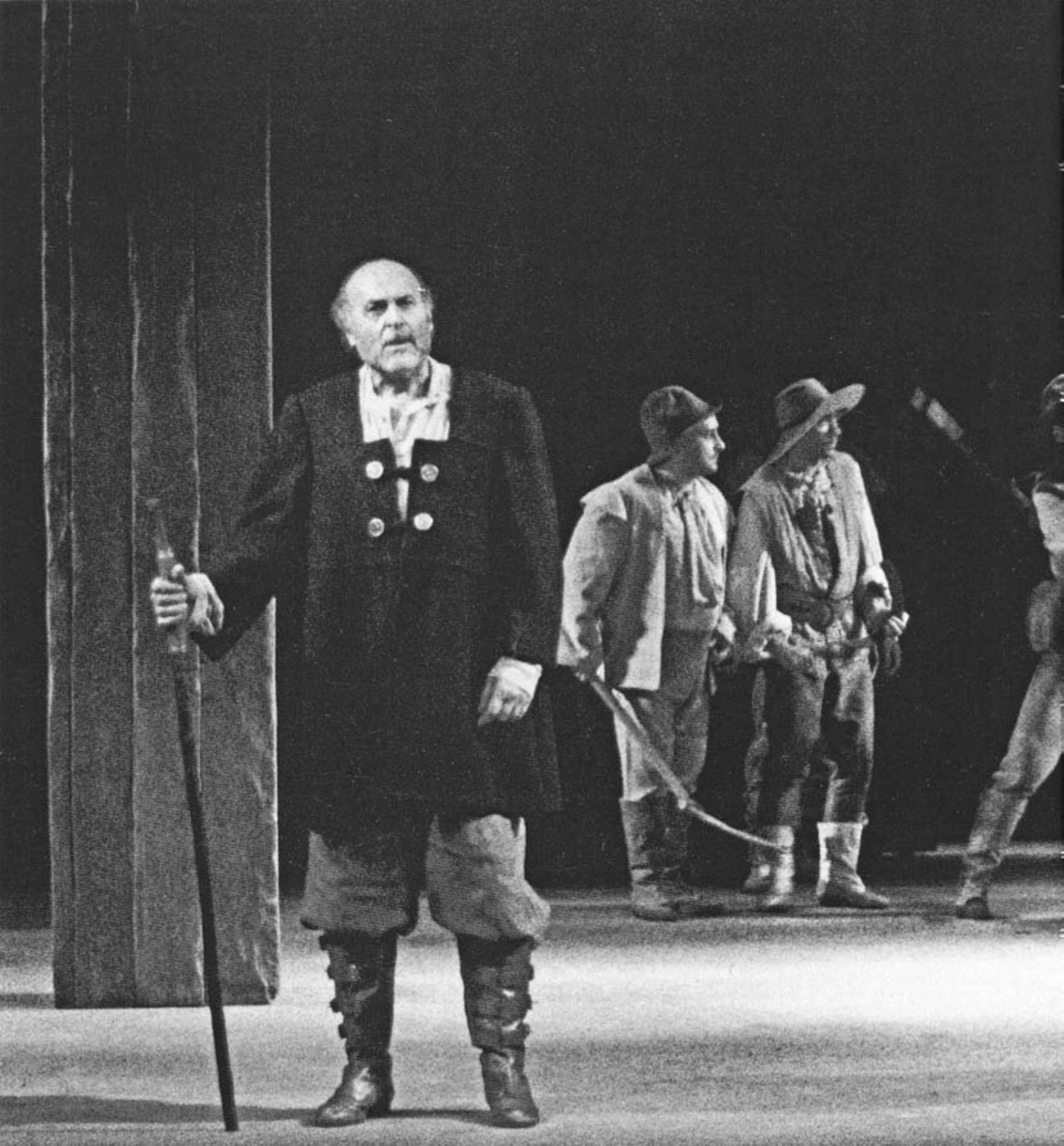
Índices

431 Títulos
435 Grupos, compañías, centros dramáticos (orden alfabético)
438 Marionetas, lírica y danza
439 Grupos, compañías, centros dramáticos (por comunidades)
442 Autores
444 Directores
446 Escenógrafos

Esta nueva edición del ANUARIO TEATRAL hace memoria de la actividad escénica registrada en nuestro país durante el período que abarca la temporada 88-89, es decir, entre los meses de septiembre y agosto, de los citados años, siguiendo el calendario tradicional de la escena. Este es el quinto volumen de una colección que pretende ir sumando, año tras año, los datos esenciales con que reconstruir la crónica de las artes escénicas en nuestro país. Bien sabido es que el destino del teatro es la retina del espectador. Por eso nuestro trabajo consiste en suministrar datos, imágenes y reflexiones que activen su memoria. Los que este volumen recoge conforman el índice de materiales y documentos que en su integridad conserva este Centro y cuya tarea requiere dedicación diaria.

Incluimos en este ANUARIO reseñas de 848 títulos producidos por un censo de 654 grupos, compañías y centros dramáticos con actividad en todo el país. A ellos se unen en secciones sucesivas los apartados de lírica, danza y marionetas. Esta vez en el bloque de materiales introductorios hemos incluido datos de interés relativos a las recaudaciones de las salas de Madrid y de Barcelona a lo largo de la temporada y a la suma de las inversiones realizadas en el ámbito de teatro por las tres instancias administrativas durante el ejercicio del 89. Ambos trabajos aparecieron en su día en la revista "El Público". Los incluimos en este volumen por su interés intrínseco, por su implicación directa en el curso de nuestra escena y porque su lectura ofrece un marco de referencia imprescindible en un sector que aún sigue moviéndose a impulsos de generalizaciones y subjetivismos que sólo las cifras reales pueden confirmar o corregir.

Una vez más nuestro agradecimiento por la colaboración que hemos encontrado en los grupos y compañías al facilitarnos datos que complementan la labor de nuestros corresponsales y el vaciado de las secciones de espectáculos de la prensa nacional que diariamente practicamos en el Centro. Y nuestras disculpas por el retraso en la aparición de este volumen. Esperamos que el proceso de informatización iniciado recientemente en nuestras dependencias nos permita en el futuro una mayor agilidad.



Una temporada en cifras



Jesús Puente encarnó a Pedro Crespo en "El alcalde de Zalamea", de Calderón; un éxito de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por José Luis Alonso. (Foto: Ros Ribas).

EL TEATRO INDEPENDIENTE, UNA HERENCIA A REVISAR

ETELVINO VÁZQUEZ

"Creo, Kóstya, que en nuestro trabajo,
sea el de actriz o el de escritor,
lo importante es saber aguantar"
La gaviota, de Anton Chejov.

Con el nombre genérico de Teatro Independiente se conocen una serie de grupos teatrales que desarrollan su actividad en nuestro país entre 1965 y 1985, aunque cabe señalar su auge entre las décadas del 70 y el 80. A partir de 1985, el término pasa a tener un carácter casi despectivo, o meramente historicista. Los hasta entonces denominados grupos de teatro, superado el breve período en el que prefieren el término de cooperativa, comienzan a denominarse compañías de teatro, de forma que en el comienzo de los noventa, buena parte de nuestro teatro ha intentado en cierto modo borrar las señas que en el pasado le unieron al Teatro Independiente y ha comenzado a moverse en ese ambiguo espacio fronterizo que disuelve las demarcaciones entre lo comercial, la vanguardia y el experimento.

Contada así la historia puede aparecer de lo más natural. El Teatro Independiente había nacido como una respuesta al franquismo y ahora los tiempos y el régimen político eran bien distintos a los años sesenta. Ha desaparecido la censura, hay subvenciones, se multiplican los centros dramáticos, crece el teatro público... Bien mirado, no le falta razón a una transformación semejante. Y sin embargo, para quienes seguimos haciendo teatro desde el año 68, sobre todo desde la periferia, actuando donde podemos y nos dejan, sabemos también que lo anterior es, en todo caso, una razón a medias.

Desde el siglo XVI, al menos en Europa, han existido dos maneras de entender la práctica teatral: el teatro de corte y el teatro de grupo. Dos modos que, aun teniendo puntos en común, se diferencian sustancialmente en el procedimiento, en las formas, en los contenidos y en sus resultados.



Teatro Fronterizo, de Barcelona, pone en escena "Ñaque", de Agustín de Rojas y Sanchis Sinisterra. (Foto: Bielva). A la derecha, una escena de "Mary d'Ous", de Els Joglars, con escenografía de Iago Pericot.

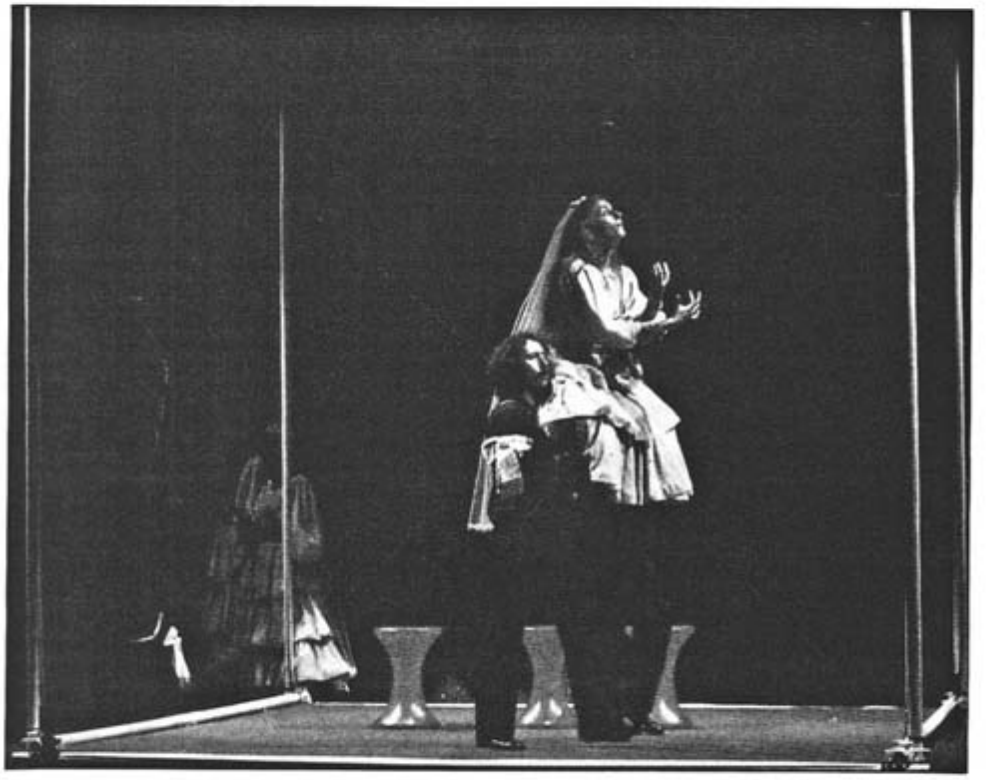
En los años sesenta la forma dominante en España es el teatro de corte, aunque aquella "corte" no disimulaba su olímpico desprecio por la cultura. Por eso el joven teatro que irrumpe en la escena franquista, impulsado por los vientos que soplan del exterior, será necesariamente un teatro de grupo, renovador, combativo, que establece comunicación inmediata con el público, a pesar del metalenguaje que ambos comparten. Pero también, aunque a veces se olvida, el teatro de grupo significaba un auténtico revulsivo para el teatro imperante en el país, por encima de las cuestiones ideológicas. Suponía una forma diferente de producir y distribuir el tetro que comportaba una verdadera renovación teatral.

OCASIÓN PERDIDA

Cuando se escriba la historia del teatro español de este siglo, se comprobará que sólo han existido dos grandes momentos para la renovación: el que protagonizan en torno a los años treinta Valle-Inclán, Lorca, Rivas Cherif... y el que en los setenta conforma el amplísimo fenómeno conocido como Teatro Independiente. A este segundo momento pertenecen algunos espectáculos magistrales como *El retablillo de Don Cristobal* de Tábano, *Mari D'Ous de Els Joglars, Sol Solet* de Comediants, *Pasodoble* de Ditirambo o *Quejío* de La Cuadra, por nombrar sólo unos ejemplos, producidos al margen de los cánones comerciales entonces vigentes. Creaciones de signo colectivo, elaboradas en base a improvisaciones de los actores, elección de textos verdaderamente nuevos, montajes que se nutren de fuentes tradicionalmente alejadas del teatro, como el flamenco, la fiesta, el folklore. Producciones dotadas de una movilidad envidiable que les permite llegar a todos los lugares. Aquella dinámica diseminada por toda la geografía significó el último gran proyecto de renovación teatral que ha vivido nuestro país.

Desafortunadamente, cuando a partir de 1983 se inicia el período de gobierno

socialista, aquella herencia se desestima. A nadie parece interesar el rescate de un proyecto, maduro y decantado, a estas alturas de la década, que asuma la filosofía y vuelva a formular un modelo de práctica teatral que pueda hacer realidad lo que dos décadas antes fue un imposible. Antes al contrario. Sutilmente se nos sugiere que debemos olvidar viejas utopías, que es la hora de cambiar la vieja furgoneta por el asentamiento definitivo en el palacio de invierno de un teatro mucho más complaciente con el público y en consecuencia



mucho menos exigente también para con nosotros mismos. Y algunos lo consiguieron. Sin lucha, con todas las bendiciones y el crédito de la propia Administración y con un espejismo persuasor: de este nuevo teatro de corte debe esperarse una verdadera renovación de nuestra escena. Se inicia así una inversión cuantificada en miles de millones, comienzan a restaurarse edificios teatrales de carácter histórico en todo el país. Primero, el edificio, después el teatro... como si el teatro se pudiera producir a golpe de decreto.

Los resultados no se han hecho esperar. Aquella estructura teatral móvil, que giraba en torno a una multiplicidad de polos y se extendía por toda la geografía, cambió de eje. Volvió a reproducir esquemas centralistas, primero, en torno al Centro Dramático en Madrid; más tarde, al de los nuevos centros dramáticos creados en diferentes comunidades. Se entronizaba así el gasto suntuario y el culto al teatro museo. El nuevo teatro de corte —aunque la corte ya no fuese la de los milagros— no produce los resultados apetecidos. Más aún, soluciones y formas trasplantadas del teatro independiente, se revelan ineficaces en el nuevo sistema. Nada que pueda llamarse renovador se desprende de esta organización de la vida teatral. La movilidad de los espectáculos queda limitada a las giras, que al encarecerse las producciones y los repartos, quedan reducidas a una mínima expresión testimonial, mientras los presupuestos crecen desmesuradamente. Cuando comienza la década de los noventa, el país cuenta con cincuenta y dos edificios teatrales restaurados, bajo tutela de las concejalías de cultura de los municipios, pero vacíos de contenido teatral, en espera de que —a la antigua usanza— el teatro de la corte tenga a bien desplazarse a cada uno de ellos.

Toda esta frustrada transición hacia ninguna parte revela con el paso de los años el vacío oculto tras la fachada. El teatro continúa sin ser una actividad normalizada en la inmensa mayoría del país; se siguen produciendo espectáculos costosísimos —tal vez por la mala conciencia que genera el teatro en los políticos—, que sin embargo ofrecen resultados más que dudosos en el orden de la calidad. En 1989 el volumen de inversiones públicas en teatro por parte de las distintas administraciones del Estado se sitúa en 15.000 millones de pesetas, aunque las repercusiones de tan notable inversión resulten invisibles: escasa movilidad del teatro a lo largo del país, descenso de la programación, ausencia de autores, repartos reducidos, teatros vacíos..., un teatro que cada vez tiende más a convertirse en un cadáver exquisito.

Pudiera parecer que han sido los poderes públicos los principales causante de este mutis del Teatro Independiente. Nada más lejos de la realidad. En definitiva, los poderes públicos se han limitado a invertir dinero, sin una política global, clara y coordinada, y han terminado por convencernos de que sin dinero no se puede hacer teatro, cuando lo que de verdad resulta imprescindible son las ideas y el trabajo, las dos cosas que ahora más escasean. Los propios protagonistas y responsables de aquel movimiento hemos tenido también buena culpa en su desaparición: nuestra falta de constancia; el volvernos, con la edad, más cómodos; el no haber sabido resistir el desprecio sistemático al que sometían nuestro trabajo; la carencia de formación y de información; la ilusión, en definitiva, de que la toma del palacio de invierno resolvería todos los problemas. Olvidamos con demasiada rapidez que el teatro y las demás artes de la representación consumen grandes dosis de energía, la única que es preciso alimentar todo el tiempo y durante toda la vida. Muchos de los que llegaron a la dirección de un teatro público o a un despacho administrativo olvidaron pronto su pertenencia al teatro de grupo, su pasado de itinerancia, su disponibilidad. ¿O se trataba de un problema ideológico, ahora que nos insisten en que la ideología no existe?

LO QUE NOS QUEDA

No todo ha desaparecido. Permanecen algunas compañías que supieron resistir la erosión del tiempo y de la historia, como Joglars, Comediants, La Cuadra..., a las que se sumaron otras más jóvenes, como Tartana, Geroa, Margen, Fura dels Baus, Fronterizo... Quedan también nombres solitarios de directores, actores, escritores, incluso, y dos revistas, "Primer Acto" y "El Público". En esta última pueden detectarse impulsos de la desaparecida "Pipirijaina". Uno se resite a ver reducido a este peque-

ño inventario lo que en un momento fue una realidad de largo alcance. ¿Pero queda algo más?

Pese a su estado lamentable, queda lo que podemos seguir considerando base de la infraestructura teatral del país, que comienza a producirse en los años setenta dentro de la actividad del teatro independiente. La edición de la Guía Teatral de España correspondiente a 1989-1990 contabiliza 592 núcleos de producción teatral, de los cuales 509 corresponden a compañías y grupos independientes, como se ve mucho más extensos y numerosos que las



La compañía catalana Comediants representa "Sol solet"; uno de los éxitos de un grupo que ha sabido resistir el paso del tiempo.

empresas y que los teatros públicos. Habría que recordar una obviedad: que esos 509 grupos también forman parte del teatro español, aunque con frecuencia la Administración padezca un lapsus de memoria. Su práctica itinerante supone una forma de producción teatral de características propias y no homologables con las condiciones en que se desarrolla el que llamamos teatro de corte, aunque tengan en regla todos los papeles y paguen a Hacienda y a la Seguridad Social.

Hay que decir que ese medio millar de grupos y compañías, numéricamente la mayor parte del teatro que se produce en España, carecen de espacio propio, de crítica, casi de público. Que viven de contadas representaciones de sus espectáculos y que se encuentran en el límite de la subsistencia. La pretendida reconversión teatral, que en un momento creímos y aceptamos con absoluta resignación, no ha pasado del terreno de las buenas intenciones. Ahora, cuando las restricciones económicas ponen freno a las alegrías de estos años, sabemos que la articulación de una política que pretenda la normalización teatral será un nuevo imposible.

RESISTIR

Lo único cierto es que seguiremos haciendo teatro, intentando abrir salas donde realizar el trabajo y ofrecer las representaciones de nuestros montajes, porque a pesar de quien piense que esa fórmula está acabada, el único modelo que ha ofrecido resultados indiscutibles a lo largo de estos años, es el Teatre Lliure. Seguiremos experimentando, a pesar del escaso nivel en que nos encontramos en este terreno y de la persistente actitud hostil de la crítica al respecto. Seguiremos viajando por el país, montando y desmontando, tratando de encontrar nuevos públicos, utilizando todos los espacios posibles, mezclando géneros y combinando lenguajes, tratando a toda costa de encontrar nuevos textos, nuevos autores... En suma, huyendo de la rutina teatral que invade nuestra escena y resistiendo con uñas y dientes aun a sabiendas de lo poco que sirven los heroísmos y de lo mal pagados y reconocidos que están.

La tarea no es simple. Debemos afrontar un nuevo modo de censura, el que tasa la ambición de nuestros proyectos por el importe exiguo de las subvenciones. Debemos valernos con una legión de nuevos programadores a quienes sólo tienta el éxito fácil o el beneficio comercial, en una red de teatros —públicos, para más señas— de acceso casi imposible. Debemos enfrentarnos a la fiebre de los festivales internacionales y a la competencia desleal de otras compañías puramente comerciales que piratean lo que fueron en otro tiempo nuestros circuitos.

Se podrá preguntar por la razón de nuestra insistencia en un medio tan hostil, pero lo cierto es que nadie nos ha permitido elegir otro espacio. Pese a la multiplicación de los teatros públicos, la infraestructura teatral sigue siendo la misma, con idénticos problemas, con las mismas aglomeraciones en torno a las dos principales capitales, que existía en los años setenta. Ese censo de medio millar de grupos sigue sometido al constante proceso de apariciones y desapariciones, a la oscilación entre el voluntarismo y la profesionalidad, entre el arte y la artesanía. Nuestra desgracia no consiste sólo ver pasar una ocasión histórica irrepetible para la regeneración del teatro en España, con la pérdida de futuro que conlleva, sino en saber que cualquier intento de solucionar un día los problemas endémicos del teatro en nuestro país, mediante un plan nacional que implique a las administraciones central, automática y municipal, pasa indefectiblemente por la consideración de los objetivos, los modelos de producción, los lenguajes y soluciones aportadas por el teatro independiente en España.

Mientras ese día llega, no nos queda otra opción que la resistencia, a pesar de la escasez de buenos actores, de la inoperancia de las escuelas, del conservadurismo de la crítica, de la arbitrariedad de concejales y programadores, de la dificultad casi invencible para conseguir llegar a un nuevo público... Porque esa resistencia es el único antídoto contra la rutina. Aquella rutina en la que se lamentaba haber caído poco a poco el personaje de Chéjov en *La Gaviota*, después de haber predicado tantas veces la renovación de las formas.

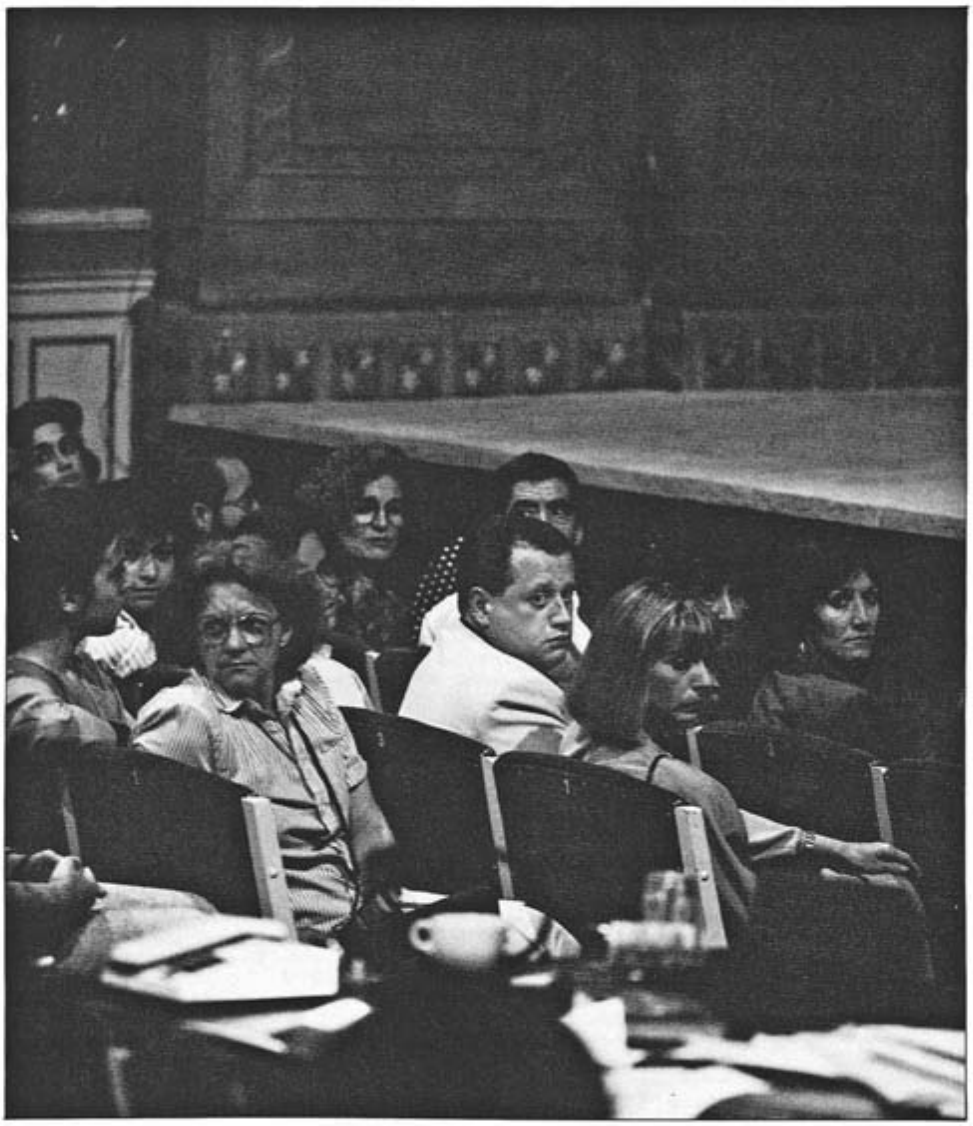
Etelvino Vázquez es director de Teatro del Norte, en Asturias.

PRESUPUESTOS DEL 89 A MÁS DE 15.000 MILLONES ASCIENDE LA INVERSIÓN PÚBLICA

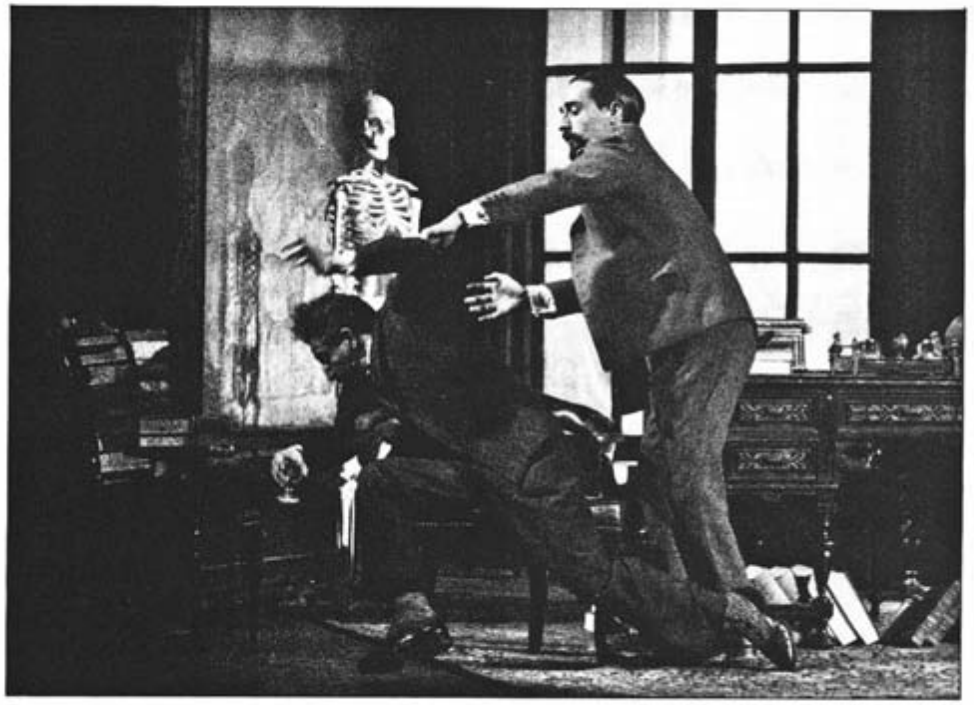
Durante cinco años consecutivos, la revista EL PÚBLICO ha ido ofreciendo a sus lectores un informe anual sobre las inversiones que, en materia de teatro, realizan las distintas administraciones del Estado, tarea nada fácil, ya que supone patearse los pasillos autonómicos, municipales y ministeriales en busca de las cifras parciales que permitan sumar la aportación pública al teatro en todo el país.

La descentralización administrativa y el traslado de competencias, ha hecho que la gestión de la vida teatral sea por el momento un concierto —o desconcierto, según se mire—, a muchas manos que tienen también duplicadas las partituras. No es extraño, pues, que existan proyectos que se interfieran, políticas que se ignoren, gestiones que se condenen al ostracismo... por más que la racionalidad termine un día por imponerse y a la suplantación de funciones suceda la colaboración abierta, como ya ha comenzado a ocurrir en los proyectos más ambiciosos, como la restauración de los edificios teatrales, a raíz de las iniciativas del MOPU, asumida como propia por el INAEM y en la que las administraciones autonómicas y los municipis han puesto también su parte.

Los cuadros que reproducimos detallan el presupuesto de cada una de las diecisiete Comunidades Autónomas, la suma de las inversiones municipales y autonómicas y su destino a la financiación de actividades o al mantenimiento de los locales. La cifra global asciende a 12.425 millones, a la que hay que sumar los 2.745 millones más que invierte el INAEM-Ministerio de Cultura, con lo que la suma total de la inversión pública superaría los 15.000 millones de pesetas. El incremento respecto a los presupuestos del año anterior es, globalmente considerado, de un 25 % y básicamente corresponde a las inversiones municipales (2.178 millones más) y a las autonómicas (772 millones). Por su parte, de los 10.606 millones de presupuesto del INAEM, sólo se destinaron



En medio del público, el actor Juan Echanove da vida a un representante de la España fascista en "Comedia sin título", de García Lorca, que, dirigida por Lluis Pasqual, se estrenó en el María Guerrero. (Foto: Chicho).



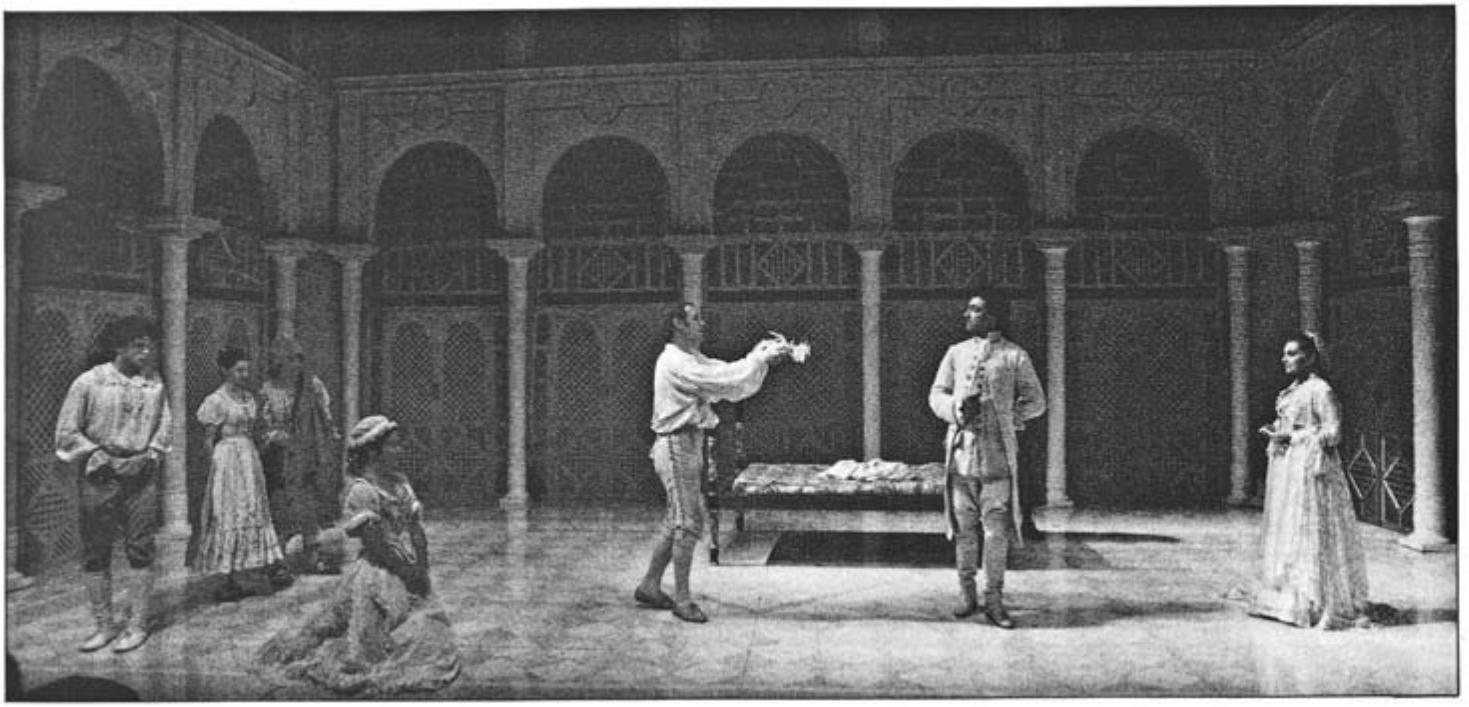
Dos integrantes del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana en un momento de "L'home, la bestia i la virtud", de Pirandello, con dirección de Strasberg. En la otra página, una escena de "Las bodas de Fígaro", de Beaumarchais, por el Teatre Lliure. (Fotos: Ros Ribas).

a teatro en 1989, la cantidad de 2.745 millones. La diferencia respecto a los 7.860 millones destinados a música, hay que encontrarla en la financiación de la red de auditorios en todo el país, operación que implica igualmente a las comunidades y municipios respectivos.

El reparto por comunidades de las inversiones en teatro realizadas por las diferentes instancias administrativas sitúa en orden decreciente, entre los 2.500 millones por arriba y los 500 por abajo, a Cataluña, Madrid, Canarias, Extremadura y Galicia, como las cinco comunidades con mayor empleo de fondos públicos para la escena. Para un estudio más detallado de la incidencia de la intervención administrativa en cada una de las comunidades y municipios, remitimos al lector al informe incluido en el número 70-71 de EL PÚBLICO, correspondiente a los meses de julio-agosto de 1989.

DESGLOSE DE PRESUPUESTOS DE 1989

	GOBIERNOS AUTÓNOMOS				ADMINISTRACIÓN LOCAL			
Comunidad Autónoma	Actividades	Locales	Total	Ptas./habitante	Actividad	Locales	Total	Total
Andalucía	275.500.000	285.200.000	560.700.000	82,58	702.450.000	220.000.000	922.450.000	1.483.150.000
Aragón	96.750.000	50.000.000	146.750.000	123,91	234.454.000	25.000.000	259.454.000	406.204.000
Asturias	30.000.000	—	30.000.000	26,97	19.600.000	—	19.600.000	49.600.000
Baleares	16.000.000	—	16.000.000	23,49	165.000.000	22.000.000	187.000.000	203.000.000
Canarias	115.000.000	139.399.205	254.399.205	173,48	167.150.000	370.219.000	537.369.000	791.768.205
Cantabria	15.000.000	—	15.000.000	28,73	8.450.000	45.000.000	53.450.000	68.450.000
Castilla-La Mancha	110.000.000	200.000.000	310.000.000	184,99	114.925.000	—	114.925.000	424.925.000
Castilla y León	57.000.000	—	57.000.000	22,07	315.331.338	63.000.000	378.331.338	435.331.338
Cataluña	864.500.000	322.500.000	1.187.000.000	198,54	889.695.185	415.320.959	1.305.016.144	2.492.016.144
Euskadi	69.000.000	—	69.000.000	32,30	829.000.000	100.000.000	929.000.000	998.000.000
Extremadura	191.500.000	270.000.000	461.500.000	424,78	117.000.000	50.000.000	167.000.000	628.500.000
Galicia	241.400.000	250.000.000	491.400.000	172,75	8.760.000	—	8.760.000	500.160.000
Madrid	424.000.000	47.800.000	471.800.000	98,69	1.049.457.000	921.900.000	1.971.357.000	2.443.157.000
Murcia	48.000.000	51.000.000	99.000.000	98,33	99.010.008	94.788.075	193.798.083	292.798.083
Navarra	97.957.674	23.000.000	120.957.674	234,75	24.000.000	14.000.000	38.000.000	158.957.674
La Rioja	12.739.786	—	12.739.786	48,99	47.000.000	73.000.000	120.000.000	132.739.786
Comunidad Valenciana	439.350.000	83.000.000	522.350.000	139,93	354.376.000	40.000.000	394.376.000	916.726.000
TOTAL	3.103.697.460	1.721.899.205	4.825.596.665	125,81	5.145.658.531	2.454.228.034	7.599.886.565	12.425.483.230



EVOLUCIÓN DE LAS INVERSIONES TEATRALES POR AUTONOMIAS

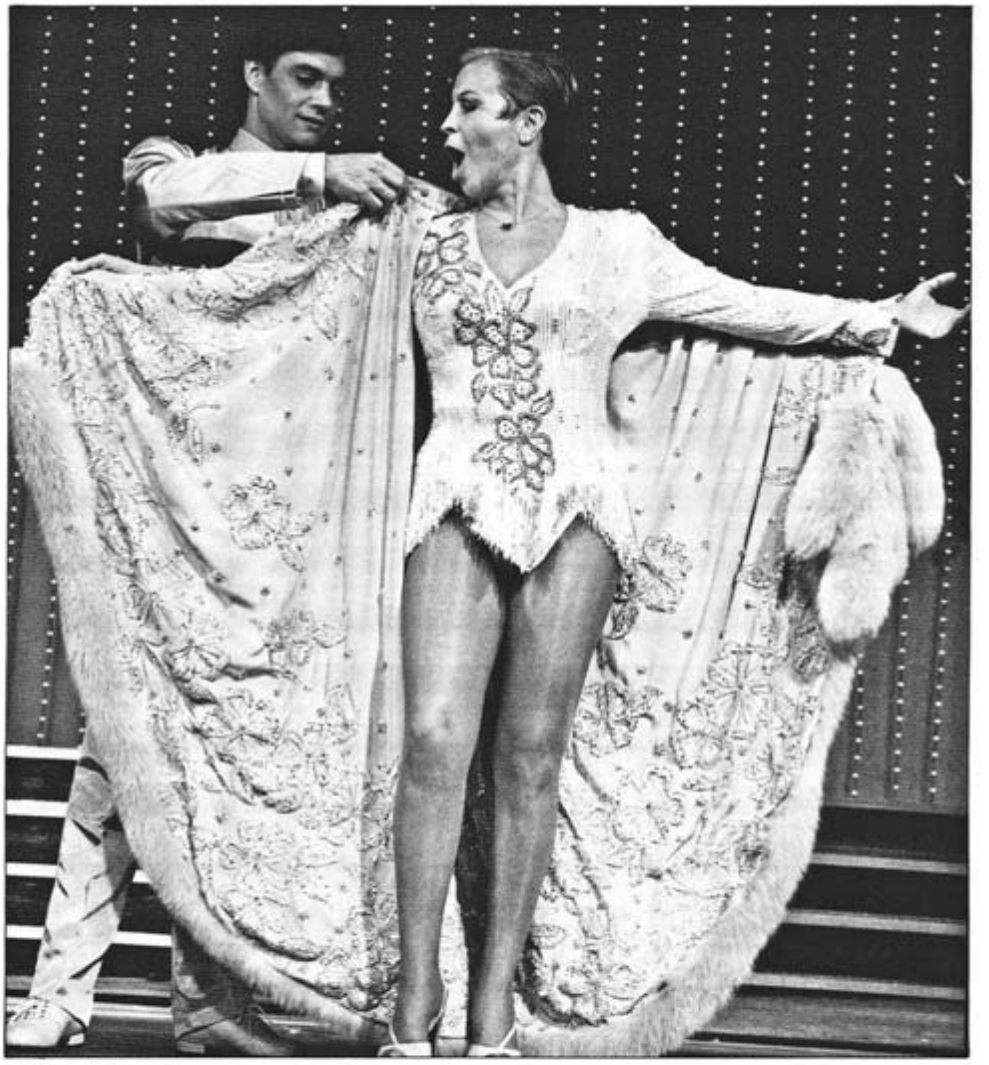
	GOBIERNOS AUTÓNOMOS					ADMINISTRACIÓN LOCAL			
Comunidad Autónoma	1985	1986	1987	1988	1989	1986	1987	1988	1989
Andalucía	250.000.000	475.000.000	346.100.000	495.541.000	560.700.000	368.000.000	903.760.000	983.527.736	922.450.000
Aragón	28.000.000	80.500.000	41.850.000	105.200.000	146.750.000	231.000.000	268.240.000	233.449.000	259.454.000
Asturias	45.000.000	30.000.000	27.200.000	29.700.000	30.000.000	20.000.000	59.500.000	16.800.000	19.600.000
Baleares	1.500.000	3.500.000	17.000.000	7.000.000	16.000.000	108.000.000	170.100.000	167.000.000	187.000.000
Canarias	55.000.000	52.000.000	105.000.000	72.000.000	254.399.205	75.870.000	82.000.000	167.200.000	537.369.000
Cantabria	8.000.000	15.000.000	10.000.000	110.500.000	15.000.000	7.000.000	20.000.000	21.850.000	53.450.000
Castilla-La Mancha	65.000.000	281.000.000	215.000.000	313.000.000	310.000.000	—	93.600.000	239.000.000	114.925.000
Castilla y León	100.000.000	100.000.000	305.596.779	40.250.000	57.000.000	355.000.000	215.900.000	178.400.000	378.331.338
Cataluña	512.425.836	547.000.000	742.550.000	980.600.000	1.187.000.000	950.000.000	497.000.000	683.275.000	1.305.016.144
Euskadi	123.000.000	135.000.000	68.869.000	85.800.000	69.000.000	—	417.500.000	729.685.000	929.000.000
Extremadura	50.000.000	65.000.000	452.200.053	415.000.000	461.500.000	127.000.000	153.000.000	284.390.147	167.000.000
Galicia	100.000.000	87.276.000	110.085.000	163.000.000	491.400.000	24.458.000	53.571.000	13.335.600	8.760.000
Madrid	186.000.000	622.500.000*	622.500.000	524.000.000	471.800.000	379.000.000	550.000.000	876.400.000	1.971.357.000
Murcia	40.000.000	45.000.000	45.372.000	42.376.000	99.000.000	53.000.000	116.500.000	48.000.000	193.798.083
Navarra	44.000.000	50.600.000*	50.600.000	91.000.000	120.957.674	25.000.000	15.200.000	10.000.000	38.000.000
La Rioja	29.000.000	109.000.000	69.127.000	32.000.000	12.739.786	18.000.000	26.000.000	70.950.000	120.000.000
Comunidad Valenciana	377.860.000	274.500.000	291.800.000	546.009.000	522.350.000	305.000.000	757.400.000	698.205.000	394.376.000
TOTAL	2.014.785.836	2.972.876.000	3.520.849.832	4.052.976.000	4.825.596.665	3.026.328.000	4.399.271.000	5.421.467.483	7.599.886.565

* Por falta de datos actualizados, repetimos como presupuesto del 87 el mismo del 86.

RECAUDACIÓN DE LOS TEATROS DE MADRID Y BARCELONA DURANTE LA TEMPORADA 88-89

La inexistencia de un control de taquilla en las salas de todo el país hace que la especulación sobre el número de espectadores de teatro sea una incógnita difícil de desvelar, cuando se trata de uno de los elementos indispensables para apreciar la magnitud o irrelevancia de la tan mentada crisis que azota desde tiempos inmemoriales el sufrido sector del espectáculo. Desde la aparición de EL PÚBLICO en 1983 la cartelera de Madrid y un poco más tarde la de Barcelona han sido objeto de estudio sistemático, en base al control de las recaudaciones de taquilla que aplica la Sociedad General de Autores de España. Riguroso o perfectible, éste es el único dato objetivo sobre el que estimar la asistencia de los espectadores al teatro. En el caso de Madrid, los datos de la SGAE no ofrecen el número de espectadores, cifra a la que hay que aproximarse traduciendo el importe de las recaudaciones. Según esa apreciación, se habría producido en la temporada 88-89 un descenso aproximado del 10 %, respecto a la temprada precedente, lo que nos situaría en torno a 1.350.000 espectadores en los teatros de la capital. Madrid mantuvo 31 teatros abiertos, ofreció 7.522 representaciones de 219 espectáculos y recaudó 2.675 millones de pesetas, lo que equivale a una recaudación media por función de 355.651. Entre los síntomas de la temporada cabe citar un aumento de un 20 % en el precio de las localidades, un incremento de la oferta en los teatros públicos, un excelente funcionamiento de los musicales y una reducción de funciones, seguida de un aumento de su rentabilidad, en los teatros privados.

En Barcelona, la recaudación global de la temporada asciende a 977,4 millones (casi trescientos cincuenta millones más que la temporada anterior) y el número de espectadores es de 802.695, repartidos en las 3.064 funciones ofrecidas, con una asistencia media de 262 espectadores por función.



Un análisis más extenso de las recaudaciones de taquilla en las dos principales carteleras teatrales del país, pueden encontrarlo los lectores en el número 73 de EL PÚBLICO, correspondiente al mes de octubre de 1989.

Con "El último tranvía", Lina Morgan situó, de nuevo, a La Latina entre los teatros de empresa privada con mayor recaudación de España. (Foto: Chicho).

RECAUDACIÓN DE LOS TEATROS DE MADRID ENTRE EL 1 DE SEPTIEMBRE de 1988 AL 31 DE AGOSTO DE 1989

Teatros Nacionales

Título	Autor	Teatro	Aforo	Butaca	Funciones	Semanales	Recaudación	Media/función
El alcalde de Zalamea	Calderón de la Barca	Comedia	670	1.000	73	6	25.841.475	353.992
El burlador de Sevilla	Tirso de Molina	Comedia	670	1.000	34	6	8.410.800	227.318
La caída	Mikhail Javakhishvili	Comedia	704	1.000	4	4	540.800	135.200
La Celestina	Fernando de Rojas	Comedia	528	1.000	77	6	21.357.275	277.367
La Ilíada	Teatro del Carreto	Comedia	704	1.000	3	3	1.724.050	574.683
Alice	Lindsay Kemp/L. Carroll	M.ª Guerrero	624	1.000	12	6	4.945.500	412.125
Comedia sin título	F. García Lorca	M.ª Guerrero	470	1.000	20	6	6.891.700	344.585
Como tu mi vuoi	Luigi Pirandello	M.ª Guerrero	627	1.800	5	5	3.562.600	712.520
Frank V	Friederich Dürrenmatt	M.ª Guerrero	489	1.000	64	6	13.712.650	214.260
Geografía	Lluis Llach	M.ª Guerrero	634	1.000	7	6	2.985.250	426.464
Historia de una muñeca abandonada	Alfonso Sastre	M.ª Guerrero	614	500	22	6	1.655.900	75.268
La historia del soldado	Igor Stravinsky	M.ª Guerrero	587	500	5	5	765.300	153.060
Madame Bobary soy yo	G. Flaubert/C. Frabetti	M.ª Guerrero	540	1.000	3	3	271.100	90.366
La marquesa Rosalinda	Valle-Inclán	M.ª Guerrero	642	1.000	9	6	3.221.450	357.938
Max Gericke, un home d'urgencia	Manfred Karge	M.ª Guerrero	558	1.000	1	1	28.500	28.500
Orquideas a la luz de la luna	Carlos Fuentes	M.ª Guerrero	624	1.000	19	6	5.015.850	263.992
Teatro musical de Luis de Pablo y Luciano Berio	Luis de Pablo y Luciano Berio	M.ª Guerrero	596	1.000	1	1	105.800	105.800
La vida del rey Eduardo II	Marlowe/Brecht	M.ª Guerrero	535	1.000	24	6	7.326.500	305.270
Ahí va Viviana	Bocanada Danza	Olimpia	550	700	1	1	89.600	89.600
Baño final	Roberto Lerici	Olimpia	550	750	2	2	24.750	12.375
Bless	—	Olimpia	550	750	1	1	71.250	71.250
Calderón	Pier Paolo Pasolini	Olimpia	200	750	27	6	1.091.100	40.411
Callejero	Arena teatro	Olimpia	550	750	2	2	19.900	9.950
013 varios: Informe prisión	Francisco Sanguino y Rafael González	Olimpia	550	750	4	4	33.000	8.250
Corazón de arpía	Francisco Nieva	Olimpia	550	750	6	6	947.450	63.163
Danzas Guerreras	Tuareg	Olimpia	550	700	2	2	606.900	302.450
Devocionario	Ana Rosseti	Olimpia	550	750	3	3	130.850	43.617
Donde aparece y desaparece el tiempo	José Lainez	Olimpia	550	750	1	1	37.500	37.500
Francesca o el infierno de los enamorados	Martínez de Merlo	Olimpia	550	1.000	3	3	532.000	177.333
Glassworks	David Glass	Olimpia	550	700	2	2	714.000	357.000
Medeamaterial	Heiner Müller	Olimpia	250	750	8	8	301.100	37.637
Ópera	Sergi Belbel	Olimpia	450	750	3	3	82.500	27.500
Los pies en la cabeza y la cabeza en los pies	Antonia Andreu	Olimpia	550	750	3	6	72.550	24.183
Prótesis	Depósito Dental	Olimpia	550	750	3	3	626.500	208.833
La risa en los huesos	José Bergamín	Olimpia	500	750	20	6	989.450	49.472
Shuei	Vianants	Olimpia	550	750	3	3	181.100	60.366
La superficie del abismo	Manuela Rodríguez	Olimpia	550	750	1	1	40.600	40.600
Titus Andronicus	Williams Shakespeare	Olimpia	300	1.000	10	5	2.563.000	256.300
Tren	Studio Hinderik	Olimpia	400	800	4	4	1.150.400	287.600
Zombi	Zotal	Olimpia	550	750	9	6	200.650	22.294
Ballet de la Ópera de Lyon	—	Zarzuela	1.242	1.200	5	5	3.138.400	627.680
Ballet Teatro Lírico Nacional 1.º programa	—	Zarzuela	1.242	1.200	14	5	13.202.650	943.046
Ballet Teatro Lírico nacional 2.º programa	—	Zarzuela	1.242	1.200	16	5	14.515.700	907.231
Concierto Lírico	—	Zarzuela	1.242	3.000	5	5	16.052.600	3.210.520
La chulapona	Federico Moreno Torroba	Zarzuela	1.242	1.500	32	5	25.668.600	802.143
Don Giovanni	Mozart	Zarzuela	1.242	6.000	5	5	22.635.900	4.527.180
Fedora	Umberto Giordano	Zarzuela	1.242	4.000	5	5	22.774.400	4.554.880
Fígaro	José Ramón Encinar	Zarzuela	1.242	7.000	5	5	16.197.500	3.239.500
Gala Ópera	—	Zarzuela	1.242	4.000	1	1	3.086.000	3.086.000
Leona Mitchell	—	Zarzuela	1.242	6.000	1	1	986.250	986.250
Recital Thomas Allen	—	Zarzuela	1.242	3.500	1	1	492.600	492.600
Rigoletto	Giuseppe Verdi	Zarzuela	1.242	7.000	5	5	22.617.800	4.523.560
Tristán e Isolda	Richard Wagner	Zarzuela	1.242	3.500 -7.000	5	5	22.585.900	4.517.180
Werther	Jules Massenet	Zarzuela	1.242	6.000	5	5	22.613.100	4.582.620

Teatros de la Comunidad

Título	Autor	Teatro	Aforo	Butaca	Funciones	Semanales	Recaudación	Media/función
El ahorcado	Teatro de la Danza	Albéniz	1.050	500	3	3	28.700	9.567
Bajo cantos rodados hay una salamandra	Danat Dansa	Albéniz	1.050	1.000	2	2	113.900	56.950
Ballet Nacional de Caracas	—	Albéniz	1.050	1.500	6	6	4.034.300	672.383
Bolero	—	Albéniz	1.050	900	1	1	468.000	468.000
Belmonte	Gelabert/Azzopardi	Albéniz	1.050	1.000	3	3	177.500	59.166
El cajón desastre	Telémaco	Albéniz	1.050	500	1	1	12.500	12.500
La calesera	Castillo/Román/Alonso	Albéniz	1.050	900	11	6	2.071.200	188.290
El cantar de los cantares	Salomón/F. Luis de León/ Rodríguez Méndez	Albéniz	1.050	900	12	6	1.517.100	126.425
Con la mosca en la oreja	George Feydeau	Albéniz	1.050	900	134	10	35.348.650	263.796
Concierto Mozart	Mozart	Albéniz	1.050	700	2	2	82.500	41.250
Chile en la esperanza	—	Albéniz	1.050	1.200	4	4	1.197.300	299.325
Danzas tradicionales de Java	Grupo Suryo Kencono	Albéniz	1.050	1.000	3	3	1.404.600	468.200
Dark	Carolyn Carlson	Albéniz	1.050	1.500	6	6	2.552.700	425.450
David Parsons Dance Company	David Parsons	Albéniz	1.050	1.000	2	2	853.600	426.800
La Dolorosa. La verbena de la Paloma	Serrano/Bretón	Albéniz	1.050	900	12	6	3.324.600	277.050
La flauta mágica	Mozart	Albéniz	1.050	500	2	2	46.700	23.350
Homenaje a la Zarzuela	—	Albéniz	1.050	900	1	1	392.400	392.400
Las labradoras de Murcia	Rdez. de Hita/Ramón de la Cruz	Albéniz	1.050	1.500	3	3	545.000	181.666
Luisa Fernanda	Romero/Fdez. Shaw/Moreno Torroba	Albéniz	1.050	900	5	5	1.472.100	294.420
Magnetic. Equator. Impact	Laura Dean Dancers and The Musicians	Albéniz	1.050	1.000	4	4	1.641.700	410.425
La mansion des plumes vertes	Jean-François Duroure	Albéniz	1.050	1.000	3	3	524.000	174.666
María de la O	Rafael de León	Albéniz	1.050	1.200	29	6	3.703.650	127.712
La medium	Gian Carlo Menotti	Albéniz	1.050	500	2	2	33.200	16.600
No volveré jamás	Tadeusz Kantor	Albéniz	1.050	1.000	5	5	3.189.500	637.900
Proyecto Van Gogh	Cambaleo Teatro	Albéniz	1.050	500	2	2	25.500	12.750
El rapto en el serrallo	Mozart	Albéniz	1.050	700	2	2	1.284.500	642.250
Un sombrero de paja de Italia	Nino Rota	Albéniz	1.050	1.500	3	3	480.400	160.134
Tango Revue	—	Albéniz	1.050	1.100	10	6	4.713.300	471.330
Teatro imposible... teatro posible	F. García Lorca	Albéniz	1.050	500	2	2	7.600	3.800
Vienna Lusthaus	Martha Clarke-The Music Theatre Group	Albéniz	1.050	1.500	3	3	1.002.200	334.100
Viva Madrid	—	Albéniz	1.050	1.200	33	10	13.779.900	417.573
Voyeur	—	Albéniz	1.050	500	2	2	29.900	13.450
Yerma	F. García Lorca	Albéniz	1.050	900	4	4	769.500	192.375
Zaida	Mozart	Albéniz	1.050	700	2	2	1.082.000	541.000

Teatros Municipales

Ballet Víctor Ullarte	—	C. Cultural	776	1.000	9	6	6.172.000	685.777
Ballet contemporáneo de Bruselas	—	C. Cultural	776	700	4	4	1.036.800	259.200
Black el payaso	—	C. Cultural	776	1.000	2	2	542.000	271.000
Cía. Carmen Senra	—	C. Cultural	776	700	5	5	1.478.400	295.680
Chambrao flamenco	—	C. Cultural	776	1.000	2	2	1.178.000	589.000
Don Manolito	Pablo Sorozábal	C. Cultural	776	1.000	8	8	2.870.000	358.812
Doña Francisquita/La Dolorosa/ Los Claveles	—	C. Cultural	776	1.000	8	8	4.499.500	562.437
El flautista de Hamelín	Emilio Aragón y Rita Irasema	C. Cultural	776	350 -700	30	6	7.519.050	250.635
Gala de la danza	—	C. Cultural	776	700	3	3	937.800	312.600
El hombre deshabitado	Rafael Alberti	C. Cultural	776	800	68	6	10.881.850	160.027
El hombre, la bestia y la virtud	Luigi Pirandello	C. Cultural	776	700	12	6	1.123.500	93.625
El huésped del sevillano/Marina	—	C. Cultural	776	1.000	10	6	5.746.000	574.600
Julio Bocca	—	C. Cultural	776	1.000	1	1	442.000	442.000
Katiuska	Pablo Sorozábal	C. Cultural	776	1.000	12	12	5.812.000	484.333
León Greco	—	C. Cultural	776	1.000	1	1	520.000	520.000
La leyenda del beso	Soutillo y Vert	C. Cultural	776	1.000	22	6	8.703.000	395.591
La del manojo de rosas	Sorazábal	C. Cultural	776	1.000	6	6	2.379.500	396.583
María de la O	—	C. Cultural	776	1.000	3	3	806.400	268.800
Marina	—	C. Cultural	776	1.000	2	2	1.126.000	563.000
Michel Kelemens	—	C. Cultural	776	1.000	2	2	467.200	233.600

(Continuación)

(Continuación)

Título	Autor	Teatro	Aforo	Butaca	Funciones	Semanales	Recaudación	Media/función
Molinos de viento/Gigantes y cabezudos	—	C. Cultural	776	1.000	24	6	10.926.000	455.250
Sara Montiel en concierto	—	C. Cultural	776	1.000	11	6	7.014.000	637.636
Susana Rimaldi	—	C. Cultural	776	1.000	1	1	678.000	678.000
La tabernera del puerto	Sorozábal	C. Cultural	776	1.000	12	12	5.571.500	464.292
Tango argentino	—	C. Cultural	776	1.000	1	1	588.000	588.000
Teresa Parodi	—	C. Cultural	776	1.000	1	1	384.000	384.000
Vicente Sáez	—	C. Cultural	776	700	2	2	103.200	51.600
Don Critóbal de los pájaros	Olga Manzano y Manuel Picón	Conde Duque	—	1.000	12	6	368.800	30.733
La nit	Comediants	Conde Duque	—	1.000	23	6	13.438.200	584.270
El acompañamiento	Carlos Gorostiza	Galileo	300	600	22	6	243.600	11.072
El cajón desastre	Telémaco	Galileo	300	600	12	6	242.400	20.200
La mujer burbuja	Juan Margallo y Petra Martínez	Galileo	300	600	19	6	582.800	30.673
El bateo	Paso/Domínguez/Chueca/ Arniches	La Corrala	—	1.200	4	4	1.450.800	362.700
La Gran Vía	Federico Chueca	La Corrala	—	1.000	23	6	16.908.900	735.170
Así que pasen cinco años	F. García Lorca	Español	705	725	65	6	9.271.520	142.638
Largo viaje hacia la noche	Eugene O'Neill	Español	680	725	95	6	17.129.918	180.918
Lorenzaccio	Alfred Musset	Español	705	725	3	3	954.000	318.000
El misántropo	Molière	Español	705	725	3	3	1.122.250	374.083
La reina andaluza	Luis Jorge Cicero y Jorge Gandolfo	Español	705	725	4	4	524.000	131.000
El rey ciervo	Albert Bermel	Español	705	725	3	3	201.870	67.290
Ricardo III	Williams Shakespeare	Español	705	1.000	5	5	1.485.250	297.000
Seis personajes en busca de autor	Luigi Pirandello	Español	705	725	3	3	345.650	115.216
Yo elegí el flamenco	—	Español	705	1.000	6	6	1.109.750	184.958
Amor de Don Pelimplín con Belisa en su jardín	F. García Lorca	Español	100	400	17	6	304.800	17.929

Teatros de empresa privada

(comedia, drama, vodevil)

Ahora si puedo cariño	Ray Cooney	Alcázar	813	1.500	205	11	48.226.650	235.252
Amantes y otros extraños	Reene Taylor y Joseph Bologna	Alfil	400	1.000	45	6	1.454.600	32.324
Danny y Roberta	John Patrick Shanley	Alfil	400	1.000	33	6	1.329.200	40.278
La edad de oro de los perros	Alfonso Armada	Alfil	400	700	12	6	172.200	14.683
En resumidas cuentas	Pepe Rubianes	Alfil	400	1.000	19	6	1.301.000	68.474
Sin palabras	Pepe Rubianes	Alfil	400	500 -1.200	32	6	1.406.500	43.962
Acuarium	Ignacio del Moral	T.º del Círculo	500	700	17	6	83.300	4.900
Aquelarre	Chtauztneater	T.º del Círculo	500	700	2	2	100.450	50.225
Cine pingouins Sur	Sinopia	T.º del Círculo	500	700	2	2	62.300	31.150
Cuarto trastero	María Muñoz	T.º del Círculo	500	700	5	5	67.900	13.580
Nord Worerts	Chtauztneater	T.º del Círculo	500	700	1	1	35.700	35.700
Pájaros en la cabeza	Os Paxaros	T.º del Círculo	500	700	58	9	3.602.950	62.120
El Relevo	Gabriel Celaya	T.º del Círculo	500	700	21	8	678.300	32.300
Sol y sombra	Ernesto Caballero	C.º de Bellas	500	700	29	7	309.050	10.657
¿Dónde están mis pantalones?	Ray Alton y John Artumes	Cómico	910	1.300	137	11	24.065.158	175.658
Qué solo me dejas	Alfonso Paso y E. Séez	Cómico	910	1.200	258	11	71.540.700	277.290
Las damas de los jueves	Lolleh Bellón	Espronceda	500	1.300	121	9	38.815.900	320.792
¡Ay Carmela!	José Sanchis Sinisterra	Fígaro	935	1.500	205	8	87.922.504	428.890
Por los pelos	Paul Portner	Fígaro	935	1.600	172	8	29.872.850	173.679
Pares y Nines	J. L. Alfonso de Santos	Infanta Isabel	755	1.400	234	11	49.498.955	211.534
Los ochenta son nuestros	Ana Diosdado	Infanta Isabel	755	1.400	142	11	49.066.300	345.537
Entre mujeres	Santiago Moncada	Maravillas	875	1.100	237	11	39.228.300	165.520
Invierno de luna alegre	Paloma Pedrero	Maravillas	875	1.500	58	11	3.902.050	67.276
Usted tiene ojos de mujer fatal	Jardiel Poncela	Maravillas	875	1.500	158	11	29.009.400	183.604
Leyendas	James Kirkwood	Marquina	500	1.400	227	9	70.584.050	310.943
Separados	Tom Kempinski	Marquina	500	1.500	74	8	11.774.250	159.111
Camino de plata	Ana Diosdado	Muñoz Seca	350	1.400	260	11	58.919.550	226.614
Cuéntalo tu que tienes más gracia	J. J. Alfonso Millán	Muñoz Seca	350	1.700	22	11	9.140.900	415.495
Entre mujeres	Santiago Moncada	Muñoz Seca	350	1.500	84	11	5.512.500	65.625
Golfos de cinco estrellas	J. J. Alfonso Millán	Muñoz Seca	350	1.300	32	11	4.023.400	125.731
Los ochenta son nuestros	Ana Diosdado	Muñoz Seca	350	1.500	63	11	7.686.000	122.000
Una hora sin TV	Jaime Salón	Príncipe	621	—	164	12	15.200.550	42.686
Ocúpate de Amelia	George Feydeau	Príncipe	621	1.500	161	12	17.923.000	111.323
Tócala, otra vez Sam	Woody Allen	Príncipe	621	1.500	26	9	1.459.500	56.134

(Continuación)

(Continuación)

Título	Autor	Teatro	Aforo	Butaca	Funciones	Semanales	Recaudación	Media/función
Y yo con estos nervios	Christopher Durang	Príncipe	621	1.500	169	11	20.224.650	119.672
La decente	Miguel Mihura	Reina Victoria	968	1.100	29	—	3.001.700	103.506
El extranjero	Larry Shue's	Reina Victoria	968	1.500	145	10	47.253.800	325.888
Mala Yerba	Rafael Mendizábal	Reina Victoria	968	1.500	136	10	28.813.800	211.866
El placer de su compañía	Samuel Taylor	Reina Victoria	968	1.500	121	11	22.431.600	185.385
Todas hijas de su madre	Isabel Hidalgo	Reina Victoria	968	1.200	82	11	5.626.950	68.621

Teatros de empresa privada (revista, musical, varios)

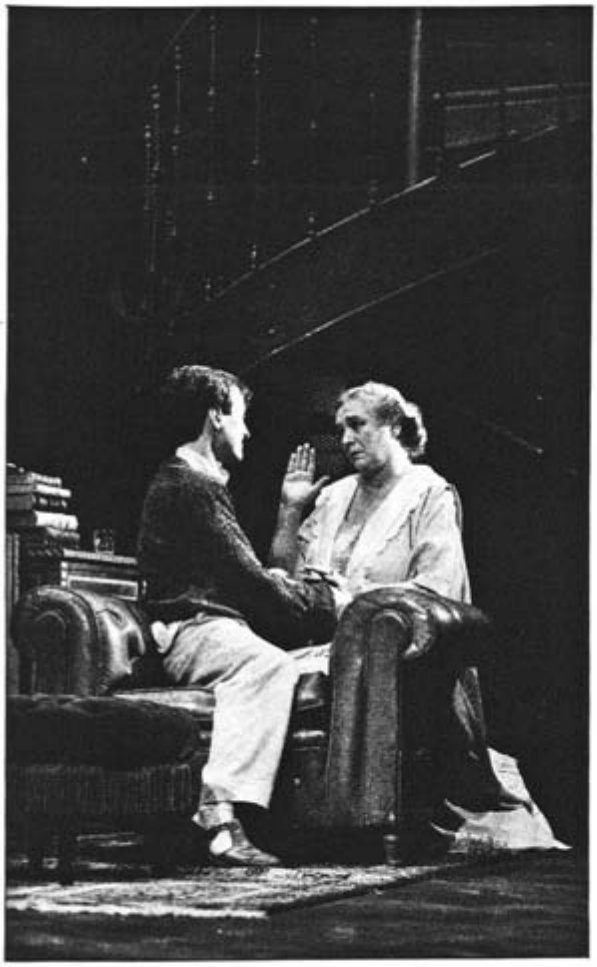
A media luz... con Fama	—	Alcázar	813	1.500	29	9	1.834.000	63.241
Bésame Johnny	J. J. Arteche/A. F. Montesinos	Alcázar	813	1.600	42	11	19.474.700	211.681
Los flamencos somos así	Tomás Rodríguez Pantoja	Alcázar	813	1.500	93.10	10	10.298.000	110.731
Tango revue	—	Alcázar	813	1.500	93	11	24.703.900	265.633
Concierto para piedras y señales de tráfico	Bufons	Alfil	400	700	13	6	137.400	10.569
Gotan	—	Alfil	400	1.000	20	6	680.000	34.000
Helena y los sueños	Teatro Movimiento	Alfil	400	700	8	6	111.900	13.987
Kuenka danza blanca	Bufons	Alfil	400	800	1	1	1.600	1.600
La menina desnuda	Cosme Cortázar	Alfil	400	1.000	41	6	3.010.600	73.429
Carmen, Carmen	Antonio Gala	Calderón	1.700	2.000	413	10	598.811.139	1.449.905
El último tranvía	Manuel Baz/G. García Segura	La Latina	1.000	1.800	465	10	465.072.700	1.000.156
Ballet Malegot	—	Monumental	2.800	3.000	17	5	38.779.200	2.281.129
Alhucema	Salvador Távora	Nuevo Apolo	1.340	1.500	24	6	6.032.500	251.354
Antología de la Zarzuela	—	Nuevo Apolo	2.800	2.000	86	9	56.899.300	661.620

Salas y teatros concertados

Eclipse total	Christopher Hampton	Bellas Artes	471	1.500	85	10	10.548.850	124.104
La Mamma	André Roussin	Bellas Artes	471	1.500	128	11	12.196.350	45.284
Sorpresas	Dan Goggin	Bellas Artes	471	1.300	202	11	33.085.200	163.788
Sueño de un barrendero	Jesús Roche	La Bicicleta	450	250	8	2	600.000	75.000
A Belén, pastores	Alejandro Casona	S. Mirador	150	450	16	6	209.450	13.963
Buscando a D. Cristóbal	Libélula	S. Mirador	150	450	10	5	61.200	6.120
El caballero del cisne	Okarino trapisonda	S. Mirador	150	450	2	2	56.850	28.425
Conversaciones	—	S. Mirador	150	450	6	3	47.250	7.875
El dedo pequeño	Jerzy Rochowiak	S. Mirador	150	450	2	2	90.800	45.400
Don Tigre el rayado	Julio Jaime Fischtel	S. Mirador	150	450	6	6	314.000	52.333
La flauta mágica	W. A. Mozart	S. Mirador	150	450	18	5	729.600	40.533
Fenómeno	Carles Cañellas	S. Mirador	150	450	5	5	62.700	12.540
La increible historia de Vulcano	Sol y Tierra	S. Mirador	150	450	10	5	200.850	20.085
El loco y la monja	J. L. Witkiewicz	S. Mirador	150	450	6	6	25.200	4.200
Manos	—	S. Mirador	150	450	6	6	43.600	7.266
El otoño de nuestra primavera	Las marionetas de Tiblishi	S. Mirador	150	800	7	7	748.800	106.971
Payasos, titeres	—	S. Mirador	150	450	1	1	64.400	64.400
Postales argentinas	Ricardo Bartis	S. Mirador	150	800	5	5	609.600	121.920
Rompemuñecos	Alberto Urdiales	S. Mirador	150	450	15	—	198.100	13.207
Sin palabras	Teatro de sombras	S. Mirador	150	450	20	5	252.550	12.627
El tragasueños	Michael Ende	S. Mirador	150	450	4	2	127.650	31.912
Un viaje diferente	—	S. Mirador	150	450	4	—	108.450	27.112
Don Quijote	La Gaviota/Títeres de Horacio	S. San Pol	400	400	18	6	763.400	42.411
Don Tigre en el circo	Julio Jaime Fischtel	S. San Pol	400	300	7	—	532.800	76.114
La gallina mágica	Gutiérrez/Escutia	S. San Pol	400	300	3	—	247.500	82.500
La gran muralla	Ignacio del Moral	S. San Pol	400	400	4	4	246.000	61.500
La misteriosa	Margarita Sánchez	S. San Pol	400	300	17	6	1.245.100	75.420
Sueños de un barrendero	Jesús Roche	S. San Pol	400	400	2	—	120.400	60.200
Papel de sueños	—	S. San Pol	400	400	4	4	360.000	90.000
El pequeño Frankestein	José Páez	S. San Pol	400	400	19	6	1.444.300	76.016
Pinocho	Collodi/Fischtel	S. San Pol	400	450	57	6	4.156.200	153.933







Sobre estas líneas, el grupo polaco Cricot 2, dirigido por Kantor, en "No volveré jamás"; a la derecha, Concha Velasco y Toni Cantó en "Carmen Carmen", la mayor recaudadora de la temporada; a la izquierda, Margarita Lozano y Carlos Hipólito en una escena de "Largo viaje hacia la noche", de O'Neill. (Fotos: Chicho). Debajo, el musical "Sorpresas", interpretado por Mari Carrillo, sus hijas, Fernanda, Teresa y Paloma, y Carmen Ramírez. (Foto: J. Joárez).



RECAUDACIÓN Y ESPECTADORES DE LOS TEATROS DE BARCELONA DURANTE LA TEMPORADA DEL 1 DE SEPTIEMBRE de 1988 AL 31 DE AGOSTO DE 1989

Título	Autor	Recaudación	Funciones	Espectadores*	Oferta	Aforo	Asistencia media	Coeficiente ocupación
Teatros institucionales								
Grec:								
Les Troianes	Eurípides/G. Marini	3.679.500	5	2.256	6.660	1.320	491	3,37
Oedipus Rex	Sófocles/J. Cocteau	2.679.000	2	1.782	3.754	1.320	891	0,47
Don Pasquale	Donizetti	11.915.000	4	4.766	7.508	1.877	1.192	0,63
Monnaie Dance group	Mark Morris	4.207.500	3	2.805	5.631	1.877	935	0,50
La Celestine	F. Rojas/F. Delay	8.254.000	3	4.127	5.631	1.877	1.375	0,73
Belmonte	C. Gelabert/L. Azzopardi	1.114.000	2	1.114	3.754	1.877	557	0,30
Mercat de les Flors:								
Al Ring	Julian Álvarez	220.800	4	283	2.032	3.032	71	0,13
Ottone, Ottone	A. T. de Keersmaeker	598.200	5	583	3.275	655	117	0,17
Zombi	Zotal Teatre	1.243.800	10	1.562	6.550	655	156	0,23
Pierrot Lunaire	Teatre Invisible	654.000	5	823	3.275	655	165	0,25
Belmonte	C. Gelabert/L. Azzopardi	2.841.600	9	3.479	5.895	655	387	0,59
Accions	Fura dels Baus	2.503.000	4	2.663	4.000	1.000	666	0,66
Suz o Suz	Fura dels Baus	4.119.000	6	4.431	7.800	1.300	738	0,56
Calderón	Passolini	1.148.100	6	1.371	2.736	456	228	0,50
Cukoo	Andrew Davies	303.900	3	384	1.284	428	128	0,29
Sis personatges en busca d'autor	L. Pirandello	1.406.300	5	1.036	1.640	328	208	0,64
Aquí no tornaré més	T. Kantor	3.092.200	5	2.243	3.600	720	449	0,63
El Alcalde de Zalamea	Calderón de la Barca	4.253.800	6	4.069	4.752	792	678	0,86
La Celestina	F. de Rojas/T. Ballester	7.212.900	10	7.067	8.400	840	707	0,84
Els braus de Ximena	K. Saporta	425.400	10	504	5.530	553	50	0,09
Cómeme el coco, negro	La Cubana	4.440.000	18	5.810	9.720	450	323	0,59
Dalí de Gala-Vador	J. M. Muñoz Pujol	2.465.000	5	2.465	3.595	719	493	0,69
La Triologie des dragons-Saga Canadenca	J. F. Culture/G. Dube	572.000	3	572	1.560	520	191	0,37
A la reverse	Mathilde Monnier	645.000	2	645	1.438	719	322	0,45
Els dos cavallers de Verona	W. Shakespeare/J. M. de Sagarra	1.873.000	5	1.873	2.460	492	375	0,76
El casament dels petits burguesos	B. Brecht/F. Formosa	1.724.000	4	1.724	2.244	561	431	0,77
Mercat de Les Flors B:								
Combat de negre i gossos	B. M. Koltes/B. Bonet/S. Belbel	276.900	8	357	2.000	250	45	0,18
Bajo cantos rodados hay una salamandra	J. Ezquerra	511.400	9	766	3.600	400	86	0,22
Ópera	Sergi Belbel	401.100	10	624	4.000	400	63	0,16
Objeto de mi vida	Lola Puente/Ramón Colomina	176.700	9	282	3.600	400	31	0,08
Freaks	Geneviève de Kermabon	2.201.300	6	1.587	2.400	400	264	0,66
Castor i Pol. Lux	L'Anónima Imperial	431.700	5	681	2.000	400	136	0,34
Transmarató 89	Varios	1.400.000	2	2.800	3.000	1.500	1.400	0,93
Johny va agafar el seu fusell	Dalton Trumbo/J. Costa	741.300	11	1.203	4.400	400	109	0,27
Transtorn	Trànsit	341.400	10	1.534	4.000	400	53	0,13
V Festival Coreog. Oscar López	Varios coreógrafos	122.300	3	193	1.200	400	64	0,16
Poliorama:								
Lorenzaccio	A. de Musset/Flotats/Sarsanedas	19.585.050	63	20.681	42.273	671	328	0,49
El Misantrop	Molière/X. Bru de Sala	41.485.900	103	42.262	69.113	671	410	0,61
Romea:								
La marquesa Rosalinda	R. M. Valle-Inclán	3.836.400	9	3.805	9.225	1.025	423	0,41
Scirocco	Inteatro Polverigi Amat	252.700	5	277	5.125	1.025	55	0,05
C'est dimanche	Jerôme Deschamps	567.100	5	549	5.125	1.025	110	0,10
O mozo que chegon de lonxe	J. M. Synge	876.700	10	857	10.250	1.025	86	0,08
Jeu de Faust	Théâtre du Radeau	209.700	5	216	5.125	1.025	43	0,04
Alice	Lindsay Kemp	5.804.300	12	5.797	12.300	1.025	483	0,47
Alhucema	S. Tavora	5.472.300	10	5.381	10.250	1.025	538	0,52
Sols a soles	Ramón Ollé	1.212.300	11	1.365	11.275	1.025	124	0,12
Elsa Schneider	Sergi Belbel	4.439.050	23	4.600	23.575	1.025	200	0,19
La enamorada del rey/ El retablillo de don Cristóbal	R. M. Valle-Inclán F. García Lorca	5.709.450	12	6.669	12.300	1.025	556	0,55
El botí		135.150	16	3.220	12.800	800	201	0,25
Duros a quatre pessetes	S. Rusiñol/E. Teixidor	8.496.550	34	10.989	17.000	500	323	0,65
La néta del sol	E. Martin Blanchel	2.537.350	34	2.533	27.200	800	74	0,09

(Continuación)

(Continuación)

Título	Autor	Recaudación	Funciones	Espectadores*	Oferta	Aforo	Asistencia media	Coeficiente ocupación
Teatres de L'Institut - La Cuina								
La llamada de Lauren	Paloma Pedrero	130.400	6	190	864	144	32	0,21
A mon seul désir	L. Cernuda	148.000	11	236	1.584	144	21	0,14
Ja és hora que se sápiga	Joan Oliver	77.400	5	118	720	144	24	0,16
8 Festival Internacional de Titelles de Barcelona	Varios	533.907	19	1.189	2.736	144	99	0,69
L'Augment	George Pérèc	69.100	5	105	710	142	21	0,14
Teatres de L'Institut - Sala Gran								
True West	Sam Sheppard/Llovet	105.500	6	162	1.800	300	27	0,09
El Pasdoble	Llorenç Capella	38.100	8	59	2.400	300	7	0,02
L'Estació de les dàlies	M. Rodoreda/J. Abellán	214.100	16	326	4.800	300	20	0,07
8 Festival Internacional de Titelles de Barcelona	Varios	1.032.093	18	3.596	5.400	300	200	0,66
En companya d'abisme	S. Belbel	244.500	19	382	5.700	300	20	0,06
Set i mig	La Gàbia/Joan Ollé	466.300	22	714	6.600	300	32	0,11
Rebis	Álvaro Restrepo	86.200	4	132	1.200	300	33	0,11
Taut	Agustí Ros	46.088	5	81	1.500	300	16	0,05
Strangers in the night	Toni Mira	162.060	5	279	1.500	300	56	0,18
Averse d'octobre/Confesse	Hervé Jourdet	12.788	4	24	1.200	300	6	0,02

* Espectadores: N.º localidades vendidas

Consorcios

Teatre lliure:								
Titanic 92	G. J. Graells	5.599.700	68	7.160	17.000	250	105	0,42
Paraula de Poeta	Amorós/Amorós	16.500	1	33	250	250	33	0,13
Paraula de Poeta	Feliu Formosa	14.000	1	28	200	200	28	0,14
Les noces de Figaro	Caron de Beaumarchais	13.378.300	114	16.458	22.800	200	144	0,72
Paraules de Poeta	Alex Susanna	16.500	1	33	200	200	33	0,17
Paraules de Poeta	Marta Pessarrodona	15.000	1	30	200	200	30	0,15
Paraules de Poeta	Narcis Comadira	5.500	1	11	200	200	11	0,05

Teatros de empresa privada

Apolo:								
Borrajo perdido	Moncho Borrajo	81.724.839	66	42.401	79.992	1.212	642	0,53
Vengan mujeresa a mí (El otro huevo de Colón)	Giménez/García/Soto	14.367.600	30	8.557	36.360	1.212	285	0,23
Por Norma	Varios	49.423.000	56	21.218	67.872	1.212	379	0,31
Tango Revue	Varios	11.928.200	47	6.949	56.964	1.212	148	0,12
Quieres ser mi amante?	Varios	57.995.500	208	32.679	252.096	1.212	157	0,12
Vaya jetas	J. Navarro/A. Algueró	15.784.800	67	8.895	81.204	1.212	133	0,11
Coliseum:								
Ciudadano Ruiz	P. Ruiz	47.756.856	19	24.181	32.091	1.689	1.273	0,75
Condal:								
Putiferi	A. Martin	3.487.800	26	3.126	21.398	823	120	0,15
Joc de dos	D. Fo/F. Rame	15.302.900	79	14.638	65.017	823	185	0,22
El criat de dos amos	Goldoni/Joan Olivé	19.950	3	57	2.469	823	19	0,02
Dancing!	Helder Costa	27.375.458	132	23.181	72.336	548	183	0,33

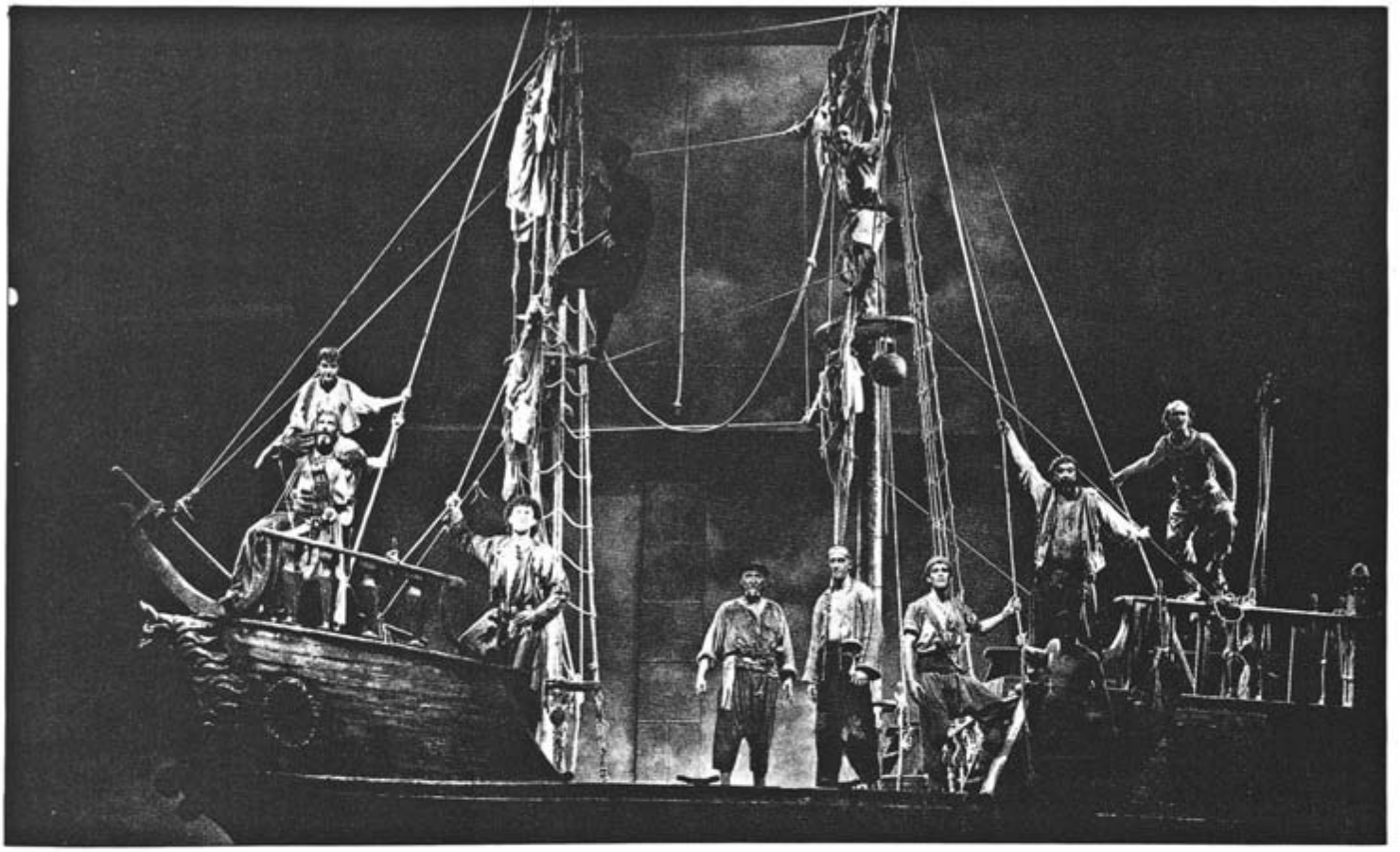
(Continuación)

(Continuación)

Título	Autor	Recaudación	Funciones	Espectadores*	Oferta	Aforo	Asistencia media	Coeficiente ocupación
Goya:								
La señora presidenta	Bricaire/Lasaigues/Arteche	7.743.600	71	7.313	59.356	836	103	0,12
Sin chapa ni collar	Carles Valls	25.221.700	148	22.766	123.728	836	154	0,18
Entre mujeres	Santiago Moncada	13.366.106	96	12.354	80.256	836	129	0,15
Cinco horas con Mario	Miguel Delibes	21.715.200	77	21.237	64.372	836	276	0,33
Los 80 son nuestros	Ana Diosdado	5.244.800	40	4.441	33.440	836	111	0,13
Aquí no paga nadie	D. Fo/Carla Mateini	1.827.400	28	2.304	23.408	836	82	0,10
El día que me quieras	José I. Cabrujas	640.400	19	697	15.884	836	37	0,04
No te bebas el agua	W. Allen	1.394.200	22	1.835	18.392	836	83	0,10
Victoria:								
Mar i cel	A. Guimerà/Bru de Sala	311.977.334	257	252.345	300.947	1.171	982	0,84

Salas independientes

Jove Teatre Regia:								
Antología	J. Bertrán	521.760	24	759	7.200	300	32	0,10
Transtobilis Mecs	—	309.050	8	883	2.400	300	110	0,36
Operación Fu	Dram Bakus	5.674.700	28	6.648	8.400	300	237	0,79
Les joguines oblidades	Jorge Díaz	753.250	8	2.155	2.400	300	269	0,89
Clàssics	Nola Rae	847.500	11	972	3.300	300	88	0,29
Brams o la kumedia dels horrors	Toni Albà	793.020	16	1.177	4.800	300	74	0,24
Sputnik	Teatre Curial	148.400	4	424	1.200	300	106	0,35
R.I.P.	Jesús Roche	2.788.420	25	4.764	7.500	300	191	0,63
Sopa de lletres	Gianni Rodari/Esther Prim	289.800	6	828	1.800	300	137	0,46
El soldat i el diable	Joan Cases	506.510	8	1.097	2.400	300	137	0,46
Amants i altres estranys	Renée Taylor/Joseph Bologna	929.360	28	1.481	8.400	300	53	0,18
El metge per força	Molière	191.100	6	849	1.800	300	142	0,47
A Saintrowist	Mario Casi/Leonardo Brizzi	560.600	15	667	4.500	300	44	0,15
Marta que et passa?	J. Friedrich/D. Lüderitz	395.150	10	1.132	3.000	300	113	0,38
Tros de carn	Víctor Batallé	135.600	8	170	2.400	300	21	0,07
Duble X	Gilbert Bosch	281.400	19	439	5.700	300	23	0,07
Les Joguines oblidades	Jorge Díaz	109.550	4	313	1.200	300	78	0,26
Teixidors-A-Mà-Teatreneu								
Lettera al padre	F. Kafka	1.876.750	18	2.698	4.626	257	150	0,58
Qui és l'últim?	I. Horovitz	572.750	27	856	6.939	257	32	0,12
Trio en mi Bemol	Eric Rohmer/J. Melendres	749.750	25	1.125	6.425	257	45	0,17
L'últim bany	Robert Lerici	702.550	27	889	6.939	257	27	0,13
Mercier i Camier	S. Beckett/Sanchis Sinisterra	943.900	32	1.339	8.224	257	42	0,16
Paral-leles/Durar/A tu vera Trajectòries/ Aupa/postdata	O. Zamora/M. Valenciano/E. Castroviejo	39.400	3	60	771	257	20	0,07
Cuarto trastero	María Muñoz	46.000	3	76	771	257	25	0,10
La força de la costum	Thomas Bernhard	700.850	21	855	23.352	257	41	0,04
Lettera al padre	F. Kafka	613.800	20	731	5.140	257	37	0,14
Villarroel Teatre:								
Capaquí Capallà	Pigeon Drop	9.230.000	31	9.659	16.213	523	312	0,60
Sex-light	Ángel Alonso	3.614.450	31	6.090	16.213	523	196	0,38
Aquest rotllet que es diu Khack i qui no farda no carda	Ann Jellico	1.932.200	35	2.528	18.305	523	72	0,14
El acompañamiento (Arreglo para mujeres)	Carlos Gorostiza	1.035.200	30	1.468	15.690	523	49	0,09
Recital poético de Santiago Forn Ramos	Varios	23.000	1	46	523	523	46	0,08
La parella singular...	Neil Simon/J. Teixidor	1.394.270	28	3.810	14.644	523	136	0,26
Yepeto	Roberto Cossa	3.948.445	32	4.398	16.736	523	137	0,26
Tafalitas	Karl Valentin	725.300	7	963	9.891	523	57	0,11
Bombo	Cruel-la de Vil/B. Tovías/M. Prada	3.124.500	23	4.632	12.029	523	201	0,38
In the foustips of Frankestein	Peter Wear/Justine Case	2.420.000	12	2.420	6.276	523	202	0,39
The legend Robin Hood	Peter Wear	996.000	6	996	3.138	523	166	0,32
Violons dingues	Le Quatuor	2.459.000	14	2.459	7.322	523	176	0,34



Arriba, el espectacular barco en el que se desarrolla la acción de "Mar i cel", de Guimerá, a cargo de la compañía Dagoll Dagom. (Foto: Pilar Aymerich). Bajo estas líneas, Jose María Flotats y Carmen Elías en "El misántropo", de Molière. (Foto: Faustí Llucià). A la derecha, el musical "Dancing!", de Helder Costa. (Foto: Hans Labler).





Teatro: La temporada 88/89

Espectáculos estrenados entre el 1 de septiembre de 1988 y el 31 de agosto de 1989





"El relevo", de Gabriel Celaya, por el grupo Bederen-1, presenta un frescos personajes hondamente poéticos. (Foto: Chicho).

ABBA SANATORIO DE TEATRO. Almería

LOS NOVIOS DE LA TORRE EIFFEL
De Jean Cocteau. Dirección: Ramón Pachón. Escenografía y máscaras: Javier Huecas y colectivo. Vestuario: Rosa Bueno y colectivo. Intérpretes: Chus Muñoz, Pachi Muñoz, Trini Hernández, María del Mar Zapata, Emilio Romero, Ricardo Padilla, Gracia del Águila, Marta Hermoso, Javier Bernabéu, Jesús Sánchez, Asun Bosch y María del Mar Fernández. Estreno: 23 de julio de 1989, en el barrio del Zapillo de Almería, dentro de la Campaña de Verano del Ayuntamiento.

ABÓNICO TEATRO. Cartagena (Murcia)

ENSUEÑOS
De Javier Vilar Torres. Escenografía: José Antonio Barcelona. Intérpretes: Javier Vilar, Esteban Cano y José Antonio Barcelona. Estreno: 21 de diciembre de 1988, en el Teatro Circo de Cartagena, dentro de la Segunda Muestra de Teatro de Cartagena.

ACUARIO TEATRO. Málaga

LA FUGA DEL TIEMPO
Dramaturgia y dirección: Diego Guzmán. Música: Diego Guzmán y Antonio Meliveo. Máscaras: Pedro Vez. Intérpretes: Luis Centeno, Pedro Vez, Nuria Centeno, Maru Redondo, Diego Guzmán, Antonio Meliveo y Héctor Márquez. Estreno: 15 de julio de 1989, en el Casino Torrequebrada de Benalmádena (Málaga).

ADEN TEATRO. Madrid

FABULATIO K
De varios autores. Dirección: Luis Hostalot. Escenografía y vestuario: Ana Sánchez. Intérprete: Luis Hostalot. Estreno: 3 de mayo de 1989, en la Carpa de la IV Feria de Teatro de Aragón (Huesca).

AECIO. Aldea del Rey (Ciudad Real)

NOSOTROS, ELLAS... Y EL DUENDE
De Carlos Llopis. Dirección: Ramón Zamora. Intérpretes: Emilio Barba, Santi García, Aurelio Mora, María del Carmen Pradas, Prado Mora, María del Carmen García, Ceferino Bravo, Luis Alañón y Eufemia Cañizares. Estreno: 1 de julio de 1989, en el Salón de Actos del Colegio Maestro Navas, de Aldea del Rey (Ciudad Real).

COMPAÑÍA AESCENA-TEATRO ELISA. Alicante

CADUCA A LOS 15 DÍAS
Del colectivo. Dirección: Rafael Hernández. Escenografía: Alfonso Salas y Julio Martínez. Intérpretes: Ana Jodar, Patricia Alberola, Jaime Escoda, Javier García, Ernesto Torregrosa, Elena Lledó, Mónica García, Amor Zapata, Diana Ochando, María del Carmen Lluch, Ana Carreño, Annie Cortés, Paqui Merino, María del Carmen Sánchez, Marina Hostalet, Elena Redondo, Raquel Gamero, Laura Tejeda, Maribel Lledó, Amparo Miñana, Loli Sáez, Salvador Aliaga, José Vicente, Jorge Menéndez, Javier Antón y Sara Moros. Estreno: 25 de mayo de 1989, en el Centro Cultural de Ibi (Alicante).





Sobre estas líneas, en la parte superior, una escena de "La fuga del tiempo", del grupo Acuario Teatro. Debajo, el actor Luis Hostalot en "Fabulatio-K", de Aden Teatro. En la otra página, a la izquierda, la compañía Aescena en "Caduca a los 15 días"; a la derecha, "El hombre elefante", de Bernard Pomerance, por el Teatro del Alba. (Foto: Fabián Simón).

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

CUENTOS Y CANCIONES DE LA MEDIA LUNITA
De Antonio Rodríguez Almodóvar. Dirección: Manuel Azquinezer. Música: María Escribano. Intérprete: María Escribano. Estreno: 5 de septiembre de 1988, en el Centro Cultural de Molina de Aragón (Guadalajara).

LAS AVENTURAS DE PINOCHO
De Collodi. Adaptación y dirección: Manuel Azquinezer. Música: María Escribano. Intérprete: Manuel Azquinezer. Estreno: 5 de enero de 1989 en la cabalgata de los Reyes Magos de Toledo.

AGARIMO. Francelos (Orense)

A VIUDA ERMITA
De Modesto Martínez Carballal. Dirección: Modesto Martínez Carballal. Intérpretes: Ana Pérez, Xosé Manuel Dabarca y Fran. Estreno: 23 de marzo de 1989, en el salón de actos del Tele-Club Seixadas de Outomuro (Orense).

A MALETA
De Modesto Martínez Carballal. Dirección: Modesto Martínez Carballal. Intérpretes: Fran, Pablo Pérez, Belén Vázquez, Elvira Padrón y Álvaro Lorenzo. Estreno: 23 de marzo de 1989, en el salón de actos del Tele-Club Seixadas de Outomuro (Orense).

ÁGORA TEATRO INDEPENDIENTE. Burgos

FUERA DE QUICIO
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Francisco Javier Fuente y Gonzalo Gaona. Escenografía: Fernando Les y Francisco Javier Fuente. Intérpretes: José Antonio Fernández, Asunción Barrio, Javier Ferreiro, María Gracia, Estrella Montejano, Fernando Quintana, Joaquín Ramos y Matilde Saiz. Estreno: 29 de octubre de 1988, en el Cine Rex de Roa de Duero (Burgos).

TEATRE DE L'AIGUA. Alicante

COGI-TO DE BARRAS
Del colectivo, a partir de un texto de Isaac Cuende. Intérpretes: Pepe de Jiménez. Isaac Cuende, Paco Alberola, José A. Mahía, Murga Mey, Antoni Cuti y Gloria Prat. Estreno: 16 de junio de 1989, en el Teatro Regio de Almansa (Albacete).

"(...) Parte la escenificación de Cogito, *de un texto original de Isaac Cuende, y aunque prestan*

su auxilio las palabras, el espectáculo adopta principalmente la mímica para desenvolver, entre diversas facetas, la tesis básica: la corporeidad primaria e incluso alucinante de los instintos individuales. La sustancia dramática da en ocasiones, efectivamente, la impresión de que ningún ser humano queda libre de vicio o falta, llegando en el grado extremo a negarse a sí mismo, pues la razón se esfuma, la inteligencia no impide la imitación servil de las actitudes ajenas, sin pararse a preguntar si son apropiadas o no. Los discursos carecen entonces de validez porque se limitan a repetir lo ya sabido, y quien habla en tal instante desconoce, sin embargo, aquella cuestión por completo. La asistencia simbólica adquiere de este modo un carácter indispensable, permitiendo observar a menudo la tenue separación que distingue la sumisión del dominio o el placer del dolor.
Cada breve episodio, casi siempre agresivo, incitante, impuso el interés, y la exposición simultánea de notas de índole contraria, cómicas y depresivas, implantó un desconcierto deliberado, por cuanto procuraba copiar lo que inadvertidamente suele suceder; y al final de la obra, cuando el simbolismo quiso expresar la imposibilidad de la posesión absoluta, aún alcanzó su recurso mayor elevación y efecto mediante la transparencia vítrea." (José Ferrándiz Casares. "Información". Alicante. 13 de enero de 1990.)

AINA COMPTE. Barcelona

ENAMORADES DE LA MAR

Espectáculo compuesto por los textos: "Aquella paret, aquella mimosa" y "Una carta", de Mercè Rodeada, y "Elegía d'una dama que enyora el mar", de Carme Riera. Adaptación: Aina Compte. Asesoramiento artístico: Muntsa Alcañiz. Vestuario: Rosa Español. Intérprete: Aina Compte. Estreno: 7 de noviembre de 1988, en el Teatro Regina de Barcelona.

"(...) La selección de los tres textos condiciona, de entrada, el clima del espectáculo. Tres mujeres, tres frustraciones y algún leve matiz feminista que, aun sin suponer ninguna reivindicación, resta contrastes y merma las condiciones de la actriz que, mucho más que prometedoras, son ya una clara y palpable realidad.
Aina posee una bonita voz, perfectamente capaz de matizaciones, y hace gala de un claro dominio de los espacios y los silencios, inteligentemente repartidos y dosificados a lo largo de los tres monólogos, sólidamente memorizados y recitados desde una postura estática, como para darle un único valor al dramatismo del texto.
La sirvienta que recuerda sus escarceos amorosos con el soldado que la dejó, al pie de una mimosa; la viuda —todavía joven— presa de sus neurosis, que le cuenta sus males al médico en una larga epístola y la nostalgia de la vieja dama del barrio de la Seo por aquel mar tan próximo y, a la vez, tan distante en el tiempo, son tres claroscuros con el mérito de la brevedad que los hace llegar cómodamente a quienes los escuchan.
Y en esta tarea se reparten por igual los aciertos de sus escritoras y de la actriz que, además de seleccionarlos, les presta su voz, su hermosa voz, para transmitirlos." (Biel Domingo. "La última hora". Palma de Mallorca. 27 de enero de 1989.)

ALAMBIQUE TALLER DE TEATRO DE CHAMBERÍ. Salamanca

MUJERES

De varios autores. Dirección: Agustín Martín. Música: Javier Gil y Miguel Ángel Núñez. Coreografías: María Monedero e Isabel Sánchez. Intérpretes: Paqui Sancho, Encarna Martín, Marisol Martín, Chelo Sánchez y Carmen Sierra. Estreno: 10 de marzo de 1989, en los locales del Centro Cívico de Chamberí en Salamanca, dentro del Primer Encuentro de los Barrios de Chamberí de Madrid y Salamanca.

TEATRO DEL ALBA. Zaragoza

LA VOZ HUMANA

De Jean Cocteau. Dirección: Santiago Meléndez. Intérprete: Ana Tabuenca.

ANTES DEL DESAYUNO

De Eugene O'Neill. Dirección: Santiago Meléndez. Intérprete: Pilar Molinero. Estreno: 22 de septiembre de 1988, en el Teatro del Mercado de Zaragoza.

"El Teatro del Alba sigue apostando por el universo de la desesperación, por esos microcosmos cerrados y sin salida donde el ser humano permanece como un animal acosado y malherido, donde la comunicación es imposible y también el amor, la libertad, la vida. Su último montaje consta de dos monólogos. La voz humana, *de Jean Cocteau, y* Antes del desayuno, *de Eugene O'Neill, dos textos en cierta medida paralelos: hablan de mujeres sometidas, del desamor, de ese impreciso límite entre la vida y la muerte que es el deseo mutilado, la carne estremecida por una ausencia terrible. El paralelismo aún va más allá: a las dos actrices se les exige un "tour de force" para encarnar a dos mujeres al borde de un abismo y ambas parten de una interioridad pareja, igualmente convulsa, igualmente enajenada. Viven como instaladas en la locura, en el mínimo reducto del desespero.*
La voz humana *relata la historia de una mujer abandonada que espera una llamada de teléfono del hombre que ama y que está a punto de casarse con otra. A través de una conversación ilusoria va rememorando los recuerdos de una pasión extinguida, los sueños incumplidos en una atmósfera toda blanca, engalanada con cortinas y con las cartas de amor esparcidas*





por el suelo como único testimonio inmediato de una querencia acabada. El texto es largo y exige a la actriz una gran variedad de matices y registros. Ana Tabuenca, pese a realizar un importante esfuerzo interpretativo, no consigue ofrecer con convicción su personaje; flojea en la entonación, ejecuta unos gestos demasiado bruscos, y parte siempre de una situación límite que es difícil sostener. Aunque aquí, el director Santiago Meléndez no ha sabido incorporar elementos que rompan un monólogo monolítico, ni ha sabido jugar con una iluminación más móvil y sugerente. Y además da la sensación que ya sitúa a la actriz en el borde del paroxismo, en lugar de ir suministrando una atmósfera de acción dramática progresiva, más inmediata. Antes del desayuno *es una pieza tortuosa y durísima, típica del trasmundo de O'Neill: esa ambientación opresiva e irrespirable, los fantasmas del pretérito y el alcohol como paisaje protagonista. Esencialmente, el argumento gira en torno a una mujer joven que ya desde el desayuno reprocha a su marido su propio fracaso, el dolor de vivir, la miseria moral de una existencia mezquina. Esta obra es más que nada una parábola cruel de la incomunicación, un trallazo de angustia que desemboca en la tragedia. Pilar Molinero realiza una interpretación convincente, laboriosa, plagada de sensibilidad y de agresiva ternura, también en el límite tal como lo exige el guión, más breve que el anterior, pero igualmente terrible. Ambos monólogos exigen ajustes, correcciones, matizaciones en los trabajos de las actrices y, sobre todo el primero, una mayor capacidad imaginativa para sugerir el otro lado, el perfil espantoso de la nada."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 25 de septiembre de 1988.)

EL HOMBRE ELEFANTE
De Bernard Pomerance. Traducción: Gabriel Torrejón y J. R. Tricas Moro. Dirección: Santiago Meléndez. Escenografía y vestuario: Pepe Peinado. Música: Francisco Aguarod. Intérpretes: Jorge Domenech, Agustín Miguel, Carlos Vega, Mariles Gil, Pilar Molinero, Laura Plano, Juan Ramón Benaque, Marcos Guerrero, Víctor Santamaría y Santiago Meléndez. Estreno: 23 de mayo de 1989, en el Teatro Principal de Zaragoza, dentro del Festival Internacional de Teatro, Música y Danza.

"(...) Santiago Meléndez ha optado por el color, el efectismo cromático y un naturalismo distanciado: su versión de El hombre elefante *está configurada como un gran sueño, de dimensiones trágicas, como una pesadilla obsesiva donde Merrick no es sólo víctima de una sociedad y de una deformidad dictada por la naturaleza, sino también el espejo donde la sociedad preindustrial de su época revela la monstruosidad en que habita, sus taras.*
La vida de Merrick es el episodio diferido de la búsqueda de la dignidad: fue exhibido en un circo, en una jaula como un ser inconcebible y aprendió a leer en las páginas de la Biblia. Posteriormente, tras su paulatina "reinserción" social, sería de nuevo exhibido o visitado por princesas, caballeros de rango y actrices contratadas. Sin embargo, Merrick —mientras aspiraba a la normalidad— veía cómo sus miembros se tornaban más desproporcionados, cómo su deformidad se acrecentaba. La muerte, el suicidio, acaso, parece ser su elección, la espiral infinita que precipita la tragedia.



Al menos así ha interpretado su vida el Teatro del Alba en un montaje espléndido de escenografía, de iluminación y por qué no decirlo de imaginería conceptual y de diseño. De estampa y figura, de claroscuro luminoso. A eso hay que añadir que, acaso con mayor contención que nunca, Meléndez haya sabido ajustar el desarrollo dramático de la pieza, el equilibrio interpretativo y amortiguar sus naturales inclinaciones hacia el exceso y el histrionismo. El hombre elefante *es una obra de gran plasticidad, espléndido colorido, de ambientes y de matices, de iluminada ternura. El juego de luces resulta espectacular y sugerente, mágico en todo momento y otro tanto se podría decir de la escenografía configurada con un sistema de columnas y una pequeña tarima, precedida por una cortina clara.*
La aproximación al drama es afortunada. Meléndez, como actor, realiza un trabajo excelente, equilibrado y creíble. Otro tanto sucede con algunos miembros del reparto, aunque los reparos que debemos poner a la función proceden de ahí: de la actuación, sobre todo —algunos actores no acaban de dar la talla todavía—, de la excesiva duración de la pieza —casi tres horas: gran parte de la primera parte es perfectamente simplificable— y especialmente de ese ritmo tan monocorde, tan monótono que estropea un tanto la exquisita limpidez del montaje, su poética lograda, su sorprendente y meritoria concepción. El Alba, más que nunca, ha dado una muestra de sus posibilidades, de su ambición y de la seriedad de su inspiración oscura y tangencial, de aguzado lirismo." Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 25 de mayo de 1989.)

"(...) Para contar esta fábula sin moraleja aparente, Santiago Meléndez ha elegido la vía de



sus potentes imágenes y una clave narrativa de oscuridad, lentitud y estatismo. Las contundentes imágenes del Vía Crucis de Merrick van conformando la historia con una cadencia lenta y espesa, que en ocasiones pierde el sentido del ritmo y aleja al espectador de la narración. Algunas escenas no dejan escuchar el texto, profundo y filosófico en ocasiones, y puede que se eche en falta una sólida base conceptual, una lectura del texto más clara y definida.
La escenografía de Pepe Peinado es el ámbito ideal para esta historia con sabor a leyenda, y junto al excelente trabajo de Paco Aguarod, con la música.
Tras tres horas de representación, el público aplaudió casi con entusiasmo al Teatro del Alba que, fiel a su línea estética, realizó un buen trabajo, ensuciado en ocasiones por la incorrecta iluminación y la descuidada interpretación de algunos actores, pero que en ningún momento decepcionó." (Pedro Rebollo. "Diario 16". Zaragoza. 25 de mayo de 1989).

ALBANTA ACCIÓN. Cádiz

BUTTERFLY
De Augusto Francisco, basada en la ópera de G. Puccini. Dirección: Charlie Keaton. Intérpretes: Charo Sabio, Desiré Ortega y Lola Garrido. Estreno: 26 de abril de 1989, dentro de la Muestra de Teatro Aficionado de Cádiz.

ALBERT VIDAL. Barcelona

EL BUFÓN/EL NACIMIENTO DEL JUGLAR
Basado en un texto anónimo siciliano del siglo

XIII. Intérprete: Albert Vidal. Estreno: 21 de noviembre de 1988, en el Teatro Alfil de Madrid.

"Un actor en un escenario desnudo, tan sólo con la tramoya de la palabra y el gesto. La atención del espectador queda prendida al punto del anzuelo. El oficiante ha hecho revivir una vez más el milagro del teatro. No ha necesitado complejas construcciones escénicas ni un montaje millonario; a cuerpo limpio, nada por aquí, nada por allá, y la antigua fascinación aletea ante el público. Es un sortilegio de la misma estirpe que el utilizado por los cuentistas ambulantes orientales, el encantador de serpientes, el del juglar, el de bululú del Siglo de Oro. El viejo arte que tan nuevo parece siempre.

Albert Vidal, que se encerró en la jaula del zoo para realizar un retrato tan objetivo como terrible de las costumbres del hombre urbano, que inauguró una exposición con estatuas vivas, que se enterró durante varias horas en arena para reconciliarse con la noche embrionaria en Alma de serpiente, *vuelve ahora con el espectáculo con que se dio a conocer.*

Vidal ha demostrado ser una de las personalidades más inquietas del teatro español; con El bufón *regresa a sus orígenes y se encuentra con la palabra y con la gente de la plaza, con el público imantado por el charlatán entre truculento y tierno. "Ópera solo", la primera parte del espectáculo, es la delirante epopeya de un recién nacido frente al mundo, la implacable inocencia de quien todo lo ignora y pasa la vida por el feroz filtro de su lógica incontaminada de consignas e ideologías. Voz, expresión corporal e iluminación bastan para trazar los perfiles y el volumen del relato. La segunta parte, "Charter", refleja las peripecias de una persona que realiza un viaje aéreo a Londres, desde los trámites del pasaporte a la localización de un museo. La escena del protagonista en una cabina de fotos al minuto, resulta realmente impagable. Mimo y onomatopeyas son, en este trance, los instrumentos esenciales. La parte añadida para esta ocasión, en que el Alfil conmemora el primer aniversario de su resurreción, es* El nacimiento del juglar, *y está basada en un texto anónimo siciliano del siglo XIII, representado en lengua lombarda, que a los oidos del profano suena a algo así como una mezcla de catalán, francés e italiano. El tránsito de un destripaterrones ultrajado por un cacique a cultiparlante y lenguaraz juglar gracias a la intercesión divina, tiene el entrañable encanto y el vigor de las estampas antiguas.*

Vidal, que retoma técnicas gestuales del cine cómico mudo, da un completo recital de sus capacidades de actor y ofrece una interpretación del mundo a través de un individuo enfrentado al absurdo rostro de lo cotidiano. El bufón *es una visita a la semilla del teatro. Pura y gozosa esencia."* (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 24 de noviembre de 1988.)

GRUPO DRAMÁTICO ALCORES. Madrid

ANTES DEL DESAYUNO

De Eugene O'Neill. Dirección: César de Vicente Hernando. Escenografía: Rocío Castro y Esther Rodríguez Caballero. Intérprete: Esther Rodríguez Caballero. Estreno: 20 de diciembre de 1988, en el Centro Cultural Antonio Machado de Madrid.

LA FAMILIA INTERRUMPIDA

De Luis Cernuda. Dirección: César de Vicente Hernando. Vestuario: Concha Moreno. Intérpretes: Jesús Palacios, César de Vicente Hernando, Concha Moreno, Rocío Castro y Esther Rodríguez. Estreno: 5 de abril de 1989, en el Centro Cultural Antonio Machado de Madrid.

EL ÚLTIMO HILO DE SANGRE

De Gregorio Cedillo Mencía. Escenografía: César de Vicente Hernando. Intérpretes: Jennifer Baldoria y Raúl García Plaza. Estreno: 7 de marzo de 1989, en el Club de Amigos de la UNESCO de Madrid.

EL ARTISTA Y LA SOCIEDAD

De César de Vicente Hernando. Dirección: César de Vicente Hernando. Escenografía: César de Vicente Hernando. Intérpretes: Esther Rodríguez y Rocío Castro. Estreno: 5 de junio de 1989, en el XIII Festival Internacional de la Juventud y los Estudiantes en Pyongyan (Corea).

ALE HOP! Madrid

¡OKRIC!

Del colectivo. Dirección: Augusto Carreras "Chacho". Intérpretes: José María Martínez Silva, Alejandra Oviedo e Ignacio Pérez. Estreno: 1 de junio de 1989, en el Teatro Capuccini de Luxemburgo.

En la página de al lado, a la izquierda, un momento de "Madame Butterfly", basada en la ópera de Puccini, por el grupo Albanta. A la derecha, Albert Vidal en "El bufón". Bajo estas líneas, una escena de "Antes del desayuno", de Eugene O'Neill, por el grupo Alcores. (Foto Santiago Viher).



COMPAÑÍA DE ALFONSO JIMÉNEZ ROMERO. Sevilla

EL MUSIC-HALL Y LA COPLA

Texto, dirección y escenografía: Alfonso Jiménez Romero. Coreografía: Francisco D. Flores, Alfonso Jiménez y Lucía Parra. Intérpretes: Carmen Noble, Francisco Domínguez Flores, Dora Jiménez, Esther Quirós, Lourdes Torres, Ángeles Ontanilla, Mónica París, Paola Tovar y Charo Martín. Estreno: 18 de octubre de 1988, en el Teatro Maravillas de Sevilla.

"Alfonso Jiménez Romero, que desde hace un cuarto de siglo ha brindado diversas muestras de utilización del cante como elemento flamenco, hace lo mismo ahora con la canción andaluza, ofreciendo no un recital, ni un espectáculo de variedades, sino una comedia musical "sui géneris" en la que la inclusión de las famosísimas tonadillas, los célebres cuplés y las inolvidables canciones más o menos folclóricas de la primera mitad del siglo está argumentalmente justificada en la narración escénica de la historia de una función en un teatrillo de music-hall que llega a un pueblo andaluz "in illo tempore". De los ritmos y melodías importados de Europa en el music-hall se pasa a las semillas culturales andaluzas que germinan en el pueblo. Con un texto jugoso —como el prestigioso autor sevillano domina—, sensible y humorístico; serio a veces, divertido casi siempre y, sobre todo, escrito como a ritmo poético y, en momentos, hasta a ritmos de Cádiz, se trasluce la intención de rendir un claro homenaje a las primeras canciones de Estrellita Castro, pues se seleccionan títulos tan significativos como "Rosario la Cortijera", "Pandereta andaluza", "Bienvenida", "Mi jaca" y "Suspiros de España", junto a otros pilares del género como "No me llames Dolores" y "El día que nací yo", todas hábilmente integradas en el contexto dramático.

El actor vocacional Francisco Domínguez Flores y la maestra Carmen Conde protagonizan la actuación dramática, aparte de que ella lleva la dirección musical y ha forjado el plantel de pimpollos que, jacarandosamente ataviados con vestidos auténticos de la época —adquiridos a anticuarios y cuidadosamente restaurados—, rememoran el pasado de las distintas fases del género, desde la tonadilla, pasando por el cuplé y la canción, en busca de la forma actual que hilvane con las anteriores, que se base en la realidad popular y que exprese la Andalucía de hoy sin renuncia de aquellas raíces. Las voces y el alma de ese ramo de claveles reventones que son Paola Tovar, Charo Martín, Mónica París, Ángeles Ontanilla, Esther Quirós, Lourdes Torres y Dora Jiménez, lo expresan en su brioso y juvenil empeño. Por cierto: ¿no casa el apellido Jiménez junto al nombre de Dora? En efecto, una de las artistas es nieta nada menos que de Dora la Cordobesita y Manuel Jiménez "Chicuelo". Lo dicho: la Andalucía de hoy sin renuncia de aquellas raíces." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 20 de octubre de 1988.)

ALFORJAS-PROSOPÓN. Madrid

EL REY SE MUERE
De Eugene Ionesco. Dirección: Alfredo Osset. Escenografía: Rafael Peribáñez. Intérpretes: Ángel Gonzalo, Antonio Priegue, Geli Díaz, Belén Martín, Dolores Álvarez y Mariano Olalla. Estreno: 28 de febrero de 1989, en la Lonja de las Terneras de Madrid.

GRUPO DE TEATRO ALGARA. Zarauz (Guipúzcoa)

DON ARMANDO FOLLONES
De Adrián Ortega. Dirección: Mikel Argote. Intérpretes: Gorka Arregi, Ainhoa Salegi, Mikel Colomo, Arantza Laskibar, Igor Eizagirre, Mikel Zulaika, Ainhoa Alberdi y Elías Azpiroz. Estreno: 24 de octubre de 1988, en el Teatro Lizardi Zarauz (Guipúzcoa).

ITO EDO EZKONDU
De E. Amestoy. Dirección: Mikel Argote. Intérpretes: Ainhoa Salegi, Mikel Zulaika, Igor Eizaguirre, Maidez Zinkunegi, Arantxa Laskibar y Gorka Arregi. Estreno: 4 de febrero de 1989, en el Teatro Lizardi de Zarauz (Guipúzcoa).

LA TIA DE CARLOS
De B. Thomas. Adaptación: Paco Martínez Soria. Director: Mikel Argote. Intérpretes: Alazne Oliden, Elías Azpiroz, Ainhoa Salegi, Mikel Colomo, Igor Izaguirre, Gorka Arregi, Ainhoa Alberdi, Mikel Argote y Joseba Ariznabarreta. Estreno: 15 de julio de 1989, en el Teatro Lizardi de Zarauz (Guipúzcoa).

LA ALGARABÍA. Algeciras (Cádiz)

TEATRO DIFÍCIL: FARSAS DEL PODER Y... LA GLORIA
Espectáculo formado por las obras "La convidada", de Manuel Martínez Mediero; "El adiós del mariscal", de Luis Matilla, y "La pancarta", de Jorge Díaz. Dirección: José Luis Muñoz. Intérpretes: Manuel Martínez, Carmen Delgado, Carlos Marco, María Eugenia Ferrera, Carmela Berrocal, Charo Moreno, Pedro Díaz y Manuel Bueno. Estreno: 24 de abril de 1989, en la Muestra de Teatro Aficionado de Cádiz.

TALLER DE TEATRO ALGAZARA. Lepe (Huelva)

AGONÍA DEL LABERINTO
De Francisco Ramírez López. Dirección: Francisco Ramírez López. Escenografía: Francisco Ramírez López y Aurelio Madrigal. Intérpretes: Mari Carmen Castañeda, Paco Ramírez, Fabiola Oria, José A. Delgado, Francisco Toscano, Bella Oria, María José Pérez, Remedios Oria y José Manuel Pérez. Estreno: 21 de enero de 1989, en la Casa de la Cultura Vicente Aleixandre de Palos de la Frontera (Huelva).



GRUPO MUNICIPAL DE TEATRO ALHAMA. Corella (Navarra)

PEPE-ERRATA
Texto, música y dirección: José María Litago. Intérpretes: Pedro Salcedo, José A. Catalán, José María Litago, María Ángeles Vallés y Ana María Pezonaga. Estreno: 14 de enero de 1989, en el Centro Cultural Castel Ruiz de Tudela (Navarra). Espectáculo patrocinado por el Ayuntamiento de Corella, con la colaboración de ANIMET.

GRUPO DE TEATRO ALKARAMA (G.E.T.A.) Salamanca

¿QUIÉN SECUESTRÓ AL DOCTOR COLIFLOR?
Del colectivo. Estreno: 20 de julio de 1989, en la Plaza de Barcelona de Salamanca.

ALO/ALL CARALL (COLECTIVO DE ACTORES) SATOR. Barcelona

AGIL
De Juanjo González Marín y Carles Giberga. Dirección: Juanjo González Marín, Carles Giberga y C. Romeu. Escenografía: Ricard Calventus y Sandrine. Música: Conrado T. Costa. Intérpretes: Carlos Vicente, Marisa Duaso, Evaristo Granado, Sergi Calleja, Gloria Cabot, Kati, Esteban, etc... Estreno: 30 de septiembre de 1989, en el Festival de Tardor-89, Barcelona.

ALMAZARA. Mora (Toledo)

LA CASA DE BERNARDA ALBA
De Federico García Lorca. Dirección: Bonifacio Menchero. Intérpretes: Victoria Isabel Higuera, Inmaculada Sánchez Cano, Marisa Martínez, Pilar López, Luz Divina Villarrubia, Rosario Fernández Marcote, Isabel García Briones y Marisa García Olías. Estreno: 8 de abril de 1989, en el Teatro Principal de Mora (Toledo).

GRUPO ESTABLE DE TEATRO ALMAZARA. Infantes (Ciudad Real)

IN-SOMN-IO
Del colectivo. Intérpretes: Enrique Luis Serrano,



Encarnación Alfaro, Miguel Valero, Mercedes Gigante, María Isabel Arroyo, Vicente Sancho, Andrés María Antonio Pacheco, Juan Carlos Romero y María Mercedes Pérez. Estreno: 3 de junio de 1989, en el Teatro Municipal de Almagro (Ciudad Real), dentro del Encuentro Regional de Teatro Contemporáneo.

ALOJA-JA. Madrid

LEONCIO Y LENA
De Georg Büchner. Dirección: Roberto Bezos. Intérpretes: Consuelo Sanz y Roberto Bezos. Músicos: José C. Cristóbal, Eva González y José Berenguer. Estreno: 21 de abril de 1989, en el Centro Municipal de Cultura de Getafe (Madrid).

ALQUIBLA. Algezares (Murcia)

¡CONTRA LUJURIA..!
De Luis Federico Viudes. Dirección: Antonio Saura. Escenografía: Francisco García Vicente y Javier Soler González. Vestuario: Luis Federico Viudes. Intérpretes: Lola Martínez, J. J. Ferrus, Inma Illán, Alfredo Zamora, Gonzalo Seiquer y Pedro Gálvez. Estreno: 24 de agosto de 1988, en el Corral de las Comedias de Almagro (Ciudad Real). Espectáculo subvencionado por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Ayuntamiento de Murcia y el Teatro Romea de Murcia.

"(...) Pertenece el texto, en verso, caso poco usual entre los autores contemporáneos, a Luis Federico Viudes, cuyo gracejo conocen todos los que siguen su trayectoria teatral. Se basó Luis Federico para la trama en un romance de ciego jumillano que le comunicó el escritor Pedro Luis de los Cobos, y, por tanto, el texto se enraíza en lo popular, con un verso fluido y fácil que tampoco desprecia metros cultos, como el soneto, ni resonancias del teatro clásico español. El grupo Alquibla ha hecho de él una interpretación libre, de ritmo fragmentario y repetitivo, respetando el tono narrativo y aprovechando los recursos más típicos de la farsa y del teatro popular.
Si algo hay que destacar especialmente en esta puesta en escena, es, sobre todo, la jovialidad y el sentido lúdico del teatro que tienen los componentes del grupo Alquibla, características todas que vienen como anillo al dedo para una obra como la de Luis Federico. Si algo se les puede reprochar, desde un punto de vista profe-

sional, serían ciertos fallos técnicos, distribuciones del espacio escénico erróneas, algunas desincronizaciones en los movimientos y, quizá, la incoherencia de los fondos musicales.
La interpretación resultaba digna.
"(...) La parte positiva estaba constituida por el vestuario, muy gracioso y adecuado, con mezcla de elementos tradicionales y cultos, así como, en la parte más material, de tejidos y plásticos, con un uso muy original de estos materiales. La misma mezcla existía en los elementos de atrezzo, de gran imaginación y gusto.
En definitiva, un espectáculo divertido y desenfadado, que se sigue con gusto y entretiene a un público sin complicaciones." (Fuensanta Muñoz. "La Opinión". Murcia. 3 de septiembre de 1988.)

AGRUPACIÓN TEATRAL ÁLVAREZ QUINTERO. Sevilla

EL ENCIERRO DE SAN SERAPIO

De Manuel Barrios. Dirección: Emilio Segura y José L. Lara. Intérpretes: Rosalía Jiménez, Loli Lagares, Miriam Segura, María Luisa Ruiz, Pepe Quintas, Mari Carmen Valera, Emilio Segura y Eulogio Serrano. Reposición: 14 de noviembre de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla.

RETABLO (Teatro de buen humor)

Espectáculo compuesto de las obras: "El mal ángel", "Esgrima y amor", de los hermanos Álvarez Quintero; "De otros tiempos", de Ramón Charlo; "Un idilio ejemplar", de Ferenc Molnar, y "A las seis en la esquina del bulevar", de Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Emilio Segura y J. Luis Lara. Intérpretes: Rosa Loureiro, Federico Rivelott, Rosalía Jiménez, Rosa Burgos, Eulogio Serrano, Loli Lagares, Miriam Segura, María José Lebrero, Pepe Quintas y Emilio Segura. Estreno: 7 de noviembre de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla.

VENTOLERA

De los hermanos Álvarez Quintero. Dirección: José L. Lara y Emilio Segura. Intérpretes: Loli Lagares, Rosalía Jiménez, Miriam Segura, Rosa Loureiro, Rosa Burgos, María del Carmen Valero, Emilio Segura, Luis Márquez, Eulogio Serrano, Federico Rivelott y Pepe Quintas. Reestreno: 17 de febrero de 1989, en el Teatro Imperial de Sevilla.

COMPAÑÍA DE ANA DIOSDADO Y CARLOS LARRAÑAGA. Madrid

CAMINO DE PLATA

De Ana Diosdado. Dirección: Carlos Larrañaga. Escenografía: Toni Cortés. Música: Teddy Bautista. Intérpretes: Ana Diosdado, Silvia Leblanc y Carlos Larrañaga. Estreno 27 de septiembre de 1988, en el Teatro Muñoz Seca de Madrid.

"(...) Para su autora sería "cómo un equilibrio mal llevado. Los personajes maduros creen que sus problemas son los más importantes del mundo. Ella da un testimonio de que hay problemas mucho más serios, más lacerantes que puedan ser los problemas personales del individuo particular." (Declaraciones de Ana Diosdado, autora, a L. D. H. en "La Gaceta Regional". Salamanca. 10 de septiembre de 1989.)

"(...) El "oximorón", unión de dos términos, drama y comedia, conviene perfectamente a Camino de plata. *Es un drama suavizado por afortunados rasgos cómicos, o un drama con desenlace feliz, si es que todo desenlace no es provisional. Doy a entender con esta duda que todo no acaba felizmente para Paula y Fernando cuando abrazados les sorprende la caída del telón. Son dos seres profundamente humanos, lo que equivale a decir que tan contradictorios como el "oximorón" comedia dramática que está muy lejos de ser expresión híbrida sino, al contrario, fecunda en contradicciones, en dificultades, en transiciones. Fecunda como la vida misma porque a la crítica le place en este momento utilizar un tópico vulgar para decir lo que es necesario.*

Ana Diosdado ha llegado ya a su madurez técnica. Una comedia de conversación en la que unos seres están obligados a decirse sinceramente unas veces, a confesarse, quizá a su pesar, con la sinceridad última de los actos, quiénes son, qué les pasa, qué cosas o situaciones les atemorizan y, lo más difícil de componer. Si el hombre es un médico psquiatra, el problema se simplifica, adquiere naturalidad. Paula, obesa, asustada ante una ruptura matrimonial acude a Fernando, el médico, por consejo del marido. La puerta a las confidencias, a las batallas en defensa de la intimidad, de lo secreto, del mundo de las pulsiones que la voluntad y la conciencia no hace sino añadir finuras a la profunda observación de la vida, de sus conflictos con la que la autora pone en pie tres seres auténticos, de hoy, cargados de dificultades, la primera la de la autenticidad. Diríase con más precisión dos, porque el tercero, María del Carmen la enfermerita, es de una identidad moral y sentimental clara, luminosa. Las sombras son para Paula y Fernando.
En la eterna batalla de los sexos, el terreno es, inevitablemente la condición social, el corsé moral de los combatientes. Fernando corta una a una las lianas que aprietan el bosque de pautas sociales y morales de Paula, para liberarla y a la par, él, que quiere ser libre, que se considera libre, va anudando las suyas. Las más fuertes son las de la soledad, la frustración, el temor al futuro. Tres personajes que temen al futuro y buscan soluciones distintas. En el fondo las que les son posibles porque Ana Diosdado los ha perfilado con rasgos veraces que les dan

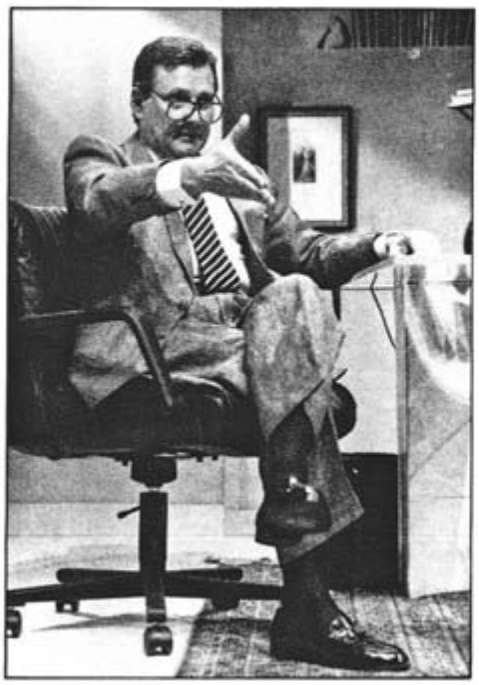
En la otra página, a la izquierda, el colectivo Alforjas-Prosopón en "El rey se muere", de Ionesco. A la derecha, un momento de "Agonía del laberinto", por el Taller de Teatro Algazara. Bajo estas líneas, Ana Diosdado, Silvia Lebranc y Carlos Larrañaga en "Camino de plata", de la propia Ana Diosdado. (Foto: J. Juárez).



autonomía. De esa autonomía brota la emoción de las situaciones, la racionalidad de sus sinrazones.
El tratamiento estructural se basa en un orden de simetrías. En el juego está incluido el espectador. Sucesivamente, Paula, Fernando, Carmen, lo hacen confidente suyo. Este triple desdoblamiento no distancia la acción. La sincera, la clarifica, la ordena. Buen diálogo, lleno de naturalidad, coloquial en libertad, sin abuso de vulgaridades en el que se interpolan alusiones muy rectas al contorno social, lancetazos satíricos a la inseguridad callejera, a las deficiencias postales, a las costumbres hogareñas, que emplazan el drama en límites precisos: nuestro tiempo. Y en esa estructura muy geométrica, la picardía del truco preparatorio del desenlace para hacer sorprendente lo que es natural lo que lógicamente ha de suceder, sin fatalismos, porque los personajes —ya se ha dicho— son humanos y libres y no juega con ellos un destino teatral sino el albedrío que su autora les ha otorgado.
De esa libertad surge el interés, la curiosidad del espectador que asiste divertido a una pugna de emociones, emocionante. Y tal es el atractivo de la comedia. En un ámbito escénico grato, limpio, realista, de buen gusto creado por la habilidad de Toni Cortés, Ana Diosdado, autora-actriz, pone en pie con fervor, con honda eficacia a su criatura. También como actriz ha llegado a un punto de maestría que se expresa en los juegos de la voz, en la sobriedad del ademán, en la natural selección de desplazamientos y actitudes.
Carlos Larrañaga ha servido el orden dramático con elemental sencillez, y en cuanto a actor, ha encajado el tipo en sus coordenadas más claras. Fernando es un hombre inseguro, comprensivo, temeroso del porvenir por desconfianza de sí mismo, y lo bastante titubeante para cometer errores frecuentes. Sin afectación, con mínimos elementos tonables y gestuales, Larrañaga, lo traduce. En fin, Silvia Leblanc tiene en sus venas sangre de teatro, en su figura una delicada silueta de mujer y con ello la seguridad en la dicción, la expresividad de acción, hace una muchacha decidida, idealista y realista a la par, como estaba pensada.
Como la música de Teddy Bautista es discreta y oportuna, tiene la virtud de ser absorbida, sin pensar en ella. Así es como Camino de plata *dice su mensaje redondamente para placer de un público que ya tiene constante y mucho, Ana Diosdado."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 4 de octubre de 1988.)

"Ana Diosdado conoce bien el oficio de autor teatral, y esto lo demuestra una vez más en su última obra, Camino de plata, *que acaba de estrenarse en el Teatro Muñóz Seca. Ana Diosdado se ha complicado mucho menos la vida que en* Los ochenta son nuestros. *Frente a la eclosión de personajes, acontecimientos, palabras de esta obra,* Camino de plata *es una función sin complicaciones: sólo tres personajes, un decorado simple, una única situación que se prolonga, un diálogo lineal y sin pretensiones de innovación ni experimento. Una comedia clásica.*
Pero las comedias de siempre también tienen su belleza. Para lucir la que a ésta corresponde, Ana Diosdado no se ha apartado de su línea de tocar y desenvolver temas vivos: una mujer a la que su marido abandona, el psiquiatra que interviene y la ayuda a enfrentarse con la realidad y superarla; la relación que nace entre médico y paciente; la necesidad de asumir el presente. Todo coronado por un final que se presenta feliz. No hace muchos años, ese final hubiese resultado escandaloso y la comedia abiertamente inmoral.
La interpretación de Carlos Larrañaga y de la propia autora está muy bien medida. Ana Diosdado pasa ante los ojos del espectador por todos los tramos de la depresión y de la reacción: tal vez le faltó calor a su última entrada, que exige más asombro y mayor entusiasmo. Carlos Larrañaga pasa a su vez de la juventud a la decadencia con mucha veracidad, va del lucimiento humano del triunfo a la crisis del fracasado en una progresión que se hace visible plásticamente gracias a su trabajo como director y actor, también su reacción última precisaria de una mayor viveza para que quede mejor marcado el carácter de resurrección de sus últimas intervenciones. Silvia Leblanc está siempre simpática y discreta, justo lo que se espera de su papel. En conjunto, una comedia bien interpretada y bien enmarcada para un público fiel." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid, 5 de octubre de 1988.)

Carlos Larrañaga, director de la obra, y Ana Diosdado, autora, en un momento de la representación, en su faceta de actores. "Camino de plata", una comedia clásica con problemas sentimentales como fondo. (Fotos: J. Juárez).





"La vida es dura para nuestra sociedad burguesa. Las amas de casa se encuentran, de pronto, con el divorcio que desarticula su concepto del mundo, y se enfrentan con su inutilidad para enfrentarse con la vida. Los hombres de bien sufren la indignidad del atraco de los mozalbetes navajeros en pleno día. Otros jóvenes se sienten inútiles para la vida por el paro. Mendicidad, desorden social, intentos de suicidio... Esta es la crónica cuya superficie traza Ana Diosdado en su nueva comedia. Comedia dramática, insiste ella. No lo parece desde el patio de butacas. Hay una inclinación hacia lo cómico y sus exageraciones, hay unas soluciones felices un poco arbitrarias, como arbitrario es todo. No es necesario decir que la solución esencial está en el amor, y hacia él se lanzan decididamente los tres personajes de la obra esperando que de su desencanto se pueda sacar algo constructivo: la salvación individual.
Ana Diosdado tiene un gran desparpajo en los diálogos. Los tres papeles, que tienen igual importancia, se desenvuelven en escenas de dos en dos, a veces en monólogos —para los cuales se atenúan las luces de escena y un foco ilumina la cara parlante—; y los tres intérpretes —la propia Ana Diosdado, Carlos Larrañaga y Silvia Leblanc— tienen también desparpajo y oficio para dar naturalidad a la comedia. Esta, en escenas sueltas, dura demasiado para no contener nada dentro: la acción externa es quieta; la interna, de tópico cotidiano.
Un público amistoso y favorable se dispuso a aplaudir todo, desde que se levantó el telón y descubrió el decorado de Tony Cortés, hasta las últimas escenas, sobre todo porque creyó que cada una de ellas era la final." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 29 de septiembre de 1988.)

"La mayor parte del teatro de Ana Diosdado descansa en la presentación de unas determi-

nadas relaciones sentimentales claramente vinculadas a su marco histórico y social. Alguien pensará que esto que digo es una perogrullada, pues difícilmente podrían contarse historias de amor y desamor sin aludir a esas circunstancias. No lo es, sin embargo, porque una de las características de nuestra comedia burguesa ha sido, precisamente, la de disociar el mundo sentimental de la realidad social, tratando el primero con una autonomía cuyo sentido político no era otro que el de hacernos creer que un buen amor todo lo arregla y, por tanto, que era inútil andar cuestionando el orden establecido. Mejor pobre enamorado que rico mal querido, lo cual era tanto como poner el cielo y el infierno al alcance de todas las fortunas.

De ahí que la insistencia de Ana Diosdado sea, en sí misma, significativa y encomiable. Está presente en Los ochenta son nuestros, *que va a reponerse en el Infanta Isabel, y, con otro enfoque, en* Camino de plata, *cuyos tres únicos personajes, en lugar de formar el previsible triángulo, nos remiten a un juego de cinco —del que dos no salen—, a través del cual Ana Diosdado explora y contrapone las relaciones sentimentales en el medio pequeño burgués y en un medio mucho más desamparado y popular.*

Los temas de la dependencia e independencia femenina, de la seguridad e inseguridad económica, de la sacralización y ruptura del concepto de familia, y otros afines, se mezclan a esta especie de juego de ajedrez, Ana va construyendo una serie de variantes y explorando sus consecuencias.

Estos cambios se enuncian siempre a través de las palabras y del comportamiento de los personajes. Quizá sea este el problema y la limitación de la obra: que las situaciones no surgen de forma teatral sino que son el tema sobre el cual se pronuncian los propios protagonistas. Ello los condena a un cierto verbalismo, a un texto inteligente, pero lleno de explicitud, escasamente orgánico que, a veces, es más la reflexión personal de la propia autora que una realidad dramática derivada de la acción.

Carlos Larrañaga, como director, asume estas características estilísticas de la obra, que sirven con seguridad sus tres intérpretes: es decir, la propia autora, el director y Silvia Leblanc." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 7 de octubre de 1988.)

"En la obra teatral de Ana Diosdado priman una serie de ideas que se van desenvolviendo, a través de unos personajes emblemáticos —jóvenes y adultos— que sirven de adecuados portavoces de aquéllas. Los tipos son diseñados desde connotaciones más o menos realistas, de forma que los espectadores puedan identificarse con ellos. Los jóvenes, desde Olvida los tambores, *a* Los ochenta son nuestros *son más agradecidos.*

Y en Camino de plata *no falta ese toque, el de Mari Carmen, la enfermera, muchacha de veintidós años, representativa de una generación que realiza su "discurso" de acuerdo con lo que Ana Diosdado piensa. Ahí está el problema: la prevalencia de la sentencia, la opinión, el bla, bla, bla, sobre la verdad última de los seres que surgen a la vida escénica. Los arquetipos, desde una pretendida radiografía social, derivan muchas veces en el tópico.* Camino de plata *no se libra siempre de ellos.*

Una pareja que no lo es, sino desde el propio desarrollo textual. El psiquiatra y la paciente, lo que da lugar a otro discurso psicoanalítico, que no se lo salta un gitano. Fernando se asemeja a esos personajes cincuentones que encarna Arturo Fernández, lo que acentúa Larrañaga en algunos momentos de su interpretación. Y Paula, una especie de prematuro "Okapi", tiene humanidad en el principio que va perdiendo en el desarrollo. Hablan unos y otros, unos con otros, incluso con el público, y toda la "problemática" contemporánea sale a la palestra: el divorcio, la liberación de la mujer, el paro, la droga, la depresión, la seguridad ciudadana, etc. Una panorámica tan completa como superficial, y es que el lenguaje dramático no admite las enumeraciones, si no surgen en el conflicto entre los personajes, lo que en Camino de plata *ocurre raras veces.*

La habilidad de la autora, su sentido del diálogo, que corre con cierta fluidez en el desarrollo de la acción escénica, consiguen un texto que se sigue sin fatiga, aunque la construcción no sea redonda, sobre todo en el segundo acto que se prolonga más de lo debido para un doble final innecesario. Juegan casi siempre escenas a dos que tienen como característica una cierta identidad en el lenguaje. Paula, mujer "inculta", no se diferencia en ello de Fernando, "doctor culto", salvo en las lecciones de psiquiatría que éste prodiga. Y Mari Carmen, muchacha de barrios bajos, se expresa con idéntica estética. La autora está detrás, y sus personajes son una emanación de sus tesis. De ahí la artificiosidad, compensada por la brillantez pretendida del discurso. Comedia psicológica, en suma, desde una concepción teatral más ligada al envoltorio que a la verdadera esencia dramática, que funciona en el nivel pretendido de forma muy aceptable.

*La puesta en escena no pasa de discreta, con un decorado más bien feo y de una elegancia ficticia, que no consigue el ambiente pretendido. La biblioteca, por ejemplo, es un horror. Larrañaga tiene suficientes recursos para crear la imagen externa de un personaje artificial. Acude a demasiados tics, aunque mantiene cierta distancia irónica. Ana Diosdado (autora y actriz) —*Camino de plata *es un verdadero espectáculo familiar—, tiene, evidentemente, personalidad. Desde su registro limitado, exento de melodramatismos, y con unos tonillos característicos comunica de manera muy peculiar. El personaje de Silvia Leblanc es un absoluto esquema y bastante hace la chica con sacarlo adelante desde su atractiva presencia.*

Un ejemplo de espectáculo de "buen gusto", liviano y pretencioso a la vez, realizado con oficio y que gustó mucho al público que aplaudió con fuerza al final de la representación." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 16 de septiembre de 1989.)

GRUPO DE TEATRO ANDALUZ. Córdoba

EL AMOR ES ALGO (CASI) MARAVILLOSO
Sobre textos de Pedro Muñoz Seca. Dirección: Antonio Barrios. Intérpretes: Antonio Barrios, Ana María Castillo, Adela Fernández, Bartolomé García y Rafael Gutiérrez. Estreno: 18 de febrero de 1989, en el Centro Cultural Miguel Castillejo de Jaén.

GRUPO DE TEATRO ANDRÉS GUERRA. Aroche (Huelva)

CRÓNICAS ROMANAS
De Alfonso Sastre. Dirección: Antonio Muñiz Carrasco. Intérpretes: veintisiete jóvenes del pueblo de Aroche. Estreno: 6 de octubre de 1988, en el castillo árabe de Aroche (Huelva).

COMPAÑÍA DE ANDRÉS PAJARES. Madrid

EL EXTRANJERO
De Larry Shue's. Versión: J. J. Arteche y Andrés Pajares. Dirección: José Osuna. Escenografía: Enrique Alarcón. Vestuario: Juanita Batanero. Intérpretes: Alberto Fernández, Andrés Pajares, Margarita García-Ortega, Mario Martín, Silvia Marsó, Antonio Iranzo, Francisco Vidal, Andrés P. Alonso, Antonio Burgos, Esteban Carmona y Rafael Pérez. Estreno: 24 de septiembre de 1989, en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"El extranjero *pertenece a ese género teatral que pretende distraer y hacer reír, pero que al socaire de la diversión nos hace meditar sobre determinados aspectos de la vida. Podría decirse de esta obra que es entrañablemente divertida; divertida por sus situaciones y entrañable por sus personajes. Todos ellos se nos muestran en un íntimo espacio dramático que refleja su mundo de perplejidad, egoísmos, sueños y sorpresas.*

Es una obra relativamente fácil de montar, y digo relativamente porque nada que se pretende hacer bien es fácil de conseguir. Su protagonista, Charlie, "el extranjero", que incorpora con brillantez y devoción Andrés Pajares, tiene sobre sí la ardua tarea de oficiar de taumaturgo en esa pequeña colectividad de desvalidos que gracias a su influencia van a reencontrar su auténtica dimensión de seres humanos. Y como reflejo de la metamorfosis que es capaz de producir en ellos también "el extranjero" acabará por encontrarse a sí mismo.

Si quisiéramos extraer una última significación de la comedia podríamos decir que todos somos extranjeros para todos hasta que cualquier circunstancia, a veces la casualidad como ocurre aquí, nos hace interesarnos por quienes hasta ese momento no nos interesaban.

Todo ello está filtrado por el humor y la sensibilidad de Pajares a quien, afortunadamente ya puede considerarse definitivamente ganado para el teatro." (Fragmento del programa.)

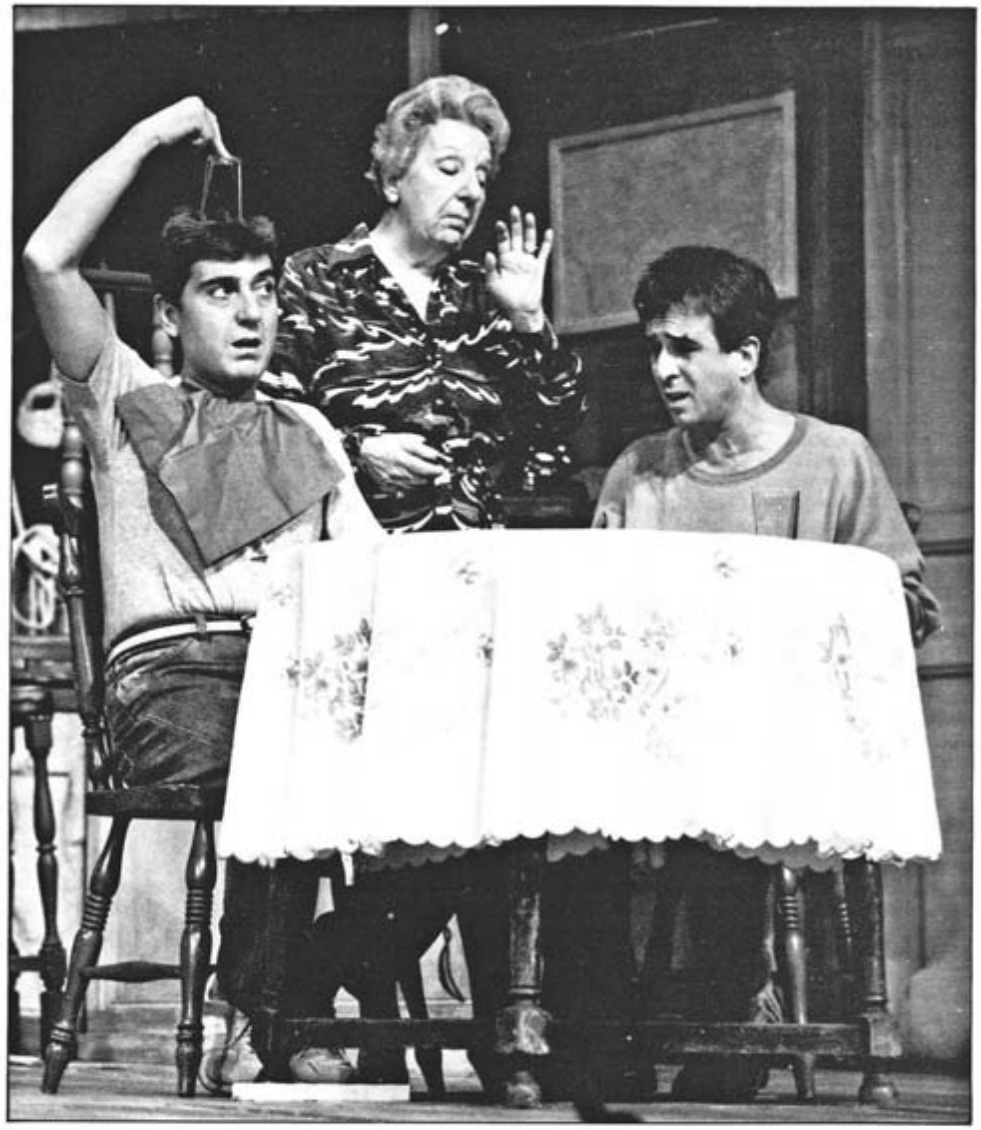
"Habrá de suponerle y desearle una larga vida a esta comedia que Andrés Pajares, de la experimentada mano de José Osuna, ha llevado al escenario del Teatro Reina Victoria. Es una pieza divertida, que se presta muy bien al lucimiento del protagonista y en la que un público deseoso de entretenimiento podrá encontrar razones sobradas para la diversión.

La trama escénica parte de un sencillo equívoco lleno de posibilidades cómicas: un inglés tímido va a pasar unos días a una casa de huéspedes en el corazón de los Estados Unidos, y para ocultar su timidez simula no conocer el idioma y ser un extranjero de un país exótico. Esa situación le permitirá al visitante enterarse de cuanto

sucede en su entorno: un intento de robo, un amor mentiroso, una extorsión y otras varias maldades, hasta incluso el Ku-Kus-Klan merodeando por los alrededores y llevando a cabo sus fechorías.
La situación es evidentemente cómica. Margarita García Ortega y Francisco Vidal, como elementos de conexión entre el extranjero y los habitantes de la casa, facilitan con su buen quehacer escénico el desarrollo de la acción; Silvia Marsó ofrece una discreta belleza muy atractiva. Pajares se recrea en su mudo papel, que le exige suplir con el gesto su divertido silencio, y acierta en cada escena.
Lo difícil es mantener la situación demasiado tiempo. A un excelente primer acto, coreado por las risas agradecidas del público de manera constante, le sucede un segundo acto que no está bien resuelto. Lo normal hubiese sido que el extranjero confiase sus graves descubrimientos al amigo que le ha invitado allí, y entre los dos urdiesen la manera de castigar a los culpables y salvar a los inocentes; pero en lugar de abrirse, optará por no revelar a nadie lo que descubre, y a partir de ahí la acción pierde verosimilitud y culmina en una escena de enmascarados racistas que resulta evidentemente forzada.
Sin embargo, el conjunto de la comedia es entretenido. La escenografía es eficaz, los actores componen un divertido grupo escénico y el respetable, que sabe a lo que va, no se sentirá defraudado." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 1 de octubre de 1988.)

"Se concede al autor el planteamiento absurdo de la situación: un hombre desesperado y taciturno llega a un albergue y se le hace pasar por extranjero, ignorante del idioma, para evitarle conversaciones no deseadas. En esta situación, se entera de intimidades y conspiraciones, de trampas y de maldades. A medida que el tiempo escénico pasa, se llega al disparate. Finalmente, todo da igual: está hecho para el lucimiento de un actor capaz de utilizar toda clase de recursos, y Andrés Pajares lo cumple. Pajares está en trámite de sustituir su anterior etapa —no menos digna que la actual— por la de actor de comedia, y en ésta muestra que logra una contención mayor, una interpretación, aunque a veces tenga que desbordarse. La mímica a que se ve obligado, el tránsito de hombre triste a hombre realizado, los párrafos en un idioma inventado le salen bien, sin que por ello se pierda la capacidad de regocijo que un público muy sencillo va a buscar en su nombre; y lo hace de manera que pueda ser también admirado por quienes exigen más.
Tiene otro paralelo, un joven acusado de minoría intelectual, pero perspicaz y agudo, que se convierte en su sombra. Lo interpreta Francisco Vidal, que compone el tipo complejo con mucha eficacia cómica; las escenas entre los dos son lo mejor de la obra. Los otros actores cumplen, sobre todo, papeles de servicio, simplemente útiles para el desarrollo de la trama, y lo hacen con buen oficio tradicional." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 3 de octubre de 1988.)

"El extranjero, *de Larry Shue's, es muchas cosas: pieza de prueba para un actor, reflexión sobre el sentimiento de extrañeza ante el lenguaje y folletín un tanto infantiloide con buenos y malos. Ku-Kus-Klan incluido, en un perdido rincón xenófobo y montañero del estado norteamericano de Georgia. Pajares, inducido por Arteche, ese embajador menor del teatro anglófono y francófono actual, ha ido a buscarla lejos, no sé dónde, si a un escenario londinense o a uno de los Estados Unidos. Para ponerse a prueba, como actor.*
La prueba consiste en estar durante dos largos actos sometido al recurso de una mímica forzosamente restringida y al uso, escaso, del lenguaje real o de uno imaginario y, naturalmente, cómico. Su personaje, Charlie Baker, es un desdichado marido en exceso adornado por su mujer, que cae en un rincón georgiano y al que su amigo, deseoso de protegerle, pone en el aprieto de fingir un absoluto desconocimiento de la lengua inglesa. Esa ignorancia pone a Charlie en posesión del secreto de una malévola conspiración y, a la par, le convierte en piedra de toque de los frecuentadores de la casa de campo de Betty, amenazada de ruina y expro-



La veterana actriz Margarita García-Ortega enmarcada por Andrés Pajares, a la izquierda, y Francisco Vidal, en una escena de "El extranjero", de Larry Shue's. Humor y reflexión para una comedia eficaz que confirma a Pajares como actor teatral. (Foto: Chicho).

piación. Desde la primera a la última escena Pajares es el centro de los acontecimientos y se desenvuelve con plausible sobriedad, tanto cuando habla como cuando la supuesta ignorancia del idioma le obliga a ser el idiota, insultado, compadecido, mimado, adoctrinado, hecho confidente, por los demás personajes. Muy buen trabajo en el filo estrecho de lo cómico y de lo dramático. Si a veces no es posible tomar en serio lo que sucede, en otros momentos el juego se desdobla y graciosamente critica las dificultades humanas de comunicación, el sentimiento de extrañeza ante lo ajeno generador de admiración o xenofobia. Sólo esa oportunidad de practicar el gran juego justifica la difícil empresa acometida por Pajares, de la que sale con todos los diplomas.
En la serie de sucesos entre cómicos y melodramáticos, servidos por un lenguaje carente de brillantez, rutila la segura maestría de Margarita Garcia-Ortega en la creación de un personaje lleno de autenticidad y de gracia humana. Silvia Marsó sigue siendo una muchacha radiantemente bonita y una actriz graciosa, simpática. Alberto Fernández, un poco descuadrado en el tono vocal, produce la situación y la resuelve con apostura en un tipo simpático. Iranzo hace el personaje bronco, vital, como salido de una película del Oeste, con su vigor característico. Pone sinuosidad reptilina Mario Martín en el reverendo conspirador y concupiscente, y Francisco Vidal compone con eficacia, acaso levemente exagerada el tipo infantiloide de Elland, el hermanito de la linda Catherine.
Buen espacio, muy "country", es decir muy rural al modo "yankee", el construido por Alarcón, intensificado por la música y los efectos especiales. Osuna ha manejado todos los ingredientes según las reglas de la moderna coctelería dramática en eficaz mixtura de actores y trucajes. No sabía el crítico quién era ese tal Shue's, autor de endriago tan bueno para lucimiento de un actor, y sigue sin saberlo al final de la representación. Andrés Pajares tendrá que responder, después de su éxito, de su elección." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 27 de septiembre de 1988.)

"Ya en Una extraña pareja, la última interpretación teatral de Andrés Pajares, quedó claro que quiere y puede cambiar su imagen de actor. Generalmente celebrado por su comicidad, con toda la ambigüedad profesional que, al menos en España, esto conlleva —altos ingresos, popularidad y servidumbre a los más feroces y huecos estereotipos—, Andrés Pajares busca ahora otro lugar en la escena, supongo que bastante más áspero e inseguro, pero también más gratificante para quien asume viejas y hermosas razones de todo buen comediante.
(...) Creo yo que el problema de Andrés Pajares está ahora en encontrar las obras que encajen en sus fines, que se atreva a dar el salto y no rastree en comedias que sólo buscan la risa cuando él anda buscando otra cosa. En ese sentido, El extranjero crearía una especie de tensión entre el nivel artificioso de la obra y el generoso esfuerzo de Pajares por dar emoción e interioridad a su personaje, entre una historia increíble —que empieza pareciendo cómica, toma luego una dimensión policíaca y acaba siendo una extemporánea denuncia de la xenofobia norteamericana— y la credibilidad que todo el reparto y la dirección de Osuna intentan establecer.
Porque ése es otro dato revelador: el alto nivel profesional del reparto y de la producción. Falta, pues, que Pajares dé el paso lógico y busque el tipo de drama o comedia que responda a su capacidad de actor, cuya referencia quizá podría ser la de un Alberto Sordi a la española.
Con la seguridad, además, de que si encarara obras más exigentes, evitaría el riesgo de tener que inventar —y ya se sabe que, en esos casos, acecha siempre el estereotipo— lo que no está en la situación ni en el personaje. El extranjero es, sobre todo, para otros empeños. Ojalá encuentre el modo de darles la mejor expresión escénica." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 21 de octubre de 1988.)

"(...) El extranjero precisa un actor, a la vez, cómico y galán, que sume su simpatía personal a la de Charlie. Andrés Pajares ha probado que él era esa persona. Exagera su aspecto desventurado y desastroso en las primeras escenas; va ajustándose a medida que el personaje cobra autoridad; y luce excelentemente cuando adquiere mando, y puede dar suelta a sus notables condiciones de "showman". Verlo en el segundo acto justifica la asistencia al Reina.
Ha acertado igualmente haciéndose acompañar por intérpretes como la excelente Margarita Garcia-Ortega, Antonio Iranzo y, sobre todo, Francisco Vidal, en un papel difícil que pone a prueba su sólida escuela. (¡Cuánto los recuerdo a él y a los suyos en las bravas temporadas del Pequeño Teatro Magallanes!). Silvia Marsó, con todo su favor, precisa, sin embargo, dirección más severa, actúa igual que en la última comedia, igual que en el programa que la dio a conocer en televisión: mecánicamente bullidora y sonriente. Pero con sólo simpatía, no saldrá de lo que antaño se llamaba "damita joven". Puede llegar a actriz; debe empezar a intentarlo.
El director Osuna lo mueve todo bien; y es brillante su resolución del dificultoso ataque del "clan", justamente aplaudida en la representación a que asistí." (Fernando Lázaro Carreter. "ABC-Blanco y Negro". Madrid. 27 de noviembre de 1988.)

COMPAÑÍA DE ANDREU SOLSONA. Barcelona

TXÈKHOV

De Michael Pennington. Traducción: Víctor Batallé y Teresa Durán. Dirección: Víctor Batallé. Intérprete: Andreu Solsona. Estreno: 2 de marzo de 1989, en el Jove Teatre Regina de Barcelona.

"(...) El texto de Pennington oscila entre la visión intimista del personaje, la explicación de situaciones, amistades y anécdotas importantes de su biografía, recuerdos de su propia vida y unas consideraciones sobre la sociedad rusa. Todo ello presidido por una situación prelímite: el personaje-autor frente al proceso irreversible de su enfermedad —tuberculosis— que, relativamente joven, tendrá que llevarle a la muerte. Incluso al terminar la obra descubrimos que Chejov acaba de relatarnos su propio final. Chejov nos explica cómo murió y se despide de nosotros con un patético canto vitalista que nos invita a disfrutar la sensualidad de la vida.
Txèkhov, estrenada ahora en versión catalana de Teresa Durán y Víctor Batallé, quien asume además la dirección del mismo espectáculo, es, pues, un texto para un actor. Un monólogo con todas las dificultades y sinuosidades que comporta este texto. Texto difícil que se presentó en una hora difícil, a partir de medianoche, en las "sesiones golfas" del Jove Teatre Regina. Este Txèkhov representa, además, el reencuentro del actor Andreu Solsona con el escenario después de lo que él mismo considera "un año sabático". El Txèkhov que vimos diríamos que es un Txèkhov en proceso. Víctor Batallé y Andreu Solsona han resuelto la puesta en escena. Ahora deben dar un mayor contenido escénico a esa representación. Es decir, tal como se dijo en la presentación del libro y del espectáculo, el paso de la literatura dramática al espectáculo teatral exige y obliga a un serio proceso de dramaturgia. Director y actor están ahora frente a una mayor intensificación de ese proceso, lo cual obligará a vencer la austeridad del espectáculo con una mayor riqueza de medios.
Es un paso previo y necesario para que un mayor número de espectadores puedan gozar de la riqueza estética del texto y del acertado trabajo que Andreu Solsona realiza en el escenario. Siempre, una obra como Txèkhov, será solamente valorada por una minoría atenta, precisamente, al teatro de texto y, en este caso, de un texto que bascula y se centra en una fuerte introspección del personaje. El estatismo de la situación sólo puede vencerse con un gran trabajo de actor y con una mayor presencia de recursos escénicos —movimiento, luz, música— que lo facilite y lo haga posible, es necesario marcar la transición, el cambio, el repliegue, la intensidad, el dramatismo, la poesía del texto. Pensamos que la base está puesta. Ahora falta llegar a su plena realización." (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 6 de marzo de 1989.)

TEATRE DE L'ÁNGEL. Barcelona

SOLDADITO VALIENTE

Del colectivo. Intérprete: Oriol Genís. Estreno: 16 de enero de 1989, en el Jove Teatre Regina de Barcelona.

GRUPO ANJANA DE LA CASA DE CANTABRIA. Madrid

ANILLOS PARA UNA DAMA

De Antonio Gala. Dirección: Juan Antonio López de Guadalupe. Vestuario: Chez Carmen. Intérpretes: Juan Carlos Serrano, Ana Bascuñana, Sonia Ávila, Pilar Bascuñana, David Fraile y Juan Antonio López de Guadalupe. Estreno: 6 de marzo de 1989, en el Teatro del Círculo Catalán de Madrid.

JACQUES Y SU AMO

De Milan Kundera. Dirección: Juan Antonio López de Guadalupe. Vestuario: Macu. Intérpretes: David Fraile, Juan Carlos Rodríguez, Juan Antonio López de Guadalupe, Loli Cervera, Ana Bascuñana, Roberto López, Luis Vareda, Pilar Bascuñada, Jana, Loli Cervera, Pepe Soto, Esperanza Bobillo y Juan Carlos Serrano. Estreno: 22 de abril de 1989, en el Centro Cultural Buenavista de Madrid.

COMPAÑÍA ANSELM TURMEDA. Palma de Mallorca

EL PASDOBLE
De Llorenç Capellá. Dirección: Pere Noguera. Escenografía: Joan Pol. Vestuario: Helena Dueñas. Intérpretes: Xesca Bibiloni, María Reus, Sebastiá Frontera y Manel Tubert. Estreno: 14 de octubre de 1988, en La Cuina de los Teatres del'Institut de Barcelona.

"(...) Pasado y presente, memoria y crónica, verdad y ficción, representación de realidades y de añoranzas... constituyen los elementos que se manejan en El pasdoble *con una habilidad que roza el malabarismo. Y con una gran coherencia también. Dos parejas —generación de la guerra, generación de posguerra— ejecutan un intrincado "pasodoble" confrontando aquellos ingredientes, cada personaje con su particular sintonía, a menudo discordante respecto a la de su oponente. La incomunicación surge así como dato básico acentuado por el autor y entremetido en un relato que tiene tanto de cuadro familiar de tintes proustianos o "mercè-rodorédicos" como de un conflictivo paisaje sociológico más amplio. Capellà, conocedor sin duda del teatro del absurdo —del absurdo de Beckett y de Adamov más que del de Ionesco—, practica con destreza la confusión de planos, y si acaso alguna nota parece chirriar de su escritura, ésta proviene del carácter "literaturizado" en exceso de unos diálogos que a menudo parecen recargados de frases con vocación lapidaria. En tales momentos, el "sonido" de* El pasdoble *no resulta, a mi juicio, el más adecuado al ámbito en el que se desarrolla la acción dramática, una plaza de pueblo con cuatro personajes "middle class" insular debatiendo sus cuitas.*
Llorenç Capellà formuló una muy precisa acotación a la puesta en escena de El pasdoble: *el autor pide que todos los personajes estén en constante movimiento, aun cuando no intervengan en el diálogo o en la acción central. La dirección de Pere Noguera, eficaz en líneas generales, atendió escrupulosamente la indicación. En la práctica, sin embargo, ésta no funciona demasiado. Con más figurantes en escena o ideando unas maniobras transitivas distintas para los personajes pasivos, el propósito del autor quedaría a salvo. En este montaje, no obstante, el "ausente" aparece mucho más como un estorbo fantasmagórico que como una "dramatis personae" que sigue actuando sobre el conflicto que se debate. Por lo demás, el endemoniado cruce de planos que saltan de lo real a lo imaginario con implacable tenacidad, intenta subrayarse con un vago juego de luces coloreadas que, por reiterativo, fatiga y pierde su propia función. La escenografía de Joan Pol pienso que se ajusta a la naturaleza de la obra. Supongo que en la dirección de actores Pere Noguera se esforzó hasta donde pudo por diseñar un conjunto homogéneo. Esfuerzo ímprobo, sin duda, por cuanto Xesca Bibiloni —la "Dona"— suficientemente segura y con buenos registros, y Sebastià Frontera —el "Home"— parecen reclutados de una hornada de actores difícilmente compatible con aquella en la que se ubicarían María Reus —la "Vella"—, con una constante inclinación al "melo", y Manuel Tubert —el "Veli"— que sería el representante de un muy caduco ruralismo costumbrista, bien alejado de la contemporaneidad y de los aires renovadores que hay en el texto de Llorenç Capellà."* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 19 de octubre de 1988.)

"(...) El pasdoble *es un iceberg solemne, alérgico a la sonrisa, con muchas de las virtudes del cloroformo. Su exasperante atonía reposa sobre cuatro personajes que no van en busca de un autor, sino de una identidad. El joven y la joven, el viejo y la vieja conforman los polos de una obra suspendida en el espacio, sin fecha ni ubicación en el mapa, sin más contactos con la realidad que algunas palabras aisladas —verbena, geranios, fideos, motocicleta—. Las relaciones interpersonales quedan deliberadamente difuminadas y el planteamiento incluye también un tiempo dislocado —por alteración de la secuencia lógica de acontecimientos—, interesante pero peligroso, tal y como lo demuestra un experimento similar de la farandulesca censura franquista, que desordenó furtivamente los* Gritos y susurros *de Bergman hasta convertirlos en un pastiche indigesto.*
El espectador es atrapado por un arranque brillante, con los jóvenes montados sobre una motocicleta cuyo faro apunta a los espectadores, y los viejos deslizándose lánguidamente, al estilo popularizado por Kantor.
La escenografía —el capítulo más perfecto del montaje— acompaña a los optimistas pálpitos iniciales, una cámara estanca con forma de trapecio, cuya única salida es una escalera —¿escapar de la realidad hacia arriba? Un bello símbolo en cualquier caso—. También es irreprochable el trabajo de dirección y muy apreciables las interpretaciones en su conjunto.
Se habían reunido los ingredientes idóneos para una disgresión sobre el absurdo. Pero el entramado no tarda en desplomarse estrepitosamente y naufragar. Como afirma el cineasta Alan Rudolph —otra dosis de posmodernidad—, el universo de la irracionalidad no está exento de reglas subterráneas. Quizás algo de esto le falta a la obra de Capellà, o quizás haya que aludir a su pretenciosidad y al destierro de la más mimada brizna de ironía.
(...) Capellà ha querido definir, en sesenta minutos escasos, la Historia, la Muerte, el Suicidio, el Amor, y los tres hijos del Tiempo —pasado, presente y futuro—. Es tanta la trascendencia cargada, como una joroba postiza, sobre las espaldas de los actores, que pierde credibilidad para ellos mismos, alumnos empollones recitando definiciones definitivas, sin entonación alguna, porque debe ser complicado actuar y acordarse simultáneamente de la relación entre el declive intelectual y la automuerte." (Matías Vallés. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 12 de noviembre de 1988.)

ANTIGUO TEATRO. Vigo (Pontevedra)

FOX-TROP
De Enrique Llobregat. Dirección: Hal Charly Hazelnutwood. Intérpretes: Enrique Otero, Javier Germario, Fran Alonso y Alma Álvarez. Estreno: 1 de septiembre de 1988, en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Vigo.

COLECTIVO JUVENIL AQ. Langreo (Asturias)

YO OS DECLARO...
De Elena Román y César M. Alario. Dirección: Elena Román y César M. Alario. Escenografía: Juan Francisco Román Díaz. Intérpretes: Gema López, Amancio Castro, Rosa del Mar Mora, Jorge Celemín, Paquita Jambrina, Manuel Antonio Llaneza, Yolanda Cabanillas y Sonia Santos. Estreno: 20 de diciembre de 1988 en la Casa de la Juventud de Langreo (Asturias).

FABIÁN
De Elena Román Díaz y César M. Alario Agueria. Dirección: Elena Román y César M. Alario. Escenografía: Juan Francisco Román Díaz. Intérpretes: Amancio Castro, Yolanda Cabanillas, Sonia Santos, Jorge Celemín, Lucía Mata y Ángel Jesús Menéndez. Estreno: 5 de mayo de 1989, en el salón de actos del Instituto de los Dominicos de Langreo (Asturias).

ANTXIETA ANTZERKI TALDEA. San Sebastián

SENDAGILE DANTZARIA
De Imanol Elías. Intérpretes: Juanito Bikendi, José Aramburu, Iñaki Bergara, José Kerejeta, Idola Uranga, Leire Betegui, Aintzane Arambarri, María José Segurola, Ainoha Letamendia y Nagore Aramburu. Estreno: 4 de marzo de 1989, en el Cine Zelaitxo de Sebastián.

AQUELARRE. Alcobendas (Madrid)

CLAVES DE VACÍO
De Miguel M. Vicario. Dirección: Tomás M. Serna. Escenografía: Carlos Sanz Arribas. Intérpretes: Ana Azores, Carlos Sanz, Beatriz Tamboleo, Margarita Pahisa, José Antonio Martín y Sergio Valderrábano.

EN ALTA MAR
De Slawomir Mrozek. Dirección: Tomás M. Vicario. Escenografía: Carlos Sanz. Intérpretes: Carlos Sanz, Juanjo Luque, Cristina Martín, Olivia M. López y Sergio Valderrábano.
Ambas obras forman parte de un solo espectáculo. Estreno: 3 de diciembre de 1988, en la Muestra de Teatro de Aranjuez.

TRILOGÍA DE LO POSIBLE
Espectáculo compuesto por las obras "La habitación oscura", de Tennessee Williams; "Visita inevitable", de Woody Allen, y "La más fuerte", de August Strindberg. Dirección: Tomás M. Serna. Intérpretes: Cristina Martín, José Antonio Martín, Olivia M. López, Sergio Valderrábano, Félix Becerra, Rosa María Rodríguez y Cristina Martín. Estreno: 14 de mayo de 1989, en la Casa de Cultura de Alcobendas.

LA ARBOLEDA. Valladolid

LAS MATAS ERAN NEGRAS, LOS BURROS BLANCOS
De Maruja Romero del Río. Dirección: Maruja Romero del Río. Intérpretes: Carlos Murcia,

Joaquín Soto, José Díaz, Sara García, Teresa Rivero, Elena Ubierna, Fernando Rivero, Mónica Gutiérrez, Conchita de Diego, Roberto Bodelón, Patricia Sánchez y Patricia Velázquez. Estreno: 10 de junio de 1989, en el Salón de Actos Duque de la Victoria de Valladolidd.

ARCO DA VELLA, GRUPO DE TEATRO DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL. Santiago de Compostela (La Coruña)

O PAI
De Strindberg. Dirección: Jorge Rey. Intérpretes: Luisa Arean, Luis Varela, Teresa Carballido, José Manuel López, Larraitz Urruzola, Pablo Suárez y Mercedes Franqueira. Estreno: 24 de junio de 1989, en Lalín (Pontevedra).

GRUPO DE TEATRO ARCÓN MÁGICO. Madrid

LA PANDERETA ELÉCTRICA
De Fernando Castillo. Dirección, música y escenografía: Fernando Castillo. Intérpretes: Luisa Pascual, Alma Castillo. Mélida Castillo y Fernando Castillo. Estreno: 14 de enero de 1989, en el Centro Cultural Antonio Machado de Madrid.

GRUPO DE TEATRO ARENAL. Petrer (Alicante)

UN DÍA CUALQUIERA
De Franca Rame y Darío Fo. Dirección: Carmen Tere Plá. Escenografía: Elia Verdú. Intépretes: Carmen Tere Plá, Pablo García, Carmelo Abad, Juli Navarro, Jorge González, Juan Miguel Reig, Carmen Baides, Elia Verdú, Reme Amat, Paqui Baides, María Tere Valdés, Reme Payá, Juan Luis Verdú, Begoña Tenés, Luis Abad, Ramón Mallebrera y Fernando Moltó. Estreno: 8 de marzo de 1989, en el Teatro Municipal Cervantes de Petrer (Alicante). Espectáculo subvencionado por la Caja de Crédito de Petrer.

LA MUECA DEL MIEDO
De Darío Fo. Dirección: Juan Miguel Reig. Escenografía: Heliodoro Corbí. Vestuario: Elia Verdú. Intérpretes: Juan Miguel Reig, Paqui Baides, Luis Abad, Begoña Tenés, Ramón Mallebrera, Carmen Baides, Juan Luis Verdú, Jorge González, Reme Amat, María Tere Valdés, Reme Cerdá y Carmen Tere Plá. Estreno: 27 de mayo de 1989, en el Teatro Municipal Cervantes de Petrer (Alicante). Espectáculo subvencionado por la Caja de crédito de Petrer.

ARISTÓFANES ESCUELA DE TEATRO. Valladolid

UNA EN-SALADA DE VERANO
Del colectivo: Dirección: Juan Antonio Arranz Juárez. Escenografía: Rafael Vega. Intérpretes: Margui Vargas, Esther Bruña, Ana Martín, Titín Alonso, Javier Martín, Alberto Fontanillo, Juan A. Arraz y José Ángel Fuentes. Estreno: 19 de septiembre de 1989, en la Cárcel Vieja de Valladolid.





En la parte superior, un momento de "Las cuatro niñas", de Pablo Picasso, con dirección de Philippe Roisse. (Foto: J. Juárez). Debajo, el grupo Arco da Vella en la obra de Strindberg "O Pai".

ARPEGIO. León

HISTORIA DEL ZOO
De Edward Albee. Intérpretes: Magín Mayo y Juan Bautista Díez. Estreno: 16 de junio de 1989, en el Salón de Actos del Nuevo Recreo Industrial de León, dentro de la primera muestra de teatro leonés "Ciudad de León".

ARTEA TEATRO ESTUDIO. Madrid

IVONNE, PRINCESA DE BORGOÑA
De Witold Gombrowicz. Traducción: Alvaro del Amo. Dirección: Hugo Álvarez M. Escenografía: Federico del Barrio. Vestuario: Teresa García. Intérpretes: Manuel Alberca, Esperanza Arguijo, Carlos Iglesias, Elisa Gálvez, José García Miguel, Licia García, Martín Márquez, Susan Mc Cormack, Juan Ángel Úbeda y Rosa M. Véguez. Estreno: 13 de abril de 1989, en el Centro Cultural Buenavista de Madrid.

GRUP ARTISTIC DE BARCELONA Y ENSEMBLE THÉÂTRAL DE PARÍS. Barcelona

LAS CUATRO NIÑAS
De Pablo Picasso. Dirección: Philippe Roisse. Música: Luis Paniagua. Intérprete: Margalida Jover. Cantante: Cristina Carlín. Coproducido por el Grup Artistic de Barcelona y el Ensemble Théâtral de París. Estreno: 1 de septiembre de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid.

"(...) Bajo la ilusión de un diálogo, Picasso nos da, en realidad, un monólogo a cuatro voces que, tras la ubicuidad y el delirio verbal, halla de nuevo su unidad en una hoja en blanco (último cuadro del acto sexto) y asegura, por el bies de un vaso de vino con perfume de ambrosía, la inmortalidad de las criaturas de la obra. Este desencadenamiento absoluto del verbo, el poder de concentrar y comunicar a través del sacrificio, la energía que atesora la sangre, y la idea de que el Arte supone el presentimiento y la alegre esperanza de que un día se rompa el encanto de la unicidad y se restaure la unidad, nos remiten al teatro Ático de Esquilo, situado bajo el signo de Dionisio, creador, según la leyenda, de la viña y del teatro.

Estas ideas que lindan con las de Creación, Devenir, Caos, y son todas ellas de orden cósmico, facilitan una primera aproximación a un dominio que hace tiempo que ya no ejerce el teatro. No se trata, empero, de ahogar al público con preocupaciones cósmicas trascendentes. Si se dan claves profundas del pensamiento y de la acción que permiten analizar el espectáculo, éstas no deben imponerse al espectador, atento como está a otros aspectos. Pero estas pautas ahí están...

A una desatomización del lenguaje corresponde una desatomización de las formas que tienden a expresarlo. Las Niñas se desenvuelven, pues, en un espacio físico y en un espacio sonoro, auténticas fuerzas o impulsos que harán que las Niñas se sientan rebasadas por el propio drama que han creado." (Fragmento del programa.)

"(...) El surrealismo de las palabras y la genialidad de las palabras es esencialmente distinto al surrealismo —o a la libertad amplia de creación— con líneas y colores, en los que Picasso sí tuvo esa lógica interna, esa coherencia o ese discurso gráfico como no lo ha tenido nadie.

Los monólogos de Las cuatro niñas *se escuchan con el cierto malestar que produce lo incompleto o lo imperfecto. Aunque se sobreponga la curiosidad del "caso" que es la representación de un texto de Picasso.*

El director y escenógrafo Roisse lo ofrece en un enorme espacio cubierto de arena, limitado por candilejas, cubierto a la manera de un circo ambulante. Al fondo, un músico maneja los elementos de percusión que dan ambiente y ruidos a la representación: ese músico —intérprete y autor— es Luis Paniagua, lo cual garantiza su calidad y su misterio sonoro.

Allí aparece la actriz Margalida Jover; es cada una de las cuatro niñas que monologan, sin demasiada intención de diferenciar una de otra, ni de infantilizarse excesivamente; tiene una personalidad atractiva, un encanto que irradia de ella y el mérito de saberse de memoria el texto en que las palabras se apoyan muy pocas veces unas en otras y las frases no construyen un discurso, lo cual limita demasiado no sólo su capacidad de interpretación sino, incluso, de oración.

De un agujero en la arena surge una buena cantante, Cristina Carlin, que vuelve a ser tragada por él, y de los laterales, una cabra y un caballo, citados en el texto pero traídos, probablemente, como homenaje a dos de los animales emblemáticos del pintor. Hay poca acción, y Roisse ha tenido el suficiente cuidado de no anegar el texto con segundas o terceras acciones.





En la parte superior, el colectivo catalán Artristras en su espectáculo "Virus". (Foto: Andreu). Debajo, una escena de "Vamos a volar", por Artríticos reunidos. En la página de al lado, varios momentos de "Alta seducción", de María Manuela Reina, con dirección de Arturo Fernández, que es también, su protagonista. Junto a él, en dos de las fotografías, Cristina Higueras. En la de la derecha, Carla Duval. (Fotos: Pilar Cembrero).

El espacio es bonito, pero demasiado vacío. Y el experimento se desarrolla hasta lo que puede demostrar: una curiosidad histórica y anecdótica de un genio de este siglo que se inclinó muchas veces sobre el teatro, con grandes resultados, como escenógrafo. Los aplausos sonaron especialmente para Margalida Jover." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 3 de septiembre de 1988.)

"(...) Relativamente brillantes en 1948 todavía, llegan ahora ajados, carcomidos por la polilla de lo muy usado, al escenario de la Sala Galileo montado a base de arena, toldos, luces filtradas a través de ellos, y una especie de bazar moro en el que Paniagua instala sus numerosos objetos de percusión, soplo y cuerda. Margalida Jover no puede hacer otra cosa que la muy meritoria de haberse aprendido la tirada de enumeraciones brillantes, metafóricas, gratuitas, propias de la escritura automática en la que Picasso no encuentra los grandes hallazgos visuales de su pintura. Lo hace a fuerza de sonsonete. La prosa que se quiere libre, se hace así cautiva. No se alcanza la expresión profunda de lo que no ha sido entendido, asumido. A los espectadores les llega el ritmo, pierden frases y frases por la falta de impostación de la voz, que de cuando en cuando es sumergida por completo en los ritmos y modulaciones que Paniagua pone en órbita desde su audar moro.

"(...) Ensayo, pues, marginal, desecado por su alejamiento de las fuentes. No es posible hacer vanguardias hoy en las ruinas del surrealismo de anteayer." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 5 de septiembre de 1988.)

ARTRISTRAS. La Garriga (Barcelona)

VIRUS

Del colectivo. Música: Jorge Sarraute. Intérpretes: Gloria Font, Enrique Alcántara, Carlos Guardis, José Gascó, Jordina Font, Antoni Desquens y Dolores Coll. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en Tárrega, dentro de la Fira al Carrer de Tárrega.

ARTRÍTICOS REUNIDOS. Madrid

VAMOS A VOLAR

De varios autores. Dirección: Marcela Caballero. Intérpretes: África Gutiérrez, Andrés Pereira, Ángeles Marcos, Angelines Santamaría, Ascensión Barrios, Avelina Barrios, Avelina Abajo, Carmen Díaz, Carmen García, Carmela Godoy, Carmiña Farina, Carolina Berrueco, Emilia García, Enrique Mellán, Guillermo Eres, Jesús de la Fuente, José Manuel Caballero, Josefina Pinto, María Dolores Fernández, María Luisa Muñoz, María Luisa Freire, María Luisa Rodríguez, María Luisa Fernández, Marcela Caballero, Manuel Jiménez, Paco Rey, Paloma Verdejo, Paquita Gilaranz, Patricia Asiain, Pilar Rodríguez, Víctor Segovia y Víctor Vázquez. Estreno: 25 de abril de 1989, en el Centro Cultural Galileo, dentro de la Segunda Semana de la Tercera Edad de Madrid.

COMPAÑÍA ARTURO FERNÁNDEZ. Madrid

ALTA SEDUCCIÓN

De María Manuela Reina. Dirección: Arturo Fernández. Escenografía: Corominas. Intérpretes: Arturo Fernández, Cristina Higueras y Carla Duval. Estreno: 16 de junio, en el Gran Teatro de Burgos. Estreno en Madrid: 26 de septiembre de 1989, en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"La comedia siempre me tentó, pero me infundía respeto, la consideraba tan inaccesible y tan técnicamente complicada para mi escasa experiencia que no me atrevía a abordarla. ¿Cómo sostener durante dos horas el interés del espectador con la única herramienta del diálogo y de unas situaciones risueñas y extrañas, pero no inverosímiles? Ardua tarea. Confieso que hubiera renunciado a esta prueba, al menos durante mucho tiempo todavía, de no haber contado con la posibilidad de que mi obra fuera









interpretada por Arturo Fernández. He jugado con ventaja, porque con él cualquier texto adquiere tal relieve, tal riqueza de matices y posibilidades que el autor —en este caso la autora— ya tiene salvado al cien por cien otro de los grandes escollos de la comedia como género: la interpretación. Alta seducción *nació por y para Arturo Fernández. Es intrínsecamente Arturo Fernández. Y si de algo estoy segura en estos momentos tan llenos de incertidumbres y de arrepentimientos es de que él, una vez más, no defraudará."* (María Manuela Reina, autora. Fragmento del programa.)

"Y ¿qué importa a nadie la historia que cuente Arturo Fernández? Seguro que a estas alturas, prácticamente, ninguno de los espectadores recuerda el nombre de algunos de los autores representados por el actor. En esta ocasión, el gijonés ha optado por una autora española de gran porvenir, María Manuela Reina. Es lo mismo. En Alta seducción, *como en cualquiera otra de las comedias que protagoniza, Arturo Fernández encuentra la base que le permita explayarse a su gusto. El habla, él rie, él se lamenta, él cuida la ropa con mimo, levantando un ¡ah! de admiración entre las mujeres, él, en fin, lo es todo. Producto fiable, con el "trade mark" dispuesto, Arturo es el más genuino representante de esa especie tan teatral que promueve lo que se dio en llamar "teatro de actor".*

Traída a la España de ahora mismo, la historia de Alta seducción *presenta a un parlamentario asturiano trabajando y disfrutando de la Villa y Corte. Galán que las encandila, la chica de vida confusa se verá rápidamente atrapada por su simpatía, por sus trampas y, en definitiva, por su calidad humana. Es decir, el papel se antoja pintiparado. Me imagino que entre la autora y el actor habrá habido más de una pelea, pues a cualquier creador literario le gusta que se le respete lo que escribe. Y respetándole el texto a su manera, cierto parece que Arturo Fernández añade a las palabras de María Manuela aquellas que se le antojan para el momento que le da la gana. La pregunta es a quién pertenece la razón; porque si el actor cree que obrando como lo hace su público se siente gratificado, y si partimos de suponer que es él quien arrastra a los espectadores, parece que deba actuar como actúa. La pena es que ahora se trata de una autora que lo es, no de una traducción del inglés preparada por Juan José de Arteche, vulnerable siempre que se quiera. Quiero imaginarme que la escritora entró en el juego de propio intento y ahora no se llamará a engaño... Por lo demás, ¿qué quieren que les diga de Arturo Fernández, actor que hace tiempo saltó la barrera de lo criticable?". Su peculiar estilo interpretativo, trabajando la voz en falsete continuado, le diferencia notablemente de sus colegas. Arturo Fernández apabulla cuando interviene, niega cualquier tregua a sus compañeros de escena y este continuo intervenir lo transmite al público para su regocijo y contento. A un público de antemano entregado, fiel hasta la abnegación, y escasamente adicto al teatro.*

Alta seducción *sería clasificable dentro de ese apartado que se destina a la "alta comedia" y que tanto gusta a Arturo Fernández. Los personajes visten con mimo, la escena es de lujo y parece como si el "charme" general que se desprende del conjunto fuera un regalo añadido que el actor ofrece a sus fans por el mismo hecho de serlo.*

Lo decía. ¿Qué más da que hoy Arturo Fernández sea un político gijonés en comisión de servicio en Madrid, un autor teatral de éxito, un triunfador en Nueva York o un magnate en Londres? El papel es lo de menos, porque Arturo Fernández es siempre Arturo Fernández. Hay que ponerle ocasiones para que lo demuestre. Y puestas ahí esas oportunidades, es entonces cuando el actor se crece y acomete esa labor de complacer. Teatralmente hablando, el empeño tendría muchos puntos que criticar. Pero a butaca llena y con las ovaciones en las alforjas de tan singular intérprete, a ver cómo les digo yo que no me gusta. ¿Comprenden? Pues eso." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 24 de agosto de 1989.)

"(...) *Porque Arturo Fernández, que ha contado en esta ocasión con una comedia escrita para él, para su personal lucimiento, ha sabido obtener de la misma el máximo resultado. Se trata de una divertida pieza, calculada frase a frase y escena a escena para que Arturo luzca sus trajes, sus gestos, sus sonrisas, sus espléndidas cualidades de actor.*
No se trata de una gran pieza teatral. María Manuela Reina ha estrenado ya otras (Lutero, El pasajero de la noche y La cinta dorada) *y las tres son mejores. Y tiene por estrenar una obra magnífica,* El navegante, *de la que todo el mundo habla bien, pero que nadie se anima a sacar al escenario.*
Junto a ellas, Alta seducción *es una obra menor. Y no solamente en cuanto que trata de ofrecer tan sólo una ocasión para la risa y el divertimiento, sino porque es un texto oportunista, demasiado pegado al momento histórico y, por tanto, llamado a envejecer pronto.* Alta seducción *es un exceso temporal, actual, y si tiene un primer acto perfecto, baja en el segundo, al intentar repetir y alargar una situación que se resiste a dar más de sí.*
Pero, junto a estas objeciones, la comedia está muy bien escrita; mantiene el interés a lo largo al menos de la mayor parte del tiempo; posee un diálogo muy vivo; hace reír con continuas gracias de muy buena ley; es una comedia inteligente, porque adaptarse a un actor como un guante a la mano no es nada fácil de conseguir. El decorado es un tanto en exceso refinado para representar la casa de una chica progre; mi opinión personal es que en tal conflicto entre decorado y actriz lo que sobra es la excesiva progresía de ésta en el segundo acto, en contraste con su profesión, su condición y el resto de sus intervenciones en la obra. De todos modos, Cristina Higueras está muy bien y gusta su hábil trabajo en escena. Carla Duval luce su palmito. Y Arturo Fernández borda una interpretación, que supera, si cabe, a otras anteriores en las últimas temporadas. Él es la comedia, él es el espectáculo. La autora ha acertado plenamente a dibujarle un texto y una acción y el actor a encarnar a su personaje; de esa simbiosis entre autora y actor nace este divertido espectáculo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 20 de septiembre de 1989.)

"(...) La personalidad de Arturo se impone a su personaje. El texto de Gabriel está dialogado con frases, sorpresas cómicas, contrasentidos entre la acción y la palabra que constituyen la manera por la que un público fiel adora a Arturo Fernández.
Doblegada así la autora —coautora, diríamos mejor—, esta piececilla de bulevar tiene dos valores, la agudeza de algunos arañazos a la sociedad actual en la que se mueven políticos y suripantas, y el ritmo apresurado de una acción cómica en la que todo sucede con una prisa que acentúa la comicidad y la hilaridad consecuente. Historia leve, intrascendente, en el fondo romántica, pero tratada en planos más bien de farsa, valorada por la presencia de Arturo diciendo un personaje que le es habitual, diciéndose a sí mismo como actor especializado en ese simpático, amoral y moderno personaje.
Si lo que tiene en pie el levísimo asunto es la personalidad del actor —ningún otro podría exagerar y salir victorioso del exceso como él—, el complemento está en la incorporación al largo diálogo menor, que en rigor es la comedieta, de Cristina Higueras. ¡Qué chica! Dice con el cuerpo de manera admirable. Trepida de impaciencia, tiembla de pasión, desprecia, ama, rechaza, se entrega con una sinceridad que cautiva. Y, además, dice bien. Dice con graciosa soltura. Con esta chica milagro y con el gálibo esbeltísimo de Carla Duval, esa galga semivestida como para tentar al casto José, todo funciona, más allá de su tan recalcada levedad, como una máquina bien engrasada. El escenario es precioso. De buen gusto, habitable, bueno para sucitar sueños de chicas que quieren vivir solas y de cincuentones que sueñan con encontar una como Trudy-Cristina para complicarse la vida.
Suceso de un teatro menor, bulevardiero, grato, en el que sin la "jerga verde, demasiado verde", usada en La cinta dorada *se obtiene un gran rendimiento de la risa que lava, blanquea, como ahora se dice, la comicidad del dinero fresco invertido en diputados mujeriegos y en golfitas honorables con ansia de ser buenas."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 28 de septiembre de 1989.)

"Arturo Fernández habla incesantemente, y ése es el gran éxito de esta comedia. La historieta es simple: el amor entre una puta y un político, profesiones que la autora equipara; y compara, en detrimento de los políticos, con gran regocijo de los espectadores —en el estreno abundaban los representantes de la verdadera alta comedia madrileña—, que ríen y aplauden francamente, complacidos.
La purificación del amor "verdadero" —el diputado es un galán maduro, la chica es muy jovencita— habrá de pasar por el abandono de las dos profesiones dudosas y conducirlas hacia el legal matrimonio —no sin decir que la chica no ha llevado a cabo ninguna de sus relaciones comerciales hasta el final desde que la conoció. Como una recuperación modesta de la virginidad— y un bailoteo final de alegría.
Todo esto importa escasamente: lo que cuenta es el parloteo incesante de Arturo Fernández, sus gestos y sus movimientos; va comentándolo todo, describiendo las situaciones escénicas y las de la actualidad, con un acento asturiano que es leve al principio, pero que va exagerando a medida que el público lo recibe bien, como todos los ademanes y los efectos, y lo que a veces parecen sus propias improvisaciones.
Es un personaje de esos a los que no nos gustaría tener cerca en la vida diaria —un pesado, machacón, ostentoso— pero que en el escenario funcionan.
Junto a este divo, Cristina Higueras poco puede lucir, aparte de su figura —que es muy suficiente—; y lo mismo le pasa a Carla Duval en sus dos intervenciones
El decorado de la obra es de un blanco deslumbrante por el neón, y la música está a un volumen excesivo, pero todo lo domina la voz de Arturo Fernández.
Muchas risas, desde el principio hasta el final. Muchos aplausos, a frases y a escenas; y ovaciones al terminar. La autora, María Manuela Reina, trémula, dirigió a todos unas casi imperceptibles palabras de agradecimiento." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 28 de septiembre de 1989.)

"(...) Naturalmente que no hay nada detrás del teatro de María Manuela Reina. ¿Qué coño va a haber? Pues lo que digo: elementalidades reaccionarias, ricos más o menos falderos, que podrán tener sus aventuras pero no dejan a la familia, o que dejan a la familia pero se casan con la aventura. Pura boberia.
Hay como una pretensión de teatro de alta burguesía, como de moralina a la inversa, como de ejemplarizante sobre viejos valores con modos y lenguajes de ahora. Pero para todo ese gato por liebre es menester tener talento. ¿Una comedia? No tiene gracia, ni se nota un adarme de ingenio, ni chispa en el diálogo, sólo con un par de frases —por cierto oportunas y bien colocadas— a lo largo de la representación. Ocurre, sí, que Arturo Fernández saca aceite de un ladrillo. Sus dotes histriónicas brillan una vez más y llegan con facilidad al público. La función no es otra cosa que Arturo Fernández en escena: con mayor o menor fortuna. Cristina Higueras se mueve con soltura, pero, histerizante, no convence, completa el reparto Carla Duval, que tiene poco papel." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid. 28 de septiembre de 1989.)

"(...) Alta seducción *es una comedia escrita a la medida de Arturo Fernández y que, como sus trajes, se ajusta perfectamente a su fisonomía interpretativa. Su autora, María Manuela Reina, ha sabido instalarse por propios méritos en el terreno comercial con obras taquilleras como* La cinta dorada, *cuyo tratamiento diferencial respecto a ésta demuestra, al menos, su versatilidad como escritora y su innegable conocimiento del teatro. Con las limitaciones que ofrece un texto estrictamente personalizado, sobre todo en la temática. María Manuela ha optado por ironizar sobre el perfil más popular del actor como prototipo del galán elegantón, colocadito y "guaperas", trazando un paralelismo con el propio personaje de que surgen las principales claves cómicas de la obra.*
Por lo demás; el argumento se acopla a la superficialidad propia del género de evasión con más o menos pretensiones: diputado asturiano del grupo mixto, narcisista y ligón, vive una historia amorosa con exquisita dama de compañía (Cristina Higueras), con hija en internado, compartida ordenada y discretamente por varios parlamentarios de provincias. Inevitable la referencia política como filón humorístico. Inevitable el mobiliario moderno de revista de decoración. Inevitable, aunque convenientemente blanqueada, la pericia sexual. Inevitable la discreta exhibición de agraciados cuerpos femeninos. Inevitable, pues, cualquier concesión a un mundo amable, dulcificada por la fantasía de salón que contribuye, aunque de forma no demasiado imagina-

tiva, a suavizar nuestra rutina cotidiana. Como terapia puede valer.
El recital es, en definitiva, de Arturo Fernández. No se le puede discutir su magnetismo, su talante de simpático y veterano histrión intuitivo, personal, entregado a su público y esculpido en el agotador esfuerzo de las dos funciones diarias. Se puede pagar por ver a un actor que ama su trabajo." (Juan Carlos Avilés."Diario 16". Madrid. 12 de enero de 1990.)

ARUME. Pontevedra

O ENFERMO IMAXINARIO

De Molière. Intérpretes: Carlos Gálvez, Maribel Jiménez, Juan García, etc. Estreno: 14 de agosto de 1989, en Medeiros (Pontevedra).

ASOCIACIÓN DE ACTORES, DIRECTORES Y TÉCNICOS DE TEATRO DE ALICANTE. Alicante

LA HISTORIA DEL SOLDADO

De Igor Stravinsky y Ch. F. Ramuz. Traducción: Fernando Gómez Grande. Dirección, escenografía y vestuario: Simón Suárez. Coreografía: Pablo Ventura. Intérpretes: Manuel de Blas, Héctor Colomé, Vicente de Ramón, Marisa Pérez, etc. Músicos: Grupo Lucéntun. Bailarines: Marisa Pérez y Pablo Ventura. Estreno 25 de noviembre de 1988, en el Teatro Principal de Alicante.

"Para Simón Suárez La historia del soldado *es un espectáculo total, con una alquimia perfecta de humor, cinismo, dureza, crueldad y ternura o la eterna crónica de la guerra y de los perpetuos problemas humanos. "La lectura que yo he hecho de la obra es totalmente diferente a la forma de ataque de la mayoria de las puestas en escena de* La historia del soldado. *Hay varias lecturas. Una es la del cuento amable de C. F. Ramuz y otra la de la universalidad y sutileza que incorpora la música de Igor Stravinsky con una carga irónica, violenta y agresiva y, finalmente, la que yo quiero darle, de tal manera que todas ellas formen como un juego de reflejos en un marco general en el que palabra y música son una sola partitura".* (Declaraciones de Simón Suárez, director, a A. Olaizola. "Información". Alicante. 6 de noviembre de 1988).

"(...) La simplicidad primera de una brillante partitura para ser interpretada en diálogo con un texto para ser contado se ha convertido, de la mano de Simón Suárez, en todo un montaje en que el apartado escénico cobra una especial importancia, subrayando la teatralidad de la palabra y de la música. La propuesta es, evidentemente, arriesgada. Combinar esos tres niveles no siempre resulta fácil y existe el peligro de que el espectador se despiste con la mezcla.
El montaje consigue plasmar la hermosa frialdad de lo sórdido, con una escenografía y una luz que palpita entre la bruma y las ruinas, con una disposición coreográfica del cuadro de actores que sabe realzar el tono épico y una perfecta ambientación que nos transporta hacia la irrealidad más creible.
Junto a la figura del director hay que contar con dos acertados fichajes en el cuadro interpretativo: Manuel de Blas y Héctor Colomé, cabezas de cartel de un reparto completado con jóvenes actores alicantinos que realizan una labor tan digna como eficiente. Y, en el plano musical, por último, no podemos olvidar el oficio del grupo Lucéntum, bajo la dirección de Adolfo Gutiérrez, siempre dispuestos a dejar claro que, sobre la función, no deja nunca de planear la alada genialidad de Stranvinsky.
Esta historia de un soldado desertor tentado por el demonio es un espectáculo dificil, porque dificiles son sus ingredientes. Su cuidada factura nos debe llenar de satisfacción a los que hemos esperado este primer montaje de la ATA." (Juan Luis. "La Verdad". Alicante. 27 de noviembre de 1988.)



Una escena de "La historia del soldado", de Igor Stravinsky y Ch. F. Ramuz, puesta en pie por la Asociación de Actores y Directores de Teatro de Alicante, bajo la dirección de Simón Suárez.

COMPAÑÍA ASTURIANA DE COMEDIAS. Gijón

NIEVE EN EL PUERTO

De Eladio Verde. Dirección: Eladio Sánchez Sánchez. Intérpretes: Pili Ibaseta, Josefina García, Belén Sánchez, María Luisa Argüelles, Elisa Rodríguez, Manuel Aller, José Fuertes, Gerardo Cendán, Armando Felgueroso, Juan Prieto, Marcos Fuentes y Eladio Sánchez. Estreno: 13 de mayo de 1989, en el Centro Social Santa Bárbara de Pumarín (Asturias).

ATENEA TEATRO. Valencia

CUENTOS DE MEDIANOCHE

De Marcel Mark. Dirección: Juan Antonio Aparisi. Intérpretes: Loli Villalba, Teresa Díez, Yola y Juan Antonio Aparisi. Estreno: 7 de octubre de 1988, en la Mostra de Teatre "Ciutat de Carcaixent".

¡HOLA, HOLA!

Texto, dirección y escenografía: Juan Antonio Aparisi. Intérpretes: Teresa Díez, María Aviño, Daniel Galvan, Juan Fernández, Aida y Juan Antonio Aparisi. Estreno: noviembre de 1988, en Benidorm (Alicante).

TEMPS D'ESÇENA

Texto y dirección: Juan Antonio Aparisi. Escenografía: José Francisco Martín. Intérpretes: María Aviño, Alicia Martínez, Carlos Martínez, Daniel Galvan y Juan Antonio Aparisi. Estreno: 7 de enero de 1989, en Chilet (Valencia).

DON JUAN, ESE MITO

De Marcel Mark. Dirección y escenografía: Juan Antonio Aparisi. Intérpretes: Teresa Díez, Yola, María José, Rosario, Carlos, Carolina, Alicia Martínez, Daniel Galván, Israel, Juan Fernández, Loli Villalba, Juan Carlos, Juan Antonio Aparisi y Alberto Agül. Estreno: 4 de marzo de 1989, en el Puerto de Sagunto (Valencia).

TEATRO DO ATLANTICO. La Coruña

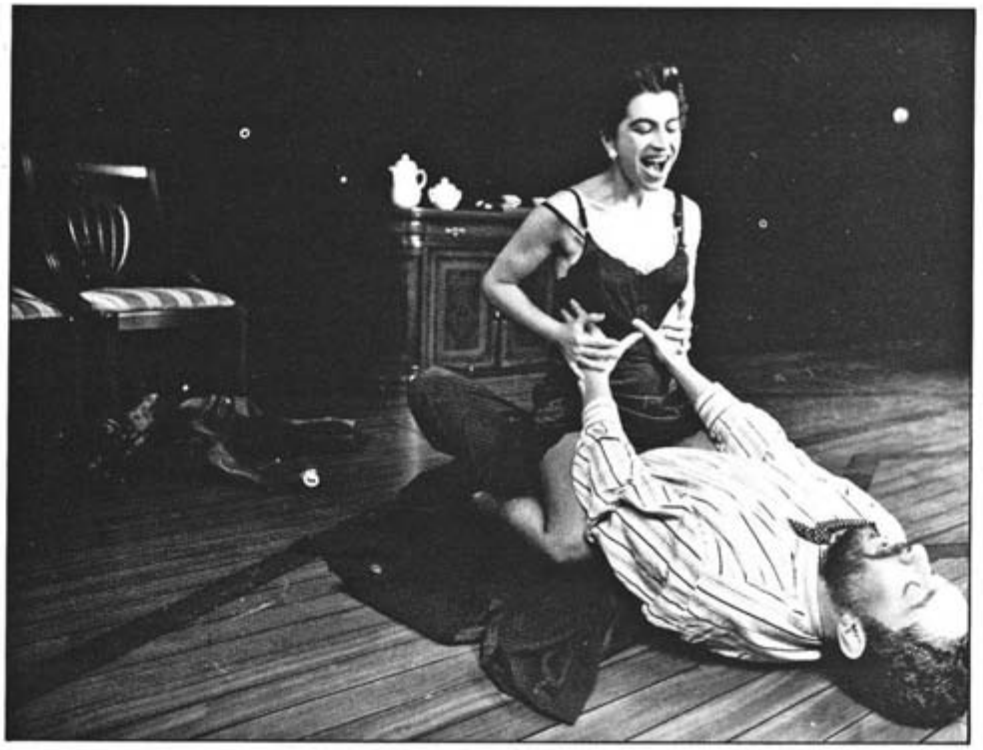
EU, GULLIVER FERREIRO

Recital poético sobre textos de Celso Emilio Ferreiro. Dirección: Xulio Lago. Vestuario: Susa Porto. Música: Bieito Romero. Intérpretes. María Barcala y Xulio Lago. Músicos: Patxi Bermúdez y Bieito Romero. Estreno: 20 de septiembre de 1988, en el Ateneo de Madrid.

"Xulio Lago y María Barcala acercan la densa poesía de Celso Emilio Ferreiro despojada de todo aditamento, buscando la expresión profunda de la palabra sin adornarla con acciones que entorpezcan el valor intrinseco del poema. Es una propuesta dura, limpia, intimista, con una puesta en escena sobria, con el único color de unas músicas gallegas que sirven de contrapunto a la estructura dramática, que propicia algunas veces espacios sonoros donde dejar viajar la imaginación, con sustentos provocativos de imágenes que apoyen las palabras.
El espectáculo tiene coherencia, se sigue un viaje lógico en el mundo poético de Celso Emilio Ferreiro, se escogen bien los poemas, pero existe una especie de sobreactuación en ciertos momentos que parece innecesaria, cuando, por lo general, se consigue una recitación bastante intensa, pero medida, más ritmica que rimada, consiguiendo una melopea adecuada, sabiéndose conjugar bien los fraseos, intercalarse las intervenciones de los actores, los juegos luminotécnicos, y las incursiones musicales, incardinadas en una dramaturgia que consigue una unidad de acción.
Todos los elementos están puestos dentro del espectáculo con justeza, se busca de alguna manera resaltar el verbo del poeta, lanzarlo a los espectadores para que éstos lo reciban de una manera mucho más asequible que con la simple lectura. Hay el añadido de los énfasis, los silencios, las acotaciones musicales, los subrayados y las disposiciones escénicas. Poemas dramatizados que producen en muchos momentos emociones, que propician la belleza.
Un acercamiento denso a un poeta importante pero desconocido fuera de los ámbitos gallegos, la somera explicación de la vida del poeta antes del propio recital es insuficiente para hacerse una composición de lugar aproximativa para aquellas personas que desconozcan la trayectoria de este comprometido creador. El espectáculo sirve suficientemente para interesarse por una poesía de gran calidad." (Carlos Gil. "Egin". San Sebastián. 24 de mayo de 1989.)

LIBERDADE BREMANA (Café Bremen)
De R. D. Fassbinder. Dirección: Xulio Lago. Traducción: Manuel Lourenzo. Escenografía y vestuario: Antonio Fco. Simón. Música: Máximino Zumalave. Intérpretes: María Barcala, Antonio Fco. Simón, Gonzalo M. Uriarte, Roberto Vidal Bolaño, Miguel Pernas, Vicente Montoto, Feli Manzano, Xavier Gómez Pan, Xosé Rivadulla "Cordón", Manuel Areoso y Carmen Carpintero. Estreno: 17 de febrero de 1989, en el Teatro Principal de Vigo. Producción realizada con la subvención de la Dirección Xeral de Cultura de la Xunta de Galicia y del INAEM del Ministerio de Cultura .

"(...) Liberdade Bremana *se estrenó en 1971 en Bremen con Margit Cartensen como protagonista, escenografía del propio Fassbinder y decorados de Minks. Un año después, Fassbinder haría una versión para televisión. En el estreno de* Liberdade Bremana *considerada por la crítica como la única pieza teatral dramática de su autor, se dijo que la puesta en escena primaba los efectos estéticos y escénicos en detrimento de la dimensión social del sujeto que centraba la acción.*
La labor de Fassbinder en el teatro siempre fue polémica, principalmente porque se acercaba al teatro con cierta visión cinematográfica. Esto queda patente en la estructura de Liberdade Bremana, *planteada como un todo simbólico en el que la interacción de sucesos toma el papel del ritmo dramático y los personajes secundarios, dibujados rápidamente como metáforas de un mismo elemento castrador, de marionetas que sirven para mostrar la peculiar visión que el autor alemán poseía del mundo.*
La versión de Teatro do Atlántico no es excesivamente afortunada. En lo que concierne a la escenografía, la de Xulio Lago, el director, no logra un ritmo unificador, sino que se mantiene en un compás monoplano. Un compás que, a medida que la obra se desarrolla, resulta poco dúctil y, sobre todo, carente de recursos para decantarse o hacia el drama o hacia una irónica visión social tipo comedia. En cuanto a los actores, Lago los deposita sobre el escenario friamente, sin exponer las claves de su simbología y envarando las posibilidades expresivas. Los innegables elementos estéticos que Lago adopta para realizar sus montajes son insuficientes. Esos elementos, siempre formalistas, le han servido para otros montajes, pero en Liberdade Bremana *se hacen más evidentes puesto que se le van de las manos para convertirse en tedioso paseo, a pesar de los juegos.*
Sin embargo, la labor de Lago en el raquítico teatro gallego, no debe tomarse a la ligera, no sólo por presentar siempre textos al público (una difusión que casi nadie utiliza), sino también por arriesgarse en empresas que habitualmente se desprecian por difíciles, y por elegir un tipo de teatro que, de no ser por él, seguiría desconocido." (Ramón Novarro. "El Correo Gallego". Santiago de Compostela. 3 de marzo de 1989.)



ATRACCIONES AMBULANTES. Madrid

CAMPANAS PEREGRINAS
Espectáculo de calle de Markus von Wachtel, basado en los dibujos de "Bill the minder", de W. Heat Robinson. Intérpretes: 24 actores. Estreno: 5 de enero de 1989, en la Cabalgata de los Reyes Magos de Madrid.

ATREZZO TEATRO. Teruel

BUENAS NOCHES, MADRE
De Marsha Norman. Dirección: José Luis Díaz. Intérpretes: Asunción Salvador y María Jesús Allueva. Estreno: 17 de agosto de 1989, en el Centro Cultural de Compte de Monte (Teruel).

AUCHIPP TEATRO. Madrid

LORCA-OROZA
Poemas de Federico García Lorca y Carlos Oroza. Dirección: Victoria Paniagua. Intérpretes: Mar Jorcano y Víctor Zalbidea. Estreno: 28 de octubre de 1988, en el Centro Cultural la Elipa de Madrid.

EL SEDUCTOR SEDUCIDO
Texto y dirección: Víctor Zalbidea. Intérpretes:





Victoria Paniagua y Victor Zalbidea. Estreno: 7 de febrero de 1989, en el Teatro Municipal de Herencia (Ciudad Real).

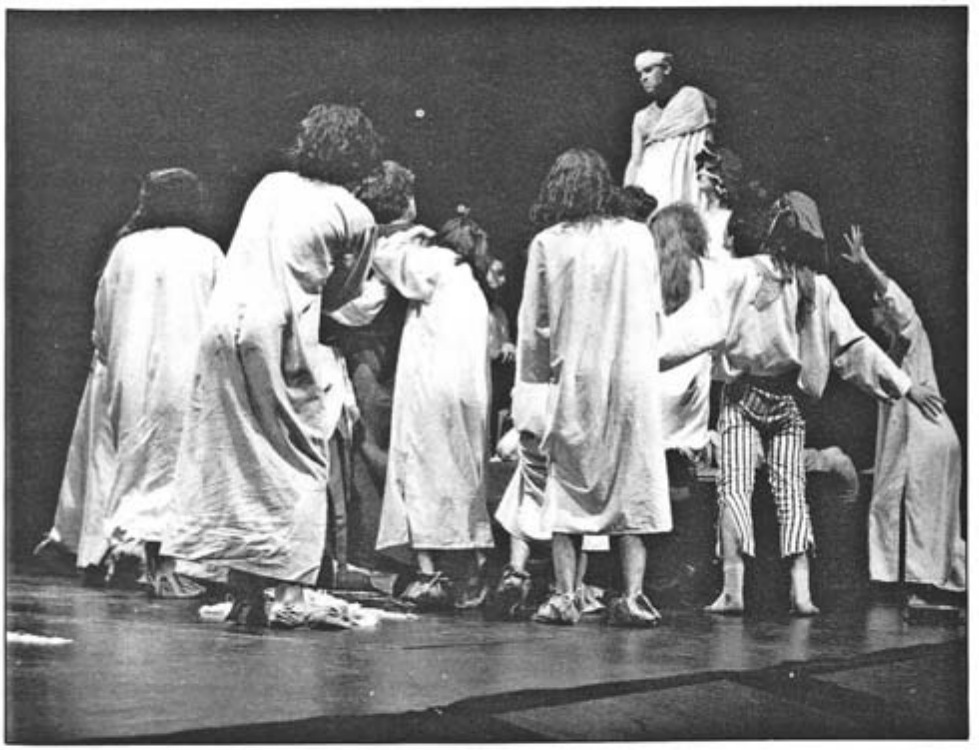
MADE IN SPAIN
De Víctor Zalbidea. Dirección: Víctor Zalbidea. Escenografía: Vinie. Intérprete: Victoria Paniagua. Estreno: 15 de marzo de 1989 en el Centro Cultural de La Remonta de Madrid.

LOCOS POR WOODY (¡Me gustan todas!)
De Víctor Zalbidea. Dirección: Victoria Paniagua. Intérpretes: Luz Altamira, Enrique Villén, Patricia Tagores, Pauli Jaurrita, Victoria Paniagua y Víctor Zalbidea. Estreno: 12 de agosto de 1989, en El Alamo (Madrid).

AULA COMPLUTENSE DE ARTE ESCÉNICO. Madrid

MARAT-SADE
De Peter Weiss. Traducción, dirección y escenografía: Félix Belencoso. Vestuario: Félix Belencoso, Malena Fuentes y Javier Perea. Música: Hans Martín Majewski. Intérpretes: Esteban M. Stepanian, Aurelio Ruiz, José Ángel Blanco, Esteban Álvarez, Patxi Freytez, María Pilar Arriola, Miguel Ángel Pérez-Meca, María Cruz Mañas, Alejandro Gómez, Marta Garrido, Víctor Mendoza, Alfredo Casquero, Olga Hueso, Daniel Pasqual, Carmen Chavarrias, Marcelo Prieto, David Bayón, Juanjo Villanueva, Luis Arrabal, Fernando Oncina, Javier González, Óscar Durán. Eva Aguirriano, Shia Arbulu, Ricarda Cantarero, Claudi Caponi, Serena Chiang, Miguel Hermoso, María Ángeles Hernández, Carmen López-Nieto, José Luis López, María Mar Moreno, Ana del Río. Eva Varela, Gloria Ayuso, Mónica Villanueva, Marta de Frutos, Mercedes García, Helena Merino, Begoña Varas, Ignacio Hernández, Vicente Isasi, Roberto Montero y Javier Perea. Músicos: Adela García Alba (percusión), Santiago García (bajo), Manuel Lázaro (guitarra española), Yolanda Lázaro (guitarra española) y Javier Martínez (guitarra eléctrica y sintetizadores). Estreno: 17 de mayo de 1989, en la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid.

LAS TROYANAS
De Eurípides. Dirección: Félix Belencoso. Intérpretes: Ricarda Cantero, Eva Valera, Olga Hueso, Marta de Frutos, Pedro Velarde, Juan José Villanueva, Mercedes García, Amalia Prieto, Elena Enriquez, Raquel Vidales, Belén Rey, Laura Termenon, Mavi Consentino, Fany Díaz, Sonsoles Nieto, Luisa Margalef, Pilar García, Encarna Escribano, Ana Neri López, Marisol Cerrato y Pepa Miranda. Estreno: 10 de mayo de 1989, en el Aula Ramón y Cajal de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid.



En la página de al lado, arriba a la izquierda, y abajo dos escenas de "Libertade Bremana", de Fassbinder, por el Teatro do Atlántico de La Coruña. Arriba, a la derecha, la actriz María Barcala, del mismo colectivo, en "Eu, Gulliver Ferreiro", sobre textos de Celso Emilio Ferreiro. (Fotos: Xoan Piñón). Sobre estas líneas, el "Marat-Sade", de Peter Weiss, por el Aula Complutense de Arte Escénico. (Foto: Pilar Cembrero).

AULA DE TEATRO DE ALCALÁ DE GUADAIRA. Alcalá de Guadaira (Sevilla)

EL PARLAMENTO DE LOS ANIMALES
De Carmen Troncoso de Arce y Antonio Rodríguez Almodóvar. Dirección: Carmen Troncoso de Arce. Escenografía: Ignacio Aguilar. Vestuario: Carmen Troncoso, Angel Romero y Juan Miñana. Intérpretes: Sergio Casado, Eloísa Díaz, Eva Casado, Patricia Troncoso, Javier García, Roberto Jiménez, Chus Gómez, David F. Troncoso, Javier Barello, Inés Hermida, Ángel Romero, José A. Francés., Guimar Fernández Troncoso y Fernando Romero. Estreno: 22 de diciembre de 1988, en el Teatro Imperial de Sevilla.

AULA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. Madrid

UN OLOR A ÁMBAR
De Concha Romero. Dirección: Teresa Sánchez Gall. Escenografía: Juan Manuel Fernández Pera. Vestuario: Lola Díaz. Intérpretes: Conchi Merino, Ana Cristina Martín, Montserrat Merino, María Pla Mariani, Carmen Cristino, Ana López-Yarto, Gabriela Almandoz, José Argüello, Francisco José Cifuentes, Conchi Párraga, Álvaro Lavín, Javier López Selles y Mari Mar Pérez. Estreno: 27 de noviembre de 1988, en el Centro Cultural Villa de Móstoles (Madrid).

AULA DE TEATRO DEL I. B. TOMÁS MORALES. Las Palmas de Gran Canaria

LA SEÑORITA JULIA
De August Strindberg. Dirección: José J. Jiménez Vega. Escenografía: Lola Frías. Vestuario: Tony Caballero. Intérpretes: Isabel Hernandez, David Mosquera e Inés Avilés. Estreno: 5 de mayo de 1989, en el Salón de Actos del Instituto de Bachillerato Tomás Morales de Las Palmas de Gran Canaria.

COMPAÑÍA AULA-6. Granada

CONCIERTO EN RE
Dramaturgia: Miguel Alarcón. Dirección: Enrique Sánchez. Escenografía: Miguel Alarcón. Intérpretes: Mar Recio y Lola Martín. Estreno: 25 de febrero de 1989, en el Coliseo Viñas de Motril (Granada).

TEATRO AVENTO. Vigo (Pontevedra)

IMOS BOTAR, IMOS K GAR (Crónica dunhas eleccións Santicipadas)
De Armando González Freiria. Dirección: Armando González Freiria. Escenografía: Juan Juste. Vestuario: An Alfaya. Intérpretes: Xoan Abru Fernández, Gabriel Correa Sobrido, Nazareth Dávila Posada, Benito Alonso Correa, Enrique A. Domínguez, Javier Alonso Sobral y Eva Vila. Estreno: 21 de abril de 1989, en el Auditorio Municipal de Vigo (Pontevedra). Espectáculo subvencionado por la Consellería de Cultura e Deportes de la Xunta de Galicia.

TEATRO BAJO LA ARENA. Pamplona

¿HAY ALGUIEN AHÍ?
Texto, dirección, escenografía y coreografía: Pablo Lujife. Vestuario: Felicitas Maya. Intérpretes: Anabel Etxeberría, Ana Sola, Carmen Peralta y Pablo Lujife. Estreno: 17 de diciembre de 1988, en la Escuela Navarra de Teatro de Pamplona.

"(...) ¿Hay alguien ahí? *se desarrolla por caminos ya explorados. Direcciones a las que el grupo Bajo la arena les confiere sus características personales en una sucesión de instantes visuales demasiado inarticulados, pero con ráfagas felices de adecuación plástica en lo que es mucho más interesante por lo que se incluye que por lo que muestra.*
Capitalizada por la presencia obsesiva y central del personaje masculino, las tres mujeres se conducen bajo su mirada en una prolongación-proyección de ese personaje encarnado por el propio director del montaje. Como espectáculo de imágenes la obra de Bajo la arena denota un trabajo interior pormenorizado, una entrega dramática, en cada uno de sus componentes, generosa y un marco de referencia amplio. Pero también se debe a la servidumbre de algo todavía no madurado lo suficiente, a soluciones parciales improvisadas o demasiado forzadas por las circunstancias y a una cierta complacencia intrinseca que pierde el ritmo del espectáculo en un desarrollo que avanza a trompicones.
Con la evidencia de mover un presupuesto escaso, Bajo la arena aporta imaginación y eficacia a la hora de resolver ambiciones técnicas que están muy por encima del dinero que el grupo puede disponer. Esa aplicación escenográfica capaz de crear ambientes y atmósferas sugerentes con poco más que un proyector de diapositivas, es la mejor garantía de su trabajo. Un trabajo que en su concepto descansa en la mirada omnipotente que domina todo el escenario de este Mephisto que controla a las tres gracias. Eso o, si se prefiere, la obsesión interior de un hombre que fortuitamente un día se queda encerrado en una noche sin luz dando lugar a que se encienda una energía interior por la que saca hacia afuera todos sus fantasmas. Y son ellos los que determinan un espectáculo irregular, no pulido y falto de solidez, pero son los mismos que prometen el asentamiento de un grupo que conoce el terreno en el que se mueve y que quizás es culpable de haber querido correr más de la cuenta, pero eso no eclipsa la validez de una alternativa que por lo menos trata de ser personal y sabe ser inquietante y en muchos momentos seductora." (Juan Zapater. "Navarra, hoy". Pamplona, 20 de diciembre de 1988.)

BAMBALINA. Santa Cruz de Tenerife

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO
De William Shakespeare. Dirección: Fabián. Intérpretes: Javier Vivo, Raiza Liz, María del Carmen Ramos, Enrique Quintero, Ana Tapia, Olga Tapia, María del Pilar Pérez, Urbano Delgado, Ángel Delgado, Ana Rita García, Enrique Solís, Luz Estévez, Pedro Pablo Peña, Iván Acevedo, José Antonio Acevedo, Sonia Oval, Víctor García, Carlos y José. Estreno: 21 de abril de 1989, en el Instituto "Andrés Bello" de Santa Cruz de Tenerife.





Sobre estas líneas, en la parte superior, integrantes del grupo Teatro bajo la arena, de Pamplona, en "¿Hay alguien ahí?". Debajo, el espectáculo "Teatro imposible... Teatro posible",compuesto por obras cortas de García Lorca, a cargo de La Barraca. En la otra página, una escena de "El relevo" de Gabriel Celaya, por el grupo Bederen-1, de San Sebastián. (Foto Errandonea).

LA BAMBOLINA. Anglés (Gerona)

LES CARTES D'HERCULES POIROT
De Jaume Fuster. Dirección: Josep Bosch. Estreno: 2 de septiembre de 1988, en el Cine Paladium de Anglés, (Gerona).

LA BARRACA-TEATRO POPULAR. Madrid

TEATRO IMPOSIBLE... TEATRO POSIBLE
Obras cortas de Federico García Lorca. Dirección: Alicia Hermida y Jaime Losada. Música: Jesús Salazar. Intérpretes: Alicia Hermida, Jaime Losada, Ana Ramos, Chus Patón, José María Guía, Patricia Travieso y Jesús Salazar. Reestreno: 7 de junio de 1989, en el Teatro Albéniz, dentro del Primer Festival de Teatro Madrileño.

"Alicia Hermida, al frente de un grupo que se titula osadamente La Barraca, alza el telón del Albéniz con un cutre montaje, en el que mezcla poemas líricos y obritas de teatro de García Lorca. Poemas líricos que carecen de situación dramática, que son fundamentalmente para recitados, narrativos, no se convierten en teatro porque unos actores se repartan el texto, ni aun cuando un esbozo de diálogo exista. Así, la primera parte del espectáculo, titulado Teatro imposible..., Teatro posible, *descubre ya la incapacidad de Alicia Hermida para convertir su optimiso en un resultado positivo.*
No sólo es imposible teatralmente, tal como lo vemos, el barajeo de fragmentos poéticos de viejos libros del poeta, incluso de sus tremendos poemas de Nueva York. Es que jamás habiamos oído un destrozo tan grave como el que supone el gritado, el desaforado, el rapado de matices, de ritmos, de riquezas formales, recitado del romance de la Guardia Civil. Es que si los poemas precedentes estaban sositos, aburridos, esa pobre víctima demostraba irrecusablemente la falta de comprensión de los valores, muchos, de la poesía de García Lorca.
La amenaza de El retablillo de don Cristóbal, *después de haber visto lo que hacían en la primera parte Alicia Hermida y Jaime Losada, superaba la mayor capacidad de sacrificio imaginable. Y ahí se quedó, en una huida salvadora, la deliciosa oportunidad de hacer milagros dialécticos para salvar el resto del espectáculo."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 11 de junio de 1989.)

BAT. Tárrega (Lérida)

UN MARIT PER LA MEVA DONA
De Nicasi Camps Pino. Dirección: Miguel Muntada. Intérpretes: Marta Guillén, María Nadal, José Bergalló, Paulina Fauste, Ricardo Pacheco, Albert Rusines, Javier Prat y Dolors Muñoz. Estreno: 26 de marzo de 1989, en el Instituto de Bachillerato de Tárrega (Lérida).

BEDEREN-1. San Sebastián

EL RELEVO
De Gabriel Celaya. Dramaturgia y dirección: Antonio Malonda. Escenografía: Jon Berrondo y Txema Nogués. Vestuario: Pepi Soroiz. Música: Imanol y Karlos Jiménez. Intérpretes: Patxi Santamaría, Ramón Agirre, Maribi Arrieta, Isidoro Fernández, Ana Miranda, Pilar Rodríguez e Inazio Tolosa. Estreno: 18 de noviembre de 1988, en el Festival de Teatro de Santurce (Vizcaya).

"El "divertimento poético" de Gabriel Celaya se desarrolla en un parque y tiene como personajes protagonistas a una estatua, un extraviado, un guarda, una colegiala, una mujer, una hija, un novio y un ángel. ¿De qué manera logró el poeta unir a estos disímiles personajes que aparecen y desaparecen en el parque, que exordian, recitan o pronuncian su mayor o menor parlamento? Pues, simplemente, con el único arma que domina un poeta, es decir, con la poesía.

Los personajes de El relevo *no nos dirán ninguna cosa trascendental, tampoco habrá allí una intriga, una historia apasionante; ni siquiera se nos irán por el romanticismo de los amores trágicos y posesivos... La estatua de Don Máximo nos hablará como una estatua, nos dirá que, desde niño, tuvo vocación de estatua y está ahí, como testigo de todo lo que vaya sucediendo en el parque, asistirá a la llegada de el Extraviado que va allí a pescar (porque a lo mejor resulta que hay allí submarinos y que la estatua es un espía); percibirá cómo el Guarda se mete con el Extraviado; verá cómo irrumpe la colegiala buscando a su papá y a su mamá, que a lo mejor es una niña que está muerta; se removerá con la llegada —a pitidos— de Doña Escolástica, su mujer, que a lo mejor, mientras están hablando, resulta que a su hija le ha atropellado un camión o le ha pasado cualquier otra tontería; oirá cómo el novio le dice a la novia lo bonito que es pronunciar paramaribo y recitar la tabla de multiplicar del cinco y se sorprenderá cuando se dé cuenta de que la novia es su hija y que se quieren porque dos y dos son cinco: contemplará la entrada del Ángel montado en bicicleta y que parece escapado de un cuadro del aduanero Rousseau (como señala en sus notas el autor), etc. Es decir, una oleada de poesía inunda el parque; es un parque anegado de efluvios de poesía, pero, ¿de qué poesía?, de una poesía ingenua, un poco etérea, un poco delicuescente, una poesía un poco tonta si se quiere al estilo de la tontería rosácea de lo que solamente puede germinar en torno a un divertimento de este tipo, una poesía que, a lo mejor, lo que hace falta es que hay que acercarse a ella con el alma del niño y del ingenuo, porque sería inútil acercarnos a ella, a esta poesía, a esta obra, desde aspectos más rigoristas, porque lo único que se ha pretendido es mostrar el lado y el latido poético de un parque, contemplado este parque en su diáfana claridad, en su maravillosa ingenuidad.*

Pero aquel que conoce la obra en el texto publicado puede encontrarse con más de una sorpresa —y gratas sorpresas— al contemplar este espectáculo presentado por Bederen-1. Porque, en cierto aspecto, lo presentado aquí supone una recreación sin quitar lo que de por sí tiene de recreativo. Puede estar contento Gabriel Celaya con la puesta en escena de su obra porque el texto original, con el añadimiento de otros textos —también suyos—, ha salido mejorado notablemente. Hay cancioncillas, hay más recitados y hay, sobre todo, una cuidadosa (y diríamos que muy cariñosa) dedicación a esta obra que cobra de esta manera un relieve poético aún mayor, se reafirma en sus proyecciones y sugerencias y el ámbito y clima mágicos se enriquecen considerablemente. Con todo, con lo primario y con lo secundario, con lo poético y con lo ingenuo, con lo trivial y lo cariñoso, se logra ofrecer una obra que, como poco, hará sonreír con sonrisa bañada de ternuras y de gozos al espectador. Ha sido, pues, un excelente trabajo el realizado por Bederen-1 y por ello hay que felicitar en igual medida a su director, Antonio Malonda, como a todos los intérpretes, Patxi Santamaría, Ramón y Xabier Agirre, Maribi Arrieta, Isidoro Fernández, Ana Miranda, Pilar Rodríguez e Inazio Tolosa, que cumplieron magníficamente con el papel que les tocó representar." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 4 de diciembre de 1988.)

"El juego que hace poéticamente realidad lo irreal y desrealiza recíprocamente la realidad cotidiana es gracioso, se carga de ironías, revolotea entre paradojas poéticas que hieren, arañan una serie de situaciones reales, el amor, el matrimonio, los sueños juveniles, la vocación de la revolución por sí misma, sin objeto, el carácter militar ordenancista, disciplinado e inconsciente, etcétera. Si también tras esa estatua de Don Máximo aparece, débilmente, la sombra de un gracioso cuento de Zunzunegui, años cuarenta, "El hombre que iba para estatua", cambiadas las claves del humor en claves de poesía, eso apoya la colocación de la obra en un tiempo alto y feliz de la poesía en la llamada generación del 27 e incluso en sus procesos anteriores.

Por ejemplo; la canción Mi teniente coronel/yo me quiero ir a Madrid, con su inocente juego dialogado, recuerda alguna de García Lorca, años treinta, quizá también, las cosas de Gerardo Diego en "Alondra de verdad: Que no... Sí, madre, que sí/que yo los ví", formas populares, ricas de acidez poética que redondean la adscripción estética del Celaya que viene ahora al proscenio, a uno de sus mejores momentos creadores.

Antonio Malonda, de quien no había vuelto a saber nada desde su participación con el Bululú, que entonces dirigía, años setenta, en la complicación innecesaria de una de las más densas, apretadas construcciones dramáticas de Strindberg, ha organizado el poema dramático inicial con habilidad. Le ha añadido la prestidigitación, remedo de magia, a la magia del verbo, en un escenario rico en signos, aportador de un adecuado metalenguaje que ilumina la acción de la parábola poética. Aguerridamente los actores del grupo Bederen-1, entre los que el crítico no desea hacer distingos, animan la acción, la mantienen entre el justo y difícil equilibrio entre lo real y lo superreal, entre lo crítico y lo infantil, dentro del ámbito de cuento que la escenografía, las acotaciones musicales y la prestidigitación componen. El relevo *tiene alegría, incluso inocencia poética. Hace un cuarto de siglo habría suscitado los rayos de la censura, los cambios de los tiempos la han hecho ahora innecesaria.* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 14 de enero de 1989.)



El relevo *está escrita por Gabriel Celaya en las vísperas de la II República y en la Residencia de Estudiantes, juntamente con otros ensayos de teatro. Tiene un aire de familia con muchas cosas que se intentaban entonces, lejos de la revolución; una ingenuidad, una subversión ordenada y simplemente encantadora. Es el aire que se respira con el primer Lorca y el primer Alberti; con las greguerías de Ramón, los cuentos de Antoniorrobles; el aire que respiraba para el teatro el Miguel Mihura inicial, las páginas de la revista infantil "El Perro, el Ratón y el Gato", los chistes de Tono, el circo. En esta familia incruenta nacen estos personajes: Don Máximo, estatua que vuelve a su casa por las noches y le releva un ángel, el pequeño mundo del parque con su guarda y su colegiala, la pareja de novios, el ángel...*

Cada uno de aquellos creadores fue por su mundo, se encajó o desencajó con una historia que no estaban haciendo ellos, y Gabriel Celaya se fue a enmendarla al mundo de la revolución. Pasó sus miedos, sus aventuras, sus avatares, pero no desmayó. Hasta que la historia volvió a desencajarlo, como a tantos otros, a replegarlo hacia un descanso no deseado. Lo lleva mal, como lleva mal sus setenta y siete años. No es extraño que ahora vuelva a aquella casi infancia culta de menos de los veinte años y, sentado en el patio de butacas de la Sala Fernando de Rojas, se contemple a sí mismo en lo que ha resultado ser el primer estreno teatral de su vida, entre los espectadores, que aplaudieron

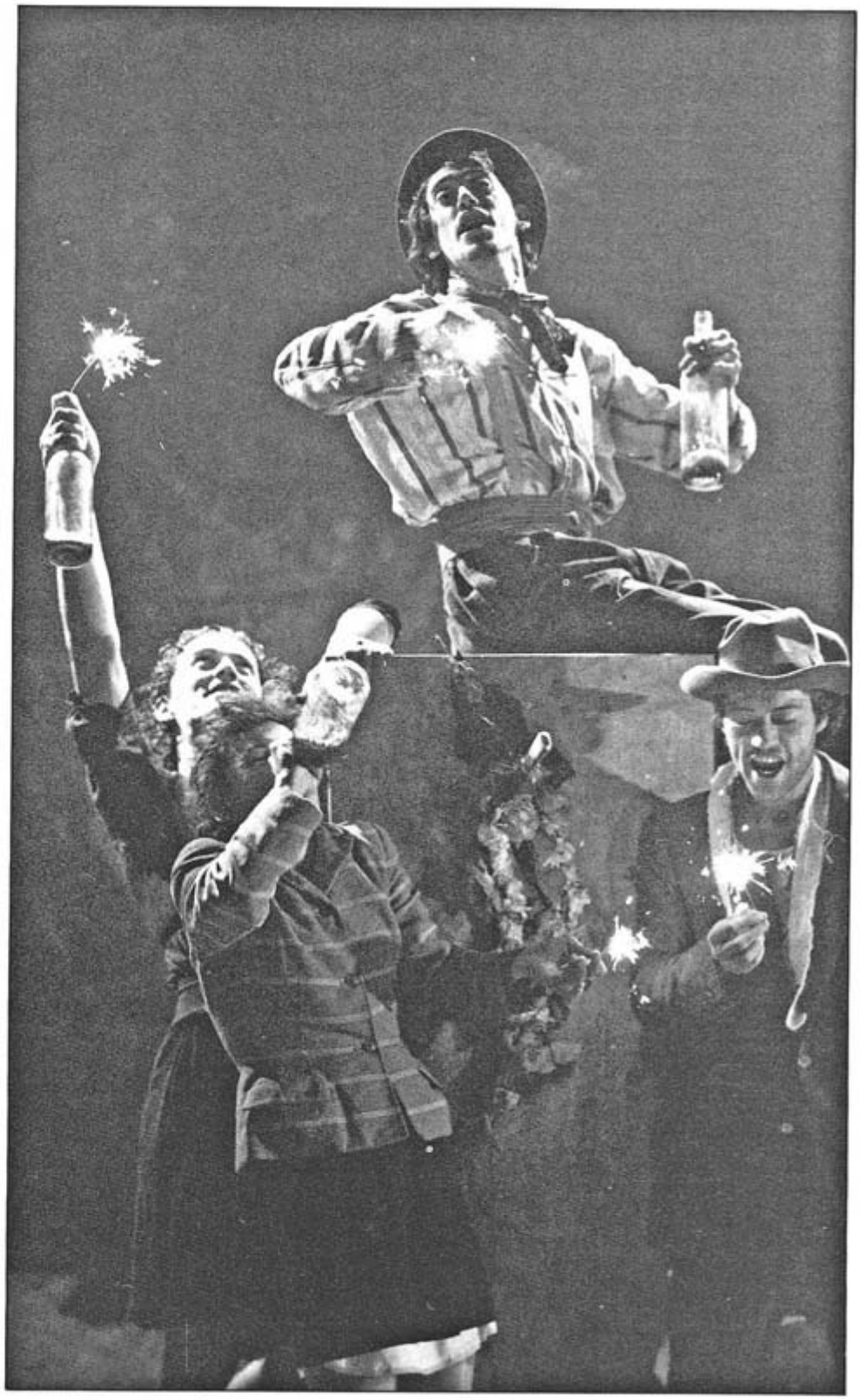
en él tantas cosas, tanta biografía, y al director Malonda y el grupo vasco Bederen-1 el culto literario que supone hacer, ahora, esta obra." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 14 de enero de 1989.)

BEKEREKE. Virgala (Álava)

SE PROHÍBE...
Del colectivo. Dirección: Pip Simmons. Escenografía: Carlos Pérez. Intérpretes: Elena Armengod, Anna Rita Flaschetti, Miguel Olmeda, Manuel Tebar, Natxo Val y Eguzki Zubia. Estreno: 10 de enero de 1989, en Azazeta (Álava). Espectáculo subvencionado por el INAEM del Ministerio de Cultura y el Gobierno vasco.

Bekereke, de Álava, aporta al Festival de Teatro Joven su obra-basura Se prohíbe... *que es una "creación de la compañía", forma también acostumbrada de la negación de autor, aunque aparezca inevitablemente un director —Pip Simons— y otra firmas individuales de creación. El escenario —de foro rasgado— acumula basuras de vertedero, harapos, blasfemias y obscenidades. Se supone que una explosión destruye un edificio vivienda de pobres que salen a la calle; esperan el socorro del sistema —que no llega— y se liberan de lo prohibido.*
En esta espera parodian bodas, banquetes, comida, entierro. La parodia está, dado el género, compuesta con elementos habitualmente repugnantes; y en forma convenientemente asquerosa se muestra la comida o el sexo, las relaciones mutuas, las ropas. Naturalmente, también las palabras.
Como protesta contra la sociedad o el sistema es insuficiente, y no da la sensación de que ese sea más que un propósito secundario. El principal es el uso de materiales descalificados como exhibicionismo, y hay que pensar que inútilmente: la provocación o el escándalo están suficientemente digeridos por los públicos, e incluso son ya atributos burgueses, además de tópicos. Pueden, en efecto, mover a los subvencionadores —variados, y probablemente no excesivamente generosos, que mantienen a estos grupos en un mero nivel de subsistencia— a exhibirlos como prueba de generosidad y libertad de espíritu, y hasta en algunos casos como reconocimiento de sus antiguas raíces revolucionarias y de protesta, o como justificación de sus actuales poderes. No sirven de nada más.
"(...) Metido en esta faena, el grupo Bekereke realiza su atildada porquería con disciplina y vocación. Se exhibe, se retuerce, dice sus palabras, produce sus explosiones y sus violencias aparentes, y no consigue más que frialdad y alguna risa suelta y convenida; y el ramo de flores que cada noche un empleado más o menos uniformado entrega, sonriente, a quien pase por primera actriz en estas representaciones, como un recuerdo grotesco y contradictorio de que todo está dentro de las buenas maneras, usos y costumbres y de que los claveles en celofán suponen un perdón oficial de las infracciones calculadas." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 19 de mayo de 1989.)

"El crítico, ante un festival que se anuncia como de teatro joven, experimenta la ilusión de ver por dónde camina ese teatro. Ilusiones que se van marchitando a golpes de realidad. O no tenemos



un teatro joven o lo que se nos presenta como tal no lo es y el teatro joven anida en otros lugares. Lo menos que cabe esperar de un llamado teatro joven son ideas, inquietudes, novedades; no se ha encontrado este crítico en lo que lleva visto del festival, sino repeticiones sin imaginación, tópicos, lugares comunes y una absoluta ausencia de textos teatrales mínimamente aceptables.

Todo ello califica y basta al espectáculo que bajo el título de Se prohíbe... *ofrece el grupo Bekereke, responsable —digámoslo en su honor— de mejores estrenos en otras ocasiones.* Se prohíbe... *carece de las más elementales cualidades para saltar a la escena. Como texto teatral no tiene pies ni cabeza, y el espectador se pierde en el vano intento de desentrañar un mensaje o un argumento, algo, en el fondo de galimatías. Frases, palabras, cambiando continuamente de tema, si es que en algún momento puede intuirse algo parecido a un tema. Y nada más.*

Junto al texto, la puesta en escena. No se puede cambiar de estética o de criterio a cada paso. La obra tan pronto está montada en clave de un esperpento como de una comedia burguesa; tan pronto se muestra en la línea del distanciamiento de origen brechtiano como trata de parecer teatro del absurdo. Así no se va a ninguna parte. El director debe saber que hay que marcarse un estilo, que tomar un poco de Brecht, unas gotas de Valle, y unas cucharadas de Ionesco conduce a un coctel que no habrá quien se beba.

En nombre de los dineros públicos, hay que tener mucho más cuiado para organizar un Festival de Teatro Joven. (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 20 de mayo de 1989.)

BELLE ÉPOQUE. Barcelona

IL.LUSIONS

Dirección: Dolly van Doll. Coreografía: Chris Clarebout. Dirección artística y vestuario: Daniello. Escenografía: Federico Contreras. Intérpretes: Dolly van Doll, Mimí Pompón, Chris Clarebout, etc. Ballet de la Belle Époque. Estreno: 7 de julio de 1989, en el Hivernacle, de Barcelona, dentro de la programación del Grec-89.

"Que la revista como género teatral tiene unas leyes bien definidas y unos puntos comunes —que en la mayoría de los casos se vuelven tópicos— es bien sabido por todos. Todo el mundo sabe que va a ver cuando asiste a una revista. No hay sorpresa de concepto. En todo caso, la relativa sorpresa ha de basarse en la posible espectacularidad visual, en el ingenio de las soluciones escénicas y en la agudeza de la vertiente humorística. El equipo de la Belle Époque tiene muy clara su posible singularidad formal; una conciencia clara de los límites de aquello tan difícil de precisar y definir a lo que llamaríamos buen gusto, sin caer en groserías fáciles, y la difícil consecución de una especie de atmósfera amigable que quiera unir intérpretes y espectadores. Sin embargo, este objetivo es muy difícil de cumplir por la diversidad de exigencia de los espectadores y por la misma fragilidad del género. Posiblemente el secreto último de la revista es la forma como canaliza sus concesiones al público. Un público heterogéneo que busca sensaciones concretas. Para unos será la belleza de unos pechos al descubierto, para otros el erotismo de la insinuación, del gesto o del movimiento... Unos se sentirán justificados si encuentran alusiones de signo más o menos cultural, patriótico o realizaciones de una supuesta vanguardia... Unos se sentirán seducidos por el lujo del vestuario, otros por la fantasía e imaginación de las soluciones... Por eso un espectáculo que quiere llegar lejos debe combinar con sabiduría todos los ingredientes. En Il.lusions *de la Belle Époque los espectadores encuentran todo aquello que buscan: la picardía y el humor de Mimí PomPón, la fantasía de la luz negra, el cuadro vanguardista, el cuento de hadas, el toque culturalista-patriótico (aquí con el sacrilegio de ilustrar una especie de homenaje a Dalí —muy bien resuelto plásticamente— con la interpretación del "Cant dels ocells" de Pau Casals), etc.* Il.lusions *es una suma de elementos: la sensación reiterativa de la coreografía, los discursos-presentación amigable-ecológico-humorísticos de Dolly van Doll luchando contra la frialdad estructural, la imaginación desbordada de Daniello, la eficacia de mezclar el grupo musical en directo, y las músicas pregrabadas, la buena lectura general del espectáculo... Un estreno rebosante de público y con las localidades agotadas."* (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 9 de julio de 1989.)



En la otra página, miembros del colectivo alavés Bekereke en un momento de "Se prohíbe...", original del propio grupo. (Foto: Paco Salinas). Sobre estas líneas, uno de los números de la compañía catalana Belle Époque.

"(...) Van Doll y el recuperado Daniello —un profesional que muestra talento y capacidad de diversificación y que parece que se ha convertido en el eje artístico de Belle Époque— estructuran el nuevo espectáculo en una serie de números "sacados" de una primera y mágica historia: personajes hijos de la creación literaria —Don Juan, Romeo, el Quijote, etcétera— son invitados por la musa Van Doll a romper sus barreras y soñar despiertos en una noche de ilusiones. (Por cierto: hay que cuidar al máximo la audición de este hermoso texto, que debe ser perfecta.)

Las dos horas de espectáculo son una sucesión de números introducidos por Dolly van Doll, que juega aquí la carta de la ingenuidad afectiva y establece una relación muy directa con el personal. (La noche del estreno esta relación se estiraba demasiado, forzada, sin duda, por los cambios que, de cortinas para dentro, se debían producir y una no buena disponibilidad técnica para aligerarlos.)

Algunas de las cosas vistas en el Hivernacle tendrán una notable mejora cuando el espectáculo se instale en su propia casa y alcance su propio ritmo. El juego inicial de los personajes, los cambios de ritmo/escenografía, la necesaria fluidez de la misma maquinaria del montaje y la resolución de algunos números, pagaron la otra noche las consecuencias de estrenar fuera de casa y en un espacio improvisado.

Pero lo que no faltó en la noche del estreno es el estilo Belle Époque, la magia y la fuerza de un increíble vestuario, el acabado perfecto de unos singulares maquillajes aplicados en unos cuerpos no menos singulares. (Incluido el de Mimí Pompón, que se ganó al público en sus intervenciones). Números como el homenaje al mundo de Dalí, o el que se rinde al avestruz, o el del Restaurante, Chez Zara o ese despliegue final, son Belle Époque pura y a uno le justifican su personal apuesta por estos fantásticos artistas. Il.lusions *alcanza su plenitud en Belle Époque, dónde sus cuatro excelentes músicos lucirán más y donde el primado recuerdo de Bob Fose tendrá mejores resonancias.*

Uno, en todo caso, echa en falta aquí cierta recreación en números que se apuntan con gran brillantez y se quedan en el pórtico, o un mayor juego del solista/conjunto, raíz de los orígenes de Belle Époque, una opción diferente y de grandes atractivos." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 9 de julio de 1989.)

GRUPO DE TEATRO BENAHOARE. Tafira (Las Palmas de Gran Canaria)

LA MUJER SOLA

De Darío Fo. Dirección: Pablo Frade. Intérpretes: Ana Acosta y Margarita Santana. Estreno: 12 de mayo de 1989, en el Salón de Actos del Instituto de Tafira (Las Palmas de Gran Canaria.)

ASOCIACIÓN CULTURAL "LA BICICLETA". Madrid

PINOCHO
De Carlo Collodi. Versión de Julio Jaime Fischtel. Dirección: Juan Pedro de Aguilar. Escenografía y vestuario: José María Selles. Música: Grupo Trigeno. Intérpretes: Aurora Montero, Fernando Salvá, Ricardo Fischtel, Sixto Cid, Marina Gutiérrez y Juan Sanjosé. Estreno: 25 de diciembre de 1988, en la Sala San Pol de Madrid. Compañía concertada con el INAEM.

"Cuando Carlo Collodi daba a la prensa y publicaba por entregas "Pinocchio" en "Giornale per Bambini", en 1878, poco podía imaginar que había creado uno de los textos clásicos de la literatura infantil. Fue la publicación en forma de libro, en 1883, de "Le aventure di Pinocchio. Storia de un burattino" lo que hizo que Pinocho sea un referente obligado de esta literatura.
Collodi había creado no sólo un personaje, sino también una fábula moral muy acorde con los presupuestos pedagógicos y éticos que se otorgan a la literatura infantil. Las innumerables aventuras que acechan a Pinocho —muchas no exentas de crueldad— son como un campo de prueba para el niño-muñeco que ha de optar entre decir la verdad o mentir a expensas de que su nariz, como prueba manifiesta, crezca de una manera fuera de lo común. La lección es clara: la verdad se premia, la mentira se castiga. Finalmente su bondad es premiada y el muñeco se convierte en niño real, de carne y hueso.
Con tal planteamiento, el ejemplo es útil y se propaga como una de esas lecturas recomendadas y habituales entre el público infantil. A decir verdad, nada ha cambiado. Y poco habituados como estamos al cartel de "No hay localidades" pudimos asistir a una representación en el Jove Teatre Regina con lleno absoluto y gente que se quedó en la calle. Pinocho sigue siendo Pinocho, un mito entre un público de cierta edad que ahora ha tenido la ocasión de reencontrarlo en el Festival de Tardor.
La responsabilidad de ese reencuentro ha recaído sobre la compañía Asociación Cultural la Bicicleta de Madrid. Julio Fischtel es el responsable de la adaptación de la obra. Inevitablemente, un texto como el original, de una movilidad y complejidad argumental absolutas, sufre una drástica reducción si quiere adaptarse a un esquema dramático. Es inevitable. A pesar de ello, el espíritu del personaje y de la lectura moral del texto se mantiene.
La representación fue una fiesta. Sin embargo, la estética con que la compañía ha dado cuerpo a su Pinocho refleja unos parámetros que pensábamos eran recuerdo de otro tiempo. Es una lástima. No había motivo para convertir el hada en una "vedette", ni otorgar a los personajes la puesta en escena de un dibujo de los años cincuenta.
El teatro infantil, no por ser infantil ha de ser menos creativo e ingenioso. Renovación e innovación participan en el proyecto de lenguaje escénico y quien se mueve en este espacio no ha de anclarse en la estética de lo que fue nuestra infancia. El tiempo corre, la visualización escénica varía. Y el niño, aunque es niño, no es el mismo niño de antes. El tiempo obliga." (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 26 de octubre de 1989.)

BINOCLE TEATRE. Manlleu (Barcelona)

POLE POSITION
Del colectivo. Intérpretes: Pere Riera, María Jesús Palacios, Lluís Soler, Ana Carrera, Xavier Boada y Montserrat Damián. Estreno: 13 de abril de 1989, en el Ateneu de Guissona (Lérida).

BOCHIN TEATRO-CLOWN. Madrid

TA TARATRATA TATÁ
De Jorge Britez. Dirección: Jorge Britez. Música: Jaime Tamariz. Intérpretes: Jorge Britez y Marisa Cubero. Estreno: 12 de marzo de 1989, en el Centro Cultural Buena Vista de Madrid.





LA BOIRA TEATRE. Valencia

UN DENARIO DE COBRE
De Antonio Ruiz Negre. Dirección: Paco Casaus. Intérpretes: Pepa Molina, Charo Caballer, José Saiz, José A. Millán, Rafa Simarro y José Manuel Tortosa. Estreno: 2 de junio de 1989, en los locales de la Sociedad "La Protectora", de Valencia.

BOLIC-BULLANGA. Barcelona

BÓLICS
Del colectivo. Intérpretes: Cristina Galtes, Enric Gasulla, Joan Massagé, Joana Mollá, Marta Sorribas, Montse Velázquez y Sonsoles Velázquez. Músicos: Toni Bonet, Mingo Fernández, Ferrán Fuset, Jordi Gabarro, Toni Gilabert, Joan Madcaró y Marc Serra. Estreno: 10 de septiembre de 1988, dentro de la Fira Teatre al Carrer de Tárrega (Lérida).

TEATRO DE BOLSILLO. Madrid

HOMO DRAMÁTICUS
De Alberto Adellach. Dirección: Julio Castronuovo. Intérpretes: Claudio Casero, Adolfo Pastro, Javier Bermúdez de Castro, Santiago Nogales y Adolfo Pastor. Estreno: 8 de febrero de 1989, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Espectáculo patrocinado por el Banco Central.



En esta página, en la parte superior a la izquierda, una escena de "Pinocho", de Collodi, por La Bicicleta, de Madrid. A su lado, "Concierto para piedras y señales de tráfico", basado en textos de Joan Brossa, por el colectivo Bufons. (Fotos: Pablo Santana). Debajo, Bochin Teatro-Clown representan "Ta Tararata Tatá". En la otra página, dos escenas de la pieza de cabaret-teatro "La menina desnuda", interpretada por el grupo Cabaret Portátil, de Madrid. (Fotos: Chicho).

BONI & CAROLI. Barcelona

BONI & CAROLI, BLUES-JUGGLERS
Del colectivo. Intérpretes: Ramón Muñoz Farreny, Jordi Juanet i Julia y Pelichus "Ivan H. Fox" Estreno: 23 de septiembre de 1988, en el Mercat de les Flors de Barcelona.

EL BUFÓN IMPROVISADO. Valladolid

DUMPER SHOW
De Juan A. Arranz Juárez. Dirección: Juan A. Arranz Juárez. Intérpretes: Luis Carlos Izquierdo, Manolo Cabezas, Papi García y Juan A. Arranz Juárez. Músico: Gusé. Estreno: 25 de mayo de 1989, en el Mercadillo Joven de Valladolid.

BUFONS. Cuenca

CONCIERTO PARA PIEDRAS Y SEÑALES DE TRÁFICO

Basado en los "Poemas visuales" y el "Teatro irregular", de Joan Brossa. Dirección: Alberto Jaén González. Escenografía: Jorge Redondo. Intérpretes: Alberto Jaén, Inma Lopetegui, Pilar López y Antonio Cabello. Estreno: 9 de mayo en el Teatro Alfil de Madrid.

"Para su segunda presentación en el país, la compañía teatral española Bufons ofreció un espectáculo que exploraba, con propósitos humorísticos, el potencial rítmico-musical de actos motores y fisiológicos corrientes, por ejemplo, comer, correr, bostezar, estornudar, llorar o reír.



Formado por ocho escenas independientes, Concierto para piedras y señales de tráfico *se inspiró en los "Poema visuales" y en el "Teatro irregular" del poeta catalán Joan Brossa "para dar una visión desenfocada de la realidad como medida de tiempo". Brossa ideó la primera y la última ("La manzana" y "El tintero") y común a la mayoría de ellas era el uso de los miembros corporales a manera de instrumentos percutivos, a veces apoyados armónica y melódicamente por sonidos vocales.*

También, el trabajo de los españoles pareció valerse de procedimientos usados en la música "minimalista", tal la repetición constante de un mismo gesto, en el que se introducen lentamente variantes ínfimas, con el fin de producir un efecto acumulativo que provoque reacciones —favorables o no— en el público.

Como en la función anterior, fue tangible el dominio magistral que los actores mostraron del cuerpo y la voz, junto con el aprovechamiento congruente de las relaciones espaciales.

Era claro que su trabajo se fundamenta en habilidades histriónicas perfeccionadas por el estudio y la práctica." (Andrés Sáenz. "La Nación". San José de Costa Rica. 20 de febrero de 1989.)

GRUP DE TEATRE DE BUNYOLA. Palma de Mallorca

EL METGE PER FORÇA

De Molière. Adaptación: Miquel Morro. Dirección: Miquel Morro. Escenografía: Pep Borrás y Joan Borrás. Vestuario: Jaume Llabrés. Intérpretes: Nicolau Colom, Guillem Simó, Salvador Roselló, Pere Gelabert, Rafael Ramis, Margalida Pericás, Bárbara Suau, Paquita Canals y Arnauet Ramis. Estreno: 18 de septiembre de 1988, en el Pati de l'Escola de Bunyola (Palma de Mallorca).

LA BURBUJA TEATRO. Burjassot (Valencia)

PROCÉS TI-TI

De Carles Alfaro y el colectivo. Dirección: Teresa Vilanova. Intérpretes: Juanjo Benavent, Rosario García, Juan Carlos Garés, Fernando Granell, Manuel Puchades, Kiko Sánchez y Teresa Vilanova. Estreno: 25 de abril de 1989, en la Sala Moratín del Rialto de Valencia.

CABARET PORTÁTIL. Madrid

LA MENINA DESNUDA

Idea y dirección: Cosme Cortázar. Intérpretes: Alfonso Asenjo, Diana de Pedro, Tatiana Padrón, Cosme Cortázar, Costa Paladines, Luis Garbán y Gualberto Rodríguez. Estreno: 22 de mayo de 1989, en el Teatro Alfil de Madrid.

"Hay dos bonitos cuerpos de mujer: desnudos. Tratados con una calidad teatral: cuerpos de "aerobic", con algunas depilaciones estudiadas, con sus maquillajes; con actitudes que buscan una cultura antigua —la maja de Goya, una menina de Velázquez— o una estatuaria; con las luces dosificadas para sacar calidades deliberadas de la piel y las sombras. Un poco como de material plástico. Influidos por los desnudos fugaces de la televisión. Es decir, cuerpos teatralizados, más que con la directa rudeza que suele ofrecer el género, metidos en alguna pequeña anécdota argumental, tenue: con vocación actoral, por lejana que esté.



Estos dos cuerpos de teatro —los de Diana de Pedro y Tatiana Padrón —responden a la intención de este espectáculo hecho por Cosme Cortázar, actor también con una presencia escénica muy poderosa. El espectáculo La menina desnuda *no responde enteramente a lo que autoproclama el programa: "con imaginación, Humos y Amor, el Cabarét Portátil quiere rescatar el "Streep-tease" de la miseria en la que vive (las mayúsculas y la ortografía inglesa son suyas): no se rescata nada, pero se introduce teatro, y eso siempre es de estimar. Las anécdotas de los numeritos —metidos dentro de una*

hora de duración total— tienen un humor muy ligero, una imaginación escasísima y ninguna clase de amor, ni con mayúscula, ni con minúscula. Se va a lo de siempre: remedios plásticos o de cera de penes —alguno real y elegido, pero mirando siempre hacia el suelo con absoluta y decente humildad—, a los que se tributa la antigua adoración que hoy está en baja; ficciones de lesbianismo coreográfico o de algún otro acto sexualoide; pequeños chistes basados siempre, como manda el tópico, en esa frustración sexual del porno cómico que tanto ha contribuido a lo largo de los tiempos a crear ansiedades y represiones.

Nadie debe creer —aunque se afirme en el programa— que "todo es veridico y cotidiano", porque no lo es. Tampoco se puede confundir con el antiguo y hoy poco cultivado en España —en Europa y América todavía sigue— "cabaré literario", que debe de tener ahora más de cien años, y apenas está impregnado de él, por mucho que se aluda a Goya y a Velázquez y a otras formas de cultura, y por el tono de protesta política de alguno de sus actos y de algunas de sus canciones (intérprete, como presentador, Costa Paladines).

En todo caso, cumpliendo esta condición del cabaré de manifestarse "affter hours" —la madrugada del Alfil—, y entre copas y humo de cigarrillos, tiene mucha más voluntad teatral de lo que es costumbre: la manera de comprimir los pequeños cuadros en poco tiempo, la condición personal de Cosme Cortázar, la forma de relacionar los personajes entre sí tratando de justificar los pretextos, el hecho de que los intérpretes traten de ser algo más que cuerpos. Sería interesante que no fuese el final de algo —la forma de terminar una aventura en el campo del teatro—, sino la de empezar con más. Para lo cual necesitaría más audacia, algo más de ruptura y libertad, ya que utiliza un marco, una hora y una época que se lo permiten, y que tiene un público joven —y, en una noche de vispera de fiesta, numeroso y entusiasta— que, probablemente va más allá en lo que quiere ver y oír. Deja, sobre todo, en la memoria los dos cuerpos de mujer y la condición escénica de Cosme Cortázar." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 27 de mayo de 1989.)

"El "striptease", inicial fiesta en honor al desnudo femenino dejada en Europa por los "marines" norteamericanos al final de la segunda guerra mundial, madurado hacia formas en que la sensualidad, el culto de Eros en las formas venustas, se ha ido cargando de mensajes políticos, de signos dramáticos en los que Eros se acompaña de Thanatos: la sensualidad se adensa en la angustia de la destrucción nuclear; la libido se entristece en los mensajes contra la corrupción, la droga, el miedo finisecular, y la primera alegría pagana de la provocación sexual resulta angustiada por la desazón, la rebeldía, ante un mundo lleno de contradicciones y presagios.

Ese estar en el contenido último de la serie de números con los muchachos del Cabaret Portátil nos muestran el sexo cubierto de cenizas y la sociedad contemporánea como un "collage" sugestivo y siniestro ante el cual el espectador se asusta de reír, se sorprende de la gravedad definitiva de lo que en su origen fue una especie de fiesta del sexo contra la muerte.

Juegan estos muchachos y sus bellas acompañantes con temas viejos y nuevos. Junto a la ironía frente al arte, con Velázquez y Goya ante la fémina desnuda, la amenaza de los hombres envueltos en hábitos anticontaminantes, siniestros tras las máscaras antigás. La represión de la droga como cómplice de la drogadicción, la lujuria de los policías, la mujer-objeto, convertida en la mujer-tronco por el sadismo del asesino. Y todo unificado por el excipiente de la canción, muy alemana, que deslía un argumento de fuerte contenido crítico, dicha con buenos modos de "cabaret" centroeuropeo por Costa Paladines, metido en un personaje ya tradicional del género.

La menina desnuda, *que titula el espectáculo, es un divertido juego que opone dos actitudes ante el desnudo de dos modelos diferentes: la que Velázquez copia lleno de timideces y Goya retrata con poderosa carga de sentido dionisiaco. Pero el juego va mucho más allá. El humanoide es como el sueño femenino de un hombre mecánico, automático en que Cortázar despliega una muy rica expresividad gestual. La prostituta troceada, reducida al precioso tamaño, para especializadas caricias; el exhibicionista, que bajo los vuelos de su gabardina muestra un atractivo sexual más poderoso que el propio sexo, ordenan un divertido despliegue de aventuras subrayadas por el piano de Gualberto o el saxofón irónico de Asenjo en un "striptease" masculino lleno de humor, desafiador de "voyeurismos" femeninos.*

Se hace breve el espectáculo. Tatiana, muy sugestiva; Diana, muy sensual, contrapesan la fuerza ridiculizadora de Asenjo y de Cortazar, la presencia apolínea de Garbán en un escalonamiento acertado de pequeños sucesos de "cabaret" refinado y perverso en que la participación del público llega con facilidad y risas.

La información es tardía. Ya anda por otros derroteros la mostración del mundo de los incentivos sexuales. Cabaret Portátil, provocador y crítico, merece un aplauso." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 27 de mayo de 1989.)

"En torno a Cosme Cortázar, verdadero motor de la empresa, un pequeño conjunto de actores han elaborado una pieza efectivamente cabaretística y picante, crítica y divertida, cuya representación va dando una de cal y otra de arena, uniendo a momentos verdaderamente felices otros de todo punto inadecuados.

Argumento tan simple como lo es siempre el de todas las obras sin argumento; una serie de cuadros, de breves "sketchts" sin relación. Canciones, pasillos de comedia, escenificaciones de chistes, montajes plásticos y una sola historia un poco más larga que las demás, a la que si le hubiesen cortado toda su aburrida prolongación hubiese quedado bastante más entretenida.

El hilo que une a toda la serie está en el título de la obra: la desnudez. Se desnudan las mozas y los mozos, venga o no a cuento. En algún caso, el desnudo es hasta útil: Tatiana Padrón lo único que hace bien es desnudarse, pero en cuanto hace cualquier cosa demuestra que como actriz está más verde todavía que con todas sus galas al aire. En otros casos, el desnudo es hasta molesto, como en ese empeño de desnudar a Alfonso Asenjo, que tendría mucho que enseñar si enseñara solamente sus excelentes cualidades de actor.

Y lo mismo podría decirse de Diana de Pedro, buena y divertida actriz, cuyo desnudo es tan gratuito que no debería entrar en el precio. Y de Cosme Cortázar, que está tan estupendamente bien de humanoide y del policía Morales que el espectador lamenta que se deje caer varias veces por otros derroteros y convierta el que hubiese podido ser un cabaret, incluso con su "striptis" —que dirían los castizos—, en un exhibicionismo en que el mal gusto menudea y el exceso ahoga lo que hubiese podido quedar discreto.

Y así, entre el atrevido pero inteligente cuadro de Velázquez y Goya, mal rematado por exceso, y el saladísimo cuadro de los polis, archimalrematado por abuso, discurre ese cabaret." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 26 de mayo de 1989.)

CACHIVACHES TEATRO. Albacete

MILES GLORIOSUS (El militar fanfarrón)
De Plauto. Dirección y escenografía: José María López Ariza. Intérpretes: Héctor Pérez López, Ángel Hernando Venciana, Juan José López Urrea, Manuel Portero Henares, Fernando Fuentes Panadero, Rafael Ortega Martínez, David Castillejos Martínez, Gema López Alonso, María Sánchez Calixto, Isabel Simón González, Cleofé Alcaniz Sánchez y Pilar López García. Estreno: 16 de marzo de 1989, en la Casa de la Cultura de Hellín (Albacete).

CAIREL. Huelva

LA VENGANZA DE LA PETRA
De Carlos Arniches. Dirección: Jesús Domínguez. Intérpretes: Francisco Blanco, Encarna Gómez, Rocío Díaz, Lola Avilés, Jesús Domínguez, María Luisa San Martín, Rafael Blanco, Enrique Flores y José Manuel Vera. Estreno: 17 de abril de 1989, en el Salón de la Caja Provincial de Ahorros de Huelva.

LA CALAIXERA COL. LECTIU DE TEATRE. Cabrera de Mar (Barcelona)

PEIXO I OCELLS
De Juan Carlos González. Intérpretes: Joan Gay, Xevi Segrera, Montse Masó, Mercé Muñoz, Vicki Cruz y Enric Domingo. Estreno: 25 de septiembre de 1988, en la Sala Cabanyes de Mataró (Barcelona).

COMPAÑÍA CALDERÓN DE LA BARCA. Madrid

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Dario Fo. Versión de Carla Matteini. Dirección: Martín Ferrer. Escenografía: Paquito Muñoz. Vestuario: Peris. Intérpretes: Carmen Lagar, Blanca Marsillach, Ángel Blanco, Pastor Serrador, Julio Monje y Celia Seguí. Estreno: 25 de agosto de 1989, en la Plaza de los Jardines de Cuenca.

EL RETABLO JOVIAL
De Alejandro Casona. Dirección: Martín Ferrer. Escenografía: Paquito Muñoz. Vestuario: Peris. Intérpretes: Julio Monje, Pastor Serrador, Jesús Fuente, Carmen Lagar, Ángel Blanco, Celia Seguí, Blanca Marsillach, Francisco García y

Martín Ferrer. Estreno: 6 de mayo de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (La Coruña).

ANACLETO SE DIVORCIA
De Pedro Muñoz Seca. Dirección: Martín Ferrer. Escenografía: Paquito Muñoz. Vestuario: Peris. Intérpretes: Martín Ferrer, Carmen Lagar, Celia Seguí, Blanca Marsillach, Jesús Fuente, Pastor Serrador, Ángel Blanco y Julio Monje. Estreno: 19 de marzo de 1989, en el Teatro Municipal de Tauste (Zaragoza).

AULA DE TEATRO CALEIDOSCOPIO. Móstoles (Madrid)

MUJERES POR MUJERES
Sobre textos de Rosa Montero, Maruja Torres y Mercè Rodoreda. Dirección: Marta Riganti. Intérpretes: Raquel Lázaro Santamaría, Gemma Andión Villarreal, Angélica González Cano y Encarnación Martínez Palancares. Estreno: 29 de diciembre de 1988, en el Centro Cultural Villa de Móstoles, Móstoles (Madrid).

COMPAÑÍA DE TEATRO CALIDOSCOPIC. Barcelona

MAGIC PAS A DOS
Guión y dirección: J. C. Homs y J. Julve. Intérpretes: Hausson (Ilusionista), Mari Mar (maga, bailarina), Montse y Carmina (bailarinas). Estreno: 5 de mayo de 1989, en el Teatro Principal de Lérida.

CALPE. La Línea de la Concepción (Cádiz)

LOS CHORROS DEL ORO
De los hermanos Álvarez Quintero. Dirección: del colectivo. Intérpretes: Mati Fernández y Rafael Ocaña. Estreno: 22 de diciembre de 1988, en el Imperial Cinema de La Línea de la Concepción (Cádiz).

EL PIE
De los hermanos Álvarez Quintero. Dirección: del colectivo. Intérpretes: Ana María Cortés y Miguel Ramón Infantes. Estreno: 22 de diciembre de 1988, en el Imperial Cinema de La Línea de la Concepción (Cádiz).

LA SILLITA
De los hermanos Álvarez Quintero. Dirección: del colectivo. Intérpretes: Miguel Ramón Infantes, Ana María Cortés y Milagros Martín. Estreno: 22 de diciembre de 1988 en el Imperial Cinema de La Línea de la Concepción (Cádiz).

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

NANA PARA UNOS OJOS SIN SUEÑO
De Ángel Camacho. Dirección: Francis del Rosario. Escenografía: Amador. Música: Enrique Fuimerá. Intérpretes: Elsa Cañete, Loly Villegas, Águeda Cano, Samira S. Minguer, Ana Ramírez.





Arriba, "Proyecto Van Gogh", de Antonio Fernández Lera, por el colectivo Cambaleo, de Madrid. Debajo, una integrante de la Compañía Canaria de Teatro en "La leyenda de Gilgamesh", con dramaturgia de Sanchis Sinisterra.

Laly Martín, Elba Sanjó, Loly García y Ninoska Santana. Estreno: 28 de marzo de 1989, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

CAMBALACHE TEATRO. Murcia

EL BAÚL DE LOS DISFRACES
De Jáime Salom. Dirección: Francisco García Vicente. Escenografía y vestuario: J. González Soler. Intérpretes: Concha Esteve, José Antonio Sánchez y Francisco García Vicente. Estreno: 29 de septiembre de 1988, en el Teatro Romea de Murcia.

CAMBALEO TEATRO. Madrid

PROYECTO VAN GOGH
De Antonio Fernández Lera. Dirección: Zbyszek Olkiewcz y Carlos Sarrió. Escenografía y vestuario: Kaisa Kobzdej. Música: Mariano Lozano P. Intérpretes: Emilio Goyanes, Rosa Díaz, Begoña Crespo, Antonio Sarrió, Eduardo Cueto y Eva Blanco. Estreno: 23 de junio de 1989, en el Teatro Albéniz de Madrid, dentro de la Muestra de Teatro Madrileño. Espectáculo en coproducción con el INAEM y el CNNTE.

COMPAÑÍA CANARIA DE TEATRO. Las Palmas de Gran Canaria

LA LEYENDA DE GILGAMESH
Texto de José Sanchis Sinisterra, basado en la epopeya de Gilgamesh. Dirección: Tony Suárez. Escenografía: Fernando Álamo. Intérpretes: Sara Guerra, Blanca Rodríguez y Carolina Alcaide. Estreno: 23 de septiembre de 1988, en el Teatro Municipal de Las Palmas de Gran Canaria, dentro del Encuentro Teatral de Tres Continentes. Compañía concertada con la Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y la Música.

"(...) Hay buenas ideas en el montaje de este texto, pero aún están sin desarrollar escénicamente de una forma ordenada y con el ritmo preciso, más medido. Así como hay momentos en los que la pretendida rapidez escénica no es dominada por las actrices, hay otros en que el ritmo baja de una forma excesiva y se reiteran las acciones.
El espectáculo necesita perfilarse aún mucho más. En esos momentos en los que la escena pretende entrar en un vértigo de interpretación, uso de utilería, cambios de personajes y juego, da la impresión que aún está a nivel de improvisaciones y las actrices se ven sobrepasadas por la acción. Faltan por clarificar movimientos, acciones, gestos y fijarlos al ritmo. Puede ser un buen espectáculo, pero uno cree que ha habido demasiada prisa por estrenarlo, a pesar de los cinco meses que llevan trabajando.
"(...) La escenografía de Fernando Alamo es sencilla y sirve para situar los dos niveles de acción. Niveles, por otra parte, no sé si suficientemente justificados. La utilería tal vez no sea excesiva pero por el momento ocupa demasiado la atención de las actrices.
La leyenda de Gilgamesh puede ser un buen montaje, pero creo que necesita aún más trabajo para fijar los hallazgos escénicos que se han

obtenido y que pueden configurar un buen espectáculo de la Compañía Canaria de Teatro." (Carlos Álvarez. "Canarias". Las Palmas de Gran Canaria. 27 de septiembre de 1988.)

"Fallos de interpretación, uso y abuso del movimiento en escena y mala vocalización son algunos de los continuos errores que anoche cometieron las intérpretes de la Compañía Canaria de Teatro. Apenas unos detalles de gracia teatral, más efectivos que de calidad, son el saldo positivo que arrojó la actuación de las tres jóvenes actrices. Los detalles de contemporaneidad que se "metieron" en la obra resultaban un anacronismo total. Igual pasó con las expectativas que, hasta ayer, se habían formado muchos amantes del teatro, que se vieron frustradas tras, y durante, la interpretación de La leyenda de Gilgamesh.
No obstante, quizás el hecho de que esta sea tan sólo su quinta puesta en escena hace que las tres actrices puedan, y deban, enmendar en lo posible sus errores escénicos, que lo son de forma, y controlar sus actitudes gestuales y ortofónicas, que son errores de fondo, en obras y actuaciones venideras.
"(...) Constituye una desoladora metáfora de la existencia humana, descrita en términos de insatisfacción, deterioro, frustración e inutilidad. No es la vida, los valores vitales, lo que en ella se cuestiona, se relativiza o se niega, sino la ceguera pertinaz del hombre que, exiliado de —y en— la naturaleza, ha perdido el norte y vaga, acuciado por su propio deseo, a la deriva, en pos de inalcanzables espejismos. Nostálgico de una utópica juventud perdida, de una imaginaria armonía rota, quiere abolir el tiempo a toda costa, conjurar su erosión mediante la idolatría del instante o el culto de la perennidad, de la permanencia, de la conservación." (Javier López. "Jaén". Jaén, 4 de noviembre de 1988.)

CANDILEJAS. Avilés

LA PRINCESA DE LAS NOCHES BLANCAS
De Javier Villanueva. Dirección: Paca Ojea. Intérpretes: Antonio Castroagudín, Remedios Fernández y Marisa Vallejo. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en el Teatro Campoamor de Gijón (Asturias).

"(...) La obra, en palabras de su autor, viene a ser un alegato contra los submundos que nosotros mismos con nuestro comportamiento en la sociedad vamos creando. Para el autor, la obra tiene como mensaje el hacer ver a la sociedad la necesidad de hacer desaparecer esas situaciones de marginalidad que generan la existencia de personajes como el "tio" o la "gata" protagonistas de la obra; personajes propios de una sociedad de consumo, de una sociedad capitalista." (Declaraciones de Javier Villanueva, autor, a "La Voz de Avilés". Avilés (Asturias). 14 de agosto de 1988.)

CANDILEJAS DE VALLADOLID. Valladolid

TRAJE DE PAYASO
De Arthur. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Intérpretes: Álvaro Tellez, María Velasco, Teófilo Palomino, Pedro Martín y Matilde Sánchez. Estreno: 22 de septiembre de 1988, en el Teatro Canterac de Valladolid.

UNA CASA DE LÍOS
De Álvaro Portes. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Intérpretes: Angeles de Castro, Pedro Martín, María Velasco, Pilar Pérez, Teófilo Palomino, Santiago Quintero, Álvaro Téllez y Manuel Velasco. Estreno: 7 de enero de 1989, en la sala de la Casa de la Cultura de Santovenia de Pisuerga (Valladolid).

CAP I CUA. Barcelona

QUÈ PASSA AVUI AMB L'AUTOBÚS
De Albert Burgos. Dirección: Albert Burgos. Música: Montserrat Pallarés. Coreografía: Pilar Torras. Intérpretes: Bárbara Alegre, Marina Buxó, Joan Albert Escofet, Ricard Esteve, Ivan Furest, Gustavo Guillamet, Alicia Josa, Robert Juan, Susan López, Marta Mateo, Patxi Molés, Akira Taniguchi, Christian Treceño e Ingrid Vergès. Estreno: 23 de abril de 1989, en el centro parroquial de Sarrià (Barcelona).

TEATRE DELS CAPSIGRANYS. Manacor (Palma de Mallorca)

ZÒMIT
Guión y dirección: Rafael Durán. Escenografía: Joan Ramis. Intérpretes: Magdalena Amengual, María Josep Gallardo, Llorenç Gelabert, Jaume Gomila, Pep López, Joan Josep Martínez, Francesca Pocoví, Catalina Riera y Antonia Servera. Estreno: 16 de septiembre de 1988, en el Teatre Municipal de Manacor (Baleares).

"(...) Capsigranys demuestran, con Zòmit, *que son un grupo que se decanta más por un teatro de imágenes, de protagonismo de los recursos escénicos, de utilización de los lenguajes corporales, que de texto, al menos en su sentido convencional. También, que componen un colectivo de fuerte empuje creativo, y que no carece de elementos valiosos.*
El salto sin red de Capsigranys, al prescindir de un sorporte escrito sólido y confiarse a su propio instinto creativo —en este caso, sobre todo, al instinto de Rafael Durán, director y guionista— es una aventura sumamente atractiva y que, de hecho, proporciona un buen puñado de ideas o de imágenes de poderoso encanto. También es, sin embargo, una pirueta repleta de riesgos; y no sólo para este grupo, sino para cualquier otro que la intente, falto como está el teatro mallorquín, por norma común, de un fondo sólido en lo que a formación se refiere.
Zòmit, *que posee el encanto lateral de ser la primera producción del Teatre Municipal de Manacor —es decir, de abrir otra vía de soporte institucional para la escena de las islas—, es, desde luego, un montaje que, habida cuenta la precariedad de medios en que se ha originado, resulta sobresaliente. Hay escenas muy acertadas y también se nota, por detrás, un trabajo riguroso y prolongado.*
Si el montaje de Capsigranys no llega a quitar el hipo es, en buena parte, por esa falta de infraestructura y de antecedentes que aquejan al teatro de las islas y, por lo que al resto hace, consecuencia más o menos próxima de la misma aventura, atractiva y arriesgada, en que Capsigranys se ha embarcado." (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 24 de diciembre de 1988.)

CARASIO. Don Benito (Badajoz)

HABITACIÓN COM PARTIDA
De Slawomir Mrozek. Dirección: José María Salguero. Escenografía: Fernando Miranda. Intérpretes: Rafael Morcillo, Fátima Carramiñana, Juan Carlos Parejo y Fernando Capilla. Estreno: 14 de marzo de 1989, en el Instituto de Bachillerato "Donoso Cortés" de Don Benito (Badajoz).

LA CARÁTULA. Elche (Alicante)

LA ESPAÑOLA CUANDO BESA...
Texto y dirección: Cristina Maciá. Escenografía: Nazario González y Salvador Vicent. Vestuario: Cristina Maciá. Música: Jorge Gavalda. Coreografía: Cristina Maciá. Intérpretes: Antonio González, Cristina Maciá, Eduardo Vendrells, José Manuel Garzón, Sonia González, Sofía Asencio y María Rial. Estreno: 5 de junio de 1989, en el Gran Teatro de Elche (Alicante).

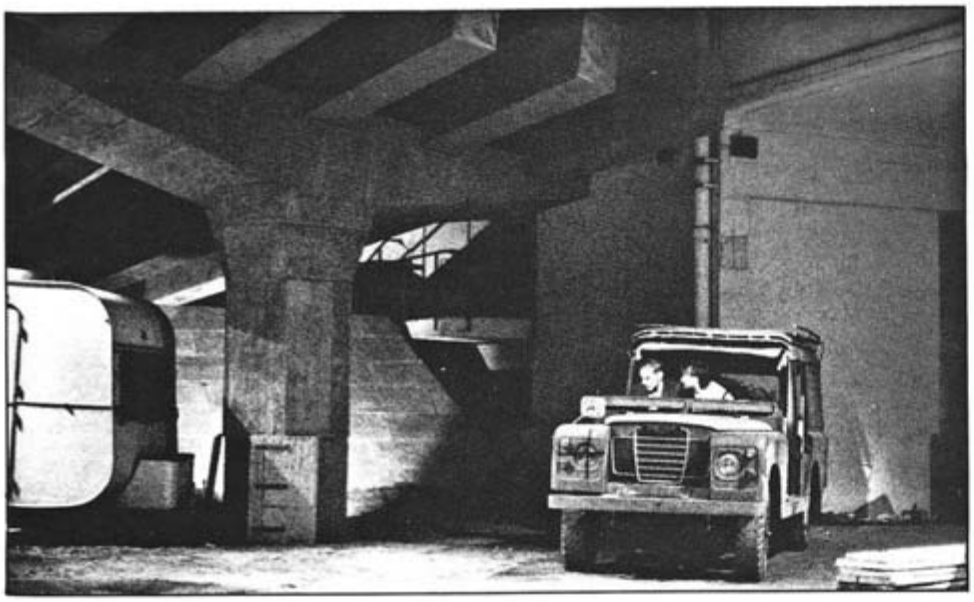
"(...) ¿Qué le ha pasado a La Carátula para dar semejante traspiés? Hacía tiempo que no veía un espectáculo tan zafio y —lo que es peor— tan pretencioso. Porque nada hay peor para un grupo independiente que la pretenciosidad.
Ya en el inicio de la obra, un ballet alusivo al embarazo, con una especie de útero colgando de una red (que al final del espectáculo absorberá a los actores, ¡todo un hallazgo!), nos hace temer lo peor. Intuición confirmada cinco minutos más tarde, y reafirmada durante una larga y desesperante hora en la que se van sucediendo una serie de "sketchs" sosos y aburridos. ¡Qué texto! ¡Y qué vestuario! Ni buscando a propósito se hubiera conseguido semejante homenaje a la estética de la fealdad." (J. Mariscal de Gante. "Información". Alicante. 4 de septiembre de 1989.)

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

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Dirección: Joaquín de la Hoz. Intérpretes: Paqui Díaz, Pilar Díaz, Francisco Jiménez, Cristobal Ballesteros y Juan Sánchez. Estreno: 4 de mayo de 1989, en el Cine Coliseo España de Villacarrillo (Jaén).

CARME PORTACELI. Barcelona

COMBAT DE NEGRE I GOSSOS
(Combate de negro y de perros)
De Bernard-Marie Koltès. Traducción: Blai Bonet y Sergi Belbel. Dirección: Carme Portaceli. Escenografía: Antoni Bueso. Vestuario: César Oliva. Intérpretes: Joan Miralles, Emma Vilarasau, Andreu Benito, Alain Mouckeytou, Molay Jaju, Seyko Jaythe e Ibrahima Daíllo. Estreno: 27 de septiembre de 1988, en la sala B del Mercat de





Tres escenas de la representación de "Combat de negre i gossos" (Combate de negro y perros), de Koltès, por la compañía de Carme Portaceli, con traducción al catalán de Blai Bonet y Sergi Belbel. (Fotos: Ros Ribas).



les Flors de Barcelona dentro del Memorial Xavier Regàs.

"(...) La intriga es mínima y anterior al desarrollo de la obra. Un negro ha sido asesinado en una carretera de construcción, en África. Su hermano, Albourg, acude al responsable de las obras —empleado por una multinacional— a reclamar el cuerpo de su hermano muerto, al parecer, "de accidente".
Esta intriga, mínima, repito, servirá de soporte para mostrar la relación de tres europeos —Horn el capataz; Cal, el ingeniero, y Léone, la prometida de Horn— con África, una África neocolonial y excitante, fascinante, personificada por Albourg y su extraña y, para los europeos Horn y Cal, estúpida petición: el cuerpo de su hermano. Cal es racista y machista, de una manera descarada y un tanto infantil.
Horn también, pero de una manera más solapada, más inteligente. Léone es una buena chica, un tanto ingenua, que a través de África, de Albourg, se descubre a sí misma.
Dos cosas son fundamentales en el montaje de esta obra. La dirección de los actores, unos actores que, como bien dice Chéreau, sólo cuentan con la palabra como única arma —arma defensiva y a la postre inútil, en cuanto se vuelve contra ellos mismos—, y la presencia, sobre el escenario, de esa África inquietante.
Miralles (Horn) carga con el sambenito de un personaje que le dobla la edad. Se defiende bien, relativamente bien. Mejor en la segunda parte, donde tiene algún que otro momento espléndido. Benito (Cal) construye su personaje desde fuera, apoyándose en recursos excesivamente fáciles, rayando en ocasiones el histrionismo.
Emma Vilarasau acierta con el tono, logra hacer creíble su personaje, pero se derrumba en su escena con Albourg (Alain Mouckeytou) en la segunda parte. Y no por culpa suya, sino porque la réplica de éste es inexistente. El fallo estrepitoso de este montaje viene, pues, dado por la presencia de Alain Mouckeytou que en ningún momento logra encarnar esa África inquietante. Carece de autoridad, de fueza, y su discurso su salmodia no inspira ningún recelo, ningún temor. La escenografía tampoco logra crear esa sensación de recelo, de miedo —de pánico, por qué no— que debe acompañar la puesta en pie de este texto. En cierto modo, cabe hablar de una escenografía que ahoga, aplasta el texto, en vez de dejarle respirar.
Un texto precioso que se ha servido con voluntad, dentro de las limitaciones propias de la escena catalana, acrecentadas en este caso por la imposibilidad de encontrar un actor de color que pudiese encarnar el personaje de Albourg, del Albourg de Bernanrd-Marie Koltès."
(Joan de Sagarra "El País". Barcelona. 30 de septiembre de 1988.)

"(...) Las obras de Koltès han conocido en los últimos años una amplia difusión en los escenarios europeos y gracias a Carme Portaceli y a la versión catalana de Sergi Belbel y Blai Bonet ha sido incorporado a nuestra dramaturgia. Pienso que el paso de Portaceli es un paso valiente, más que por la introducción de Koltès a la dramaturgia catalana, por el hecho de elegir una obra tan radicalmente apoyada en la palabra. El espectador del Combat *contempla sorprendido, cómo unos personajes que parecen títeres en las primeras escenas adquieren, a medida*

que avanza el tiempo dramático, un cuerpo considerable. Poca cosa pasa en una noche y sin embargo las vidas de los personajes son revueltas completamente. Sus razones, sus palabras quieren ser un muro de defensa para un mundo interior hecho de deseos y frustraciones y es por eso que las palabras se vuelven protagonistas. La parábola del Combat *en el campamento de una constructora de autopistas en África puede aplicarse sin ningún esfuerzo a la vida cotidiana. Los Horn, los Cal, los Albourg, los Léone son fácilmente identificables a nuestro lado, no hemos de esforzarnos mucho para reconocer casi las mismas palabras...*
Este Combat *representa —a pesar de su espectacularidad escenográfica— un notabilísimo esfuerzo en el aspecto interpretativo y un cuidado sentido del ritmo en la planificación del montaje. Los personajes han sido trabajados a fondo y dibujan una progresión dramática admirable. Las dos horas largas del espectáculo pasan sin dificultad; la obra, no obstante, es dura, tanto por la manera como se desmadejan los temas como por la manera como está servida. Poca acción, mucha palabra.*
En unos momentos en que este esquema dramático no parece contar demasiado con el favor del público, montar este Combat *es un acto indiscutible de valentía."* (Joaquim Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 30 de septiembre de 1988.)

"(...) La teatralidad de Koltès no es ordinaria. No tiene un esquema de conflictos que se desarrollan y resuelven generando "acción teatro". No en este el juego. Aquí los conflictos generan lenguaje, diálogo, un diálogo que no resuelve ni hace avanzar nada, que más bien plantea nuevos conflictos que a su vez generan más lenguaje, más diálogo. El teatro de Koltès no quiere ser un espejo de la vida, sino una metáfora de un mundo donde se ha producido una profunda escisión entre la acción y la palabra, donde la palabra no revela nada, sino que disfraza, aplaza y mistifica. Esta tensión entre palabra y realidad es el conflicto dramático, una tensión que puede adoptar diversas formas que no excluyen nunca el humo.
Los personajes de este tipo de teatro no se despliegan en el diálogo y en la acción. Cuando la palabra es sólo una defensa, el proceso que los personajes muestran es, por el contrario, el de un replegamiento hacia su núcleo más interno y obsesivo.
La directora es consciente de las dificultades de este trabajo de los actores, y se lo ha planteado con exigencia. Joan Miralles da, en este sentido, el resultado más redondo. El de Andreu Benito es estimable, y más plano, más de una pieza, el de Emma Vilarasau quien, sin embargo, sabe crear sin gritos los momentos de máxima tensión emotiva. Un caso aparte es el de Alain Mouckeytou, que es negro y habla en catalán, como el montaje exigía, pero que no pasa de ser un voluntarioso aficionado que hace lo que puede —y más— con unos recursos limitados.
La iluminación es muy correcta, se da un uso inteligente de las posibilidades dramáticas de la estructura del contenedor, pero la escenografía articula mal el espacio de la acción y privilegia un sector de los espectadores. La banda sonora y los efectos —de gran importancia dramática— están resueltos con desigual fortuna y hacia el final de la obra una tempestad y un castillo de fuegos son evocados con recursos de barraca de feria que aportan una inconveniente pincelada grotesca.
Es una lástima que este espectáculo que parte de un gran texto, haya sufrido un accidentado proceso de traducción y finalmente, precipitado, que no da su justa medida.
El balance global es, de todos modos, positivo. Una dignísima presentación de un gran autor contemporáneo que el público aplaude con convicción." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 2 de octubre de 1988.)

"A la misma hora en que Bernard-Marie Koltès estrenaba el martes, en el Mercat de les Flors, su obra Combat de negre i gossos *—primera obra suya que llegaba a España—, el autor francés presentaba en París, en el Festival d'Automme, su último texto,* Le retour au désert, *con Michael Piccoli en el reparto y dirección de Patrice Chéreau.*
Para el público de aquí, Koltès es un auténtico desconocido, todo lo contrario que para el público francés y para otros públicos europeos —el Festival de Aviñón de este año contó con su presencia en dos montajes— que tienen una actividad teatral normalizada.
Digo esto, porque Combat de negre i gossos *es un bellísimo texto, con un lenguaje directo, duro y poetizado al mismo tiempo, con ese punto melodramático que da la referencia a la cotidianidad, a los pequeños dramas personales, a los deseos individuales y a las emociones de cada uno. El espectáculo que la directora valenciana afincada en Barcelona, Carme Portaceli, ofrece en el Espacio B del Mercat de les Flors es, por encima de todo, el encuentro con un gran texto. Pero también con un texto que, sospecho, llegaría mejor al espectador si éste conociera otros anteriores del mismo autor y estuviera, por tanto, familiarizado con su lenguaje.*
Hace tiempo que uno sostiene que, por lo general, las nuevas generaciones de espectadores están poco habituadas a ver teatro de texto, en el que la palabra es el principal —por no decir el único— elemento del mismo. Y con la palabra, claro, el actor. La obra de Koltès es una de estas.
Koltès utiliza África —la acción transcurre en la selva africana, en la que un obrero negro que trabaja en la construcción por una empesa francesa de una autopista es asesinado— para reflexionar en voz alta sobre el enfrentamiento entre dos culturas, la explotación de los unos por los otros o la realidad de una sociedad formada por vencedores y vencidos.
En este marco y esta situación —la obra empieza cuando los hechos ya han ocurrido— el autor francés extrae de sus personajes sus frustraciones, sus últimas miserias y, en definitiva, parte de su inconsciente. Y en todo momento, a través de la palabra.
Ante un texto de estas características, el actor se convierte en su principal vehículo. Y el director, en el responsable de la conducción. En mi opinión, el espectáculo propuesto por Carme Portaceli llega globalmente bien al espectador, aunque tiene algunos puntos vulnerables, tanto en cuanto a actores como en la resolución del espacio escénico.
Joan Miralles compone un personaje abatido, maduro, interiormente cansado —un personaje muy distinto a los que el actor ha venido encarnando— que él resuelve bien, tanto corporalmente como a través de la voz. Andreu Benito —un actor que acapara opiniones bien dispares— y Emma Vilarasau están bien, con excelentes escenas —por separado crean climas de acusada fuerza—, aunque creo que la actriz debe vigilar al máximo algunas de sus crispaciones, que rompen la credibilidad que en general tiene su personaje.
El problema llega con Alain Mouckeytoy —actor de color—, a quien la dirección parece haber forzado en su dicción y cuyas escenas suelen romper un determinado clima. Discutible es también el espacio —su utilización—, que en sí mismo es un atractivo del montaje.
La directora lo distribuye longitudinalmente, con los espectadores situados en una y otra parte y con claros problemas de audición para los de los extremos, además de la innecesaria incomodidad que provocan las escenas que tienen lugar en esos extremos. Estos puntos no desdibujan la validez del espectáculo, su interés y el buen trabajo desarrollado en él." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El periódico". Barcelona. 29 de septiembre de 1988.)

CAROLA TEATRE. Barcelona

EL NEN QUE NO VOLÍA SER REI

De Elisenda Seras. Dirección: Elinda Seras. Escenografía: Jordi Seras. Vestuario: Hania Betcher. Intérpretes: Ana María Viola, María Rosa Vazzano, Noé Passarell, Carmen Almendros, Montse Viñals y Gemma Abellán. Estreno: 4 de febrero de 1989, en el Centre d'Espectacles per a nois i noles Lluisos de Gràcia de Barcelona.

GRUP DE TEATRE DEL CASAL D'AVIS DE LA CREU ALTA. Sabadell (Barcelona)

ELS GERMANS FERRERONS

De Pere Cavellé. Dirección: Daniel Balañà. Intérpretes: María Teresa Sampietro, Teresa Casas, Rosa Montserrat, Carles Gutés, Emili Solé, Mero, Lluís Sala y Jordi Cantó. Estreno. 28 de enero de 1989, en el auditorio de la Caixa de Sabadell (Barcelona)

LA PEPA MACA

De Cecilia A. Màntua. Dirección: Pascual Oliveras. Intérpretes: María Baradad, Carme Segarra, María Mas, Joana Carbonell, Ramona Queraltó, Cloti Bey, Joan Abelló, Bonaventura Camps, Emili Olcina, Fancesc Núñez, Lluís López y Antoni Núñez. Estreno: 19 de marzo de 1989, en el Casal d'Avis de la Creu Alta, de Sabadell.

GRUPO DE TEATRE CASINO DES MOLL. Ibiza

SES BONES COSTUMS

De Pepita Escandell. Dirección: Vicente Valero Riera. Intérpretes: Irene Bonet, Toni Serra, Sonia Gómez, Otilia Corona, Loli Aragón, Beatriz Bonet, Ana Corona, Juan F. Martínez, Matías Cabrer y Evelio Marí. Estreno: 25 de mayo de 1989, en el Salón Parroquial de Santa Cruz de Ibiza.

GRUPO DE TEATRO DEL CASINO SPORTING CLUB. La Coruña

LA VENGANZA DE DON MENDO
De Pedro Muñoz Seca. Dirección: José Redondo. Escenografía y vestuario: Enrique Lago. Intérpretes: Manuel Rodríguez Maneiro, Fifí Castelo de Poncela, Roberto Gómez, Enrique Hervella, Dionisio Gómez, César Cambeiro, Carlos Sánchez, Rosa Guisán, Agustín Hervella, Suso E. Bacelo, José Luis Caramés, Roberto Gómez, José Luis Cuadrado, Jesús A. Marcote, Enrique Lago, María del Carmen Zas, Elena Rodríguez, Rosalía Calatra, Begoña Vilar, Javier G. Catoira, Teresa Taboada, Ernesto Reguiro, Luisa Fernández y Marisa Veiga. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Casino Sporting Club, de La Coruña.

CASSANENC. Gerona

LA FERIDA LLUMINOSA
De Josep María Sagarra. Dirección Josep María Xifró. Intérpretes: María Dolors Adroher, Fina López, Joan Carrera, Dolors Callís, María Teresa Bagué, Félix Pallarols, Narcís Negre, Josep Saylos y Charles Xirgu. Estreno: 26 de noviembre de 1988, en la Cassà de la Selva, Gerona.

LA CASSOLA. Alcoy (Alicante)

CADIRAM
Del colectivo. Dirección: Pep Cortés. Intérpretes: Xavi Castillo, Ángel Ferrenado, Pepa Miralles, Jordi Morant y Pepe Sellés. Estreno: 25 de noviembre de 1988, en el Teatre Principal de Alicante.

"(...) Es éste un espectáculo que tiene toda la apariencia de un catálogo, no sé si silvestre o deliberado. La cosa empieza con algo parecido a un homenaje —dudoso— a la película de Kubrick sobre la odisea del espacio, a cuenta de los primates que hacen un descubrimiento singular (el famoso monolito de la película se sustituye aquí por un amontonamiento de sillas sobre el escenario), y a partir de ahí el tema de Kubrick se repite más de una vez, como en la música del vals de Strauss. Quizá haya en todo ello una cierta voluntad irónica, en el sentido de que donde estaba el misterioso monolito peliculero hay ahora el amontonamiento de las sillas, pero lo cierto es que la escena apenas tendría sentido de no remitir a un referente más ilustre. Eso ocurre con demasiada frecuencia en el montaje de Pep Cortés, un histórico del teatro valenciano, al servicio de un grupo —renovado, sin duda— como La Cassola, de Alcoy, histórico también en la trayectoria antigua del teatro valenciano. Lo que ocurre, por decirlo brevemente, es que los homenajes no siempre se distinguen de los simples plagios. Así, la música, una de las músicas, de Amarcord, *sirve de soporte a un endeble número de payasos endebles, al que sigue una cierta rememoración del cine, en la que los fingidos espectadores, a la vez intérpretes de este juego de sillas, se dedican a imitar lo que ven en una pantalla invisible que coincide con el lugar de los espectadores...*
Todos los recursos están demasiado sobados en esa modalidad reciente —entre nosotros— del teatro sin palabras, así que el espectador asiduo puede situar sin dificultad la influencia de Els Joglars, la de El Tricicle, la de Pep Rubianes... Y todo ello en la seguridad de que Cadiram *no se atreve nunca a exceder el tipo de humor de los montajes anteriores que le sirven de orientación. Un trabajo repetitivo, que el comentarista tiene la impresión de haber visto demasiadas veces ya a lo largo de la temporada."* (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 27 de mayo de 1989.)

SOC UNA DONA
De Franca Rame y Dario Fo. Intérprete: Neus Agulló. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Teatre del Raval de Valencia.

CASTING. Madrid

AMANTES Y OTROS EXTRAÑOS
De René Taylor y Joseph Bologna. Traducción, adaptación y dirección: Zulema Katz. Escenografía y vestuario: Javier Fernández. Intérpretes: Johnny Aranguren, Inma Barrionuevo, Lupe Barrado, Ignacio de los Santos, Asun Díaz, Ignacio Durán, José Ramón Calvo y Mariano Quirós. Estreno: 16 de mayo de 1989, en el Teatro Alfil de Madrid.

"(...) Componen cinco situaciones las cinco piececillas en cuyo título general se insinúa, y es casi el "leit motiv" de la obra, que los amantes son extraños entre sí y que las relaciones humanas que entendemos como de amor son relaciones entre extraños, relaciones de extrañeza. Un primer encuentro, una semirruptura en vísperas de boda, una batalla conyugal por la dominación, adulterio y celos, inconveniencia generacional ante el divorcio, son las situaciones básicas, tratadas con humor, con anotaciones superficiales pero bien apuntadas que se suceden con buen ritmo y mutaciones rápidas del escenario gracias a una escenografía de álbum desplegable, movida por dos actores-tramoyistas al compás de músicas que anticipan tiempos y situaciones y hacen divertidos los rápidos intermedios.
Zulema Katz ha obtenido de sus jóvenes actores un tono exagerado, un tono de farsa que si fuera levemente moderado necesitaría mayores precisiones de interpretación. Tal y como se presenta, la risa acompaña a la curiosidad; el entendimiento, al descubrimiento de lo que todo eso se parece a una fenomenología del amor en nuestros tiempos.
Todos los intérpretes alcanzan válidas cotas de comunicación. Destacar a Lupe Barrado en sus dos tipos radicalmente diferentes, a Ignacio de los Santos en otros dos, muy bien sentidos, quizá no sea justo. Asun Díaz hace una Vilma estupenda, Durán pone válido brío en sus personajes, Inma Barrionuevo luce una comicidad



"Amantes y otros extraños" de René Taylor y Joseph Bologna, a cargo del colectivo madrileño Casting. Las relaciones humanas y el amor, a examen en tono de farsa. (Foto: Pilar Cembrero).

finamente caricaturesca y Aranguren entona con seguridad sus personajes. Bravo grupo de intérpretes nuevos bien acompañados por Calvo y Quirós. Meritorio y atractivo espectáculo." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 18 de mayo de 1989.)

"Como remate de temporada y enlace con el verano, el Teatro Alfil ha programado dos meses de representaciones de Amantes y otros extraños, *un espectáculo montado por Zulema Katz con un grupo de sus alumnos sobre la base de un texto proveniente de Taylor y Bologna, adaptado por ella con bastante gracia y buen sentido teatral.*
Se trata de cinco piezas breves unidas por una cierta continuidad argumental: la presentación de cinco situaciones conflictivas en torno a la unión hombre-mujer, cuyo denominador común es una visión pesimista del matrimonio.
Que ello está montado con sal, que las situaciones son divertidas y la risa fácil y que los actores trabajan muy acertadamente son los datos evidentes. El conjunto se ve con agrado, también porque no hay mal gusto.
El primer episodio, entre Gerardo —Johnny Aranguren— y Berta —Inma Barrionuevo—, viene marcado por el excelente trabajo de la actriz. Un hombre consigue llevarse a una chica a la que acaba de conocer a su apartamento. Él cuenta con una noche fácil, pero la chica tiene una cabeza retorcida y una cultura sexual de tipo libresco prácticamente inagotable.
En el segundo episodio, el novio —Ignacio de los Santos—, a punto de contraer matrimonio, es quien tiene ahora una cabeza retorcida, no en este caso por la vía intelectual, sino por la muy prosaica de miedo a lo definitivo. Su mala conciencia le lleva a intentar la ruptura cargando todas las culpas sobre ella.
El tercero es quizá el episodio más débil del conjunto. Asistimos a la discusión nocturna de un matrimonio sobre quién lleva los pantalones, con las consabidas dosis de torpe machismo masculino y astucia solapada femenina.
El cuarto episodio, protagonizado por Johnny Aranguren y Lupe Barrado, es un clásico del género "triángulo", reducido a la escena de los reproches de la amante y la torpe defensa egoísta del marido que miente siempre para no perder su seguridad y no renunciar a su aventura." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 27 de mayo de 1989.)

CATALANA DE GAGS. Barcelona

SEX-LIGHT
De Ángel Alonso, sobre historias de Ivà, Dimitri, Veyron, Marsé y Alonso. Dirección: Ángel Alonso. Escenografía: Tero Guzmán. Vestuario: Cristina Martínez. Música: Jordi Riera. Intérpretes: Ramón Teixidor, Teresa Urroz, Ramón Peris, Fredy Badell, Paca Barrera, Ariadna Civil. Estreno: 26 de octubre de 1988, en la sala Villarroel de Barcelona.

"Ángel Alonso subtitula su espectáculo: "Histories de fracàs i solitud d'algun polvet mal fotut". Alonso es un "progre" empedernido, un perdedor convencido, al que el mundo del "yuppismo", ese mundo "light", le da cien patadas. Frente a él, Alonso reacciona atrincherándose en su "cultura urbana", en su guarida repleta de tebeos —"cómics"—, sacos de garbanzos y un condón agujereado, recuerdo de la "mili". Es un mundo coherente y entrañable que Alonso ha mostrado ya en alguno de sus anteriores espectáculos.
Un mundo que esta vez se inspira, tal y como consta en el programa de mano, en historias de Ivà, Dimitri, Veyron, Marsé y el propio Alonso. Historias y personajes que, según contaba Alonso, hacen que el público de la Villarroel —para mí siempre será la Sala Villarroel— se parta de risa. Me alegro por Alonso y por sus cómicos, pero he de confesarles que yo no me reí en absoluto; todo lo contrario: me aburrí de lo lindo. No es que no me agraden esas historias, esos personajes —yo también soy un buen lector de "cómics"—, lo que ocurre es que, en mi opinión, viajan mal; su traslado del "cómic" al escenario no me convence. Puede que ello sea debido a la escasa veteranía —la buena voluntad, el esfuerzo y el trabajo no lo discuto— de los actores, salvo en el caso de Teixidor, que está mucho más controlado que en otras ocasiones, o, tal vez, la falta de una atmósfera escénicamente feliz, donde esas criaturas no parezcan forzadas. Por el momento, el "cómic" se come el escenario. Como suele ocurrir a veces con el cine —pronto tendrán ocasión de comprobarlo con Freaks, *la adaptación teatral del célebre filme de Tod Browning, que Geneviève de Kermabon presentará en el Mercat de les Flors y que Alonso ya ofreció en su día.*
Alonso lleva razón cuando defiende la originalidad de su dramaturgia dentro de un panorama teatral "light", donde lo que se persigue es el éxito fácil. Es de agradecer que esa cultura urbana suba a un escenario, pero hay que exigirle la misma calidad que nos sirven los "cómics". (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 28 de octubre de 1988.)

"He aquí una pura ilusión. Y en el teatro, como suele ocurrir en la vida misma, la ilusiones resultan a menudo mortalmente "traicioneras".



Asesinas. Sex-Light *era una ilusión y se convirtió en un ejercicio al borde mismo de la nada.*
El espectáculo no puede justificarse por los aciertos que asoman en un par de secuencias o en la "foto fija" que suministran algunos tipos que transitan por este galimatías. Porque Sex-Light *es un trabajo tosco, abocetado, mal hecho, con un soporte textual de dudoso interés y que parece pedir constantemente el auxilio de las buenas intenciones, aquel material que sirve para el empedrado de todos los infiernos.*
Ángel Alonso es el responsable del asunto. El autor, el director y el que ha diseñado la iluminación. Ángel Alonso, alma, corazón y vida del Villarroel Teatre, de vez en cuando quiere alternar su oficio de eficaz gestor con la brega escénica, tentación suficientemente legítima porque en "la casa" que ha contribuido a mantener, mejorar y consolidar, bien puede permitirse de vez en cuando alguna expansión.
A eso sonaba "Freaks" *(1983) y a eso justamente suena* Sex-Light: *a expansión, a exabrupto, a en-casa-mando-yo o en "mi" casa hago lo que me da la gana.*
El espectáculo Sex-Light *se anuncia como una producción del CIT —un cuando menos enigmático Centro de Investigación Teatral—, entidad que percibe modestas subvenciones de la Generalitat para sus montajes, dato este que obliga a matizar el "tafismo" que practica Ángel Alonso con absoluto desempacho; quiero decir que subvencionador y subvencionado podrían salir escaldados de productos como* Sex-Light, *no tanto por sus tintes ácratas o "underground", precisamente, sino por una cuestión de acabados, cuya calidad, en cierta medida, depende del dinero invertido. Si éste es escaso, haber montado un monólogo...*
A mí me parece que la pieza Sex-Light *ofrece pistas de un buen pre-guión-guión o, si se prefiere, de un guión con posibilidades. Las escenas o "sketchs", vagamente relacionados entre sí, surgen de ese magma de sugestiones y de violencia situacional que plasman los poetas*

de la cultura urbana y, de modo singular, algunos grandes artistas del "cómic".
Paradójicamente sin embargo, la escena más celebrada del espectáculo (La "Puta Mili") no se corresponde exactamente con dicho marco, aun cuando se inspire en unos trazos y una tipología del dibujante Ivà. En las otras no se acaba de descubrir su amenidad o atractivo y sólo hallazgos fugaces, breves estallidos imaginativos —como "el ninot indultat"— que se diluyen a causa de una narración muy groseramente estructurada.
Aunque agazapados en el disfraz pienso que los actores defienden con estimable coraje las difíciles papeletas que les presentaba el autor; de entre todos Ramon Teixidor destaca por su veterania y buenas maneras.
En general, los intérpretes parecen ser las primeras víctimas de los referidos efectos ilusorios que encierra Sex-Light. *No basta, supongo yo, creer que uno tiene la fina sensibilidad para auscultar la poética amarga de los "urbanitas"; no basta notar unos pálpitos más o menos sublimes degustando las historias de Veyron o de ese genio que es Loustal.*
En el fondo, Ángel Alonso tal vez sea un romántico que sacraliza la inspiración sobre la que cabalgan nobles sentimientos iconoclastas. Pero en el teatro, sin embargo, de poco sirven los sentimientos intensos, por exquisitos o tremendos que parezcan, si no se traducen en historias fabricadas con capacidad para divertir o emocionar.
Hay escenas "de tesis" —como la de "L'examen"— que son ejemplos perfectos de cómo dilapidar pólvora en salvas. Algunas veces éstas se traducen en imágenes estimables, pero suelen ser imágenes raudas, enormemente efímeras que no alcanzan a transmitir una diversión o una emoción de la mínima consistencia.
Acompañando tan discreto fuego de artificio —aderezado con palabras altisonantes e interjecciones groseras con las que enmascarar la fragilidad "literaria" del texto— se escucharon en la sesión del estreno oficial del Sex-Light, *más que otra cosa, carcajadas "sueltas", risitas extraviadas y equívocas, que brotaban en medio de significativos silencios. Es decir, nada parecido al regocijo general que, según el propio Ángel Alonso, se había registrado en las sesiones precedentes.*
Con el antecedente de Freaks, *mucho más ambicioso y mejor trabajado, el presumible gozo por este espectáculo prometedor se hundió en el pozo de la decepción. De verdad, una pena."* (Joan-Antón Benach "La Vanguardia". Barcelona. 30 de octubre de 1988.

"En la actual avalancha de espectáculos concebidos a base de "sketches", escenas o números sueltos más o menos hilvanados por una levísima historia, y creados con el sano objetivo —es un decir— de provocar la risa, le ha llegado el turno a Ángel Alonso, con el estreno en el Teatro Villarroel de Sex-Ligth.
Sin que nadie se sienta ofendido, creo que se puede hablar de un paquete en el que hasta caben algunas cosas de Els Joglars, de El Tricicle, de Vol-Ras *o esa pequeña maravilla que es* C'est dimanche, *humor directo o humor escatológico, humor poético o "Sal gorda", o un poco de todo a la vez, que eso ya depende de intenciones, calidades y resultados. Lo que está claro es que hoy proliferan estos montajes, como alternativa o coexistiendo con el teatro de texto. O como una forma de subsistencia para algunos.*
Soltada esta perorata, les diré también que Sex-Ligth *es un espectáculo totalmente fallido. Alonso lo estructura en siete escenas —con texto—, separadas entre sí por unas alegorías con puntual referencia a la Luna. (El propio director habla de que son historias de fracaso y soledad.) Hay un intento de humor escabroso y un quiero y no puedo por crear una estética de tonos pálidos y personajes cutres. Pero los contenidos y el clima acaban en tierra de nadie y la comicidad buscada sólo tiene asiento en la llamada "sal gruesa".*
En esta ocasión, Ángel Alonso propone un espectáculo sin definir, que da la impresión de estar hecho a trozos, poniendo unas cosas encima de otras y sin tener claro el objetivo final. Es posible que en algún momento surja un "gag" ingenioso, pero la suma de historias, chistes y provocaciones conforman un espectáculo de muy baja calidad y con un nivel de interpretación bastante flojo. En este sentido, me parece de justicia rescatar el nombre de Ramón Teixidor, un excelente actor metido por necesidad —supongo— en historias como esta.



En la otra página, los actores de Catalana de Gags en la obra "Sex-Light", de Angel Alonso, sobre historias de varios autores. Sobre estas líneas, una escena de "Capa y espada", de Alberto Miralles, por el colectivo madrileño Cátaro. (Foto: Pablo Santana).

Teixidor es el único en el escenario que muestra algo de consistencia. Los demás, además, cargan con personajes y situaciones imposibles.
Sex-Light *es un montaje producido por el Centre d'Investigacion Teatral (CIT) —una historia ligada al propio Ángel Alonso, que le permite a éste tener puntualmente una pequeña subvención de la Generalitat y montar un espectáculo—, lo que aún hace más irreconocible esta producción, carente del mínimo rigor de investigación. A la falta de ingenio de que hace gala* Sex-Light *se le suma un exceso de "sal gruesa". Los resultados son indefendibles."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 28 de octubre de 1988.)

CÁTARO PRODUCCIONES. Madrid

CAPA Y ESPADA (¡La aventura en el Siglo de Oro!)
De Alberto Miralles. Coreografía: María Sanz. Intérpretes: Paco Gurruchaga, Amelia del Valle, José María Vara, Leopoldo Ballesteros y Jesús González. Estreno: 26 de octubre de 1988, en el Teatro Infanta Isabel de Madrid. Espectáculo subvencionado por el INAEM.

"(...) Tras Héroes mitológicos *y* La edad de los prodigios, *Antigüedad clásica y Edad Media, le ha tocado ahora la vez a las épocas doradas del teatro y Alberto Miralles se ha concentrado únicamente en el teatro español del Siglo de Oro y ha hecho sólo referencia al texto que no a lo que podría quizá ser otro espectáculo, el de la vida teatral en el Siglo de Oro, los espectáculos en los corrales, los de la corte, la vida de los actores... En el espectáculo se plantean los temas del honor, los de la mujer vestida de hombre en el teatro, el de la tradición medieval mantenida y una importante reflexión sobre el tema tan actual de la adaptación de los clásicos, la manera de interpretarlos, el modo de decir el verso. Pasan por el espectáculo fragmentos de* La Celestina, *de autos sacramentales, de* Fuenteovejuna. *de* Don Gil de las calzas verdes... *pasan livianos, durante poco más de una hora a la que seguirá un coloquio del director y de la compañía con los niños y adolescentes que llenan el teatro y que seguramente repetirán cuando Alberto Miralles siga la serie, para continuar contándoles qué es el teatro."* (M. J. Ragué-Arias. "Jano". 24-30 de marzo de 1989.)

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA. Barcelona

ELSA SCHNEIDER
De Sergi Belbel. Dirección: Ramón Simó. Escenografía: Joaquim Roy. Vestuario: Mercè Paloma. Intérpretes: Laura Conejero, Rosa Novell e Imma Colomer. Estreno: 18 de enero de 1989 en el teatro Romea de Barcelona.

"Pensar. Sentir. Hablar. Poner en palabras los pensamientos, todo aquello que, ya en forma verbal, nos pasa por la cabeza. Poner en palabras las sensaciones, descubrir todo aquello que nos afecta: lo que vemos, lo que olemos, nuestras emociones. Uso interior de la palabra, siempre inaudible.

Actuar. Decir. Hacer que las palabras formen parte de una acción, sean ellas mismas acción inmersa dentro de un proceso habitual, más o menos fácilmente referenciable, pretendidamente utilizable. Uso interior de la palabra, siempre audible.
Pensar, sentir, hablar, actuar, decir. Elsa Schneider *nace siempre de la combinación del uso interior y exterior de la palabra, del intento de colocar en un mismo nivel expresivo lo audible e inaudible, de atravesar la frontera que separa el mundo del individuo; mostrar el mundo al mismo tiempo que, impúdicamente, nos muestra la más íntima humanidad de los personajes. Sólo el monólogo nos permite tanta libertad.*
Elsa Schneider *es la historia de tres mujeres, quizá de la distancia que separa a cada una de "su" mundo, y que las conduce a un mismo final. Tres mundos, tres épocas, tres formas de enfrentárseles, tres artes diferentes, que definen tres formas bin diversas de relacionarse con el público, último destinatario de los monólogos, cada vez con una entidad más importante, más acaparadora. No obstante, siempre nos hemos preguntado si, realmente,* Elsa Schneider *no era la historia de una sola mujer."* (Ramón Simó, director, "fragmento del programa".)



En ambas páginas, diversas escenas de la representación de "Elsa Schneider", de Sergi Belbel, por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Sobre estas líneas, la actriz Imma Colomer. En la otra página, arriba, tres instantáneas de Laura Conejero. (Fotos: Jordi Morena, la primera; Chicho, la tercera). Abajo, a la izquierda y a la derecha, Rosa Novell en dos momentos de la obra; en el centro, de nuevo, Imma Colomer. (Foto. Jordi Morera, la primera por la izquierda).

"Elsa Schneider *es una obra teatral inteligente con la cual Sergi Belbel demuestra con creces su capacidad dramatúrgica. Primero coge un tema de Schnitzler y hace de él una sugestiva versión teatral, un monólogo, un bombón para cualquier actriz que quiera lucir sus facultades: un monólogo que juega constantemente entrelazando los hilos del pensamiento y los de la voz exterior de la acción dramática. Belbel es, aquí, traductor-adaptador, reelaborador de unas situaciones y de unas tensiones. El personaje de Elsa comporta una difícil progresión desde los momentos de una apariencia más anecdótica, más banal, hasta la compleja construcción de los momentos finales. Después, Belbel, ayudándose de los materiales biográficos de la actriz Romy Schneider construye un recorrido por su vida creando unos momentos psicológicos claves que dibujan su trágico proceso de destrucción. El monólogo, ahora, suma a su progresión natural, a su tensión interna, la eficacia de los elementos utilizados en el monólogo anterior y ofrece al espectador una doble lectura del espectáculo. Finalmente, Belbel juega su carta a la sorpresa, aparentemente descontextualizada del último personaje. Su presencia dramática obliga a hacer la reflexión final y, al mismo tiempo que cuestiona y descubre los trucos teatrales —creados lúcidamente por el autor, que sabe su eficacia, pero que nos revela que todo lo que nos ha enseñado y nos ha hecho creer es solamente una habilidad técnica— de los dos monólogos anteriores, liga todo el espectáculo con una cierta sorna y con una contundente eficacia, y amplia considerablemente sus posibilidades de lectura. En este epílogo, aparentemente postizo, Belbel da a su indiscutible valía dramatúrgica, girando al revés la situación con una sorprendente habilidad y sitúa el discurso dramático en su espacio cultural preciso.*
El montaje de Ramón Simó se basa, esencialmente, en la interpretación. Simó ha potenciado tres formas muy diferentes de interpretar que se superponen, se complementan, se entrelazan.
Las tres actrices dan la dimensión precisa a su personaje a través de un estilo interpretativo definido. Laura Conejero —que se había dado a conocer en L'Augment, *la obra de Pérec dirigida por Belbel— da a su Elsa una vibración plena de vitalidad y juventud; su interpretación novel casa perfectamente con el temblor adolescente del descubrimiento de un mundo diferente —el teatral para Laura, el social para Elsa— con unos resultados extraordinarios. Rosa Novell aporta al personaje de Romy Schneider su madurez; Romy es un personaje de difícil progresión por la difícil sucesión de las diversas escenas sincopadas, construidas con leves pinceladas, con una carga psicológica y emocional mucho más fuerte que el discurso textual; en este sentido, Rosa Novell nos da el personaje desgarrado con un aliento trágico fortísimo, sin concesiones. Imma Colomer borda un personaje aparentemente inexistente con una gran facilidad, y sabe desmontar, con su vertiente cómica, con su experiencia, toda la faramalla teatral levantada con los dos monólogos. Quisiera señalar, antes de acabar, el lenguaje fluido y naturalísimo que el texto incorpora y que está dicho por las tres actrices, de una manera como pocas veces podemos oír en un escenario. Y, también, la aportación de la escenografía de Joaquim Roy."* (Joaquim Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 20 de enero de 1989.)

"(...) El texto de Sergi Belbel, que recibió el Premio Ignasi Iglésias de 1987, es de una habilidad notable. La obra se configura como un tríptico de monólogos de personajes femeninos. El primero es una adaptación de La senyoreta Elsa, *de Arthur Schnniztler, la historia de una joven a la que sus padres sugieren prostituirse para pagar una deuda y que finalmente se suicida. Belbel, usando únicamente la pluralidad de posibilidades expresivas de una actriz que habla (describir, narrar, leer, dialogar, enunciar pénsamientos y sensaciones), recrea la historia de Elsa con toda eficacia y desnudez. El segundo monólogo repasa la tragedia de una vida constantemente expuesta a los clics de las cámaras, condensada, por tanto, a una representación constante. Sobre la biografía de Romi Schneider, Belbel, fascinado por la coincidencia de los mecanismos que llevan al éxito y conducen a la muerte, escribe un texto sobriamente expresivo, escandido por los clics.*
Si en su rigurosa modulación, los monólogos desplazan constantemente la posición de la actriz que los enuncia (que ora reflexiona, ora interpela, luego evoca, etcétera), un juego de desplazamientos paralelos se establece con el público. Si de alguna manera los dos suicidios aparecen como inmolaciones a la avidez, al morbo voyeurístico de la sociedad, el público, siempre voyeur, se encuentra por momentos confundido con los voyeurs de la ficción.
Cuando Elsa ofrece su desnudez a los clientes del hotel, nosotros, el público, somos los clien-

tes. Cuando Romy hace pensar a los periodistas, nosotros somos los periodistas.
Un toque de magia, finalmente convierte aquello que hubiera sido un doble ejercicio bien resuelto en una pieza de una unidad inquietante. Y lo hace el tercer personaje, Elsa Schneider, que tematiza precisamente lo que une a la senyoreta Elsa con Romy, que no es tanto el paralelismo de sus biografías como su coincidencia en la representación, en esta representación teatral.
Un toque de ironía, de distanciamiento, de homenaje a la teatralidad, de humor cierra —en el doble sentido que lo acaba y que lo redondea— el espectáculo.
Para que todo esto se convirtiera en teatro de primera se necesitaba un director que captase muy bien el juego que el autor proponía, y Ramón Simó, que prácticamente se estrena, nos da una puesta en escena para quitarse el sombrero, que conjuga la inteligencia con la eficacia y que, perfectamente servida por el diseño del espacio y la luz, no viola nunca la regla de oro de esta criatura teatral, que es la precisión y la desnudez.
Y las actrices, desde luego. Sobre todo las actrices. Empezando por las consagradas, Imma Colomer ha madurado en la mejor escuela del país, quiero decir en el Teatre Lliure, porque ya se sabe que la mejor escuela de un actor es el teatro. Rosa Novell ha administrado —combinando la inteligencia, prudencia y riesgo— una carrera sin concesiones ni resbalones, que acaba de obtener el reconocimiento de un premio nacional de interpretación. Las dos dan todo aquello que teníamos derecho a esperar, que es mucho. Pero Laura Conejero, la principiante, nos abruma con su magnetismo teatral, con su fuerza, con su belleza, con la sabiduría con que modula el texto. Cuando la vimos en L'Augment comentamos —hubo una coincidencia unánime por parte de los críticos— que allí estaba el embrión de una actriz notable. Nos equivocamos. Nada de embrión. Laura Conejero es una realidad absolutamente espléndida.
He aquí, pues, un autor, un director, un escenógrafo, una actriz, unos profesionales jovencísimos, en los rudimentos del oficio, que no se resignan a la comedia de las modestias y las esperas, que conscientes de su fuerza, de su capacidad de renovar, se lanzan a toda velocidad por la pendiente que las instituciones les han ofrecido a grito de "Pistaaaa". Pobre del que no se aparte. Pero que tengan cuidado, por favor, porque la nieve resbala. Y de la crueldad del mundo que lo contempla, bastante habla ya este espectáculo." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 20 de enero de 1989.)

"(...) Elsa Schneider es un ejemplo "mayor" de la munición que usa Belbel y con la que subvierte los usos que prevalecen en la escritura teatral de este país, tanto en sus vertientes expresionistas como en las diversas manifestaciones de un "nuevo" naturalismo. No hablo, obviamente, de géneros sino de lenguajes. Tanto como su instinto de "animal teatral" que sabe imaginar la escena desde una logística completa (gestual, interpretativa, escenográfica, visual), el joven autor maneja el verbo dramático con una habilidad sorprendente. Para Belbel la palabra es acción y de ahí que sus textos —los que conozco, cuanto menos— sean siempre una sacudida. Puedo testimoniar, por ejemplo, el vigor electrizante de Elsa Schneider que destacaba poderosamente de los treinta y tantos originales que concurrieron al Ignasi Iglesias de 1987. No se encontró debate ninguno para que Belbel ganara merecidamente este Premio Nacional.
La obra se ha convertido ahora en un espectáculo muy estimable aunque para el comentarista, el montaje comunique aquella frustración que surge a veces de las ilusionadas expectativas que suscita la lectura previa del texto. La obra se basa en dos relatos trágicos: una ficción de Arthur Schnitzler titulada "La señorita Elsa" y una sinopsis biográfica de la actriz Romy Schneider, cuyo infortunio personal y familiar desembocó en un trágico final.
Belbel recrea ambas historias, entrelazándolas al fin con un epílogo donde "Elsa Schneider", personaje síntesis, le sirve al autor para una reflexión sobre el drama espectáculo, destripando con su afilado bisturí los convencionalismos escénicos. Belbel hace de la propia reflexión teatral un ejercicio dramático con entidad propia, de manera que en el fondo de esa obsesión laten inconscientes, confusos tal vez, los ecos dilatados, profundos que circulan entre Pirandello y Beckett.
El episodio sobre la novela breve de Schnitler es un espléndido malabarismo literario con el que la descripción objetiva se convierte en una meditación en primera persona de precisos caracteres psicológicos; bajo la dirección de Ramón Simó —la primera, según creo, que realiza este hombre de teatro—, el personaje de "Elsa" (Laura Conejero) se crece visiblemente en la andadura que vive esta mujer hacia su inexorable prostitución y suicidio. Meritísima resulta la labor de la joven actriz, aunque el director cargue en exceso los tintes parlanchines del personaje en detrimento de los contornos mediativos, torvos, inquietantes que se desprendían del texto.
Romy Schneider (Rosa Novell) tiene un arranque excepcional como excepcionales son las breves páginas que el autor dedica a aquella cinematográfica emperatriz de Austria que accedía al mito, al consumismo y a los efectos depredadores y prostituyentes de la fama. Luego, al derivar la historia hacia la crónica biográfica, es el propio texto el que pierde su ímpetu inicial —la








"bufera" de la joven revelación no siempre es un huracán— y aquí la dirección no logra sacar partido, ni mucho menos, a todos los registros trágicos que posee la Novell: la turbulenta, castigada, desasosegante sensualidad del personaje tiene, creo yo, una pálida traducción escénica y mi impresión es que la actriz trabaja a medio gas, sin que el director haya visto las posibilidades que encerraba el patetismo del personaje.
En cuanto al epilogo, es obvio que la escena de "Elsa Schneider" (Imma Colomer), sin enmendar un ápice la jugarreta del autor, podía tener una traducción más aquietada y menos juguetona que la concebida por el director, de acuerdo, supongo, con el propio Belbel. Entiendo, con todo, que ahí reside el "quid" que justifica la pieza y que los focos que persiguen insidiosamente al personaje hablan más del "maleficio" teatral que de un juego cómico inventado para descolocar al personal. Imma Colomer, que tengo por las grandes intérpretes de nuestra escena, cubre muy bien el encargo, por otra parte; creo, sin embargo, que su papel de "soubrette" traiciona en demasiados puntos el cierre beckettiano de la atractiva propuesta del autor que discurre, por ello, en peldaños descendientes.
Pienso, en suma, que el montaje de Elsa Schneider, *de un interés incuestionable, con una escenografía espléndida de Joaquim Roy, adolece de una dirección poco enérgica y meditada que le priva de ser el soberbio espectáculo que prometía. Ahora es, simplemente, el atractivo ejercicio de tres buenas actrices. Aunque no sea bastante, tal vez ya es mucho."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 22 de enero de 1989.)

"¿Qui "són" Elsa Schneider?, *rezaba, días atrás, la publicidad del espectáculo. Luego son dos: Elsa y Schneider. Elsa es la Fràulein Else, de Arthur Schnitzler, y Schneider, es Romy Schneider, la actriz. Pero, ¿quién es Elsa Schneider? Pues un personaje que aparece en el epilogo, encargado de cerrar, de cuadrar la obra y que dice, asegura llamarse así —"Em dic Elsa Schneider"—; un personaje que viene a ser la síntesis, el espejo, el fantasma, vaya usted a saber, de las otras dos. Cosas del teatro.*
La primera parte de la obra (Premi Nacional Ignasi Iglésias, 1987) es, en efecto, una dramaturgia sobre la "Señorita Elsa", de Schnitzler. Las 130 páginas de la novela se reducen a un monólogo de cerca de tres cuartos de hora que interpreta la actriz Laura Conejero. He utilizado el término dramaturgia porque es el que emplea el autor al referirse a esa primera parte de la obra: Sanchis Sinisterra, dice Belbel, "me propuso una dramaturgia sobre la Fràulein Else". En cualquier caso se trata de una dramaturgia muy "sui generis", pues el trabajo de Belbel consiste en seguir la línea argumental de la novelita del austriaco, utilizando en un 99 por 100 el texto de Schnitzler, palabra por palabra. Así vemos y escuchamos a la señorita Elsa, una ingenua de diecinueve años, invitada a pasar unos días con su tía y su primo en el Hotel Fratazza de San Martino, la cual recibe una carta de su madre, desde Viena, en la que viene a decir que salve a su padre de la cárcel, adonde irremisiblemente irá a dar con sus huesos si no consigue 30.000 florines —luego serán 50.000— para pagar una deuda.
En realidad, lo que hace la madre, con la aprobación del padre, es entregar su virginal hija al lúbrico y sexagenario Von Dorsday, amigo del padre, el cual ofrecerá los florines con la condición de disfrutar de la desnudez de Elsa. Al final, la chica agarrará una crisis de padre y muy señor mío (nunca mejor dicho), se desnudará en público, frente al público, y terminará bebiéndose un vaso de veronal. Elsa, primera parte y primera víctima.
La segunda parte es un recorrido a través de la vida, trágica donde las haya, de la actriz, de aquel "prodigi de dona", como dice Belbel (en eso estamos todos de acuerdo), que se llamó Romy Schneider. Desde el 22 de septiembre de 1956, en que Rose Marie Albach-Retty (el nombre y apellido de la actriz Romy Schneider que figuraba en los papiren; Schneider es el apellido de la madre), "una joveneta estúpida" (Belbel), se dispone a cumplir dieciocho añitos y recibir como regalo de aniversario un coche, ofrecido por su padre y su padrastro, el hostelero Hans Herbert Biatzheim —"la mera primera paga", como dice la jovencita intérprete de Sissi, *que, por lo visto, no parece tan estúpida—, hasta la noche del 28/29 de mayo de 1982 en la que Romy, en su apartamento de la calle Berbet-de-Jouy de París se suicida tomándose un frasco de pastillas.*
(...) Bebel hace muestra de una gran astucia llegado el momento de ligar las dos historias, los dos suicidios. Ambas criaturas, Elsa y Romy, fueron ofrecidas, vendidas (prostituidas) y pagadas. Y ambas cobraron: una con un vaso de veronal y la otra con un frasco de pastillas.
(...) La Conejero. A pesar de sus veintiuno o veintidós años, no más, podemos, ya darle el trato de una actriz hecha y derecha: la Conejero. Esa chica es un diamante en bruto, créanme. Al parecer, no ha pasado por ninguna escuela y, sin embargo, es más sabia que muchas otras que van o vuelven de Nueva York tras el Stanislavski del demonio. La Conejero tiene ángel y punto. Es, en el personaje de Elsa, una ingenua de mucho cuidado, que sabe pasar, en un santiamén, a otros registros —brilla en el melo/dramático—, pero a la que todavía le falta —¿o es falta del director?— dominar esa nota histérica de la Elsa schnitleriana. Porque la Elsa del austriaco es, también, y yo diría que ante todo, un caso de histeria. Está, pues, la Conejero, estupenda.
La segunda víctima, la Romy, es, por gracia de Dios, y porque se puede, Rosa Novell. Hay que tener mucho valor para "encarnar" sobre un escenario a Romy Schneider.
Pues bien, la Novell lo tiene y sale airosa del empeño. Le hacen, eso sí, algunas putadas. Como disfrazarla de Sissi y hacerle decir, con su hermosa voz de cazalla: "Demà faig divuit anys". Pero, al igual que la Conejero, está estupenda, cuando puede, más que cuando quiere. Porque querer, quiere siempre. Y aquí noto yo a faltar una cierta sabiduría del director con las actrices. Ya aprenderá.
En realidad, ese espectáculo sabio, con tanto Schnitzler y tanta Romy, se aguanta, y cómo, por el enfrentamiento —el teatro es también enfrentamiento— entre la Conejero y la Novell o, si ustedes prefieren, entre Eve Harrington (Laura Conejero) y Margo Channing (Rosa Novell). La mirada —qué mirada— que la Conejero le lanzó a Rosa al salir a saludar lo justifica. Y si no es verdad es que yo soy Addison Dewitt, "i per molts anys!"
La noche del miércoles había expectación, excitación, morbo en el Romea. Y justificado. Dos actrices: la Novell y la Conejero se repartían el pastel del primero de la clase: Sergi Belbel. ¡Y suerte de ellas!
Termina el espectáculo con la aparición de Imma Colomer, otra estupenda actriz, a la que le corresponde la papeleta que Belbel no acierta a resolver: Basta, al parecer, con decir "Em dic Elsa Eschneider" y apurar la copa de champán. Pero no: hay que ganar tiempo, decir cuatro tonterías, hacer el payaso —cosa que Imma hace de maravilla— antes de la definitiva "botifarra" al público. Ahí es donde el primero de la clase falla estrepitosamente. Le sobran quince minutos.
Fue, huelga decirlo, una gran noche, la del miércoles. Gracias a Belbel, a la Novell, a la Conejero, a Imma, a todo el equipo; una noche que uno quisiera que se repitiera más a menudo." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 20 de enero de 1989.)

"Dos grandes monólogos para actriz constituyen el núcleo de esta obra; y un tercero breve, burlón, sonriente, que es como un epílogo y que debe compendiar una cierta unidad: una unidad de la abstracción llamada mujer. En el primero se rehace un personaje literario centroeuropeo —Arthur Schnitzler— de principios de siglo: Elsa es una adolescente sentimental y alegre, forzada por la presión de su madre a venderse a un hombre que la repugna y la pretende a cambio de salvar una deuda familiar, lleva al extremo su sensación de horror, de impureza y de angustia, se exhibe desnuda en el comedor del hotel y se suicida.
El segundo monólogo es el de Schneider: más simplemente, Romy Schneider, la actriz alemana que comenzó con el personaje de encanto rosa de Sisi en una película que la hizo famosa a los dieciocho años; presionada también por su madre, y por su propia confusión de libertad, va degradándose —o encontrándose a sí misma degradada— en su cuerpo, en su sexo; su vida se destroza, su hijo mayor muere en un accidente, su segundo marido se suicida: y ella elige también la muerte como depuración.
*Personalmente no veo ninguna verdadera relación entre estos dos seres, ni siquiera la de la condición femenina; veo más bien la oportunidad de ensamblar los dos monólogos para constituir una pieza más larga. Pero nadie puede decir hoy nada acerca de las unidades sin caer en la tonería inútil. Hay un excelente espectáculo literario conducido a la teatralidad por una escritura muy inteligente, muy sencilla y muy directa, con las reflexiones por dentro; quizá no muy favorecida por la traducción del catalán al castellano, en la que, sin embargo, traspasan la idea y la narración. El tercer monólogo resulta, siendo más intencionado, más ocasional aún: juntar en un ser que reúne el nombre y el apellido de los otros —*Elsa Schneider— *esta supuesta historia de la mujer, hacer de él alguien de hoy, entre el despiste, la confusión y el drama, que comenta apenas todo lo que ha sucedido. Tiene su brillantez propia, su elegancia, su juego.*
Hay una buena dirección de Ramón Simó, que traza las palabras con los cuerpos de las actrices, sobre un escenario neutro de Joaquim Roy; y sobre todo hay tres maravillosas actrices. La comparación entre ellas sería falsear las cosas: se vencería, desde luego, en favor de

Rosa Novell, pero seria probablemente por la riqueza de su papel trágico sobre los de sus compañeras: la teatralidad está de su parte y saca de ella todo el partido posible. Conmueve y hace vibrar. Laura Conejero tiene el papel más difícil: siempre en el teatro lo ha sido el de la "damita" o el de la "ingenua", en las nomenclaturas características. Pero la sensación de drama, de desesperación; de violación por abuso moral, se va mostrando en ella con la debida graduación y en escenas tan difíciles como una en la que relata al mismo tiempo una conversación exterior y sus reflexiones contradictorias internas. Puede que el papel más fácil externamente sea el de Imma Colomer; el broche final cómico, el de la risa o la sonrisa tras la tragedia; pero más allá de él trasluce el intento de unidad, la pulsión de muerte, la fuerza de la confusión. Sigue ocurriendo que los mejores espectáculos y las mejores gentes que los realizan nos llegan de Barcelona, y son tan diversos como lo puede ser toda la gama del teatro. En este del Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña la inteligencia de un escritor de literatura dramática, como es Sergi Belbel, la sensibilidad del director Simó y la del creador de escenografías Roy, de trajes, Paloma, se unen a la gran calidad de tres actrices jóvenes; se devuelve al teatro una parte de su esplendor —el de sencillez y la calidad— perdido. El público de la Sala Olimpia —donde se celebra el ciclo de autores españoles actuales—, principalmente joven, aplaudió y gritó su entusiasmo en varias ocasiones; y al final del espectáculo. Desgraciadamente, sólo va a estar en Madrid hasta el día 4: mereceria otra sala a la que esté más acostumbrado el público habitual, y otra prolongación." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 3 de febrero de 1989.)

"Nacido en Tarrasa (Barcelona) en 1963, Sergi Belbel es un joven autor que ya ha estrenado varias obras con éxito en Cataluña. Si, como hasta ahora, no le falta el apoyo institucional y consigue contrastar sus obras con el público, es posible que pronto pueda llegar a ser un autor bien conocido y respetado. Domina el medio escénico y sabe manejar con habilidad el lenguaje dramático.
Elsa Schneider *es un espectáculo dramático apoyado en tres monólogos femeninos independientes, unidos por el final común de las tres protagonistas: el suicidio. La primera historia, bellamente interpretada por Laura Conejero, parte de un cuento "Fräulein Else" del escritor austriaco Arthur Schnitzler. En este monólogo se cuenta el drama de una jovencita (Elsa) que se ve empujada por su padre a realizar un acto contrario a su voluntad: debe humillarse y mostrarse desnuda ante un rico señor a cambio de una importante suma de dinero. El tono romántico del texto contrasta con la historia en que se apoya el segundo monólogo, la vida de la célebre actriz Romy Schneider; la confusión trágica entre interpretación cinematográfica y vida real confluyen en la muerte del hijo, el abandono, el asedio de la prensa, que desembocarán en el suicidio. Y el último monólogo supone la presencia de una mujer común, que une aspectos de la primera y de la segunda, y que de una forma irónica y con absoluto sentido del humor se dirige a los espectadores para decirles que ella no sabe qué es lo que tiene que decirles, para terminar con una interpretación de un suicidio. Todo ello supone una mezcla pirandelliana y brechtiana.*

Alejado del realismo y proclive a un cierto individualismo entre romántico y fantástico, Sergi Belbel pretende en esta obra mostrar la intimidad del individuo, la doble realidad del ser, por un lado, el comportamiento externo a través de un lenguaje convencional que, en ocasiones, empleamos para comunicarnos en sociedad; por otro lado, el pensamiento íntimo y oculto, los sentimientos que fluyen en nuestra conciencia sin manifestarse al mundo exterior. Y esta realidad interior del ser humano se expresa con facilidad a través del monólogo, un monólogo que puede desdoblarse teatralmente —y con extraordinarios efectos dramáticos— en un supuesto diálogo que mantiene una de las protagonistas y en la expresión en voz alta de sus pensamientos íntimos.
La extraordinaria interpretación de las tres actrices, a pesar del acento catalán que mantuvo Imma Colomer, hacen de Elsa Schneider *un espectáculo interesante, bien trabado, serio, difícil por su complejidad temática, pero atractivo por su investigación escénica."* (Eduardo Galán. "Ya". Madrid. 3 de febrero de 1989.)



La actriz Arecel.li Bruch en un momento de la representación de "Duros a quatre pessetes", de Santiago Rusiñol, por el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. (Foto: Albert Romero).

DUROS A QUATRE PESSETES
De Santiago Rusiñol. Versión libre de Emili Teixidor. Dirección: Joan Anguera. Escenografía: Jordi Castells. Vestuario: César Oliva. Música: Ramón Muntaner. Coreografía: Manel Barceló. Intérpretes: Marta Alemany, Pep Armengol, Ferran Audi, Manel Barceló, Ricard Borràs, Aracel.li Bruch, Pep Comas, Laura Conejero, Artur Costa, Ramón Enrich, Josep Fargas, Josep Farràs, Santi Ibáñez, Lola Lizaran, Teya Moner, Paco Periu, Joan Raja, Fina Rius, Mireia Ros, Dolors Rusiñol, Pau Sampietro, Titeres: Nessum Dorma. Músicos: Josep Castellnou, Manuel Morera, Sebastià Ribas y Andreu Silvestre. Estreno: 5 de abril de 1989, en el Teatro Romea de Barcelona.

"¿Por qué interesa Rusiñol? Bien..., ya veremos, si interesa o no. Personalmente me interesa por una serie de razones: porque representa la continuidad y el éxito de un tipo de teatro popular que provenía de unas raíces que se llaman Pitarra, Robrenyo o Emili Vilanova; por que quería ser comprendido por todos y pronto, lo cual le acerca a una de las características de la comunicación de nuestro tiempo; por la simbiosis que ha establecido entre la literatura y la vida; por su actitud vital que "detestaba la fealdad, odiaba la maldad, no simpatizaba con la injusticia", como nos dice Carlos Sondevila; por su lucha divertida contra la entronización de una sensatez (seny) estabilizadora que amenazaba —¿amenaza?— convertirse en la virtud nacional por excelencia; por toda la galería de personajes creados que, a mi parecer, conservan buena parte del frescor original; porque en esta nómina de personajes, hay algunos, el senyor Esteve, por ejemplo, que se han convertido en modelo de nuestra idiosincrasia y creo que podría hacerse una suma de tipos de Rusiñol que darían nuevos arquetipos; porque me conmueve su humorismo bienintencionado en un país tan escaso de sentido del humor o con un humor malintencionado o negro; me interesa por la funcionalidad de su lengua..., y por muchas cosas más.
Duros a quatre pesetes *es un intento de agrupación de escritos, monólogos, piezas cortas —sobre todo sainetes— y recuerdos del tiempo y la vida de Rusiñol, en una unidad escénica de personajes y situaciones, de forma que sobre el escenario aparezca como una obra única, con un sólo núcleo dramático."* (Emili Teixidor, adaptador. "Fragmento del Programa".)

"La obra dramática de Santiago Rusiñol presenta un material exquisito en la lectura. Entre sus líneas hay mucha finura de observación, humor de buena ley, una mirada maliciosa sobre este país que conserva aspectos vigentes y, sobre todo, grandes dosis de lengua viva. Si añadimos a eso la conciencia del predominio del material menor en este universo literario, o la desconfianza en la viabilidad hoy de sus piezas más ambiciosas, no es difícil entender la tentación antológica. Utilizar un entoldado como marco de antología también parece plausible.
Aceptada la premisa, hay que empezar hablando del trabajo de sastrería —cortar y coser— de Emili Teixidor. Se le ve respecto a don Santiago, buena mano de narrador (el conjunto está bien engarzado, no hay hilos que se escapen) y escasa maña dramatúrgica. El ritmo, que es la clave del teatro, hace aguas estrepitosamente, sobre todo en la primera parte. Y es la materia

del ritmo, en teatro, no en literatura, ni siquiera la representación, sino la interación con el público, las estrategias de la atención. Y es por aquí que la cosa se estropea. Los protagonistas de los "Jocs florals de Camprosa" —columna vertebral del invento— se diluyen en el anecdotario dilatado, la reiteración pone en evidencia la limitada gama de recursos de lenguaje que Rusiñol pone en boca de sus personajes cuando monologan, y el intermedio no acaba de llegar. La segunda parte utiliza materiales más vistosos. Se tolera mejor la aparición final de la imagen del propio Rusiñol; aunque haga de vehículo de una reflexión que se quiere jugosa, es una de aquellas "moralidades" que no hacen falta cuando los espectáculos hablan solos.

Joan Anguera no ha sabido mejorar las cualidades dramáticas del material de Emili Teixidor y se ha visto superado —él que toda la vida ha tenido que trabajar con un zapato y una alpargata— por la herramienta, por la generosidad de recursos que el Centre Dramátic ha puesto a su disposición.

La experiencia tiende a confirmar día tras día que podría formularse una ley matemática que diría más o menos esto: "toda compañía sumergida en un Centro Dramático incrementa exponencialmente las posibilidades de desastre en proporción directa al número de actores que la compenen". Analizar por qué eso es así nos llevaría a consideraciones sobre cómo se hace el teatro, cuál es en realidad su materia, y a las contradicciones que se derivan de la abundancia de medios y la escasez de tiempo. Si repasamos la ficha técnica verán que, en este caso, hay veintitrés actores (ninguno malo y unos cuantos muy buenos, dicho sea de paso). ¡Dos equipos de fútbol enteros y el árbitro! La posibilidad de naufragio era, pues, altísima. Y, visto de este modo, puede decirse que aún han salido airosos!" (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 7 de abril de 1989.)







Tres escenas de la obra de Rusiñol "Duros a quatre pessetas", para cuya representación se transformó totalmente el espacio escénico del Romea. En la fotografía de la parte superior, los actores Pep Armengol, en primer término, y Ricard Borrás, al fondo. (Fotos: Albert Romero).

"A pesar de los muchos duros que debe haber costado este montaje sobre textos de Santiago Rusiñol, lo podríamos definir con una sola palabra: desproporción. De entrada es menester preguntarse el porqué de un montaje de estas características. ¿Un homenaje? ¿Una antología? ¿Un reencontrar un viejo amigo que nos dice cosas que aún nos sirven? ¿Qué vienen a decirnos estos Duros a quatre pesetes? *¿Para qué nos sirven ahora? De hecho, la ironía fácil de Rusiñol sobre formas de ser, maneras de vivir; su facilidad para reducir la anécdota hasta el estallido de un chiste; su proximidad vital, ofrece un campo abonado para izar las más diversas situaciones y posibilidades. El espectáculo popular, el entoldado —entre el baile y los actos oficiales— es un buen tronco para vertebrar la acción y Jordi Castells lo ha aprovechado al máximo convirtiendo el Romea en un gran entoldado desde el mismo vestíbulo, sacrificando buena parte del patio de butacas y con un buen juego de elementos escenográficos (si exceptuamos el desmañado telón del jardín final). El primer choque de Joan Anguera ha sido, justamente, con esta escenografía que, por su desmesurada extensión, marca un espacio escénico excesivamente vacío y frío. Joan Anguera y Emili Teixidor se han estrellado, también entre los textos de Don Tiago, y nos han ofrecido un espectáculo desproporcionado y desiquilibrado. La cosa funciona más en los momentos corales, en el baile de la entrada —fresca y funcional la coreografía de Manel Castelló—, quizá hasta el monólogo del prestidigitador, y en los Jocs Florals —aunque el espectador ya llega demasiado cansado— y se pierde del todo en los otros diálogos y situaciones por la misma fragilidad dramatúrgica con que nos son ofrecidos. La nueva aportación de Nesun Dorma en el espectáculo de títeres también se pierde por el contexto en el que nos es presentada. La música de Ramón Muntaner —desde la de los autómatas del vestíbulo hasta la de los breves acordes ceremoniales de los Juegos Florales pasando por los magníficos momentos del baile— es perfectamente oportuna en cada caso, incrustada en cada situación, subrayando con énfasis los momentos en que interviene, vehiculada por los cuatro músicos veteranos que al final del espectáculo se llevaron el grueso de los aplausos. Para Joan Anguera esta es una magnífica oportunidad perdida, por la misma fragilidad de Rusiñol, para intentar rellenar un*

juego que es excesivamente débil, a pesar de la justificación que nos sirve el epílogo, posiblemente la imagen de Rusiñol sentado, tranquilo y solitario, burlón y patético, sobre la apoteosis de Els Segadors, *sea la más sugerente de un montaje poco afortunado."* (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 7 de abril de 1989.)

"La nueva producción del Centre Dramàtic de la Generalitat llega al Romea con generosidad. El director del centro, Domènec Reixach, ha accedido —y eso es de agradecer— a los objetivos del director de Duros a quatre pessetes, *Joan Anguera, y el Romea —la sala y el amplio vestíbulo— ha sido transformado en una atractiva "fira": barracones, autómatas y juegos, por un lado, y el tradicional "envelat", por otro.*
En este doble marco, Joan Anguera ha metido un irregular espectáculo que tiene interesantes y atractivos aspectos, como un comienzo coral que es una pura delicia y que prometía una feliz noche, y también claras lagunas que pasan directamente por el texto.
(...) El Rusiñol que está en el escenario del Romea pesa poco como autor y si el espectáculo llega a funcionar es, justamente, por el envoltorio. Los trazos gruesos —en cuanto al texto— se imponen y la estructura del montaje hace aparecer innecesarias reiteraciones; cuando los diálogos ocupan el escenario el espectáculo se hace monótono y vacío y debe llegar el envoltorio —los bailes, las músicas, el ritmo escénico— para salvar el momento. En todo caso debe decirse que la segunda parte, sobre todo una vez finalizada la representación de "titelles" —¡ahí hay que meter tijeras!— va hacia arriba, lo que siempre es de agradecer.
Dejando al margen la conveniencia o no, o la necesidad o no necesidad de presentar ahora un Rusiñol, el montaje de Duros a quatre pessetes *supone una agradable riqueza de ideas a la hora de utilizar un material muy desigual y de confeccionar un espacio escénico y un vestuario. Por aquí, el director consigue un buen trabajo y en más de un momento los espectadores de un reducido Romea se ven dentro de este "envelat" que, además de bailar, permitirá asistir a los Jocs Florals, una de las mejores escenas del espectáculo.*
Pese a que en algún momento se apunta esta posibilidad, Joan Anguera no ha jugado en su montaje la carta tremendista, ni ha distorsionado más de la cuenta cuanto de autocrítica y sátira contienen estos Jocs Florals de Rusiñol. El discurso sobre la fe, la patria y el amor no tiene desperdicio y aún hoy, 1989, tiene su miga.
Es posible que Duros a quatre pessetes *funcione mejor con un público no demasiado exigente, proclive a dejarse arrastrar por el continente más que por el contenido. Así y todo, al espectáculo le sobran algunas cosas ya señaladas y le falta mejorar el trabajo de texto. En este marco, los actores están globalmente bien —Laura Conejero, Paco Periu, Mireia Ros, Pep Armengol o Manel Barceló podrían ser destacados—, así como agradable y pegadiza resulta la música original de Ramon Muntaner."* (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 7 de abril de 1989.)

"(...) Dos horas dura ese rosario de fragmentos rusiñolescos, siempre risueño y cordial, aunque de una amenidad e interés enormemente irregular.
Algún economista diría que el montaje se halla sometido al proceso típico de dientes de sierra; a una escena positivamente divertida, capaz incluso de suscitar una vibrante hilaridad, puede sucederle una situación lánguida, perfectamente tristona, atenazada en esa trampa ilusoria que entraña la supuesta evocación de épocas y ambientes cuando no se dispone de los duros, de los duros de verdad, suficientes. El reclamo del "presentador", ese "pasen, señores, pasen", montado sobre el texto de "La niña gorda de Valencia", es un parlotear que resbala sobre el espectador transeúnte y que presagia la discreción que a ratos alcanza esa "alegría que passa" en la sala. Una muestra detonante, escandalosamente obvia, de ese lastre que pesa sobre el espectáculo lo ofrece el "envelat" en su arranque y ulterior protagonismo.
El recinto y sus pobladores siempre parecen hallarse en un trance provisorio, esperando que estalle un sarao que nunca llega a producirse. Cuatro parejas saltarinas y cuatro músicos, cuatro —un prodigio/error de economía— son incapaces de comunicar el mínimo clima festivo, dinámico y regocijante que reclama la opción del director Joan Anguera.
Joan Anguera, el puntal de La Gàbia de Vic, es un profesional serio y solvente. Su rigor se manifiesta aquí exigiendo a los actores una inteligente e inteligible dicción del texto de Rusiñol, esto es, una dicción que se entienda sin necesidad de entrecomillar el barbarismo, o la nota provocadora, cínica o chistosa del autor. No se da, por suerte, ninguna concepción ingenuamente didáctica del asunto. Pero Anguera es un hombre adiestrado, pienso, en trabajos de formato menor y las dimensiones que alcanza el batiburrillo rusiñolesco parecen reclamar un tipo de acción y el impulso de una "grande machine" a los que el director no logra dotar del vigor suficiente.
Ya sé que Rusiñol no es Molière ni De Musset y que el Centre Dramàtic debe vigilar "el calaix" por lo que en otras partes es un ¡Viva la Virgen! Ya sé que Rusiñol sólo alcanzará la posteridad definitiva cuando el futuro Teatre Nacional consagre nuestras glorias escénicas por los siglos de los siglos. Pienso, sin embargo, que en no pocos momentos y tal como fue concebida la propuesta, Duros a quatre pessetes *reclamaba esa tendencia exuberante y pasional a lo Mario Gas* (L'òpera de tres rals), *orientada a echar razonablemente la casa por la ventana, en vez de intentar remediar los déficit con esa ventana, con ese ventanal, modernista que se pone a una escena de salón de* La dona del senyor Josep *y que constituye un efecto alusivo tremendamente cándido, perfectamente prescindible y probablemente caro.*
Claro es que aquí el diálogo funciona, como funciona, en general, la palabra y el episodio que puede acotarse, al margen del movimiento escénico circundante. El monólogo del "prestidigitador", las chanzas y recitados de cuantos intervienen en "Els Jocs Florals de Can Prosa", las intervenciones de personajes arquetipos con los que se divertía el autor, cubriéndolos de ridículo, salvan el espectáculo, convirtiéndolo en una diversión intermitente, haciendo olvidar lo que creo equivocaciones flagrantes, como la de "El titella pròdig", un fragmento largo, desmesurado y que es un homenaje a la tertulia de "Els Quatre Gats" fuera de contexto, aun cuando en él luzca de modo especial la escenografía de Jordi Castells —premeditadamente "Kitsch"— y la técnica "titellaire" de Santi Arnal y Karin Schäfer. Pienso que todo el cuadro interpretativo merece un especial aplauso por el entusiasmo, acierto y ternura que ha puesto en ese entrañable y desigual recuerdo rusiñolesco." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 7 de abril de 1989.)

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE VALENCIA. Valencia

L'HOME, LA BÈSTIA I LA VIRTUT
De Luigi Pirandello. Traducción: Rodolf Sirera. Dirección: John Strasberg. Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico. Intérpretes: Jaume Valls, Teresa Lozano, José Sáncho, Pep Molina, Juan Salvador Lloret, Neus Agulló, Bejamín Figueres, Manuel Ochoa, Francisco Alós, Carmen Belloch, Andrés Navarro y Paolina Perella. Estreno: 1 de noviembre de 1988, en la Sala Rialto de Valencia.

"(...) Este espectáculo tiene también una gran ventaja. El hombre, la bestia y la virtud, *ha sido escrito por Luigi Pirandello y Pirandello es un gran autor. Escribe siempre sobre la dualidad de la vida, lo que soy y lo que quiero ser, y todos reconocemos esa dualidad. Define el mundo moderno. En el teatro el mundo comienza con* Hamlet, *pero, de eso hace doscientos cincuenta años. Hasta llegar a Ibsen o a Chejov, no encontramos de nuevo un personaje capaz de sentir una cosa y hacer otra, o que tenga miedo de actuar de acuerdo con lo que siente. ¿Quién soy realmente? Este es el dilema moderno que Pirandello representa brillantemente; y en esta obra con un particular matiz de ironía y sentido del humor. Está llena de vida, como lo está todo gran arte. Ser real y natural es la marca del buen arte.*
Este principio de realidad es la base de mi trabajo. Espero que la forma en que he dado vida a estos personajes, cómo se expresan a través de las palabras y de las acciones, os hagan disfrutar tanto como a nosotros durante los ensayos." (John Strasberg, director. Fragmento del programa.)

"(...) Hay que entender que Sirera y Strasberg han cambiado el registro satírico llevando a farsa "divertente", casi grotesca, la humorada casi dramática del gran autor. Los condicionamientos sociales han cambiado profundamente en ochenta años. Tomarlos hoy a broma lleva a una comedia casi de figurón. Paolino, interpretado con soltura, con eficacia, por Jaume Valls, es un figurón. La señora Perella, de Teresa Lozano, es ya casi una marioneta. El juego resulta muy bien. Todo está hipostasiado. Los chicos estudiantes, el hijo del capitán, graciosa y viva interpretación del niño Francisco Alós, son muñecones enormes, y el médico, Pep Molina; el boticario, Lloret; el mismo capitán, José Sancho, son tipos de Comedia del Arte Italiana. Definidos de un toque, sin clase alguna de psicologismo. Como todo compone bien un típico cuadro siciliano o, por lo menos, propio de la Italia meridional, el trabajo del Centre Dramàtic alcanza cotas muy estimables. Anótense dos preciosos decorados muy realistas de D'Odorico. Rara vez se logra ocupar tan bien la vasta embocadura del Centro Cultural de la Villa.

La mordacidad que Pirandello derrochó en deliciosas novelas sicilianas se aligera, se alegra en este montaje. Neus Agulló y Carmen Belloch producen briosamente el acorde femenino de este lejano drama convertido en burla de mucha risa por el eterno barroquismo valenciano." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 25 de marzo de 1989.)

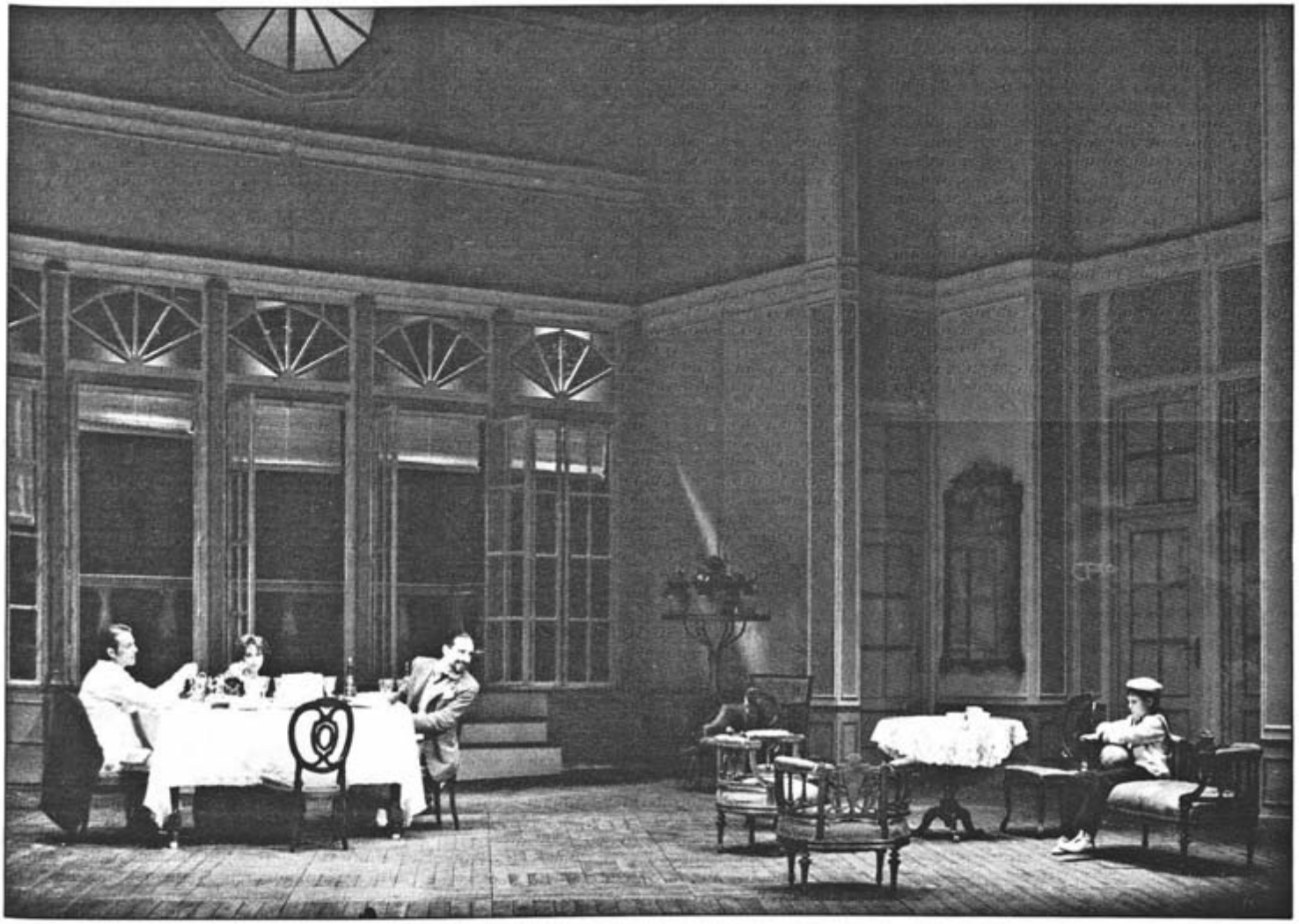
"El hombre, la bestia y la virtud *es una pieza menor de Luigi Pirandello que desarrolla el viejo tema del marido burlado por su mujer y el amante. Su tratamiento recuerda, en cuanto a la anécdota, a muchos de los entremeses españoles de los siglos XVI y XVII, con los que, sin duda, tiene una común raíz, tal vez de carácter folklórico o popular y que pone de nuevo de manifiesto la relación entre el teatro español y el italiano en los siglos citados.*
En la pieza de Pirandello el amante y la mujer que llevan a cabo el engaño son dos caracteres pusilánimes que contrastan con la temida e irascible personalidad del marido burlado, paradoja que proporciona buena parte de la indudable comicidad de la pieza.
La presentación de tipos peculiares, como el profesor particular, el boticario, el médico, el marino o los inevitables criados, realizada con fino trazo caricaturesco completa el cuerpo de la comedia que enlaza de este modo con la tradición de la "Commedia dell'Arte" italiana y con la mejor línea del teatro de caracteres de todos los tiempos y lugares. En muchos momentos el espectador puede tener la sensación de estar asistiendo a la representación de una serie de entremeses o de una antología de escenas de la comedia clásica.
John Strasberg se ha esforzado a la hora de sacar partido del texto y de los medios de que disponía. Para ello ha optado por una dirección de actores —mediocres casi todos ellos— en la que se impone una interpretación exagerada y gesticulante —posiblemente en exceso—, que acentúe el aspecto farsesco de la pieza.
El resultado, si bien permite obtener efectos cómicos seguros e inmediatos, diluye la capacidad de sugerencia del texto pirandelliano. Lo que en la obra se apunta o se insinúa, aparece grotescamente distorsionado en la puesta en escena de Strasberg, destruyendo así lo que constituía el juego sutil entre apariencia y realidad en El hombre, la bestia y la virtud.
Por otro lado, el carácter farsesco del trabajo de actores contrasta con la escenografía realista —bellísima— de Andrea D'Orico y con la cuidada iluminación de Enric Teunis, quienes han estilizado un espacio escénico de época, riguroso y detallado, que nada tiene que ver con los aspavientos con que los intérpretes transforman a sus personajes en muñecos de referencias inmediatas de tiempo y lugar. En este mismo sentido el encierro de los alumnos del profesor Paolino en una oquedad del escenario, en vez de en un cuarto mal iluminado, revela una solución fácil, deseosa de un efecto cómico seguro, que impone a la escena un carácter gratuitamente grotesco.
Los valores del texto pirandelliano, ese "particular matiz de ironía y sentido del humor" que Strasberg cita en el programa de mano, parecen haber sido sustituidos por una comicidad un tanto burda y se ha perdido la ocasión de hacer un gran espectáculo. Con todo, y dada la calidad del texto y la belleza de la escenografía y de la iluminación y dado también el esfuerzo —indiscutible— de los actores, el espectador se divierte gustoso con la pieza." (Eduardo Pérez-Rasilla "Reseña". Madrid. Mayo de 1989.)

"No era todavía un autor maduro Pirandello cuando escribió El hombre, la bestia y la virtud. *Todavía se prestaba más atención en Italia al movimiento futurista y al teatro de lo grotesco que a él, que, sin embargo, había escrito ya* La verdad de cada cual. *Cuando escribió* El hombre, la bestia y la virtud *tenía ya claras las nociones de lo oscuro: es decir, de la identidad, la apariencia y la realidad, las relatividades de la psicología, las personas que cohabitan en una sola... Aquí está su fábula, el amante ha embarazado a una esposa desdeñada y tiene que prepararlo todo —ambiente, vestuario, afrodisíacos— para que el marido entre a su mujer y pueda creer que el niño es suyo. Hombre, bestia y virtud están personalizados por tres personajes de la farsa: amante, marido y esposa. La anécdota es breve: se alarga con las conversaciones adecuadas, con los personajes suficientes, con la "dramaturgia" de Pirandello y con la añadida por Rodolf Sirera y por la dirección de John Strasberg, heredero de Lee, del "método", de una cierta ortodoxia. Aun así, las reiteraciones, las repeticiones del teatro de hace ochenta años pesan con todo su peso.*
Strasberg trabaja su género. Los actores no deben estar quietos mientras hablan, deben tener su relación con los objetos de escena: como lo que hablan es lento y reiterativo, lo que hacen resulta frenético. No hacen más que tocar cosas. Luego viene la italianización: como Pirandello era italiano, su teatro era italiano, y un hombre de otra civilización tiene que verlos exagerados. Desde el principio, en que antes de levantarse el telón la compañía canta canciones italianas populares, hasta cierta forma de moverse y hablar los personajes, hasta con alguna palabra italiana entreverada en el castellano de andar por casa —capito!, exclama alguno— para que se comprenda que son cosas de la sociedad mediterránea. Adiós Pirandello; su universalidad bien ganada, su teatro, que eleva a símbolos de todos nosotros —hombres, bestias, virtuosos—, las trampas que todo ser humano se plantea o se puede plantear, se convierten en una especie de costumbre local, una cosa muy graciosa que les pasa a los italianos y a algunos otros mediterráneos.
Son mediterráneos también los actores que interpretan la farsilla grotesca y algo pesada: es una producción del Centro Dramático de la Generalitat de Valencia. No son, por consiguiente, contrarios al gesto que les manda la dirección, y tienen para estas cosas una comicidad propia que nadie les aconseja reprimir, sino al contrario. Los tres personajes que hacen Jaume Valls —el hombre—, José Sancho —la bestia— y la virtud —Teresa Lozano— cumplen con su condición de símbolos vivos, sin ningún intento de matices o de reflejos, de complejidad humana; y, en ese sentido de piezas únicas, lo hacen bien. Como los secundarios, que aún tienen más movimientos para alegrar la farsa desde abajo. Excepcionalmente bien el niño Francisco Alós, que demuestra que se puede ser niño y actor.
Aun siendo pocos, los espectadores se unieron para dar sus aplausos de premio al trabajo realizado a todos los actores, y a los escenarios de Andrea D'Odorico, que sobre todo en el segundo acto dio un clima de limpieza mediterránea." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 20 de marzo de 1989.)



En ambas páginas, diferentes escenas de "L'home, la bestia y la virtud", de Pirandello, una producción del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, con dirección de John Strasberg. Sobre estas líneas, los actores Pepe Sancho (a la izquierda), Jaume Valls y Teresa Lozano, protagonistas de la obra que aparecen también en el resto de las fotografías. (Fotos: Ros Ribas).

"¿Quién "tiene la culpa" de esa diversión? ¿La tiene Pirandello? ¿Ha sido John Strasberg, el director, quien ha desatado el rosario de situaciones cómicas y bullangas escénicas o, tal vez, deba atribuirse el tono festivo arrollador que tiene L'home, la bèstia i la virtut *a la fuerte personalidad del primer actor, Jaume Valls? Sin duda, el peculiar retrato del "transparent senyor Paulino, professor particular", que ofrece Jaume Valls encierra un magnetismo del que no pueden sentirse ajenos los otros personajes de la comedia. No parece sensato imaginar que este "Paulino" atribulado, gesticulante, en permanente frenesí podía, aquí, vivir su vida desmadrada reduciendo a la condición de meros satélites a sus compañeros de esta aventura. Luigi Pirandello, como es natural, no escribió* L'home, la bèstia i la virtut *pensando en algún Quique Camoiras, en algún Paco Morán que*







dictará su ley a un conjunto de subalternos; de ahí que el montaje de Strasberg pueda acusar el inevitable contagio a toda la comedia del perfil acusadamente jocoso de su personaje principal. ¿Por qué hablar, pese a todo, de "culpa", cuando hay que referirse a unos aspectos inequívocamente gratificantes para el público? La respuesta, parece obvia: el espectáculo del CDGV esconde, a mi modo de ver, de manera excesiva el sarcasmo, la mala uva y el sutil regateo con los equívocos que Pirandello planteaba ya en esta obra. John Strasberg, sin embargo, optó por una concepción y por una lectura más transparente y unívoca de la pieza, poniendo el listón del humor, de la sátira amarga, del cinismo a la altura, en el fondo, más fácil y agradecida de la comicidad. ¿A qué obedecen si no esas apelaciones a la virtud de "la señora Perella", a la propia honradez de Paulino, a la bestialidad del marido de la embarazada, efectuadas siempre bajo unos registros netamente caricaturescos? ¿No era mucho más pirandeliano, mucho más propio de "la marca de la casa" presentar las paradojas entre deshonras lamentadas y desvergüenzas elocuentes, entre apariencias que se defienden con uñas y dientes y flaquezas que se intentan ocultar a través de una estructura dramática mucho más contrastada?

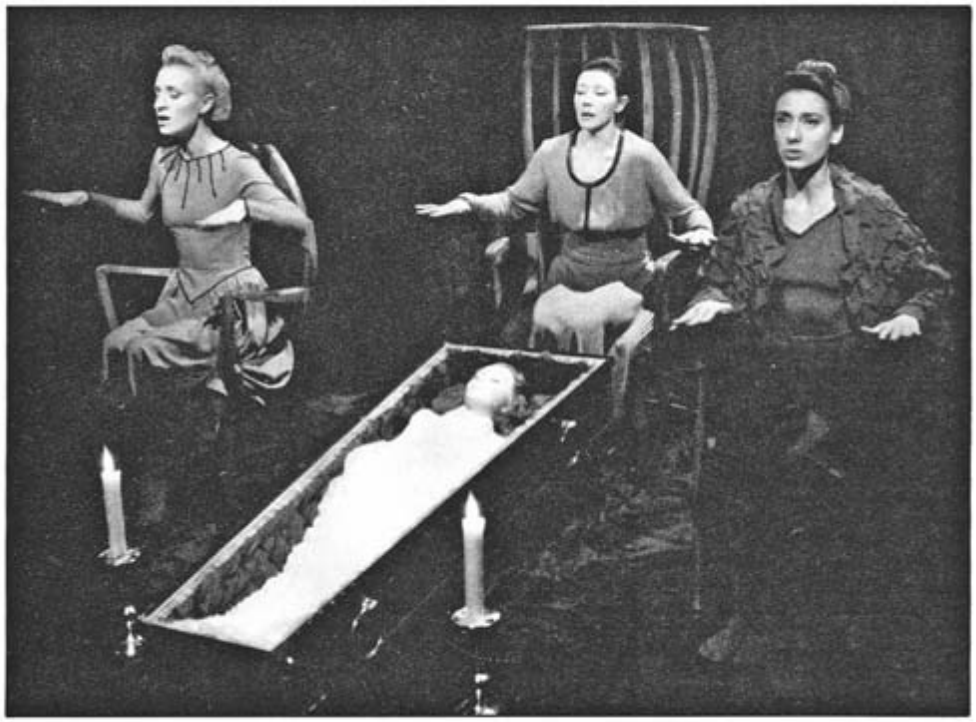
La referida "facilidad" no supone, todo hay que decirlo, un demérito que empobrezca el trabajo de dirección e interpretación. Digamos simplemente que se trata de una cierta operación "traicionera" rendida en exceso al lenguaje y a las argucias triviales que se usan en las comedietas de alcoba y que se benefician siempre de la complicidad apriorística del espectador. A partir de ahí, es obligado reconocer el ímprobo esfuerzo de Strasberg y de los actores por enriquecer la comedia con un difícil ejercicio escénico en el que las técnicas naturalistas se alambican aproximándose a menudo a un grado de paroxismo que forma parte de la propia diversión.

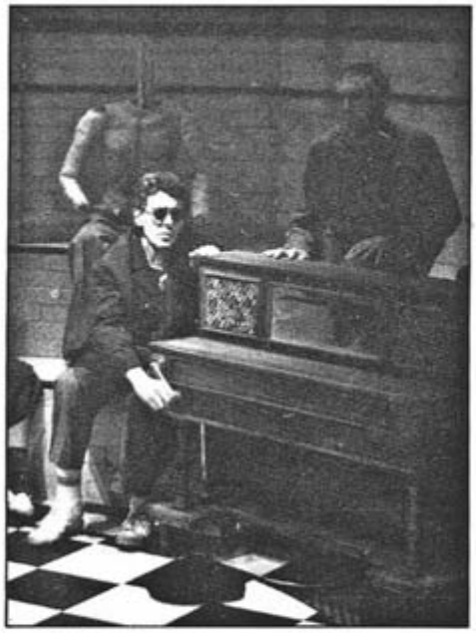
En tal sentido, L'home, la bèstia i la virtut *es una pieza donde los objetos, el mobiliario, la indumentaria cobran dimensiones de primera magnitud que exigen a los intérpretes una disciplina que va mucho más allá del mero adiestramiento en el gesto y la palabra. Hay, en suma, una desbordante generosidad comediográfica que en no pocas escenas es una pura delicia y que obliga a los actores a un tipo de filigrana no fácil de superar.*

En el marco de una muy sugestiva escenografía, Jaume Valls hace literalmente lo que quiere con su personaje; creo, incluso, que hace demasiadas cosas y que con algunos gritos, ademanes y salidas intempestivas bordea la frontera de un peligroso histrionismo. Sea como fuere, su "Paulino" acaparó las ovaciones más intensas que merecidamente recibió la compañía." Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 13 de enero de 1990.)

EL MARINERO

De Fernando Pessoa. Versión: Ángel Campos Pámpano. Dirección: Vicente S. Genovés. Escenografía y vestuario: Manolo Zuriaga y Josep Simón. Música: Rafael Mira. Intérpretes: Rosana Pastor, Amparo Llopis, Marina Viñals, Joaquín Hinojosa, José F. Galotto y Mario Rodríguez. Estreno: 24 de noviembre de 1988, en la Sala Moratín de Valencia junto a *Una llamada para Pirandello.*





En esta página, en la parte superior, las actrices Rosana Pastor, Amparo Llopis y Marina Viñals, en una escena de "El marinero", de Pessoa, producido por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. (Foto. Ros Ribas). Abajo, un momento de "Una llamada para Pirandello", de Antonio Tabucchi, a cargo, igualmente, del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (Foto: R. Sánchez de Merás). En la otra página, el Centre pone en escena "Taxi, al Rialto", basado en una idea de Antonio Díaz Zamora.

UNA LLAMADA PARA PIRANDELLO

De Antonio Tabucchi. Traducción y versión: Joaquín Hinojosa. Dirección: Vicente S. Genovés. Escenografía y vestuario: Manolo Zuriaga y Josep Simón. Música: Rafael Mira. Intérpretes: Rosana Pastor, Amparo Llopis, Marina Viñals, Joaquín Hinojosa, José F. Galotto y Mario Rodríguez. Estreno: 24 de noviembre de 1988, en la Sala Moratín de Valencia.

"Decir algo sobre un espectáculo de estas características es tan difícil como inútil; en cuanto ustedes entren en la sala y oigan las primeras frases se darán cuenta de lo que quiero decir. Es, sin duda, un montaje para almas sensibles, cuyo objetivo no es divertir, sino hacer disfrutar.

Se trata de "un teatro de texto", la primacía de la palabra y, también, desde nuestro punto de vista, de la emoción.

Su densidad dificulta la síntesis, ya que en El Marinero *se abordan los grandes enigmas de la humanidad, tales como la muerte, la existencia, los sueños, lo real, etc.*

Y Una llamada para Pirandello *resulta ser un canto solitario y amargo a la locura desde la figura de un actor que interpreta a Pessoa. ¿Qué se puede decir sobre esto que el propio Tabucchi y Pessoa no digan en sus textos?"* (Vicent S. Genovés, director. Fragmento del programa.)

"(...) No pretenderé yo, ¡pobre de mí!, decir que Pessoa se adueñó de mí y me dictaba en fantasmal clandestinidad, pero os aseguro que todo fue "raro", por fluido, por feliz, por alumbrador: la sintaxis nacía con dulce esfuerzo, las equivalencias brotaban por sí solas, los adjetivos se escribían por sí mismos... Y en todo este proceso de "fiebre", de "vuelo", el más "extrañado" era yo, que me deslizaba maravillado

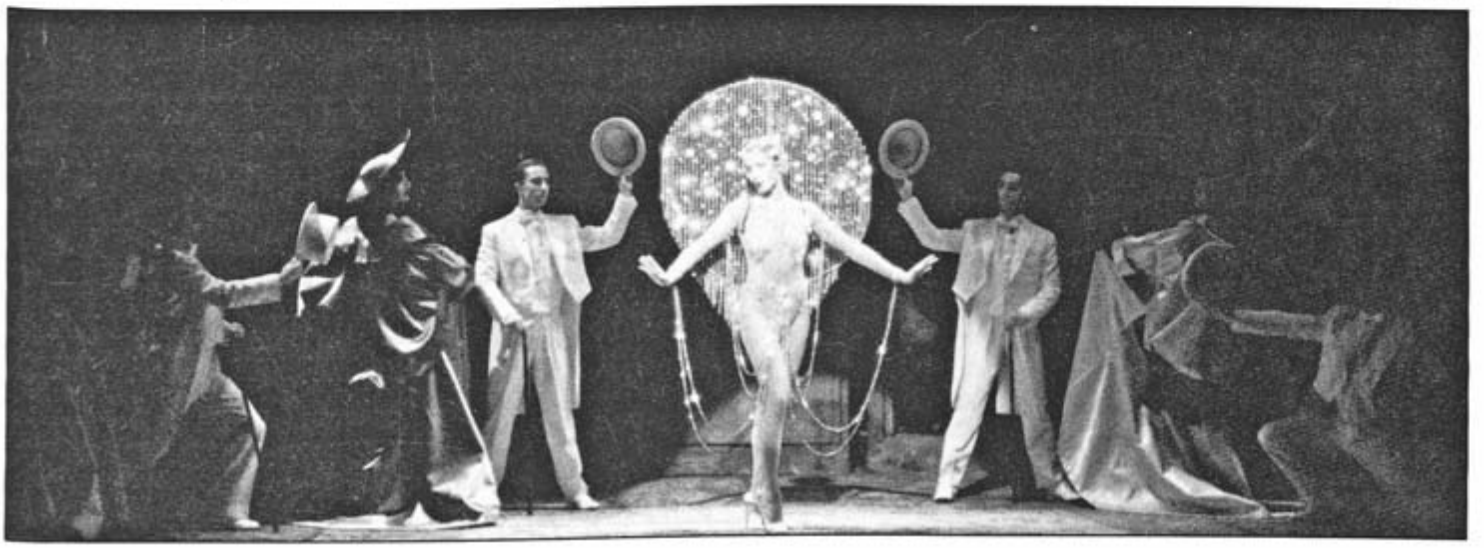
sobre las palabras, sintiendo la enorme inteligencia con la que Tabucchi había hilvanado, vida, versos, personajes, filosofías e intuiciones de y sobre Pessoa, construyendo un todo armónico, pleno de rabiosa modernidad: una elegía de solidaridad con la locura como elemento de creación. El actor loco que interpreta a un Pessoa que pide auxilio a Pirandello, lo fui yo por unas horas en el escenario de mi escritorio. El sábado, 3 de septiembre, en un despacho de vuestro edificio se consumó todo. Apenas leída mi propuesta, la aceptásteis. Fue uno de mis mejores pequeños momentos de gloria, al que han sucedido angustias y zozobras, las luces y los eclipses del durísimo proceso de ensayos, de doloroso enfrentamiento gozoso con algo que, al encararlo, sentía como mío, pero que se me escapaba una y otra vez... Y en el llegar a aprenderlo, uno se hace jirones, que sólo se zurcen con las hilachas de jironés anteriores, fruto no ya de la ficción de la creación, sino del ejercicio de la vida." (Joaquín Hinojosa, actor. Fragmento del programa.)

"Las dos piezas que componen el programa Pessoa son bastante distintas entre sí, aunque componen un todo armónico. En el texto del poeta la palabra fluye incontinente y se apodera absolutamente de la escena. Lo real y lo soñado, la muerte y la memoria, van tejiendo una red inextricable en boca de esas tres mujeres imposibles (Amparo Llopis, Rosana Pastor, Marina Viñals). Es un poema dramático que su autor definió acertadamente como "teatro estático"; Vicente S. Genovés, el director, se ha empeñado en la árdua tarea de que sea también un "teatro estético". Y, en cierta medida, lo consigue. La interpretación de las tres actrices, la música en directo y el ambiente diseñado por Manuel Zuriaga y Josep Simón, logran crear el clima ideal para que el verbo se haga verbo.
Por el contrario, el texto de Tabucchi se mueve en otras coordenadas. Se trata de un juego pirandelliano en el que el propio Pessoa se transforma en personaje y en el que el problema de la identidad ocupa el lugar central. La sala del hospital psiquiátrico en el que se desarrolla la acción subraya, tal vez demasiado, el carácter esquizofrénico del poeta. La identificación con la locura, y también con el fingimiento, estaba cantada. "Pessoa" es "persona" y "persona", no lo olvidemos, significa "máscara". La esquizofrenia del poeta se identifica de este modo con la del actor. Una serie de espejos enfrentados. Es evidente que dar vida escénica a un texto como éste no es nada sencillo. Genovés ha tenido la suerte de contar con un actor admirable, como lo es Joaquín Hinojosa, y con un buen equipo detrás (los ya referidos Zuriaga y Simón, y el iluminador Josep Solbes), pero aún así no ha logrado que la obra haga vibrar emotivamente al espectador. El resultado es bello, sí, pero de una belleza gélida, casi inhumana." (Nel Diago. "Turia". Valencia. 5 de noviembre de 1988.)

"Hay que apresurarse a decir que El marinero *es un texto de muchos quilates, y teatralizable si se asumen los riesgos de lo que su autor entendía como "teatro estático". Así lo ha entendido Vicente Genovés, en su montaje quizás más arriesgado, y así también las actrices que prestan su voz y su presencia a las voces del velatorio, en una interpretación que simultanea la frialdad y la emoción.*
La indeterminación de la palabra ("¿por qué lo que voy a decir será pasado desde el momento en que lo diga?", se pregunta una de las veladoras) está muy bien recogida en el trabajo de las actrices.
Una llamada para Pirandello *riza el rizo de un improbable encuentro lisboeta entre Pessoa y Pirandello. Más allá de esa circunstancia inicial, lleva hasta el final el juego de los heterónimos pessonianos, mediante la irrupción de un actor en la sala de un hospital psiquiátrico, un actor que lo mismo es Pessoa disfrazado que todo lo contrario, es decir, un actor disfrazado de Pessoa y dispuesto, por encargo, a entretener a su público, es decir, a los internos del psiquiátrico tanto como a los espectadores.*
El texto es menos brillante que el anterior, más directamente teatral, de menor altura. Joaquín Hinojosa lleva a cabo un auténtico "tour de force", del que sale tan vencedor como agotado. Es el notable actor que interpreta a un mal actor que podría ser Pessoa.
El conjunto es un espectáculo minoritario, desde luego, con momentos de gran intensidad." (Julio A. Mañez. "Levante". Valencia. 29 de noviembre de 1988.)

"Magnífico Hinojosa en su papel de Pessoa, casi transmutado en el espíritu de sus muchos espíritus. Impregnando el espacio escénico, diminuto pero minucioso, del sentido metafísico de las frases del texto. Un coro de locos y gorgonas rodean al actor transido, traspasado por las mil espadas del dolor que produce ser lúcido.
Hinojosa es un diablo iluminado que interpreta todos los registros, y en verdad que la pequeña obrita de Tabucchi da para lucirse a un actor con agallas. Son aquí los ojos del cómico, tras unas anteojeras históricas, bajo sombrero de fieltro barato y arrugado, quienes ejercen de hilo conductor de la historia.
Dos fuegos que igual ríen, lloran o parlotean de ansiedades. El público queda colgado de semejantes registros, encandilado por la forma que tiene de moverse el actor, inundando la escena de paradojas y sugerencias. Llenando el espacio de la representación de una transparencia extraña, un ambiente de gran obra.
Para algunos será Pessoa un entrañable conocido —Conejero, el director del Palau, se levantó al final emitiendo suspiros de placer—, pero para otros será un hallazgo perfecto.
Vaya al Rialto a ver esta pequeña obra y paladee con cuidado cada una de sus frases, pues de entrada la enjundia metafísica de Pessoa-Tabucchi parece invisible, pero tiene la terrible contundencia de un pedrusco. El que avisa no es traidor." (Abelardo Muñóz. "Hoja del Lunes". Valencia. 28 de noviembre de 1988.)

TAXI, AL RIALTO
Basado en una idea de Antonio Díaz Zamora. Letra de canciones y texto: Kado Kostezer. Dirección: Antonio Díaz Zamora. Escenografía y vestuario: Marcelo Grande. Intérpretes: Ferrán Rañé, Montse Guallar, Eva Busquets, Carmen Cardo, Maika Crespo, Juan Antonio Mochales, Juan Luís Monrabal, Gracia Olayo y Pablo Sánchez. Músicos: Milan Kokvaric (violín), Chema Urios y Josep Hernández (contrabajo), Joan



Cerveró (percusión) y Bartolomeu Jaume (piano). Estreno: 10 de enero de 1989, en la Sala Rialto de Valencia.

"(...) En este espectáculo se habla de un mundo de fantasía e imaginación que empezó en el teatro de feria y continuó en los cafés-concierto franceses con sus cómicos estruendosos y sus hermosas cancanistas, en las pequeñas salas teatrales de la España de 1900 (donde nació lo que se dio en llamar "género ínfimo"), en la acidez del cabaret alemán de entreguerras, en los encantos y suntuosidades de las revistas del gran Ziegfeld y sus chicas y en el brillo de los pasodobles de la revista española de los años cuarenta. Taxi, al Rialto *es un homenaje a todo esto.*

Durante muchas semanas un grupo de profesionales hemos viajado a través de un género que amamos profundamente y sobre el que vamos a intentar esta noche ofrecerles, mediante la esencialización de sus claves, una evocación cargada de respeto y entusiasmo. Hemos pretendido unir la investigación de unas técnicas y principios de actuación que se han perdido o han sufrido degradaciones a lo largo del tiempo, con la necesidad de entretener y dar placer, cualidades estas últimas que eran, y son, la esencia del musical." (Antonio Díaz Zamora, director. Fragmento del programa.)

"Hay una sensación como de caja de sorpresas; ese irrefrenable atractivo de las cajitas chinas, de música antigua, que recorre toda la obra. Al principio, todo parece muy forzado, e incluso uno llega a pensar que algunos de los actores deberían ensayar mejor los números. Pasada la primera media hora de representación, la cosa cambia y Taxi, al Rialto *se convierte en un monumento "kitsch", construido con inteligencia. Algunos lo han calificado ya de "music-hall intelectual" y no deja de ser cierto, porque aquí hay un cuidado cerebral en el montaje de los números. El público comprueba con agrado cómo la música se realiza en vivo, con una orquestina de violines y batería a pie mismo del escenario, y el batiburrillo de escena cobra vida gracias a la fuerza melancólica de los números. Es una sucesión de escenas, personajes y escenarios que no da respiro, y que, a distancia considerable de las vulgaridades a que nos tiene acostumbrados el "music-hall" auténtico, es decir, el que se hace por ahí, aquí hay un cuidado minucioso en la construcción del "sentido" de la obra.*

Un exceso de sofisticación, empero, marca el conjunto, y no es otra cosa que el reflejo de la manera de ser de su mentor y padre, Antonio Díaz. Algunos ya andan criticando el hecho de que el director del Rialto monte su propia obra en el mismo lugar, a lo que otros contestan que si tiene calidad uno puede hacer de su capa un sayo.

Díaz Zamora y Kado Kostzer no han confeccionado un sayón, sino vestidos lujuriantes de satén, de perlas, rubíes y diamantes para epatar a quien haga falta. También hay aquí semiótica maldita e inaudita estética de letrina, que sirve para hacer uno de los números más conseguidos: "Marlene en los urinarios" lanza un discurso sarcástico, en el que se ve muy de cerca la mano del dúo Kostzer-Zamora.

Sin lugar a dudas que esta obra va a levantar todo tipo de pasiones encontradas. Para unos será un "teatro para mariquitoles", plagado de tics y vicios mitómanos; para otros, Taxi.... *será un canto a la libertad de creación personal, el libertinaje escénico que lo único que pretende es divertir al respetable. Falta, eso sí, un poco de cachas y músculos en los actores encargados de los simbolismos eróticos. Da la sensación de que todo está construido en pequeñito, a la medida de nuestro entrañable provincianismo. El recorrido por los distintos géneros de un género más muerto que vivo es una memoria sentimental. El domador de pulgas, el cómico del hongo y otros números coloristas y bien resueltos sumergirán a aquellos que jamás conocieron el auténtico cabaret en la perplejidad. Las marías y las marujas que frecuentan el Rialto no entenderán nada, aunque tampoco hay mucho que entender. Divertimento intrascendente, suave provocación,* Taxi... *consigue, en definitiva, un buen acabado. Dejando de lado las mitomanías personales de sus autores, obvias en el montaje, la obra divertirá con moderación a sus espectadores."* (Abelardo Muñoz. "La Hoja del Lunes". Valencia. 16 de enero de 1989.)

"(...) Es decir, es comprensible que este comentarista se sienta desencantado, decepcionado, tras la contemplación de este pretendido homenaje al music-hall. Motivos para la ilusión los había previamente. Que un Centro Dramático Institucional renunciara provisionalmente a los Valle-Inclán o a los Pirandello para adentrarse en el terreno del "género frívolo" parecía, en principio, una idea arriesgada e interesante. Que tal empresa la condujera un director acreditado como Antonio Díaz Zamora, que ha vivido ese ambiente desde su más tierna infancia, mejor aún. Que un hombre experimentado como Kado Kostzer, colaborador habitual de Alfredo Arias, se encargara de la escritura, y que un actor tan sensacional como Ferrán Rañé nucleara la representación, constituían también, inicialmente, garantías más que suficientes para el éxito.

Pero una conjunción de estrellas no es el firmamento, ni siquiera una galaxia. Como tampoco Taxi, al Rialto *es un homenaje al music-hall. El mejor homenaje, a mi entender, hubiera consistido en montar realmente un musical, con auténticos artistas especializados en el género; o tal vez, una visión retrospectiva, pero crítica. No ha sido así; todo ha quedado reducido a la simple y llana evocación, a la nostalgia;* Taxi, al Rialto *es como un bello álbum de ilustraciones que trata de reproducir la historia del musical. Pero sin lograr ocultar que no se trata de fotografías originales, auténticas, sino de recreaciones hechas en un estudio. Vamos, que los cantantes no son cantantes, que los bailarines quizá lo sean, pero son pocos y quedan desdibujados por el vestuario y el decorado (los verdaderos protagonistas); que la orquesta es insuficiente y la música inconsistente (aunque Ramón Ramos sea un excelente músico en otras vertientes); que el maestro de ceremonias asume demasiadas responsabilidades (nunca habíamos visto a Ferrán Rañé tan desangelado); que el hilo argumental (?) es ñoño y carente de humor (el único rasgo humorístico digno de mención radica en la parodia de la Rita Hayworth de Gilda para interpretar "¡Ay, Ramón!". O sea, que aplaudimos la intervención y el esfuerzo, valoramos muy positivamente los elementos plásticos y destacamos, por encima de todo, la labor de Montse Guallar (no le acompaña la voz, pero cree en lo que hace y lo hace bien). Pero pensamos que este espectáculo sólo cobrará pleno sentido si se le orienta hacia un público escolar, es decir, si se asume su condición de montaje meramente didáctico. En cualquier caso, los taxistas tienen descuentos especiales, algo es algo."* (Nel Diago. "Turia". Valencia, 16-22 de enero de 1989.)

"Taxi, al Rialto *respira por todos sus poros esa zafiedad provinciana que recurre al pretexto de los homenajes al género —el "music-hall", en esta ocasión— para disfrazar la propia incapacidad a la hora de diseñar un trabajo medianamente decente. Si su propósito era enterrar de una vez por todas, en lo que respecta a la ciudad de Valencia, los fastos de los géneros que transita, bien puede decirse que lo consigue plenamente. El montaje de Díaz Zamora —y no entro aquí para nada en consideraciones acerca de su gestión al frente del Centre Dramàtic— es deleznable en la medida en que su evocación de cierto pasado escénico no llega nunca a rozar siquiera el esplendor del género que dice homenajear. Es como el que rima luna con aceituna creyendo así aproximarse a Lorca. Es, en consecuencia, un espectáculo profundamente impotente, estéril, impostado, con esa mala sombra que sólo algunos especímenes proclives a la megalomanía inmotivada consiguen alcanzar. Es, también, un retrato perfecto de lo peor de lo valenciano, aspecto este que sorprende en un director que, como es el caso de Díaz Zamora, no se corta un duro a la hora de apelar al carácter internacional de los proyectos que administra.*

Taxi, al Rialto, *si es que hay que ponerse serios, adolece de los defectos propios del nuevo rico: no llega jamás a comprender el secreto de los mecanismos que mueven las cosas —en este caso, el musical—, pero cree saber la manera de imitarlos. Es, naturalmente, una burda imitación, una manifestación zafia de la falta de talento. Y es una falta de atributos que tiene un carácter contagioso. Nunca se ha visto a Ferrán Rañé, excelente actor en los más diversos empeños, tan desprotegido, desamparado y perdido como en esta torpe función. Claro que arruinar a un actor de ese calibre es poca cosa cuando se cuenta con las pesetas suficientes para llevar adelante el empeño de deslumbrar al espectador con trucos de feriante repentinamente enriquecido.*

Es precisamente ese aspecto lo más sorprendente de este injustificado espectáculo: el derroche de medios contrasta con el escaso provecho que de ellos viene a obtenerse, el relativo esplendor de una escenografía insultante desdice constantemente el precario trabajo de dirección con los intérpretes y todo obedece, por volver al ejemplo anterior, a la mentalidad del nuevo rico: sortijas de oro y pulseras de brillantes que nunca llegan a ocultar las marcas de los antiguos sabañones.

Quedan, eso sí, algunas músicas, algunas canciones ganadas a la nostalgia —para los más mayores o los más memoriosos de los espectadores—, que lo mismo podrían darse en la radio sin necesidad de recurrir a esta procesión de fantasmas escénicos que Díaz Zamora pretende poner en pie, no se sabe bien con qué propósito. Si ha sido a su mayor gloria, que otros se la concedan. El género del "music-hall" y los subgéneros próximos, han sabido sobrevivir hasta este otoño del siglo. Y seguro que perdurarán más allá de las aviesas intenciones que, a

la vista de lo visto, cabe atribuir a Taxi, al Rialto. *No se liquida así como así al teatro."* (Julio A. Mañez. "Levante". Valencia, 12 de enero de 1989.)

LOS FIGURANTES
De José Sanchis Sinisterra. Dirección: Carme Portaceli. Escenografía y vestuario: Xavier Millán. Intérpretes: José Galotto, Albert Forner, Pilar Almería, Fernando Folgado, Lola Moltó, José Gil, Víctor Pérez, Vicente Sacristán, Ferrer Catalá, Aurelio Delgado, Manuel Puchades, Juan Carlos Garés, Paco Alegre, Amparo Ygual, Fina Torres, Pilar Labrada, Joan Peris, Pilar Martínez y Juan Mandli. Estreno: 28 de febrero de 1989, en la Sala Rialto de Valencia.

"Hay un personaje aquí dentro, entre los figurantes, cuyo sueño es hacer un monólogo. En un momento dado y por casualidad, mientras se prepara una representación, se queda solo en escena y empieza a hablar con el público, a contar todo lo que se le ocurre, lo que sueña, lo que piensa y lo que no se atreve a pensar, pero sabe muy bien que lo que está haciendo no es un monólogo, es capaz incluso de adivinar lo que pasará inmediatamente después, lo que demostrará que lo que acaba de hacer delante del público no es un monólogo.
Pero lo cierto es que se ha pasado un buen rato él solo hablando en escena. Quizá no lo sienta así, no lo viva así, ni quizás otras personas como él tampoco. Quizá no sea un monólogo convencional en su sentido más mítico y por eso él no lo siente como tal. Posiblemente cree —y muchos otros como él también— que un monólogo ha de ser diferente y que, por supuesto, lo ha de hacer alguien distinto a él, alguien más importante, alguien que tenga algo más que decir (algo más importante que decir).
El resto de los figurantes viven exactamente la misma situación —y algunas personas como ellos también— creen que deben hacer algo más importante, una cosa que convencionalmente se llama Teatro, para merecer ser observados, para sentir que ellos también tienen qué decir y hacer algo importante y ser tan importantes como aquellos que lo hacen. Jamás tienen la sensación de estar haciendo nada que valga la pena, y las personas como ellos tampoco.
En su lucha masiva —porque son muchos y las personas como ellos también— por encontrar el camino de los otros, el camino válido para estar a la altura de lo que hay que hacer, convierten ese gran teatro donde se iba a representar una obra bien hecha, de calidad, en un desván de utilería. Conscientes de que así no llegarán a ningún sitio, inseguros por su papel, lo vacían todo y pueblan la escena (eso sí, esta vez a conciencia) de ellos mismos sin atuendos, sin nada, en sus actitudes más cotidianas. En su lucha por sobrevivir, por tener un espejo soportable en los demás, por poder expresarse como cualquiera tiene derecho a hacer, llegan a la esencia del teatro sin saberlo: "a un lugar cualquiera le llamo espacio vacío; una persona camina por este espacio vacío mientras otra la observa; es todo lo que se necesita para que se produzca el acto teatral." (Peter Brook)." (Carme Portaceli, directora. Fragmento del programa.)

"Para empezar se trata de una comedia que se mueve en el resbaladizo terreno del teatro dentro del teatro, algo pirandelliano, pero muy del gusto de este inteligente autor. Un grupo de figurantes se quedan abandonados en el escenario. Las figuras se han ido y nadie sabe cómo ha sido (no caerá ese momio). De pronto, y ante su desconcierto, piensan y repiensan en exceso, cómo hacer para conseguir ese protagonismo que anhelan. Se les va el tiempo de la representación discutiendo y discutiendo. No pasan a la acción. Cuando finalmente lo hacen, su representación es parcial. Responde únicamente a ese lenguaje inconexo e insustancial de los coros, de las gentes que hacen eco del texto principal, aquí brillando por su ausencia.
Sanchis Sinisterra no se ha ahorrado dificultades teatrales a la hora de componer este fresco humano y artístico, la vida y el teatro de la mano, manejando la friolera de diecinueve actores. Precisamente pasa los peores apuros de la función cuando los hace comparecer por primera vez a todos en escena. Ahí la dificultad se revela, por lo menos en este montaje dignamente manejado por Carmen Portaceli, bastante insalvable. Son los momentos más bajos de este enrevesado y metafórico, pero transparente, mosaico humano que entremezcla la humildad y, por comparación ausente, la pomposa importancia de los integrantes de la representación teatral que es la vida. ¿Acaso el teatro y la vida no son la misma cosa?



Escena de "Los figurantes", de José Sanchis Sinisterra, con dirección de Carme Portaceli, y representada en el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. (Foto: Ros Ribas).

El grupo de actores valencianos, algunos conocidos, otros menos, se defienden estupendamente en estos roles tan poco estelares. Fina Torres, Pilar Librada (con un espíritu lleno de sublimación delirante) y Juan Mandli, puede que destaquen del resto. Los demás no desentonan. El nivel y la homogeneidad están diestramente nivelados por Carmen P. Hay ideas, situaciones y momentos de auténtica magia y delirio cómico, un rizar el rizo escénico que Sinisterra usa con abuso profundo. Los tres frailes hablando al unísono son una terrible constatación, agridulce, patética y risible. Como casi todo. Es la línea de humor o dramaturgia elegida, que ha dado en el blanco. Ahí, donde la gente sin rostro, la gente ordinaria, la gente corriente, grita, protesta y se afana. El final, se revela tan impotente imposible como patético. Pero a la vez esperanzador. Se mueven, hacen lo que saben, pasan a la acción en vez de hablar y hablar de su angustioso relegamiento a la nada." (Julio Melgar. "Las Provincias". Valencia. 2 de marzo de 1989.)

"(...) Meditación, pues, sobre la marginalidad teatral con dos lecturas: una estética, que se encamina hacia la creación colectiva o la toma de los camerinos; y otra política que culmina en la toma del Palacio de Invierno o en el éxito de la concertación sindical, vaya usted a saber.
La pieza dura hora y media, pero podría durar perfectamente unos tres cuartos. Es reiterativa, condenadamente reiterativa y, a la postre, se hace pesadita. Se salva, cuando se salva, por el oficio de los cómicos, muchos de los cuales desconocen lo que es el teatro de repertorio y jamás han aguantado una lanza; cómicos de la tierra valenciana entre los que destacan Fina Torres y José Gil, los cuales son, pienso yo, el prototipo de los intérpretes en que debió soñar Sanchis al escribir la pieza.
En cuanto a la directora, demostró saber manejar a esos diecinueve intérpretes, creando un buen ritmo y potenciando los "gags", siempre y cuando el texto se lo permitía.
En mi opinión, Los figurantes, *por su delgadez y su escolaridad, no parece un texto que resista un riguroso comité de lectura de un Centro Dramático. Sanchis ha hecho cosas mucho mejores. Lo dicho: Carme Portaceli se merecía un texto más sustancioso, con menos rebelión y más tropezones.*
La acogida fue buena; el público se rió —a veces tontamente— aunque la impresión de los sabios fue que el texto era muy poquita cosa. Pero, en fin, quién sabe, tal vez el Rialto necesita de juguetes como éstos para terminar ganándose la confianza del público." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 2 de marzo de 1989.)

CENTRE DRAMÀTIC DE SAGUNT. Puerto Sagunto (Valencia)

ATRAPAR LA NIEBLA
Adaptación de "El principito", de A. de Saint-Exupéry. Adaptación, dirección y escenografía: Ángel Madrid Ayllón. Vestuario: Begoña Gil. Intérpretes: Octavio Gallart, Enrique Cerezo, Miguel Lázaro, Antonio Martínez, Rosa López y Marisa Molero. Estreno: 17 de diciembre de 1988, en la Casa de Cultura Municipal de Puerto Sagunto.

CENTRE DRAMÀTIC D'OSONA.
Vic (Barcelona)

EN COMPANYIA D'ABISME

De Sergi Belbel. Dirección: Sergi Belbel. Escenografía: Joaquim Roy. Vestuario: Mercè Paloma Sánchez. Intérpretes: Miquel Bonet y Pere Anglas. Estreno: 9 de enero de 1989, en la Sala Gran del Institut del Teatre de Barcelona.



"(...) En companyia d'abisme *es una obra de hoy con el lenguaje de hoy, una obra que nos sumerge en el mundo denso y complejo de nuestras relaciones personales con los otros, en un mundo en que las palabras de los personajes, no siempre sirven para hacer más claras y comprensibles las intenciones, los sentimientos, las dudas, las esperanzas y los deseos que tenemos hacia los otros. Al fin y al cabo, pues, el mismo mundo que experimentamos cuando establecemos una cierta relación con alguien, sea amante, amigo o enemigo."* (Información del Centre.)

"He aquí otro caso que debería ser normal en esta nuestra continua anormalidad del teatro catalán. Sergi Belbel, un joven escritor de Terrassa de veinticinco años, nacido al teatro al abrigo de la Universidad Autónoma, ha acaparado, en muy poco tiempo, una serie de premios; es justo que ahora, aquellas propuestas, conozcan la realidad del escenario.

Este es el primer paso de la normalidad. Belbel ha vivido un aprendizaje teatral que en la teoría y práctica han sido perfectamente enlazados; a la vez que creaba sus textos dramáticos sobre el papel, ha conocido el juego creativo de hacer suyos los textos de otros autores que él mismo ha hecho subir al escenario. Este es el segundo paso de la normalidad; el autor asume el hecho creativo de la forma más amplia posible y monta su propio texto.

En companyia d'abisme *es un interesantísimo ejercicio teatral hecho con la más absoluta economía de medios. Belbel ha dado todo el protagonismo a la palabra, a lo que dice y cómo se expresa. Dos personajes, completamente inmóviles, hacen de la palabra su único vehículo expresivo, su única atadura. El espectador contempla cómo esta atadura, fortuita, banal, adquiere, poco a poco, una entidad considerable, como el simple texto, el hábil juego de la palabra, puede volverse trágico por él mismo. Sin historia, sin objetivo de futuro, un regalo que tiene sólo una única voluntad de trabajo. La atadura es tensada al máximo de sus posibilidades. La palabra hablada —esgrimida por los dos actores— necesita encontrar en la entonación y en las leves posibilidades de expresión de la cara su máxima eficacia.*

Los dos hombres no nos cuentan ninguna historia, ningún argumento, es un ascender sobre el vacío, no podemos apoyar el interés de lo que dicen en nada más que no sea la misma palabra. El ejercicio es, en este sentido, apasionante.

Todo el equipo del Centre Dramàtic d'Osona, que ha servido el montaje, ha dado muestras de su profesionalidad. Todo, siempre, dentro de los límites del ejercicio, de clara vertiente investigadora. Es altamente ilustrativo ver juntos —con la reposición que se ofrece en La Cuina de "L'augment" de Pérec, montado por Belbel— dos sentidos diferentes de la misma dirección, dos caras de la misma moneda. Vistas a poca distancia una de la otra, ayudan a entender una de las posibles vertientes exploratorias de Belbel, una inquieta voluntad de conseguir con los mínimos elementos el dominio dramático." (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 12 de enero de 1989.)

"(...) Por incierta y frágil que pueda ser la densidad y fosforescencia de la constelación de nuevos autores catalanes, está claro que Sergi Belbel es la "súper nova" que circula vertiginosa por ese firmamento autóctono.

Y es, asimismo, evidente, que En companyia d'abisme, *con sus múltiples e incuestionables valores dramáticos, aporta tan sólo algunos indicios de la fiebre creadora, es decir, original, que bulle en el trabajo de Belbel. ¿Por qué no abrir el presente ciclo con, por ejemplo,* Dins la seva memòria *(Premi Ciutat de Granollers 1987), mucho más complejo, innovador y estimulante? La respuesta es simple y confirma lo que ya advierten los programas, a saber, que la presente "operación Sergi Belbel" obedece mucho más a coincidencias en torno a un escritor teatral sobre el que de pronto confluyen atenciones múltiples, que a una calculada confabulación encaminada a un presunto lanzamiento estelar.* En companyia d'abisme, *pieza escrita en 1988, interesó al Centre Dramàtic d'Osona, entre otras razones, quiero suponer, porque su economía formal se ajustaba a las posibilidades operativas de la entidad.*

El asunto de En companyia d'abisme *es, propiamente, el "sin asunto" que alimenta una de las líneas más sólidas del absurdo que ha producido el teatro europeo de los últimos veinticinco años. Dos hombres se encuentran en un lugar impreciso y platican sobre la utilidad/inutilidad de su necesaria o superflua conversación. La ausencia de referencias a todo tiempo o lugar específico se ilustra mediante un plano desnudo, que se inclina deslizándose hacia el abismo de la nada, mientras que el horizonte queda acotado por un rectángulo celeste de una asepsia perfecta. Una espléndida escenografía la diseñada por Joaquim Roy, subrayada por una luminotecnia perfecta de José Luis Alvarez. El texto de Sergi Belbel es un ejercicio sobre la incomunicación en el que juegan un papel de similar relieve, tanto la palabra como la figura y el gesto. Bajo este segundo aspecto* En companyia d'abisme *ofrece una de las aportaciones más visibles que hay en la indagación teatral del autor —director, asimismo, del espectáculo— y que ya se apreciaba en aquel estimable* Minimmal Show, *la paternidad de cuyo montaje compartió con Miquel Górriz. El gesto, la mueca entendida como un auténtico código de comunicación, la indumentaria, son elementos que Belbel cuida tanto o más que la palabra y que confluyen en un estilo interpretativo de acusada singularidad. En esta ocasión Miquel Bonet y Pere Anglas, los dos intérpretes, han comprendido la importancia de ese léxico visual y su labor resulta magnífica, especialmente meritoria dado el carácter estatuario de sus personajes.*

La escritura de En companyia d'abisme *es un interesante y bien estructurado malabarismo coloquial, pero también es cierto que acusa los mimetismos y rasgos ingenuos de una autoría en fase de maduración. La destrucción de la funcionalidad del diálogo recuerda, inevitablemente, la palabra sabia, escueta y cortante de Beckett, mientras que las trampas verbales y el humor que Belbel introduce en su breve pieza (cincuenta minutos) parecen influidos por aquellos diálogos radiofónicos en los que Nathalie Sarraute aplicó su maestría literaria. Quiero*



decir con ello que entre lo que pueden ser influencias y lo que pueden ser ecos recogidos inconscientemente, el espectador asiste a un lenguaje que ha circulado con profusión, que se alza como un buen ejemplo de habilidad para el diálogo teatral, pero que no revela, ni mucho menos, el género de modernidad que aporta el trabajo del autor. Lo digo para que no se caiga en éxtasis impropios y a fin de prevenir los riesgos de una prematura "moda Belbel", capaz de perjudicar, como señala Sanchis Sinisterra, las importantes y sugestivas pesquisas de este autor." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona, 11 de enero de 1989.)

"La peligrosa operación que se ha montado en torno al joven autor y director teatral Belbel —de la que este diario informó el pasado domingo— arrancó la noche del pasado lunes con el estreno en la Sala Gran (Teatres de l'Institut) de su obra En companyia d'abisme, *un texto de cincuenta minutos en el que dialogan, inmóviles y de pie, dos hombres. Belbel ha cuidado también de la dirección.*
Formalmente, la obra tiene un cierto atractivo e interés, al estar conformada en base a réplicas y contrarréplicas —frases cortas y cortantes, por lo general—, en la linea que lo estaba Per un sí o per un no, *de Nathalie Sarraute, que interpretaron Josep Maria Flotats y Juanjo Puigcorbé.*
En el caso del texto de Belbel se añade —como dificultad o como atractivo, vaya usted a saber— el hecho de que ambos personajes permanecen inmóviles totalmente, de pie y sobre una superficie fuertemente inclinada.
Pienso que En companyia d'abisme *hay que verlo —quienes quieran seguir de cerca el trabajo de este joven creador catalán— como un duro ejercicio de interpretación, al que se lanzan Miquel Bonet y Pere Anglas. En este sentido, a mi me pareció que uno y otro están atados a la férrea disciplina impuesta por la dirección, y prácticamente carecen de posibilidades de recrear el texto original.*
En esa hora corta que duró la representación, no resultaba difícil intuir que, además de Sarraute, los nombres de Pinter y de Beckett se habían paseado por la mente del autor. Pero Belbel ha escrito finalmente un texto muy deshumanizado, falto de emoción, del que nos olvidamos en el momento en que los dos actores acaban de decirlo. Sospecho que también Sergi Belbel lo ha enfocado como un ejercicio de escritura, de dominio de la escritura y que como tal le sirve. Pero poca cosa más." (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona, 11 de enero de 1989.)

(...) Brillante ejercicio de un chico —Belbel cuenta tan sólo veinticinco años— que se sabe su griego y su latín, es decir, su Beckett y su Pinter.
Y se los sabe muy bien, hasta el punto de que su ejercicio, por lo del "déjà vu" —y "entendu"—, invita, por momentos, a dar una cabezadita, y más cuando uno se entera, por el programa, que se trata de una producción del Centre Dramàtic d'Osona que dirige Lluis Solà, uno de los intelectuales del teatro que más agradables siestecitas ha deparado a este crítico.
En companyia d'abisme *—ejercicio sobre el miedo, el pánico de dos seres abisales que se encuentran frente a frente, mientras pasan la maroma de las frases hechas, donde cada palabra es un nudo que puede hacerles perder el equilibrio—, se merece un 10.*
Pero nada descubre, a parte de sus gustos y de su aplicación, sobre lo que será el mundo dramático de Sergi Belbel; aquello que al cuarto de hora de verlo y escucharlo te haga exclamar "¡Voilà du Belbel!", la gran esperanza blanca del teatro catalán." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona, 11 de enero de 1989.)

En la otra página, los actores Miquel Bonet y Pere Anglas en una escena de "En companyia d'abisme", de Sergi Belbel, representada en el Centre Dramàtic d'Osona. (Foto: Ros Ribas). Sobre estas líneas, "El botí", de Joe Orton, a cargo del Centre Dramàtic del Vallès. (Foto María Roset).

CENTRE SANT VICENÇ. Sabadell (Barcelona)

LES CARTES D'HÈRCULES POIROT

De Jaume Fuster. Dirección: Eduard Gutés. Escenografía: Ferrán Morgui. Intérpretes: Jaume vidal, Dolors Alimón, Ramón Caminal, Montse Martínez, Maite Ferrer, Manel Madriles, Josep Gutés, Joan Nualart, Salut Madriles, Iván Ten, Natalia Miró, Agustí González, Lidia Rivera, J. R. Martínez y Emili Sala. Estreno: 1 de abril de 1989, en el Centre Sant Vicenç de Sabadell (Barcelona).

EL RETAULE DEL FLAUTISTA

De Jordi Teixidor. Dirección: Félix González. Escenografía: Ferrán Morgui. Coreografía: Lourdes Sala. Dirección musical: Toni Ten. Intérpretes: Manel Madriles, Lidia Ribera, Pep Carpena, Jordi Cantó, Jordi Bueno, Antoni Álvarez, Enric Blanco, Emili Sala, Xavi Soto, etc. Estreno: 18 de mayo de 1989, en el Teatro de la Creu Alta, Sabadell.

CENTRE DRAMÀTIC DEL VALLÈS. Tarrasa (Barcelona)

EL BOTÍ

De Joe Orton. Traducción y dirección: Josep Minguell. Escenografía y vestuario: Andreu Rabal. Intérpretes: Jordi Torras, Muntsa Alcañiz, Miquel Górriz, Joan Aliaga, Josep Minguell y Carles Martínez. Estreno: 1 de marzo de 1989, en el Teatro Romea de Barcelona. Espectáculo en colaboración con la Generalitat de Cataluña, Diputación de Barcelona, Ayuntamiento de Tarrasa y Ayuntamiento de Sabadell.

"Como todos los grandes escritores satíricos, Joe Orton era realista. Estaba presto a pronunciar lo impronunciable; esto convertía sus obras en divertidas y peligrosas. Lo que más molestaba era su capacidad para mostrar los aspectos duros de la vida, aquello que la gente se apresuraba a olvidar. Para él, no existía ningún valor humano. El hombre era capaz de cualquier bestialidad y todos los credos morales no eran más que fantasías heroicas, o bien un lujo para los ricos. Sus personajes son unos megalomaníacos inspirados para los cuales la vida no era otra cosa que una evasión alegre y viciosa de la Muerte y sus trasiegos.

(...) Evidentemente, para Orton el concepto de farsa era diferente de la tradicional farsa de boulevard parisino o su equivalente inglés de Whitehall o las farsas de Ben Travers, con sus trifulcas de alcoba y adulterios supuestos. Tomando como modelo a los grandes autores ingleses de la época de la Restauración como Congrave y Farquhar, Orton creaba su propio estilo. Sus diálogos son un "collage" de cultura popular y frases hechas. Asimila el galimatías publicitario, los titulares de los diarios y los diálogos empalagosos de las películas de serie B, y los fusiona dentro de su gran estilo epigramático. Orton buscaba la forma de "matar" con la lengua, de conseguir un lenguaje aniquilador para "morirse de risa". (Josep Minguell, director. Fragmento del programa).

"(...) Fue escasa, como es sabido, la producción teatral de Orton, autor de biografía turbulenta, asesinado a los treinta y cuatro años por su amante en el sangriento desenlace que tuvo su relación homosexual. Después del éxito de Entertaining Mr. Sloane, Loot *fue su segunda pieza, en la cual hacía estallar sus burlas crueles y sangrientas en el corazón de un "establishment" puritano, convirtiendo en provocación furiosa e inmediata la crítica social que ejercía la generación de autores "airados" de la misma década.*
Loot (El botí) *tentó a ese hombre de teatro que es Josep Minguell, cautivado por otros textos y autores marginales, según exhibe su trayectoria. Minguell tradujo y dirigió la pieza que el Centre Dramàtic del Vallès presenta ahora en el Romea. El traductor y director demuestra un buen conocimiento del material que maneja y, en tal sentido, mucho habrá ganado la justa fama de Joe Orton respecto a aquel desdichado montaje de* What the Butler Saw *(1969), presentado hace dos temporadas en el Condal con el no menos desatinado título de* Ai, doctor, quina neurosi! *Minguell, con el asesoramiento lingüístico de Feliu Formosa, ha puesto en solfa una versión catalana en la que se advierte la preocupación por descubrir la singularidad de la escritura de Orton. "Los diálogos —dice Minguell— son un "collage" de cultura popular y frases hechas. Asimila el galimatías publicitario, los titulares de periódico y los diálogos empalagosos de las películas de serie B, y las fusiones dentro de su brillante estilo epigramático."*
Este juego de superposiciones y contrastes alcanza directamente al espectador. Diría, incluso, que uno de los principales méritos del montaje recién estrenado lo constituye, justamente, esa incesante verificación de dianas certeras que logran los diálogos sobre el público, receptor meticuloso de todos los latiguillos y latigazos contenidos en el texto. En este sentido, la representación, fiel a sus efectos originarios, conserva el valor de diversión que pudo tener en su momento. Se trata, no obstante, de una "fidelidad" no trasladable a los propósitos y a los efectos provocadores que hoy puede tener El botí. *No hay peligro: el autor está lejos de los clásicos. En realidad, lo verdaderamente chocante de esa pieza de humor negro, en la que palpita la incontinencia del anarco-vitalista que fue Orton, proviene de imaginar sus efectos devastadores en plenos años sesenta, cuando los rumbos de la farsa escénica podían ser menos frenéticos y el lenguaje de la comedia, en su extrema voracidad por ganar audiencia, aún no había sido objeto de la depredación cierta, implacable, practicada por las series televisivas de humor. Procaz, irreverente, cínica, astuta en el manejo de trucos lúgubres, insultante para las instituciones públicas, sarcástica, en fin, frente a toda forma de poder establecido, la palabra de Joe Orton brota con una gran frescura en medio de la desaforada farsa policíaco-funeraria que es* El botí *sin que, no obstante, la pieza pueda desprenderse del carácter de "documento" comediográfico —perfectamente plausible, por otro lado—, cuya munición no puede alcanzar la eficacia mortífera que sin duda tuvo veinte años atrás.*
A mi juicio el espectáculo del Romea se beneficia de la aceptación de ese inevitable "factor histórico". Los personajes han sido muy bien diseñados por el director, y así, tomados de uno en uno, que diría el poeta, conforman una galería de tipos francamente divertida. El botí *muestra en ese Truscott, pintoresco y brutal policía de la compañía de aguas, al gran actor que es el propio Josep Minguell. Por su parte, Jordi Torras compone una figura entrañable, espléndida —aun en el manejo del exceso grotesco—, que es el caballero McLeavy, encarnación de la hipocresía del hombre de orden que el autor trató con verdadera saña.*
Muntsa Alcañiz tiene destellos interpretativos formidables en la encarnación de la enfermera Fay McMahon, criatura perfectamente amoral en su empecinada vocación criminal por la viudedad. Miquel Górriz y Joan Aliaga ofrecen, asimismo, una excelente actuación, aun cuando sus papeles, a causa, tal vez de la menor experiencia, acusan el defecto más notorio que hay en el montaje. Me refiero a una dirección un tanto descuidada de Minguell, obviamente, más actor que estratega escénico. En los mutis, en las réplicas, en el manejo de los tiempos que separan diálogos y escenas, El botí *acusa sensibles fallos que confieren al espectáculo un carácter tosco, como de primer ensayo general, que impiden redondear la juerga. Una lástima, por cuanto el empeño supone una primera, afortunada recuperación de la desvergüenza que esgrimió Joe Orton, un "angry-man" especialmente encolerizado."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 3 de marzo de 1989.)

"(...) El botí *es una comedia de corte policíaco con cadáver e inspector incluidos, que llega al escenario del Teatro Romea con traducción y dirección de Josep Minguell, que también interpreta el personaje central: el inspector Truscott. Cabría decir, yendo directamente a una calificación global del montaje, que éste es fiel y recrea bien la postura crítica adoptada por Joe Orton; y de forma muy especial su inapelable actitud frente a dos poderes concretos: la policía y la religión católica.*
En torno al robo en un banco y a un asesinato, Joe Orton levanta una historia de desarrollo realista en clave de farsa. Una historia que el inspector (Minguell) va desenvolviendo y que, a medida que lo hace, le sirve al autor para meter a todos los demás personajes en una danza macabra de feroz extravagancia. La exageración se adueña del escenario, pero el espectador —y pienso que el trabajo de Josep Minguell, tanto el de actor como el de director, contribuye a ello— puede en todo momento entender la total fustigación a que se someten determinados y tradicionales valores del "establishment". Tal vez por eso en el éxito de público que tuvo la obra en su país se mezclaron diferentes tipos de espectadores: los que se quedaban en lo cómico y los que accedían a su segunda lectura.
La religión católica, la policía y la noción tradicional del bien y del mal —con algunas de sus posibles secuelas— son continuamente torpedeados por el texto de Joe Orton, que en el auténtico disparate en que acaba convirtiéndose la escena no deja títere con cabeza.
Al buen funcionamiento que en general tiene El botí *contribuye un plantel de actores sin fisuras, con dos excelentes trabajos: el de Jordi Torras —eficazmente farsesco y grandilocuente— y el de Josep Minguell, de una cuidada calidad, algo que no es ninguna novedad a la vista de sus anteriores trabajos. Muntsa Alcañiz, Miguel Górriz y Joan Aliaga responden con clara eficacia a la apuesta de ritmo que pide el texto.*
Para un amplio sector de público, esta producción del Centre Dramàtic del Vallès no pasará de ser una invitación a la risa y al disparate escénico hecha a través de una clásica obra policíaca; para otros será eso y algo más: la diatriba de una autor cáustico contra un orden establecido. Espectáculo, pues, divertido, bien hecho, idóneo —pienso— para una normalización de nuestro teatro." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 3 de marzo de 1989.)

"(...) El botí *—un enredo a mitad de camino entre la farsa y el vodevil, donde Orton no deja títere con cabeza, incluido el estamento policial— podía haber resultado un buen revulsivo, uno de esos textos que te incomodan en la butaca, pero lo cierto es que la virulencia de Orton ha resultado ser aquí tan inofensiva como el té de las cinco. De entrada, Minguell y sus actores han reducido la obra a un puro vodevil —y lo es, armario con cadáver incluido—, sin aventurar su bordado al terreno sin duda mucho más fértil y sutil de la comedia negra. Es éste, además, un vodevil algo descuidado, con personajes demasiado de un solo trazo, sin claroscuros, que, en general, apenas pasan de la pose, de la máscara resuelta con profesionalidad. Ni rastro de auténtica mala uva; mejor dicho, la hay en el texto pero éste queda "vaciado" por una interpretación donde cada cual va a hacer su número con la única exigencia de contribuir a la juerga general, en tono de farsa. No hay apenas interrelación entre los personajes, ni la más mínima interiorización del conflicto; el trabajo es vago y general, resuelto con estilos actorales muy poco homogéneos, y, en consecuencia, todo queda a la altura de una broma macabra y divertida, pero menor. De este modo el duro retrato social de Orton —una enfermera asesina; un policía cínico y corrupto; Hal y Dennis, que han atracado un banco y esconden el botín en el féretro de la madre de Hal; este último, que sueña con montar un burdel—, queda suspendido en el vacío. Conviene recordar aquí —el dato lo facilita Pilar Hidalgo— que el propio Orton aconsejó en su día que esta obra requería un tratamiento escénico realista. Pues bien, es como si, cuando menos, no hubieran sabido cómo encontrar este realismo. Es significativo, por ejemplo, que las peores escenas sean aquellas en las que apenas hay acción —cuando hay que definir las relaciones—, y que el asunto se remonte cuando la falta de hondura queda suplida por el tiempo acelerado del vodevil. No cabe duda de que, aparte la juerga por el lado "vodevil británico", a este Orton le*

faltan una historia y unos personajes reales y creíbles.
Salvadas estas grandes objeciones, hay que señalar que el montaje alcanza momentos de desbordante vitalidad en su terreno de juego, y que el personaje de Josep Minguell, un típico policía de Scotland Yard, tiene su gancho. La farsa, lo sabíamos desde Mort accidental d'un anarquista, *le va muy bien a Minguell. El veterano Jordi Torras, por su parte, tiene algunos momentos francamente inspirados —casi extraviado en su "colocación"—, mientras Miquel Górriz y Joan Aliaga cumplen con una entusiasmada energía juvenil. Finalmente, Muntsa Alcañiz, a pesar de que tiene algunos momentos afortunados, no consigue aludir una asepsia que nada tiene que ver con esa asesina de quirófano que es la enfermera Fay. Como casi siempre, la Alcañiz sigue haciendo unos trabajos científicos y cerebrales, como quien dice sin soltarse jamás el pelo. Debería hacerlo. Resumiendo, un Orton que camina, a pesar de sus limitaciones, con probada eficacia cómica, en un montaje que tiene y ha encontrado su público. ¿No se trataba de eso?"* (Ferrán Corbella. "Reseña". Madrid. Mayo de 1989.)

CENTRO ANDALUZ DE TEATRO (CAT). Sevilla

LA REINA ANDALUZA

De Luis J. Cicero y Carlos Gandolfo, sobre textos de Lope de Vega. Dirección: Carlos Gandolfo. Escenografía y vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós. Música: Rafael Riqueni. Voz: Enrique Morente. Intérpretes: Fernando Hilbeck, Ismael Abellán, Paco Tous, Lucina Gil, Macarena Béjar, Juan Montilla, Manuela Nogales, Carlos Torrescusa, Idilio Cardoso, Montse Torrent, Rafael Erosa, Mariana Cordero, Manolo Caro, Aguasanta, Estrella Távora, Manuel Monteagudo, Rosario Cala, Balbi Parra, Manuela Reyes, Juan Ortega, Juan Paredes, Fernando Romero, Guillermo Jiménez y Carlos López. Estreno: 10 de marzo de 1989, en el Teatro Imperial de Sevilla.

"Un concurso de belleza donde se va a elegir a La Reina Andaluza *es el pretexto dramatúrgico para que se desarrolle la acción. Entre las aspirantes se encuentra la heroína de Lope, que ve junto a las demás concursantes cómo el escenario donde se tiene que celebrar la ceremonia de elección ha sido ocupado por una compañía de teatro venida a menos, que ensayan una zarzuela para la televisión. La confusión y el caos son enormes y ante el espectador, como un gran fresco, los fragmentos irán surgiendo conectados entre sí por unos personajes que van creando la unidad dramática de la propuesta y que responden a las expectativas que el título propone, donde el tema de los amores sirve de maestro de ceremónias. Amores tratados desde diferentes ángulos; amores que, acompañados de honra y honor, constituyen los grandes principios del teatro de Lope de Vega."* (Fragmento del programa.)

"En un escenario coinciden tres o cuatro hechos distintos: un equipo de televisión rueda algo andalucista, otra organización prepara la elección de la reina de Andalucía, un mago y su discípulo merodean para hacer algunas ilusiones y, no se sabe bien por qué, otras personas recuerdan fragmentos de La estrella de Sevilla *y otras obras de Lope. Luis J. Cicero y Carlos Gandolfo firman el texto, y este último asume la dirección. Citan otras fuentes para su espectáculo: una zarzuela de los Quintero,* Los cómicos de la legua, *de Oliver,* La tempestad, *de Shakespeare. Se podría citar también a Pirandello y al sistema de teatro dentro del teatro. Los actores duplican o triplican sus actuaciones, pasan de un grupo a otro, o algún personaje lo hacen dos personas distintas. Todo el primer acto es indescifrable. Las guapas chicas y los ágiles muchachitos bailan de cuando en cuando, y bien; se oye opaca, al fondo, la voz grabada de Enrique Morente, y también músicas de Castillo, Saite, Haendel, Elgar y Paniagua. El ritmo de las músicas andaluzas es tradicional-moderno, sin exageraciones, como las buenas coreografías; los trajes son vistosos, coloristas y a veces deslumbrantes, el decorado se organiza con cuatro o cinco trastos útiles, y todo esto distrae un poco, aunque no ayude a la concentración necesaria para tratar de entender lo que se proponen los autores. Quizá la creación del caos, que luego van depurando poco a poco. Quizá nada; simplemente hacer un espectáculo andalucista, o buscar las ocasiones para el dramaturgismo sin sentido; la caricia de las pinceladas luminosas, o el servicio que se les encomienda hacia un encargo que no sea definitivamente tópico.*
En el segundo acto se acentúa un poco el deseo de organizar algo el caos, en busca de Lope y



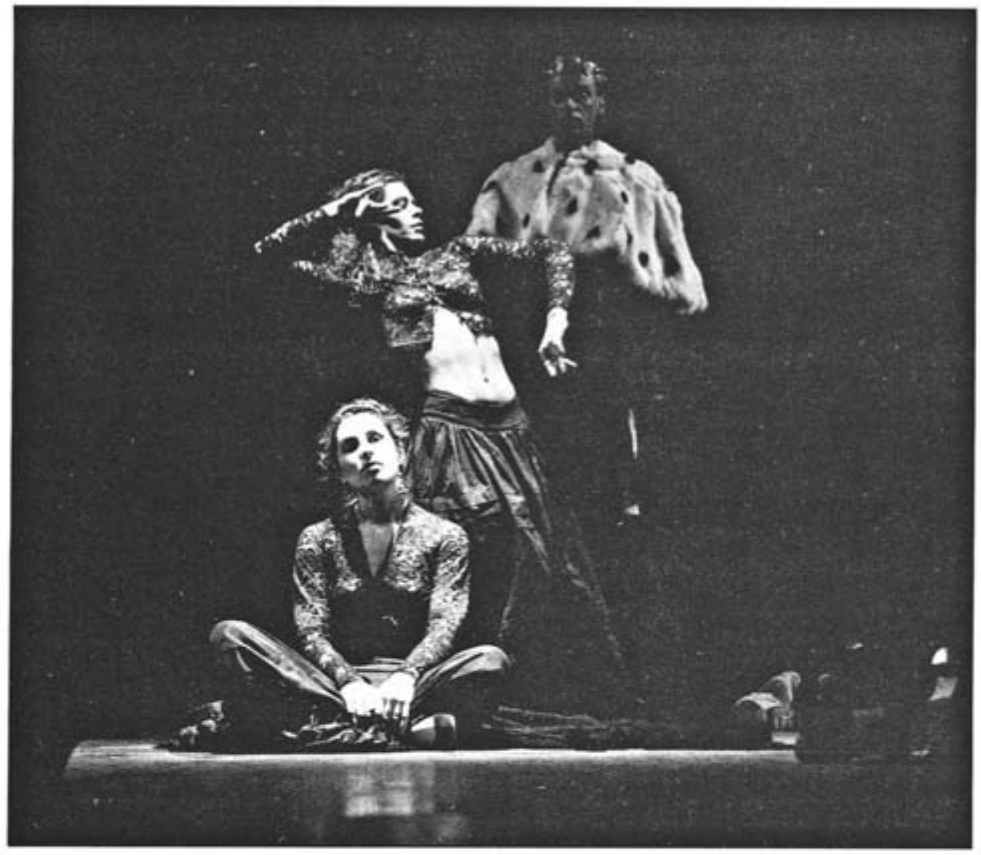
Escena de "La reina andaluza", de Luis J. Cicero y Carlos Gandolfo, con dirección de este último. (Foto: Chicho).

gracias a sus versos, que muchas veces se dicen bien, otras con un deje andaluz que siempre agrada cuando lo utilizan personas que lo tienen como propio; y otras mal, por ignorancia. Se forma el triángulo entre el rey, Estrella, el amante y el hermano, salta a primer plano el honor y el terrible juego de contradicciones del Siglo de Oro, por el cual los autores mandaban hacer a sus personajes cosas odiosas y ajenas a sus deseos. Pasan todo eso, y el mago ayuda a la resolución del caos para que aquello termine, y todos se concilian, y se suben al tiovivo del escenario giratorio, y hay más bailes, que es lo principal y en lo que no hay fallos.
Carlos Gandolfo está lejos de ser un niño, tiene una larga experiencia, una abundante maestría, y se le deben muy buenos espectáculos. Parece que esta vez no ha querido llevar al escenario su solvencia tradicional, sino proporcionar algo nuevo: el fantasma de lo moderno atrae a quien quiere perder. De todas formas, su solvencia consigue a veces muy bellas imágenes, que sabe hacer y deshacer, y a ella se añade la lozanía de sus compañeros actores y actrices. Y ese espíritu andaluz que otros no consiguen sacar adelante." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 1 de abril de 1989.)

"(...) A mi modo de ver, el primer problema de La reina andaluza *está en su heterogeneidad, en el no sometimiento de sus numerosísimas propuestas a un objetivo dominante, es decir, a un estilo. La idea de introducir la representación clásica —como sucedía en el montaje de Marsillach de* Antes que todo es mi dama— *en un marco actual, se ve pronto desbordada por la valoración y dispersión anecdótica de ese marco, que, en lugar de ser un telón de fondo, una referencia antiarqueológica, pasa a ser tedioso protagonista.*
Son demasiadas las minucias y los cortes que no sólo nos separan del núcleo dramático de la representación, sino que lo degradan y caricaturizan a través de recursos inscritos, ya sea en la torpe tradición de nuestros juguetes cómicos, ya sea en un tipo de desiderátum de raíz claramente intelectual.
Así que el ámbito se vuelve, sin dejar de ser lo adjetivo, un problema sustancial: ni sabemos por qué pasan tantas cosas, ni sabemos exactamente lo que pasa, ni nos interesa en absoluto saberlo, ni funciona teatralmente la idea de mezclar a Superman, las folclóricas de baratillo, los travestís, los hermanos Álvarez Quintero, las llamadas telefónicas, el Canal Sur y mil incidentes que ni se vertebran como acción, ni consiguen darnos una imagen humorística de Andalucía.
Entrando ya en lo que quizá fuera el propósito de partida, es decir, la aproximación a La estrella de Sevilla, *también resulta evidente la pugna constante entre la obra atribuida a Lope —pues no han faltado estudiosos que cuestionaran esta autoría— y la introducción de una serie de breves y empobrecedores comentarios paralelos.*
Cada comentario supone una simplificación, un oscurecimiento del conflicto central de la obra: la fidelidad política a la institución monárquica —en tanto que su poder venía de Dios— frente a la conducta criminal del rey. Conflicto que, en unos u otros términos, sustituida la legitimación divina por otras legitimaciones terrenales, no ha dejado de ser una constante de la historia. Prueba de ello es que La reina andaluza *alcanza*

sus mejores momentos dramáticos precisamente cuando ese conflicto ocupa el centro de la representación.
Quedaría aún otro tema importante: la inclusión del llamado "baile español" —de base flamenca— como correlativo de ciertas situaciones del drama. Creo que ése era un posible y valioso camino, por donde están las mejores aportaciones del espectáculo. No las que nos recuerdan a los tablaos ni a las fiestas, con toda su cargante superficialidad y su alegría estereotipada, sino aquellas otras más ceñidas a la acción dramática, aunque tengan la contrapartida de remitirnos en exceso a Antonio Gades. ¿Por qué no hacer, entonces, un ballet inspirado en La estrella de Sevilla, *al modo que Sanlúcar y Granero hicieron el suyo sobre* Medea?
Aludamos aún al monólogo final, cuyo tono moral y solemne no deja de chocar con su pueril objetivo: transformar a Estrella, el personaje de Lope, en una emblemática reina de Andalucía.
Concluyamos: la ambición, el esfuerzo y la pretensión no se discuten. Lo grave es el resultado. Aunque, a fin de cuentas, quizá sea mejor equivocarse que moverse en la reiteración rutinaria. Gandolfo y su equipo se han atrevido a ser libres. Ese es el mayor valor de este fallido espectáculo." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de abril de 1989.)

"Hasta cien personas ha reunido el Centro Andaluz de Teatro para producir el espectáculo que con el nombre de La reina andaluza *acaba de estrenarse en el Teatro Español. Cien personas entre actores, bailaoras, actrices-bailaoras, bailaores, actores-bailaores, jefes de diferentes equipos técnicos, técnicos de diferentes especialidades, realizadores de diferentes técnicas, confeccionadores, coordinadores, realizadores de vestuario, músicos de toda clase; ningún teatro de Madrid, incluido los centros dramáticos nacionales, ha presentado nunca en sus programas un tal alarde de derroche al servicio de un espectáculo teatral.*
Derroche, pagado con el dinero de los contribuyentes, al servicio de otro derroche, el derroche textual de una obra que se monta tomando trozos de La estrella de Sevilla, La niña de plata, Lo fingido verdadero *y* La vengadora de las mujeres, *de Lope de Vega; la zarzuela* El estreno, *de los hermanos Álvarez Quintero;* Los cómicos de la legua, *de Oliver, y* La tempestad, *de Shakespeare. El resultado de un tal conglomerado de elementos de tan diversas procedencias era muy probable que resultase un popurrí, un galimatías difícilmente comprensible. Y eso exactamente es lo que ha sucedido.*
Viene inevitablemente al recuerdo de este crítico lo que Leandro Fernández de Moratín escribía en "La Comedia Nueva" *a propósito de una obra supuesta,* El gran cerco de Viena, *absolutamente insumable a base de acumular en ella crímenes, batallas, naufragios, epidemias, y cuantos acontecimientos puede imaginarse un creador que hubiese perdido el control de sí mismo.*
Otro tanto ocurre con La reina andaluza. *La acción dentro de la acción, el teatro dentro del teatro, alcanzan aquí extremos que transforman el espectáculo en una ceremonia de la confusión: llega un momento en que el espectador está totalmente perdido, en que no sabe si está asistiendo a un estreno de los Quintero, o mejor dicho a un ensayo de ese estreno, a un concurso de mises, a una representación de* La estrella de Sevilla *o a cualquier otro posible acontecimiento indescifrable a través del laberinto de gritos, carreras y actuaciones incontrolables en que se transforma el escenario.*
Carlos Gandolfo es un magnífico director teatral. La estrella de Sevilla *es una magnífica obra de teatro. ¿Por qué no ha dirigido Carlos Gandolfo* La estrella de Sevilla? *La respuesta es probablemente muy simple: porque hubiese necesitado otra compañía. Los actores que ha reunido el Centro Andaluz de Teatro, bajo el patrocinio de la Junta de Andalucía, no alcanzan el nivel suficiente para representar* La estrella de Sevilla *bajo la dirección de Carlos Gandolfo; en todo caso, hubiesen podido hacerlo como un mero ejercicio escénico, como un trabajo didáctico en que un gran director dirige a unos aficiona-*







Tres instantes de "La reina andaluza", una producción del Centro Andaluz de Teatro (CAT), basada en textos de Lope de Vega. Unas cien personas entre actores, bailaores y músicos para un espectáculo heterodoxo. (Fotos: Chicho).

dos. Una "estrella de Sevilla" con todas las de la ley, bajo la batuta del gran maestro argentino, no era posible con el desordenado e irregular equipo de actores, bailaores y cantaores del Centro Andaluz de Teatro.
Ante aquella confusión en que el escenario queda transmutado, los espectadores no pudieron aspirar más que a distinguir los versos de comedia clásica de los zapateados del baile andaluz. Nada tenía que ver lo uno con lo otro, pero en todo caso se distinguían. Y el público aplaudió los zapateados y mostró su indiferencia ante la comedia que mal que bien se representaba en la escena.
Pocas veces hemos visto tan falseado un texto clásico como esta pobre "estrella de Sevilla" irreconocible; en todo caso, el público no la reconoció y se limitó a aplaudir lo que le gustaba, lo que nada tenía que ver con la reina andaluza, algunos números aislados de cante y baile.
Ciertamente hemos asistido en los últimos tiempos a montajes innovadores de textos clásicos que incluso han resultado un éxito porque estaban muy bien hechos. Este montaje no es innovador, es simplemente una muestra de lo que no se puede hacer con un espectáculo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de abril de 1989.)

"Confiesa el crítico su ignorancia. Aún es más: la proclama al declarar no saber quién es un señor don Jorge Urrutia que en el vistoso y caro folleto en que el Centro Andaluz de Teatro presenta su creación del espectáculo llamado La reina andaluza, declara y firma que la afirmación de la "intangibilidad del texto" (en este caso del texto teatral) puede ser "producto de la ignorancia de un "posicionamiento" estético muy claro e incluso podríamos decir militante, que defienda la arqueología "representacional". El crítico reconoce que el subrayado de esos dos preciosos "voquibles", "posicionamiento" y "representacional", es suyo. En el lenguaje, posmoderno, del señor Urrutia encajan perfectamente. Lo malo es que el señor Gandolfo, que ya tiene muchas horas en estas cosas del teatro, parece haber sido seducido por la elocuencia del señor Urrutia. Y claro, se ha "posicionado" en esa modernidad de la irreverencia al texto, sin duda olvidado, a no ser que por ignorarlo, de aquello que don Quijote le decía al Caballero del Verde Gabán de que la poesía es "doncella que no quiere ser manoseada, ni traída por las calles", etcétera.
Al olvidar o ignorar el sabio consejo quijotesco, Gandolfo y su cómplice el señor Cicero han traído al texto de La estrella de Sevilla y otros varios de Lope de Vega, como "p... por rastrojo", que es frase poco fina, pero muy expresiva como propia del lenguaje popular. Para jugar a la modernidad, a las vanguardias, han hecho un montaje de anticuallas. No hay truco de los usados que no lo haya sido muchos, pero muchos años antes. Y todos ellos, juntados sobre el escenario del Español, tantas veces maltratado como la doncellica a que se refería el caballero cervantino, con tanta energía que lo que ha organizado es un galimatías ilegible, ininteligible, semejante al que se produciría al exhibir diamantes entre cacas y bellotas. Diamantes poéticos de Lope, brillantitos con brillos, de baile flamenco, de chicas hermosas y atractivas, de composiciones algunas veces, más bien pocas, excelentes de interpretación con las cacas y bellotas del lenguaje improvisado para engarzar todo el barullete de una representación caótica, decepcionante.
Es de suponer que los sólidos estudios del gran estructuralista Mukarosky, sobre el valor evolutivo, que autorizaría al señor Gandolfo a proponerse transformaciones de estructura literaria, sobre la obra lopesca, de Lope o no, sobre el valor estético de un texto de siglo lejano, valor entonces definido y hoy cambiado y, sobre todo, sobre el valor general que, dado por la obra primitiva, debería ser premisa semántica para la valoración actual, tampoco hayan sido de su gusto. En consecuencia, lo que ha hecho es un barajar libérrimo, carente de justificaciones suficientes, que hace del espectáculo un galimatías, atiborrado de mimetismos, desesperante. Algún atisbo de crítica con humor e inteligencia naufraga en el mare mágnum de planos teatrales y estéticos del suceso.
Llega el disparate al colmo en la primera escena del segundo acto, que reduce a mamarrachada propia de murga gaditana el encuentro de Busto Tavera —muera Busto, Busto muera, que decía Lope, o mejor dicho el de las Roelas por verso de Lope— y el Rey, suficiente para disuadir al crítico de esperar nuevos aciertos. Y el caso es que hay momentos, carentes de originalidad, pero aceptables, en que la escena alcanza fuerza plástica, intensidad por sí misma. En ellos brilla el esfuerzo, el entusiasmo del personal manejado. Y eso abre la esperanza de que con tantos y tan buenos medios el Centro de Teatro Andaluz enderece sus destinos." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 4 de abril de 1989.)

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA. Madrid

EL HOMBRE DESHABITADO

De Rafael Alberti. Dirección: Emilio Hernández. Escenografía y vestuario: Simón Suárez. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: José María Rodero, Ramón Madaula, Asunción Sánchez, Nancho Novo, Antonio Dechent, Juan Graell, Ana Malaver, Aitana Sánchez-Gijón y Magüi Mira. Estreno: 14 de octubre de 1988 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Con la colaboración del CNNTE.

"(...) ¡Tantos deshabitados sin saberlo! Sin apreciar el aroma de ese árbol que nos cruzamos cada mañana al salir del agujero negro del metro. Sin degustar el olor de la naranja, postre único del comedor fabril; sin contemplar la aurora que baña el asfalto bajo las ruedazas del autobús, sin escuchar el violín que interrumpe nuestro paso de una escalera mecánica a otra allá abajo, ni sentir el roce de aquella piel suave que, junto a la nuestra, se cuelga de la barra para no caer somnolienta al brusco frenazo.
Deshabitado de los sentidos, del placer, de la vida. Exiliado del paraíso sin haberlo pisado. Y tras catarlo, nuevamente exiliado: "Tú. Yo. (Luna). Al estanque. Brazos verdes y sombras te apretaban el talle..." El poeta recuerda, rescata de lo que hubo, de lo que fue y se perdió. Cinco sentidos, los amigos del alma, los que nos traen los bienes más preciados, los que nos abren los balcones del placer, de la vida. Balcones por los que acabamos cayendo a un vacío demasiado duro al final. Cinco dioses deliciosamente paganos y todopoderosos, cinco magos, cinco brujos, cinco reyes de tribus siderales, primitivos y eternos, magnánimos y terribles como dioses al fin. Cinco monstruos.
Este teatro que asoma de los pozos tras tantos años de hibernación es teatro fresco, sin gastar, listo para vivir, como el Deshabitado, experiencias tentadoras, a veces quizá mortales, pero morir significa haber vivido, y la libertad es siempre peligrosa, y el peligro un placer irremplazable." (Emilio Hernández, director. Fragmento del programa.)

"En aquellos tiempos, la batalla del arte teatral no se daba sólo contra una sociedad decadente, inculta y podrida; quería romper el teatro mismo, su sistema de divos y empresarios, diseñado por la burguesía —su propietaria— a su imagen y semejanza. Cuando Alberti, al terminar el accidentado estreno de su obra El hombre deshabitado, profirió dos famosos gritos: "¡Viva el exterminio, muera la podredumbre!", se estaba refiriendo a todo ello, y proclamaba ya —en enero de 1931— algo a lo que faltaba muy poco para llegar: la Segunda República. No cabe duda, hoy, de que fue una batalla perdida, aunque necesitaran —los otros— una guerra civil para derrotarla. Para exterminarla.
Estamos en 1988 y los jóvenes rebeldes todavía piden el exterminio y la muerte de la podredumbre. Con desmayo, eso sí, con menos esperanzas que nunca y con aspiración a subvenciones y protecciones que pueda mostrarles en ricas jaulas de zoológico. Y sin el talento y la calidad literaria de Rafael Alberti, al que también se muestra ahora en la jaula del zoo, con los regresos al divismo multiplicados —a José María Rodero, en el programa, se le llama don, y sólo a él: ni siquiera a Alberti; y el director Emilio Hernández trabaja también dentro del divismo del director de escena—, con un lujo escénico distinto al sueño de alcantarilla que tuvo el poeta.
Son, digamos, infiltraciones de algo que esta larga lucha no ha conseguido exterminar. Y la obra aparece como una rareza, como un homenaje a Alberti, que merece tantos; como un "acontecimiento" y no como una normalización. La obra en sí tiene todo su valor de escritura intacto. La calificación entre auto profano, sin sacramentos, frente al auto sacramental clásico —su enfrentamiento con Calderón— en el que la creación del hombre se hace por la vía de unos sentidos que son sus enemigos, capitaneados por la tentación —o dueños de ella, que no queda claro—, hasta el punto en que le obligan a matar a la mujer —emblema de la inocencia—, tiene hoy menos valor metafísico que entonces: la lucha está en otro lado.
La ruptura teatral que supuso puede significar que hoy se dictamine fácilmente que "no es teatro" o que, como teatro, es una obra mala. Entendámonos: Alberti, como otros con más o menos suerte —como Ramón Gómez de la Serna, o como Bergamín, o como casi toda la generación a la que pertenecían—, quería precisamente romper lo teatral, lo que había de retórica clavada en el teatro, su domesticación por la burguesía. No se le puede aplicar la comparación de teatralidad cuando ésta mantiene el uso de lo que Alberti llamó "podredumbre".
La exaltación del hombre cualquiera frente al hombre sublime, la vida de la alcantarilla en lugar de la de un espacio celeste o un salón de la aristocracia, que venían a ser lo mismo, el

acto que desarrolla sin efectos ni "golpes" lo que pretende y lo residencia en un idioma, en un lenguaje con la maestría propia de un gran poeta, son las que luchan contra la teatralidad, la podredumbre, lo consuetudinario, lo tópico. Están ahí, y las razones de la batalla perdida también lo están. El país no ha cambiado tanto en el fondo, o no ha cambiado a mejor de lo que se proponía en 1931.

Teatro no hecho para divos, la presencia de José María Rodero y de Magüi Mira está medida para que no se destaquen demasiado. A ellos mismos les conviene la contención, y su sabiduría teatral —y lo que haya hecho la dirección— les mantiene en ella. Tienen poco papel, tienen poca obra para ellos: no se buscaba la teatralidad. Los demás son emblemáticos; la desnudez deslumbrante y luego la sencillez de vestido de Aitana Sánchez-Gijón en la mujer atienden a esa simbología, como los hábitos de los cinco sentidos.

Emilio Hernández no ha caído en la tentación de la gestualidad o la casi coreografía con que se suelen representar estas piezas, y ha sabido aprovechar, con el escenógrafo y figurinista Simón Suárez, el dificilísimo escenario del Centro Cultural, con un acierto que nunca se había conseguido: aunque con demasiada grandilocuencia para lo que parecieron los propósitos iniciales de Alberti.

Lo que más importa en este acto es el homenaje a Alberti, tan merecedor de todos, tan gran poeta vivo como indestructible figura de un gran pasado que tardará, si es que llega, en repetirse. Y aunque los aplausos fueron para todos, las grandes ovaciones las despertó su presencia en el escenario. A los que contestó con su homenaje personal a Garcilaso y con versitos para la ocasión. Podría haber gritado otra vez: "¡Viva el exterminio, muera la podredumbre!"." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 16 de octubre de 1988.)

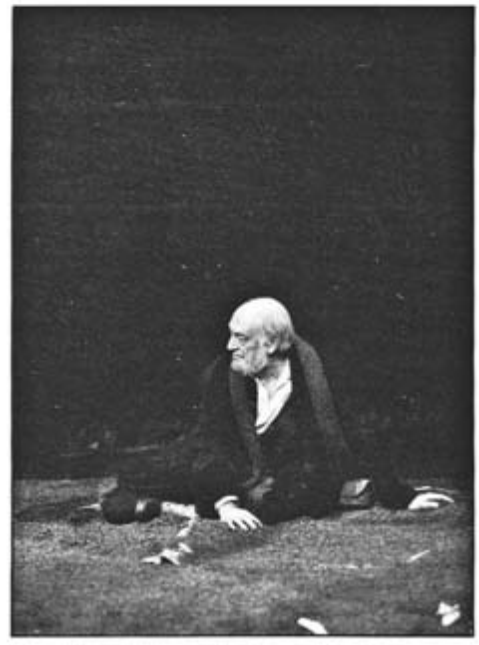


"(...) Uno de los valores, teatrales y dialécticos, de la obra de Alberti, está, precisamente, en el rescate de la estética del auto sacramental, en la aceptación de sus claves, para, llegado el momento, cuando la razón ocupa el lugar del sacramento, establecer conclusiones opuestas a las ortodoxas.

Está claro que una obra así, cargada de premoniciones existencialistas —en la medida en que el hombre pierde la razón "esencial" de su comportamiento—, concebida como una reflexión y repleta de esa pasión que sólo tienen los rebeldes, en el caso de Alberti frente a la educación religiosa a la que había sido sometido, a la realidad social andaluza, al teatro español al uso, a todo lo que, en el lenguaje de 1927, se le llamaba la España "putrefacta", tenía que chocar contra los públicos y el medio teatral de la época.

Hoy no choca, porque nuestra época se avergonzaría, por desgracia, en poner pasión en el teatro; pero, en buena medida, si nos atenemos a las obras españolas que se estrenan, sigue siendo una obra rara, sin la menor concesión, desde la que un autor y poeta lucha contra la "deshabitación" de su público, de interiores colmados por la frustración y la ambición, a partes iguales, y sin tiempo para escuchar a este vigilante nocturno que, más que Dios, es, como en muchas de nuestras obras clásicas, el nombre de un pensamiento y de un orden



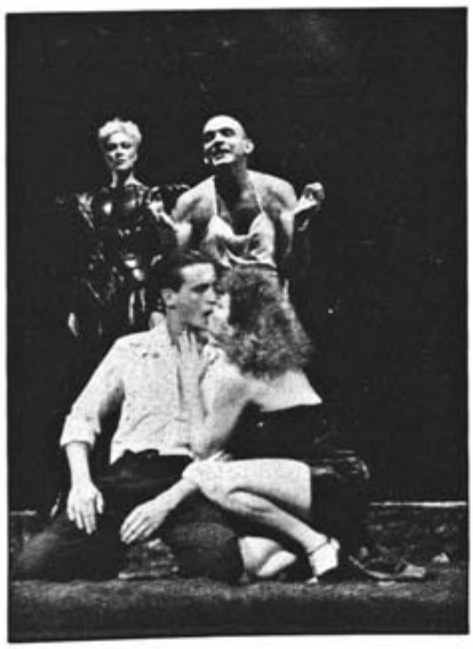


Cuatro escenas de "El hombre deshabitado", de Rafael Alberti, representada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. En la parte superior de esta página, los actores Aitana Sánchez-Gijón y Ramón Madaula. A la izquierda, el mismo Ramón Madaula junto a Magüi Mira, y a la derecha, José María Rodero. (Fotos: Chicho). En la otra página, los sentidos observan a Magüi Mira y Ramón Madaula, (Foto: Roberto Cerecedo).

terrenal por el que se pugna en un espacio histórico.
El montaje de Emilio Hernández es siempre refinado y preciso, como lo son las imágenes. El reparto responde, con disciplina y tensión, con las notas relevantes del magnífico José María Rodero, Magüi Mira y los dos jóvenes y luminosos Aitana Sánchez-Gijón y Ramón Madaula. Acaso sobre cierta solemnidad y falte a este auto sacramental sin sacramento la expresión escénica de la rebeldía formulada en el texto; le falte, como ha ocurrido en otros montajes recientes de Alberti, un poco de sur, de bahía gaditana, de carnalidad pictórica.
Quizás es el precio pagado por el cariño y el respeto que el poeta ha sabido ganarse a través de su larga vida, y que se manifestó, de nuevo, cuando salió al final de la representación a recibir los numerosos aplausos del público." (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 16 de octubre de 1988.)

"(...) La densidad poética del texto obtiene en la escenografía de Simón Suárez un impulso fuertemente actualizador en la plástica que difiere del precioso montaje de Burman en 1931. Entonces aquel gran escenógrafo dispuso dos escenarios, ya que la representación era en dos partes. Un primer ámbito en torno a la boca cerrada de una alcantarilla —ahora omitida—, fustes de hierro enlazados, montones de carbón, ladrillos con un farol encima, materiales y útiles de construcción expresivos de la idea creadora en la que el hombre es sacado de su nada y dotado de alma y de sentidos. Uno segundo, alusivo a la primavera de que se habla, con jardines, arcadas, toneles entre los que el Vigilante Nocturno recibe a un hombre encerrado en su escafandra. La semiótica de entonces era la propia de los signos vanguardistas desde el cubismo, el surrealismo e incluso el futurismo de Marinetti. Suárez ha condensado todo eso en un sórdido ámbito en el que la luz abre planos profundos, misteriosos y sugestivos. La utilización del estanque-mar, sus aguas en un momento ensangrentadas, dan plasticidad intensa a la alegoría.
En medio de todo esto —y hay que abreviar, el tiempo corre— la interpretación se atiene a una voluntad de expresividad sobria. Los figurines son simbólicos para los sentidos, atemporales y sórdidos para el Hombre y el Vigilante, muy convencional, en mujer fatal de cierto cine, el de la tentación y mucho más convencional, casi pequeño burgués el de la Mujer, o sea la Inocencia. Tal vez hay una inevitable confusión epistemológica; en cuanto a los signos, no sólo son exteriormente teatrales, sino que tiene que ver con el conocimiento.
Rodero, siempre gran actor, hace del Vigilante Nocturno un personaje con perceptible parecido con Max Estrella. Buen trabajo quizá no en la dirección debida. Aunque proteste y acuse el Hombre a ese misterioso, y perplejo, vigilante, éste no deja aludir claramente al Creador. Encantadora en su inocente sencillez, Aitana Sánchez-Gijón. Atractiva, perversa, matizada, dentro de un molde convencional, la Tentación de Magüi Mira. Fácil, dócil a la mano directiva, un tanto superficial, Madaula en su desorientado hombre tentado y condenado. Correctos, bien dispuestos en el escenario, complementos justos del suceso dramático, Asunción, Nancho, Dechent, Graeli y Ana Malaver.
Brillante música de Bernaola, más que acompañante sugeridora y en ciertos momentos represora. Emilio Hernández descubre un laborioso y meritorio esfuerzo.
"Tantos años y aquí estoy / ochenta y cinco vencidos / mas siempre soy lo que soy", empezó con voz conmovida Alberti la lectura de unas coplas a lo Juan Panadero, después de un bello poema de Garcilaso, numen clasicista del poeta. Noche misteriosa en que el vate, el rebelde exiliado, el viejo de anchos hombros para sostener una enorme tarea creadora se encontraba en olor de popularidad, de admiración y de cariño con su pueblo.
"Me han dado cinco sentidos / que me mandan / y me llevan / a Ser un hombre perdido", añadía, perdido y encontrado en esa noche hermosa al cabo de miles de noches. No es que hayamos vuelto a 1931. Es que el futuro de poesía y de teatro que estaba allí, ha llegado y se ha cumplido. En esta noche." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 16 de octubre de 1988.)

"(...) No tengo autoridad para juzgar a Alberti; respeto en él a la vez su fuerza creadora y el símbolo que representa, la historia literaria de España que sigue viva en él. Pero no me parece que como autor teatral haya nunca sobrepasado límites muy cortos. Él mismo, que sabe mucho, lo sabe. Como otros grandes maestros que brillaron en otros terrenos y fueron medianos dramaturgos —de Cervantes a Unamuno—, el poeta Alberti ha escrito para el teatro, pero no es un hombre de teatro. Y esto lo acusa claramente El hombre deshabitado.
Ciertamente que los autos sacramentales poseen una forma propia de desarrollarse en escena: son parábolas, no acciones escénicas. Hay en ellos mucho más discurso ejemplificado que acción teatral. Esto lo conoce Alberti, y su pieza ahora reestrenada obedece a esos moldes que, sin embargo, la encorsetan en exceso. Sólo a base de luces, de sombras, de sonidos, de un misterio formal que envuelve al espectáculo, ha logrado el director de escena, muy hábilmente,



dotar de vida a la estereotipada acción monótona y demasiado lineal en que el texto se desenvuelve.
José María Rodero es un maestro del teatro, quizás el primero entre nosotros. Siempre he dicho que si hubiese nacido inglés sería sir Laurence Oliver. No sé si a ustedes les parece un elogio: yo, como un elogio al genio de Rodero y una crítica a la pigricia cultural de mi patria, lo escribo. Pero en El hombre deshabitado, Rodero tiene poco que hacer. Tuve toda la noche en el recuerdo a otro maestro indiscutible, Guillermo Marín, a quien le vi en el papel de Dios en El gran teatro del mundo, en una de sus últimas apariciones en un escenario. Cierto que este "vigilante nocturno" albertiano que Rodero interpreta está muy lejos del Dios de Calderón; pero Dios trata de ser, y juega el mismo papel el personaje en uno y otro caso: es origen y fin, nacimiento y destino. Rodero se encuentra con que ha de intervenir poco y ha de saber mezclar los elementos que el autor pone en sus manos: ensueño, poesía, poder, juicio, condena. Muchos matices en un espacio temporal brevísimo. Don José María Rodero sale airoso de la prueba. Como sale también airosa Magüi Mira, obligada a hacer, en cambio, un papel sin matices: es mala, y ya está. Menos mal que la actriz es buena.
Sin matices, en cambio, trabaja, en su papel de protagonista, el hombre deshabitado, Ramón Madaula. No ha logrado apoderarse de la riqueza interior de su personaje. Tendría que haber en él tantas variantes, desde su nacimiento hasta su condenación... Pero no los hay; el actor es plano, o así actúa. La comisión de su crimen, punto culminante de su vida, fin de aquello para lo que fue creado y comienzo de aquello otro que será su eternidad, no tiene la menor emoción. Conforme con que el director de escena haya evitado el melodrama, pero el actor ha evitado también el drama." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 30 de octubre de 1988.)

"(...) El hombre deshabitado, en este montaje de ahora, es, sobre todo, un asunto bello, de una plástica fascinante. Prende del espectador desde el primer momento hasta el último. Se sigue con reverencia, con auténtica y respetuosa devoción. Llevados de ese elemento coordinador que es el vigilante nocturno —otra aportación de Hernández—, los personajes depositan ante el público sus cuitas y querellas. El hombre deshabitado como personaje principal, y la mujer como su compañía lógica, están sujetos a los vaivenes de los sentidos que maneja a su antojo la tentadora tentación —y dan a la presente redundancia todo su valor acumulativo— y que como en la tragedia griega terminarán limitándolo para acabar más tarde con él. Esta tradición teatral recogida por Alberti, que pasa por la escena griega y llega hasta la más pura de nuestro Siglo de Oro, se echa de ver a cada instante. Deliciosas las sugerencias de la Vista, del Oído, del Olfato, del Gusto y del Tacto, espléndidamente interpretados por otros tantos actores de sólida labor. Yo creo que los espectadores saben de qué va la cosa porque el director se ha ocupado de pasar a limpio las claves, dejando que la poesía implícita en el texto campe por sus ámbitos. Así, El hombre deshabitado, llamado por el autor "anti-auto sacramental", es, en el fondo, un poema bello y ejemplarizante, que en esta ocasión ha gozado de un tratamiento escénico impecable.

Y es buena, francamente buena, la interpretación de todos. La esperada de José María Rodero, disciplinado en un papel que por escasamente extenso no deja de ser privilegiado; de Magüi Mira, cada día más firme y comunicante; de Ramón Madaula, sobre todo después de los primeros y vacilantes minutos; de Aitana Sánchez Gijón, algo más que una promesa, y de Asunción Sánchez, Nancho Novo, Antonio Dechent, Juan Graell y Ana Malaver, cinco sentidos de privilegio.
La partitura de Carmelo Bernaola, ajustada a lo que se necesitaba, rubrica los momentos precisos, y la escenografía de Simón Suárez se muestra convincente en su estética y practicidad. Resumiendo, un bello espectáculo del que es afortunado culpable Emilio Hernández. Y Rafael Alberti lo sabe." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 20 de febrero de 1989.)

CENTRO DRAMÁTICO ELVIRA. Granada

LA CABAÑA ENVENENADA
De Sara Molina. Dirección y escenografía: Sara Molina. Intérpretes: Silvia Clara Aguilera, Juan Ramón Sarasti, Ignacio Calvache, Isidro López, José Antonio Mejías, Josefina Cantón, Mónica Ruehle, Inmaculada Pedrosa y María Dolores López. Estreno: 9 de diciembre de 1988, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada.

CENTRO DRAMÁTICO DE EXTREMADURA. Badajoz

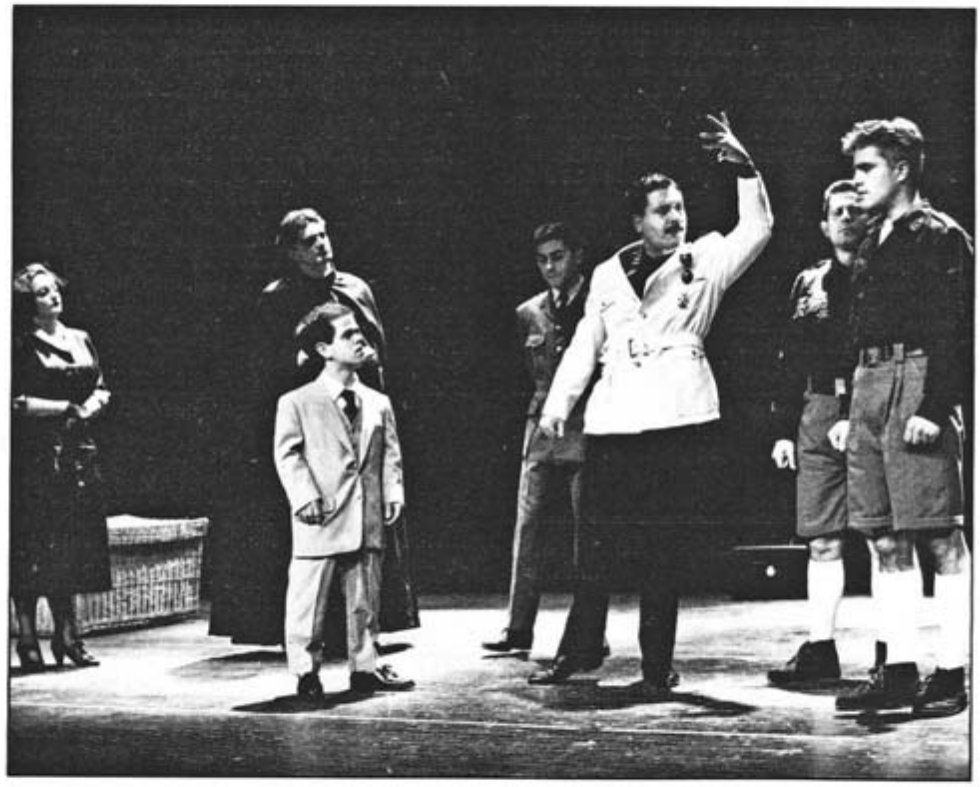
TIERRA A LA VISTA
De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Alberto González Vergel. Escenografía: Damián Galán. Vestuario: Maite Álvarez. Intérpretes: Bely Cienfuegos, Guillermo Galán, Isidro Leyva, Miguel Rodríguez, Fermín Núñez, Luis Molina, Cándido Gómez, José María Izaguirre, Pedro Luis Cortés, etcétera. Estreno: 27 de enero de 1989, en la Sala Trajano de Mérida (Badajoz).

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO. Santiago de Compostela (La Coruña)

O ARCE NO XARDÍN
De Roberto Salgueiro. Diección: Roberto Cordovani. Escenografía: José Méndez. Intérpretes: Xosé Manuel Olveira, Susana Dans, Luisa Martínez, Xavier Picallo, Chelo Espinosa y Xavier Estévez. Estreno: 19 de abril de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (La Coruña).

"(...) No hay peor cosa en el mundo de la creación y del arte que hacer paráfrasis de sí mismo. Denota una inmadurez que raya en la mediocridad y connota una falta de recursos elementales. Pues esto es la obra O arce no xardín, *un texto ingenuo sobre un escritor de comedias presuntamente asesinado y sus fantasmas existenciales que no interesan a nadie tal como están expresados en la obra, porque carecen de fuerza dramática y parecen "berrinches" de estudiante de fin de curso interpretándose a sí mismos.*





A la izquierda de estas líneas, una escena de "La cabaña envenenada", de Sara Molina, por el granadino Centro Dramático Elvira. Debajo, el Centro Dramático de Extremadura representa "Tierra a la vista", de Martínez Mediero. (Fotos: Chicho). En la otra página, dos producciones del Centro Dramático Galego; en la parte superior, "Salomé", de Oscar Wilde, en versión de Pepe G. Sendón. Debajo, una escena de "O arce no xardín", de Roberto Salgueiro. (Fotos: Tino Viz).

Sorprende la falta de posibilidades interpretativas de los actores. Actores como José Manuel Olveira "Pico", que en otras producciones dio lecciones interpretativas, en O arce no xardín *es una caricatura de sí mismo.*
En esta mala copia de una novela neogótica y detectivesca como es O arce no xardín *hay una falta absoluta de dirección. Quizá sea éste el problema más grave. El director —el brasileño Roberto Cordovani— demuestra una impericia total para llevar adelante un texto dramático. La falta de ritmo escénico entre escenas y ridículos "flash backs" es algo que se notaría aun con los ojos cerrados. Series interminables de diálogos pretenciosos y "snobs" entre unos actores que no se creen sus papeles y bajo un vestuario tipo "Adolfo Domínguez" que produce verdadera hilaridad, componen un espectáculo que estiliza la mediocridad de la dramaturgia.*

Por otra parte, la escenografía resulta un despropósito lamentable. Una piscina, donde de cuando en cuando sale una "ninfa", actúa de torpe y pesado recurso escénico invadiendo todo y haciendo que los actores estén como perdidos de su propia realidad escénica. Cordovani llegó a nada, rozando la orilla de Pirandello y Wilde. Se nota tanto vacío de dirección escénica, que produce morbo y desesperación a la que están abocados los actores en una obra sin ningún alma." (Tristán de Montenegro. "La Voz de Galicia". La Coruña. 9 de junio de 1989.)

"(...) El texto que da pie al montaje apunta interesantes sugerencias, algunas muy originales, pero tal y como se exhibe, como se utiliza, llega desprovisto de fuerza, de profundidad, con recursos si no fáciles, sí manidos, especiales

para provocar la risa, con personajes superficiales y con una intriga que no va más allá de una frágil fotocopia de la recientemente fallecida Daphne du Maurier. Pero vamos por partes. Los seis personajes que aparecen en el escenario son, siguiendo las connotaciones del texto, seis tipos definidos con un lenguaje y unas situaciones que solamente con un tratamiento típico consiguen la transmisión adecuada. Los planteamientos de Cordovani prescinden de ese elemento, tan patente en la obra, e intentan una prospección psicológica, tan de su gusto y tan hábilmente desarrollada en Olhares de perfil, *por ejemplo.*

Así, se produce un corte escénico del que, probablemente, el texto sale inadecuadamente mal parado. Con esto, tampoco se pretende decir que el trabajo actoral, la dirección, o la dinámica escenográfica se beneficien. Nada más lejos de la verdad. Todo sucumbe y nadie puede hacer nada para impedirlo.

Cordovani no logra recrear el tema central. Deja a los personajes vagar por el escenario y les da un ritmo ágil que impide el aburrimiento del público. Juega hábilmente con las luces, consiguiendo momentos de belleza plástica indudable.

Se supedita, asimismo, a una hora y cuarto, tiempo insuficiente para redondear una pieza que discurre por distintos e intrincados caminos, y se esfuerza en dar digerido un espectáculo que no necesita digestión y sí unas grandes dotes de imaginación. El lenguaje teatral manejado por Cordovani en otras producciones que ya hemos visto demostraba un dominio del espacio y de la música que en este primer montaje del CDG para la presente temporada están presentes, pero son superfluas, no aportan nada. Parece que Cordovani poseyera unos recursos y estos recursos tuvieran que estar siempre presentes. Sin embargo, no todos los recursos son idóneos en cada ocasión. A buen seguro, el juego que se intuye en el texto de O arce no xardín *se enfrentaba con la concepción de su teatro.*

En cuanto a los actores, Xavier Picallo, el protagonista, parece buscarse a lo largo de toda la obra y su busca es infructuosa, tal vez porque no tiene nada que buscar. Susana Dans hace un papel que los españoles denominarían "fresco", y camina por el escenario con la naturalidad que le caracteriza, sin ofrecer nada más. X. M. Olveira "Pico" no acaba de encontrarse con el policía que desempeña en una interpretación sin credibilidad. Xavier Estévez, en uno de sus primeros papeles importantes, hace lo que puede, pero por momentos convierte en endeble adolescente a un personaje que sería, teóricamente, el más duro de la obra. Luisa Martínez se limita a exhibir su físico en un vestuario que, al igual que al resto de sus compañeros, no le ayuda nada, y Chelo Espinosa que borda un papel que tampoco da para más." (Antón R. López. "El Correo Gallego". Santiago de Compostela. 22 de abril de 1989.)





SALOMÉ

De Oscar Wilde. Dirección: John Eastham y Roberto Vidal Bolaño. Adaptador: Pepe G. Sendón. Escenografía: Chévere. Música: Xavier Devesa. Intérpretes: Miguel de Lira, Victoria Paz "Pitusa", Blanca Cendón, Vicente Mohedano, Luis Garabana y Xesús Ron. Estreno: 15 de junio de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela.

"(...) La Salomé *de Chévere, dirigida por Roberto Vidal Bolaño y John Eastham, es como un Wilde atravesado por la sonrisa de las travesuras. En el montaje, Wilde no es imitado, ni siquiera parodiado.* Salomé *es una disculpa para que Chévere de rienda suelta a su imaginación. Solamente permanece el texto íntegro que, cuando brota desnudo, es para caer en la boca de unos aprendices, y no en las de un grupo que se esfuerza por abarcar un proyecto tan resbaladizo como la tragicomedia.*

Si Chévere pretendía una versión o una adaptación de la Salomé *de Wilde, evidentemente su espectáculo es un rotundo fracaso porque no existe una lectura diferente del texto y porque las recreaciones introducidas al margen de él se reducen a algunos "gags" con fuerza, pero estériles en el conjunto del espectáculo.*

Chévere fagocita todo lo que se le pone por delante para expulsarlo luego con el sello de su factoría. Su Salomé *podría titularse "Mariano" y ser su autor Arniches o los Quintero. El resultado no variaría. Es un grupo con una perspectiva propia a la hora de acometer un proyecto, y es esa característica la que impide, precisamente, que el montaje naufrague, porque Chévere no naufraga. Sólo lo hace la* Salomé *de Wilde.*

Poseer y saber utilizar unos recursos como los de Chévere no es nada común. Ellos los tienen. Les falta saberlos utilizar.

(...) Ahora bien, en su Salomé *todo sucede. Nada acontece, nada se efectúa. (...) Muchos de sus gags apuntan alto, pero pronto se desdibujan. Y es, sin embargo, en esos superfluos "gags" donde el grupo se apodera del espectador. Entre otras cosas, porque parten de una convención que todo el público secunda.*

La labor de Vidal Bolaño y John Eastham apenas se deja sentir. La dirección parece supeditada a la capacidad imaginativa del grupo. Los directores no canalizan esa capacidad, de suerte que el caos se apodera, con frecuencia, de la escena y los actores no saben qué hacer, no saben cómo moverse, no saben qué función tienen en el contexto inmediato. Se transforman en meros ejecutores de un "gag".

(...) Personajes como el de Blanca Cendón (Salomé) o el de miguel de Lira (Herodes) se diluyen en la fragilidad de su planteamiento. Representan las pinceladas ineludibles de un Wilde que Chévere no se decide a borrar y que lastran, por su importancia, la obra. No es que

estén peor interpretados que Herodías o su paje. Lo que les pasa es que son un estorbo. El espectáculo, en fin, no es la suma de objetivos individuales, sino una sucesión inconexa de individuos con su propio objetivo. Con todo, la Salomé *de Chévere resulta divertida. Y es divertida porque el grupo todavía mantiene la espontaneidad de sus primeros montajes de calle."* (Antonio Rodríguez. "El Correo Gallego". Santiago de Compostela. 17 de junio de 1989.)

CENTRO DRAMÁTICO DE GETXO/ ADUR GETXOKO ANTZERTIA. Algorta (Vizcaya)

FARSAS MARAVILLOSAS

De Alfonso Zurro. Director: José Miguel Elvira. Escenografía: Joseba Agirre, Edorta Urrutia y Alfredo Vellido. Intérpretes: Carlos Baiges, Aitor Basauri, Iratxe Labajo, Aintza Uriarte e Iñaki Urrutia. Estreno: 20 de mayo de 1989, en el Conservatorio Municipal Andrés Isasi de Getxo (Vizcaya).

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. Madrid

LA VIDA DEL REY EDUARDO II DE INGLATERRA

De Christopher Marlowe y Bertolt Brecht. Versión: Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Intérpretes: Antonio Banderas, Cesáreo Estébanez, José Hervás, Alfredo Alcón, Pedro del Río, Juan Jesús Valverde, Nacho Martínez, Carlos Lucena, Miguel Zúñiga, José Luis Reina, José Luis Pellicena, Mercedes Sampietro, Juan José Otegui, César Sánchez, Ana Frau y Luis Fernando Alvés. Músico: Pedro Estevan. Reposición: 18 de octubre de 1988, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"Si yo tuviera que poner un subtítulo a mi trabajo, sería "Eduardo II, réquiem por un rey muerto".
El texto de Eduardo II *—gracias Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral por esta extraordinaria, ejemplar traducción— discurre entre la epicidad y un lirismo elegiaco. Hay personajes que poseen los dos componentes y algunos que pertenecen sólo a un estilo. Existe, o así me gusta verlo, una peligrosa y fascinante mezcla, "pastiche" de interpretaciones, al igual que la obra contiene, subdivididas, dos obras claramente diferenciadas: la primera parte, una apasionada historia de amor, épica, con toda la fuerza de la parábola brechtiana. En la segunda parte, el protagonista es el tiempo, la historia de una degradación, de opciones personales ante el mundo y la vida, ante la memoria y el recuerdo: Eduardo, la autodegradación que le llevará a una forma de locura, a la vez lúcida, muy próxima a nuestros místicos del barroco español, el conocimiento a través del dolor. La reina Ana, con su soledad absoluta (y me parece éste el calificativo más exacto) y Mortimer, el personaje más contemporáneo, el hombre nuevo, el "hombre político" según el más puro modelo del Renacimiento italiano, que, cargado de razones políticas y de comportamiento, va adquiriendo la soledad del poder, enredado en las trampas, en la rueda que él mismo hace girar. De Gaveston, quedará sólo un recuerdo vago. Esa chispa-excusa que habrá marcado itinerarios vitales distintos desaparecerá y todo quedará convertido en una desmesura sin un por qué, como no hay un por qué en el comportamiento de Yago en* Otelo, *como es demasiado débil la excusa dramática que generará el largo camino del conocimiento que emprenderá Hamlet. Como en nuestra extraña y paradójica y contradictoria vida de seres humanos. Algo parecido a esas mentiras que uno inventa y que luego defenderá con el autoconvencimiento de su certeza."* (Lluís Pasqual, director. Fragmento del programa.)

"(...) La vida del rey Eduardo II de Inglaterra, *en el montaje de Lluís Pasqual, es un espectáculo excelente, que se mantiene fresco como el primer día, que sigue llenando el teatro y que ¡ojalá! lo llene aún por mucho tiempo, pues eso será señal de que alienta en España un público inteligente que sabe gustar una pieza tan excelente y tan difícil.*
La reposición en el María Guerrero del Eduardo II, *de Marlowe y Brecht, ha vuelto a demostrar la exactitud de nuestro juicio; otra vez el teatro se llenó día tras día, y al volver a asistir a la representación este crítico ha salido de nuevo satisfecho. Y eso que siguen en pie dos datos que me llevan a una reflexión que ya me había hecho con anterioridad: ¿por qué Brecht, y por qué no Marlowe, contemporáneo de Shakespeare y continuador de su serie de vidas de los reyes ingleses?, y ¿por qué el escenario circular,*





A la izquierda de estas líneas, "Farsas maravillosas", de Alfonso Zurro, a cargo del Centro Dramático de Getxo. Debajo, el actor Alfredo Alcón en una escena de "La vida del rey Eduardo II de Inglatera", de Christopher Marlowe y B. Brecht, producida por el Centro Dramático Nacional. (Foto: Ros Ribas). En la otra página, Marisa Paredes, a la izquierda, Julieta Serrano y Eusebio Poncela en la obra de Carlos Fuentes "Orquídeas a la luz de la luna", otra de las producciones del Centro Dramático Nacional. (Foto: Chicho).

en el centro del patio de butacas, con los espectadores rodeándolo? Por un lado, Brecht abusa de los efectos distanciadores, que cortan el desarrollo de la trama e introducen un elemento de frialdad que creo que el público percibe y por causa del cual no llega a entrar de lleno en el dramatismo de la obra. Por otro lado, los espectadores pierden buena parte de la obra, que no se ve, o se ve de espaldas. Todo lo cual lo decimos sin mermar un ápice de la belleza formal del espacio escénico diseñado por Puigserver y de la equilibrada y exacta dirección de actores de Pasqual.

Como se sabe, Eduardo II tuvo un reinado desgraciado entre dos reinados gloriosos. El infeliz Eduardo II, un hombre más dotado para la música o las artes manuales que para el gobierno, fue víctima de sus propias torpes pasiones y, sobre todo, de su incapacidad para comprender el cambio sustancial de los tiempos. Enfrentado al Parlamento y a los barones, quiso gobernar como ya no era posible, y durante veinte años acumuló todos los fracasos y todas las amarguras, hasta morir empalado por sus sirvientes después de haber renunciado a la corona.

Marlowe y Brecht alteran esta historia para condensar su dramatismo en un período de tiempo más breve y hacer más heroica en la desgracia, como torpe había sido en las horas de triunfo, la figura del rey. Repugnante al principio, logran alcanzar para él la benevolencia del público, dándole a la vez la vuelta al resto de los personajes, libertadores, primero, del reino frente a la opresión; crueles y viciosos, luego, cuando persiguen a un guiñapo enfermo y no ya a un tirano. La verdad histórica no es tal como la vemos en escena, pero sí lo es la trágica verdad del mundo medieval por Puigserver y Pasqual, con elementos dramáticos notoriamente eficaces.

En este reestreno, la mayor novedad reside en la sustitución de Juan Gea por Antonio Banderas en el papel de Gaveston, el querido del rey. La diferencia entre ambos actores es casi imperceptible, lo que indica que Banderas ha sabido mantener el nivel que ya toda la pieza poseía. Sólo hay que advertirle que muchas de sus palabras se pierden, incluso para quien como este crítico se sentaba a tres metros de la escena. Alcón mantiene a su Eduardo II, tal vez más exagerado en su tetralidad. Pellicena domina desde su papel de Mortimer los mejores de sus recursos, y Hervás ha dotado de mayor fuerza a su personaje. El resto del reparto mantiene la gran dignidad del conjunto." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 8 de noviembre de 1988.)

"(...) Fundamentalmente, el montaje no ha variado (su descripción y crítica por extenso véase en ABC de 1-XII-83), salvo en algunos movimientos y detalles que acentúan el ritmo, el vigoroso naturalismo de la acción, la secuencialidad cinematográfica de ésta, sin variar, como es lógico, su semiótica verbal, sus signos metaverbales. El escenario es el inicial de Puigserver; la percusión, idéntica. La utilización del espacio escénico —"theatre en rod", o sea en redondo— tanto en el sentido isleño, insular, aislante, como en la exterioridad o contorno, la misma.

Sin embargo, el tiempo ha influido en los actores. Alcón, siempre en su técnica un tanto amanerada, ha recaído en el histrionismo excesivo de las primeras representaciones. Pellicena ha rebajado el comedimiento tonal, excediéndolo un tanto con pérdida de matices que debería recuperar. Mercedes Sampietro ha adelgazado, por así decir, su expresión. Consigue mayor densidad, más fino dramatismo. Hervás, Del Río, Lucena, repiten fielmente su actuación inicial.

Señalemos la vigorosa presencia física de Banderas, muy resaltada intencionalmente por la dirección, en un Gavestón violento, apasionado, ambicioso, seguro de su seducción sobre el rey homosexual, más loco de poder, más absolutista, que realmente enamorado. Menos volatinero que Gea, aunque con alguna connotación circense, introduce una nota de uranismo atlético que hace pensar en la reciente Olimpiada de Seúl.

Nada hay que añadir a esta insistente repetición de una obra en la que Marlowe completaba la serie de sangrientos reyes de su coetáneo Shakespeare. El ruido y el furor que el retorno del "puto" del rey suscita en los prelados y los pares del reino parece inconcebible en este tiempo en que las licencias extremas han sucedido a los rigores antiguos. De ahí que la representación del drama necesite de la magia para cautivar al espectador de nuestro tiempo y de ahí el conceder a Lluis Pasqual que haya dispuesto de ella, en este montaje que hace cinco años calificábamos de marlowiano y que no tenemos ningún motivo para rectificar." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 20 de octubre de 1988.)

ORQUÍDEAS A LA LUZ DE LA LUNA

De Carlos Fuentes. Dirección: María Ruiz y Guillermo Heras. Escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Música: Bernardo Bonezzi. Intérpretes: Marisa Paredes, Julieta Serrano y Eusebio Poncela. Estreno: 23 de noviembre de 1988, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"(...) Carlos Fuentes abre múltiples vías a la reinterpretación de su obra en el escenario, de ahí su validez. ¿Quiénes son estos seres encerrados en un espacio poético/patético que se aman, se odian, se pelean o se ríen de ellas mismas pasando de un estado de ánimo a otro en fracciones temporales a veces imperceptibles? ¿Dolores y María son ellas, o son las otras? ¿Existe de verdad el fan o es una pura invención de dos mentes enloquecidas? Estas y otras muchas preguntas nos las hemos estado haciendo a lo largo de horas y horas de trabajo, y seguro que aún hoy, como le pasó a Hawks con Chandler, cuando rodó "El sueño eterno", hay asesinatos que no podemos (y seguramente no debemos) justificar.

Más allá de tratarse de la posible realidad de dos estrellas conocidas, María Félix y Dolores del Río, nos interesaba la aventura personal de dos viejas chicanas retiradas, que tal vez sean las auténticas divas o simplemente dos extras de esa fábrica de sueños en que se convirtió un suburbio de Los Ángeles, Hollywood, al transformarse el arte cinematográfico en negocio millonario.

En Méjico, Dolores y María, fueron glorias nacionales, para nosotros sólo una parte de los sueños imposibles de cinéfilos o una página más de la Historia del Cine. Sin embargo en esta otra historia, la de Fuentes, la vida de ellas se mira en el espejo de la vida de las otras, para devolver un reflejo que a veces alcanza destellos de un cierto neoesperpento, muy propio de un autor que conoce tan bien a Cervantes y Valle-Inclán, pero inmerso profundamente en las raíces mejicanas de lo surreal, que por otra parte fueron perfectamente poetizadas por ese español genial que fue Luis Buñuel. Dialéctica de culturas, diálogo entre dos mundos que a veces las ideologías se empeñan en separar, en vez de indagar en sus huellas comunes.

Así pues, que nadie piense que nuestra propuesta es una reconstrucción de la vida de ningún personaje famoso, o un discurso en el que nos interese la interpretación racional o naturalista del texto. Lo que más nos fascina es que María, Dolores y el fan son tres personajes auténticamente teatrales, pues de otro modo, no se entenderían las múltiples incógnitas que al encarar su resolución, hemos debido resolver, y en este sentido sólo el trabajo de tres extraordinarios seres del escenario, como son Marisa Paredes, Julieta Serrano y Eusebio Poncela, en un espacio escénico entre el hiperrealismo y la magia, ideado por Gerardo Vera, podrían des-



codificar y encarnar un mundo mítico, y a la vez tan humanamente desgarrado como nos presenta Carlos Fuentes. Este montaje es, sin duda, una creación colectiva, término tan desprestigiado como mal utilizado, pero en el que se halla la esencia misma del teatro. Sólo a partir de la pasión por el teatro, de creer en el esfuerzo cotidiano, en el placer del sufrimiento por encontrar y buscar salidas del laberinto que proponen textos y escenarios, del entendimiento de nuestra profesión de una manera poética, artísticamente anacrónica y a la vez, contundentemente contemporánea, puede entenderse este primer montaje, que Producciones Piamonte, gracias a la importante ayuda del Centro Dramático Nacional, presenta ante el público con el deseo de una continuidad que nos

permita ahondar en las claves y secretos de textos complejos, sugestivos y contradictorios, como el que nos ofrece Carlos Fuentes en esta parábola cinéfilo/necrófila que es Orquídeas a la luz de la luna." (María Ruiz y Guillermo Heras, directores. Fragmento del programa.)

"(...) Un gran texto puede resultar teatralmente falso por ocupar más tiempo del que la situación le permite; una interrogación sobre la ambigüedad del mundo real puede ser una excitante expresión literaria que se hunde en el vacío cuando ha de vivir, encarnarse, sobre un espacio preciso, entre objetos precisos, a través de voces y rostros precisos. Quizá sea ésta, en definitiva, la línea que separa la naturaleza poética del teatro respecto de la literatura. El escritor trabaja con abstracciones, mientras el dramaturgo lo hace con concretos. El sujeto, por decirlo así, es distinto. Porque no es igual un personaje que habla que unas palabras a las que hay que ponerles un personaje.
Conozco ya tres representaciones del teatro de Carlos Fuentes: Todos los gatos son pardos, El tuerto es rey *y esta de* Orquídeas a la luz de la luna. *Sólo la primera de ellas parecía esforzarse en partir de la situación y del personaje; las otras dos son aventuras del imaginario, dotadas de esa inmaterialidad donde todo puede construirse, cambiar o rehacerse, en un segundo o en cien páginas.*
Orquídeas a la luz de la luna *es un sueño equívoco, cuya fascinación y límite teatral reside en la ambigüedad. Algunos datos parecen ciertos. Las dos heroínas son dos pobres chicanas, arrojadas de Hollywood, que encuentran en la personalidad cinematográfica —en sus películas y en las referencias biográficas, no sabemos si inventadas, que aparecen en las revistas de cine— de María Félix y Dolores del Río la opción esquizofrénica de crear su propia identidad. De nuevo, pues, se establece el juego entre la realidad y la ficción, borrando, según la tradición, los lindes y dejando abierta la pregunta sobre la inversión de los dos campos. Con lo que, en definitiva, y así lo quiere el autor, nada importa saber lo que es y no es real, porque lo segundo puede llegar a serlo mucho más que lo primero. Es, como digo, un viejo tema, que cruza por el teatro de muchos siglos y que ahora revive, desde su contexto mexicano, un escritor de innegable talento literario.*
María Ruiz y Guillermo Heras, desde la dirección; Marisa Paredes, Julieta Serrano y Eusebio Poncela, desde la interpretación, y Gerardo Vera, desde la escenografía, han trabajado con talento y pasión ejemplares para expresar, con la concreción propia del teatro, la ambigüedad del texto del mexicano. La lucha entre ambas poéticas es obvia y el resultado se ajusta a la previsión de inteligencia, sugestivo y todo lo teatralmente opaco que cabía esperar." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de diciembre de 1988.)

"Es el ocaso de María Félix y de Dolores del Río. Hay mujeres que llevan ya la luz bellísima y horizontal del ocaso desde su juventud. Pero no es mi turno de hacer literatura, aunque el contagio del texto de Carlos Fuentes sea grande. Aquí, pues, están Dolores del Río y María Félix, pero pueden no ser ellas, sino unas locas, quizá no totalmente locas, que las imitan por admiración en una sala de cine de los años treinta a medias derruida que tal vez sea su





Dos escenas de "Orquídeas a la luz de la luna", dirigida por María Ruiz y Guillermo Heras. Arriba, Julieta Serrano —Dolores del Río en la ficción— asediada por un "fan", Eusebio Poncela. Debajo, la mítica María Félix, interpretada por Marisa Paredes. (Fotos: Chicho).

casa. ¿Son hermanas? Hablan de su madre común, pero luego se explican algo más (menos): mamá es la cámara. Ya se ve a qué género teatral pertenece la obra Orquídeas *—las orquídeas son ellas dos, además del viejo tango sensual— a la luz de la Luna; obra de las llamadas abiertas, propuestas al espectador para que decida o para que acepte el encanto de la incertidumbre. Por otra parte, aquí hay dos actrices españolas, conocidas —bien—, que interpretan a dos mujeres que remedan a Dolores del Río y a María Félix con el lenguaje personal de Carlos Fuentes.*
Puede uno distraerse mientras la escasa acción discurre, en ver cómo se mezclan o cómo se rechazan estos cuatro componentes, esta serie de distanciamientos. Otro camino de diversión no hay. Aunque sí de interés: la cantata al cine propia de muchos literatos, el lenguaje que se hace surrealista. Al principio el espectador se ríe sin venir a cuento porque espera el ingenio de la pelea de soberbias y de divas entre las grandes: algo de chismes. Poco a poco lo dramático se va metiendo en escena: el verdadero ocaso, la caída, la falsedad de unas vidas o su sensación de fraude. Por donde pueden entrar filosofías teatrales acerca de la naturaleza de la vida misma acompañadas siempre por el lenguaje surrealista de Fuentes, por sus inventarios poéticos, por la dulzura de su amor al cine, a las divas, al teatro y la literatura.
Las actrices reales: al principio desconcierta ver dos seres míticos, tan repetidos y conocidos, interpretados por Julieta Serrano y Marisa Paredes. Sobre todo por lo tremendo de aquellas mujeres —aún vive María Félix—, que no eran ni siquiera grandes actrices, sino símbolos, bellos monstruos femeninos. A medida que entramos

en el juego de la incertidumbre se prima, sobre todo, el trabajo denodado, el oficio de actrices de Marisa y Julieta, su pelea con el texto difícil de decir y con la situación ambigua difícil de mantener. Cuando llegan a la tragedia las vemos en su sitio, con Eusebio Poncela en un personaje breve pero no episódico, con sus correspondientes realidades e irrealidades, y su oportuna aparición para volver a lanzar ambigüedades cuando ya no se soportan demasiado bien.
La dirección busca el clima de orquídeas terminales y mujeres deshechas, luna gorda, misterio de sala de cine. Cuenta con un decorado lleno de recuerdos y estímulos visuales, de Gerardo Vera; y con un vestuario bello. Y con las luces, sugerentes. María Ruiz y Guillermo Heras son dos jóvenes veteranos en lo incierto: tienen su certidumbre.
Queda, sobre todo, el lenguaje de Carlos Fuentes, avalado por su historia literaria y por su Premio Cervantes. Se volcaron a él los espectadores, que habían ovacionado ya a los tres intérpretes." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 25 de noviembre de 1988.)

"(...) Orquídeas..., *en efecto, es una obra de teatro solamente porque está escrita en forma de diálogo y hay en ella un esbozo de acción teatral. Pero si los clásicos tenían un ápice al menos de razón, la obra teatral necesita un planteamiento, un nudo y un desenlace, y en este diálogo no los hay. Este diálogo dura hora y media; pudo durar media hora menos o sesenta minutos más. Empieza cuando quiere y se acaba porque se acaba, no porque lo exija el guión. Entre otras cosas, poque no hay guión.*
Lo único que hay es una singular situación imaginada por Fuentes: Dolores del Río y María Félix, o dos mujeres que sueñan que lo son, dialogan. Eso, dialogan. No llevan un plan ni hay orden alguno en lo que dicen. Nada narran. Desvarían. Aquello es el cuento de la buena pipa: puede repetirse hasta el infinito sin decir nada. Sin decir nada teatralmente. Fuentes ha podido acumular cuantas palabras quiera, pero no se produce nunca el salto del texto literario al texto dramático.
Ese vacío argumental está espléndidamente servido por una bellísima escenografía de Gerardo Vera, que ha creado en la escena el misterio, ha introducido la belleza y ha dibujado un espacio sugerente y brillante. Otro tanto ha hecho con el vestuario. Y en ese ambiente que aceptaría que ocurriese todo en él, y donde nada sucede, los directores de escena han movido con enorme habilidad a los tres actores. Marisa Paredes y Julieta Serrano actúan con seguridad, desarrollan maestría, acompañadas muy bien por Eusebio Poncela. Dialogan con precisión y se mueven con eficaz dramatismo. Simplemente, lo hacen al servicio de un ensayo literario sobre la esquizofrenia, sobre el desdoblamiento de las personalidades, sobre la mentira en que puede consistir la vida; pero no de una obra de teatro.
Hay frases inteligentes, golpes de agudo humor, reflexiones de interés. Hay momentos en que el tedio resulta dueño de la sala. Hay innecesarias escenas fuertes; por otro lado, las únicas en las que algo pasa no producen escándalo, sino sorpresa, ya que no se entiende bien su juego en el el juego del conjunto. Hay, en fin de cuentas, más monotonía. que otra cosa." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 25 de noviembre de 1988.)

"(...) Orquídeas a la luz de la luna, *desde su inicio, se configura como una función llena de fábulas paralelas, de referencias, de pasiones encontradas; las dos mujeres se hallan en una atmósfera inconcreta, a medio camino entre un viejo cine y una estancia que precipita una belleza decadente, la decrepitud. Poco a poco, ambas mujeres van recordando su pasado, sus ilusiones, sus carreras; dialogan bajo el tapiz del odio y el rencor mientras el pasado se proyecta en el presente y éste se pierde en la niebla de la remembranza. El texto es complejo, posee distintos niveles de acción y a menudo —deliberadamente— se pierde en la confusión, en la calculada ambigüedad y en el misterio. ¿Son necesarias tantas vidas para ser alguien, es necesario tanta leyenda, tanta máscara, tanta impostura para Ser? La realidad nunca es lo que aparenta, ni siquiera lo que fue, ni lo que creeemos que es. Carlos Fuentes juega continuamente con el espectador, lo desliza hacia un paraje nebuloso y allí lo deja perderse, le invita a reflexionar, desde las criaturas de ficción, sobre sí mismo. Emplea un procedimiento claramente cinematográfico, con evidente influjo de* El Quijote *en la concepción, el desarrollo y el final de la obra: el sueño dentro del sueño, el contrapunto realidad y deseo, quimera y locura con el arabesco postrero de la muerte de María Félix (convertida en Lupe Vélez: otro guiño cinéfilo del autor) y la entrada de Dolores del Río que le pide que vuelva a la ficción, al drama ilusorio mientras contempla su espantoso suicidio ante el retrete.*
Para completar esta reseña debemos citar un aspecto esencial: el acierto absoluto en el montaje, en la dirección, en la escenografía de Gerardo y el magnífico, sin paliativos, trabajo de interpretación de los tres actores: Julieta Serrano, Marisa Paredes y Eusebio Poncela. Inteligente, inteligente es el epíteto que define mejor que ningún otro la labor actoral de este espectáculo: Marisa lame un cierto expresionismo actoral, el desparpajo gestual, el barroquismo: Julieta está más comedida y le confiere a su personaje interioridad, comedimiento, pulcritud y Poncela persiste en su brillantez habitual, en su probada eficacia. No se la pierda." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 27 de enero de 1989.)

FRANK V

De Friedrich Dürrenmatt. Versión de Feliu Formosa. Dirección: Mario Gas. Escenografía y vestuario: Marcelo Grande. Música: Paul Burkhard. Coreografía: Luis Méndez. Intérpretes: Juanjo Puigcorbé, Vicente Díez, Luis Méndez, Pepe Soriano, Félix Rotaeta, Emma Penella, Mercedes Sampietro, Alfonso Goda, Lorenzo Valverde, Carlos Lucena, Tony Cruz, Walter Vidarte, Juan José Otegui, María Luisa Ponte, Luis Reina, Maruchi León y Luis Escobar. Figuración y coro: "Cuco", Leo Manzano, Ángel Castilla, Natalia Millán, María Caneda, Pilar Rubio, Yolanda de las Heras, Cristina Méndez y Marisa Tejada. Músicos: Vlady Bas, José Luis Torres, Manuel Morales, Eduardo Sánchez, José Luis Medrano, Tito Duarte, Eduardo Gracia, Francisco Tello y Manuel Gas. Estreno: 31 de enero de 1989, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"(...) Ante Frank V, *es difícil que críticos y estudiosos no hablen de Brecht. Y a pesar de las diferencias, obvias, que existen entre ambos autores, no hay duda de que, formalmente, hay entre ellos un parentesco que nos remitiría a su vez a los fenómenos teatrales anteriores que pesan sobre uno y otro. Me refiero a la estructura "abierta" y de "montaje" que poseen las piezas teatrales del expresionismo. Está claro, por otra parte, que Dürrenmatt no considera el teatro como un instrumento de transformación del mundo y del hombre, sino como un oficio o como un juego en el que no se trata de defender ni de demostrar teoría alguna: "Para mí, el teatro no representa un campo para teorías, concepciones del mundo ni interpretaciones, sino un instrumento cuyas posibilidades intento conocer jugando con él." Y por vivir en un tiempo determinado, sus personajes lo reflejan, como es el caso de los banqueros y gángsters de* Frank V. *Y también como hijo de su época, Dürrenmatt juega con todas las ambigüedades formales que él considera propias del teatro de dicha época: la parodia, el grotesco, la fusión de lo cómico con lo trágico y lo cruel, siempre con la convicción básica de que el "hombre" no puede dominar unos poderes que están muy por encima de sus fuerzas. Así, la identidad entre banqueros-gángsters de su "comedia de una banca privada" poco tiene que ver, en el fondo, con la intención distanciadora e ilustrativa de Brecht y su identificación entre capitalismo y hampa (en* La ópera de perra gorda). *Las claves formales las da el propio Dürenmatt en la obra, al someter a sus personajes a la vorágine fatídica y no controlable de sus pasiones y de una dinámica social que condiciona totalmente su conducta, al tratarlos como "héroes shakesperianos". En este sentido, Dürrenmatt es primario, poco analítico, caricaturesco, pero posee en cualquier caso una fuerza teatral innegable, que es la clave del éxito que obtienen aún sus obras más conseguidas.*
(...) Para la actual versión, Mario Gas y yo hemos tomado todo ese material como punto de partida. Lo primero que decidimos fue conservar toda la parte musical de la versión de 1960 y también la primera escena, que Dürrenmatt suprime casi del todo en su versión de 1980. Luego, el proceso ha consistido en trabajar teniendo a la vista las dos versiones e inclinándose por la solución que nos parecía más acorde con el tipo de espectáculo que perseguíamos y que, a nuestro parecer, más podía llegar a nuestro público. En ningún caso hemos recurrido a la adaptación (cambio de nombres, lugares, etc., e introducción de nuevas situaciones). Actuando así, creemos haber servido, en definitiva, el texto de Dürrenmatt. La máxima libertad que nos hemos permitido es la de no eliminar físicamente a Frank V, ni relegarlo a una sórdida jubilación (finales del autor), sino enviarlo a un dorado exilio en una isla del Caribe, con lo que se establece una concordia entre el banquero-delincuente (Frank V) y el banquero político (su hijo Frank VI) que le sustituye. Es una solución a la que, hoy por hoy, le vemos una cierta gracia. Este cambio ha requerido tan sólo una fugaz aparición final del banquero protagonista y un par de intervenciones que, evidentemente, no son de Dürrenmatt." (Feliu Formosa, versión castellana. Fragmento del programa).

"(...) En cuanto al valor intrínseco del espectáculo, uno diría que quizá se trata del mejor ejemplo de teatro épico que hemos visto en Madrid. No ya —que eso es lo de menos— por

las evidentes relaciones entre Frank V *y* La ópera de tres centavos, *de Brecht, sino por los términos de la puesta en escena de Mario Gas y el estilo global de la interpretación y del espectáculo. A Brecht se le montó, en los años del franquismo, con una serie de dificultades, de orden político en algunos casos —recordemos la triste versión del* Galileo Galilei—, *de orden estético casi siempre, por cuanto la idea de teatro épico chocaba con el costumbrismo y el tipo de interpretación habituales en nuestros escenarios, implicando una ruptura a la que, la verdad, muchos aspiraban antes más por razones ideológicas, por el marxismo de Brecht, que por convencimiento dramático. Así que el gran autor alemán se nos quedó, demasiadas veces, como ocurrió en todos los países de vida teatral subdesarrollada, en la ilustración de una teoría antes que alcanzar el nivel de apasionada y polémica expresión escénica.*

Frente a estos antecedentes, creo yo que, en el Frank V, *del María Guerrero, la distanciación, el humor, la diversión, la reflexión, la brillantez de la interpretación, la integración de la ostentosa escenografía, el discurso crítico, la música, la canción, la valoración de la palabra y de la imagen se dan sin las tradicionales contradicciones o pugnas.*

Mario Gas —autor también de un excelente montaje de La ópera de tres centavos— *consigue, en efecto, una interesante unidad de estilo, una valiosa armonía formal, sólo dañada por el juego microfónico que, a más de distorsionar y unificar las voces, rompe la relación entre el plano sonoro y la percepción visual del espectáculo.*

Dicho esto, cabría plantearse la relación temática de la obra con nuestro tiempo. Y ahí surge cierta ambigüedad, pues, si de un lado nunca ha sido tan oportuno en España como ahora hablar de la prepotencia y el boato de la banca, quizá la alegoría de Dürrenmatt resulta, por extremada, inocua e inocente. Es posible que la banca y el gangsterismo tengan puntos de contacto, pero su forma de actuar es otra.

Disciplina, precisión, rigor actoral, pasión escénica, ambición crítica son, en resumen, algunas de las virtudes de este trabajo, que, consideraciones al margen, tiene el inmenso valor, en un tiempo de tanto teatro de ninguna parte, de hablarnos de algo que está ahí, en esa fachada de mármol que todos tenemos a dos pasos de nuestra casa." (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 17 de febrero de 1989.)

"(...) Comedia satírica en cuyo montaje se han potenciado, por medio de la escenografía, el violento juego de contrastes lumínicos, y la sobrecarga de la interpretación, llevando así la pieza al estilo del expresionismo alemán de los años veinte. El recuerdo de pintores expresionistas como Die Bruke, como Der Blaue Reiter es inevitable, así como una vaga reminiscencia a algunas maravillosas películas de Murnau.

(...) Un gran personaje de la época del expresionismo, Yvan Goll, declaraba que el realismo fue la mayor aberración de todas las literaturas. En función de ese precepto, Dürrenmatt no quiere ser realista. Tampoco, claro está, expresionista. Está más acá de esas intenciones. Frank V *es una pieza de paradoja, una alegoría, una moralidad en forma muy moderna de raíz muy antigua. ¿Qué cuenta? Los crímenes de una banca privada que a lo largo de cuatro generaciones sólo ha realizado negocios deshonestos, una teoría de estafas, abusos, crímenes, con la complicidad de todos sus cuadros hasta llegar, después de la prosperidad, a las puertas de la bancarrota, cuando los tiempos han cambiado, momento en que comienza la acción. La exagerada caracterización de los personajes, enormes muñecos casi trágicos, expresa las exageraciones internas de la acción, nada ha de ser creído directamente, todo está exagerado de puro intento, diría esperpentizado, si no hubiera hondas diferencias de intención entre lo esperpéntico y lo grotesco.*

Hace Dürrenmatt un tratamiento de escenas cortas, de creciente violencia, muestras casi delirantes de las actividades de esa siniestra organización de crimen y de poder en la que todo es útil, desde la estafa a la prostitución. Mario Gas ha hecho un montaje suntuoso, organizando una maquinaria muy expresionista,



en negros, iluminada muchas veces de luces blancas, coloreadas en otras ocasiones, que teatralizan sombría y bellamente los sucesos. La gama sorda de los vestidos se entona en el juego de claroscuros. Las mutaciones se operan con gran sencillez, individualizando los escenarios parciales con eficacia y estética muy cercanas al cine expresionista cuyo gran momento, Murnau, ya he citado.

Muy considerable es la calidad del material sonorizador que da a los actores voces poderosas, nítidas por lo regular aunque no logre obtener vocalizaciones netas, perfectas en los números de conjunto. El caso es que, más que en otras ocasiones, el espectador goza de la ilusión de que nuestros actores, además de decir, cantan, como los norteamericanos. Agrupaciones encuadradas e iluminadas con estética expresionista, adensan el brutal drama de fidelidad a unos principios que resultan condenados, de situaciones límite que sólo pueden desembocar en la muerte. Una gran escena es la de la muerte de Bocman, tanto por el juego de Carlos Lucena, Emma Penella y Pepe Soriano, como por la espléndida composición plástica y lumínica de la secuencia. Graciosa alteración del juego dramático, la presentación de Herbert y Franziska, los hijos rebeldes de Frank V, Luis Reina y Maruchi León, sobre patines, lo que desrealiza hasta el máximo límite la acción. Escenas de gran plasticidad y logro son las de Otegui, María Luisa Ponte y, en especial la muerte de Mercedes Sampietro por Puigcorbé, donde la calidad del autor alcanza también una cima. Excesiva, quizá la de Vidarte y Sampietro, llevada a un punto no necesario.

En conjunto, una representación moderna a la par que antigua en su estética. Gran empaste de grupos, de personajes. Muy cuidados los tipos, puesto que más que caracteres son estereotipos. Gran teatro que llega un poco tarde, como una muestra de los lapsos de silencio sufridos en algunos decenios por nuestro teatro. Frank V, *del que no se hace exégesis, sólo de su tratamiento escénico, es una de las piezas maestras de Friedrich Dürrenmatt."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 1 de febrero de 1989.)

"Moralista a la manera suiza, grotesco a la de algunos alemanes, coetáneo de una gran tragedia —la guerra mundial, el hundimiento de la conciencia alemana a la que pertenece por su idioma—, anti-Brecht en el sentido en que es seguidor de Brecht y trata de corregirle, Dürrenmatt ha sido uno de los primeros pesimistas de la Europa contemporánea. Hoy, retocando sus

antiguos textos, no sale de esa angustia que le hacía decir que "en este mundo no se puede creer en nada", que somos todos "demasiado culpables colectivamente, demasiado colectivamente encerrados en los pecados de nuestros padres y nuestros antepasados", pero que en el mundo "todo se desarrolla sin intervención individual". Brota aquí el anti-Brecht, el contrario de aquel que decía que cada uno debe estimularse para ayudar a los demás y que de cada uno depende el porvenir de la sociedad. Sin embargo, desde que Dürrenmatt comenzó a escribir —la posguerra—, desde que estrenó esta obra (1959), se han volcado sobre la vida y sobre el escenario tales horrores y desesperanzas, absurdos y miedos que ahora aparece como infantil, un poco tosco, consabido. Lo que es peor, se ha desarrollado un instinto de costumbre de resignación, de mansedumbre y de reconocimiento de las mismas tesis de Dürrenmatt que éste parece obvio. Hemos llegado a otras utopías negativas —Orwell, Huxley, Wells...—, sonrientes y paternales, afectivas; podemos decir a Dürrenmatt que no nos moleste con simbolismos, con caricaturas, con apócopes de la sociedad, que nos deje en paz, que todo es en la realidad más cruel.





En ambas páginas, tres momentos de la representación de "Frank V", de Dürrenmatt, producida por el Centro Dramático Nacional. En la página de al lado, la impresionante estructura de "el capitalismo" acoge a sus acólitos. Sobre estas líneas, arriba, Juanjo Puigcorbé, a la izquierda, Félix Rotaeta y María Luisa Ponte. Debajo, Mercedes Sampietro y Juanjo Puigcorbé. (Fotos: Chicho).

Sobre todo, que no sea aburrido. En 1959 era violento, fuerte —hay escenas de enorme dureza: la muerte de Bockmann es teatralmente ejemplar y admirablemente resuelta por el director y los intérpretes—. Hoy, consabido y tópico, se le traslucen la plúmbea obviedad moral suiza y la reiteración inagotable alemana. La ilustración con cancioncillas se quedó en su tiempo y ya no hace más que alargar lo que pesa y preocupa a los actores. El primer acto arrasa fría y lentamente, hablando a convencidos, a un público para quien esta ironía antigua es indiferente e insuficiente; el segundo se anima más a base de la acumulación de cadáveres, y el desenlace —los hijos de Frank V perpetúan, en efecto, la labor de sus antepasados, presos de la continuación y condenación genética— no produce ninguna sorpresa, incluso está anunciado en una escena anterior.

El director Mario Gas —a quien vimos en otra ocasión un Brecht inolvidable— lo trata todo con maestría. Puede incidir en la pesadez por la vía de servicio al autor, con un decorado de Marcelo Grande que abruma a los actores y al público, que se mueve lentamente y actúa como dotado de vida propia —la banca es ese edificio— y gira con grandeza y fastuosidad. Sus actrices y actores están minuciosamente ensayados y bien elegidos a partir de Juanjo Puigcorbé, que es el explicador —implicado, cargado por el destino del que no se puede desprender— de ese tipo de teatro y de esa época, hasta el coro y los comparsas, con gente que mantiene su buen nombre —habría que citar a todos, no hay fallas— y a quienes el milagro de la orquestación y de los micrófonos y la cinta grabada consiguen hacer cantar coherentemente —aunque inútilmente—. Todo ello requiere el aplauso a un trabajo de todos muy bien hecho, y lo tuvo, y fue justamente repartido. Pero la obra es de otros tiempos, otros lugares, otros pensamientos, otra humanidad. El pesimismo de Dürrenmatt es ahora más bien optimista. El mal ya no puede exponerse en el teatro: ha conseguido todas las complicidades." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de febrero de 1989.)

"(...) Cuando Dürrenmatt escribe teatro, ensayo o novela, le sigue siempre la polémica. Sus análisis del hombre de hoy son enormemente lúcidos; se debate entre la ilusión y la desesperanza, tal como lo hacemos todos a su alrededor.

Aunque muchos estilos han influido en él —tan abierto a todas las corrientes literarias y filosóficas— el propio Dürrenmatt no gusta de que se relacione su Frank V con Brecht y afirma que prefiere pensar en Shakespeare, por entender que sus personajes se asemejan a los héroes del teatro. Sin embargo, hay dos referencias inevitables en la contemplación del Frank V: son la de Brecht, inevitablemente, y la del expresionismo.

Formalmente, la obra debe mucho a aquel autor y a esta corriente artística. Dürrenmatt ha trabajado sobre Frank V a lo largo de muchos años, y existen varias versiones suyas de la obra, de manera que puede decirse que ésta constituye un texto abierto sobre el que caben la selección y las preferencias de los adaptadores y de los directores de escena. Y Mario Gas al dirigir, así como Feliu Formosa al preparar la versión, han optado por una línea en la que Shakespeare está mucho más lejos que la plástica expresionista y las ideas didácticas de Brecht sobre la función del teatro concebido como un relato épico. Y aún cabe pensar que lo que hay en Frank V de shakesperiano es precisamente el carácter épico de la historia que se nos cuenta y del modo de contarla.

Un escenario imaginativo, la gran fachada de una banca, acoge a los personajes. Éstos son Frank V, heredero de una estirpe de grandes directores de la empresa, su familia y sus empleados; también algunos de sus clientes. Y ante los ojos del espectador se desarrollan una serie de escenas, que durante el primer acto resultan un tanto discontinuas y se siguen con mayor dificultad, para en la segunda parte ganar en dramatismo, en concatenación y, por consecuencia, en interés: son las escenas de la vida interna del banco, sus mil delitos y extorsiones, sus engaños y crímenes para mantener el control del dinero, hasta que el monstruo devora a sus propios engendros y una nueva generación eliminará a la precedente para reiniciar la historia del dominio y del poder.

Luz, escenografía, vestuario, música, todo compone un singular ambiente de fuerza, de sordidez y de mentira; y Dürrenmatt, a través de sus personajes, que igual hablan que nos adoctrinan o que cantan —todo muy brechtiano, aunque el autor no quiera—, nos enfrenta con nuestra propia esclavitud. Éstos —viene a decirnos— son los que os han manejado siempre, y seguirán haciéndolo por los siglos de los siglos.

Los actores, muy bien dirigidos, componen un cuadro que ciertamente impresiona. Todos alcanzan un nivel de gran dignidad. Carlos Lucena en su estupenda escena de la muerte; Juanjo Puigcorbé como el cínico intermediario entre el autor y los espectadores; Emma Penella, que va ganando su veracidad a medida que avanza la obra; la cruel transformación del inocente en criminal que con tanto acierto escenifica Vicente Díez; el buen hacer de María Luisa Ponte, que arrancó aplausos en una breve intervención, tan feliz como la de Luis Escobar, que sabe dar a su equívoco personaje un honor capaz de acercarnos muy bien a una escena de por sí muy difícil. Toda la compañía está muy digna en la representación de una muy digna obra teatral, con un nivel de presentación escénica que no es frecuente entre nosotros.

Siendo, como lo es, un texto de no fácil aprehensión, y teniendo el público que esforzarse para hacerse con él, Mario Gas ha logrado que llegue íntegro al espectador con toda su carga de crítica social y de grito de advertencia a la desesperada." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 8 de febrero de 1989.)

HISTORIA DE UNA MUÑECA ABANDONADA

De Alfonso Sastre. Dirección: Xicu Masó. Escenografía y vestuario: Jean Pierre Vergier. Música: Josep María Arrizabalaga. Intérpretes: Sonsoles Benedicto, César Sánchez, Juan José Otegui, Chema de Miguel Bilbao, Miguel Ángel Gredilla, José Antonio Gallego, Juan Matute, Césareo Estébanez, Laura Cepeda. Niños: Aránzazu Miralles, Olivia Malta, Atenea Mata, Ángela Galle-

go, Carlos Cuerdo, María Sánchez, Raúl Real, Feliciano Layos, Alfonso Solana, Joaquín Utrabo, Inés Sanguino, Hugo Monleón, Elsa González. Saxofonista: Patricia Monasterio. Estreno: 10 de mayo de 1989, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"(...) Me gustaba mucho jugar con los mayores, pero sólo si tenía la posibilidad de ganarles, sino no. Cuando me daba cuenta de que fingían no saber o no poder más y me dejaban ganar me enfadaba muchísimo. Me gustaba jugar con los mayores, pero me gustaba jugar de verdad. En nuestro espectáculo hay 12 + 1 niños en el escenario. Tienen entre ocho y doce años, menos el pequeño que tiene cinco. Con ellos hemos jugado de verdad, sin trampas ni engaños. Hemos hecho un trabajo "de adultos", con toda la responsabilidad, siendo conscientes de que todos y sobre todo los mayores, nos jugábamos cosas importantes.
Y lo que es más básico es que este trabajo lo hemos hecho para que lo disfruten personas de su edad, personas jóvenes. No hemos olvidado en ningún momento que ser niño es cuestión momentánea y que tiene su tiempo corto y yo no he olvidado nunca que estos niños actores dentro de cinco años ya no serán niños.
Las dificultades se podrían resumir con una especie de juego de palabras: actuar en inglés se dice "play" que también quiere decir jugar, pero en francés un ensayo es una "repetition", es decir, que para llegar a jugar bien hay que repetir muchas veces.
Las anécdotas que podríamos explicar son muchísimas. Las satisfacciones y la ternura que hemos recibido es muy grande.
Las cosas pertenecen, / dice el señor Bertoldo / a quienes las trabajen / y a quienes las aman como / si fueran más o menos / las niñas de sus ojos .
Este espectáculo es nuestro." (Xicu Masó, director. Fragmento del programa.)

"(...) La idea de Alfonso Sastre consiste en combinar dos acciones teatrales paralelas, la del Círculo de tiza brechtiano y un relato en el que se repiten entre niños de nuestros días las situaciones propias del círculo. La feliz combinación de ambas historias produce un espectáculo muy entretenido, notablemente vistoso y que a la vez divierte y emociona. La carga social que El círculo de tiza caucasiano *poseía ha sido al mismo tiempo tamizada y subrayada por Alfonso Sastre: la ha hecho amable y al mismo tiempo ha dado fuerza a su mensaje. Pequeños y mayores ríen durante el transcurso de la representación, al mismo tiempo que sienten el grito de la justicia y de libertad que desde el escenario les llega. Alfonso Sastre ha conseguido dosificar todos los elementos y convertir en deliciosa la historia dramática; el resultado es un espectáculo para niños como ningún otro se ha podido ver en Madrid en mucho tiempo.*
Trece niños se mueven en escena, comprendidos entre los cinco y los doce años. La habilidad con que el director les ha marcado la acción, la fidelidad con que ellos la realizan brota de una espléndida ingenuidad que llega a todos los espectadores de la función que se representa en el María Guerrero. La serenidad que le prestan los actores, el excelente trabajo de Sonsoles Benedicto, el buen hacer de todos sus compañeros de reparto consigue realmente que La historia de una mueñeca abandonada, *de Alfonso Sastre, se haga acreedora a un juicio que no dudo en emitir sobre ella, una pieza teatral y una puesta en escena con tantos valores reunidos como pocas veces se dan en ese tipo de teatro."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 15 de mayo de 1989.)





Sobre estas líneas, dos escenas de "Historia de una muñeca abandonada", de Alfonso Sastre; una producción del Centro Dramático Nacional dirigida por Xicu Masó. (Fotos: Pilar Cembrero). En la otra página, el actor Imaniol Arias da vida al "Director" en la obra de Lorca "Comedia sin título". (Foto: Ros Ribas).

"(...) Respetar al público juvenil, ofrecerle una reflexión sobre el conflicto ancestral de la propiedad —las cosas pertenecen al amo o a quien las cuida y trabaja—, recordar a Bertolt Brech como a un viejo cuentero, mezclar el juicio de Salomón con el texto de Li Hsing-Tao, El círculo de tiza caucasiano *y la alegoría propuesta por Sastre, todo ello según las más rigurosas exigencias del teatro épico, es, sin duda, además de teatro infantil, casi una requisitoria.*
Parece un teatro hecho para niños distintos de los actuales consumidores del teatro, la televisión y el cine. Aquí no se habla de guerras galácticas, de terrores incontrolables o de sueños de pastelería, aquí no hay Reyes Magos, ni Papá Noel, ni hadas, ni es utopía familiar donde todo se resuelve. Aquí se habla, utilizando técnicas que pertenecen a la mejor tradición narrativa, de un mundo abierto, con contradicciones precisas, sobre el que se quiere hacer pensar al público infantil.
Y la verdad es que, en contra de lo que dice la canción, nadie se muere de tanto pensar. Al contrario, a lo largo de la representación se respira la dignidad de la didáctica honesta, de ese compromiso de quien tiene experiencia con quien no la tiene, del deber de enseñar en vez de aturdir a quien comienza a hacerse las primeras preguntas sobre el orden social y sobre la historia. Preguntas que, al menos, los

niños antiguos si se hacían y quizá siguen haciéndoselas los niños de ahora.
Estamos en un mundo opuesto al del colorín de Disney y el niño envuelto en papel de plata. Hay una mezcla de imaginación y realidad, de fabulación y reconocimiento, de relación estética y de reflexión entre la representación y sus espectadores que resume, en definitiva, el ideario de Brecht y, también, la personalidad de Alfonso Sastre." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 26 de mayo de 1989.)

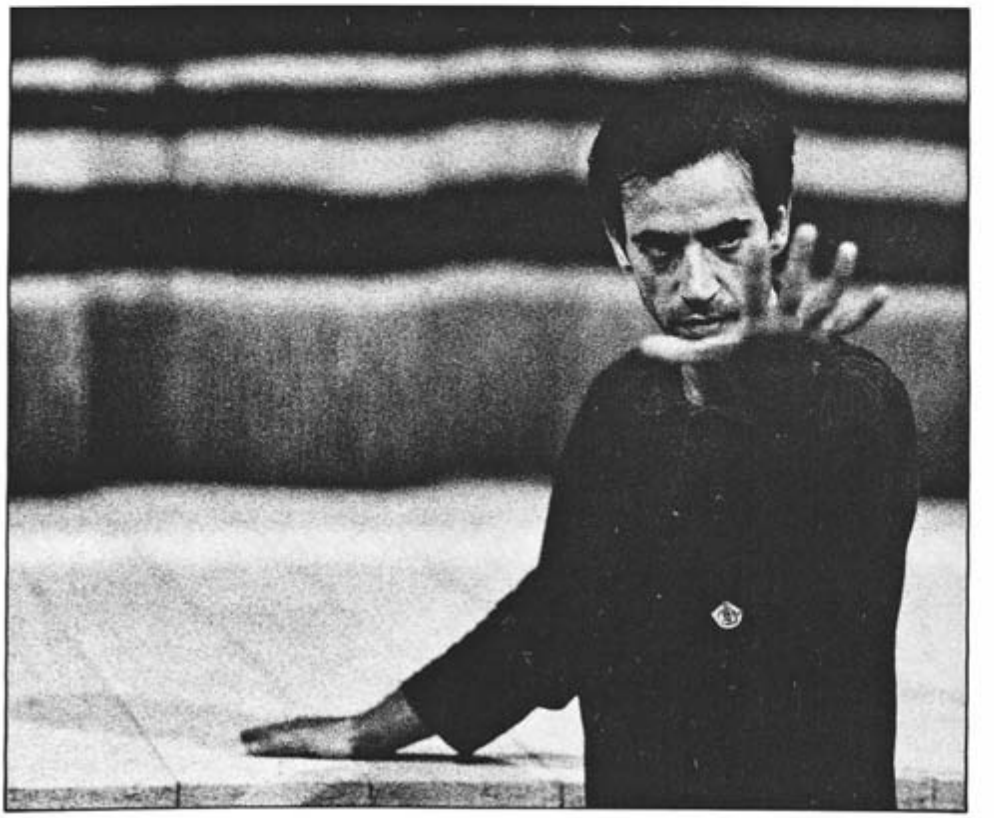
"(...) La acción inventada por Sastre es doble y única: la de unos niños actuales —de arrabal urbano— donde la rica y la pobre se disputan una muñeca, que una de ellas, propietaria original, ha abandonado y la otra ha recogido y cuidado; y la de una provincia de lejano imperio donde la disputa es por un niño, también abandonado por la rica y cuidado por la pobre. Las acciones son tan paralelas que cada una aburre a la otra. Y el verbo —los versitos para niños— y el esfuerzo de espectáculo no llegan a sacarnos de ese manifiesto aburrimiento. Una parte del prolongamiento de la acción se debe a música y canciones, con el buen sello del compositor catalán de origen vasco Josep María Arrizabalaga.
(...) El problema esencial que es ostensible es el teatral. No da de sí la invención escénica para un espectáculo de hora y media ni aun repitiendo la acción —pero repitiéndola—, y los versos no tienen suficiente gracejo como para sostenerla. Son sosos. El director, Xicu Masó, tiene la virtud de dirigir un grupo de niños —la docena pasada— con inteligencia y habilidad y de hacer que no hablen de una manera relevante, como suele suceder en esas edades; y mover también con gracia a los actores profesionales, entre los cuales destaca el narrador, Chema de Miguel. El vestuario y la escenografía de Jean-Pierre Vergier son bonitos.
En cuanto al público, una obra para niños representada ante resabiados espectadores profesionales de teatro no puede dar su verdadera dimensión. La sospecha de que aburrirá profundamente a los que vayan a verla llevados en grupos colegiales, como es costumbre, probablemente no es más que la proyección de uno mismo. Una premonición." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 12 de mayo de 1989.)

"(...) Todo está disminuido, construido con reiteración insistente copiada del didactismo de Brecht. Sastre lleva muchos años escribiendo. Tiene oficio. Aquí está puesto al servicio de una grata nadería quizá buena para niños, no tan buena para adultos. O al revés. Nunca se sabe. El final, con la niña que revive con una muñeca la aventura de Gruscha cantando un villancico vasco, es un testimonio de las aventuras ideológicas por donde anda sus caminos el autor.
Cuidadosa y buena dirección de Masó, excelentes y simpáticos niños, como tales; correctos actores y bien empleados los efectos teatrales, la representación excede al texto. Los cantables no son, precisamente, aquellos "songs" de Paul Dessan, que nos gustaban tanto. Entre el ciclorama y los riscos, la magia de Helena Weigel, gobernadora en el montaje de Brecht, se evapora y el cuento se queda en cuentecito bien contado." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 12 de mayo de 1989.)

COMEDIA SIN TÍTULO
De Federico García Lorca. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Fabià Puigserver. Música: Josep María Arrizabalaga. Interprétes: Alfonso del Real, Pedro del Río, Chema de Miguel Bilbao, José Antonio Correa, Cesáreo Estébanez, Juan Polanco, Marisa Paredes, Imanol Arias, Joaquim Molina, Carmen Rossi, Jesús Castejón, Ramón Madaula, Juan José Otegui, Walter Vidarte, Flora María Alvaro, Juan Echanove, Miguel Zúñiga y César Sánchez. Estreno: 23 de junio de 1989, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"Señoras y señores:
No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud va a tener, no el gusto sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad.
Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, liras de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que llevais en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante. Venis al teatro con el afán único de divertiros y tenéis autores a los que pagáis y es muy justo, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír.
¿Por qué? Si creéis en Dios, y yo creo ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despego al terrible dolor de vuestros semejantes?
¡Ja, ja, ja, ja! Diréis que esto es un sermón y bien (es que esto es un sermón). Casi todos los que me oyen han dado un portazo y han salido de casa dejando a su padre o su madre en un momento en que por su bien les reñían y en este momento darían todo lo que tienen, hasta los ojos, por volver a oír las dulces voces desaparecídas." (Palabras de García Lorca. Fragmento del programa.)

"Comedia sin título *se plantea la razón de existir del teatro. Unos cómicos ensayan* El sueño de una noche de verano. *Para unos, la obra de Shakespeare será una divertida comedia. Para el autor-director de Lorca-Pasqual es una tragedia inmisericorde. A partir de unos fragmentos de* El sueño *impecablemente vertidos por Gil de Biedma, Pasqual pone en marcha una maquinaria teatral de estrategia, donde el discurso apenas esbozado por Lorca en su apunte dramático adquiere una virulencia desbordante. Pero, aquí, aun partiendo de los "imposibles", se llega a unas deducciones claras, algo que puede estar difuso en* El Público *o en* Así que pasen cinco años.
La historia de Lorca es esquemática, un silogismo en el que las premisas son: dos escenas de Shakespeare, el drama del creador ante el fenómeno del teatro —¿divertir o inquietar?—, la reacción de un determinado público, el choque entre el espectador y el autor, la irrupción del pueblo revolucionario y el teatro como microuniverso. La conclusión, al fin, será la demolición del teatro.



Lluis Pasqual, con la ayuda del siempre sorprendente talento de Fabià Puigserver, logra que la aniquilación conmueva físicamente a los espectadores; el escenario, en medio de una nube de polvo que invade la platea, se desmorona. Antes ha pasado ante nosotros el universo de Shakespeare, Pirandello, Unamuno, Valle-Inclán, y hasta Brecht. Y claro, también pasa Federico.

Sin duda es la reflexión más profunda del dramaturgo sobre su teatro. Es radical en su planteamiento, un radicalismo que Pasqual hace subrayar magistralmente con la palabra real de Federico, en unas maneras que pueden hacer recordar las más sutiles aportaciones de un Piscator. "Hoy el poeta os hace una encerrona", dice el poeta. Y, verdaderamente, el espectador sufre.

Imanol Arias, nervioso y corajudo, por el pasillo del patio de butacas, tal vez un poco pasado en su labor de autor-director. Marisa Paredes, llena de matices y, de verdad, en la mejor interpretación de la noche, con escenas de antología. Juan Echanove, uno de nuestros mejores actores, en un fascista aterrador.

Un buen logotipo de uno de nuestros mejores plásticos, Frederic Amat, anuncia el último espectáculo de Pasqual en el CDN, antes de cederle los trastos a José Carlos Plaza. En el cartel de Amat, la palabra "comedia" queda tachada por una raya inquietante. A Federico le hubiera gustado el gesto del pintor catalán. Es la tesis del dramaturgo. Federico quiso escribir una tragedia a la que no se encontró mejor título que el que lleva la obra. El trágico que fue Federico no se permitió ninguna concesión en su boceto, que no está tan torneado como un proyecto como La casa de Bernarda Alba, *por ejemplo, pero que no por ello deja de ser tan contundente. Lluis Pasqual lo sabía y, por ello, lo que no nos ha regateado ha sido precisamente la contundencia. Sobresaliente "cum laude".* (Ignacio Amestoy. "Diario 16". Madrid. 24 de junio de 1989.)

"Lo que ahora se llama Comedia sin título, *de García Lorca, es un fragmento del que se sabe muy poco; ni su fecha, ni su intención dramática. Los estudiosos especulan con todo ello. Una especulación es la de Lluis Pasqual al convertirlo en espectáculo con sus propias adiciones y las de su escenógrafo. Fabià Puigserver. El texto de Lorca es importante, incluso muy importante; las adiciones, o la forma de interpretarlo, también. Duraría menos de media hora; la larga introducción que se hace con fragmentos de* El sueño de una noche de verano *duplica la duración. Metafísicamente, la concatenación de lo que se suponen dos ensayos, y la idea de ficción frente a la realidad, es sostenible y es inteligente. En la escenificación estorba, pese a la belleza de la palabra de Shakespeare tan bien vertida por la de Gil de Biedma y por la interpretación, sobre todo la de Marisa Paredes. La tragedia de verdad comienza cuando suenen las palabras de Lorca y los sucesos descritos por él: empieza la verdadera acción.*

Hay en este fragmento por lo menos dos, muy enlazadas: la insatisfacción de García Lorca por la impotencia del teatro expresada ya en otros textos suyos, cuyas paredes habría que hacer estallar para que entrase el aire de la calle; y el prólogo a la España de julio de 1936. Sabemos ahora, pasado largamente el medio siglo, que las dos revoluciones se perdieron, y de una manera tan constante que se siguen perdiendo cada día; sabemos ahora que a García Lorca le mataron como a tantos otros —uno lleva viendo matar chinos, y viéndolos caer a su alrededor, toda su vida— para que se perdieran esas revoluciones. Todo esto aumenta la conmoción de la tragedia y de su significado; quizá lo aumenta, quizá la convierte más en desesperación por lo imposible. Lluis Pasqual no ha hurtado esa significación: quizá la ha acentuado. Las notas de "La Internacional" —la de entonces; quiero decir la que recogía en su momento una revolución que ya había desgastado "La Marsellesa", clementemente celebrada ahora en su segundo centenario— mientras se derrumba prácticamente el teatro, entre disparos y cañones, multiplican el sentido del fragmento, le dan una dirección inequívoca. Hay más acentuaciones por parte del director que en este caso crea o añade su autoría sin variar el texto: está el pistolero fascista que mata y apunta nombres para denunciar y matar, la alusión a los militares sublevados, la exaltación del obrero, la matanza civil. Se puede pensar que Lluis Pasqual ayuda a Lorca en sus premoniciones, pero no es exacto; Lorca había vivido ya el octubre de 1934 y el "bienio negro", a su alrededor estaban los fascismos de Italia y de Alemania, y en las mismas calles el pistolerismo y el olor a guerra civil. Ni siquiera eran premoniciones. Era una advertencia como truncada por la misma acción que escribía. Y escribía el texto más directo, más comprometido de su vida. La belleza esta vez no se contenía sólo en la palabra, sino en la acción.

Viendo, escuchando, mirando la sala y los mismos que aplaudían no se podía dejar de pensar en la pérdida de unas revoluciones en la vida española que Lorca podía creer que ganarían; la destrucción final tenía un carácter positivo en su pensamiento. En la misma representación, incluyendo el preludio de Shakespeare, o en la forma en que Imanol Arias y otros actores teatralizaban la acción con la que se pretendía destruir la teatralización y en el patio de butacas envuelto por el polvo falso de la destrucción del teatro, donde muchos de los que podrían considerarse contrarrevolucionarios —en el sentido en que Lorca describía su revolución, y en el que Lluis Pasqual la reproduce— digerían, asimilaban, aceptaban el texto como algo del pasado, estaba todo el contenido de la derrota. Lo que se destruye finalmente es cartón piedra, se puede salir a la calle, ir a tomar unas copas y a charlar después en las terrazas porque aquí no ha pasado nada. El orden reina en Madrid, el María Guerrero está rodeado de teatros donde la vida de cartón continúa, y donde va a continuar. Y Lorca está muerto, muerto.

No sé cuánta sinceridad hay en Lluis Pasqual al montar este espectáculo y al destruir simbólicamente el teatro que él ya no volverá a dirigir (pero que mañana mismo dará un espectáculo en torno a la biografía de Luis Escobar). Supongo que mucha naturalmente, no puede abstraerse de la teatralidad, y de lo usual, ni siquiera en este espectáculo, como ninguno podemos hacerlo con nuestros días, tan empeñados en lo usual.

Pero la lealtad de Pasqual es mucha; sus actores entienden la obra, el diálogo entre la actriz Titania, que es Marisa Paredes —vibrante, cálida—, con Imanol Arias está lleno de sugerencias, la teatralidad de Imanol Arias subraya su discurso —es un discurso político-estético—; el fascista pistolero de Juan Echanove es escalofriante; las voces enteramente teatrales de Alfonso del Real o de Pedro del Río, o Castejón, Otegui, Vidarte dan el contrapunto y muestran la excelencia del reparto; el brevísimo diálogo entre Flora María Alvaro y Marisa Paredes arranca felizmente una de las claves de la obra. Y las luces, la sobriedad del decorado, su propia destrucción, obra de Fabià Puigserver, dan todo su sentido a la obra, con la música de Arrizabalaga. No podían, naturalmente, salir a saludar ni actores ni creadores al final del espectáculo, pese a los bravos y al entusiasmo de quienes asumían como teatro la función porque, en teoría, el teatro estaba destruido, todo, teatralmente, había terminado." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 25 de junio de 1989.)

"... De pronto, el Autor irrumpe con el "sermón". Y en ese instante, comienzan quince minutos de intensísimo teatro. Pocas veces he sentido escalofrío similar en una butaca.

En principio, subyuga lo audaz del experimento: a la fusión pirandelliana entre escena y sala, Lorca añade la calle, que presiona en el recinto y anula ficción. Es mucho más que la "participación" tan artificiosamente postulada hace pocos lustros, allí ya no se participa, sino que se comparten las emociones exasperadas de la anteguerra. Se trata de un teatro político tan radical como el de la Volksbühne de Piscator.

E inteligentemente dirigido por Lluis Pasqual, resuelto con admirable osadía escénica por Fabià Puigserver, y encarnado el Autor por Imanol Arias, que está perfecto. Junto a él, la siempre sugestiva Marisa Paredes, y un reparto eficaz. Con la inclusión conmovedora de la voz del propio Lorca, registrada en un disco (¿no se podía haber limpiado de ruidos parásitos?)

(...) El poeta hacía en esta obra su último autorretrato, no contradictorio con el de otros momentos anteriores, en que sólo parecía vivir para la belleza. Así nos lo habían descrito quienes lo conocieron bien, desde Dámaso Alonso hasta un artículo que leo hoy mismo de Dulce María Loynaz. Pero es incuestionable que se había colocado en el centro mismo del huracán que acabó con él y con la república.

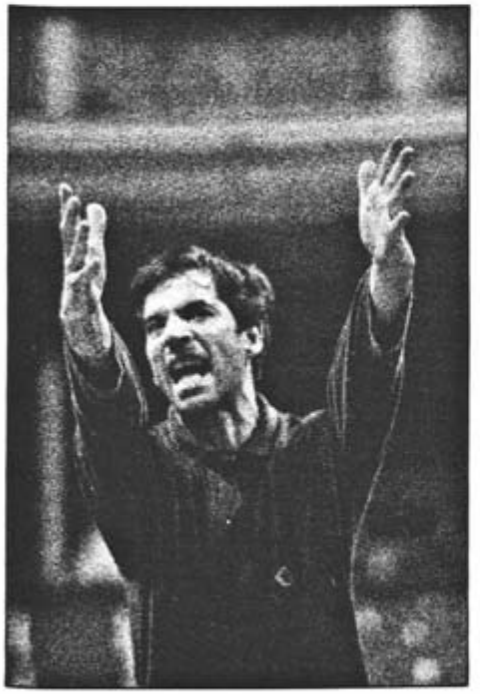
Y es en el drama inconcluso donde quería retratarse y dar fe de su opción combatiente por los desheredados.

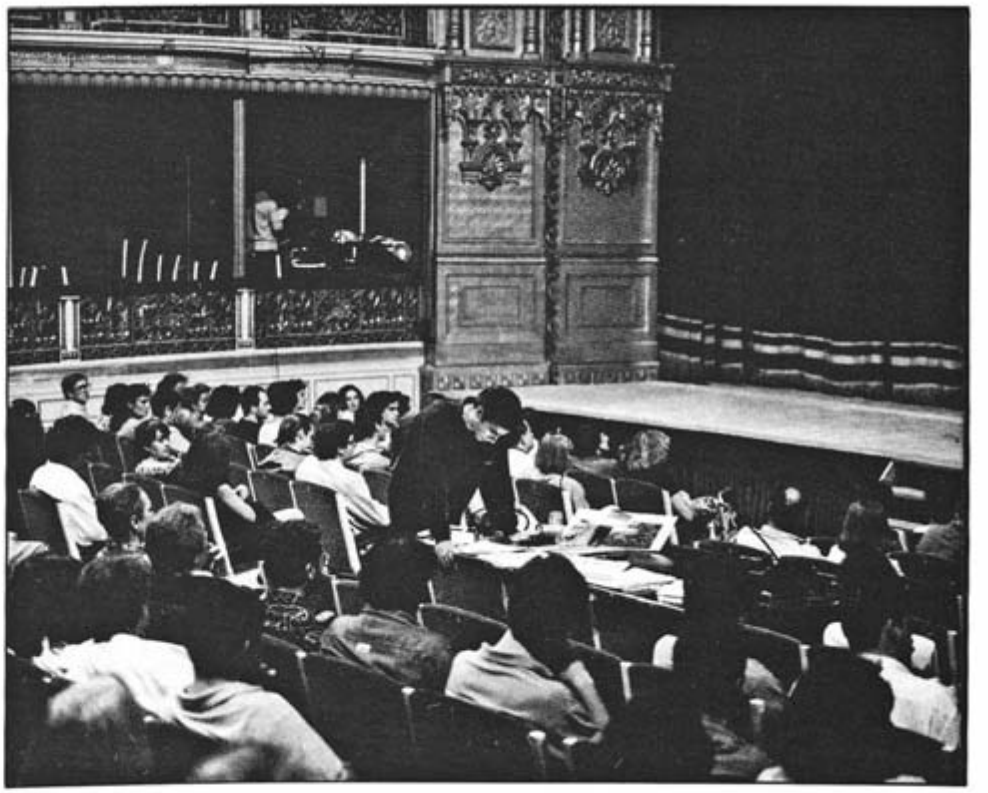
Eso es lo que hacía oportuna la función del CDN: un Lorca distinto, en busca de una expresión accesible a un público que —Marx lo había dicho— carece de sentidos para percibir la belleza de una barca surcando el mar o la fragancia de una flor, de aquellos sentidos que él tenía agudísimos. Su nuevo rumbo se hace explícito en el "sermón": "El autor sabe hacer versos, los ha hecho, a mi juicio, bastante buenos, y no es mal hombre de teatro, pero ayer me dijo que en todo arte hay una mitad de artificio que por ahora le molestaba, y que no tenía ganas de traer aquí el perfume de los lirios blancos o la columna salomónica turbia de palomas de oro". Por ahora, pensaba volver cuando la sensibilidad ocupara el lugar del hambre.

El espectáculo del María Guerrero, y concluyo, ha demostrado la última imagen de Federico. Hizo el asesinato que fuera su autorretrato final. Había que verlo. Que no tape, sin embargo, sus facciones anteriores, también y aún más definidoras de su genio." (Fernando Lázaro Carreter.









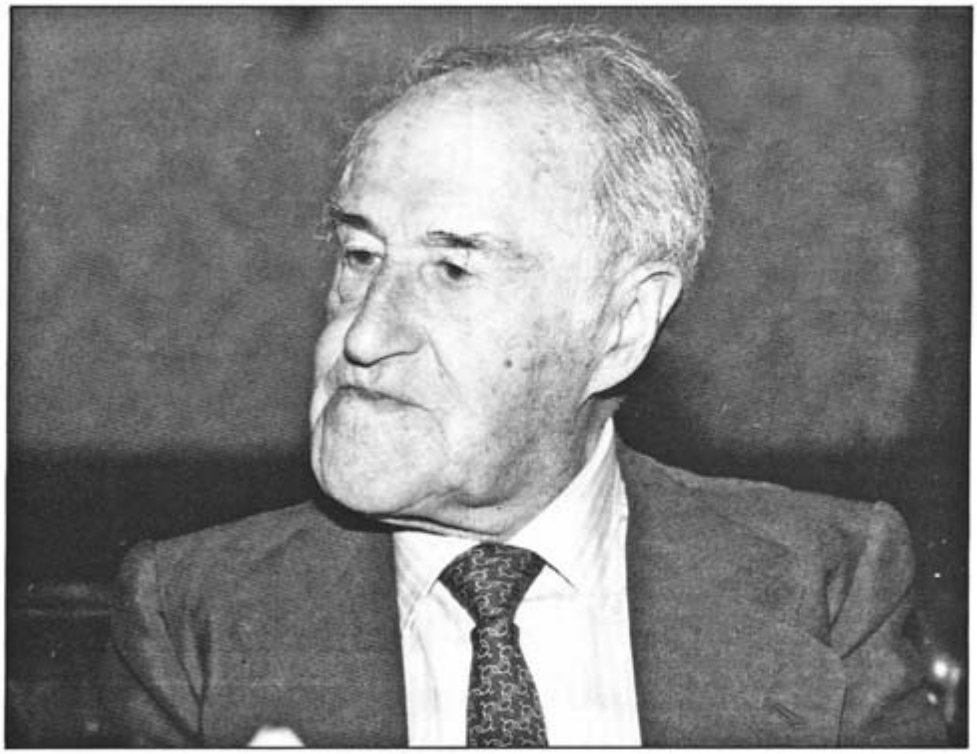
En la parte superior, y de la izquierda a derecha, la actriz Marisa Paredes, una escena en la que vemos, en primer término, a Alfonso del Real. Debajo, Imanol Arias y un aspecto del patio de butacas convertido en espacio de la representación. Todas las fotografías pertenecen a la obra "Comedia sin título", dirigida por Lluís Pasqual. (Fotos: Ros Ribas, excepto la que está a la derecha de estas líneas, de Chicho).

"ABC" Dominical. Madrid. 16 de octubre de 1989.)

CUENTO Y NO ACABO
De Luis Escobar. Dirección: Carlos Fernández de Castro. Intérpretes: Luis Escobar y Carlos Hipólito. Estreno: 26 de junio de 1989, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"Cuando Lluis me dijo que quería que hiciera algo dentro de lo que él llama "carta abierta a un actor", entendí que era un regalo, una oportunidad, pero también un "hasta pronto" y me asusté, porque terminar una colaboración estrecha de tres años y comenzar un camino nuevo, con el espaldarazo de una dirección oficial, es difícil, ¿cómo llenar el arco que va desde la labor enriquecedora de tres años, al comienzo de una nueva andadura?, ¿y sobre todo con qué?
Pensé que si terminaba una etapa y comenzaba otra qué mejor que hacerlo con una figura indiscutible de nuestro teatro como Luis Escobar, creador del Teatro Nacional, introductor de nuevas técnicas y autores en una época en la que eso era impensable, maestro al fin de casi todos los profesionales que hoy renuevan la escena.
Y contar para este día con un joven actor que ya ha demostrado una calidad y sabiduría grandes como Carlos Hipólito, es un lujo.
Espero que realmente este día sea el comienzo de algo, o al menos sea un día en el que no dejemos a la memoria dormir y recordemos con cariño, lo que otros hicieron para que nosotros estemos aquí." (Carlos Fernández de Castro, director. Fragmento del programa.)

"(...) Luis Escobar, interrogado, estimulado, ayudado por el joven y ya brillante actor Carlos Hipólito, bajo la dirección de un director que da sus pasos primeros como tal, Carlos Fernández de Castro, hizo un largo "show" que nos pareció cortísimo, porque Escobar es un "sohwman" multiforme y sugestivo, que habla, que interpreta, que recita, que canta y lo impregna todo de elegancia, de bonhomía, de educación. Para este homenaje Luis Escobar representó un personaje sumamente difícil: el "hombre bien educado". Le resultó muy fácil porque toda su larga labor artística es la propia de un hombre exquisitamente educado, muy culto, con buen gusto y, además, provisto de talento.
La historia de su vida, sacada por Carlos Hipólito con el sacacorchos de la sonrisa, de la frase precisa, como si fuera un buen entrevistador profesional, la fue desgranando Escobar entre sonrisas y rasgos de humor. Los comienzos, invitado por Ridruejo , con el montaje de El hospital de los locos, *de Valdivieso, en Segovia. Los autos sacramentales en los grandes templos hispanos, el espectáculo sorprendente, digno de Fellini, dijo Luis, de los canónigos y los sacerdotes empurpurados con los hábitos de la liturgia corriendo con revolar de sonatas, estandartes, cruces y gonfalones bajo las bóvedas de la gran catedral compostelana.*
Los fastos renovadores del María Guerrero, donde suscita grandes, desconocidos y nuevos autores extranjeros: Thornton Wilder, Priestley, Coward, Eliot, y los españoles: Luca de Tena, Foxá, Mihura, Buero, Joaquín Calvo-Sotelo, en su gran época, y entre ellos, Huberto Pérez de la Ossa, a su lado, en la dirección escénica. Los grandes escenógrafos Cortezo, Viudes, y, junto



a ellos, los pintores que lo cambiaban todo genialmente: Pepe Caballero para García Lorca, Viudes, Dalí con sus Tenorios.
Los actores y actrices que llenan una época de esplendor: Blanca de Silos, Rodero, Narros, Diosdado, Marín, Rabal, Emma Penella, Amparo Soler Leal, Ricardo Calvo, Ana Mariscal. Nombres, nombres, y de cuando en cuando agudas, brevísimas semblanzas. Y sus triunfos extranjeros: América, Milán y La Scala. Giancarlo Menotti, —Siciliano, Julini—. Y las invenciones: el ciclorama, la luz como decorado, los escenarios giratorios, la máquina de hacer nubes... Y sus dotes de actor, haciendo la Lucía de los ovillejos del Tenorio; *el rey Basilio de* La vida es sueño, *diciendo poemas de Foxá, cantando graciosísimamente el Don Hilarión de* La verbena de la Paloma, *acompañado por Hipólito, y al piano por Isabel Hernández. Y el fácil pasar la barrera de la candileja, que ya no existe, para entenderse directamente con los espectadores.*
Una vida no breve, una vida larga y plena, y una madurez, valga el eufemismo, llena de alegría, de talento, de un cierto delicado patetismo, de humor y de ternura. Un gran hombre de teatro este Luis, que me hizo pensar en Peter, digo Peter Brook, a cuyo homenaje, tan distinto, asistí hace algunas semanas en Taormina. Noche triunfal, llena de nostalgias, de risas y de aplausos, compartidos dignamente por sus acompañantes y por Lluis Pasqual." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 28 de junio de 1989.)

"El actor Luis Escobar recibió anoche una ovación digna de un gran divo de ópera al finalizar el espectáculo-conversación que ofreció en el Teatro María Guerrero, en el que hizo un repaso de su vida profesional, en un período fundamental del teatro español. El montaje, dirigido por Carlos Fernández de Castro y ofrecido como homenaje, contó también con el actor Carlos Hipólito, que no sólo sirvió de entrevistador, sino de punto de referencia, dada la popular pérdida de memoria de Escobar.
"Luis Escobar, nacido el 5 de septiembre del año ejem, ejem..." Estas palabras fueron el comienzo de un espectáculo en el que Carlos Hipólito, a modo unas veces de periodista, otras de contertulio, otras de réplica interpretativa y las más de apuntador, fue haciendo junto con Escobar un repaso por la vida profesional de este actor septuagenario, que sobre el escenario bailó, recitó, habló, rió y, sobre todo, improvisó. Un teatro lleno, aunque no hasta la bandera, despidió en pie con una larga y cerrada ovación a una de las máximas instituciones escénicas españolas desde los años cuarenta.
Lluis Pasqual, hasta ahora director del Centro Dramático Nacional, salió al escenario y en nombre de todo el teatro entregó una silla de esta sala a Luis Escobar, así como una placa, para que le recuerde que a partir de hoy el camerino número 24 de este teatro llevará su nombre.
Escobar, que llegó a emocionarse, comentó después que se encontraba la mar de descansado, "porque nadie sabe el miedo con el que he salido al escenario"." (Rosana Torres. "El País". Madrid. 27 de junio de 1989.)

MADAME BOVARY SOY YO
Sobre textos de Gustave Flaubert. Adaptación: Carlo Frabetti. Dirección: Carlos Creus. Escenografía: Carlos Creus. Música: Luis Lozano. Intérpretes: Enriqueta Carballeira y Miguel Zúñiga. Estreno: 30 de junio de 1989, en el Teatro María Guerrero de Madrid.

"(...) Mi primera y principal tarea ha sido recorrer la novela en busca de esos momentos de fusión-confusión del autor con el personaje, esos momentos en que la voz de Emma se deja oír con timbre propio a pesar del artificio narrativo, mejor dicho, gracias a él. Sacar a flote la voz de Emma, sumergida en el proteico discurso del narrador, y seleccionar en estrecha colaboración con el director del montaje, los fragmentos más reveladores, no de un desarrollo argumental (sería absurdo recurrir a un monólogo para "contar la historia" de Madame Bovary) sino de una tragedia paradigmática. Luego, estructurar algunos de esos fragmentos (utilizarlos todos hubiera llevado a un montaje excesivamente largo) no ha sido difícil, no más difícil que componer un álbum fotográfico o un retablo con imágenes ya de por sí cargadas de sentido, que se ensamblan solas, que admiten incluso distintos ordenamientos sin perder un ápice de su fuerza, ni individual ni de conjunto. (Dicho de otro modo: todo el mérito, en lo que a la dramaturgia se refiere, es de Flaubert.)

Así pues, en la construcción del monólogo he podido —y debido— respetar escrupulosamente el texto original, sin más artificio que poner en primera persona lo que en la novela está en tercera, en esa híbrida tercera persona del estilo indirecto libre. Sólo al final me he permitido introducir un breve texto propio, y me parece obligado justificarlo, o al menos señalarlo. El texto es el siguiente:

"Me han hecho soñar con príncipes azules y palacios encantados, con amores sublimes, con lugares maravillosos, con grandes pasiones y grandes aventuras...

Y luego me han dado una vida gris, mezquina, sin emoción, sin generosidad...

Me han enseñado a amar la belleza para luego negármela, para ponerla fuera de mi alcance...

Y yo no me he resignado a mi suerte, no me he resignado a esperar la dudosa recompensa de otra vida. He querido vivir aquí y ahora.

He luchado contra lo que oprime mi imaginación y mi cuerpo con las únicas armas que tenía.

He mentido, he robado, he engañado a mi marido.

He gastado más dinero del que tengo, he pedido préstamos que no puedo devolver.

Dicen que soy una perdida porque no me he conformado con ser la sombra de un hombre.

Dicen que confundo mi culo con mi corazón porque me he negado a ser sólo un corazón o sólo un culo".

El texto toma como punto de partida la famosa frase del Flaubert misógino (me resisto a decir, como algunos, "el misógino Flaubert"), referida a las mujeres en general y luego aplicada especialmente a Madame Bovary: "Elles prennent leur cul pour leur coeur".

Poniendo esta breve declaración (de fines, más que de principios) en boca de la actriz, he pretendido sugerir la posible réplica de una Emma moderna al propio Flaubert, mejor dicho, a su parte misógina. Porque no hay que olvidar que Flaubert también dijo, y muy en serio, "Madame Bovary soy yo", asumiendo como propias la miseria y la grandeza de su personaje, su tragedia arquetípica." (Carlo Frabetti, adaptador. Fragmento del programa.)

"No, no es ella. Esta mujer modesta, de trajes descoloridos, de pasitos por la brevedad del estrado elevado dentro del escenario, no coincide con la idea sensual y febril de la "madame" Bovary eterna, con el remolino frustrado de sus ambiciones. El ensayo escénico se plantea a sí mismo demasiadas pretensiones o un sueño de grandes vuelos —preso él mismo del bovarismo— y produce efectos contradictorios. Enfrentarse con uno de los grandes mitos literarios de nuestro tiempo denota, al mismo tiempo que un gran amor por ese texto, una cierta falta de medida.

La novela de Flaubert tiene unas dimensiones, unas medidas, una colección de personajes, una descripción de costumbres y el mejor idioma francés de su tiempo. Es la gran novela de la época de la novela. Convertirla en teatro es una audacia; dejarla en un monólogo de poco más de una hora, una buena intención y un exceso de confianza que no se corresponden con lo posible.

Más acá del libro, el mero espectáculo tiene unos problemas muy considerables, que se realizan en la tendencia del sopor. La escena está siempre en penumbra, la actriz no cambia de tono desde el principio al fin, y ese tono consiste en cortar la prosa en medidas casi iguales, separadas por una profunda toma de aire, y sus movimientos están tan limitados como su único traje. La hora es tardía, la salmodia no cesa, y el relato no es comprensible para quien no conozca la novela —por eso su comparación con el original no es gratuita, es el mismo espectáculo el que la propone—; el castellano empleado no tiene la fuerza de la prosa de Flaubert y se va apagando.

La culpa no es de nadie, sino del proyecto: demasiado alto para una modesta propina de fin de curso escénico. Enriqueta Carballeira es una excelente actriz, pero no encaja en el tipo ni en cómo tiene que decir un texto que, al mismo tiempo, no tiene la sonoridad del teatro; la selección y adaptación de Frabetti está llena de ese inmenso respeto que causa tantas frustraciones en la traducción de un género a otro; Carlos Creus es un innegable hombre de teatro que no puede desenvolverse en ese proyecto.

La iluminación de Cornejo practica la estética de lo oscuro, rasgado por algunos rayos sabiamente dirigidos. Todos son buenos, como el músico Lozano y su apunte de vals culto, pero la imposibilidad de la idea general les mutila a todos. El público tuvo varios aplausos finales, según iba creyendo que cada escena, a medida que la hora avanzaba y aparecía la punta de un final, significaba el final. Todos los finales, falsos y ciertos, fueron premiados igualmente por ovaciones entusiastas y cultas como para que los creadores del espectáculo se pudieran sentir satisfechos." (E. Haro Tecglen. "El País'. Madrid. 2 de julio de 1989.)



En la otra página, el actor Luis Escobar, protagonista de "Cuento y no acabo", una representación de lo que podríamos llamar teatro-memoria en la que pasaba repaso a su propia vida. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, la actriz Enriqueta Caballeira, intérprete del monólogo "Madame Bovary soy yo", sobre textos de Flaubert. (Foto: Ros Ribas).

"Casi un año justo después de la brillante demostración de la gran actriz Jeanne Moreau de cómo se interpretaba un gran diálogo extraído de una novela y transformado en acción dramática, una discreta actriz nacional, Enriqueta Carballeira, acude a finales de temporada al escenario del María Guerrero con una empresa del mismo género: convertir en monólogo dramático la gran novela de Gustave Flaubert, "Madame Bovary". *Carlo Frabetti es un adaptador. Su trabajo parte del error inicial: el título.* Madame Bovary soy yo, *es una frase, realmente sorprendente, en labios de un hombre, el propio Flaubert, que proclama así una turbadora identidad del creador con su criatura. Para monólogo de un hombre que se llamaría Flaubert, el título hubiera sido más claro cambiar el orden de la oración y titular "Yo soy madame Bovary". ¿Parece irrelevante? La actriz sería la famosa adúltera provinciana, explicándose. Bien. El texto utiliza con buen sentido frases de la novela, descripciones básicamente. La protagonista habla muy poco en el texto. Flaubert es todavía el autor-dios, el autor-taumaturgo, que lo sabe todo, que está en el interior de sus personajes. De ahí la frase, la identificación sorprendente en su tiempo, sobre la que han caído muchas exégesis que no es posible resumir aquí. Carlos Creus ha producido un ámbito escénico de cierta semejanza con el del montaje de Gruber para la* Servente Zeline, *de la novela de Hermann Broch que interpretaba Jeanne Moreau: luces laterales, como filtradas por persianas, penumbras. Un ámbito psicológico. Pero el testigo varón que escucha, que apenas interviene como otra cosa que como receptor del mensaje de la actriz, aquí apenas si tiene levísima comunicación gestual con el primer personaje. De donde el monólogo acentúa su soledad.*

En esa soledad, Enriqueta Carballeira revisa, evoca su vida Bovary, desde el infortunado matrimonio de conveniencia con un pobre médico de pueblo, ni siquiera doctor-médico como se decía en la época de la novela, sino simple "officer de santé", como pone de relieve el "Avocat Imperial" Ernest Pinard, en su requisitoria, por ataques a la moral, contra la novela, que después de gran escándalo y polémica, sería "aciquiteé de la prevention". El monólogo no es interior. Está ofrecido al espectador del escenario (Miguel Zúñiga) y al del patio de butacas. Su

tiempo es largo. Los pecados de Madame Bovary, una soñadora que confunde sus anhelos de vida brillante con sus posibilidades, se producen durante largos años. Carlos Creus utiliza bien los telones de oscuro, los cambios de luces, el movimiento del utillaje, para sugerir esa sensación temporal. La actriz cambia su atuendo, poco favorecedor, en detalles. Algunos momentos de esta combinación de valores plásticos son muy sugestivos, valoran el buen gusto del realizador, constituyen momentos de estética teatral feliz, que la música subraya y acomoda al tiempo, a la época de la acción si la colocamos a mediados del siglo pasado. La novela aparece en dos volúmenes de Lévy en junio de 1857, Graham Bell inventaba el teléfono en 1876. Eso no priva a Creus de hacer hablar a Emma Bovary por un teléfono de disco, aunque el anacronismo desvirtúe un tanto los rigores morales de su comportamiento.

La voz de Enriqueta Carballeira carece de inflexiones dramáticas. Es un instrumento poco flexible. Su composición de la expresión corporal tiene las rigideces de un cuello de violoncelo. La sinfonía resulta así monocorde. No suena el violoncelo de la confidencia a violoncelo. Faltan trémolos. La hilación no ha sido lograda en el guión y la actriz no puede sustituirla. Así los recuerdos pierden la potencia de conmover y la actriz los va diciendo en el vacío de un patetismo liberario no buscado. De donde frialdad. Falta de motivaciones, poco a poco la acción pierde relieves. Ni se envenena desesperada Emma Bovary, ni cuando llegan las deudas han sido preparadas, ni el confiado, el torpe, el pobre marido, figura esencial para comprender el comportamiento de la mujer existe, ni muere en el jardín, ridículamente, sobre el tonel que utilizaba como cama para sus entregas amorosas con uno de los amantes, la esposa infiel.

Así es como un trabajo considerable queda al borde de la inanidad, pese a algunos elementos excelentes. La novela no puede ser disecada, reducida a eso. El género no sufre la transmutación apetecida de lo novelesco a lo dramático. Quizá no esté justificado añadir algo más." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 2 de julio de 1989.)

CENTRO DRAMÁTICO DE SEVILLA. Sevilla

EL ZOO DE CRISTAL

De Tennessee Williams. Dirección: Juan Furest. Escenografía y vestuario: Justo Ruiz. Intérpretes: Gloria de Jesús, Julián Ternero, Milo Gascón y Jesús Lucena. Estreno: 2 de marzo de 1989, en el Teatro Imperial de Sevilla. Espectáculo subvencionado por la Junta de Andalucía.

"(...) Al contemplar el sugestivo espacio escénico creado por Justo Ruiz albergamos unas esperanzas que pronto se desvanecieron al comprobar que bajo un singular techo se vivía un realismo expresamente rechazado por el autor, ya que las cosas —la radiogramola, el periódico, por ejemplo— no deben ser como son en realidad, sino como el narrador las recuerda.

A la luz se le pudo sacar mucho más partido intensificando los cambios de estados anímicos con colaboración de las simpáticas bolas que gravitan sobre los personajes; traicioneras, por otra parte, ya que la luz cenital proyecta enojosas sombras sobre los actores. La "magia" y la "poesía" que pedía Williams a esta entrañable joya autobiográfica no se destacan como sería de desear. El zoo de cristal sería comparable a la pintura de Justo Girón, la del realismo en el recuerdo: un núcleo hiperrealista cuyos bordes se difuminan en la frontera de una memoria tan difusa como poética.

Sus mejores logros los consiguen Furest en su dirección de actores, en la que alcanza un nivel tan digno que arrancaría aplausos de los públicos más exigentes. En interpretación nada tiene que envidiar a los consagrados. El más difícil de los papeles, el de la hermana del autor, personaje de gigantesca humanidad —comparable a la Ofelia hamletiana—, queda cumplidamente expresado por la delicadeza y el intimismo que le sabe imprimir Milo Gascón. Jesús Lucena da satisfactoriamente el tipo del muchacho americano gris de los años treinta —el mejor vestido por Justo Ruiz—, con adecuada entonación de sus expresiones oral y gestual, así como Gloria de Jesús al personaje de la madre, tan minuciosamente perfilado por el autor —que lo define de "azorada vitalidad"— y cuyos contrastes refleja la actriz con un atropellamiento verbal, al parecer premeditado. Y Julián Ternero, el mejor de todos, a distancia, que logra un trabajo preñado de fecundas esperanzas, pues su capacidad de transmisión de vivencias y su saber estar en escena le facultan éxitos importantes. Atención a este sevillano, que en un futuro próximo puede llegar a ser figura nacional. Con sacrificada formación, duro trabajo, y firme empeño, de su parte, y... suerte, de parte del azar, puede lograrlo.

Aplaudimos esta nueva producción sevillana, digna de medirse en los mejores escenarios, y alentamos al Centro Dramático a seguir por este camino, sin complejos, confiado en sus propios valores." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 7 de marzo de 1989.)

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS (CNNTE). Madrid

LA RISA EN LOS HUESOS

De José Bergamín. Dirección: Guillermo Heras. Escenografía: José María Fernández Isla. Vestuario: Pedro Moreno. Música: Pedro Balboa. Voz: Concha Doñaque. Coreografía: Elvira Sanz. Intérpretes: Marina Andina, Javier Barriga, Pedro Bea, Beatriz Bergamín, Miguel del Arco, Marina Feito, Sara Fernández Ashton, Lola Gil, Naya González, Esperanza Hervás, Ana Leza, Patricia L. Schlichting, José Luis Martínez, Miguel Ángel Suárez, Aitor Tejada, Ana Vázquez de Castro. Músicos: Faustino Candel, Eduardo Pausa, Pablo Sorozábal Gómez y Ana María Vega-Toscano. Estreno: 14 de abril de 1989, en la Sala Olimpia de Madrid. Espectáculo producido en colaboración con la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

"(...) Constructivismo. Futurismo. Expresionismo. Nueva Danza y Bauhaus, han sido algunas de las líneas de trabajo con las que iniciamos esta travesía escénica por los textos bergaminianos. Tampoco puedo olvidar el homenaje consciente que este montaje pretende hacer a la gran figura del director de escena soviético Vsevolod Meyerhold, cuyas propuestas escénicas aportan a la historia teatral del siglo XX uno de sus momentos culminantes. Sus aspiraciones utópicas sobre el teatro de la "convención" y el actor "biomecánico", suponen una ruptura ética y estética que, caso de haber sido implantadas, experimentadas y desarrolladas, a partir de muchos de los textos de nuestros vanguardistas literarios históricos, hubieran supuesto un avance considerable para salir de la polémica estéril entre el llamado "teatro para ser leído" y "teatro para ser representado".

(...) La realidad especular y fantasmal de Hamlet y Don Juan en un texto que no tiene nada de convencional, necesitaba de una lectura escénica que fuera más allá de la simple puesta en pie del texto. Cierto que el teatro de Bergamín después de la guerra, es muy diferente y puede que estas palabras escritas sobre los treinta años sean un producto de la efervescencia y transgresión creadora de la época. Razón de más para optar por un camino de dialéctica entre el texto y su respeto absoluto, y la búsqueda de múltiples formas que compusieron un abanico de homenajes a las vanguardias históricas. Por eso nuestro Hamlet es triádico en homenaje a Oskar Schlemmer y nuestro Don Juan es binómico, como si fuera reflejo de cualquier film expresionista alemán. Más que personajes hay ideas, más que conflictos dramáticos hay búsqueda escénica de las formas. El viejo contencioso, fondo/forma, es algo inventado por los intelectuales de los años cincuenta. Entre los veinte y los treinta, la búsqueda de la forma era una expresión de compromiso político e ideológico. Era la lucha contra la estructura burguesa, contra los códigos conservadores, y en esa batalla valía todo. Y lo más interesante es que aún sigue valiendo. Música, color, danza, movimiento, acrobacia, interpretación expresionista, signos todos de un lenguaje/puente entre el pasado y el futuro. La dialéctica



texto/imagen, la unión entre los adelantos tecnológicos y la fuerza expresiva de la fisicidad del actor." (Guillermo Heras, director. Fragmento del programa.)

"José Bergamín es uno de aquellos maestros de la generación del veintisiete que añadieron a su prolífica capacidad de escritores que tocaban todos los géneros una profunda vocación teatral. Veinticinco textos dramáticos corroboran y garantizan esta afirmación. Sin embargo, Bergamín no estrenó teatro durante los años en que su producción dramática estuvo viva.

Es justo decir que Bergamín no es un gran autor dramático, como sí que lo son Lorca o Valle-Inclán. El teatro de Bergamín no es lo mejor de su literatura: le falta estructura dramática, se mueve más en la línea de la reflexión filosófica que en la de la acción teatral, y esto puede decirse de La risa en los huesos, *el espectáculo que acaba de estrenar el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.* La risa en los huesos *es la escenificación de tres grandes mitos de la historia de la literatura, el mito de Hamlet, el de Don Juan y el de Fausto.*

Afrontar su puesta en escena supone, pues, una auténtica labor creativa. Guillermo Heras la ha realizado con absoluta perfección. Desde un punto de vista formal, la traducción al escenario del texto de Bergamín es colorista, brillante, imaginativa. Desde un punto de vista de fondo, el mensaje de Bergamín está dado con absoluta claridad. Pese a la extrema dificultad del texto, nada hay opaco en la puesta en escena de Guillermo Heras. El director ha sabido enraizar en la carga didáctica del texto las fórmulas de acción dramática.

Se puede hablar de una joya teatral, si bien advirtiendo que hace falta una cierta formación en el campo dramático para captar y entender lo mucho que Bergamín nos dice y que Guillermo Heras nos muestra." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 24 de abril de 1989.)

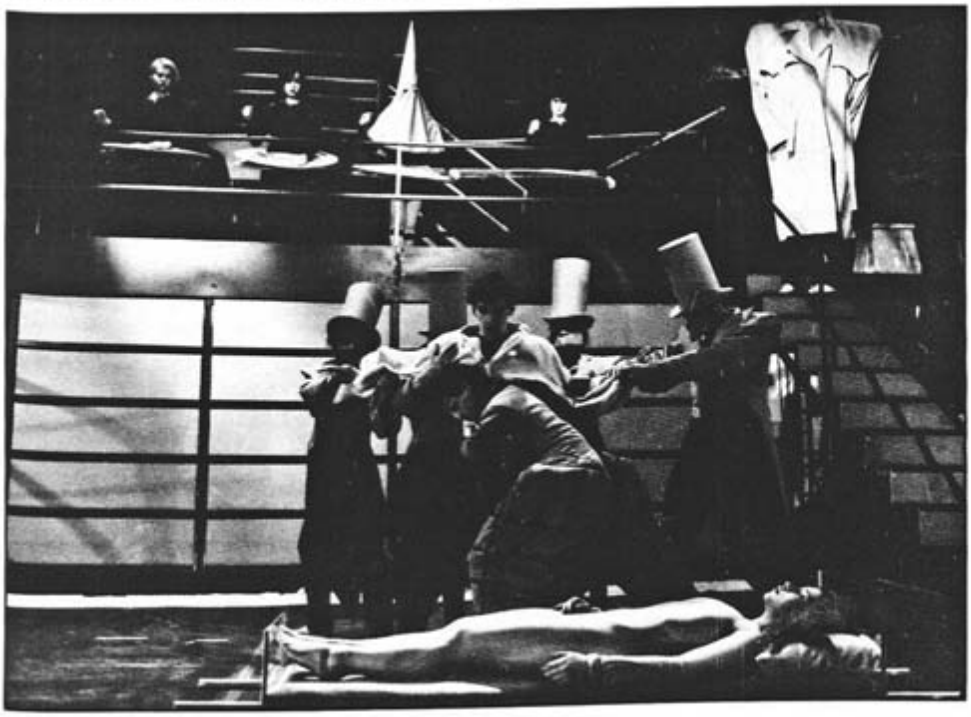
"(...) Los textos de Bergamín, muchas veces instalado entre Unamuno y Kierkegaard, casi toda su vida muy cercano a Ramón y a Benjamín Jarnés, en los años treinta, gustosos de unas formas engarzadoras de metáforas, lapidarias de la palabra en busca de facetas nuevas, de significados inesperados, sorprendentes, poéticos, venían en el fondo de sus estudios sobre el conceptismo quevedesco, del Quevedo de las horas que "cavan en mi vivir mi monumento", de aquel gran libro suyo de 1933. "Mangas y capirotes", de sus meditaciones lingüísticas sobre Lope, sobre Calderón, son los de un malabarista de la palabra, están al filo del creacionismo, cerca a veces de Gerardo Diego, etcétera.

Material riquísimo. Aplaudamos a Heras el esfuerzo por sacarlo del olvido, de llevarlo al escenario, aunque sea teatralizado a su manera. Heras anda por los teatros muy metido en eso que algunos teorizantes muy modernos, como Olsolobe, han denominado "ostensión". La Academia dice que ostensión es la manifestación de una cosa. Heras gusta de un teatro que manifieste frente a un teatro que diga. Su empeño ha consistido, pues, en tratar de manifestar lo que, bellamente, Bergamín intentó y logró decir. Esos tratadistas a que me refiero parecen estar de acuerdo que entre el "showing" (la exhibición, la mostración) y el "telling" (la revelación, la narración), la línea fronteriza resulta arbitraria, artificial. Concedamos, pues, a Heras el derecho de marchar sobre esa frontera como sobre el filo de una navaja.

Lo que ha logrado es un espectáculo, una mostración, en la que el texto queda muy subordinado a la teatralidad. El texto no sólo pierde valores significantes. Es dicho débilmen-









Diferentes escenas de "La risa en los huesos", de Bergamín, que, bajo la dirección de Guillermo Heras, representó el Centro Nacional de Nuevas Tendencias. Un largo reparto de jóvenes actores, algunos de los cuales aparecen en las fotografías, dio vida a este texto hermético. (Fotos: Chicho).

te, declamatoriamente, por actores cuyo mérito es conseguir decirlo mientras bailan, saltan, pernean, se agitan, intentan bailar coreográficamente, suben y bajan escaleras en acciones extremadas, en las que los dos grandes fantasmas explorados por Bergamín, Hamlet, sombra hija de otra sombra, Don Juan, sombra de una transgresividad, casi casta en el fondo, como al escritor le parecía el Burlador, de Tirso, quedan diluidos. Mostrados, no dichos.
El tema es enormemente sugestivo y el crítico se lo agradece al director de escena. Lástima que un diario no tenga siempre espacio para convertir una crítica, sólo sugeridora, en un ensayo. Lo cierto es que diluidos los dos fantasmas, licuefacto el doctor Fausto en su laboratorio, donde los alambiques de la alquimia se han convertido en rayos catódicos y cosas así, el espectáculo agota los tanteos por las estéticas que estuvieron en las vanguardias de los años treinta. A veces los figurines nos hacen pensar en El mago de Oz. *Otras, los prestidigitadores nos llevan a la idea del diablo que tenía Rambal. El espectáculo, la ostensión, hace imposible seguir el discurso de Bergamín, que no era bergamasco, porque no era de Bérgamo, sino en todo caso bergaminesco, divierte de cuando en cuando, cansa a veces. Explora las formas coreográficas desde aquellas coreografías famosas del musical cinematográfico de Hollywood, y da ocasión a la aguerrida y juvenil tropa de actores de la Escuela de Arte Dramático para demostrar que pueden aprender mucho más y sacar algunas figuras brillantes para el teatro de los años noventa. Eso justifica el generoso, caro, valiente esfuerzo."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 23 de abril de 1989.)

"No es fácil decir hoy, incluso tras la visita a la Sala Olimpia con una cierta veneración (estrenar un 14 de abril a un autor republicano produce alguna emoción a los proclives), que Bergamín fuese un autor teatral, pese a su veintena de obras. Bergamín era un palabrista, un lenguajista. Horadaba el idioma con pico del pajarillo carpintero que era, en su breve esqueleto, en su levedad humana, y encontraba una savia rica. Así, se le deben grandes hallazgos en sus estudios de los clásicos, en su poética, en su manera paradójica de ver la política, en la filosofía del encuentro de la vida y de la muerte. Atraparle para meterle en un escenario es notablemente difícil, aunque lo haga Heras, que tiene ya un prestigio en esta clase de cacería. El espíritu burlón se evade. Heras le cerca, primero, por su época: por unos armazones como metálicos de los que pintaba Léger, por un desfile de seres en blanco y negro que filmaba Fritz Lang en "Metrópolis", por los sombreros de paja con que se toca la orquestina, con partitura de Manuel Balboa donde se recogen los temas que debieron circundar a Bergamín en su primera vida; por algunos diseños de "art noveau" o modernismo, por alusiones a la ciencia recreativa y al futurismo y al cabaré...: por el desdoblamiento de sus personajes obsesivos: Fausto, don Juan, los fantasmas, las calaveras, los esqueletos. Por un vestuario colorista y alusivo de Pedro Moreno. En fin, por su palabra.
Es lo más difícil —como ahora pasa siempre en el teatro—. La palabra de Bergamín no suele ser fácil ni siquiera leída; lo es menos oída, y no siempre se oye y se distingue en este espectáculo. Los actores son muy jóvenes, todos ellos de la Escuela de Arte Dramático, y Heras ha elegido para el reparto sobre todo mujeres, muchachas. Las voces de esta juventud de hoy son agudas. Quizá la ortofonista que les ha preparado —Concha Doñaque— ha elegido acentuar este agudo y el resultado es un tonillo no afinado con la música y un poco agotador para el oído atento. Se pierden las entonaciones y los matices que ayudan a comprender cada palabra y cada conjunto. Y su sentido. Sin que esto niegue el acierto de formar un reparto con alumnos de teatro, que ofrecen un conjunto excelente, una capacidad en el despliegue de movimientos individuales y colectivos.
La misma música perjudica al texto, no en sí misma, que es muy apreciable como tal y como evocación y reconstrucción, sino en cuanto ha de entrar en él en forma de canciones que le hacen perder su prosodia, su acentuación original. Si todo se une a la oquedad de la Sala Olimpia, que no es precisamente un paraíso de la acústica, se verá por dónde se escapa aquel Bergamín de la voz pequeña y finísima, que requería espacios muy breves para la conversación. A su teatro le pasa lo mismo.
Quedan, por tanto, dos cosas dispares. Por un lado, el espíritu burlón de Bergamín y su mueca, que no se acierta a encontrar más que por alusión. Por otro, el espectáculo montado por el CNNTE. A parte de su intención encomiable de invocar al espectro de Bergamín en un 14 de abril, la creación de un espectáculo de comedia musical intelectual, con una belleza plástica considerable y un buen trabajo corporal, con una música adecuada y un escenario único por el que se pasea un vestuario alegre en cuerpos alegres y teatrales, consiguen una buena noche." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 16 de abril de 1989.)

"(...) La empresa privada se movía, lógicamente, dentro de la relación oferta-demanda y, me decía Bergamín, era congruente que, dadas las demandas del público español, sus obras, su literatura, su pensamiento, su amor a lo distinto y a la paradoja, fueran rechazados. El largo compromiso político del escritor, su oposición a la sociedad tradicional, expresarían, en definitiva, una actitud que se traducía, en términos teatrales, a su distanciamiento del sector que controlaba y sostenía nuestra cotidianidad escénica.
Plantearse, pues, un encuentro actual con Bergamín, tal y como ha hecho Guillermo Heras, implica poco menos que partir de cero. Se trata de plantearse, a finales de los años ochenta, como vanguardia teatral, lo que fue, hace más de medio siglo, vanguardia en el plano de la literatura dramática. Se trata de preguntarse qué hacer desde un escenario con estos textos, en un momento en el que el marco cultural de referencias es otro, y hay que llegar a la paradoja de hacer vanguardia desenterrando corrientes y movimientos estéticos de otras épocas. Corrientes y movimientos —y esto es lo doloroso— que sí formaron parte de la historia de la cultura y, en este sentido, pertenecen al pasado, son rigurosamente nuevos en los escenarios españoles.
Los Maeterlinck, Maiakovski, Jarry, etcétera, tuvieron en su día los actores y directores que necesitaban. Nuestros Valle, Unamuno, Bergamín, Azorín, Alberti, etcétera, no los tuvieron. Y el interrogante está en saber si la inmolación teatral fue definitiva —entre otras cosas, porque ellos mismos tuvieron que aprender a escribir teatro al margen de la experiencia escénica—, o si estamos a tiempo de construir las formas y estilos teatrales que les son propios.
En este discurso se inscribe el estreno de La risa en los huesos, *que honra a Guillermo Heras y al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Estamos —como ocurre, por lo demás, con la dramaturgia de un autor tan actual y celebrado como Heiner Müller— ante textos que nada tienen que ver con el realismo psicológico o con el concepto tradicional de acción y personaje; ante textos que no contienen ningún modelo tácito de representación y que aparecen más bien como el punto de partida de un micromundo, de un sistema de códigos que es preciso construir.*
Heras cita a Meyerhold en su brillante nota del libro-programa. Referencia absolutamente justa, pues de aquel gran maestro ruso —el antagonista histórico de Stanislavski— nace una corriente donde la función de la palabra está vinculada a la creación de un lenguaje interdisciplinar y escénico, en el que la música, la danza, el circo, el constructivismo escenográfico y la biomecánica del actor son, como la palabra, los elementos de una especie de sinfonía.
Para su trabajo ha contado Guillermo Heras con un amplio equipo surgido, en su inmensa mayoría, de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. El trabajo de todos ellos, así como la dirección de Guillermo Heras, forman parte de la historia frustrada de la vanguardia escénica española. Tienen un pie en los años veinte y otro en el espíritu de nuestros días. Es lo único que cabía hacer. Metiendo al fin en nuestro discurso teatral las páginas que nuestra sociedad no supo o no quiso escribir cuando la experimentación era el gran placer intelectual de la escena europea." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 28 de abril de 1989.)

CESTÓN DE MÁSCARAS. Villallana (Asturias)

ALUCINA, COLOMBINA
Del colectivo. Dirección: del colectivo. Intérpretes: Belén Fernández y Maxi Rodríguez. Estreno: 7 de diciembre de 1988, en la Sala Quiquilimón de Gijón.

SOCIEDAD CULTURAL Y RECREATIVA CLARÍN. Quintes (Asturias)

LA FONDA EL SOPAPU
De Luis Tuero Buznego. Dirección: Luis Tuero Buznego. Intérpretes: Nani Buznego, Carlos Moris, Belén Valdés, Maro de la Vega, Manolo F. Bermúdez, Mariví Díaz, Merce Tuero, José Luis Tuero y Falo Buznego. Estreno: 27 de agosto de 1989, en el Salón de Las Palmeras de Quintes (Asturias).

TEATRO CLÁSICO. Sevilla

LA SEÑORITA JULIA
De August Strindberg. Dirección: Luis Sánchez. Intérpretes: Carmen Miró, Baltasar Isla y Charo

Donaire. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en la Sala Trianera del Teatro Clásico de Sevilla.

"En los albores del invierno ha inaugurado su temporada la íntima sala trianera del Teatro Clásico, ofreciendo a los miembros de la Sociedad de Amigos del Teatro y al público en general el primero de sus montajes previstos para 1989. La elección ha sido plenamente acertada porque La señorita Julia *es una pieza antológica del teatro universal, una excelente muestra del teatro de autor, una irreprochable construcción dramática y un magistral estudio psicológico de dos seres humanos. El esfuerzo conjunto de la Sociedad de Amigos del Teatro y de la compañía titular del Teatro Clásico por brindar montajes de obras cumbre de la dramaturgia mundial merece plácemes sin reservas y rendidos reconocimientos.*
Al puro recreo de escuchar la palabra de Strindberg, plena de fuerza y preñada de contenido, se suma el placer de presenciar una interpretación notable, inteligente y sensible; comedida y ponderada en Charo Donaire, como corresponde al personaje que encarna; fría y reprimida en Baltasar Isla, en su exacta función de antagonista, y pletórica de efectos, generosa de recursos y dominadora en todo momento de su expresión, la de Carmen Miró en el vitalísimo personaje de Julia.
El milagro cultural de esta sala trianera merece ser conocido y apreciado en todo su valor." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 19 de diciembre de 1988.)

LA LECCIÓN
De Eugene Ionesco. Dirección: Javier Espinosa. Intérpretes: Luis Sánchez, María José Márquez y Rosario Urifer. Estreno: 21 de abril de 1989, en la Sala Trianera del Teatro Clásico, de Sevilla.

"La segunda de las obras dramáticas estrenadas por Ionesco, La lección, *difícil de digerir por el espectador de mediados de siglo y que, como en el precedente de* La cantante calva, *manifestaba ya la ruptura formal que desencadenaría el golpe a un lenguaje y el descubrimiento de una nueva dimensión de la verosimilitud, ha sido frecuentemente llevada a la escena en virtud de su economía de montaje, pese a ser una auténtica piedra de toque para sus intérpretes, por la dureza de los papeles y las consiguientes dificultades de dirección. Por ello es doblemente destacable el nivel alcanzado por este montaje que el Teatro Clásico acaba de presentar en su feudo trianero. Una dirección del venezolano Javier Espinosa, equilibrada, prudente, mesurada y sensible, que situó el tono y el tiempo del desarrollo de la representación en punto óptimo, y propició una labor conjunta interpretativa merecedora de sinceros elogios por su ponderación y homogeneidad.*
Si el tono interpretativo de conjunto es meritorio, mucho más lo es la labor individual de cada uno de los intérpretes. Así, Rosario Urifer desempeña el único papel anecdótico de la pieza con modélica modulación, parsimonia en ademanes e intensidad gestual que confieren singular personalidad al rectilíneo personaje. El dificilísimo papel de la alumna, que ha de comunicar al espectador el más sádico proceso de aniquilamiento insensible y progresivo, sin saltos ni aspavientos, es encarnado por una joven, para mí desconocida y sorprendente, por ser poseedora de un rostro excepcionalmente dúctil y maleable, que permite un caudal expresivo desusado en virtud de la fortaleza y elasticidad de sus facciones: María José Márquez. Da el contrapunto en la medida deseada por el director, por lo que resulta ser la precisa antagonista. Espero, impaciente, verla en otro papel.
Punto y aparte merece la labor interpretativa de Luis Sánchez, director de tantas obras, alma del Teatro Clásico y teatrero hasta la médula, que, avariciosamente, había negado a sus paisanos la dimensión de sus facultades actorales. En papel tan duro como el del anciano profesor —que Sánchez rejuvenece— no ha tenido más remedio que descubrir la pureza de la escuela clásica que lleva dentro de sí, ofreciendo una de las mejores interpretaciones de este papel que he tenido el placer de disfrutar.
Por todo ello, La lección *del Teatro Clásico es una experiencia que ha de complacer a todo buen aficionado."* (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 30 de abril de 1989.)



El colectivo Clunia, de Aranda de Duero, pone en escena "De repente, el último verano", de Tennessee Williams.

"(...) La lección *es una obra pasmosamente original en su concepción y desarrollo. Aparentemente extravagante, Ionesco nos aparta enseguida de tal posibilidad, pero estableciendo lo inconcebible como norma, en todo el transcurso de la clase.*
De esta guisa, el espectador se va sintiendo cada vez más sorprendido, más inquieto; envuelto en una experiencia "desintegradora" del realismo, y captado por un clima efímero y sórdido, a través de un lenguaje, de unas actitudes que rozan la perplejidad y, también, —cómo olvidarlo— la hilaridad.
De la representación que nos brinda el Teatro Clásico hay que señalar en primer término, la consecución de un clima exacto de la historia, sin necesidad de la escenografía tradicional, que por otra parte sería impropia en la de un autor que juega despiadadamente con lo ritual, con lo sistemático.
La interpretación es sencillamente modélica. Luis Sánchez, como el profesor, da la medida de sus considerables posibilidades, de su gran estilo de actor. Realiza un trabajo completísimo, sin un solo fallo de dicción ni de gesto. Transmite con prodigiosa maestría esa inquietud que presagia un desenlace tan absurdo como alucinante. Colofón de esta lección interpretativa es la escena en que la sirvienta coloca el brazalete al profesor, que tiene mucho de chapliniana y de parentesco con "El dictador".
Feliz presentación la de María José Márquez en la joven alumna. Admirable por la verdad y frescura que presta a su personaje, dando una réplica plena de encanto y de naturalidad. Excelente interpretación de Rosario Urifer, con actitudes para mayores empresas, aunque ésta lo sea también." (José María Gómez. "El Correo de Andalucía". Sevilla. 17 de mayo de 1989.)

LA CLAVIJA. Lodosa (Navarra)

LA CASA DE BERNARDA ALBA
De Federico García Lorca. Dirección: Pilar Vicente, Pepe Ortega, Berta Lázaro y Lola González. Escenografía: Pilar Vicente. Intérpretes: Araceli Aramendía, Araceli López, Gracia Esparza, Tina Romero, Raquel Aragón, Eva Itarte, Marga Ezquerro, Ana Martínez, Pili Baigorri, Herminia Pagola, Sara Romero, María Romero, Marta Alonso, Almudena Gutiérrez, Idoia Esparza y Rafa Ochoa. Estreno: 20 de marzo de 1989, en la Sala de Cultura de Lodosa (Navarra).

CLUNIA TEATRO DE CÁMARA. Aranda de Duero (Burgos)

DE REPENTE, EL ÚLTIMO VERANO
De Tennessee Williams. Dirección e intérpretes: Clunia Teatro de Cámara. Estreno: 29 de diciembre de 1988, en el Cine Aranda, de Aranda de Duero (Burgos).

CRÓNICA INDECENTE DE LA MUERTE DEL CANTOR
De Miguel Ángel Rellán. Dirección e intérpretes: Clunia Teatro de Cámara. Estreno: 9 de abril de 1989, en el Cine Aranda, de Aranda de Duero (Burgos). Espectáculo en colaboración con la Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Aranda de Duero y la Caja de Ahorros Municipal.

COCKTAIL TEATRO PIRATA. Madrid

LA MISTERIOSA VENGANZA DE THOMAS KRAUS
De Margarita Sánchez. Dirección: Ángel Marco. Escenografía: Eloy Martín. Música: Enrique Paradas. Intérpretes: Margarita Sánchez, Violeta Sánchez y Mariano Llorente. Estreno: 13 de noviembre de 1988, en Ateneo Municipal de Ermúa (Vizcaya).

"Un atardecer lluvioso. Truenos y relámpagos. Dos actrices de una compañía de variedades llegan al teatro donde deberán actuar según el contrato al día siguiente. Todo tiene un aspecto ruinoso. El teatro está abandonado desde hace tiempo. No se ve ni un alma y está alejado del pueblo. Fuera, diluvia. Truenos y relámpagos. Entre cortinas son observadas por un inquietante personaje, Thomas Kraus, antiguo y olvidado cantante de ópera. Van sucediéndose extraños acontecimientos. Truenos, relámpagos y apagones intermitentes de luz. Todos los elementos de una clásica película de terror que Margarita Sánchez, autora y actriz a la vez del montaje, ha sabido narrar de forma original y muy divertida. Su texto, La misteriosa venganza de Thomas Kraus, *consiguió el accésit al Premio Marqués de Bradomín del Instituto de la Juventud."* (Ferrán Lebal. "La Vanguardia". Barcelona. 22 de febrero de 1990.)

"Inspirada en el tema El fantasma de la ópera, *la comedia propone enigmas y situaciones dramáticas claras, que van desde la atmósfera de tensión y miedo hasta la relación polar de estas dos actrices de variedades víctimas de una trampa, pasando por una insólita historia de amor.*
Los personajes de Saturnina (Violeta Sánchez) y de Thomas (Mariano Llorente), y sus encuentros, son lo mejor y más ricamente definidos. La compañía ha progresado en todos los niveles del trabajo. Efectivamente se aleja del estilo de gags y guiños y desarrolla un trabajo más teatral sobre personajes y escenas; además, los actores cantan y bailan con acierto." (José Henríquez. "Guía del Ocio". Madrid. 20-26 de febrero de 1989.)

COCÓ Y RAQUEL. Barcelona

Y YO, QUÉ
Del colectivo. Intérpretes: Tina Grey y Assun Planas. Estreno: 17 de octubre de 1988, en el Teatre Regina de Barcelona.

"No se puede decir que Y yo, qué *sea una obra bien hecha, ni mucho menos; es, sobre todo, un espectáculo por construir: media docena larga de números que la pareja de actrices resuelve siempre por la vía cómica más o menos agraciada. Fácilmente se ve que* Y yo, qué *no es más*







En la parte superior, los integrantes del colectivo Cocktail Teatro en una escena de "La misteriosa venganza de Thomas Kraus. A la izquierda de estas líneas, un momento de "¡Que viva Salomón!", por la Compañía Colectivo de Actores de Badajoz. Sobre este texto, el grupo salmantino La Colmena representa "Fuera de quicio", de Alonso de Santos.

que una suma ocasional de pequeñas ideas aisladas, aliñadas con algún que otro buen "gag". Es evidente que Cocó y Raquel se han esforzado por dar continuidad y ritmo a esa secuencia de números diversos.
Tina Grey, cuyas actuaciones hemos seguido con cierta asiduidad desde que la vimos en un triste espectáculo en el Festival de Sitges de 1985, es una formidable contorsionista, notable funambulista y que canta muy bien, o sea, una adecuada combinación de cualidades para un buen espectáculo de variedades. Y a pesar de tan buenos elementos, Tina Grey lleva ya mucho tiempo buscando, sin encontrarlo, su espectáculo. Se obstina en querer ser actriz, y lo hace al precio de olvidar sus mejores cualidades.
Assun Planas es, en cierta manera, la otra cara de la moneda. Si bien lo suyo no es cantar, resuelve muy bien la papeleta con su desbordante gracia, con sus cómicos golpes de cintura, con sus pícaros ademanes de risa, con sus muecas y guiños de carcajada, con su loco desparpajo retórico, todavía por madurar, es cierto, pero que cuando estalla puede llenar un escenario.
Y si bien hemos dicho que Y yo, qué *es muy difícil que pueda encontrar alguna salida teatral, que pueda funcionar como tal espectáculo, algunos de sus números podrían alcanzar buen éxito en un escenario como, por ejemplo, el de Llantiol. Seguro."* (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 19 de octubre de 1988.)

LA COFRADÍA DE EXPERIENCIAS ESCÉNICAS. Sevilla

LA REALIDAD Y EL DESEO

Sobre textos de Luis Cernuda. Dirección: Paco Arroyo. Intérpretes: Jesús Casado, Rafael Domínguez, Joaquín Ferreras y José Salas. Estreno: 28 de junio de 1989, en el Instituto de Bachillerato Murillo de Sevilla.

COLAX CIA. TEATRE DEL MARESME. Mataró (Barcelona)

LA CASA DE LES FORMIGUES

De Tawfiq Al-Hakim. Adaptación y dirección: Feliu Plasència. Escenografía: Carles Maicas. Vestuario: Isabel Marín. Intérpretes: Anna Reales, Josep Francisco Pastor, Antoni Pou, Pere Vallmajor, Josep M. Castellví y Joan Gómez. Estreno: 2 de abril de 1989, en el Casal Aliança de Mataró (Barcelona). Espectáculo producido por el Casal Aliança de Mataró.

La compañía Colax ha estrenado La casa de les formigues, *de Tawfiq Al-Hakim (Alejandría, 1898), considerado como el más notable dramaturgo del teatro egipcio contemporáneo y casi un desconocido entre nosotros, a pesar de que algunas de sus obras han sido publicadas en España, como, por ejemplo,* Diario de un fiscal rural.
La casa de les formigues (1948) se inscribe todavía en la inicial literatura alegórica del autor, por su forma de fábula o de ensueño simbólico, o mejor aún, de parábola, en su sentido de disfraz narrativo de una enseñanza moral. En este cuento con moraleja, Al-Hakim envía un ángel al escenario para que, mediante una deducible comparación entre hombres y hormigas y las paralelas limitaciones de su mundo, exalte la grandeza de Dios y los prodigios de la fe, en contraposición a la miseria humana y a la ridiculez del pensamiento.
A pesar de las intenciones apostólicas del autor, el sofisma resulta meridiano. Es ese mismo pensamiento del que se reniega y al que se ridiculiza con el que el autor, a través de su celestial criatura, razona las ventajas de la fe a un indeciso pero finalmente crédulo muchacho, persuadiéndole de que su razón no alcanza a comprender las maravillas del cielo, de la misma manera que la laboriosa hormiga ignora la inmensidad de nuestro paraíso terrenal.
Lo que falta saber es si, en el original, el proselitismo angelical es literal o irónico, porque en La casa de les formigues *de Colax, adaptada y dirigida por Feliu Plasència no se desvelan las claves de su lectura. Y uno no sabe hasta qué punto esa frialdad emotiva y ese tono desencajado con que los padres reciben la muerte de su hijo (que ha vendido su alma a Dios o al diablo, porque vaya usted a saber qué máscara puede adoptar esa incierta ironía) es simple torpeza o sabrosa ironía. "S'ha mort", dice ella como quien dice que llueve; "Quina desgràcia", replica el padre como si dijera que llaman a la puerta. Trabajo voluntarioso pero vacilante, flojo, el de los actores, a excepción quizá de la mínima corrección con que se desenvuelve el narrador, a pesar de la artificialidad de sus gestos, rígidos, "pensados", en absoluto espontáneos, hasta el punto de que cuando subraya con sus brazos las palabras "izquierda y derecha", el ademán contradice al verbo, o viceversa. Lo mejor de todo, sin duda, el plausible esfuerzo de presentar la obra de este desconocido dramaturgo, aunque se trate de una obrita menor, de un cuento irrelevante, y por otro lado, la buena resolución de la escena en que el convencido creyente abandona su "cuerpo" en la cama y, a solas con su alma y su ángel, la pareja se aleja hacia el paraíso."* (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 10 de abril de 1989.)

"El teatro árabe es poco conocido en nuestro país. De todas formas no es que sea una dramaturgia demasiado esplendorosa. Posiblemente el nomadismo, el hecho de ir de un lado para otro haya sido una de las causas de su poca consistencia. En Egipto no es hasta este siglo, que el teatro comienza a manifestarse y, posiblemente, sea Tawfiq Al-Hakim —autor de La casa de las hormigas— *el escritor que con más empuje decide escribir para el teatro. La compañía Colax, de Mataró —abocada a literaturas marginadas o poco usuales en nuestras latitudes—, se ha dejado seducir por el encanto simple y tierno de este cuento. Con un tema parecido a la obra de Tagore,* El Carrer del Rei *—un chico enfermo, a las puertas de la muerte—, Al-Hakim se decanta hacia la figura del ángel, el cual, con una especie de mensaje divino, da, con vehemente entusiasmo, la fuerza y la ilusión que el niño enfermo necesita para dar el paso. De una forma limpia y breve —cuarenta y cinco minutos escasos—, directa, Al-Hakim nos habla de esperanza. ."* (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 12 de abril de 1989.)

COMPAÑÍA COLECTIVO DE ACTORES DE BADAJOZ. Badajoz

¡QUE VIVA SALOMÓN!

Basado en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz. Adaptación: Francisco Fernández Díaz. Dirección: Francisco Suárez. Intérpretes: Miguel Rodríguez, Emilia Valares, Cándido Gómez, Paqui Velardiez, etc. Estreno: 8 de junio de 1989, en el Festival de Teatro de Cáceres.

"¡Que viva Salomón! *reúne varias farsas del bachiller del siglo XVI. Toda la crítica reconoce la capacidad dramática de Sánchez de Badajoz, su facilidad para acercar al pueblo llano los problemas teológicos y bíblicos* —Farsa de Salomón—, *y destaca, asimismo, su lenguaje a veces procaz... Todo ello está en* ¡Que viva Salomón!, *engarzado a través de la figura del pastor, llave que da entrada y continuidad a los distintos cuadros. Por otra parte, la utilización de recursos de habla están igualmente bien recogidos, como las jerigonzas sayaguesas o portuguesas, el latín macarrónico o el lenguaje chocarrero. Personajes y texto —a falta de una revisión más profunda— responden.*
Francisco Suárez tenía muy claro lo que quería hacer con estas farsas, pues las tenía en la cabeza desde hace años. Considerando además que es un espectáculo que puede verse lo mismo al aire libre que en espacios convencionales, ha explotado lo visual. El antiguo carro de la farsa es una inmensa tela azul de una sola pieza, que utilizada por los actores, construye espacios y figuras escultóricas bellísimas: habitáculos, sitiales. Un gran acierto, en definitiva. Luces y vestuario —equipo del Centro Dramático de Extremadura— acentúan (a pesar de algunas carencias), un admirable espectáculo visual. Y a pesar de los pesares, las gentes de teatro extremeña siguen adelante. Este colectivo de actores, dirigidos por Paco Suárez, han puesto con este espectáculo las bases del nacimiento de nuevos grupos profesionales en Extremadura. Todos ellos funcionan a buen ritmo, en un nivel más que aceptable de interpretación, destacando la presencia de Miguel Rodríguez, la voz de Emilia Valares, la comicidad de Cándido Gómez, la fuerza expresiva de Paqui Velardiez, y, en general, de todos que tienen con su participación en anteriores montajes del Centro Dramático y en este ¡Qué viva Salomón! *garantías estéticas plenas de continuidad."* (Francisco Muñoz Ramírez. "Hoy". Badajoz. 11 de junio de 1989.)

LA COLMENA. Béjar (Salamanca)

FUERA DE QUICIO

De José Luis Alonso de Santos. Escenografía: José Muñoz. Música: Julián Prados. Intérpretes: Charo Fraile, Isabel Polo, José Luis Vecino, Jesús García, José Muñoz, Nieves García, Carmen Torrico y Manolo Torrico. Estreno: 8 de abril de 1989, en el teatro Ramos Carrión de Zamora.

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

CABARET

Del colectivo. Dirección: Mercedes Carrillo. In-

térpretes: Inmaculada Román, Víctor Fernández, Juana Pérez, Inmaculada Caracuel y Concha Pérez. Estreno: 20 de diciembre de 1988, en el Café de la Colonia de San Pedro de Alcántara (Málaga).

COLORES, PRODUCCIONES TEATRALES. Madrid

EL MONO Y SU SOMBRA
De Yahro Sosa. Dirección: Jorge Viroga. Intérpretes: Jorge Viroga y Gerardo Giacinti. Estreno: 25 de noviembre de 1988, en el teatro Luis Seoane de La Coruña.

CÓMICOS ANÓNIMOS. Madrid

¡GLUPS!?
De Lauzier-Bozzo. Música: Joan Vives. Dirección: José Manuel Caballero. Coreografía: Ximena Alea. Intérpretes: Eduardo Bosch, José Manuel Caballero, Raquel Cubillo, David Fernández, Ximena Gómez, Carlos Luengo, Celia Moreno, Juan Tarrero y Sandra Tomé. Estreno: 31 de agosto de 1989, en la Sala Avenida de Jaraiz de la Vera (Cáceres).

CÓMICOS DE ALBACETE. Albacete

RISAS, OSOS Y BESOS
Adaptación de las obras de Anton Chejov "La petición de mano" y "El oso". Dirección: Ángel Monteagudo. Intérpretes: López Ariza, Pedro Ramírez, María González, Juan Manuel Chiapella, Pedro González, Llanos Salas, Paco Morcillo y Ángel Monteagudo. Estreno: 26 de junio de 1989, en el Auditorio Municipal de Albacete.

TEATRE CONDAL. Barcelona

DANCING!
Dramaturgia y dirección: Helder Costa. Escenografía y vestuario: Antonio Belart. Coreografía: Rafael Méndez y Toni Mira. Intérpretes: Xavier Capdet, Lluisa Castell, Elías Crehuet, Luciano Federico, Anna Güell, Rafael Méndez, Toni Mira, Francesc Orella, Alicia Orozco, Vicky Peña, Mingo Ràfols, Rosa Renom, Boris Ruiz, Oriol Tranvia y Teresa Vallicrosa. Estreno: 25 de diciembre de 1988, en el Music Hall del Teatro Rialto del Centro Dramático de Valencia. 14 de marzo de 1989, en el Teatro Condal de Barcelona.



"El encanto de este espectáculo es que apuesta por un juego lúdico inmediato. Para ello está el placer de la música, de la danza y del recuerdo. A la vez hay otra apuesta (que todavía me parece más lúdica): la de invitar a todo el mundo (público y actores) a tomar parte de una gran aventura común, como es la historia colectiva de un pueblo.
Este país tiene una historia fascinante, extremista, radical. Se suceden los acontecimientos contradictorios. La poesía, el arte, la cultura conviven con el acto más brutal, insensato y deshumanizado.
No es más que la gran verdad de la pequeña historia de todos nosotros: la supervivencia y la necesidad de ser humano no olvida nunca la parte de los sueños y anhelos y la lucha por el amor y la libertad.
Este es el "fresco" viviente humorístico, y a veces cruel, que os ofrecemos.
Podéis bien creer que lo hemos pintado con la máxima ternura, afectividad que nos ha sido posible." (Helder Costa, director. "Fragmento del Programa".)

"(...) Al Dancing *del Condal se simultanean los apuntes sobre el cambio histórico y social con que explica la evolución misma de la danza. La crisis del baile de pareja, por ejemplo, queda bien reflejada y provoca que la coreografía de la segunda parte resulte menos lúcida y un poco monótona. Si Helder Costa se hubiese planteado hacer un musical, el resultado sería decepcionante, pero, a pesar de las apariencias,* Dancing *va más allá del género para ser, sobre todo, una estimulante ficción teatral que se sirve del baile —y lo hace prácticamente protagonista—, pero que habla de los hombres y las mujeres de los últimos sesenta años.*
Una última observación: es cierto que encontraréis momentos de intensidad dudosa (me refiero a la imposible síntesis de los últimos diez minutos, o al efectismo fácil de la escena del bombardeo), pero también hay que decir que un sketch tan temible como el retorno del excombatiente cojo se ha salvado con una elegancia extrema, y que la muerte de Franco se ha resuelto —y ya empieza a ser difícil a estas alturas—, de forma convincente. Un espectáculo, pues, harto recomendable, que nos gustaría ver mucho por tiempo en la platea —maravillosamente reconvertida del Condal." (Xavier Pérez. "Avui". Barcelona. 17 de marzo de 1989.)

"Si tienes noticias de aquel Le bal *que montó "Le Théâtre du Campagnol", si has visto la película en que después lo convirtió Ettore Scola, las comparaciones con este* Dancing *se hacen inevitables.*
Y si haces comparaciones, sales del teatro pensando tonterías. Que la segunda parte del espectáculo hace aguas, por ejemplo. O que hay escenas tan de mal gusto, tan kitsch, como una de aquellas bolas de vidrio que giras al revés y te permite ver como nieva sobre una sardana. O que la selección musical te ha parecido discutible, francamente desafortunada a veces, o que, hay más brocha gorda que pincelada fina. Pero, entonces te paras a pensar en el placer del público, en la agudeza de percepción del público que se lo pasaba bien y perseguía los incidentes mientras tú estabas pendiente de las formas.
Recuerdas eso tan elemental, que el teatro se hace para permitir este placer, para provocar esta agudeza. Y te ves obligado de nuevo a reflexionarlo todo de arriba abajo. Porque resulta que este Dancing *tiene madera de éxito, de gran éxito, con independencia de las estupideces que digan los críticos o quien sea. Es más, los mecanismos de este posible éxito no son los usuales, son mucho más interesantes, más vivos.*
Para empezar: la historia. No hablo del argumento de la obra, que es muy simple —la vida en una sala de baile de 1929 hasta hoy— sino de la Historia, con mayúsculas si queremos, o quizá de la memoria. Este es el tema, no la nostalgia. El espectáculo no construye ningún tipo de discurso histórico, no impone lectura alguna. Se limita a acumular incidentes para

que construyas tu propio discurso con tus materiales de memoria.
He dicho que no impone ninguna lectura, y es cierto, pero esto no quiere decir que permita cualquier punto de vista. El paseo por el tiempo se hace desde un punto de vista estrictamente popular. Es decir, desde el punto de vista de aquellos que, en apariencia, sufren la historia sin hacerla. Por eso los acontecimientos políticos son dibujados con trazos vigorosos, sin precisión pero también sin antigüedades. Por eso también el espectáculo no tiene miedo del kitsch, porque el kitsch forma parte de las maneras populares de apropiarse de la realidad: quiero decir que el espectáculo se configura como una inmensa falla valenciana.
En segundo lugar: la compañía. Se ha pedido a los actores un gran esfuerzo, porque no se trataba de construir conjuntos corales que diesen el clima, la atmósfera de un momento histórico, sino de acumular perfiles individuales que apuntasen elementos de contenido de ese mismo momento. Los actores a través de un fregolismo constante, poblaron la pista de baile de centenares de personajes, dibujados con la brocha gorda de la caricatura, cada uno de los cuales tiene, no obstante, su propia historia en cada instante.
Ciertamente, no todos tienen las mismas dotes de versatilidad, hay toda una gama entre la pavorosa capacidad de transformación de Rosa Renon y las rígidas limitaciones de Oriol Tranvia, pero el conjunto despliega un trabajo agotador de una eficacia más que notable. Y, además, todos bailan muy bien.
Es verdad que vuelves a casa con aquellos peros de los que hablábamos al principio, y con más incluso, pero finalmente no son lo que pesa más en la balanza. Pesa mucho más la película de imágenes que te llevas en la memoria. Pesa más el recuerdo de unos cuantos grandes momentos y de un largo rato de diversión inusualmente saludable." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 20 de marzo de 1989.)

"(...) Dancing!, un itinerario de melodías, bailes y canciones por sesenta años de vida barcelonesa, catalana y española, tiene en la explotación del recuerdo una cuota de sugestión nada desdeñable. Aunque no sólo es eso, claro.
"L'encant d'aquest espectacle —dice su creador y director, Helder Costa— es que aposta per un joc lúdic immediat. Per això hi ha el plaer de la música, de la dansa i del record." No es lo mismo haber conocido las delicias celestes de aquella "casita de papel" en plena era Burger King y a través de un "revival" más o menos afortunado, que te hurgue la entraña la misma voz gangosa del cantante que surgía de un armatoste radiofónico poblado de parásitos, mientras roíamos un trozo de pan moreno; quienes hoy tengan entre cincuenta y sesenta y cinco años podrán notar en Dancing! ese arañazo de la nostalgia, tremendo y contradictorio, similar al que pretendía Ettore Scola en "Le bal", filme en el que se ha inspirado, aunque con mucha menor disciplina, el montaje.
Pero hay, en efecto, el "placer inmediato" que se deduce de esta ambiciosa aventura. Y el repaso, en general poco fiel, cronológicamente poco riguroso de ritmos y estilos musicales, salpicados siempre de pequeñas peripecias sentimentales, políticas o costumbristas, hacen de ella un entretenimiento gratificante para amplias mayorías. El esfuerzo realizado y la propia supervivencia del Condal merecían ese respaldo popular y que Dancing! rebasara con éxito las noches verbeneras del próximo verano. Como mínimo.
Ciertamente, no todas las piezas de complicado engranaje de Dancing! funcionan debidamente lubrificadas. A mí me parece que los asuntos y episodios que se eligieron al amparo de lo que es "la memoria colectiva de un pueblo", no fueron en su momento debidamente mesurados ni contrastados. Las soluciones escénicas revelan un atropello de ideas y de afanes por contar









En la otra página, una escena de "¡Glups!", de Lauzier-Bozzo, por el colectivo Cómicos Anónimos. En esta página, varios momentos de la representación de "Dancing!", una producción del Teatre Condal, de Barcelona. (Fotos: J. Soteras).

cosas y, en general, lo que hay en Dancing! de crónicas periodísticas o "históricas", debilita el tono del espectáculo.
La larga escena de la guerra civil es una ensalada de sugestiones muy confusa; el atentado a Carrero, una ingenuidad artificiosa, la ceremonia con "la Collares" cuenta con un guión muy frágil... Se trata de apuntes que actúan siempre por la periferia del montaje pero que impiden su perfecto acabado. Más adecuadas al carácter de la propuesta resultan, en cambio, las soluciones alegóricas, efectistas, sentimentaloides, si se quiere, adoptadas en otros casos; el estallido de la cobla en el homenaje a la bandera republicana, el mísero mutilado de posguerra que se incorpora al grupo bailando a la pata coja, el cambio de uniforme de los dos policías, la alusión a la primera gran invasión americana con un "En forma" restellante de un notable vigor coreográfico, que cierra la primera parte de Dancing!
Es preciso subrayar que los declives episódicos del espectáculo no llegan a dañar su estructura por ello, un continuo movimiento de personajes de carne y hueso, debidamente caracterizados y sujetos a un frenético cambio de maquillaje y vestuario.
Pese a que tales pesonajes no tienen nombre, nada es "anónimo" en esa ruta un tanto libérrima por la historia de la cultura y de la subcultura musical del país. Cada actor y cada actriz, domina el cotarro con absoluta autoridad y con positiva gracia, de modo que la propuesta tiene unos relieves emotivos, amables y cómicos, notablemente densos.
Contribuyen a ello de modo especial, una Vicky Peña, permanentemente sugestiva aun en su gesto desmesurado; la expresiva Teresa Vallicrosa, Luciano Federico y Mingo Ràfols, Alicia Orozco que ofrece una "Campanera" tan definitiva como "El camino verde" de Oriol Tranvia o el "Bésame mucho" de Xavier Capdet; Lluisa Castell que en su segura trayectoria profesional, es nuestra Shirley McLaine, incuestionable... La espléndida interpretación de todo el grupo avala, en fin, el interés y la calidad de esta arriesgada apuesta." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de marzo de 1989.)



"Este Dancing! se inspira vagamente en uno de los grandes éxitos del teatro francés de esta década: Le Bal creación colectiva del Téâtre du Campagnol, que más tarde seria llevada al cine por Ettore Scola conservando el título del espectáculo y la casi totalidad de sus intérpretes. (...) Por desgracia, el Dancing! del Condal nada tiene que ver con el espíritu del Campagnol. La Barcelona profunda, de la Exposición Universal hasta nuestros días, nos es ofrecida de una manera que yo no dudaria en calificar por momentos de grosera, yendo al bulto, a la caricatura facilona (la Doña Carmen de Vicky Peña, la misma actriz que interpretaba a Carmen Polo en el filme "Dragon Rapide"). La banda sonora, llena de anacronismos —todo el espectáculo está plagado de anacronismos—, es chapucera —está mal hecha—; además, olvida canciones emblemáticas —¿cómo se pueden mostrar treinta y seis años de franquismo sin escuchar aquello de "Se va el caimán, se va el caimán, se va pa la Barranquilla..."? ¿Cómo se puede subrayar la muerte de Puig Antich, ¡a garrote vil! con las "paraules d'amor, sencilles i tendres... només teniem quinze anys", de la canción de Serrat? Algunos de los cómicos de este Dancing! saben perfectamente —¿no es cierto, Elisa Crehuet?— que el brutal asesinato de Puig Antich motivó algo más que palabras de amor, sencillas y tiernas. Quien vió, a sus quince años, morir a Puig Antich en 1974 se hizo adulto de golpe, es decir, de un puñetazo.
Lo más triste de este espectáculo es que la compañía es excelente y se merecia un guión y una dirección a su altura. Entre Mingo Ràfols, la Crehuet, la Orozco, el Capdet, el Orella, Oriol Tranvia, Vicky Peña... y el Campagnon no hay demasiada diferencia; pueden tratarse de tú a tú. En cambio el guión, con esa acumulación de progresía barata, con ese deseo incontrolado de dar carne, toda la carne a la fiera —de Tarradellas a la Caballé, pasando por Pujol, Tejero y un Julio Iglesias que da grima—; con esa falta total de mesura, de guiño inteligente, de, en una palabra, sabiduría teatral; ese guión es un desastre que acaba por llevar el espectáculo a su propia perdición.
Un gran aplauso, pues, a los intérpretes, a cada uno de ellos, empezando por el extraordinario Mingo Ràfols, y silbido, estrepitoso, a los padres de la criatura: Helder Costa, Damià Barbany y los documentalistas musicales." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 19 de marzo de 1989.)

"(...) En la pista de baile del Dancing Club —el Condal ha sido espléndidamente adecuado a este marco, eliminando el escenario y creando una perfecta comunicación con los espectadores— transcurre la acción, que va desde la Exposición Internacional de 1929 hasta La Nit, pórtico de la Olimpiada Cultural de Barcelona.
En el largo espectáculo no hay texto y sólo las músicas, el vestuario y la acción —excepcionalmente se ofrecen algunas imágenes televisivas o se escuchan concretas noticias en la radio— situarán al espectador en cada época o momento que se pretende reflejar.
Así, por citar algunos, "aparecen" la proclamación de la Segunda República, la guerra civil, la llegada de la flota americana, de la televisión y de Ava Gardner, los disturbios universitarios, el "boom" turístico, la muerte de Franco y el 23-F.

Sobre estas líneas, uno de los espectaculares números musicales de "Dancing!", con dramaturgia y dirección de Helder Costa. (Foto: J. Soteras). En la otra página, las tres actrices que ponen en escena "Bombo", original del colectivo Cruel.la de Vil, junto a Berti Tovias.

que es la propia, no puede olvidarse, de un musical. Con todo, de un musical singular, con un hechizo poco común. Creo que el encanto que transmite el montaje proviene de un equipo protagonista en el que predominan actores aptos para todo y adiestrados en el teatro de verso.

La buena labor de los coreógrafos Rafael Méndez y Toni Mira se basó en apurar ese factor y en no pedir peras al olmo; los bailes y ejercicios coreográficos se ajustan, pues, a las posibilidades del grupo, con la ventaja, además, de hallarnos lejos del clásico conjunto de "Barbies" y "Madelmans" que se da en el gran musical y aún en el espectáculo arrevistado. Dancing! es,

A partir de esta idea, Helder Costa propone un espectáculo desigual, con una primera parte de hora y media con múltiples aciertos —la presentación de los personajes es un logro magnífico— y con una fuerza y originalidad teatrales enorme; en cambio, la segunda parte sólo se salva por el trabajo de los actores —espléndido y agotador toda la noche— y por las rentas conseguidas anteriormente.
El problema de este Dancing *creo que es claramente de dramaturgia. Mientras la sala de baile es el lugar en que transcurre la acción, y es a través de los bailes de los quince personajes que nos situamos históricamente y nos acercamos a determinadas sensibilidades, todo va bien; pero de pronto, la sala pasa a ser un desconocido escenario en el que actúan, por ejemplo, Julio Iglesias o Montserrat Caballé, o en el aparecen los "capgrosos" de Pujol, Fraga o Tejero, y el juego que proponía el director se rompe, igual que la magia que tenía ese mismo juego.*
En esta segunda parte se quiere hacer política —o historia política— y ese espectáculo no iba por ahí; la ejecución de Puig Antich o la agonía y la muerte de Franco tienen una brevísima evocación que es un tremendo error de concepción y resolución, con Serrat y Raimon haciendo de tópicos subrayados. Lo dicho: aquí falla la dramaturgia.
De todas formas, uno piensa que Dancing *es un espectáculo que va a funcionar, porque tiene una magnífica primera parte —admitamos que el tratamiento que se le da a la Guerra civil y una paródica aparición de Carmen Polo se mueven también en el tópico facilón— y tiene, sobre todo, un espectacular y buen trabajo de todos los actores.*
Es un excelente trabajo de equipo —puestos a matizar señalemos un fenomenal Mingo Ràfols y la contundencia de Lluisa Castells, Teresa Villacrosa y Victoria Peña— sometido a un ritmo trepidante y a un continuo cambio de vestuario y de maquillaje. Un equipo que borda el baile —tango, pasodoble fox-trot, twist, mambo, rock and roll o sonido disco, Dúo Dinámico, The Platters o The Beatles— y que sabe crear situaciones dramáticas y cómicas de gran fuerza y belleza.
Insisto: el espectáculo es eminentemente musical —paródico en algunas fases— y en esta línea es atractivo y sugestivo; pero su estructura cae cuando quiere hacerse historicismo político. Yo diría que al director le desvió en una fase de su espectáculo, el punto de mira." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 19 de marzo de 1989.)

EL CONDE GATON. Ponferrada (León)

ALICIA A TRAVÉS DEL ESPEJO

De Lewis Carroll. Dramaturgia, dirección y escenografía: Ovidio Blanco. Vestuario: María Encina Valera. Música: Javier Vecino. Intérpretes: Maite Cuesta, José Luis Cavero, José M. Valcarce, Javier Vecino, Conchi García y Jonás Díaz. Estreno: 4 de agosto de 1989, en Ponferrada (León).

"(...) El texto de Lewis Carrol es excelente, y la adaptación de Ovidio Lucio Blanco no desmerece. A veces se escapan al espectador algunos juegos de palabras, pero es conocida la riqueza de intenciones de Carrol y la dificultad de penetrar en sus malabarismos matemáticos.
La escenografía es funcional. En el estreno no lució ninguno de los descubrimientos por problemas de iluminación y excesiva proximidad del público, lo que restó eficacia y sorpresa al invento del espejo y otros.
Sin embargo, lo más acertado y sorprendente del montaje es el vestuario. No sé si la paciencia o la veterania de María Encina Varela —y de todo el equipo— han conseguido un vestuario magnífico: los juegos de colores, las máscaras y caracterizaciones, los diseños de los extraños personajes que viven al otro lado del espejo. Posiblemente sea lo más logrado de todo el montaje.
En cuanto a la puesta en escena, hay momentos divertidos y tiernos, propios de Carroll. La aparición de Alicia vestida de princesa, blanca que te quiero blanca, crea la magia que transporta al espectador a las páginas del cuento, a ese otro lado del espejo, donde las cosas funcionan al revés. Salvo algunas ocasiones en las que el gesto o la voz resultan exagerados, sorprende la naturalidad con la que Maite Cuesta se mueve por el escenario. Si no supiéramos que es una actriz consumada, con larga experiencia, podríamos decir que "ha nacido una estrella".
De toda la representación cabe destacar la "merienda de locos" en la que Alicia, el Lirón, la Liebre de Marzo y el Sombrerero toman té y resuelven acertijos. Las paradojas de Carroll nos vienen como dedo al anillo en este mundo de locos. Bueno sería combatir el estrés con un reloj que midiera el tiempo en meses y años, en vez de minutos u horas. O vivir hundidos en pozos de mermelada.
Claro que en nuestro país los pozos serían de mermelada de botillo y preguntarle a Alicia, "¿en qué se parece un cuervo a un escritorio?" sería tan inútil como preguntarle a un koncejal de kultura, "¿en qué se parece un teatro a un invernadero de patatas?." (Valentín Carrera. "El Diario de León". León. 7 de agosto de 1989.)

CRUEL.LA DE VIL. Barcelona

BOMBO

Del colectivo y Berti Tovias. Dirección: Berti Tovias. Vestuario: Miquel Bardisa. Intérpretes: Marta de Vil, Carme de Vil y María de Vil. Estreno: 1 de junio de 1989, en Villarroel Teatre de Barcelona.

"(...) La moda del espectáculo festivo de pequeño formato —léase, el interés de reducir costes para que sea cierto que el teatro, como el agro, es de quien lo trabaja— no encuentra, aquí, ninguna versión facilona, ni es un puro efecto mimético de los éxitos millonarios de otros tríos célebres, en la memoria de cualquier lector de esta sección. Cruel.la de Vil son tres muchachas que, hoy por hoy, apuestan por un "más difícil" que las sitúa en una vertiente "underground" del teatro de humor y de la pantomima. Cuanto menos, en ese terreno intentan situarse a través de un guión que han elaborado las tres "viles" —Marta, Carme y María— conjuntamente con Berti Tovias, el director de la propuesta. El guión, ciertamente, es fundamental, tan fundamental como la técnica. En Bombo, *sin embargo, no todo el aporte de ideas, "argumentos" y "gags" resulta conseguido. Después de* Avui no dormirem a casa *(1985) y de* Bloody Mari *(1986), el nuevo espectáculo apunta una encomiable ambición. Pero apuntar no supone, necesariamente, hacer diana.*

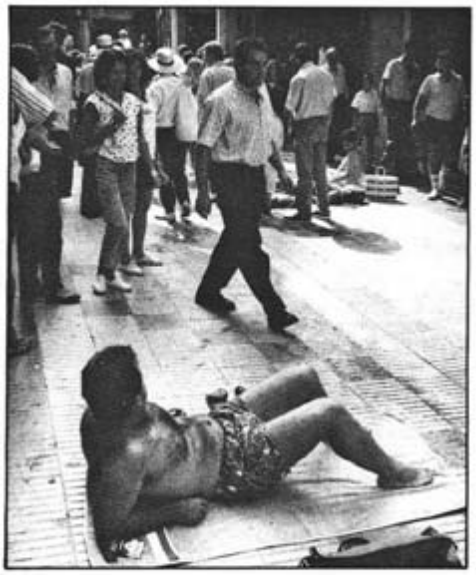


(...) Es a partir de "El circ de la perversió" que el espectáculo cobra una peculiar alegría y su materia prima se alza con indudable originalidad, a veces con una sofisticación propia al artificio. En ese punto asoma el gusto por el ritmo que exhibe Cruel.la de Vil que es tanto como una carta de crédito con vistas a trabajos futuros, mucho más completos. Y es que, en este caso, el riesgo nada tiene que ver con la insensatez que a veces derrochan opciones situadas en una estricta marginalidad, pensada para uso y disfrute de sus propios ejecutantes. Cruel.la de Vil no practica la provocación onanista que otros manejan como coartada de sus propias limitaciones. La originalidad y el riesgo pueden hacer una próspera carrera porque hay en el grupo una ostensible preocupación por la técnica, por la gestualidad, anticonvencional, por un estudio nada superficial de la caracterización y el disfraz... No todo se halla debidamente acabado en cada uno de tales renglones, pero la fibra creativa y la propia coherencia de las historias se intentan compaginar con rigor. El número de los "bebés parlantes" tiene formidables destellos de comicidad y la Convenció Anyal de Vidues Assessines que cierra el espectáculo muestra, a mi modo de ver, el mejor nivel de la experiencia. He aquí un surreal terribilismo de excelente factura. Agarrar unos impetus feministas por la vía del circunloquio disparatado, es un método que manejan confortablemente las tres actrices y su director en ese Bombo, *que si bien no pide el acompañamiento de sonoros platillos, nos convoca a interesarnos de veras por los próximos trabajos del grupo."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 3 de junio de 1989.)

"Las chicas de Cruel.la de Vil están en el buen camino de convertirse en un trío cómico de éxito. Hay sólidas razones para ello. En primer lugar, su propia singularidad, la bien conjuntada trinidad de cómicas, un formación insólita en nuestros escenarios.
En segundo lugar, porque desde ese lejano primer espectáculo, Avui no dormirem a casa, *Cruel.la de Vil ha cebado bien su histrionismo larvario, ha afinado técnica, gracia y oficio, alcanzando un estimable sentido del humor, un sabroso dominio de la mueca y el disparate, una creciente habilidad en la farsa que, con frecuencia, desata la sana carcajada de la platea. Han mejorado ellas y, lógicamente, ha mejorado el espectáculo. A pesar de su razonable irregularidad, su* Bombo *ha sido elaborado con paciencia y esmero. Hay numerosos guiños y algunos "gags", bien ideados y colocados, que certifican la laboriosa fabricación.*
Y aunque todavía no se puede hablar de un espectáculo redondo, lo cierto es que Bombo *tiene música para rato y, además, promete y anuncia una espectacular carrera de las tres hijas de Cruel.la de Vil, Marta, Carme y María de Vil.*
Claro que hay algunos reproches al espectáculo: en más de una ocasión el guión flojea, pierde la gracia y las historias sosean; se recurre en exceso al chiste verdoso, a la broma de pelaje, y eso puede arrastrarles al humor facilón y barato. Y tienen que mejorar la voz, darle más brío, mayor poder, mejor calidad.
A pesar de su irregularidad, Bombo *es un espectáculo divertido, salpicado de irrisorias ocurrencias, con momentos de ingenioso desmadre lingüístico."* (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 8 de junio de 1989.)









En esta página, cinco momentos del espectáculo de calle "Cubanadas", a cargo del grupo catalán La Cubana. Improvisaciones de impacto incuestionable que llevan la sorpresa a la vía pública. (Fotos: Gol). En la otra página, una de las "vedettes" que aparecen en "Cómeme el coco, negro", original de La Cubana. (Foto: Ros Ribas).



LA CUBANA. Barcelona

CUBANADAS A LA CARTA (Acciones de calle)
Del colectivo. Dirección: Jordi Milán. Intérpretes: Carmen Montornés, Merçe Comes, Mont Plans, Anna Barrachina, Silvia Aleacar, Miquel Crespi, Ferrán Botifoll, Jaume Baucis, José Corbacho y Santi Millán. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega (Lérida).

"La Cubana presentó ayer tres de las acciones que conforman su espectáculo Cubanades a la carta: *"Cubanada", "Ja som rics" y "P-desfile" confimaron la vuelta del grupo de Sitges al estilo fresco y humorístico del primer espectáculo del grupo,* Cubana's delikatessen. *Una improvisada playa en el asfalto, unos enriquecidos personajes, cuya fortuna se ha forjado en la calle, y un singular y completísimo desfile de modas... Ideas de concepción simple, pero de una factura y un impacto incuestionables. Tal vez* Ja som rics *es, de las tres que vimos en Tàrrega, la acción más original: ex-trabajadores de la calle (la prostituta, el pintor de aceras, la equilibrista, el mendigo, el que acaba de salir de la cárcel...) ahora nuevos ricos y forrados de duros, se dedican a hacer por placer lo que antes hacían por necesidad y a "devolver" a los transeúntes lo que ellos les dieron en su día".*

JA SOM RICS
"Convertidos en inesperados millonarios, los nuevos ricos de La Cubana agradecían la colaboración ciudadana en los años que tenían que ir por las calles pidiendo, ganándose el pan haciendo el payaso en cualquier esquina. Ahora, forrados de duros, devolvían las limosnas recibidas en su día. Por la calle, o en las tiendas, los cómicos de La Cubana, vestidos como banqueros y marquesas de películas, iban contando su fortuna económica al tiempo que regalaban monedas al inesperado espectador que, avergonzado, no sabía cómo responder ante esa inesperada generosidad.

VIVO CANTANDO
Precisamente, ayer por la mañana, día de mercado, los efectivos del grupo de Sitges se desparramaron por el mercado bajo el lema "Vivo cantando". Auténticas señoras con sus cestas y carritos de la compra y señores con periódico bajo el brazo regatearon, preguntaron y compraron sin dejar de cantar ni un solo momento. Los vendedores más atrevidos respondieron incluso con carraspeados "dos de pecho", mientras otros lo hacían con signos o movimientos de cabeza, como si con extranjeros estuvieran tratando.
Imagínense la situación. Una señora, por otro lado bien normal, que, cuando le llega el turno suelta un "por favor, no tienen bolsas de naranjas de dos kilos", con música de canto gregoriano, o que piden bacalao por sevillanas o tomates con voz de soprano, y se harán una idea de la cara de palo de la dependienta.

TOSTADOS A LA PLANCHA
Esta gente de La Cubana es una lección de ingenio y de gracia, porque con una formidable sencillez consiguen despertar la curiosidad del público callejero y suscitar una generosa carcajada. En un mediodía bochornoso, los de La









Cubana imaginaron que las concurridas calles de Tàrrega eran las playas de Castelldefels. Allí, estirados sobre las toallas y protegidos con las luminosas cremas solares, intentaron tostarse. Al poco rato, lo inesperado: una gran tronada teatral seguida de manera relampaguenate por una intensa lluvia servida desde una azotea vecina por el cuerpo de bomberos. (Fragmento del Programa).

CÓMEME EL COCO, NEGRO

De Jordi Milán. Dirección: Jordi Milán. Escenografía: Castells-Planas. Música: Juan de la Prada. Intérpretes: Carme Montronés, Mercè Comes, Mont Plans, Anna Barrachina, Silvia Aleacar, Miquel Crespi, Josep Carbacho, Jaume Baucis, Ferrán Botifoll, Jaume Baucis, José Corbacho y Santi Millán. Estreno: 3 de junio de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona.

"Todos los espectáculos que hace La Cubana tienen un secreto. Este también lo tiene.
Cuando decimos que siempre nos hemos sentido atraídos por el mundo del music-hall, es verdad. A todo "teatrero" le ha venido en algún momento la tentación de colocarse una mochila de plumas a la espalda y desfilar por una pasarela repleta de bombillas que se encienden y se apagan.
¿Quién no se ha encontrado en la fiesta mayor de un pueblo donde el "plato fuerte" de la fiesta era la actuación de una compañía de revistas en el entoldado? De pequeños, al no dejarnos entrar, nos conformábamos con mirar a través de las rendijas de las lonas.
Entonces, para nosotros la función duraba todo el día: la llegada de la compañía, el montaje, la función, el desmontaje y la marcha hacia otro lugar.
Cuando ya pudimos entrar, y vivíamos el ambiente más de cerca, continuábamos teniendo la misma sensación de curiosidad, pero por otros motivos más calientes.
Ahora, la verdad, no pretendemos descubrir nada, ni tampoco emular a las estrellas del género, ni ser más "cutres que lo cutre". Pretendemos sencillamente hacerlo lo mejor posible, que todo el mundo se lo pase bien y nosotros también (condición básica en La Cubana).
Después de la seriedad de un Shakespeare, creemos que nos vendrá muy bien ponernos la mochila de plumas en la espalda y dar "brincos" por la pasarela." (Fragmento del programa.)

" (...) Son las diez y cuarto y, aparentemente, termina la representación. El espectáculo ha concluido y los maquinistas empiezan a desmontar el entoldado. Hay protestas de parte del público, que ha llegado hace apenas veinte minutos. Aparece el director, pide excusas, dice que todo ha sido una confusión, que los del Mercat han facilitado un horario equivocado a la prensa, que la función era a las nueve, que debemos irnos, pues la compañía ha de hacer las maletas y marcharse a Santiago, donde actúa mañana. Nadie se lo cree. Total, que nos quedamos, y entonces empieza la función propiamente dicha. Teatro dentro del teatro, detrás del teatro.
Conocemos a la que empina el codo, a la que se pasa el día pidiendo cinco duros para llamar por teléfono, a los jóvenes amoríos de la "supervedette", a la tierna y desangelada mariconería del "boy", a "Gunilla" (la perrita de Lydia Clavel, que es un perro), a la hija de la sastra, la sastra que nos descubre un instante de sentimentalismo ante ese público que va a abandonar, pero que mañana, cuando esté en Santiago, ya no se acordará de él... Como niños, formamos una cadena humana y les ayudamos a embalar las cosas más insólitas. Como niños, ayudamos a plegar las telas, y luego, como recompensa, nos ponemos —nos ponen— las plumas de las "vedettes" y subimos por una vez al escenario, para terminar compartiendo con la tropa un bocadillo de salchichón. Escena soberbia, ejem-





La fotografía grande de la página corresponde al apoteósis final de la revista "Cómeme el coco, negro", de La Cubana. (Foto: Ros Ribas). Junto a ella, diversos momentos de la representación del mismo espectáculo: humor, sorpresas, participación del público y provocación son constantes a lo largo de dos horas. (Fotos: Gol). En la otra página, uno de los números músico-humorísticos de la obra. (Foto: Ros Ribas).

plar, uno de esos momentos mágicos del teatro que se dan muy de vez en cuando, ese frente a frente del público y la tropa compartiendo un "bocata" de salchichón mientras ellos, entre bocado y bocado, siguen contándonos sus penas y alegrías.
Todo tan inteligente, tan sensible, tan bien medido, tan bien hecho, que uno, que ha visto más de dos y de tres intentos de esos espectáculos de darle la vuelta al escenario, se encuentra de pronto sonriendo como un niño, con los ojos abiertos, muy abiertos, y dando palmas de contento. Hacia tiempo que no presenciaba una lección de teatro semejante.
Salimos. Ya no llueve. Frente al portalón hay una churreria, y en ella, La Cubana (los cómicos), repartiendo chocolate con churros. La "vedette exótica" alarga un cucurucho a un muchacho, pero antes, pizpireta, lo muerde en la puntita...
El crítico se imagina ya al Teatro Cubano de Revista recorriendo los pueblos de España. Menuda guerra van a dar. La última función en el Mercat es el 11 de este mes. Tonto el que se la pierda." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 7 de junio de 1989.)

"(...) La referencia exótica contenida en el título de la pieza no es otra cosa que el homenaje que el grupo dedica a aquellas tropas revisteriles que recorrían los pueblos y ciudades con el reclamo calentorro del trópico o del Oriente. O del vecino "Pigalle". En el espectáculo de La Cubana se inserta un recuerdo al Teatro Chino de Manolita Chen.

(...) Sospecho que poca gente de la joven Cubana pudo conocer en vivo el teatro de Manolita. De ahí, sin embargo, el sentido "histórico" de la dedicatoria, extensible a aquellas modestas compañías que en el entoldado del pueblo más desahuciado de "frivolités", ponían el plato fuerte de su fiesta mayor. Cómeme el coco, negro cumple con todos los trámites de aquel género. El espectador del Mercat verá, pues, un ejercicio de "music-hall" de cuando reinaba el Generalísimo y la censura coadyuvaba a abonar el morbo de lo prohibido. El experto oficio del maestro Juan de la Prada ha acertado con partituras perfectamente "ad hoc", pero el espectador gozará igualmente de unas deliciosamente desgañitadas "Violetas imperiales" o de los ritmos caribeños que anima la exuberante y curvilínea Paulina Sao Paulo, la "vedette exotica". En la apoteosis se cumplen todas las reglas del juego: la ambigüedad de los "boys" vestidos de riguroso "smoking" y la supervedette Lydia Clavel descendiendo, emplumada y enjoyada.
Hasta ahí, la intuición, el genio de La Cubana —de su director, Jordi Milán, y de todo el grupo— impiden que la parodia devore la ternura con que ha sido concebido su trabajo. Hasta ahí se exhibe un entrañable ejercicio de disección y puntuación de las normas revisteriles, cuidando que la comicidad con que se manipula el tópico no impida hacer perfectamente creíbles los códigos verbales y coreográficos de aquel "music-hall" transitivo que operaba con escasos recursos. Hasta ahí, en fin, la diversión circula con éxito por la cuerda floja del rigor y la burla, de la verdad y la mentira. Pero es a partir de ahí que surge el arte del desconcierto que interesa a La Cubana. Con una mayor lógica interna de la que se daba en La tempestad, Cómeme el coco, negro apura la materia prima utilizada y enarbola la sorpresa sin salirse, de hecho, del "argumento", sin abrir otros discursos que no sean los de la pequeña mitología del "music-hall" y su florido anecdotario.
La "falsedad" estricta que hay en toda convención teatral cobra siempre, desde la óptica de La Cubana, la versión del engaño contumaz. Un engaño que maneja la provocación y el imprevisto con singular sensibilidad y que pide una respuesta del espectador, cómplice de una cabalgada jovial hacia el caos absoluto. No diré —con todo lo que conviene silenciar para no robar alicientes al futuro espectador— que en tal proceso Cómeme... sea un trabajo perfectamente acabado. Su guión acusa ligeros baches que muy pronto pueden quedar resueltos. En todo caso, los defectos de ritmo no impiden festejar esa forma peculiar que tiene de subvertir la coherencia de la arquitectura teatral, ocupada en esta ocasión a mostrarnos las tripas de un género para ser devoradas por el público.
Si les acucia alguna inquietud menor, si sienten la garra del absurdo existencial por haber escuchado, verbigracia, una cuña electorera del señor Ruiz Mateos, La Cubana les brinda en el Mercat el remedio a sus males. Pueden ser dos horas de higiene mental enormemente saludables. Insisto: sean puntuales. A pesar de que actúan hasta el día 11, cada noche, tras la función, la compañía debe partir hacia Santiago de Compostela y esto genera ciertos problemas logísticos. Anteanoche el público se mostró comprensivo y regocijado." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 5 de junio de 1989.)



"Pocas veces hemos asistido a un estreno tan disfrutado, aplaudido y casi vitoreado por el público al final, como el de la noche del pasado viernes. La Cubana y su Teatro Cubano de Revista lograron uno de esos éxitos que se recordarán. Y lo logran con toda justicia.
El nuevo espectáculo de La Cubana está lleno de sorpresas —cosa nada extraña para quienes conocen la trayectoria del grupo—, pero llevadas a un grado en algunos momentos casi surrealista. Uno —y bien que lo lamento— se resiste a desvelarles todo lo que sucede en el entoldado situado a la entrada del Mercat de les Flors, donde el Teatro Cubano de Revista representa Cómeme el coco, negro. Pero algunas cosas sí que les voy a desvelar. Por ejemplo: no lleguen justo a la hora anunciada para comenzar la función, sino un poco antes, un rato antes. La Cubana no podía dejar de jugar a confundir realidad y ficción, sólo que esta vez lo hace con un guión muy trabajado y que tiene, desde luego, más de una lectura. Yo diría que este espectáculo es el más teatral de cuantos hasta ahora ha creado el grupo. La Cubana ofrece una revista que no tiene desperdicio, llena de humor, canciones, plumas, "boys", "vedettes", coristas y tronados "sketches", dignos todos los números de los mejores días de El Molino. El ritmo del "show' y la sucesión de cortinas que se abren y se cierran dan paso a números coreados y aplaudidos por los espectadores.
El grupo ofrece también una "cubanada" que aún tiene menos desperdicio y Jordi Milán consigue un final que es un gran acierto, que cierra con gran lógica teatral la historia y que posibilita una festiva comunión entre actores y espectadores que es toda una delicia. De ahí las ovaciones y los bravos.
Espero que el lector se dé cuenta de que no le doy demasiadas pistas de este atractivo e imaginativo espectáculo, pero que sí se lo recomiendo abiertamente. Yo creo que les puedo garantizar que lo pasarán muy bien, reirán con una oferta inteligente y conocerán por dentro un mundo bien peculiar que seguramente desconocen. Y créanlo: en caricatura, pero es así.
La Cubana ofrece aquí un trabajo de los diez actores francamente bueno —en la revista consiguen unos estereotipos del género muy eficaces— y que en su desdoblamiento crean un



clima de gran fuerza atractiva. Además, el trabajo del grupo se asienta en un texto trabajado, lleno de humor e ironía, ocurrente y que consigue involucrar a los espectadores con enorme gracia." (G. Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 4 de junio de 1989.)

"(...) La Cubana no es, no obstante, un grupo que se conforme teniendo al público quieto en el interior de la sala —factor, a la vez, muy notable y teatral— y tiene que inventar un efectismo que desoriente a los espectadores y cambie en 360 grados el sentido del espectáculo. Pero en "Cómeme el coco, negro", *la broma es increíble. En el cine Olimpia de la Bisbal, por ejemplo, provocó la indignación de unas abuelas sentadas en la última fila, que lamentaban haber decidido ir "a teatru" y haberse perdido la película de Richard Burton y Elizabeth Taylor.*
Pero una broma no justifica un espectáculo y una vez acabada la sorpresa, "Cómeme el coco, negro" *no sabe en qué dirección avanzar. La Cubana decide jugar con cierta gracia con la tramoya teatral y empezar a contar chistes y situaciones dispersas sobre el mundo del cabaret. Pero el grupo se pierde cuando quiere convertir al público en cómplice de una gran broma colectiva. Los chistes de las "locas" de la revista se repiten continuamente hasta caer en la monotonía, acompañadas del clásico y repetitivo discurso de las viejas que admiran las plumas de la gente de cabaret. En la Bisbal, la dispersión de la obra se agravó por culpa de los problemas técnicos de sonido en la primera parte y dicción en la segunda.* "Cómeme el coco, negro" *es el espectáculo más trabajado e interesante de la trayectoria de La Cubana, aunque algunos lo hayan pretendido. Si entre* "La Tempesta", *de Shakespeare y la de La Cubana, prefería un buen montaje de la gran obra del dramaturgo inglés, si es preciso escoger entre El Molino y el Teatro Cubano de*



En la parte superior, un remedo cómico del famoso tema "Violetas Imperiales", a cargo de integrantes de La Cubana. (Foto: Ros Ribas). Abajo, una de las actrices en su papel de sastra del teatro en "Cómeme el coco negro". (Foto: Gol).

Revista, siempre es mejor divertirse con el original. El problema es que a veces no resulta tan "progre". (Ángel Quintana. "Punt Diari". Gerona. 11 de agosto de 1989.)

Había en tiempos muy lejanos una compañía cubana; un indiano llevó a Barcelona una partida de mulatas; con ellas formó un teatrillo, pero se fueron gastando... Está bien: no se puede contar el espectáculo de La Cubana. Tiene su sorpresa, o su "golpe de teatro" y sería malo para los espectadores que vayan y para la misma compañía desvelarlos aquí.
El teatro de sorpresa no suele estar bien considerado porque se basa más en un efecto o en un engaño que en el desgrane de una acción; éste, en realidad, no necesitaría de la sorpresa en la que tanto confían —porque es una tradición de La Cubana— porque, sin ella, tiene suficiente atractivo, y sus números, y sus buenas actrices y actores. Se podría contar la sorpresa sin ningún perjuicio: así pues, aquella compañía se fue convirtiendo con los años en catalana, aunque no todos, y en un teatro ambulante que... Bien, bien, no hay que contarlo. Hay que dejarles la ingenuidad de su pequeña sorpresa, el derecho a juzgar, como esencial de su género, y a meter en él al público, y aquí se pueden colocar los tópicos culteranos de la "participación" y del "teatro dentro del teatro"; y la inquietud de que de un teatro aparentemente menor vayan saliendo, entre chistes, caricaturas y burlas, algunos elementos más importantes; y no haría falta más que ver algunas interpretaciones excepcionales, de actores de verdad, como la escena infantil que representa la que en escena se hace llamar Paulina Sao Paulo, o el dúo de las sastras, o el juego de los actores catalanes imitando el acento catalán hablando en castellano, o la habilidad técnica para montar y desmontar. Porque lo que pasa es... No, no, calla, boca.
Véanlo ustedes. Es poco más de hora y media, y es hiperactivo; es documental, y nostálgico, y piadoso, y risueño... El público del estreno participó voluntariamente, aplaudió y se rió en muchos momentos, comió "bocatas" de mortadela y se siguió riendo con la boca llena, y ovacionó a cada uno, y luego a todos incesantemente." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 13 de noviembre de 1989.)

"A partir de un equívoco, el grupo de actores de La Cubana, sorprende al público con un espectáculo, imprevisto, de participación. La línea de la participación no es nueva. Incluso es tan vieja que había sido olvidada. De la sorpresa de su reaparición brota la risa. Se juega a hacer un espectáculo del aparente "no espectáculo". El planteo y los modos coloquiales recuerdan los viejos estilos del célebre Molino del Paralelo barcelonés en donde triunfaban, pese a la censura de los años cuarenta, "Mirko", Pepita Blanco, Carmen Cuenca y, sobre todo, la "Bella Dorita".
Pero se trata de hacer participar a los espectadores, de otro modo que haciendo consumiciones e invitando al alterne a las "vedettes". Así, el espectáculo se inicia antes de la hora anunciada con una serie muy "kitsch" de antiguos números del tiempo de Molina y Luis Mariano, intercalados por monólogos plenamente "molineros" dichos con el gracejo típico del viejo estilo por

Mari Merche Otero hasta que se declara terminada la función, surgen las protestas de falsos espectadores y comienza el desguace del escenario que es el número fuerte de la velada.
A partir de ahí el asunto se concentra en sí mismo, comienza a alargarse porque la provocación es reiterante y la acción desenfrenada de desmontar el escenario, murmurar, unos de otros, los personajes y forzar a los espectadores que se prestan a ello, a participar, y entre momentos de gracia, otros son puro mecanismo, vacío de intención artística o de originalidad.
Habría hecho falta introducir en el aparente desastre de una compañía de actores apresurada, verdaderos números de aparente improvisación, pero números cantables y bailables al fin, que no resultaran pura parodia y, por tanto, exigieran a los intérpretes más calidad que desparpajo. Dicho más sencillamente, el espectáculo resulta a la vez barato y divertido. Más barato que divertido. En la serie de lo que Brecht llamaba "envenementos" o, según otra terminología "happenings", ni aparece la gran provocación del hecho insólito ni el número musical de relieve. Las chicas y no tan chicas se esfuerzan, son simpáticas, sus personajes aparecen bien diferenciados. Los chicos van y vienen amariconándose, lo que es un modo usado de hacer reír y en tanta agitación hay algún pequeño hallazgo como el de la bonita que se contonea con sus formas sensuales por el pasillo y luego se descubre como macho de grave voz.
En suma, ni revista, ni comedia, el espectáculo anda por los linderos de esas formas y el público lo ríe, que es de lo que se trata. Bien para El Molino, aunque se quedaría corto, y poco para el escenario del Nuevo Apolo que en principio parecía destinado a más altas formas de los espectáculos con música." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 12 de noviembre de 1989.)

"(...) Se encontrarán con una revista musical compuesta por números de no gran calidad, e incluso alguno tal como para que este crítico le preguntara a un colega sentado a su lado, al poco tiempo de encontrarnos ambos ocupando nuestras butacas: "Pero, ¿dónde nos hemos metido?" El público del estreno —esta es la verdad— aplaudió mucho esos números que a mí me parecieron más chabacanos que otra cosa, aunque sin negar la simpatía que los actores y actrices, bailarinas y bailarines, con la "vedette" al frente, derrochaban.
Y cuando el secreto se puso en marcha, y la risa se multiplicó, y Cómeme el coco, negro *empezó a discurrir por nuevos cauces, entonces comprendí el carácter caricaturesco de todo lo precedente y cuál era la verdadera enjundia del conjunto.*
Un conjunto muy salado, que decimos los andaluces, un esforzado grupo catalán que ha encontrado una forma muy original de hacer que una revista se convierta en un divertido juguete cómico, en el que el público se mete tanto como pocas veces he tenido ocasión de ver. Siempre que se acepte el carácter del todo, la idea de que se trata de un disparate arrevistado, pensado y realizado para hacer reír y nada más, se podrá admirar el admirable trabajo que el director de escena ha tenido que llevar a cabo para poner en pie ese galimatías de carreras y saltos, gritos y parlamentos, en los que el actor se pierde aparentemente en una confusión que en el fondo está muy bien organizada.
Hay que tener un pulso firme para llevar el pulso de ese espectáculo tan superficial como atractivo. Y todos los que en él trabajan funcionan como un mecanismo de reloj, orden al servicio del caos. Algo que, superados los primeros momentos, tal vez menos felices y que pudieran haberse orientado, satisface plenamente al respetable, que pasa un par de horas verdaderamente divertidas." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 13 de noviembre de 1989.)

"(...) Cabe una inhibición relativa, en el sentido de limitarse a ser espectador de los demás espectadores que responden a los estímulos y provocaciones lanzados calculadamente por los actores: pero siempre partiendo de la base de que uno está dispuesto a celebrar lo insólito, a agradecer la transgresión de los espacios y las prácticas del rito teatral.
Si la inhibición va más allá y el espectador se niega radicalmente a participar o, simplemente, aceptar el juego, e intenta ordenar cuanto sucede a su alrededor como si se tratara de una representación dramática, es posible que incluso se irrite y se sienta menospreciado.
Este teatro, etiquetado con el término de "participación" —en el sentido de que ésta tiene un carácter físico y un relieve protagonístico—, considerado por muchos como un fenómeno parateatral, quizá sea, por su inmediatez y radical irrepetibilidad, y aun por el solicitado protagonismo colectivo, antes una manifestación de la realidad social que una expresión propiamente dramática.
El talento de La Cubana sería el de utilizar determinados elementos del lenguaje teatral como detonante de una necesidad del hombre medio de nuestra época, abrumado por una realidad donde se combina la magnificación de las estrellas ocasionales con el insoportable sentimiento de masificación.
El teatro de "participación" sería, en esta realidad, la posibilidad ofrecida a cualquier espectador de pasar, en un instante, de ser pasivo a ser activo, de alguien que mira a alguien que es mirado, sintiendo ese paso como una profunda gratificación.
Ésta es la razón de ser de Cómeme el coco, negro, *que ha desarrollado, inteligentemente, ciertas claves de nuestra vieja revista y de las variedades de barracón como provocación sociológica. Es evidente, en efecto, que en todo ese teatro —desde Manolita Chen al Molino, pasando por las "chicas" y los "boys" de las revistas habituales— existía siempre un juego de equívocos, de complicidades, que permitía a una parte de la sociedad española "desahogar" lo que, oficialmente, era sucio o inexistente. Ahora, La Cubana subraya aquellas máscaras y hace patente el lugar que ocupó el género durante el franquismo.*
Esta divertida "introducción" dura alrededor de cuarenta y cinco minutos. Luego, la compañía, supuestamente sorprendida por la permanencia del público —puesto que la "revista" ha terminado—, procede al desmontaje y carga del decorado. Los espectadores asisten "desde dentro" a esa práctica teatral, aderezada con toda clase de adornos, inspirados por el anecdotario real. Al público se le invita a plegar telones, lucir plumas, tomar bocadillos, subir a escena..., etcétera." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 14 de noviembre de 1989.)

LA CUEVA DE SALAMANCA. Salamanca

COLIRIUS PHILOSOPHICUS
Texto y dirección: Luis Álvarez. Estreno: 19 de junio de 1989, en el Teatro Bretón de Salamanca.

LAS VACACIONES DE LA FAMILIA CALVATRUENO
Texto y dirección: Luis Álvarez. Estreno: 8 de agosto de 1989, en el Café E papa ré de Salamanca.

COMPAÑÍA CURIAL. El Masnou (Barcelona)

SPUTNIK
Texto, escenografía y dirección: Pep Parés. Música: Ferrán Martínez. Intérpretes: Toni Pintat, Enric Ferragut y Carles García. Estreno: 3 de diciembre de 1988, en el Jove Teatre Regina de Barcelona.

CHAPALANGARRA. Cintruénigo (Navarra)

EL RUFIÁN EN LA ESCALERA
De Joe Orton. Dirección: Luis Merchán. Escenografía: Ramón Fernández. Vestuario: Isabel Izquierdo. Intérpretes: Rafael Rández, José Luis García y Asun Celihueta. Estreno: 28 de mayo de 1989, en la Escuela Navarra de Teatro de Pamplona.

CHÉVERE. Santiago de Compostela

SUPERSÓNIC EN O MAL NON ACOUGA
Adaptación de la obra "Supertot", de Josep Benet i Jornet. Dirección: John Eastham. Intérpretes: Xesús Ron, Blanca Cendán, Vicente Mohedano, Miguel de Lira, Cris Garabana, Helena Fernández, Pitusa, Xan C. Budiño, Pepe Sendón y Xavier Estévez. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela.

A. T. CHIRIFALLA. Madrid

COMEDIA SIN TÍTULO
De Federico García Lorca. Dirección: Javier Caballero. Escenografía: Nuria Gilbert y Marta Rubio. Intérpretes: Jaime Camacho, Nieves Canosa, Ana Infantes, María Álvarez, Javier Caballero, Cristina Asenjo, Luis Cicuendez, Antonio Dávila, Miguel Ángel Gómez, María Luisa González, Matilde Corral, Pedro Bohada y Pablo Sanz. Estreno: 7 de abril de 1989, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

DADAGUGU. Palma de Mallorca

LA BOLLA ENGANXADORA
Del colectivo. Intérpretes: Camilo Casanovas, Pilar Gimeno y Antonio Casanovas. Estreno: 17 de agosto de 1989, en la plaza de la Lonja de Palma de Mallorca.

DAGOLL DAGOM. Barcelona

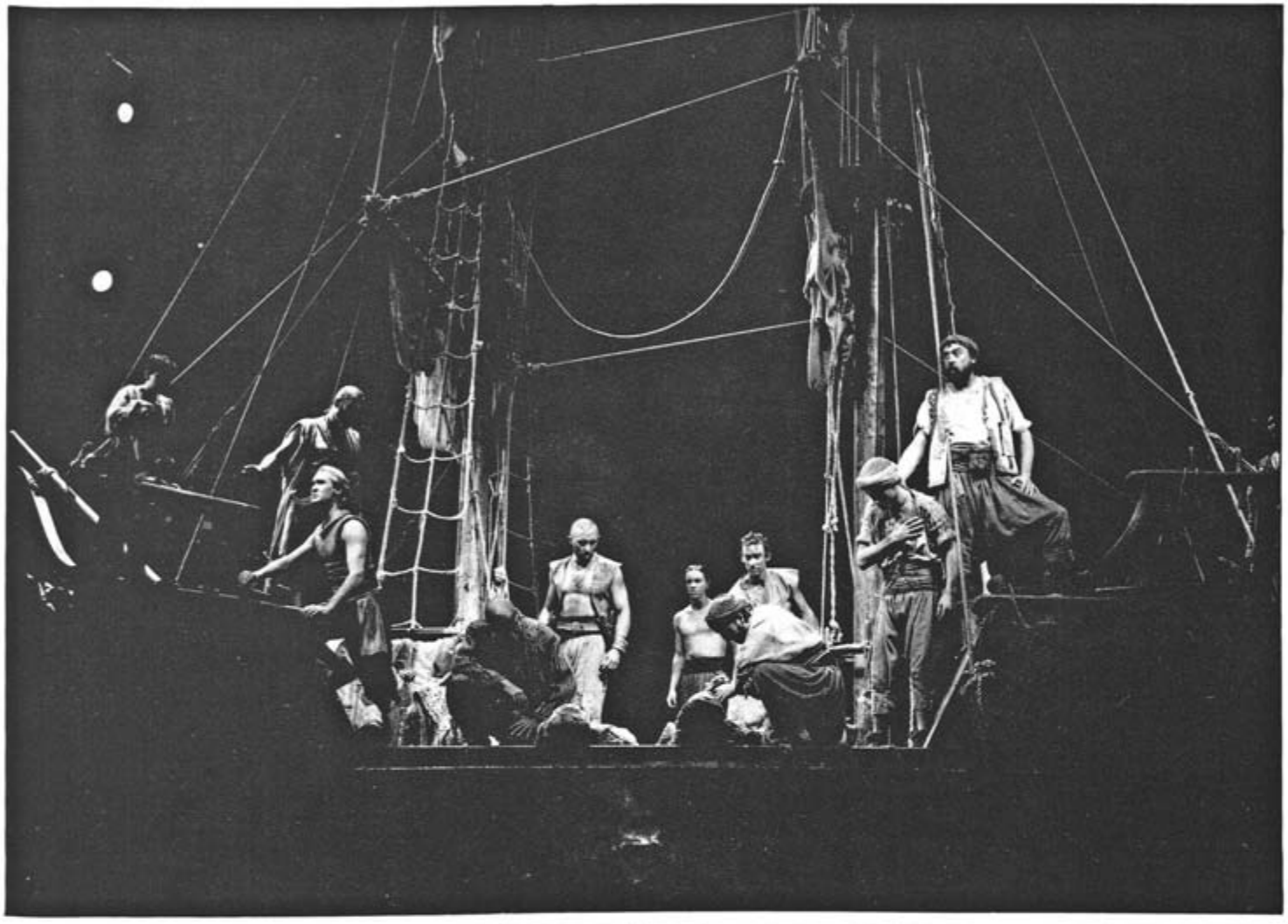
MAR I CEL
De Xavier Bru de Sala. Dramaturgia y adaptación: Xavier Bru de Sala, Joan Lluís Bozzo, Anna Rosa Cisquella y Miquel Periel. Dirección: Joan Lluís Bozzo. Escenografía y vestuario: Montse Amenós e Isidre Prunés. Música y orquestación: Albert Guinovart. Intérpretes: Juan Antonio Vergel, Carmen Cuesta, Daniel Ramos, Miquel Peralta, Miquel Periel, Fulgenci Mestres, Carlos Gramaje, Joan Crosas, Isabel Soriano, Pep Cruz, Óscar Mas, Eugeni Soler, Xavier Calderer, Joan Torres, Emili Ametller, Angels Gonyalons, Roser Batalla, María Rosas, Teresa de la Torre, Muntsa Rius. Estreno: 11 de octubre de 1988, en el Teatro Victoria de Barcelona. Espectáculo producido en colaboración con: La Generalitat de Cataluña, Caixa de Cataluña, Diputación de Barcelona, INAEM, Catalunya 1000 Anys y Ayuntamiento de Barcelona.

"Después de diez años de trabajo en una línea de creación de espectáculos en los cuales la alegría y la diversión han constituido un constante elemento primordial, hemos querido enfrentarnos —de acuerdo con una vieja aspiración nuestra— con el reto de llevar a cabo una obra situada en otro de los caminos principales del teatro: el de los grandes sentimientos dramáticos que siempre viven en el hombre, que hablan al espectador actual y lo conmueven.
Buscábamos una historia con un drama individual que fuera espejo de un drama colectivo, social; que definiera una manera de entender la realidad. Una historia que tuviera la intensidad y la simplicidad necesarias para poder explicarla con el lenguaje del teatro musical. Un tema que estuviera cerca de nosotros y que a la vez tuviera una dimensión universal. Mar y cielo, *de Ángel Guimerá, nos abrió las puertas hacia el trabajo que presentamos.* Mar y cielo *contiene, efectivamente, los elementos básicos que la convierten en un punto de partida inmejorable. Situada en el crepúsculo de un momento histórico crucial que marcó la decadencia del Mediterráneo y sus pueblos,* Mar y cielo *se desarrolla en el marco del enfrentamiento secular entre el imperio turco, a la cabeza de los musulmanes, y el imperio español, a la cabeza de los cristianos. Enfrentamiento a muerte por el dominio de un mar que la piratería volvía cada vez más inseguro. Enfrentamiento que provocó la expulsión de los moriscos de la península, decretada por Felipe III.* Mar y cielo *es, pues, un espectáculo de lucha entre dos mundos, dos culturas irreconciliables; y es también una bella historia de amor que la intransigencia convierte en trágica. Es una historia de incomprensión situada en el siglo XVII que, por desgracia, cuenta con innumerables paralelismos de intolerancia en el mundo en que vivimos. Nuestro reto ha sido realizar un espectáculo a partir de* Mar y cielo *que, cien años después de su estreno, sea capaz de emocionar a nuestros espectadores. Ahora ya estamos mar adentro."* (Dagoll Dagom. Del programa.)

"(...) Un producto de las características de Mar i cel *es de los que se miden por las sensaciones inmediatas que transmite o no, como es natural, por la capacidad discursiva o de reflexión que pueda encerrar. Y si digo que en los resultados no cabe hablar de traición es porque se ha dejado al margen la que eventual y previamente se haya podido cometer con Ángel Guimerá, de quien la obra toma el título, los personajes principales y el esencial argumento. Guimerá no existe en la lista de artistas y empleados y quizá no sea por un simple olvido tipográfico. El texto de este* Mar i cel *es de Xavier Bru de Sala. La música y la orquestación de Albert Guinovart y, por lo demás, es ya "suficientemente" conocido que* Mar i cel *es uno de los más famosos dramas emanados de Ángel Guimerá.*
Como ya ocurría con Mikado, *la línea musical de Dagoll Dagom apuesta claramente en* Mar i cel *por la opereta. Es decir (y sin entrar en bizantinas discusiones de géneros):* Mar i cel *no es un "musical" clásico, con breves escenas dialogadas que dan paso a interpretaciones canoras y, menos todavía, a ninguna teoría coreográfica digna de tal nombre. Prácticamente todo el texto es cantado y una acción con efectivos movimientos acrobáticos que, en cuanto se tranquiliza y aquieta, uno advierte que es incluso pobre de personal, porque muchos figurantes doblan sus papeles y bastante hace Dagoll Dagom con defender el prurito de la música en vivo. En tal punto, catorce profesores, dirigidos por Xavier Casademont, superan con mucho los frágiles perfiles acústicos de una orquestina y su trabajo alcanza la consistente sonoridad que piden las encendidas pasiones que se debaten a bordo del escenario.*
Digo "a bordo" porque, como muchos lectores saben, el reto fuerte de ese montaje, su "protagonista" incuestionable, es un soberbio bajel pirata que tiene una muy impresionante y vistosa capacidad de maniobra sobre las tablas. Ahí es donde los responsbles de Mar i cel *se jugaron los cuartos, en tanto que Ángel Guimerá, ignorante de los progresos que podría hacer la ingeniería teatral, sólo osaba proponer una "cambra d'un vaixell de corsaris argelins", con un palo mayor atravesando la escena. Aquí, en cambio, el navío en cuestión constituye, fundamentalmente, aquello que confiere "la grandeza" a esa opereta y lo que salvando fallos episódicos —un alarde que no funcionó en el último cuadro y los quiebros acústicos que a veces se notan en los sofisticados micros inalámbricos— puede homologarla con espectáculos, creo yo, de fama y relumbre internacionales. (...)*
La palabra del actor-cantante suena a veces forzada o precipitada para ajustarse a la música y puesto que, insisto, se trata de una opereta —salvo excepciones, la gloria y la fama no ha sido para los libretistas— pienso que este Mar i cel *necesitaba algunas adecuaciones textuales para acomodarse a la música y no, claro está, haber querido operar a la inversa. ¿Obra de autor o de compositor? Sinceramente: pienso que el texto necesitaba hacerse más tributario de la parte musical, que se expresa con buenos y potentes efectismos, con fórmulas ambientadoras muy atinadas y, en fin, con frases pegadizas y amables resueltamente gratificantes. Una espléndida labor la de Guinovart.*
Pero los aciertos globales de Mar i cel *se originan, como es lógico, en una muy diestra dirección de Joan Lluís Bozzo y en el previo trabajo de "dramaturgia y adaptación" —del original de Guimerà, se supone— a cargo del propio director, del "autor" Bru de Sala y Anna Rosa Cisquella. Bozzo, que ya intentara en 1976 una versión político-populista-marxista de* Mar i cel, *pienso que, al fin, se salió con la suya para levantar un espectáculo vigoroso con los ingredientes guimeranianos. Ha virado, obviamente, hacia estribor, y aun cuando toda la empresa intenta gravitar sobre el conflicto de dos comunidades enfrentadas —la cristiana y la musulmana— lo mejor de la opereta es el conflicto pasional, con los personajes de "Said" (Carles Gramaje) y "Blanca" (Angels Gonyalons), magníficos ambos, diseñados y encarnados con una fuerza plástica conmovedora. Vamos: que su mutua pasión es perfectamente creíble y consonante con un Guimerà romántico de una primera época (1888), cuando aún estaban lejos sus incursiones modernistas(...)*



En ambas páginas, escenas de "Mar i cel", de Xavier Bru de Sala. Un montaje del grupo Dagoll Dagom presidido por la espectacular eficacia del barco que llena el escenario. Música y canciones para una historia de moros y cristianos. (Fotos: Chicho).







Pese a unos reparos de menor cuantía, pienso que Mar i cel *es un espectaculo muy recomendable, acreedor de una amplia, popular y general aceptación."* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 13 de octubre de 1988.)

"(...) Tras ver este musical —cantando íntegramente en directo, con 20 actores en escena y un foso con 15 músicos— creo es de justicia decir que Bozzo, en su cualidad de director de la obra, consigue un gran espectáculo, bastante homogéneo como consecuencia directa de que actores, luces, música, texto y ritmo rayan a buena altura y confluyen en ese elemento aglutinante y decisivo en esta operación, que es el barco pirata construido bajo la dirección técnica de José Luis Tamayo.

A mi juicio, la historia que se explica funciona teatralmente, los trágicos amores y aventuras que se suceden en el interior del barco pirata —que ocupa todo el escenario— tienen casi siempre un adecuado tratamiento escénico, y los diferentes grados de tensión que van apareciendo entre los mismos piratas y entre la comunidad morisca y la cristiana —el amor entre Said y su prisionera Blanca es su desencadenante— llegan al espectador a través de un ritmo y una fuerza teatral acusada.

Dentro de un buen tono general, hay algunos trabajos ciertamente espléndidos, como los de Angels Gonyalons y Carlos Gramaje, o los de Pep Cruz, Miquel Periel e Isabel Soriano. De todas formas, yo señalaría que lo más importante, en este aspecto, es la homogeneización del trabajo de los actores —escogidos básicamente en función de sus posibilidades como cantantes— y el excelente ritmo que todos ellos sostienen, y además cantando, en las escenas de luchas o en sus subidas y bajadas por mástiles y puntos de apoyo, situados hasta los diez metros de altura.

En estos aspectos, el trabajo del director resulta excelente, así como la solución dada a las escenas que se sitúan en las bodegas y camarotes del barco. Bozzo ha conseguido un trabajo disciplinario y de calidad de los actores, entregados en cuerpo y alma, y con éxito, a la espectacularidad que busca Dagoll Dagom.

En aras de esta espectacularidad Xavier Bru de Sala ha escrito Mar i cel *a partir de la obra centenaria de Angel Guimerá. Prácticamente es otra obra, aunque del autor catalán se toma el título, el tema, la época y la anécdota. Suficientes elementos como para no lamentar el que Bru de Sala —director general de Promoción Cultural de la Generalitat, con mando directo en el área del teatro— aparezca en solitario como autor y se suprima en los créditos toda referencia a Guimerà.*

Mar i cel *es un muy buen musical en su pretensión simple —que no fácil— de entretener y que cuenta, además de lo reseñado, con una excelente iluminación y un valiosísimo trabajo de Chass Llach en la caracterización de los actores. En el entretenimiento —que roza al cansancio en algún momento de la segunda parte— tiene muchísimo que ver el cacareado barco pirata, auténtica atracción de feria; hace de todo: avanza, retrocede, gira y se escora. Arranca aplausos y protagoniza los más espectaculares momentos de esta melodramática historia de piratas.*

Pero más allá del éxito teatral y popular que supone el espectáculo, creo que preocupan algunas de sus consecuencias y su significación en la política teatral de la Generalitat, valedera principal de esta aventura económica, que al parecer se sitúa en los 135 millones de pesetas. Porque esta espectacular producción no responde ni a la historia ni a la realidad teatral del país. Es un salto de falsa grandeza —de la que se aprovecha con inteligencia Dagoll Dagom— que puede eclipsar otros trabajos meritorios, pero que no gozan de tan generosa ayuda institucional. Y que, con todos los respetos, se plantean con rigor y con objetivos que van más allá del entretenimiento." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 13 de octubre de 1988.)

"(...) En mi opinión, hay más originalidad, más valentía, mayor modernidad en la tragedia de Guimerá que en la adaptación del grupo y de



Sobre estas líneas, los piratas de "Mar i cel" observan desde los mástiles los conflictos entre moros y cristianos. (Foto: Chicho). En la otra página, uno de los actores del grupo Dantea en "Entremeses", un espectáculo cómico sobre autores del Siglo de Oro.

Bru de Sala. El Mar i cel *de Dagoll Dagom se limita a una historia de amor, con fondo de piratas, donde resuenan algunos latiguillos de un pujolismo barato y se cultiva algún que otro chiste de gusto más que dudoso, como el que protagoniza el renegado Joanot al pactar la liberación de los cristianos a cambio, entre otras cosas, de que el rey de España le haga nada más y nada menos que marqués...*
La interpretación es correctísima, con momentos brillantes, lo que no excluye la pésima impresión que produce el catalán de Said (Carlos Gramaje) cuando éste habla, lo cual, por suerte, se produce raras veces, pues puede decirse que se pasan toda la obra cantando. Al margen de los intérpretes, el gran triunfador de la noche fue, tal y como se esperaba, el barco corsario. Un precioso armatoste que ocupa todo el escenario, desplazándose en todas direcciones y moviéndose mecido por unas imaginarias olas, con tanta gracia que provocó los aplausos del público, un público un tanto infantil, ilusionado con su nuevo juguete." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 14 de octubre de 1988.)

"(...) Hay, sin embargo, muchas cosas que decir de un montaje como este. La obra presenta el hilo argumental y algunas ideas de la obra del mismo nombre de Àngel Guimerà, estrenada ahora hace cien años. La adaptación es tan profunda que ha resultado una obra paralela. El texto es nuevo del todo y también buena parte de las situaciones. Incluso se ha desterrado el nombre de Guimerà de la ficha técnica del espectáculo —al menos en los programas de mano repartidos el dia del estreno—. Aunque el lenguaje empleado por Guimerà hace cien años es, claramente, el aspecto más problemático de la obra, la solución textual de Bru de Sala no me parece la más idónea. Hay un afán desmesurado de vulgarización —Hassen, por ejemplo, es un "burru" que va en "barcu"— sin caer, es preciso reconocer, en la incorrección descarada, lo que diluye notablemente la idea guimeraniana. Si añadimos que la misma estructura del musical obliga a hacer una necesaria síntesis, el resultado es más bien decepcionante. Sin embargo, es funcional. Para aquellos que no conocen el original guimeraniano —lamentablemente una mayoría— la obra les parecerá muy bien, entenderán perfectamente el propósito y encontrarán grandes ideas, perfectamente contemporáneas. La propuesta, pues, funcionará a pedir de boca. El montaje escénico —del cual creo que no hemos de desvelar los secretos ni los efectos para no predisponer al público futuro— tiene momentos de una fuerte y decidida espectacularidad. Los recursos escenográficos y de iluminación son de una gran eficacia y, en muchos momentos, obtienen el protagonismo absoluto, más allá de la trama y los personajes, lo que se convertirá en el reclamo más evidente del espectáculo. Las relaciones interior-exterior del barco, que podían haber sido complejas, se han resuelto con eficacia y una gran simplicidad. El otro elemento que se convierte en eje, la música, excepto momentos decididamente brillantes y populares, presenta zonas de paso con soluciones poco audaces, excesivamente planas, que pueden resultar para un buen sector de público un poco monótonas y repetitivas. Está claro que los temas más conseguidos redimen la globalidad y pueden borrar los aspectos más planos, sobre todo a medida que las melodías se extiendan y popularicen.
La interpretación es irregular a causa de las mismas limitaciones de los actores-cantantes. Yo destacaría mucho el trabajo de Isabel Soriano, en el papel del grumete y, después, la voz y el buen hacer de Joan Crosas y la eficacia de Óscar Mas e, incluso, la delicadeza de Àngels Gonyalons. La capacidad interpretativa de Pep Cruz, además de quedar muy oscurecida, queda muy limitada por sus posibilidades como cantante. Sin embargo, el nivel general es correctísimo y la espectacularidad de los elementos empleados —debe citarse, necesariamente, el maquillaje de Chass Llach, y la presencia viva de la orquesta— esconde los posibles defectos, todo a consecuencia de un fuerte cúmulo de recursos económicos. Tenemos, pues, con este Mar i cel, *un espectáculo largo y para días, pero devolvedme el Guimerà de personajes más trabajados y más complejos, de ideas mucho más profundas, y con un final mucho más rico a todos los niveles."* (Joaquim Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 13 de octubre de 1988.)

"(...) La música de Guinovart, heredera de los mejores musicales americanos de que podamos tener referencia, puede que peque de convencional, pero es capaz de adaptarse en cada momento a la línea de acción de las escenas, obteniendo el tono dramático elegido en cada bloque narrativo.
Bozzo logra articular el melodrama con eficacia. Sin profundizar en el conflicto interno de los personajes (tarea de otro tipo de espectaculos) consigue integrarlos dentro de un espacio estético particular, que es capaz de llevar al espectador al mundo de los corsarios en tecnicolor o las novelas de Salgari.
Por otra parte, hace creíble la interpretación de los actores, que hacen gala de una excelente preparación técnica, y respeta la clave realista en cada detalle del vestuario, la escenografía y el atrezzo.
Mantener una puesta en escena realista en un melodrama espectacular y nada sobrio es un reto que Bozzo supera con maestría aunque la historia tienda en ocasiones hacia el pastel y algunos pasajes suenen a ya vistos.
En realidad no es la historia lo que cuenta, lo que acaba emocionando, sino la manera de contarla, el universo en que es sumergido el espectador y que le lleva a seguir en alta mar hasta el final, fascinado por las maniobras del galeón, los atardeceres borrascosos, las rebeliones a bordo y la pasión de Blanca y Said, irracional y brusca, pero incapaz de sobrevivir a las normas morales.
Dagoll Dagom ha sabido conjugar con inteligencia los medios de que ha dispuesto para este musical que inicia un prometedor viraje en la trayectoria de la compañía.
Cada uno de los elementos espectaculares utilizados se adapta a la historia y a su tono con una mano que se muestra perfectamente conocedora de las leyes que rigen entre escenario y espectador.
La pregonada intención de conectar con el mayor número de espectadores posible, obliga en ocasiones a Bozzo a recurrir a trucos un poco manidos que pesan en contra del trasfondo histórico e ideológico, pero el conjunto del espectáculo es brillante y rebosa calidad, y consiguió unos sinceros y potentes aplausos por parte del respetable." (Pedro Rebollo. "Diario 16". Zaragoza. 25 de septiembre de 1989.)

COMPAÑÍA DE DANZA-TEATRO DANTEA. Santander

ENTREMESES

Varios autores. Adaptación: Leopoldo Rodríguez Alcalde. Dirección: Gonzalo San Miguel. Escenografía: Paco Gijón. Vestuario: Mirian González-Gay y Gonzalo San Miguel. Intérpretes: Mirian González-Gay, Gonzalo San Miguel, Maite Cobo, Sandra Mantecón, José Ramón Zapata, Sergio González-Gay y José María San Miguel. Estreno: 12 de agosto de 1989, en el Ayuntamiento de Camargo, dentro del IX Festival de Verano de Camargo.

"Los jardines, puertas, ventanas, balcones y patios del Ayuntamiento de Camargo, fueron, durante la noche del pasado sábado, escenario de una divertida representación teatral a cargo de la compañía Dantea. La configuración escénica ofrecida por este grupo de la interpretación de los entremeses Don Constanzo, *de Francisco de Quevedo, y* La Honrada, La Hechicera *y* El Retablo de las Maravillas, *de Luis de Quiñones, sorprendió a un poco acostumbrado público,*



que hubiera necesitado graderíos para apreciar en su justa medida una muy trabajada representación, en la que los personajes tomaron como escenario, no sólo el acostumbrado entarimado de madera, sino, también, el resto de los puntos del patio, incluidas las salidas explosivas de entre los espectadores.
Esta actuación supo ganarse los aplausos del público, así como despertar de forma constante la carcajada general, debido a una muy buena representación de las geniales obras de estos autores del Siglo de Oro español. Miriam González-Gay, Gonzalo San Miguel, Maite Cobo, Sandra Mantecón, José Ramón Zapata, Sergio Gonzalez-Gay y José María San Miguel recibieron una fuerte ovación al término de su actuación." (Jesús Rivas. "Alerta". Santander. 17 de agosto de 1989.)

COMPAÑÍA DAR-DAR. Bilbao

EL ESPECTACULINO
Del colectivo. Dirección: Ramón Barea. Escenografía y vestuario: José Ibarrola. Intérpretes: Eguzki Zubía y Adolfo Fernández. Estreno: 26 de octubre de 1988, en el Teatro Ayala de Bilbao.

"Propuesta con payasos que no es de payasos. El espectaculino se presenta como uno de esos espectáculos que se ven bien, se aplauden con holgura y luego apenas dejan poso. Es leve en sí, apenas un pretexto para lograr algunos momentos felices y conseguir del par de actores una intervención convincente. Sólo eso. Volvemos a la vieja pista del viejo circo, al desilusionado papel de su director, al primerizo de una Violeta picara y sentimente, etcétera (...)
Todo pasa y todo queda, la historia parece que la hubiéramos visto una vez y muchas veces. Los "gags" se dan como aceptables. La chica toca el acordeón porque lo sabe tocar, no porque lo aprendiera —¿por cierto, era esta la chica que tocó el acordeón en una otra cosa de meses atrás?— especialmente para engalanar su interpretación de El espectaculino. *Sin embargo, lo que hacen lo hacen bien. Me refiero a los actores. Adolfo Fernández es mucho más que una promesa y va cuajando día a día. Posee la inapreciable experiencia de los trabajos en solitario y ello le viene al pelo. Eguzki Zubia sabe lo que se trae entre manos, tiene desparpajo y ganas de rematar una buena labor. Canta y baila con donosura, siempre en función de la caricatura que corresponde.*
La solvencia del resto se explica en sí misma, Ramón Barea lo dispone todo con la profesionalidad que acostumbra, con el ímpetu que dicta la necesidad de crear productos que alimenten la cartelera. Su dispersión puede obligarle a pelear en muchos frentes y ello redunda en perjuicio de intentos que podían coronarse con mayor éxito. La escenografía y el vestuario de Josetxu Ibarrola son nada más que de recibo —la escena, cuatro elementos dispersos repartidos dentro de una cámara oscura— y la iluminación parte de lo mismo.
Acontecimiento menor, formato pequeño. Excusa para entretener sin que nadie se moleste, oportunidad para el trabajo de los actores y poco más. Tampoco creo que los gestores de El espectaculino *buscaran nada por encima de ello."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 29 de octubre de 1988.)

DAU RODÓ TEATRE. Barcelona

LA INCREÏBLE PERÒ MAI EXPLICADA HISTÒRIA DEL SOLDAT
De Joan Casas. Dirección: Joan Antón Sánchez. Intérpretes: Gerard Acero, Ferrán Madico, Adriadna Martí, Francesc Sánchez y Pere Tomás. Estreno: 23 de noviembre, en el Círcol Catòlic de Badalona (Barcelona.)

"Coger un cuento y hacer una versión dramática no es una cosa nueva ni mucho menos original. Los cuentos populares han sido el origen y la fuente de inspiración de una gran parte de textos y personajes teatrales que han perdurado en forma de mito o personaje arquetípico. La historia del soldado que vende el alma al diablo en un momento de desesperación no es en absoluto ningún ejercicio de originalidad: Stravinski hizo su versión y Helder Costa, con la Barraca de Lisboa, no hace mucho que hizo una recuperación escénica.
A la hora de valorar, pues, el trabajo de Dau Rodó hace falta tener en cuenta estos factores. Debe tenerse en cuenta por un lado el texto y la dramaturgia a partir de la cual se monta el espectáculo y por otro la pericia de la puesta en escena juntamente con el trabajo de los actores. En cuanto al texto, los numerosos elogios al trabajo de Joan Casas, crítico de este diario, son superfluos por diversos motivos, todos ellos de orden muy diferente.
La estética, voluntaria o no, denota la escasez de medios con que se ha hecho el montaje. Esto no quiere decir que caiga de las manos sino que ha sido necesario un esfuerzo notable por parte de los responsables. Y lo cierto es que la dirección del montaje combina inteligentemente los recursos de que dispone y, quizás a causa de estos al querer aprovechar al máximo los recursos, aparecen las lagunas que me parecen más importantes: unos diez minutos de más en el montaje a base de números circenses. La diferencia entre lo que es pobre y lo que es cutre depende únicamente de la calidad de la realización, y opino que hay diez minutos cutres.
Al margen de esto, Pere Tomàs, un soldado apuesto, y una corte demoníaca que, en cuanto a los papeles masculinos, sabe aprovechar sus habilidades cómicas con acierto, con mucho acierto por momentos. La música interpretada en directo, eficaz y bien interpretada. El resultado global hizo aplaudir con gusto a un público badalonense que cada vez ve más teatro en casa." (Albert de la Torre. "Diario de Barcelona". Barcelona. 26 de noviembre de 1988.)

DITEA, TEATRO DE CÁMARA. Santiago de Compostela

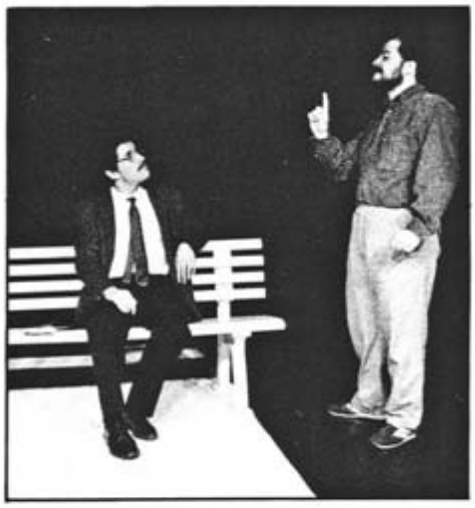
NÁIA
Texto y dirección: Agustín Magán. Intérpretes: Rosa Portela, Xosé Guerra, Xoán Casas, Alberto Álvarez, Susana Ríos, Manuela Ferraces, Mónica Montero, Xosé Castro, Manuel Rey, Estrela Amigo, Lucrecia Carril, Fernando López y Adolfo Muiño. Estreno: 15 de mayo de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela.

DITIRAMBO-STUDIO. Madrid

TÚ MISMA
Guión, dirección y puesta en escena: Carmen González. Dirección actoral: Elisa Matesanz. Intérpretes: Elisa Matesanz, Berta Villanueva, Laura Cuencas, María del Mar Boluda, Lydia Belén Díaz, Susana Feito, Puri González, Raquel Grájera, Raquel Jiménez, Saray de Paz, Mariola Romero, Tina Salgado, Amelia Tortosa, Mercedes Vizcaíno y Eva María Alfaya. Estreno: 4 de marzo de 1989, en el salón de actos del Colegio Ciudad de Valencia, de Madrid.

DIVAS AND Cª. Sabadell (Barcelona)

DONES
De Pam Gems. Traducción y dirección: Lluís Ferraz. Intérpretes: Rosa Cadafalch, Nuria Cano, Anna Güell y Teresa Sàrries. Estreno: 28 de octubre de 1988, en la Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (Barcelona).





Sobre estas líneas, en la parte superior, una escena de "Historias de la historia (del zoo)", sobre un tema Albee, a cargo del grupo Dondestá Tomás. Debajo, el madrileño Teatro del Duende representa "El sorteo del Casino. (Fotos: Pilar Cembrero). En la otra página, y de arriba abajo: "El duende del foro", del grupo del mismo nombre; "Mujer: madre, puta, criada", por Empatía Teatro. (Foro: Estebán); y "El emperador de China", de Georges Ribemont-Dessaignes, a cargo del colectivo Enogairym.

GRUPO INFANTIL DE TEATRO DOIDOS. Cee (La Coruña)

PETICIÓN DE MAN
De Antón Chejov. Dirección: Arturo Trillo Sendón. Intérpretes: María Lariño, Antón Casais y David Creus. Estreno: 5 de enero de 1989, en el salón de actos de Brens (La Coruña).

A LENDA DE XAN BONOME
De Agustín Magán. Dirección: Arturo Trillo Magán. Intérpretes: veinte niños. Estreno: 14 de







agosto de 1989, en el salón de actos del Ayuntamiento de Cee (La Coruña).

COMPANYIA DE TEATRE DON BOSCO. Mahón (Menorca)

UNA TEMPORADA A CA SA DIDA
De Lluís Segura. Dirección: Joan Moncada. Intérpretes: Antoni Ruidavets, Joan Pons, Joana María Anglada, Esperança Coll, Josep Lluís Caules, Marga Bosch, Toni Mesquida, Sebastià de la Fuente, Espe Caules, Josep Lluís Zornoza, Marilen Brondo y Joan Caules. Estreno: 8 de abril de 1989, en el Teatro Salesià de Mahón (Menorca.)

COMPAÑÍA DONDESTÁ TOMÁS. Madrid

HISTORIAS DE LA HISTORIA (DEL ZOO)
Variaciones sobre un tema de Edwar Albee. Dirección: Pablo Calvo. Escenografía: Pedro Morales. Intérpretes: José Luis Patiño, Jorge Merino y Pablo Calvo. Estreno: 4 de marzo de 1989, en el Teatro Estudio de Madrid.

COMPAÑÍA DOS DUROS. Madrid

UNA COPITA CON LA MILAGRITOS CARRIÓN
De Mercedes Carrión. Dirección: Jose Páez. Escenografía: Juana Anduezo y Patricia Garzón. Música: José Paez. Intérprete: Mercedes Carrión. Estreno: noviembre de 1988, en la Cripta Mágica. Madrid.

COMPAÑÍA DRAGÓN. Madrid

EL OSO MISTERIOSO
Basado en un cuento de el Conde Lucanor. Dirección: Ángel Borge. Escenografía: Amadeo Sancho. Música: Luca Marenzio. Intérpretes: Margot Martín, Luís Alonso, Ángel Borge, Eva Parra, Jesús Laguía, Juanjo Ramírez, Carmen Gryot y Vicky Matín. Estreno: 26 de octubre de 1988, en el Centro Cultural Eugenia de Montijo de Madrid.

EL AVARO
De Molière. Dirección: Ángel Borge. Escenografía: Amadeo Sancho. Intérpretes: Ángel Borge, José Luís Massó, Margot Martín, Óscar Piñuelas, Eva Parra, Jesús Laguía, Carmen Gryot y Abel del Tío. Estreno: 6 de octubre de 1989, en el Centro Cultural Eugenia de Montijo de Madrid.

TEATRO DEL DUENDE. Madrid

EL SORTEO DE CASINA
De Plauto. Dirección y escenografía: Jesús Salgado. Intérpretes: Javier García, Mauricio Corretjé, Miguel del Ama, Javier Lago, Mar Berlanga, Raquel Morales, Patricia Bezunartea, Lidia Encinas, Juan Carlos Gallardo, Beatriz de la Torre, Mamen C. Pizarro, David del Ama y César Merino. Estreno: 24 de junio de 1989, en el C.C. Galileo de Madrid, dentro de la Primera Muestra de Teatro de Barrio.

EL DUENDE DEL FORO. Madrid

EL DUENDE DEL FORO
Texto, dirección, escenografía y música: Marisa Tejada. Intérpretes: Marisa Tejada, Hester-Minio y Edith Salazar (teclista). Estreno: 15 de diciembre de 1988, en Juvenalia 88 (Madrid).

ELEFANTE CULOGRANDE. Gijón

EL DESVÁN DE TÍA ENRIQUETA
Del colectivo. Dirección: Pedro Lanza. Intérpretes: Paco Vega, Chus Casado y Rosa Garnacho. Estreno: 17 de octubre de 1988, en la Sala Quiquilimón de Gijón.

COMPAÑÍA DE ELISA RAMÍREZ. Madrid

PLATERO Y YO
De Juan Ramón Jiménez. Dirección: Eugenio O'Brien. Intérpretes: Elisa Ramírez, Julio Monge, Raquel Blanco, Carolina Rueda, Kike Nogueroles y Mabel Padín. Estreno: 14 de junio de 1989, en el Teatro del Raval (Castellón).

ELSA D'ORS. Madrid

DIÁLOGO CON UNA MUÑECA IDIOTA
De Chatono Contreras. Dirección: Chatono Contreras. Intérprete: Elsa D'Ors. Estreno: 10 de mayo de 1989, en el Centro Cultural "Alberto Sánchez" de Madrid.

EMPATÍA TEATRO. Torreperogil (Jaén)

MUJER: MADRE, PUTA, CRIADA
Tres monólogos de Franca Rame y Darío Fo. Adaptación y dirección: Nati Villar. Intérpretes: Mari Carmen Serrano, Marta Martínez y Nati Villar. Estreno: 8 de marzo de 1989, en el Centro Cultural Alfonso Fernández. Torres de Torreperogil (Jaén).

ENOGAIRYM. Madrid

EL EMPERADOR DE CHINA
De Georges Ribemont-Dessaignes. Traducción, adaptación y dirección: Agustín Poveda. Escenografía: Javier Sesúmaga y Antonio L. Ocaña. Vestuario: Rosa García. Música: Jorge Navarro y César López. Intérpretes: María José Arjona, Yolanda Diego, Nines Martínez, Ángeles de la Vega, Isolina Cillero, Marina Feito, Laila Ripoll, Manuel Agredano, José Miguel Cañivano, Alberto Jiménez Arias, José Ángel Ribagorda, Javier Sesúmaga, Roberto Bezos, Jesús García Moreno, Juan Carlos Rubio, Javier Yabar y Carlos Almarza. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en el Teatro de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Espectáculo subvencionado por la RESAD, Fundación del Banco exterior y el INAEM.

ENSAYO 100. Madrid

MANTIS

De Alejandro Sièveking. Dirección: Juanjo Guerenabarrena. Intérpretes: Pilar Puente, Pilar Romeral, Susana Serrano, Rosa García, Enrique Córdoba y Javier Páez. Estreno: 5 de mayo de 1989, en la Sala "Ensayo 100" de Madrid.

"(...) Mantis *es un ejemplo, casi paradigmático, de la metáfora escénica. En todo instante se solicita del espectador una interpretación sobre lo que se está viendo. En todo momento, el autor —un chileno a quien yo conocí en su exilio de Costa Rica— se expresa con deliberada ambigüedad manejando personajes simbólicos que nos remiten , en última instancia, a la dialéctica de la represión y la libertad, de la angustia y el sueño imposible de la claridad y la paz con los demás y con uno mismo.*
En Mantis *es igualmente lícito ver una representación de la violencia social e individual de América Latina, como una referencia a la degradación de los valores tradicionales, entre los que la familia, la autoridad y el sexo ocupan lugares relevantes.*
Viendo la obra en la pequeña y bien utilizada Sala de Ensayo 100, uno se siente virtualmente atrapado, con unas terribles ganas de escapar, reconociendo en la situación extrema, imaginada por Siéveking, una imagen precisa de nuestro mundo. La ansiedad, la agresividad, el sentimiento de encierro, la violencia, la abyección y, también, la esperanza andan revueltos en esta especie de "Huis clos" latinoamericano donde, por supuesto, las palabras sólo son las voces aisladas, los signos discontinuos de un infierno. Desde siempre, el "absurdo" del teatro latinoamericano se ha diferenciado por su carácter histórico, del que se encarna en Beckett. Si Europa plantea el "absurdo" como una expresión de la condición humana, los autores latinoamericanos —y ahí está el ejemplo, bien conocido entre nosotros, de Jorge Díaz— suelen vincularlo a una realidad social. La diferencia es obvia, el mundo de Beckett aparece como el destino inevitable de nuestra civilización; el mundo de autores como Díaz o Sièveking reclaman la liquidación liberadora, la destrucción de todo el sistema de falsedades y violencias en que se apoya. Si Beckett estimula una serena impotencia, alimentada por la reflexión intelectual, los latinoamericanos nos animan a la rebelión visceral, a la acción política.
El excelente trabajo de los intérpretes; el clima conseguido siempre por el director, Juanjo Guerenabarrena, y la clara congruencia entre el sentido de la obra y las características físicas del espacio generan, en su conjunto, un espectáculo muy estimable. Un espectáculo impregnado de esa seriedad y cuidado que tantas veces faltan en los escenarios españoles." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 23 de julio de 1989.)

LA REVOLUCIÓN

De Isaac Chocrón. Dirección: Jorge Eines. Intérpretes: Miguel Escutia y Miguel Torres. Estreno: 9 de diciembre de 1988, en la Sala de Ensayo 100 (Madrid).

"(...) Ensayo 100 —Gravina, 11— ha comenzado con una excelente versión de Revolución, *del*





venezolano Isaac Chocrón, el mismo que hace varias temporadas llenó uno de los teatros comerciales madrileños con su O. K. *Primerísimo autor de su país —con Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud animó, durante años, el Nuevo Grupo, institución privada fundamental en la historia del teatro venezolano—, su* La Revolución *ha encontrado en el director Jorge Eines, figura clave en la gestión de Ensayo 100, y en los dos actores, la sinceridad y el patetismo que la obra necesitaba. La austeridad del espacio, la proximidad del público, al estilo de la puesta en escena, ayudan a eliminar toda retórica formal y situarnos frente a la historia de dos soledades. El que sean dos homosexuales y la acción se sitúe en el ámbito de un triste número de cabaret es parte de la teatralidad. Pero Chocrón quiere —y Eines lo consigue— ir siempre mucho más allá de la anécdota e imponernos el dramatismo de las situaciones."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 13 de enero de 1989.)

COMPAÑÍA DE ERNESTO CHAO. La Coruña

O CORONEL TEN A QUEN LLE ESCRIBIR (El coronel tiene a quien escribir)

De Manuel Riveiro Loureiro. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía: Francisco Oti. Intérprete: Ernesto Chao. Estreno: 2 de septiembre de 1988, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela.

"(...) Se trata O Coronel... *de un monodrama, una sucesión de monólogos a través de la cual el único personaje, el coronel, desguaza sus propias convicciones respecto a la patria, el ejército y el honor y desguaza también sus propios sentimientos, tambaleantes y contradictorios. Arranca el argumento de una proposición que recibe para tomar parte en un pronunciamiento militar después del 23-F, y a partir de ahí se deriva este "pseudodrama semicastrense", como lo ha calificado su propio autor, en una crítica al estamento militar. La represión, la falsedad, el homosexualismo, etc., son aspectos que se tocan en esta obra que tiene un planteamiento no sólo valiente sino también actual, y no hay más que pensar en los recientes datos publicados sobre el elevado índice de suicidios entre los reclutas del ejército.*

El monólogo es un género difícil que responde a una mecánica muy específica a la vez que devuelve la esencia del teatro, la confrontación de un solo actor frente al público. Ocupar el escenario no sólo con movimiento, sino con presencia requiere tanto un actor completo como un director que dosifique un condimento tan delicado. Ernesto Chao sale del trance con un tipo de interpretación que desarrolla el complejo proceso psicológico del personaje más por los caminos de la verbalización que de interiorización.

Hay una cierta crispación y premura en la primera parte, tal vez por los nervios propios del estreno, y es en la segunda, más dramática, donde Chao consigue más riquezas que matices en un personaje que bascula entre lo bufonesco y lo patético. El director se sirve en la articulación del juego dramático de varios resortes, como la presencia emblemática de personajes en off, que son determinantes en la acción y adquieren una presencia casi física; el espejo que devuelve el desamparo del personaje; la botella de coñac que marca el proceso de autorreconocimiento...

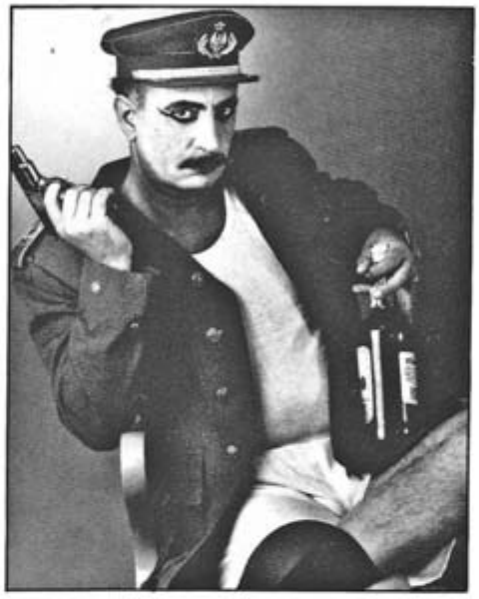
Una hogareña bata arropa la inicial decisión de suicidarse; una chaqueta militar viste la última decisión, menos drástica y más mundana, que es el desenlace de la obra. El coronel se pinta la cara a modelo de clown, como si de un muñeco se tratara. Símbolos de clara locura.

No hay otra pretensión en la escenografía que vestir la acción, ni otra intención en la iluminación que dar luz. Teatro de y con pocos medios que reivindica una alternativa de trabajo, también posible, de otros tiempos, "un retorno a los orígenes", como manifestaba el propio director. El monólogo es, entre otras cosas, una salida de supervivencia en tiempo de crisis y es sintomático en este sentido que en poco tiempo se hayan montado dos obras de este tipo (Cochos por la compañía Uvegá y la que aquí se comenta). *Sintomático también que dos personajes con una larga trayectoria en los escenarios teatrales como son Ernesto Chao y Eduardo Alonso y que asumieron en distintas épocas la dirección del Centro Dramático Galego, opten por esta alternativa."* (F. M. "El Ideal Gallego". La Coruña. 4 de septiembre de 1988.)

"(...) Hay que decir que O Coronel ten a quen lle escribir *no es un texto muy afortunado, en cuanto que, a nivel dramático, tiene graves errores de construcción. Así, nos encontramos que un personaje, que sostiene un monólogo de, aproximadamente, una hora, carece de identidad y su relación con el espacio escénico, al no estar justificada argumentalmente, resulta muy poco sólida. Como consecuencia, se producen una serie de chirriantes incoherencias.*

Los objetos con los que tiene que jugar el actor para su interpretación (como buscar comida en un desván, descubrir un flexo enchufado y que funciona, la pintura con la que se cubre el rostro y que no sabemos por qué, etc.) no están en función del ámbito escenográfico, sino de la finalidad del texto, lo que hace que resulte forzada su presencia. Por otro lado, al no existir una progresión lógica en la construcción del personaje, tampoco están justificadas algunas de sus acciones, que se quedan en meros recursos interpretativos.

Partiendo de un texto tan precario en estos aspectos, tanto la dirección como la interpretación deberían ir encaminadas a subsanar estas lagunas o, por lo menos, a hacerlas menos evidentes. Desgraciadamente, no es así. El director parece haberse limitado a explotar los recursos más evidentes de un actor. Ernesto Chao sorprende agradablemente en algunos momentos y, exceptuando determinadas escenas, logra mantener un ritmo ágil, aunque sin explicitar toda la gama de tonos que serían deseables. Eduardo Alonso, como director, se ciñe a buscar un producto fácilmente digerible." (Ramón Conde. "El Correo Gallego". Santiago de Compostela. 4 de septiembre de 1988.)







En la otra página, arriba, una escena de "Mantis", por el colectivo Ensayo 100. (Foto: Pilar Cembrero). Debajo, un actor del mismo grupo interpreta "La Revolución", de Isaac Chocrón (Foto: Pablo Santana). En esta misma página, de arriba abajo: el actor Ernesto Chao en "O coronel ten a quen lle escribir", de Riveiro Loureiro. (Foto: Xoan Piñón); integrantes del grupo Escarlata Circus en "Malakas". (Foto: Santi); y una escena de "Adeus, Madelón" a cargo de la Escola Dramática Galega. (Foto. Arturo López).

ESCARLATA CIRCUS. Barcelona

MALAKAS
Del colectivo. Intérpretes: Jordi Aspas, Josep Caballé, Elisabet Miralta y "El Soci". Estreno: 1 de abril de 1989, en la Fundación Miró de Barcelona.

ESCENA UNO. Valencia

EL TÁLAMO
De Eduardo Quiles. Dirección: Eduardo Quiles. Escenografía: José Pablo García Bellver. Música: Fernando Jericó y Jesús Serrano. Intérprete: Maika Crespo. Estreno: 5 de mayo de 1989, en el Teatro IATI de Nueva York.

ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA. La Coruña

ADEUS, MADELÓN
De Manuel Lourenzo. Dirección: Manuel Lourenzo. Escenografía y vestuario: Paco Conesa. Intérpretes: Tuto Vázquez, Teresa Horro, Evaristo Calvo, Alber Ponte, Arturo López, Xosé Vilarelle y Santiago Prego. Estreno: 13 de junio de 1989, en la Universidad Laboral de Oburgo (La Coruña). Estreno: 7 de agosto de 1989.

COMO AS CAMISAS DE LIÑO
De Manuel Lourenzo. Dirección: Manuel Lourenzo. Escenografía: Paco Conesa. Vestuario: Xoán M. L. Eiris. Música: Juan A. Rodríguez y Brisaboa. Intérpretes: Susana Dans, Francisco Campos, Matilde Blanco y Xavier López. Estreno: 11 de agosto de 1988, en el teatro "A Solana" de Cariño (La Coruña).

ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA. Silla (Valencia)

LA BODA
De Antón Chejov. Dirección: Ramón Moreno, Amparo Pedregal y Enrique Herreras. Intérpretes: Teresa Galera, José Francisco Vidal, Julián Ruiz, Elsa Tronchoni, Tomás V. Pérez, Jesús Beamud, Ana Gallastegui, Augusto Machancoses, Isabel García, María García, Colo y Vicent Hostalet. Estreno: 26 de mayo de 1989, en el Teatre de la Plaça, de Silla (Valencia.)

SEMPRE T'ADORARÉ
De varios autores. Dirección: Amparo Pedregal, Enrique Herreras y Ramón Moreno. Intérpretes: Francesc López, Mariví Soler, Carles Hostalet, Inma Forner, Benjamí Domenech, Rosa Navarro, Manolo Melero y María Rosa Esteban. Estreno: 3 de junio de 1989, en el Teatro de la Casa de la Cultura de Puçol (Valencia.)

ESCUELA MUNICIPAL DE TEATRO DE ALCORCÓN. Madrid

DE CUENTO EN CUENTO
De Gianni Rodari. Dirección: Marta Riganti. Intérpretes: Josefina González, Angélica González Cano, Fernando González Herrero, Raquel Lázaro, Aquiles Munizaga, Miguel Pliego, Ángel Rodríguez y Beatriz Santiago. Estreno: 16 de marzo de 1989, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).

HISTORIAS PARA SER CONTADAS
De Osvaldo Dragún. Dirección y espacio escénico: Marta Riganti. Intérpretes: Mariano Gil, Raquel Lázaro, Marisol Lorente, María de la Cruz Moreno, Juan Luis Nicolás, Alejandro Riaza y Beatriz Santiago. Estreno: 6 mayo de 1989, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).

LA HABITACIÓN OSCURA
De Tennessee Williams. Dirección: Leonei Campos. Escenografía: Teresa Pérez. Intérpretes: Marisol Lorente y Yedra Valdés. Estreno: 27 de mayo de 1989, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).

EL CASO DE LAS PETUNIAS PISOTEADAS
De Tennessee Williams. Dirección: Leonei Campos. Escenografía: Teresa Pérez. Intérpretes: María Paz Álvarez, Juan Luis Nicolás, Luis Muñoz, Virginia Montáñez y Cruz Moreno. Estreno: 27 de mayo de 1989, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).

UN HIJO CON PREMIO GORDO
De Alfonso Graiño. Dirección y escenografía: Alfonso Graiño. Intérpretes: Miguel Pliego, Patricia Blanco, Mari Carmen Comendador, Mariano Gil, Rosa Moreno y Maria José García. Estreno: 10 de junio de 1989, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).

LOS PADRES ABOMINABLES
De Sebastián Bautista de la Torre. Dirección y escenografía: Alfonso Graiño. Intérpretes: Pilar Vega, Felipe del Coso, Josefina González, Jose Luis Barahona y Fermín González. Estreno: 17 de junio de 1989, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).





Sobre estas líneas, en la parte superior, un alumno de la Escuela de Arte Dramático de Murcia representa "El cíclope", de Eurípides. (Foto: Alberto). Debajo, una escena de "El castillo de Lindabridis" a cargo de la Escuela-Taller de Tecnología del Espectáculo. (Foto: Chicho). En la otra página, los actores Joaquín Kremel, de pie, y Josep María Mestres en "Por los pelos", de Paul Pörtner (Foto: Chicho).

ESCUELA MUNICIPAL DE TEATRO DE QUART DE POBLET. Quart de Poblet (Valencia)

TALLER DE FANTASÍA
Basada en la obra de Josep María Benet i Jornet. Dirección: Ramón Moreno, Amparo Pedregal y Enrique Herreras. Intérpretes: Encarna Manzano, Francisco Javier Ferrer, Gregui Mora, María del Mar Haya, Vicen Carrera, Mónica Medina, Ana Monzó, Amparo Morales, María José García, Alfonso Fanjul, José Chaparro, José Francisco Vidal y V. F. Yago. Estreno: 2 de marzo de 1989, en la Casa de Cultura de Quart de Poblet (Valencia).

RECORTABLES
De varios autores. Dirección: Ramón Moreno, Enrique Herreras y Amparo Pedregal. Intérpretes: Elena Navas, Pedro San Clemente, Mari Carmen Díaz, Juan Carlos Morcillo, Rosario Rivero, Mayra Muñoz, Fátima Ferrer, Tomás V. Pérez, Charo Saz, Lola Manresa, Paqui Olivas, Javi Esteve, Natiana Benetó, Maite López, José J. Rozalén, Luis Raga, Javier Ferrandis, Dulí Miralles, José F. Vidal y Gregui Mora. Estreno: 15 de junio de 1989, en la Casa de Cultura de Quart de Poblet (Valencia).

ESCUELA MUNICIPAL DE TEATRO DE ZARAGOZA. Zaragoza

LA SED DEL FUEGO
De Alfonso Plou. Dirección y escenografía: Pepe Ortega. Intérpretes: Mariano Lasheras, Cristina Járboles, Sagrario Cotaina, María Luisa Peralta, Clara Ullate, María José Bendicho, María Jesús Pérez y María José Sarrate. Estreno: 6 de julio de 1989, en el Patio del Museo Provincial de Zaragoza.

ESCUELA PROVINCIAL DE TEATRO DE VALLADOLID. Valladolid

COMO GUSTÉIS
De William Shakespeare. Dirección: Charo Amador. Intérpretes: Salomé Benavente, Roberto Enrique, Javier Esteban, Raúl Barriuso, Eva García, May Ríos, Ricardo Vicente, Puri Velasco, Jesús Manuel Cuevas, Luis Carlos Medina, Juan María Porras, Mercedes Asenjo, Cristina Pastor y José María Solórzano. Estreno: 21 de junio de 1989, en el Teatro Calderón de Valladolid.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Y DANZA DE MURCIA. Murcia

EL CÍCLOPE
De Eurípides. Adaptación: José A. Martínez. Dirección: Vicente Fuentes. Intérpretes: alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. Estreno: 14 de octubre de 1988, en el Teatro Romea de Murcia.

ESCUELA-TALLER DE TECNOLOGÍA DEL ESPECTÁCULO. Madrid

EL CASTILLO DE LINDABRIDIS

De Calderón de la Barca. Versión y dirección: Juan Pastor. Escenografía y vestuario: Miguel Ángel Caso y Juan Sanz. Música: Luis Paniagua. Coreografía: Elvira Sanz. Intérpretes: Joaquín Notario, Carlos Iglesias, Miguel Ángel Altet, Daniela Fejerman, Rocío Azofra, Olatz Beovide, Yolanda Robles, Víctor Villate y José García. Estreno: 28 de marzo de 1989, en la Carpa del Teatro Español (Madrid).

"En el Instituto Nacional de las Artes Escénicas funciona una Escuela-Taller de Tecnología del Espectáculo que imparte cursos sobre iluminación, tramoya, maquinaria, sonido, vestuario, decorados, etc. Funciona mediante un convenio con el Instituto Nacional de Empleo y, mediante otro convenio con el Teatro Español, está utilizando la carpa que existe junto a éste para ofrecer gratuitamente un espectáculo montado como ejercicio de formación por sus alumnos. Un grupo de jóvenes técnicos unido a otro de jóvenes actores ponen en escena este Calderón hasta ahora prácticamente desconocido por el público, El castillo de Lindabridis. *Y la verdad es que su iniciativa les ha salido bastante bien y que los espectadores disfrutan mucho con un texto clásico recitado con fidelidad al texto e innovado con adaptación a las formas modernas de escuchar y entender.*

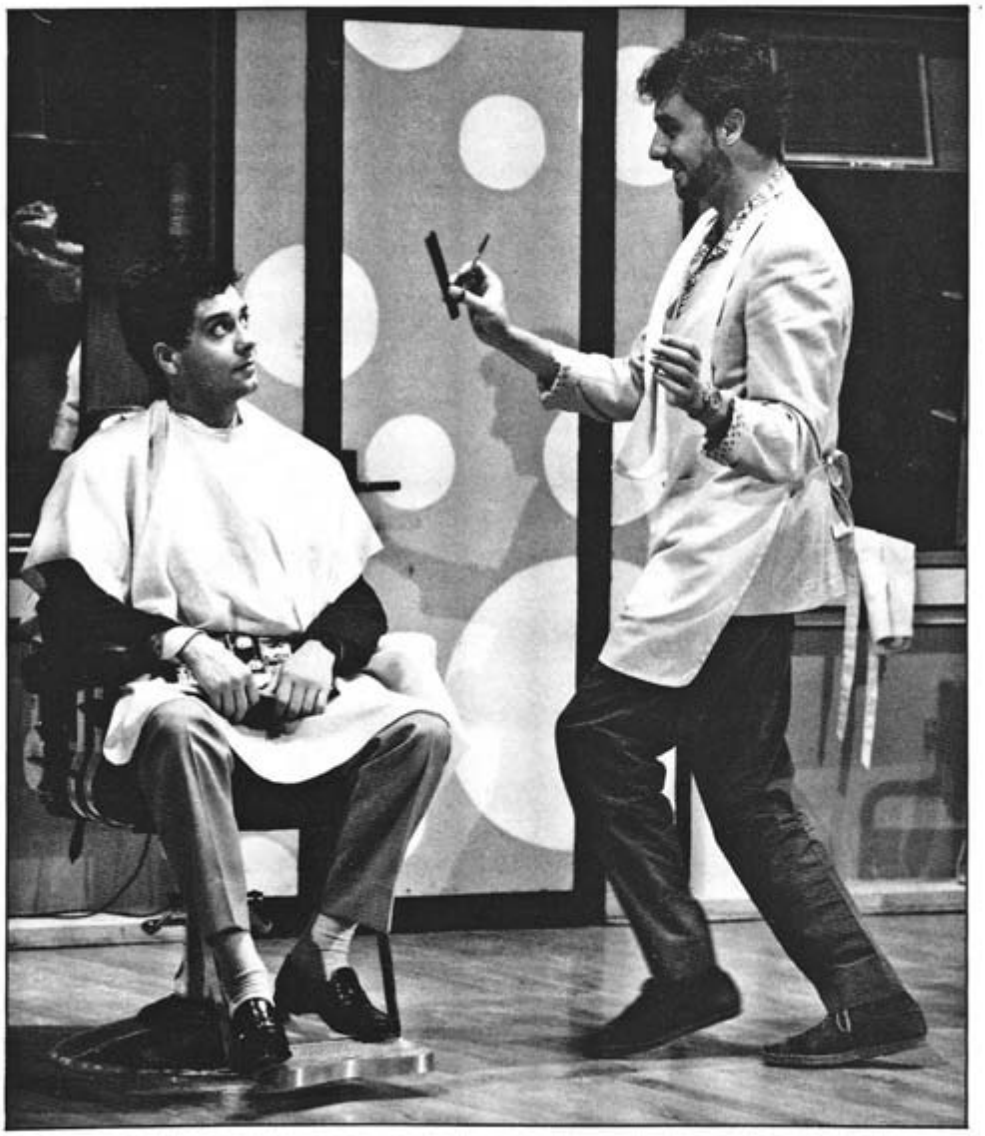
La joven compañía ha huido de toda grandilocuencia. Una pista en que todo sucede, castillo o palenque, o cueva o mar, según se quiera, a base de muy pocos e ingeniosos trucos. Un vestuario claramente ingenuo que dota al espectáculo de una buscada carga de ingenuidad. Y una interpretación no irrespetuosa, sino divertida, ingeniosamente señalada a los actores por el director de escena para provocar la risa a veces, siempre el atractivo de la acción y el interés por cuanto sucede. ¿Teatro para niños? Lograr que Calderón guste a los niños es ya mucho sin haberlo ni esquematizado ni aniñado; simplemente nos lo ofrecen con tal elementalidad y tal frescura que se consigue no un espectáculo para niños, sino una función que puede gustar a los niños y divertir a la vez a los mayores. Es mucho decir y puede decirse.

Claro que los actores tiene mucho que aprender. Algunos van a tener que trabajar mucho para aprender algo, otros son ya excelentes. No quiero distinguir a ninguno, pues todos empiezan y estarán cargados de ilusión. Logran una bonita función, trabajan con muchas ganas y se meten al público en el bolsillo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 6 de mayo de 1989.)

ESECE PRODUCCIONES. Madrid

POR LOS PELOS

De Paul Pörtner, según la adaptación de Marilyn Abrams y Bruce Jordan. Versión catalana: Guillén Jordi Graells. Versión castellana: Nacho Artime. Dirección: Pere Planella. Escenografía: Andreu Rabal. Intérpretes: Joaquín Kremel, Ángel de Andrés López, Alfredo Alba, Ana Gracia, Ana María Barbany y Josep María Mestres. Estreno: 6 de abril de 1989, en el Teatro Fígaro de Madrid. Espectáculo realizado con la colaboración de Anexa y el Teatro Estable del País Valenciano.



"La bondad de la fórmula es tal que sólo podemos preguntarnos cómo no se le había ocurrido antes a nadie. Se trata, en definitiva, de recoger y perfeccionar el mecanismo que se produce en la lectura de una narración de misterio. A lo largo de la exposición de los hechos, el lector acompaña al detective en sus pesquisas, comparte hipótesis, disiente de ellas, sospecha, intuye, especula. Y lo que no puede hacer en ese caso, continuar la investigación por su cuenta, seguir sus propias pistas e intuiciones, es lo que le permite —casi le exige— Por los pelos.

Indudablemente, la lectura de tantas novelas, la visión de tantos filmes, ha desarrollado en el espectador medio una curiosidad, una práctica, un hábito detectivesco que es la mejor baza para que la investigación sobre el escenario avance y prospere hacia su inevitable desenlace, la identificación del criminal y la comprensión total de las circunstancias y hechos producidos. Y, por una vez, eso no ocurre como una realidad ajena y acabada, sino como un proceso abierto y en curso, en el que la aportación de unos espectadores privilegiados de los hechos es esencial para su buen curso y satisfactorio desenlace.

Desde luego, no estamos ante la tradición violenta de la serie negra, repleta de acción, palizas y avatares, sino en los dominios más sutiles de la investigación intelectual, donde cualquier pista aparentemente banal o un hecho casi desapercibido pueden ser la clave de la solución. Estamos en el terreno en que deben hacerse funcionar, como acostumbraba a repetir un detective modélico, "las pequeñas células grises". El espectador, pues, no se verá envuelto en ambientes sórdidos plagados de rubias tan peligrosas como fatalmente mentirosas, sino

que habrá visto desarrollarse ante sus ojos un montón de evidencias, una amplia posibilidad de pistas que debe retener, relacionar e interpretar." (Fragmento del programa.)

"El Fígaro fue local de grandes relatos policíacos. Trae ahora uno esencialmente divertido, por cuanto requiere una participación del público, que éste le presta regocijado. En el salón de peluquería hay tres personajes tipo: el peluquero mariquita —Joaquín Kremel—, la peluquerita liberada —Ana Gracia— y la señora "bien" —Ana María Barbany—, y un cuarto personaje —Alfredo Alba—, puesto especialmente para aumentar el número de sospechosos de un crimen; una pianista asesinada en otro piso. Antes de que se descubra el suceso, el público ya ríe con la gruesa comedia de costumbres, con los chistes y los tipos —mucho se debe, por la adaptación, a Nacho Artime—. Pero el suceso se produce y la policía irrumpe: todos —los espectadores— hemos visto los movimientos de los sospechosos, y hacia nosotros se dirige el comisario de policía —Ángel de Andrés— para que corrijamos las declaraciones de cada uno o para que dispAremos nuestras sospechas. Al hilo de las preguntas del público continúa la investigación. Más tarde el público es el jurado, y se elige por votación, a mano alzada, al culpable de entre todos. La mezcla de improvisación en el diálogo y de sutil técnica del autor —suizo— para resolver las situaciones con alguna previsión bien hecha dan una cierta verosimilitud teatral al desenlace. Como dato sociológico: la mayor parte de los acusadores del peluquero mariquita eran hombres —en el estreno resultó el culpable—, y la mayoría de las acusadoras de la peluquerita liberada fueron mujeres.
Risas y aplausos siguieron toda la representación, ovacionada al final. Premios, sobre todo para las respuestas improvisadas de los actores —su ajuste y su soltura son el verdadero motor de la obra— y para la mecánica del autor, conservada por la dirección de Pere Planella." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 8 de abril de 1989.)

"(...) Por los pelos *es una comedia divertida, sagazmente comercial, que basa su éxito en la participación del público. Un crimen del que forzosamente es autor alguno de los personajes presentes en escena —la cual representa una peluquería "unisex", lo que justifica el título—, debe ser desentrañado con ayuda de las propias preguntas e intervenciones del público. La primera parte, acaso más lenta y torpe de construcción, deja en seguida paso a la tarea de "investigación"; finalmente, el público, con sus votos, decidirá quién es el asesino y, de acuerdo con ello, los actores harán uno de los cuatro finales posibles.*
Para semejante juego, es imprescindible contar con actores espontáneos, capaces de cierta improvisación, conocedores de claves y chistes vivos que mantengan el sentido del humor del espectador de hoy. En algunos momentos puede recordar el guiñol tradicional en el que los niños gritaban cuando venía la bruja y avisaban al héroe —aquí, un vulgar comisario—, pero lo cierto es que el público responde, se divierte, anima todo aquel cotarro.
Pere Planella dirigió esta función en Barcelona hace un par de años y se ha traído a algunos actores catalanes y la misma escenografía, con lo que es fácil suponer que se repetirá en Madrid el éxito catalán (o el de Estados Unidos, donde al parecer se representa desde hace más de una década). Todos los intérpretes saben muy bien cumplir su cometido, y el público rió sobre todo con la estupenda Ana María Barbany y con el histrionismo afeminado de Joaquín Kremel." (Enrique Centeno. "Cinco Días". Madrid. 11 de abril de 1989.)

"(...) La pieza comienza como una tradicional comedia policíaca. En la peluquería del sarasa Luján, dos hombres, Romero y López, y dos mujeres, la sensual peluquera Alicia y la "snob" señora Serena, viven una escena normal que pronto se convierte en suceso criminal. Alguien ha asesinado a la pianista del piso de arriba y nadie puede haberlo hecho salvo esos cuatro personajes, contando entre ellos el epiceno peluquero, ya que resulta que Romero es un comisario de policía que está allí para prevenir un chantaje que se ha convertido en crimen mayor.
Cuando el público ha sido un testigo a través de la "cuarta pared" de todo lo que allí ha pasado, el comisario se adelanta, como en tiempo de los griegos, y propone a todos declarar, preguntar, opinar, abriendo así la vía de la participación. Un segundo acto espléndidamente concebido y preparado organiza el gran festival participativo. Los personajes discuten con los espectadores (antecedentes, Handke, Pinget, teorizante por ejemplo, Pörtner, 1972) y no sólo descubren las tretas de los sospechosos sino que deciden cuál de ellos lo es en mayor grado.
Ahí es donde brilla la sagacidad de los autores y la agilidad de Planella, el director. Los actores tienen preparadas respuestas para todo. Son agresivos con el público (ahí sí que está Handke), cómplices, amigos. Desaparece la división escenario-sala. Todos son todos. Brilla la vivacidad de los actores, cuyo problema es encontrar en su surtido de respuestas preparadas la adecuada a lo que ha dicho el espectador.
En medio de un alborozo creciente el juego se generaliza y los descubrimientos contradictorios se suceden entre risas y exclamaciones. Que resultara declarado el peluquero Luján sospechoso número uno, es, para los autores, una sorpresa estadística. Suele ser el menos sospechoso. Kremel que había hecho una interpretación deliciosa, llena de vis cómica, sin un solo exceso de su diseño de mariquita, hizo su "confesión" con decisiva maestría. Por orden de méritos el crítico destaca, tras Kremel, a la señora Barbany, ingeniosísima, natural, rica en expresión facial y tonos vocales, realísima señora Serena. Tras ella Angel de Andrés, dueño siempre de la situación, menos sobreactuado que otras veces. Atractiva y segura Ana Gracia, en una peluquerita de revolución. Muy bien en su tipo de sospechoso necesario Alfredo Alba, vivaz, popular y correcto en su secundario policía Mestres.
El trabajo de reflexión, montaje, previsión de réplicas, improvisaciones localizadoras aportadas al texto, es modélico. Pocas veces una empresa tan difícil se convierte, por el esfuerzo, en un alarde de naturalidad, de ligereza. Así es como una obra menor llega a ser un espectáculo arrebatador para los espectadores, que participan a fondo en el juego. Vaticinar un éxito arrollador a esta versión —Nacho Artime incluido— del juego teatral, de construcción en abismo que va del asunto, del teatro en el teatro, al público, está tirado. Por eso aquí lo que



procede es callarse y poner punto final." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 9 de abril de 1989.)

"Por los pelos *es una comedia que llega a la cartelera madrileña precedida por el éxito que ha tenido en Barcelona y en varios otros lugares, muy singularmente en los Estados Unidos. Fama y éxito que debe a la singularidad de la acción escénica. Durante la primera parte de la representación, el espectáculo transcurre por cauces normales: una serie de personas que coinciden en una peluquería y mientras están en ella tiene lugar un crimen en el piso de arriba. Llega la policía para investigar y todas las personas que estaban en el local resultan sospechosas.*
Entonces la policía se dirige al público y lo pone por testigo de la reconstrucción de lo sucedido. Los actores proceden a repetir todo cuanto hicieron hasta el momento del crimen y el público va corrigiéndoles y restableciendo la verdad de los hechos. Luego el público mismo es invitado a hacer a los sospechosos cuantas preguntas desee para tratar de descubrir al criminal. Finalmente, los propios espectadores votan quién es el asesino y la comedia continúa normalmente hasta el descubrimiento de que ése —el señalado por los espectadores— fue el verdadero criminal.
Naturalmente, este sistema obliga a tener previstos varios finales de la obra y dar en cada representación el que se acomoda a la decisión de los espectadores que eligieron a uno de los personajes como el asesino.
Quede, pues, para la sorpresa y para la incógnita lo que en la comedia hay de improvisación y de novedad cada día y hablemos de lo que en ella hay de permanente.
En primer lugar, los actores. Muy buenos en su mayor parte. Ana María Barbany y Joaquín Kremel recibieron muy merecidos aplausos; actúan con mucha gracia y mucho talento. Y sus papeles son los más difíciles. También está muy lucida, como figura y como actriz, Ana Gracia. Quizás en exceso distante y seco Alfredo Alba, su papel queda un tanto oscurecido por su forma tajante de actuar. Es el papel de Josep María Mestres el que menos se presta al lucimiento, y él no hace mucho por superar esta dificultad. Y Ángel de Andrés López, aunque es muy buen actor, me pareció fuera de sitio, lo que es una pena, dado que el comisario debe ser el director de aquella orquesta de mil instrumentos en que la función se convierte. Pero De Andrés no da el tipo —a mí parecer— de un Maigret o de un Poirot que uno querría para que la función toda cobrase en solidez y resultase un poco menos deslavazada. De Andrés parece un poli callejero, y así no va. Le falta empaque y dominio de la situación.
El texto de Por los pelos *ha pasado por demasiadas manos. Un autor, dos adaptadores de la versión original, un adaptador más, un autor de la versión castellana... ¿Qué queda de la obra de Pörtner? Mucho temo que muy poco. El texto es ágil, tiene gracia y las referencias a la actualidd española le dan viveza. Pero resulta demasiado baladí, en exceso liviano, sin mayor aliento. Se intuye que debió ser originalmente una comedia mucho mejor.*
Una escenografía —el salón de belleza— bien trazada. Un trabajo de dirección escénica inteligente. El resultado es una función muy activa y divertida, pero policiacamente hablando no tiene enjundia ninguna ni mayor intríngulis. Se va a ver algo original y curioso, no a ver una buena pieza de teatro, salvadas las excelentes actuaciones de los intérpretes que hemos dejado señaladas." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 13 de abril de 1989.)

"(...) El invento funciona por cuanto que reúne los ingredientes fundamentales para hacerlo. Un bien estudiado cuadro de personajes: peluquero mariquita, policías simpaticotes, señora snob protagonista de revistas del corazón, chica pasota y chiclera, chuleta petulante y agresivo; un crimen como asunto dramático, con sus sospechosos e intriga; y un desarrollo, entre desenfadado y trepidante. Todos ellos datos como metidos en un ordenador, cuya última tecla responda a la necesidad de pasarlo bien y ser rentable. Una comedia de marketing.
Una comedia de marketing que sería, inviable



En la otra página, una escena de "Por los pelos", con los actores, de izquierda y derecha: Josep María Mestres, Joaquín Kremel, Ana Gracia y Ana María Barbany. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, el colectivo Espai de Troc pone en escena "El Balneari".

sin una dirección llena de ingenio —probablemente diseñada por el mismo ordenador—, la citada versión castellana —llena de ocurrencias— y, sobre todo, seis actores que hagan suyos los seis pesonajes. Y aquí, cuando interviene el elemento humano, y quedan fuera las normas estrictas de funcionamiento de la comedia, vuelve a aparecer la magia del teatro. En la representación que vimos la otra noche en San Javier, llena de pequeños conflictos técnicos, propios del "aire libre" (piano que no se oye, motor de agua que sí que se oye...), resulta que lo mejor, con diferencia, fue la actuación en sí, las improvisaciones de los actores, la vis cómica de Kremel, la gracia sin límites de Ángel de Andrés, los recursos, en fin, de todos ellos. Tanto es así, que cuando termina la última votación, y, con ella, las improvisaciones, y la obra camina a su fin, a nadie interesa ya las razones policíacas de la historia. Han sido seis personajes que para nada buscaban autor... porque quizá fuera una máquina de hacer dinero, con patente americana." (César Oliva. "La Verdad". Murcia. 18 de agosto de 1989.)

ESPACIO 92. Sevilla

CABALLITO DEL DIABLO

De Fermín Cabal. Dirección: Miguel Ponce. Intérpretes: Federico Castillo, Cinta Gómez, Carmen Quijada, Rosa Bernedo, Jesús Palomino, José Martínez Alcaraz, Reyes Ruiz y Javier Juliá. Estreno: 5 de mayo de 1989, en la Sala El Cachorro de Sevilla.

"(...) Caballito del diablo, *estrenada hace cuatro años en Madrid y que, como en todas las de Fermín Cabal, se plantea un tema de indudable actualidad y de grave incidencia social —en este caso el drama de los atrapados por la tela de araña de la droga—, tratado en tono realista. No es la mejor obra de Cabal, autor que no suele unir los paños que forman la pieza teatral con minuciosos cosidos, sino que los deja simplemente hilvanados; que arranca muy bien las escenas y, como si se cansara de escribir, deja a los personajes un poco colgados, como con la palabra en la boca. Esto produce baches de ritmo que el espectador acusa. Y, sobre todo, exige ímprobo esfuerzo a los intérpretes, obligados a bruscos saltos anímicos. Y no utilizo metro convencional para enjuiciar una dramaturgia, que no debe ser encorsetada por normas caducas. Pero una cosa es la "piéce bien faite" y otra muy distinta el desprecio al devenir estructural, a la sólida arquitectura dramática.*
El esfuerzo de los actores, espléndidamente conducido por Miguel Ponce, desemboca en una labor conjunta de notables valores expresivos, que llevan la representación a su deseado buen fin." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 10 de mayo de 1989.)

ESPAI DE TROC COL.LECTIU DE TEATRE. Tarragona

EL BALNEARI

Del colectivo. Dirección: Alberto Peralta Adamoli. Intérpretes: Maribel Ferrus, Alberto Peralta, Merce Rovira, Cristina Cosials, Vicente Cañón, Cuca Rue y Alex H. Manríquez. Estreno: 21 de mayo de 1989, en el Teatro del Círculo de Amigos de Alcover (Tarragona).

TEATRO ESPAÑOL. Madrid

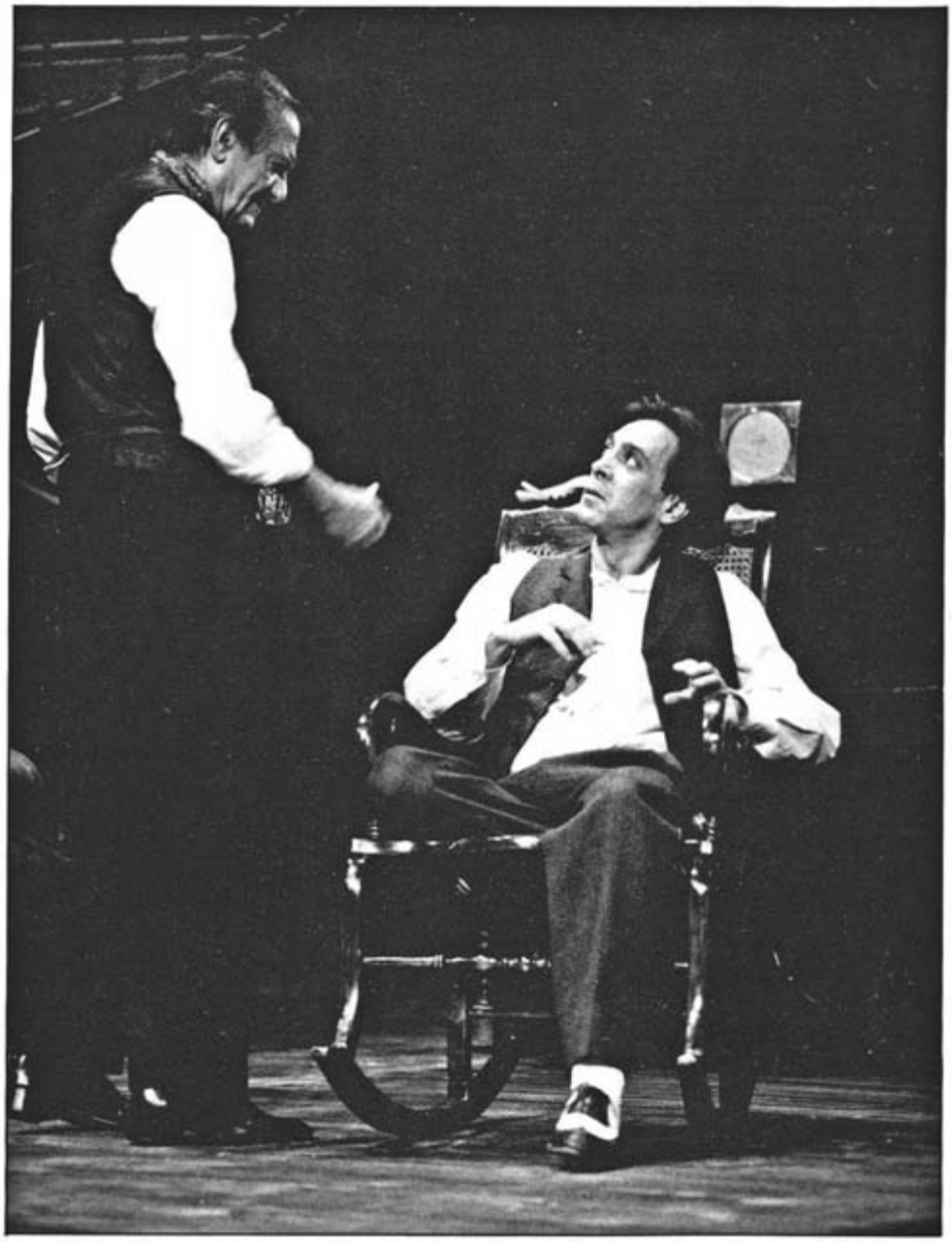
LARGO VIAJE HACIA LA NOCHE

De Eugene O'Neill. Traducción y adaptación: Ana Antón-Pacheco. Dirección: Miguel Narros y William Layton. Escenografía y vestuario: Andrea D'Odorico. Intérpretes: Alberto Closas, Margarita Lozano, José Pedro Carrión, Carlos Hipólito y Ana Goya. Estreno: 19 de octubre de 1988, en el Teatro Español de Madrid.

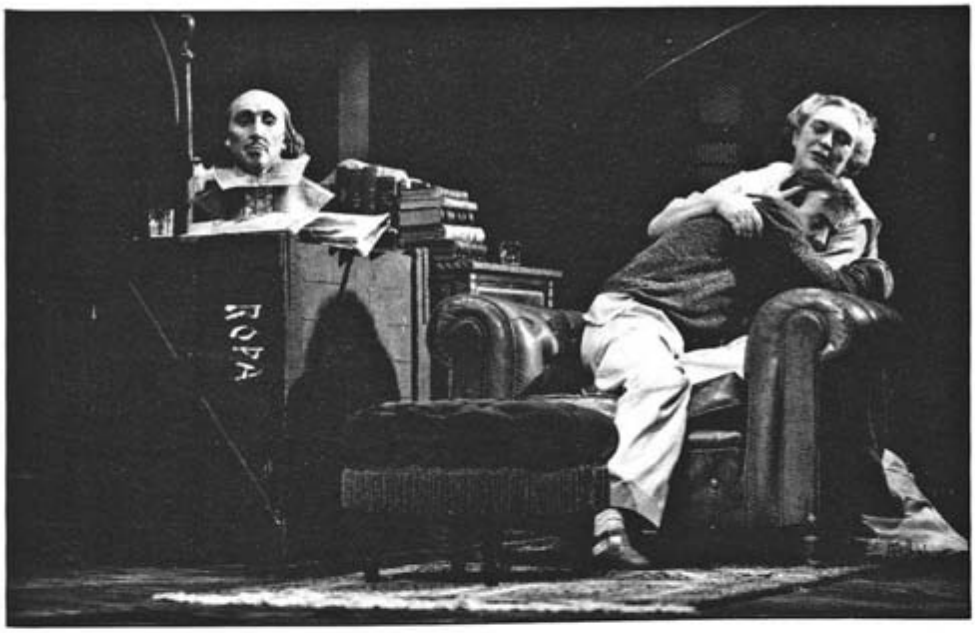
"(...) El verdadero O'Neill fue un vagabundo que nació hace ahora cien años en un hotel de Broadway y murió sesenta y cinco años después en un hotel de Boston.

O'Neill —y sus personajes— dejan de soñar y se atreven a bucear en su propia realidad: su angustia personal se transforma en tragedia universal. Sus personajes no son dioses ni reyes. Son "ordinary people" convertidos en arquetipos de familia humana, que pasan revista a sus grandes traumas: no hay salida; ellos mismos han construido las celdas que les encierran.
¿Exorcismo?, ¿limpieza?, ¿catarsis?, ¿destrucción total?... Largo viaje hacia la noche *es, en cualquier caso, punto de partida para el nuevo teatro norteamericano. Después de O'Neill, todos los autores son hijos suyos y nos presentan la enfermedad de nuestro siglo tan nitidamente que resulta imposible ignorarla.*
(...) Nos gustaría que la gente saliera imaginando el sexto y séptimo actos, nos gustaría provocar alguna reflexión; que nadie saliera del teatro igual que entró." (William Layton, codirector. Fragmento del programa.)

"(...) Narros, acompañado de Layton, aconsejándose de su muy peculiar sentido artístico, ha ido a una versión desmesurada del terrible drama íntimo, encerrado en una casa que ni siquera es un verdadero hogar y en la que O'Neill se sitúa a sí mismo en un conflicto eminentemente subjetivo donde su propia imagen y las de algunos de sus seres queridos se confunden, se entremezclan y hacen de lo autobiográfico un juego de imágenes que superponen y se difunden en un juego de espejos.
La desmesura radica en dos efectos gravemente, no voluntariamente distanciadores: la exageración del espacio escénico, muy propia de la obsesión de D'Odorico por la espectacularidad aunque sea irracional o indeseable, y la introducción en el centro de un denso, y muy auténtico paisaje humano, el formado por Tyrone y sus hijos, la figura femenina, intolerablemente extranjera que supone una Mary desmesurada. No sólo en su volumen físico. Mucho mayormente en su colección de acentos que se entrecabalgan y hacen de aquella delicada, frágil, desfalleciente Mary, que en la versión vergeliana componía conmovedoramente Ana María Noé, una figura exótica en que se estrella y se rompe toda la credibilidad del suceso dramático.
Esa mujer ni es la madre de James Tyrone, el desdichado actor convertido por su propia vida en un avaro adicto al "whisky", ni la madre del disoluto actor fracasado y borrachín, Jamie, ni del enfermizo, soñador, vagabundo y tuberculoso Edmund en que se reconoce la imagen autobiográfica más directa del autor. En esa casona espectacular, de enorme pasarela y retorcida impropia escalera de caracol, con sus columnas y sus enormes puertas al jardín, los pesonajes se desencuentran, se fantasmagorizan, pierden intimidad y consistencia.
Y, sin embargo, este Largo viaje hacia la noche, *conmueve profundamente. Su doloroso diálogo, las humillantes confesiones del padre y de los hijos, el vagabundeo de morfinómana y de mitómana de Mary, tiene toda la fuerza de una calicata cruel, despiadada de O'Neill en su vida, en el sentimiento de identidad del pueblo americano, de las frustraciones que comporta el sentido autocrítico más exacerbado. En ese aspecto, Narros ha manejado con mano delicada, buscando la intimidad más verdadera, a sus personajes. Eso es lo que cautiva, lo que encarcela irremisiblemente la atención y la emoción del espectador. Lo que da al acto teatral su densidad y hermosura.*
Eso es lo que levanta a un magnífico actor, Alberto Closas, a la dignidad de grande, de extraordinario actor dramático. Su Tyrone se planta sobre una personalidad llena de autenticidad. Closas dice con hondura, con admirable gama de tonos dramáticos llenos de sinceridad, de variedad y eficacia a un personaje desolado, maltratado por su personal destino en quien O'Neill dibujó con cierta idea severa el retrato de su propio padre. Junto a ese gran número de actor, José Pedro Carrión da vida a un Jamie, violento, apasionado, a veces tierno, a quien ha hundido llevándolo al alcohol y a las mujeres venales, el espectral fracaso de sus padres. Un tipo duro creado con el vigor y la riqueza tonal de este joven y estupendo actor dramático. En fin, Carlos Hipólito, que es, ciertamente, la contraestampa del propio O'Neill, cuyo circuito vocal, fugitivo del hogar, marinero, soñador, poeta y enfermo, reproduce, está embebido en una tristeza hecha de ternura, de impotente desesperación traducida de cuando en cuando en ira.
El trío de actores, suena como un terceto de cámara hondo, bien atemperado. Margarita Lozano hace un trabajo meritorio. Tiene momentos









En ambas páginas, escenas de "Largo viaje hacia la noche" de Eugene O'Neill, una producción del Teatro Español. En la página de al lado, Alberto Closas, de pie, y José Pedro Carrión. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, en primer término, José Pedro Carrión; al fondo, Carlos Hipólito. (Foto: Chicho). A la izquierda, en la parte superior, la actriz Margarita Lozano. Debajo, la misma actriz abraza a Carlos Hipólito. (Foto: Chicho).

excelentes siempre perjudicados por la extrañeza de su prosodia balanceada en los más inesperados acentos extraños y falsetes. En ella se rompe la unidad del conjunto, lo que no le es imputable. Se trata de un error incomprensible de reparto. Ana Goya pone en pie una criadita muy graciosa, muy viva. Está ajustadísima y ha de verse en eso también el buen pulso de la dirección.

Plausible el ritmo de la acción, el realista y sin embargo muy psicológico juego de las luces, la incorporación musical, siempre en el tempo moral de la situación dramática. No queda, ni mucho menos, disminuido Eugene O'Neill en esa gran mancha autobiográfica escrita cuando ya el destino se ensañaba con él. La imagen de la vida, mejor dicho de unas vidas torturadas por la inseguridad, el fracaso, las pasiones irreprimibles, es un gran momento del teatro. De todos los teatros y tiempos de este mundo." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de octubre de 1988.)

"En 1939, el psicoanálisis conmovía a los intelectuales americanos y los profesores centroeuropeos estaban llegando, huidos de la guerra y de la persecución a los hebreos. Uno de ellos, el doctor Moreno, se llevó desde Viena su psicodrama; lo teatralizaba. Bajo estas influencias comenzó O'Neill a escribir el Largo viaje..., *que no se estrenó hasta 1956 —después de su muerte—, en Estocolmo, aunque se publicó en 1941. Era un ejercicio de psicodrama, condensado en la dramatización de un día de su juventud, pero con continuas referencias a los fantasmas pasados de su familia y la tensa vida entre cuatro personas consumidas por la droga, el alcohol y la enfermedad. Un retrato cruel y simultáneamente tierno, si es que esos términos se pueden aplicar a la desnudez de un análisis profundo (que hizo "entre lágrimas y sangre"). Él mismo lo guardó por pudor. Su talento hizo de*

esta obra un ejemplo de teatro que, aun innovador, aun creador de escuela desde su profundidad, se aproximaba mucho a las convenciones teatrales de su tiempo: un texto denso, largo, unos encuentros personales entre seres que se aman y se temen.

La adaptación que se presenta ahora en el Teatro Español ha reducido algunas de las longitudes de parlamento —aun así, dura cuatro horas, incluido un descanso—, y ha preferido un lenguaje coloquial y directo. La modificación —una escalera, una galería— en el escenario minuciosamente descrito por O'Neill abrevia los desplazamientos de los personajes y los facilita, como un buen recurso de la dirección de Narros y William Layton para ayudar a que el oído de hoy no eche de menos la sintaxis teatral también de hoy, se distraiga en las reiteraciones, en los monólogos; lo que estamos acostumbrados a recibir como información más brevemente y con más imágenes. Además de esta función práctica, el decorado es bello y real, da la sensación de calor y vida en la casa de los Tyron, como el vestuario —todo ello de Andrea D'Odorico—. Sin embargo, hay más frialdad —psicoanalítica, si se quiere—, o más distanciamiento de lo que pasa en escena y el público de la que parece sugerirse por las cosas terribles que se dicen unos a otros. Digamos también que eran más terribles hace casi cincuenta años que ahora mismo: las degradaciones que entonces parecían presentarse en una familia marginada hoy dominan la burguesía alta, media y baja. Pasan cosas mucho peores: en la vida ordinaria y en el teatro que después ha discurrido por la escena —cruel, absurdo, deshecho tremendista...—; no digamos por el cine.

Hay también una frialdad en los actores, o en la dirección de actores, probablemente pretendida. Gran parte de la dificultad para implicarse en el suceso de los Tyrone procede de la interpretación de la madre por Margarita Lozano, con una música declamatoria ajena al castellano, y unos gestos transidos que la desbordan hacia la lírica, hacia la ópera, incluyendo sus trajes flotantes. Alberto Closas desarrolla su personaje con soltura y oficio, con calidad para reflejar algún primitivismo —la avaricia, la dureza—; quizá con demasiada campechanía para el turbio drama en que se desenvuelve. Los actores más jóvenes parecen más metidos en el drama; Carrión se contiene sobriamente en las escenas ebrias —esta contradicción vale para expresar la forma en que interpreta su móvil personaje—, y Carlos Hipólito está efectivamente dolorido, acuciado, mordido por la tragedia personal. Ana Goya tiene unas intervenciones breves: compone el tipo de campesina ignorante con alguna exageración, pero mantiene su monólogo con arte.

El público es siempre entusiasta en los estrenos de Narros, que tiene entre la juventud el bien ganado papel de maestro. Fueron aplaudidos monólogos, frases, situaciones: los finales de acto, desde luego, y el final de la obra, con sus bravos y ovaciones. La reconstrucción del drama, la evocación de una época de teatro, la seriedad profunda del trabajo de todos, lo justifica." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 21 de octubre de 1988.)

"(...) O'Neill, uno de los grandes verdaderamente geniales del teatro americano y del teatro universal, resumió en el Largo viaje hacia la noche, escrito diez años antes de su muerte, la historia de su propia vida. Obra autobiográfica, el escritor, que para entonces ya estaba mundialmente consagrado por el Premio Nobel, acumuló en ella lo más entrañable de su historia personal y lo mejor de su sabiduría de escritor. Identificando casi el tiempo escénico con el tiempo real, y el tiempo real con el tiempo imaginado, la obra dura cuatro horas, y narra la vida de una familia americana durante un solo día, desde el amanecer hasta la noche, narra también la vida de toda una vida, desde la infancia hasta la vejez; en ambos sentidos han de interpretarse las palabras del título: un viaje entre la aurora y el ocaso, entre el nacimiento y la muerte, la noche física que sucede a un día, la noche moral que marca el fin de la existencia de un ser humano. El día y la vida como un viaje hacia las tinieblas. Sencilla pero emocionante idea. Hacía falta un hombre para tenerla, un genio para desarrollarla. O'Neill, hombre que vivió intensa y dolorosamente, genio que escribió maravillas para el teatro, cubrió con inteligencia los mil obstáculos que el argumento le ponía, y supo convertir en apasionante un relato elemental: un padre y una madre, dos hijos. El padre, viejo actor anclado en los recuerdos, pero empeñado en tirar del carro de los días, camina humanamente hacia la noche; ella, víctima de la droga que precisó para superar las amarguras de un parto, dependencia que mantiene para no saber qué clase de desgracia son los hijos que trajo al mundo; un hermano envidioso y corrompido por su propio deseo de no enterarse de cuánto mal reside en él; el otro, débil e inteligente, enfermo del cuerpo y de la estética en aquel mundo burdo de mentiras vulgares. Todo suena muy solemne, pero es muy ramplón: los personajes discuten, se apasionan, se quieren, se destrozan, combinan la más exquisita delicadeza con el mayor de los egoísmos. Y, si lo miramos bien, en nuestra condición de seres ordinarios, repetimos cada día lo que a nivel de arquetipos encarnan en el escenario los personajes de O'Neill.

Ana Antón-Pacheco ha llevado a cabo una versión muy limpia, muy comprensible, del texto. En ningún momento se pierde el pulso del interés. D'Odorico se ha dejado llevar de la grandilocuencia que se va haciendo habitual en sus escenografías, el enorme espacio resta intimidad a la acción, la convierte en grito en la plaza cuando debió ser susurro en la conciencia. Narros y Layton han dirigido muy bien la acción dramática, han acumulado silencios, gestos, palabras, en su exacto orden y medida. Layton montó hace años un Tío Vania ejemplar, que nadie que lo viese habrá olvidado. Renunciando aquí a la poesía ambiental que envolvía aquel maravilloso montaje, ha conservado igual grado de realismo, igual capacidad de acercamiento al ser humano, tanta ternura, tanta comprensión.



Alberto Closas hace el papel de su vida. Resulta, a mi parecer, tonto decir esto para hablar de un actor que ha hecho tantísimos papeles de su vida, pero éste es de los mejores o el mejor. Un viejo actor retirado que, siendo él un hombre sin complicaciones, trata de comprender a los muy complicados seres que le rodean. Qué capacidad de naturalidad utiliza Closas; pocas veces en el teatro he tenido tal sensación de que ante mí no actuaba un actor, sino que contemplaba al personaje verdadero, no al imaginado. Cuatro horas de gestos exactos, de auténtico reinado en escena de la verdad.

José Pedro Carrión y Carlos Hipólito no desmerecen del maestro, y eso es un gran elogio que se ganan a pulso. El personaje de Carrión, el hermano mayor, le va muy bien, mucho mejor

que otros papeles que en temporadas pasadas le han sido atribuidos y que no rimaban en absoluto con sus modos personales de ser actor. Este si, y José Pedro Carrión acude al desafío y logra una interpretación ajustadísima, imprescindible para dar autenticidad al conjunto. Y no menos Carlos Hipólito, elegido con gran conocimiento de sus cualidades para interpretar al hermano enfermo y de fino espíritu, la sensibilidad instalada en aquel reino de seres primarios.

Distinto es el caso de Margarita Lozano. No debió confiarse este papel de madre destrozada por la droga y el fracaso a una actriz excelente que no rima con las cualidades del personaje. Dirigida muy bien, Margarita tiene el mérito de seguir fielmente esa dirección y moverse tal como le ha sido marcado; pero el esfuerzo es inútil. La madre está durante cuatro horas fuera del juego, no es nunca el ser débil que el padre ama y trata de proteger. Narros y Layton debieron pensar en otra actriz y no pedir a la ejemplar



En la otra página, Margarita Lozano en su papel de madre drogadicta y fracasada, dirigida por Miguel Narros y William Layton. Sobre estas líneas, la madre frente a la actriz Ana Goya, en su papel de campesina. (Fotos: Chicho).

Margarita Lozano que llenase un cometido que no era para ella. Y, por lo que hace a Ana Goya, en su breve y simpático papel, marca una nota de contraste, de ignorancia de cuanto sucede, que permite respirar de vez en cuando para aliviar la tensión.

Una obra tensa, importante; un gran montaje; un admirable espectáculo, que descubre los mejores niveles a que puede llegar el teatro. Tal vez el público no está preparado para pasar tanto tiempo en la butaca. Hay que invitarle a que lo haga y pronto le cogerá el gusto." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de noviembre de 1988.)

"A la hora de señalar el teatro situado por encima del mediocre nivel cotidiano solemos apelar a adjetivaciones como las de bien hecho, inteligente, honesto, interesante o, simplemente, bueno. Pienso yo que, por encima de esas calificaciones, hay otro teatro ante el que sólo cabe la conmoción que es propia del arte. Y quede claro que cuando digo teatro no me refiero a un texto, sino al hecho concreto de una representación, donde la palabra escrita se ha transformado en unos rostros, unas voces, un espacio, unas imágenes, unas emociones, que viven en un tiempo irrepetible.

El teatro deja de ser una historia e, incluso, un espectáculo para convertirse en una experiencia del imaginario, en la revelación de mundos que, en principio, nos son ajenos, y en los que, sin embargo, más allá de la anécdota, nos reconocemos.

Largo viaje hacia la noche, de O'Neill, en manos del gran maestro William Layton y de Miguel Narros, en la versión de Ana Antón Pacheco, con su reparto y su atmósfera escénica, es un ejemplo. La historia nos dice que estamos ante uno de los grandes monumentos del realismo norteamericano, ante un ejemplo de lo que realmente motivó a los primeros realistas del siglo XIX —que aspiraban a hacer en el teatro lo que ya habían alcanzado Balzac y Sthendal en la novela—, para quienes la propia naturaleza humana debía suministrar un material dramático que jamás se encontraría en el desarrollo, torpe o sutil, de las convenciones formales o las especulaciones intelectuales.

De fuerte carga biográfica, elaborada con la precisión de quien necesita revivir una época de su pasado, encontrar de nuevo a los personajes ya fallecidos que siguen torturándose en su memoria. O'Neill construye una pieza que cabe conectar, sin la menor violencia, con las obsesiones pinterianas sobre la condición subjetiva de la realidad y con los análisis sociológicos, objetivos, de la gran crisis histórica del "sueño americano"; con el teatro documental y el teatro del absurdo; con la cotidianidad y con el melodrama; con la más angustiosa liberación del imaginario, y con la crónica sórdida de una familia castigada por el alcohol y la droga.

Los maestros del naturalismo —antes de las degradantes deformaciones del término— nos hablaron de la "alta moralidad de lo verdadero" y asignaron al arte la función de reintegrarnos la conciencia lúcida, tan ferozmente maltratada por el orden cotidiano. La función del Español es un ejemplo de esa rara y necesaria teoría.

Largo viaje hacia la noche, representada en su integridad, con un respeto a sus contenidos dramáticos que debiera avergonzar a cuantos toman al público por un simple consumidor de argumentos, es, en fin, y más allá de la conclusión singular de cada espectador, un espacio de vida —y, por tanto, de muerte—, sostenido por un magnífico reparto, en el que cada actor ha buscado y encontrado las razones para creer en su personaje y sostener sus palabras y sus más mínimos comportamientos. De todos ellos podrían decirse cosas muy hermosas. Ante la falta de espacio, procede agradecerles cuanto entregaron con su trabajo y la dignidad que confieren a la tarea del comediante." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 28 de octubre de 1988.)

"Hay ocasiones (pocas) en que el teatro alcanza lo sublime y atraviesa todas las barreras de la consciencia para llegar (de la forma más radical y emocionante) a lo más hondo del espectador, dejando a éste clavado en la butaca. Bien, pues con Largo viaje hacia la noche, de Eugene O'Neill, estamos frente a una de esas ocasiones (gloriosas) en que una obra de teatro nos transporta (alejándonos progresivamente de nuestra propia realidad) a un mundo fantasmagórico y trágico (que, sin embargo, podemos palpar sin dificultad alguna), en el que todo lo observamos desde el polo más opuesto a la indiferencia: el de la pasión.

En el montaje del Largo viaje hacia la noche llevado a cabo por Miguel Narros y William Layton, se han aunado una serie de circunstancias singulares que han hecho posible el prodigio: una representación de cuatro horas en la que no hay lugar para el aburrimiento y el cansancio, y en la que cada elemento o aportación (actoral o escenográfica) supone un acierto. El texto de Largo viaje hacia la noche, que O'Neill se negó a estrenar en vida, es una de las piezas clave de la literatura dramática universal, en la que el dramaturgo reflejó desde la desolación y la amargura (y al mismo tiempo desde su mejor y más puro momento creativo) el sufrimiento y la fatalidad que acompañaron infatigablemente la historia de su propia familia.

Cuatro miembros de una familia (Tyrone, Mary, Edmund y Jamie), se acusan recíprocamente durante una noche infernal del fracaso y el caos de sus vidas, negándose a admitir cada uno sus propios errores y debilidades, y haciendo a las circunstancias que marca el destino responsables de la tragedia.

Miguel Narros y Layton han concebido la puesta en escena de la obra (la escenografía ha sido realizada por Andrea D'Odorico), en un decorado voluminoso y destartalado (un inmenso caserón junto al mar), en el que las soledades de los personajes se dejan sentir todavía más y, donde las presencias y ausencias tenebrosas o conmovedoras de la madre (espléndida Margarita Lozano) se marcan más.

El decorado es hermoso y sugerente, y hay un trabajo muy serio y admirable de todos los que han participado en este sorprendente viaje hacia la noche. El retrato de los personajes que realiza O'Neill no puede ser más cruel y al mismo tiempo más comprensivo, todos tienen razón y ninguno la tiene, aunque qué importa eso cuando el alcohol, la enfermedad y la droga están destrozando una familia.

El hacer de los actores es encomiable. Ninguno brilla sobre los demás y todos juntos crean un universo teatral completo en el que nada falta ni tampoco nada sobra. Margarita Lozano (Mery, la madre), representa su papel desde el miedo y la pasión, la extravagancia de gestos, las dificultades de su acento incontrolado y musical, y la ausencia de método; y está fabulosa. Margarita Lozano ha devuelto a la escena española la frescura, la fuerza y la pasión que ésta necesitaba, y da igual (nos debe dar igual) que a veces parezca que está representando una ópera más que una obra teatral. Alberto Closas (Tyrone, el padre), demuestra una vez más su gran oficio, su soltura en el escenario y su poder como actor. Carlos Hipólito (Edmund) y José Pedro Carrión (Jamie), los dos hijos del matrimonio, clavan sus papeles, los estrujan al máximo, los desgastan y agotan hasta el límite, consiguiendo darles toda la autenticidad que encierran. Ana Goya (Cathleen, la criada) hace también un buen (histérico y simpático) trabajo." (Antonio Arco. "La Verdad". Alicante. 18 de marzo de 1989.)

"(...) Largo viaje hacia la noche *representa la cruel alegoria del hombre encadenado a sus recuerdos e incapaz de trascender la infausta memoria. El hombre en absoluta soledad y mutilado en su soliloquio amargo, varado en la angustia, en el caos y en el autoaniquilamiento. La pieza —cuya fuerza pende de un texto dramático terrible, claramente trágico, de densos y largos parlamentos sumergidos en un poderoso aliento onírico— es como una larga expiación de los fantasmas del ayer que se instalan en la vida de una familia y que le impiden no sólo la comunicación, sino un solo fragmento de paz. O'Neill, en una obra claramente autobiográfica, propone una tortuosa metáfora sobre la vida misma y la culpa, sobre el destino aciago del hombre. La droga, el alcohol, las vocaciones truncas, el mismo teatro, el afán burgués y la codicia, los celos y la tuberculosis son los elementos que obstaculizan el desarrollo del individuo, la consumación de su felicidad. "Cuando te das cuenta ya estás en el infierno", dice un personaje.*

Y de eso se trata este montaje, de un tránsito demorado e interminable hacia el infierno de la locura partiendo del infierno mismo: ninguno de los cuatro personajes puede asumir el peso del ayer, los recuerdos, su frustración y la pieza se desarrolla en un ámbito de reproches, de complejos de culpa, de miedos y de autocompasión. No hay salida: ni para el roñoso e irresponsable padre (Alberto Closas) que por hacer realidad el viejo sueño americano se olvida de su propia familia, ni para Edmund (Carlos Hipólito), un joven con ínfulas de poeta, cuya existencia mezquina se agota en el despilfarro, en la belleza y en la tuberculosis, ni siquiera para Jamie (José Pedro Carrión), un fracasado eterno que se ha pasado la vida enmascarando su frustración y bebiendo ternura en el pecho de las putas. Ni tampoco para Mary Tyrone (Margarita Lozano), la mujer que se niega a si misma y que está condenada, por un error médico, a inyectarse morfina mientras canta la sirena de los barcos. No hay salida y toda la pieza —con una interesante dosis de intriga inicial, que luego deriva en los dos últimos actos en una suerte de reflexión delirante, de dolorida introspección— se convierte en un exorcismo, en una desaforada búsqueda de razones a tanto dolor. Las hay, claro, pero tampoco importan en exceso: los protagonistas deben cargar con su estigma, con sus debilidades mientras la madre, victima de la droga, desemboca en la locura. La representación, que dura más de cuatro horas, deviene patética, tremenda, abrasiva y el espectador, merced al buen trabajo actoral, asiste a la función con el corazón en vilo, soñando una via de escape, una veta de claridad para tanta desolación.

La interpretación es extraordinaria. Largo viaje hacia la noche *se salva por la grandeza del texto, claro, pero en este caso también y más que nunca por la calidad de sus actores: Carrión y Ana Goya, pese a su inclinación a la sobreactuación, salvan su labor. Carlos Hipólito resulta más comedido, más sensible, más preciso. Closas ejecuta una interpretación soberbia, sin exageraciones, con una exquisita naturalidad y realiza una soberbia e impecable encarnación del padre, el único ser apegado a la realidad. Margarita Lozano está espléndida: introduce la voz lírica, el arrebato del sueño y de la enfermedad, y caracteriza a una drogadicta que se niega a aceptar su dependencia y que se pasa la vida a medio camino entre la irrealidad, la pesadilla y la locura. En conjunto, el montaje es demasiado espantoso, demasiado creible e intenso, y exige al público un esfuerzo de concentración y de amor a la palabra que será premiado con la inquietante belleza del texto, pero, sobre todo, con el impagable esfuerzo de un reparto magnifico durante más de cuatro horas."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 28 de marzo de 1989.)

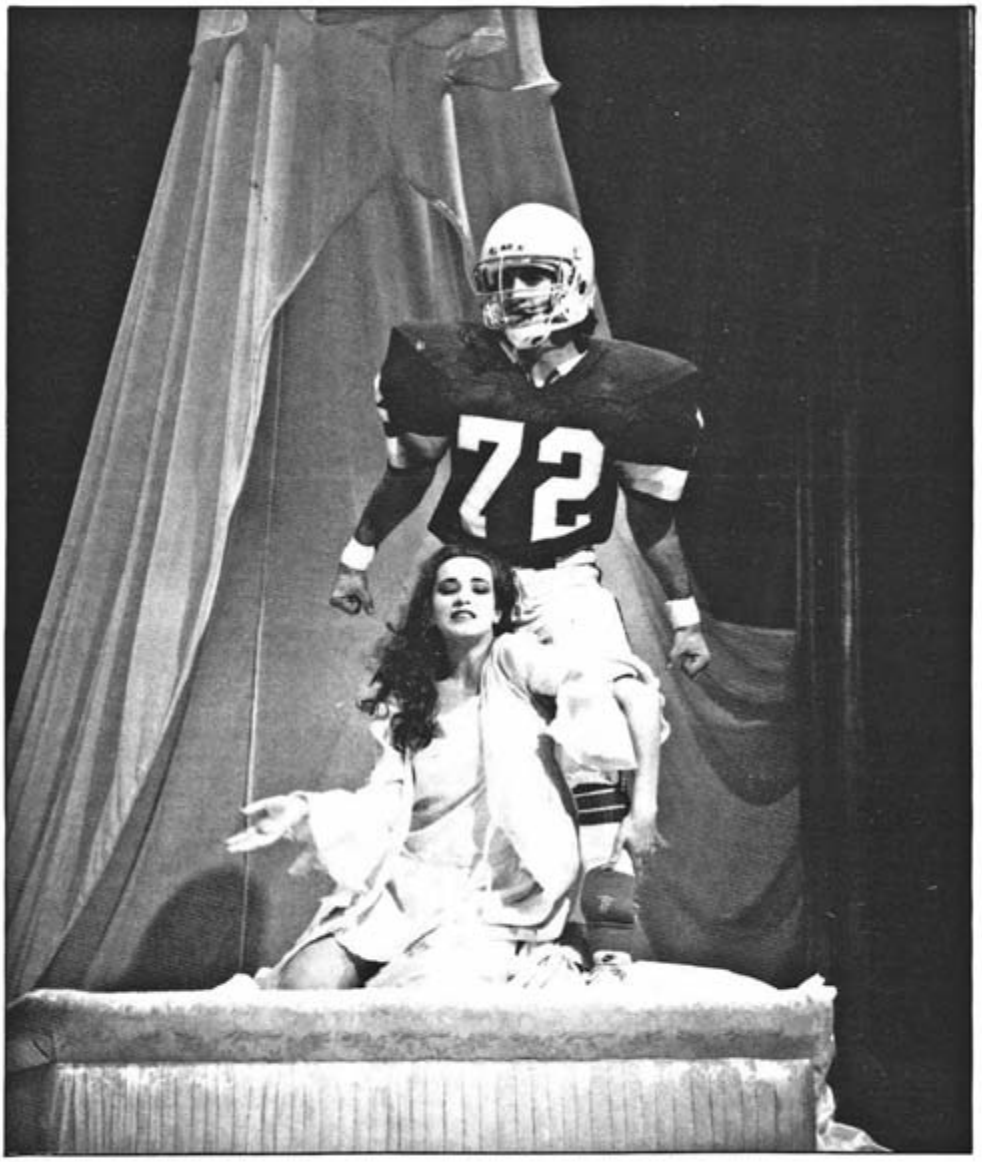
ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

De Federico García Lorca. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Vestuario: Equipo Teatro Español. Música: Enrique Morente. Intérpretes: Carlos Hipólito, Helio Pedregal, Pastora Vega, Miguel Molina, Perpe Loma, Ismael Marín, Fernando Sansegundo, Gabriel Garbisu, Cristina Marcos, Rafael Rojas, Ana Labordeta, Begoña Valle, Licas, Paz Marquina, Ginés García Millán, Manuela Vargas, José Carlos Castro, Macarena Vial, Milena Montes, Isidor Barcelona, José Luis Benet, José Antonio Mayenco y Ángel de Andrés. Estreno: 28 de abril de 1989, en el Teatro Español de Madrid.

"(...) Si Lorca calificó su tragedia de "Leyendas del tiempo" no fue sin motivo. El azar, haciendo añicos toda lógica, obtiene un nuevo triunfo. El poema es hoy una leyenda viva, cantora de un instante indeleble.

La estructura del drama desconcierta. Escenas y personajes se suceden sin parecer guiados por un plan premeditado. De pronto, alguien cruza, mudo, el escenario, sin relación patente con lo que alli acontece. O bien, una escena se intercala en otra. Luego, al esfumarse aquélla, ésta continúa.

El mismo titulo... Se enuncia en distintas oportu-



nidades, bajo diferentes aspectos. Es el plazo para la realización de un hecho determinado, o el tiempo que requiere un viaje, o el límite oscuro de un vago suceso. Los personajes vibran a veces por influjo de esta limitación temporal; se hallan ajenos al curso del tiempo cronológico. Irrumpen en la escena inesperadamente, o se detienen en el umbral sin decidirse a penetrar o a volverse. Caminan silenciosos, en las puntas de los pies, y hasta podrían llegar a confundirse con sombras. Hay sombras, también. No es claramente discernible si las proyectan otros personajes o si son personajes en sí mismas.
El silencio y las sombras confieren a estos seres la incorpórea cualidad de aparecidos. El tamaño de las cosas no es preciso. Hay una ventana que aumenta y disminuye. Nadie sabe cómo es la escalera que tanto se menciona. El Maniquí habla. Asimismo, habla el gato. Lo que debe hacer ruido es silencioso —el disparo del fin. El fornido Jugador de Rugby no suelta palabra de su boca, sólo sale humo. Para nada se dice dónde ocurre la acción.
El drama compone una escena espectral."
(Fragmento del programa.)

"Así que pasen cinco años *es la obra más libre de Federico García Lorca. En la época en que la escribió había una aspiración muy profunda y muy justificada hacia el teatro libre: es un tema de todo este siglo. Frecuentemente fracasado porque, finalmente, lo escrito hay que meterlo en un estuche y dentro de unas limitaciones muy establecidas. La preceptiva dramática aparecía como odiosa; se trataba de saltar por encima de ella, o de destruirla. La calificación de obra críptica —que la une a* El público— *suele venir de la incomprensión que ofrece esta obra. Ya la representó hace diez años en el Eslava: ahora tiene más medios, más riqueza, para construir el estuche. No se sabe si García Lorca lo habría aprobado: él sí tenía ideas muy concretas sobre la representación posible, y sus objeciones, sus reparos a detalles o a interpretaciones impidieron que se estrenase. Cualquier especulación sobre la fidelidad al texto o a sus símbolos —que saltan a cada frase— es, naturalmente, inútil.*
Narros ha escogido también la libertad, la mezcla, la abundancia: ilustra los símbolos, va por el sendero, que conoce muy bien, de la belleza: un estuche brillante —a veces, demasiado—, colorista, explosivo, sonoro —a veces, también, demasiado, todo es demasiado—, incrusta el andalucismo, se regocija en el circo, hay cuadros que parecen desfiles de modelos —los figurines son de un equipo donde está él mismo, con Helena Sanchis y Sonia Grandes—, gitanea,













Varias escenas de "Así que pasen cinco años", de García Lorca, con dirección de Miguel Narros. En la otra página, aparecen Cristina Marcos y Rafael Rojas. Sobre estas líneas, en la parte superior, y de izquierda a derecha: Carlos Hipólito y Pastora Vega; Micky Molina y Carlos Hipólito, el niño Ismael Martín, Perple Loma, en el papel de gato, y, al fondo, Carlos Hipólito. Debajo, en el mismo orden, una escena en la que vemos a Cristina Marcos, de pie en primer término, Ana Labordeta, como criada, y Begoña Valle, como maniquí; un momento de la actuación de Manuela Vargas; y Carlos Hipólito y Begoña Valle. (Fotos: Chicho).

desde el punto de vista de la dramática; esto es, de la necesidad de clasificar las especies.
Es una obra de ensayo, lo cual quiere decir que aparecen en ella temas, personajes, situaciones, rimas; no se combinan, se mezclan. Un aire de la época —los veinte, el principio de los treinta—, una preocupación también muy situada por el tiempo y sus relatividades, una nostalgia de lo que puede ser el futuro, que es también el presente y el pasado... No pretendo, claro, ningún análisis de esta obra sobre la que se han escrito varios centenares, y que termina siempre desconcertando a los que necesitan de armazón lógico para el teatro. Simplemente recuerdo esta libertad y esa falta de construcción para explicar la creación de Miguel Narros. Hace lo que quiere, lo que entiende, y tiene tanto derecho como uno más de los que han estudiado

se hace romántico, hiere al público o viste a los actores con las luces —iluminación de José Miguel López Sáez, quien salió a saludar por su mérito—, coreografía, compone cuadros, llena o vacía el espacio escénico —de Andrea D'Odorico—; no se detiene nunca. Yo encuentro demasiada actividad, demasiada abundancia; vuelvo a repetir que demasiado de todo: hasta que se llega a perder el paladar por exceso, y el escenario abruma y desborda la capacidad de recepción. La realización de todo ello es perfecta, la de un producto acabado. Si se exceptúa a los actores, si es que se piensa en el texto. Elegidos para ser vestidos, para ilustrar y colorear, no lo están tanto en función de la palabra. Manuela Vargas es decorativa por sí, y se la ve esforzada a serlo más, pero no se explica. Ni Pastora Vega, ni Miguel Molina. Son seres de

otros medios; no tienen por lo menos el curtido de los actores más profesionales, que siempre se las arreglan para sacar oficio en cualquier postura y situación —Carlos Hipólito, Helio Pedregal...—; algunos actores conectan de manera especial con el público, como el niño Ismael Martín, y el Gato —gata— Perpe Lorma. No se sabe por qué, pero su escena y sus apariciones en los saludos fueron especialmente bien recibidas.

Con el nombre de Lorca al frente, con su enigma, con la única unidad que él dejó —su verbo, su sensibilidad, sus temas de otras obras y otros versos—, es en realidad un teatro de dirección, de escenografía, de figurines, de tramoya y luces. Un género. Este género tiene servidumbres y grandezas, produce a veces un gran rechazo —hoy hay mayor tendencia al teatro de texto que al de espectáculo— y a veces una adhesión por encima de todo. Narros, especialmente, produce esa adhesión con su obra —quiero decir con el conjunto de su obra, que es tan largo como importante en la sociología del teatro español contemporáneo— y siempre sus finales producen estallido de público, alumnos y admiradores: no le han fallado en esta ocasión, y a ellos se unió el público en general. Es lógico: es más Narros que nunca. Quizá, también, demasiado." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 30 de abril de 1989.)

"Han pasado dos periodos de cinco años, o sea, diez años, desde que Miguel Narros, con el Teatro Estable Castellano, estrenó en Eslava (19-IX-1978) Así que pasen cinco años. *El texto de la obra, las circunstancias de su no estreno en 1936, las que ahora acompañan al replanteo del Teatro Español, están llenas de cifras mágicas.*

Carlos Hipólito, en este decenio, ha pasado de ser el Arlequín a ser el Joven; Helio Pedregal, del Payaso al Viejo, el resto del reparto inicial ha desaparecido. Por mucho que se pretenda la inmovilidad del Tiempo, el sentimiento de que el tiempo es un sueño, cosa que ya nos viene dicha desde Calderón a Lenormand y muchos más, el Tiempo, Cronos para los griegos, ha devorado a unos, ha alejado del escenario de esta obra a otros. A Esperanza Roy, que fue la Mecanógrafa;a María Luisa San José, entonces la Novia; a Claudia Gravi, en aquella función la Máscara.

Estas enumeraciones recordatorias cumplen una misión comparativa, de la que a juicio del crítico sale un resultado: Narros estuvo más fino, más poético, en 1978. Está más teatral, más rico, ahora. También menos fiel. Atento a su capacidad imaginativa. Narros, brillante, sensible creador, ha desconocido, me parece, las últimas puntualizaciones hechas en alguna ultimísima publicación no española al texto —completo— de García Lorca.

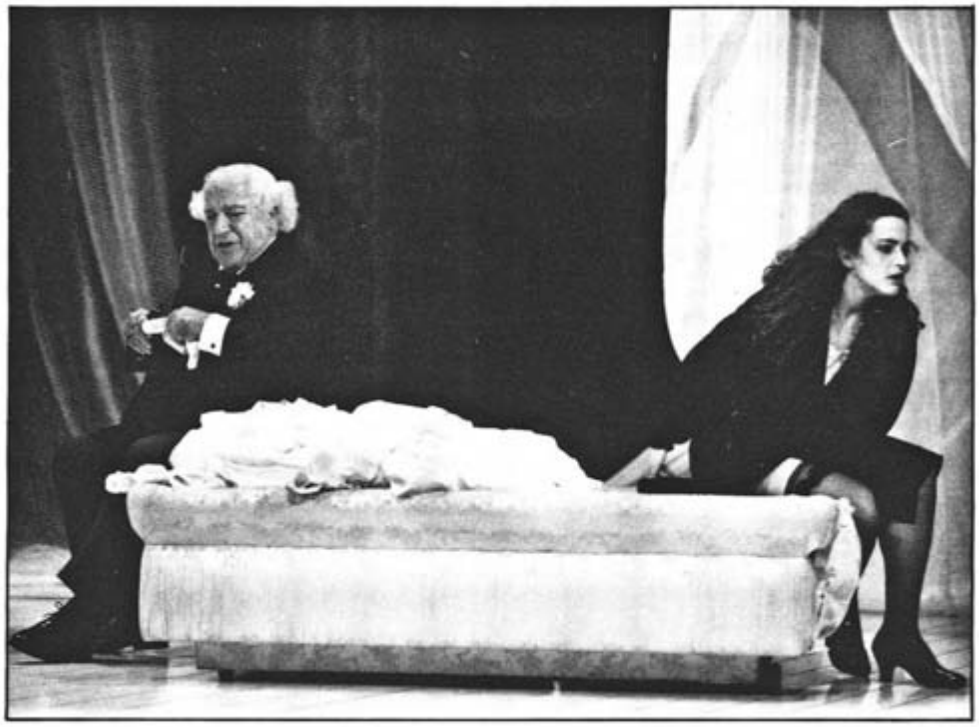
No se discute la libertad del constructor de una innovación dramatúrgica, pero tal vez habría que desarrollar una reflexión: la de si un tan gran poeta como García Lorca puede ser enmendado provechosamente, recargando sobre su semiología dramática un aluvión de nuevos signos, muchos de ellos más inclinados a la visualidad enriquecida que a la profundización de los signos originales. La escenografía brillantísima de D'Odorico crea algún escenario fastuoso, bellísimo como el del principio del segundo acto, muy propio para ahondar en una escena fundamentalmente onírica, pero rompe la unidad espacial necesaria al conservar para el acto tercero la preciosa arquería, cuyos efectos de profundidad han enamorado la sensibilidad del director.

En un ambiente recargado, la acción pierde en finura sugeridora lo que gana, indebidamente, en furor y ruido. En muchas escenas el texto gritado suplanta al texto matizado, la gesticulación, al misterioso hieratismo pensado por García Lorca, por ejemplo en la escena de los jugadores de cartas, alegoría refinada de las Parcas, lo mismo que el criado es una imagen sutilizada de la Muerte. El reiterado efecto de las horas que suenan subraya innecesariamente esa misteriosa inmovilidad aparente del tiempo que el autor marcaba en las seis campanadas de un principio, reduplicadas por el eco al final, cuando el espectador, advertido, cae en la cuenta de que el tiempo no ha pasado, nada real ha sucedido, todo estaba en el delicado juego de apariencias que constituye el finísimo velo temporal que separa la vida de la muerte.

Desviaciones graves hay como la conversión de la máscara, llamarada amarilla con acento italiano, en la figura algo esperpéntica y andaluzada a la que sirve Manuela Vargas, y la transformación de la biblioteca, y el aspecto de la Novia, lejano al soñado por el poeta.

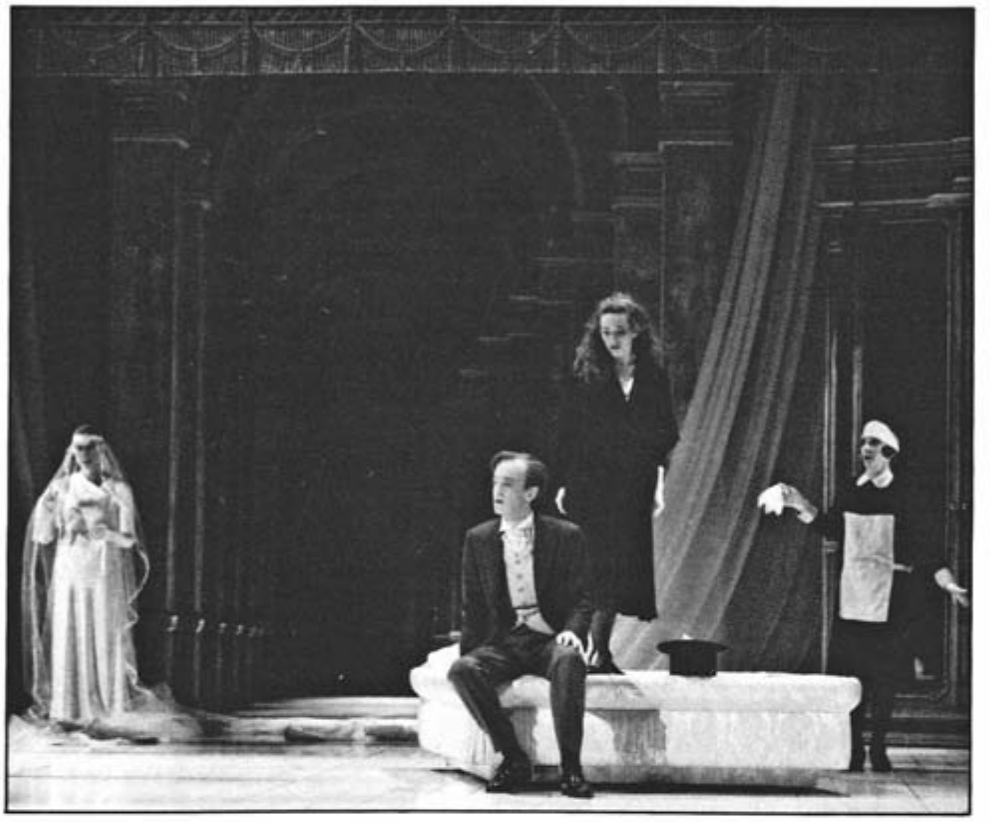
El espectáculo, pese a todo, es esplendoroso. Muy sugestivo. Lástima que muchas sugestiones desuniversalicen el poema, lo recarguen de andalucismo "jondo" con todas las aportaciones folklóricas de cante, que lo reducen, lo localizan, lo llevan hacia la españolada estetizante.

Carlos Hipólito da bastante bien el joven angustiado, obseso, desvalido, que pensaba Lorca. El Viejo tenía mucho más misterio —es un enorme símbolo— en la interpretación de Guillermo Marín. Pedregal lo hace más colérico, más humano. Algún corte aquí acentúa esa desviación. Pastora Vega aporta una preciosa figura, un rostro bonito. Dice desapaciblemente el texto, cosa que sucede a otros muchos personajes en los que el matiz ha cedido —ya se





Tres momentos de la representación de "Así que pasen cinco años". Cristina Marcos, la Novia, acompañada de su padre en la ficción, Angel de Andrés, en la parte superior. Abajo, la Novia y el Joven, Carlos Hipólito. En la otra página, el simbolismo y el misterio de la obra lorquiana en una escena muy visual. (Fotos: Chicho).



indicaba— al grito, recurso para tapar deficiencias expresivas. Ese es el caso de la Novia. Cristina Marcos la vulgariza. Le faltan verdadera sensualidad honda, pasión hervorosa sustituida por el movimiento en la escena con el Jugador de Rugby. Begoña Valle, que repite, así que han pasado diez años, el personaje del Maniquí, ha dejado agriarse su voz. Compone bien la figura. Su precioso texto repartido —"¿quién usará la plata buena, de la novia chiquita y morena?"— con el Joven, queda pobremente dicho con daño de su poesía.

En cambio brilla la felinidad de Perpe Loma en el Gato, junto a la autenticidad infantil de Ismael Martín en el Niño, aunque la poesía de la escena queda un tanto desvaída. Angel de Andrés ha sido recargado de caricatura personal en su brevísimo parlamento algo infantilizado.

Imposibilidad de un análisis desmenuzado. Este Así que pasen cinco años *es un espectáculo esplendoroso, de grandes hallazgos visuales. Que la interiorización haya padecido de ellos es otra cosa. Sería demasiado atrevido suponer que al poeta le hubiera defraudado. Narros y D'Odorico han sobrecargado de preseas espectaculares un hondo poema trasformándolo en un lujoso espectáculo."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 30 de abril de 1989.)

"(...) Ya cuando montó por vez primera Así que pasen cinco años *demostró Narros que es posible traducir en imágenes el oscurísimo texto de Lorca y que la elección de una posible lectura de la propuesta dramática y literaria del poeta, por cuidadosa que fuese, no eliminaría otras posibles interpretaciones:* Así que pasen cinco años *se nos ofrece como un conjunto de símbolos no explicitados, que pueden abrírsenos en muy distintas direcciones.*

La nueva lectura de Miguel Narros sobre esa maraña de simbolismos en que la pieza se desenvuelve es tan legítima como la anterior, puesto que el propio Lorca calificó Así que pasen cinco años *como un misterio,* un misterio sobre el tiempo, *y desde San Agustín hasta hoy el tiempo ha sido para cuantos han escrito sobre él una irrealidad inaprensible sobre la que todas las instituciones pueden resultar válidas.*

Así que pasen cinco años *posee un argumento simplicísimo: la novia hace esperar al joven cinco años para casarse y éste —enamorado— acepta la espera y desprecia mientras el amor que por él siente la mecanógrfa. Cuando, transcurrido el plazo, la novia opte por no casarse con él, el joven acudirá a la mecanógrafa, pero ésta le marcará entonces un nuevo plazo de cinco años.*

Nada más. Pero en ese escaso argumento se contiene todo el drama de la inutilidad del paso del tiempo, toda la frustración del hombre que se engaña sobre el sentido de su vida y la deja perderse para nada. Toda la crítica ha entendido siempre que solamente hay en el drama un personaje real, el joven, y que cuanto vemos a lo largo de horas es tan sólo el devenir de sus pensamientos, el mundo interior de sus imagi-

naciones. Pero, real o imaginaria, la serie de sucesos —o de pensamientos— ha de ser traducida en personajes, en imágenes, en acción. Narros ha optado, sobre todo, por traducirla en espectáculos.
Su puesta en escena es, primordialmente, un espectáculo. Se diría que ha dado a la pieza el tratamiento que se da a una ópera. Que se ha enamorado del decorado y del recital. La escenografía, fantástica, lujosa, atrevida, alcanza tal protagonismo que el director fuerza a la acción a acomodarse a ella. Y los actores recitan sonoramente un cántico orquestal. A veces parece también que asistimos a una representación de Benavente: hay una carga de realismo, falta precisamente misterio. El drama imaginado y cargado de símbolos se transforma en una obra social, en la que verdaderamente discutiesen sobre una boda los diversos miembros de una familia burguesa. Sin que ayuden a crear el misterio los saltos disparatados del amigo, la ramplonería del viejo, el recitado de poemas como entre paréntesis, sin conexión con la acción central, el andalucismo en que todo se envuelve —quitándole intemporalidad a la obra al localizarla— o las procacidades sin causa de una novia en exceso naturalista.
¿Defectos? ¿Errores? No puedo afirmarlo. Así que pasen cinco años *contiene tantas posibilidades que la elegida por Narros no puede discutirse y si sólo indicar en qué dirección se orienta. Al localizar la acción (la música, la máscara que Manuela Vargas cubre de modismos andaluces); al dotar de realidad a los personajes indescifrables (los jugadores); al introducir instrumentos cómicos (la criada); al quitar a las escenas en verso (con excepción de la que interpretan el gato y el niño, por otro lado recitada sin la precisa soltura) su carácter poético; al hacer todo esto, Narros ha optado por una versión de la obra muy poco intimista, muy claramente ordenada a la brillantez y grandiosidad de la escena en lugar de su recogimiento intimista y mistérico.*
Aceptémoslo así. Puede hacerse así. No lo hizo así el propio Narros hace diez años. Veamos este Lorca grandilocuente y artificioso con ojos de curiosidad y con semblante asombrado. Tal vez, puestos en esta línea, pudo Narros escoger un reparto más importante. Resulta muy arriesgado este montaje sin primeras figuras, cuando se busca precisamente el lucimiento del conjunto en un contexto de grandiosidad. La escena desborda a la compañía. Hay quien piensa que Así que pasen cinco años *es una miniatura preciosa; Narros la ha presentado como un brillante mural."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 3 de mayo de 1989.)

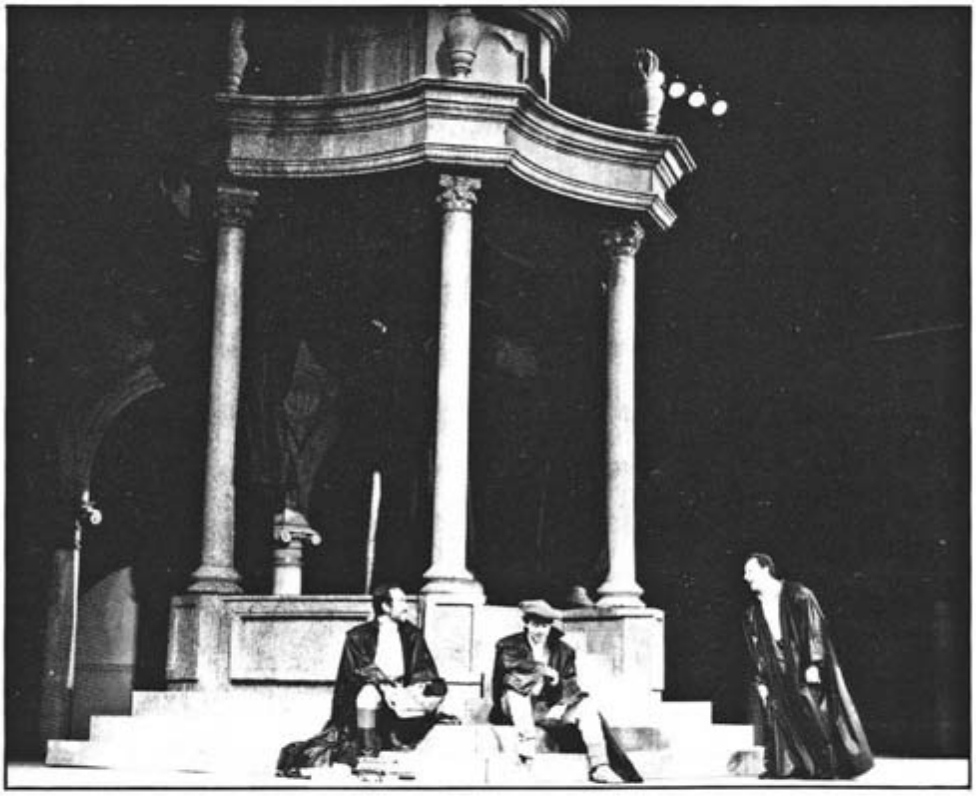
"(...) Así que pasen cinco años, *resulta, en este sentido, la más programática de las obras surrealistas de Lorca. No importa, en principio, que los personajes carezcan de existencia diferenciada, porque, desde el comienzo, queda claro que son vertientes de uno solo, del propio Lorca, lanzado a construir el círculo de su soledad y de sus profundas, y siempre contadas en sus obras, ansiedades afectivas.*
Si en los dramas agrarios, *o en* Mariana Pineda, *tales ansiedades condujeron a la muerte o al crimen de quienes sufrían —Mariana, Adela, Yerma, etcétera—, en* Así que pasen cinco años *se desvelan las cartas y es el propio Federico quien muere, no dejando de ser inquietante que los disparos de Viznar sonaran exactamente un quinquenio después de escrita la obra.*
Aceptada esta condición instantánea y surreal de Así que pasen cinco años *—el sueño premonitorio de un poeta lúcido—, surge de inmediato el problema de las imágenes, en tanto que la palabra, como tal, es sólo el eco poético, a veces un tanto retórico, de un pánico y de una angustia que deben expresarse fuera del texto. La confrontación del personaje con los fantasmas imaginados en la agonía es, en definitiva, su yo más pleno, menos anecdótico, la expresión de toda la realidad del mundo convertida en su más absoluta subjetividad.*
El reto, o la exigencia, es enormemente difícil, entre otras cosas por la señalada condición de obra de vanguardia nacida hoy y pensada en el pasado. Quizá por ello, en el español, hay demasiadas imágenes y palabras que escapan a la unidad última de la pesadilla, que suenan a puzzle formal, a solución "escénica" antes que a tragedia existencial.
Posiblemente falta sinceridad, pasión desnuda, en muchos momentos. O, tal vez, el problema está en que Lorca manejaba materiales implícitos que hoy se han perdido o se han vuelto cultura. El trabajo de Narros y el de su equipo, salvando a varios actores que no pueden con la palabra, es imaginativo y meritorio.
Pero la tragedia se enuncia más que se vive, nos llega más el Federico escritor que el hombre, transparente y asustado, que acepta y expresa la sinrazón de la existencia. Puede más la voluntad, un tanto dispersa, de juego, que la unidad última de la agonía." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 9 de mayo de 1989.)

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

EL MÁGICO PRODIGIOSO

De Calderón de la Barca. Dirección: Manuel Canseco. Escenografía: Lorenzo Collado y Manuel Canseco. Vestuario: Lorenzo Collado. Música: Francisco Curto. Intérpretes: Juan Calot, Fernando Tejada, Luis Lorenzo, Tony Isbert, Ramón Pons, José E. Camacho, Alejandro de la Fuente, Lola Muñoz, Jose María Escuer, Luisa Armenteros y Manuel Pereiro. Estreno: 8 de julio de 1989, en el Corral de Comedias de Almagro, dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real).

"(...) Estamos ante una pieza muy discutida de Calderón, a la que Menéndez Pelayo y el mismo Azorín opusieron críticas excesivas, rectificadas más tarde. Que el rectificar prudentemente es salvación de críticos confesos de excesos precipitados o apasionados. Una pieza considerada modernamente como extraordinaria prueba de maestría, en la que el autor exhibe, no sólo su autoridad teológica, sino su enorme habilidad de dramaturgo para producir unas acciones llenas de alternativas, de ondulaciones, en las que se equilibran el pensamiento y la vida.
Canseco se permite vestir con figurines dieciochescos a unos personajes que originariamente vivieron en el siglo III. Calderón no dudó en hacer sentir y hablar con argumentos propios de su siglo XVII a sus héroes: Cipriano, Justina, Lisandro, incluso al "Demonio" tentador y mago. El anacronismo conceptual del poeta precede



al anacronismo vestimentario del actual realizador. Naturalmente, el público del siglo XVII no percibía esa infusión de conceptos propios de la Contrarreforma en el pensar de unos mártires de los tiempos primitivos, perseguidos en Antioquía, su ciudad turca, y ejecutados por cristianos en Nicomedia, la capital de la antigua Bitnia, que alojaría en Nicea uno de los famosos concilios contra la heregía arriana. El público actual acaso se choque un punto, pues no es imperceptible la distancia entre los ropajes de los personajes y sus declaraciones cristianas. Pero incluso el choque, atrevido, un tanto excesivo, de un Demonio en fraques, negros o blancos, de prestidigitador moderno, si sugiere trucos más que magia, no llega a degradar las viejas situaciones.
Lo más importante, el bello texto, el verso rico, variado, terso y funcional de Calderón, está cuidado, limpio de osadas oposiciones ajenas y



Escenas de "El mágico prodigioso", de Calderón de la Barca, por la Compañía de Teatro Clásico. Sobre estas líneas, los actores Tony Isbert, de pie, y Luis Lorenzo. (Fotos: Chicho).

se oye bien. A veces pide un poco más de reposo para que no se escape la sutileza de los conceptos, pero siempre es válido el intento de conjugar ritmo y pensamiento, hazaña que casi siempre está lograda.
Espacio escénico también anacrónico por su utilitario neoclasicismo, ambientación musical en el buen sentido, modestos elementos mágicos al lado de los que la imaginación calderoniana proponía para corrales o escenarios.
Y un buen trabajo de Calot, en un Cipriano filosofante y comprometido, y una Justina pura, tentada y melancólica, bien incorporada por Lola Muñoz. Muy graciosa, la Livia de Luisa Armenteros, entre dos graciosos de buena ley: estupendo Clarín el de Luis Lorenzo; fino, en su sobria comicidad, el Moscón de Tejada. Correctos, con el difícil entorno de sus galanes, Camacho y Pons. Hondo, con la voz que conviene al personaje, Isbert, en un Demonio modernizado y elegante. Con reposo y seguridad, Escuer en el Lisandro. En un sobrio tono general, Pereiro y Alejandro de la Fuente. Resulta, pues, una interpretación honesta, respetuosa, que alcanza a contar con veracidad plausible una predicación ardua en la que Calderón añadió a la discusión de su tiempo la maestría técnica de un astuto y creativo autor teatral. Merece este Mágico prodigioso *una utilización prolongada para dar una medida clara y limpia del complejo teatro religioso de una alta cumbre de ese difícil teatro de combate por la fe, que eso fue en una época difícil don Pedro Calderón de la Barca."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de junio de 1989.)

"Esta vez, se ha atrevido con un drama, alabado por los eruditos ingleses como la mejor obra religiosa de Calderón. Todos la estudiamos como un precedente español (junto con El esclavo del demonio, *de Mira de Amescua) de* Fausto, *de Goethe: el protagonista abandona el estudio y vende su alma al diablo por una mujer; cuando va a abrazarla, encuentra a un esqueleto.*
Aparte del valor histórico, indudable, confieso mi escaso entusiasmo por esta obra. No es una originalidad mía. Nada menos que Menéndez Pelayo dijo que casi todo lo bueno de la obra (el pacto diabólico, sobre todo) es del tema, mientras que todo lo malo y enredoso es de Calderón. Y el juvenil Azorín: "Se reduce a un guirigay de confusiones, embrollos y ocurrencias desatinadas". Este, desde luego, no es el Calderón de La vida es sueño *o* El alcalde de Zalamea.
Juega Canseco al anacronismo en los trajes —con predilección por la época romántica— para subrayar la universalidd de la obra. El decorado es una reproducción del templete renacentista de Bramante, de gran belleza clásica, que ha de representar —esto sí, como en el barroco— montes, cuevas y casas, más la complicada tramoya que la obra exige y aquí apenas se nos da.
El espectador de hoy se ha de enfrentar con un lenguaje barroco enrevesado y unas discusiones teológicas interminables. La grandeza del drama faústico se difumina en un enredo de drama de honor que hoy no puede interesarnos. Como nos resultan impertinentes, para la acción principal, las peleas de los galanes y las bromas de los criados graciosos, aunque éstas sean lo que más alivie esta representación.
¿Dónde queda la sensualidad atractiva, el descubrimiento de la vida, toda la grandeza del drama faústico? Nuestro Siglo de Oro tendía más al debate teológico y la discusión jesuítica sobre el libre albedrío. Contra este peso luchan el director y los actores, es mucho peso." (Andrés Amorós. "Diario 16". 17 de agosto de 1989.)

ESPECTÁCULOS DIAMANTE-GRUPO 3. Madrid

LA TUTA Y LA RAMONETA

De Llorenç Vilallonga. Dirección: Julio Escalada. Coreografía: María José del Valle. Intérpretes: Roger Álvarez, Lola Baldrich, Julio Escalada, Susana Martins y Natalia Menéndez. Estreno: 20 de enero de 1989, en el Centro Cultural Julián Besteiro de Leganés (Madrid).

COMPAÑÍA ESPERANZA ROY. Madrid

UNA FAROLA EN EL SALÓN

De Santiago Paredes. Dirección: César Oliva. Escenografía: Ana Achiaga y Antonio del Castillo. Vestuario: Pilar Salsó. Intérpretes: Esperanza Roy, Nicolás Dueñas, Cayetana Guillén-Cuervo y Carlos Ibarra. Estreno: 14 de mayo, en el Teatro de la Caja Rural de Toledo.

"Es probable que hace unos años hubiera escrito Una farola en el salón *desde el planteamiento del teatro social, o a lo mejor como una tragedia contemporánea, no lo sé, pero lo cierto es que con el paso del tiempo he ido perdiéndole respeto al mundo, a sus caprichos, y en consecuencia, he comprendido que lo mejor es intentar reírse un poco de él. He llegado a la conclusión de que no se le deben regalar lágrimas, porque ya roba él las que puede: El mundo es un golfo.*
Por eso, Una farola en el salón *está escrita en clave de comedia, y con la sana intención de que podamos divertirnos un poco a cuenta de aquello que normalmente nos produce demasiado respeto o demasiado temor. Me parece un ejercicio, por lo menos, sano.*
Si algún agradecimiento le debo a Una farola... *es, precisamente, haberme hecho feliz y haberme divertido mientras la escribía."* (Santiago Paredes, autor. Fragmento del programa.)

"(...) Falla el libro, fragmentado, ingenuo y aleccionador, a partir de una idea leve, que pide perdón por haber nacido convirtiéndolo en un sueño. La entrada de sucesivos personajes —arduo trabajo del Frégoli/Nicolás Dueñas— uno a uno, mientras se detiene literalmente la acción para que el recién llegado haga su número, recuerda a aquellos teatros que firmaba el más mecánico Muñoz Seca, teatros en los que el velatorio de un muerto —o una cita con el tío rico que llega, o la contemplación de un objeto encontrado, o la existencia de un acontecimiento exterior insólito que cambia el destino de los personajes— va produciendo una cadena de visitas, de modo que acuden en sarta tipos que cuentan uno a uno lo que les pasa. Es un teatro de situación única, de chistes, sin progresión, que se logra alargando sin más una peripecia central.
Esperanza Roy merece, de todas formas, una visita al teatro, por más que una cierta languidez (¿siente el peso de una obra en la que no cree?) deja algunas veces en medias tintas un trabajo, en general, dificilísimo de levantar." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 27 de agosto de 1989.)

"(...) De Una farola en el salón *habría que comenzar diciendo que existe un claro desfase entre la ambición de la metáfora y la forma textual y estructural de la comedia, entre lo que el autor expone en términos ideológicos y lo que alcanza a transmitir en términos teatrales. La metáfora consiste en imaginar que un hombre, cansado por las características de la vida actual, decide renunciar a la condición humana asumiendo el comportamiento de un perro. Millones de personas, igualmente cansadas, le secundan,*

lo que obliga al "poder establecido" a solicitar de la esposa del aperreado ciudadano que lo convenza para que abandone su actitud. La mujer conoce por un momento la grandeza y la miseria del poder político. Y, al fin, comprende la ejemplaridad moral del marido, al que proclama amar profundamente. Momento en el que... se despierta, llega realmente el marido y éste expresa el fastidio que dio origen a su sueño.
Señalemos en favor de la obra la voluntad de conectar con ciertos estados de ánimo colectivos de nuestros días; en contra, la superficialidad de esta conexión, entre otras muchas cosas porque la puesta en escena no ha resuelto formalmente el carácter de sueño de casi la totalidad de la comedia, sometida a un naturalismo que entra en conflicto con los diversos elementos —en el diálogo, en los personajes, en el tiempo dramático— que no lo soportan. La evidencia de que ha sido un sueño, de que "no ha pasado nada", aparece, y no sin ciertas contradicciones de "racord", al final; lo cual no deja de ser un efecto teatral a destiempo, por cuanto nos da un elemento que debía haber dominado desde el principio en la conciencia de los espectadores, de la dirección y de los actores." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 17 de septiembre de 1989.)

"(...) Del arranque gracioso al desenlace, la acción se diluye en anotaciones superficiales como si, asombrado de sí mismo, el señor Paredes renunciara a dibujar con todos sus colores verdaderos una denuncia social, y prefiriera hacer cosquillas en las reideras, esas glándulas misteriosas, de los incomprensibles ciudadanos que "hacen la jarrita" en las taquillas de los teatros. Confía de la comicidad truculenta el tal cosquilleo y, en muchos momentos, el recurso es eficaz, escenas disparatadas por su acción hacen reír. De cuando en cuando, un aguijoncillo sale y pica en el curso del primer acto. Sin embargo, los "niños" de la pobre Irene a fuerza de pasotas resultan unos imbecilitos graciosos y la misma mamá en apuros parece una señora mucho más cuidadosa de insinuar el atractivo de sus estilizadas curvas que de mostrarse inteligente ante un problema tremebundo si no resultara luego una pura coña.
De donde se deduce que un buen arranque, un asunto prometedor, se le ha ido, con mucha risa, eso sí, de las manos, y se le va a al corral vivito y coleando. El peligro de una comedia en la que se quiere que pasen cosas anormales, atroces, aun tomadas a risa, es que después no pasen y que la acción real de la comedia se reduzca a dos escenas reales. La despedida matinal de Irene a sus hijos que se van al cole, y el cumplimiento final, con el marido, de la premonición o visión especial en que todo se queda.
El movimiento continuo añadido por la dirección al texto, más bien un poco corto, aporta gracias visuales superiores a las coloquiales, donde hay algunos buenos toques y mucho bla bla bla amable, aunque de relleno, Esperanza Roy luce su figura, muy moderna; su gracia, siempre un tanto nostálgica de la revista, y una manera desenfadada y graciosa de decir, que no tapa cierta insuficiencia a la hora de hacer una escenita dramática. Nicolás Dueñas incorpora una serie de tipos diferentes más diferenciados por el atuendo y la caracterización que por el modo de hacer, muy peculiar, del excelente actor, que resulta, a veces, muy divertido. Deliciosa, por figura, por naturalidad, por facilidad de recursos —de galga y galgo le viene la casta— Cayetana Guillén-Cuervo, en un papelito que ella mejora. Carlos Ibarra actúa con desenfado. No malgasta ni un gesto ni una entonación. Muy bien.
Decorado grato, de familia acomodada y ninguna aportación más a fina comedia ligera. Demasiado ligera." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 16 de septiembre de 1989.)

"(...) La función la cuenta Irene, la esposa, que en las tablas es Esperanza Roy. Bueno, la cuenta mientras la sueña. Contarla, la cuenta bien. Un poco arrevistadamente, pero bien. Con gracia. La señora Roy, mientras está digamos en vodevil, mantiene el interés jocoso del espectador, pero decae cuando el devenir de la trama demanda el tono dramático. Resulta que su marido, un buen día, decide no ir a trabajar más y convertirse en perro. Esta decisión cínica (o canina) origina unas catástrofes tales que está a punto de estallar la guerra definitiva. Paredes podría haber elegido; escoge la vía astracanesca, de humor fácil y construcciones tópicas, pero creo que con eficacia a la hora de llegar al público y generar la risa.
¿Astracanesca? Bueno, de vodevil; de vodevil sin cama. Porque es una función blanquísima. Y al darle ese ritmo trepidante, con timbres y teléfonos sonando constantemente, César Oliva, en la dirección, consigue el propósito de una función sin otras pretensiones que entretener, que acaso haya sido también la única intención de Santiago Paredes, o quizá no tan única, aunque el resultado final sea ese, porque hay en la pieza como un querer ir más allá, pero sin vuelo.





En esta página, dos escenas de la obra de Santiago Paredes "Una farola en el salón". En la parte superior, de izquierda a derecha: Cayetana Guillén-Cuervo, Esperanza Roy y Carlos Ibarra. Debajo, en actitud de tango, Esperanza Roy y Nicolás Dueñas. (Fotos: Chicho). En la otra página, actores del Teatro Estable de Cáceres representan "Calamita", de Torres Naharro. (Foto: Luis Casero).

Irene, al fin, despierta de la pesadilla, y, mimosa, besuquea feliz al marido al regreso a casa, pero éste le anuncia una decisión terrible. Menos mal que cae el telón. En el sueño, la pobre señora recibe una serie de personajes que encarna Nicolás Dueñas, excesiva la caricatura a mi entender. El más logrado, y el público lo aplaudió, el del jefe. Entendidos todos como "gags" cómicos, no como coherentes personajes de una comedia. Y, naturalmente, en esos dos meses que sueña Irene que dura aquel tormento de su marido convertido en perro, situación que termina amorosamente asumiendo, sus hijos andan por ahí, por la casa, revoloteando: soltura y frescor interpretativo en Cayetana Guillén-Cuervo; y Carlos Ibarra completando un reparto en congruencia con la finalidad perseguida.
El público siguió con regocijo la representación, premió varios mutis y ovacionó al final, obligando al autor a dirigir unas palabras de gratitud." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid. 16 de septiembre de 1989.)

"(...) Una farola en el salón *no es, ni creo que pretenda ser, una gran obra de teatro, sino simplemente un entretenimiento, escrito para pasar el rato, y respaldado por su poquito de crítica social bastante hábilmente entretejida entre las peripecias de la acción. Acción, por así decir: en realidad, una única situación que se alarga a base de "sketchs", que no otra cosa son en realidad las sucesivas escenas de la pieza.*
En una familia ha sucedido algo increíble, le ha ocurrido algo increíble al marido. La esposa y los dos hijos, que son quienes están en escena, reaccionan cada uno a su manera, pero han de atender a variadas personas que por diversos motivos vienen a tomar cartas en el asunto. El desarrollo de la acción es así muy simple: la familia permanece como elemento central, que ha de ir reaccionando ante cada una de las sucesivas visitas. Y en ese choque entre el dramatismo de la situación que viene de los tres familiares y la comicidad de la intervención de los visitantes, reside el carácter bufo de la función.
En el segundo acto, el tono de la función, o su calidad teatral, suben: el sucederse de los visitantes, que por repetido pueden llegar a cansar, pese a su evidente salero, deja poco a poco paso a la aparición en la superficie de los sentimientos personales de la protagonista, la esposa desconcertada que va haciéndose al fin dueña de la situación y deja aflorar lo que de crítica social y tragedia late en el fondo de la comedia. Esperanza Roy, que acusa en todas las escenas cómicas su insuperable habilidad en el género, alcanza en esos momentos finales de tono dramático altos registros interpretativos que corroboran el acierto de su intervención a lo largo de toda la obra.
Mención especial merece Nicolás Dueñas, a quien se han confiado todos los personajes, tan variados, que visitan la casa. Nicolás es sucesivamente un médico, un portero, una dama miope, un ministro, un sacerdote, etc... Sus continuas apariciones en escena con caracterizaciones a cual más divertida, prestan a la obra su radical comicidad. En general, su intervención constituye el detonante de la risa, y ese es el mérito fundamental de Nicolás Dueñas en este caso." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 17 de septiembre de 1989.)

ESPERPENTO. Ciudad Rodrigo (Salamanca)

FUERA DE QUICIO
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Francisco Hernández y Gonzalo González. Escenografía: Amador Santos. Intérpretes: Trinidad Martín, Amalia de Prado, Tomás Carrera, Angel Azabal, Andrés del Río, Nati López, Javier García y Gonzalo González. Estreno: 28 de abril de 1989, en el Instituto Ramón Olleros de Béjar (Salamanca).

BIDASOAKO ANTZERKI IRAUNKORRA (BAI) TEATRO ESTABLE DEL BIDASOA. Hondarribia (Guipúzcoa)

KAIXO, MI BELLE
Espectáculo de calle. Guión y dirección: Ruth Aguirre y Ramón María Albistur. Intérpretes: veinte actores. Estreno: 15 de octubre de 1988, en el Festival Internacional de Teatro de Bayona (Francia).

BASAJAUNEN OPARIA/EL REGALO DE LOS BASAJAUN
De Ruth Aguirre y Anttón Sánchez. Dirección: Ramón Albistur y Javier Gil. Escenografía: Carmen Elguea y Mario Etxebarría. Vestuario: Esther Carrizo y Carmen Elguea. Música: Alipio Fabián.



Intérpretes: Michèle Gacy, Kotte Susperregi, Maite Franco, María Aguirre y Antton Sánchez. Estreno: 12 de febrero de 1989, dentro de una Campaña de Teatro de los Centros de EGB de Hondarribia, Irún y Hendaya. Espectáculo patrocinado por los Ayuntamientos de Irún, Hendaya y Hondarribia.

EL HECHIZO DEL AMOR Y DE LA MUERTE
Texto y dirección: Francisco Javier Gil. Escenografía: Ruth Aguirre y Miguel Ángel Aguirre. Vestuario: Esther Carrizo. Intérpretes: Eva Recio. Maite Franco, Aitor Garmendia, Izar Garmendia, Maite Vergara, Inma Alba, Fernan Mixelena, Raúl Rubio, Maite Aguirre, Ruth Aguirre, Anabel Mateo, Peio Mateo, Mario Etxebarría y Silvia Gonzalez. Estreno: 4 de marzo de 1989, en el Cine Avenida de Irún. Espectáculo subvencionado por la Diputación Foral de Guipúzcoa y el Ayuntamiento de Irún.

TEATRO ESTABLE S.A.L. DE CÁCERES. Cáceres

CALAMITA
De B. Torres Naharro. Adaptación: Juan Antonio Castro. Dirección: Miguel A. Gallardo. Escenografía: Hilario Bravo. Vestuario: Arranz Y Ollero. Intérpretes: Francisco Javier Magariño, Luis Molina, Leandro Rey, Juan Francisco Quesada, Berta Gómez, José Parrilla, Lola Gragera y Jesús Búrdalo. Estreno: 12 de junio de 1989, en la plaza de Las Veletas de Cáceres, dentro de los festivales de Cáceres 89. Coproducido con el Patronato Festivales "Ciudad de Cáceres" 89.

"Publicada con posterioridad a la Propaladia, *obra de conjunto del dramaturgo extremeño, la* Calamita *es una comedia de Torres Naharro que preanuncia algunos elementos de lo que será posteriormente la "Comedia nueva" lopesca: la intriga, la superposición escénica de las parejas nobles-criados.*
Es una comedia que adolece aún de cierta precariedad argumental, pues la supuesta acción principal (los amores de Floribundo y Calamita) se ve arrinconada por la que reúne al trio formado por Torcazo, su mujer. Libina, y el pícaro Jusquino. Personajes provenientes de los antiguos géneros (el bobo, el estudiante), junto a otros que preludian la modernidad. Torres Naharro es, con todo, el principal dramaturgo de comienzos del siglo XVI, merecedor de mejor suerte en la escena actual.
En ese sentido, la Calamita *del Teatro Estable de Cáceres cumple el primer e importante objetivo. Otra cosa son los resultados, más mediocres que la excelente intencionalidad que desde hace tiempo ha mostrado renquea de ritmo, con un cuadro de actores en el que existen muy diversos —en exceso— niveles y registros de interpretación. Y así, mientras que se nota la experiencia de Berta Gómez, Leandro Rey, e incluso Lola Gragera y "Quico" Magariño, el resto aún está verde. Y eso se nota en la relación de los personajes: Jusquino-Torcazo, Libina-Torcazo y, sobre todo, Jusquino-Floribundo. Acción frente a estatismo y fácil estereotipo, en definitiva.*
La escenografía busca —conscientemente, creo— un ambiente naïf (salida del Sol y de la Luna) y redunda en una cierta monotonía que recorre esta Calamita.
Pros y contras, pues, en un nuevo montaje del Teatro Estable de Cáceres, que ha tenido la valentía de llevar a la escena una obra de nuestro dramaturgo clásico más conocido." (Francisco Muñoz Ramírez. "Hoy". Badajoz. 14 de junio de 1989.)

TEATRO ESTABLE DE GRANADA. Granada

Director: Fernando Cobos. Intérpretes: Elena Bruna, Eva Castro, Fernando Cobos, Marina Cortese, Sara F. Ahava, Gonzalo G. Serrano, Carmen G. Valdecasas, Sonia G. Valdecasas, Pablo Guzmán, Lola Palomares, Abenámar Paris, Rosa Rojo, Xari Rosa y Johanes Wakenhorst.

Espectáculos estrenados en la temporada 1988-1989:

MOLLY BLOOM
Basada en el monólogo de "Ulises", de James Joyce. Dirección: Fernando Cobos. Estreno: 24 de abril de 1989, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de Granada.

CÍRCULO DE TIZA
Basada en "El círculo de tiza caucasiano", de Bertolt Brecht. Dirección: Fernando Cobos. Estreno: 13 de mayo de 1989, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias de Granada.

EL VERGONZOSO EN PALACIO
De Tirso de Molina. Dirección: Fernando Cobos. Estreno: 11 de agosto de 1989, en la plaza de toros de Huéscar (Granada).

LA TOMA DE LA BASTILLA
De Fernando Cobos. Dirección: Fernando Cobos. Estreno: 6 de mayo de 1989, en la plaza del mercado de Loja (Granada).

TEATRE ESTABLE DE LLEIDA. Lérida

HELENA A L'ILLA DEL BARÓ ZODIAC
De Josep María Benet i Jornet. Dirección: Marcel.lí. Borrell. Escenografía: Eduard Muntada. Coreografía: Marta Castañer. Intérpretes: Alicia Pérez, David Sentís, Isabel Cabós, Xavier Ariza, Margarida Troguet, Carme Bellet y Maite Dolset. Estreno: 4 de diciembre de 1988, en el Teatro Principal de Lérida.

TEATRO ESTABLE DE MÁLAGA. Málaga

LA HERIDA DEL TIEMPO
De J. B. Priestley. Dirección: Tina Sainz. Escenografía: Jesús Calvo. Intérpretes: Tina Sainz, Francisco Jiménez, Pilar Ruiz Nieto, Ana Fernández, Elena Somodevilla, Lola González, Miguel Recio, José Miguel Guardiola, Eugenia Rojas y Joaquín Núñez. Estreno: 17 de noviembre de 1988, en la Casa de la Cultura de Málaga.

El Teatro estable de Málaga ha abierto su temporada con la puesta en escena de la obra de John B. Priestley La herida del tiempo, *que interpreta y dirige Tina Sainz.*
Esta obra es una comedia dramática cuya acción se desarrolla en la pequeña ciudad de Newlingham (Inglaterra), entre 1919 y 1939, años de paréntesis entre las dos guerras mundiales. Priestley escoge a los Conway, una familia numerosa de provincias de clase media, para exponer claramente su particular teoría sobre el tiempo, para explicar que éste no existe tal y como lo entiende el ser humano.
La transposición cronológica de las vidas de los personajes es la clave que utiliza el autor para llegar a la conclusión de que el tiempo es solamente una especie de sueño. Para ello se vale de un juego que sólo el espectador conoce: invertir el orden del segundo y tercer actos a través de una especie de sueño que tiene Key, uno de los miembros de los Conway. La feliz existencia de esta unida familia se convierte treinta años después en una amarga lucha de rivalidades e intereses entre sus propios miembros, ninguno de los cuales ha conseguido la meta que se proponía. Sólo Alan, el mayor de los seis hermanos Conway, es el único que no ha cambiado, quizá porque el autor escoge a este personaje para representarse a sí mismo en ello y para poner en su boca su última reflexión: "Yo creo que casi todo lo que ahora nos ocurre es precisamente por creer que el tiempo se está llevando nuestra vida, por eso nos empujamos, nos debatimos, nos herimos los unos a los otros".
La brillantez del segundo acto, lo mejor de toda la obra, hace olvidar al espectador lo que en el primero contempla no más allá de una especie de cuadro costumbrista inglés de principios de siglo, de rápidos diálogos carentes de contenido para nuestra época actual. La experiencia interpretativa de Tina Sainz queda patente en el escenario, pero sin eclipsar al resto de los jóvenes actores del Teatro Estable que representan sus papeles muy dignamente. Sin desmerecer la labor de sus compañeros cabe destacar la intrepretación de Pilar Ruiz, Paco Jiménez y de la jovencísima María Eugenia Rojas." (Montse Martín. "El Sur". Málaga. 27 de noviembre de 1988.)









A la izquierda de estas líneas, tres producciones del Teatro Estable de Málaga. De arriba abajo: "La herida del tiempo", de Priestley; "Los cuernos de don Friolera", de Valle-Inclán; y "El día que me quieras", de Cabrujas. Sobre este texto, "Aquí no paga nadie", de Darío Fo, otra producción del malagueño Teatro Estable. En la otra página, una escena de "Matrimonio blanco", por el Teatro Estable de Navarra.

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Dirección: Miguel Gallego. Escenografía: Jesús Calvo. Intérpretes: Concha Galán, José Miguel Guardiola, Lola González, Miguel Recio, José Pineda y Francisco Jiménez. Estreno: 22 de diciembre de 1988, en la Casa de la Cultura de Málaga.

"(...) Fo posee un desmesurado ingenio para la farsa. Su corrosivo humor no está para sutilezas, va directo al trazo grueso y el sarcasmo despiadado. Aquí no paga nadie *es una traca imparable de "gags", y aunque algunos puedan resultar desfasados, anacrónicos, su propia densidad cómica hace que la farsa no desfallezca.*
Así pues, por poco que se haga, el desbordante mecanismo de risotadas dispuesto por Fo tiene que funcionar en el escenario, a la fuerza. Y el motaje del Teatro Estable de Málaga funciona, es decir, el pùblico rie, algunos incluso se llegan a tronchar de risa, no tanto porque los actores lleven a cabo una interpretación magistral, sino, sobre todo, por la gracia original de la farsa.
Los actores hacen un trabajo más o menos correcto, aunque escaso de recursos, sobre todo por su escaso repertorio de muecas. Se limitan a dejarse llevar por el texto, y como contrapeso a la rigidez de sus primeras escenas, acaban por tocar techo, convirtiéndo la farsa en una payasada. Pero no pasa nada, la farsa de Fo es amazónica y admite, e incluso sugiere a veces, el trazo de brocha gorda y la locura vodevilesca.
Lo que no nos parece muy correcto es que se juege de manera un tanto engañosa con el nombre de la actriz Tina Sainz. Los reclamos publicitarios son lo suficientemente confusos como para que el espectador pueda pensar que Tina Sainz sale a escena. Y no es así. Luego, con un poco más de atención, uno puede pensar que lo que ha hecho Sainz es dirigir el espectáculo. Pero tampoco (o quizá sí). En el programa de mano se dice, y transcribo textualmente: "Compañía Teatro Estable de Málaga que presenta y dirige Tina Sainz en Aquí no paga nadie, *de Darío Fo; dirección: Miguel Gallego". Entonces, si el director es Miguel Gallego, ¿qué dirige Tina Sainz? ¿Y qué significa eso de que presenta? Total, un engañoso gancho publicitario que el público podría tomarse a mal."* (F. Burguet Ardiaca. "El País". Barcelona. 3 de julio de 1989.)

LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA
De Valle-Inclán. Dirección: Jesús Calvo. Escenografía: Jesús Calvo. Intérpretes: Francisco Jiménez, Concha Galán, José Miguel Guardiola, Elena Somodevilla, Pilar Ruiz Nieto, José Pineda, Alberto Ríos, Miguel Recio y Rocío Bocanegra. Estreno: 3 de febrero de 1989, en la Casa de la Cultura de Málaga.

EL DÍA QUE ME QUIERAS
De José Ignacio Cabrujas. Direción: Tina Sainz. Escenografía: Polín Casares. Intérpretes: José Miguel Guardiola, Francisco Jiménez, Concha Galán, Ana Fernández, José Pineda, Pilar Ruiz Nieto y Alberto Ríos. Estreno: 9 de marzo de 1989, en la Casa de la Cultura de Málaga.

"(...) *En* El día que me quieras *Cabrujas exhibe una escritura de incuestionable calidad y una facilidad no menos cierta para el diálogo escénico. La obra, que ahora se presenta en el Goya, pone tales aptitudes al servicio de un argumento un punto rebuscado, pero de una positiva capacidad seductora. Como digo, se trata de una confrontación entre la devoción alienada que pudo suscitar un mito popular —Carlos Gardel— y la fe y la esperanza encendidas que un hombre pone en el cambio revolucionario universal y liberador. En este segundo polo de la historia, Cabrujas acaba por radiografiar, con una melancolía próxima al patetismo, una actitud escapista y quimérica. Es la actitud de ese "Pio Miranda", un personaje desarraigado a quien el mismísimo Stalin se supone designará para un trabajo en una explotación agrícola en Ucrania.*
El legendario tanguista Carlos Gardel, por un azar irrelevante, visita la casa donde tres hermanas de una noble familia se derriten en una veneración del mito; idolatría de la que, evidentemente, no puede participar el traspuesto revolucionario, novio de una de ellas, impaciente por trasladarse a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.
Tina Sainz ha montado el texto potenciando sus elementos poéticos y tratando de acentuar con algunos recursos brechtianos el trasfondo psicológico, personal y social de las tres mujeres de la historia, en cuyo horizonte se dibuja una clara desolación chejoviana. La figura del visionario "enragé" se retrata por sí sola y es el contrapunto hosco a una sociedad alienada, moralmente empobrecida. El contrapunto y, a la vez, la encarnación de un inútil exabrupto.
El espectador de El día que me quieras *percibe, creo yo, la ternura con que la directora ha*



manejado el asunto, consiguiendo que la anécdota se siga con interés y salve sus difíciles escollos. El punto insalvable, ya desde el propio texto, lo constituye el "clou" de la situación dramática, el estallido del conflicto, cuando la ideología de "Pio Miranda" se ve contrastada sarcásticamente en medio del cuadro doméstico, a través de un rosario de tópicos escalofriantes. Tina Sainz y los actores pasan como pueden por encima de esta "imposible" escena, el momento más frágil que hay en el texto de Cabrujas.
Con todo, lo más interesante de El día que me quieras *reside en el trabajo del autor, en las espléndidas imágenes que surgen de los diálogos, en la habilidad con que Cabrujas consigue relatar un microcosmos social, haciendo que los personajes se muevan sobre la línea ambigua que oscila entre la realidad y la alegoría. Mi personal impresión sobre la compañía Teatro Estable de Málaga es que la buena voluntad y la entrega privan por encima de la experiencia y de aquel oficio que permitiría obtener rentas mucho más altas de la obra que tienen entre manos.*
Los resultados parecen siempre desiguales; no hay un solo papel "redondo", una labor perfectamente acabada, y no citaré, por tanto, individualidades. Tina Sainz ha acertado, sin embargo, en no forzar la interpretación más allá de los recursos razonables del grupo, y creo, en suma, que pese a lo dicho la compañía malagueña logra en esa incursión barcelonesa resultados suficientemente dignos. Tan dignos, al menos, como los que a veces consiguen grupos autóctonos a los que tendemos a tratar con menor severidad y exigencia." (Joan-Antón Bench. "La Vanguardia". Barcelona, 24 de julio de 1989.)

NO TE BEBAS EL AGUA
De Woody Allen. Dirección: Miguel Gallego. Escenografía: Jesús Calvo. Intérpretes: Francisco Jiménez, Fany Castro, José Miguel Guardiola, Elena Somodevilla, José Pineda y Pedro Fernán. Estreno: 20 de abril de 1989, en la Casa de la Cultura de Málaga.

APERTURA ORANGUTÁN
De Fernando Arrabal. Dirección: Javier Sanz. Escenografía: Miguel Ordóñez. Intérpretes: Francisco Jiménez, Concha Galán, José Miguel Guardiola, Elena Somodevilla y Pedro Fernán. Estreno: 9 de junio de 1989, en la Casa de la Cultura de Málaga.

AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN
De Federico García Lorca. Dirección y escenografía: Miguel Gallego. Intérpretes: Natí Sánchez, Juan Carlos Montilla, María José Ruiz Villodres, Carmen Yáñez, Laura Baena y María José Parra. Estreno: 28 de julio de 1989, en la Casa de la Cultura de Málaga.

TEATRO ESTABLE DE NAVARRA (TEN). Pamplona

MATRIMONIO BLANCO
De Tadeusz Rózèwicz. Dirección: Jaroslaw Bielski. Escenografía: Vicente Galbete. Intérpretes: Asun Abad, Yolanda Abad, Jorge Munárriz, Javier Ibáñez, Leticia Sagüés, María José Sagüés, Maite Cebrián, Arantxa Aranguren, Marcos Santos e Iñaki Irisarri. Estreno: 22 de octubre de 1988, en el Teatro Gayarre de Pamplona. Espectáculo subvencionado por el Gobierno de Navarra.

TEATRO ESTABLE DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA. Santander

VUELOMAGIA (FLY-BY)
De Alfonso Vallejo. Dirección: Francisco Valcarce. Escenografía: José María Helguera. Vestuario: Jesús Peláez. Intérpretes: Javier Rebanal, Juan Loriente, Kevin Kilcoyne, Cristina Fernández Samaniego, Gema Quindos, Rafael San Martín, Pilar García Zarzuelo, Marta Gutiérrez, Antonio y Ana Rebanal. Estreno: 17 de enero de 1989, en el salón de actos del Ateneo de Madrid. Espectáculo subvencionado por la Diputación Regional de Cantabria.

TEATRO ESTABLE DE VALLADOLID.
Valladolid

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

De Federico García Lorca. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía y vestuario: Mery Maroto. Intérpretes: Pilar Castelao, Juan Antonio Quintana, Juan María Porras, Ángel Rojo, Juan Ignacio Miralles "Licas", Francisco Meléndez, Javier Martínez, Esther Izquierdo, Margarita Gómez, Amparo Ricote, María Jesús Esteban, Sagrario Arraz, Lucía Quintana, María Ángeles de Lozar, Ana Quintairos, María Jesús Recio y Carlos Domingo. Estreno: 18 de octubre de 1988, en Benavente (Zamora). Espectáculo realizado con la colaboración de la Caja de Ahorros de Salamanca.

"Esta reposición del ya "clásico" montaje de Juan Antonio Quintana llega al Zorrilla, Día del Ahorro, después de una gira por diversos pueblos de Castilla y León. Un luminoso espectáculo, sencillo en su escenografía, adecuadísima para su vocación trashumante, con un hermoso tapiz, escenario, una matizada utilización de la luz y de los objetos, y una visión deshumanizada, así está en Lorca, de estos fantoches que son el doble de lo real y que luego, con mayor riqueza y hondura, desarrollará el poeta hasta su abrupta muerte. La línea elegida (gestos, voces, juegos) no se quiebra ni en el vistosísimo saludo final: los muñecos nos reciben y nos despiden. Hemos pasado de un mundo a otro en el lapso de dos breves horas." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 7 de noviembre de 1988.)

ROMEO Y JULIETA

De William Shakespeare. Dirección: Juan Antonio Quintana. Escenografía y vestuario: Mery Maroto. Intérpretes: Blanca Herrera, Carlos Domingo, Juan Antonio Quintana, Esther Izquierdo, Eduardo Gijón, Fernando Jiménez, Ángel Rojo, Asunción Sánchez, Ignacio José Medina, José Luís Chavarría, José Ángel Pastor, Gonzalo Baz y Miguel Pascual. Estreno: 5 de agosto de 1989, dentro del Festival de Teatro Clásico de Burgos. Espectáculo realizado en colaboración con la Caja de Ahorros de Salamanca.

"(...) La importancia de esta representación radica en dos circunstancias. Por un lado, que nunca, si la memoria no nos falla, se ha presentado en Salamanca Romeo y Julieta, *de Shakespeare; la obra, la versión, cuidada en todos los extremos, que ofrece esta compañía. Un estilizado y funcional montaje permite los cambios de escenas sin rupturas ni pérdidas de ritmo y la acción fluye sin barreras que puedan provocar pérdida de tensión. Incentiva, asimismo, la imaginación del público, que desde su butaca se siente libre para recrear los lugares donde transcurre la acción.*

Todas las dificultades que ofrece el montaje de una obra clásica representada a lo largo del tiempo en todas las latitudes y circunstancias exige el máximo cuidado y gran sensibilidad, y más aún tratándose de una obra de Shakespeare. Romeo y Julieta, *en cuidada versión, obligaba a una reducción del texto, dadas sus dimensiones. El acierto de la Compañía Estable de Valladolid en este sentido ha sido evidente, consiguiendo un ritmo en la acción y una densidad en la resolución de las situaciones realmente excepcional.*

Si el montaje es excelente, moderno y clásico a la vez, porque se ha buscado un equilibrio entre una y otra fórmulas, la interpretación es igualmente meritoria. Blanca Herrero y Carlos Domingo viven con dominio y personalidad a los principales personajes. Extraordinario Juan Antonio Quintana en el de fray Lorenzo, confesor de Romeo. El actor superó ampliamente las dificultades que el papel ofrece. El conjunto del reparto, formado por Esther Izquierdo, Eduardo Gijón, Fernando Cay, Ángel Rojo, Elvira Minguez, Ignacio José Medina, José Luis Chavarria, José Ángel Pastor, Gonzalo Baz y Miguel Pascual, perfectamente acoplado.

El público, que siguió la obra con verdadero interés, aplaudió calurosamente, tanto la labor interpretativa como la puesta en escena." (V.R. "La Gaceta Regional". Salamanca. 8 de septiembre de 1989.)

"(...) Una compañía no institucional, realiza un montaje con todas las trazas de tal. Con presupuesto limitado, pero ilimitado entusiasmo y trabajo. Resultado global positivo, en el conjunto armónico de sus signos: espacio escenográfico (sencillo, bello, sugeridor y creativo), actores disciplinados en el ritmo de la dinámica (o en el del silencio, luz y atmósfera), espacio vacío de objetos pero lleno de imágenes. Shakespeare desde sí mismo, nada más y nada menos. Y como hace poco en otra obra del genio de Avon, un colectivo dispuesto a superar las dificultades, incluso las imposibilidades. En su duración exacta Romeo y Julieta...*y la tragedia del amor y el destino que impide su continuidad.*

Pero vayamos al montaje. Versión española de Astrana Marín, clásica, musical, incluso un poco cantarina. Un prólogo añadido —innecesario—, que explica lo que luego sucederá ante el espectador. Una puesta en escena que no intenta la ruptura, sino la fidelidad, acentuando lo grotesco y lo histriónico de algunos personajes (Fray Lorenzo, la nodriza, Mercuccio) en la primera parte y ciñéndose al drama íntimo de la segunda, jugando a la expresión física los espadachines y con un pizquito de retórica en ese afán de que la palabra llegue con nitidez y grandeza.

Cuidadísima en los detalles, en la utilización de ese espacio, diseñado una vez más, con maestría y creatividad por Mery Maroto, intentando conciliar las diferentes escuelas interpretativas. Sirviendo al texto y no sirviéndose de él, desde la concepción de la pieza como algo a la vez dramático y musical. Aciertos específicos en el primer encuentro en el baile, en la segunda mitad de la escena del balcón, en la lúgubre que cierra la obra, con la presencia rememorativa de





En esta página, dos producciones del Teatro Estable de Valladolid. A la izquierda, "Romeo y Julieta", de Shakespeare. Debajo, una escena de "La zapatera prodigiosa", de García Lorca. En la otra página, arriba, un momento de "Apertura orangután", de Arrabal, por el Teatro Estable de Zaragoza. Debajo, Esther Formosa, intérprete única del espectáculo "Doncs que voleu que hi faci".

Fray Lorenzo, a la vez personaje participatorio y distanciador del drama.
Este Romeo y Julieta *era el mejor espectáculo de ferias. Sin eufemismos, aisladamente, un buen Shakespeare de los que no se prodigan en los escenarios españoles, ni siquiera por los centros subvencionados y con "casting" que se dice de prestigio."* (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla ". Valladolid. 30 de septiembre de 1989.)

"(...) El Teatro Estable de Valladolid, con una larga trayectoria profesional a sus espaldas tiene actores suficientes para encarar el reto pero, su trabajo, en este caso, no está unificado. Los mayores hacen uso de su experiencia y los jóvenes suplen la falta de técnica con un entusiasmo digno de admiración. Cada uno resuelve su personaje como mejor sabe, pero nadie parece tener una idea clara de su papel en el complicado engranaje de la tragedia. Juan Antonio Quintana ha realizado una puesta en escena confusa y llena de tópicos. El movimiento de los actores sobre el escenario llega a ser irritante, debido a una premisa naturalista de interpretación que por un lado, no les deja trabajar cómodamente y por otro, impide que se escuche el texto ahogado por las constantes idas y venidas y los incesantes jadeos de los esforzados intérpretes.
Los momentos clave de la tragedia pasan desapercibidos por no estar planteados los conflictos con suficiente densidad. Si no se conociera a la perfección la historia, apenas se sabria de qué pasión están poseídos los jóvenes protagonistas y al no existir una lectura clara de la obra ni un ritmo preciso en el desarrollo de los acontecimientos, la historia se va alejando del espectador conforme los personajes se muestran una y otra vez en el mismo estado en que aparecieron. La escenografia transformable, con lejanas reminiscencias urbanas, aunque cumple a la perfección el papel de crear espacios distintos, no deja de ser gratuita.
Con todo, la culpa del tedio final no es de los actores, que en todo momento ponen lo mejor de si mismos para encarnar a los complicados personajes, y si se encuentran vendidos en escena es porque las fuerzas de la tragedia están lejos de todo lo que dicen y hacen y son movidos por indicaciones escénicas ajenas al núcleo de la obra.
Las palabras de Shakespeare, cuando nos llegan, conservan su hermosura y rotundidad y aunque sólo sea por eso valdria la pena emplear tres horas en ver el trabajo del Teatro Estable de Valladolid." (Pedro Rebollo. "Diario 16 de Aragón". Zaragoza. 13 de enero de 1990.)

TEATRO ESTABLE DE ZARAGOZA. Zaragoza

APERTURA ORANGUTÁN

De Fernando Arrabal. Dirección: Mariano Cariñena. Escenografía: Mariano Cariñena. Vestuario: Soledad Albiac. Intérpretes: Luisa Gavasa, David J. García, María José Moreno, Juan Carlos Gracia, Blanca Carvajal y Jesús Pescador. Estreno: 11 de octubre de 1988, en el Teatro-Cine Municipal de Erla (Zaragoza).

"(...) La historia de una campeona europea de ajedrez, Matilde, cuyo novio se siente desbordado por su desmedida capacidad de perfección —tanto en la cotidianidad como en el lecho—, sirve para desplegar ese infinito laberinto de casualidades, coincidencias imposibles y equivocas que configuran el auténtico vodevil. La presencia del campeón del mundo de ajedrez, un americano impasible, una criada, una prostituta que se convierte en psiquiatra lasciva de golpe y un gangster que se transforma en detective ilusorio, constituyen el mosaico de un reparto atrabiliario, cómico y "enternecedor".
El texto de Arrabal, en cuanto argumento dramático, no es nada del otro cielo. Posee dos actos de desarrollo vertiginoso, con algunas escenas afortunadas, pero el tercero es más bien anodino, insustancial e imperfecto, aunque la capacidad de distorsión del dramaturgo acaba resolviendo por la via del esperpento y del absurdo la pieza, a la vez que parece proponer una cierta ruptura con un género rigido y de estricta concepción.
Pese a este defecto no desdeñable, Apertura orangután *se erige como un espectáculo excelente, ligero y atractivo, merced a la cuidada planificación escénica del director, Mariano Cariñena, a la sabia elección de una escenografia resuelta en degradaciones de verde y violeta, con el tipico armario, puertas y un tálamo con claras referencias al tablero de ajedrez. El ritmo de la pieza es perfecto, equilibrado y la interpretación es en todo momento homogénea y brillante. Hacia tiempo que no veía una labor de actuación, en una compañia aragonesa, tan medida, con esa concentración, con esa dicción tan correcta y con un nivel tan parejo, sin discordancias. Podria decirse que en algún momento se acusa "efectismo" y "artificiosidad" —toda la obra de Arrabal rezuma artificiosidad, impostura tras impostura—, pero ello no resta un ápice la excelente labor de interpretación (...)"* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 19 de noviembre de 1988.)





ESTHER FORMOSA. Barcelona

DONCS QUE VOLEU QUE HI FACI

Del colectivo. Dirección: Joan Anton Sánchez. Vestuario: Clara Formosa. Intérprete: Esther Formosa. Músico: Agustí Humet. Estreno: 23 de febrero de 1989, en el Teatre Malic de Barcelona.

"Como porción del género "café concert", el ejercicio es un pequeño galimatías que probablemente —y de vivir aún— levantaría las iras de aquel sabio que fue Sebastià Gasch. Lo bueno es que esto lo saben bien los responsables del experimento: Joan Anton Sánchez, el asesor escénico; el músico Agustí Humet —que a la guitarra debiera domar alguna cejilla que se le tuerce—; la propia Esther Formosa y, en fin, el padre de la criatura, quiero decir , el padre carnal, Feliu Formosa, cuyo influjo se adivina a pesar de su ausencia pudorosa del "cast". Todos ellos saben que no se puede encender una vela a "Francisco Alegre" y otra a Kurt Weill sin que la coherencia del espectáculo se resienta por ello. Sólo desde un apriorismo paródico se sostiene el delicado hilo conductor que enlaza las canciones del personaje, sin que importe demasiado, entonces, que tres o cuatro de ellas sean positivamente serias, trágicas incluso. De ahí que se hable en el programa de un "cóctel-barretxa" singular, aun cuando tampoco el lenguaje "xava" aparezca por ningún lado.
En resumen: prescindan ustedes del guión y comulguen con la manga ancha y arbitraria de "La Canyi', en la que lo mismo cabe un "Stormy weather", jocundo y espléndido, que una pieza latinoamericana dedicada a un Bru de Sala —el director general— virginal, todopoderoso y milagrero. El "homenaje" es de antología. Insisto: las incongruencias de la sencilla arquitectura de ese trabajo son absolutamente triviales al lado de la sustancia del asunto. Y la sustancia del asunto no es otra que hora y media de comunicación entrañable, premonitoria, no ya de los progresos de una aplicada actriz, que conocíamos, sino de una actriz de dimensiones catedralicias, si se me permite la expresión. En el plano medio y corto, que es lo que da de si el diminuto escenario de Malic, Esther Formosa domina el arte de la seducción con una muy inteligente y personal picardía. A los chicos de Sant Cugat o de TV-3 les brindo —gratis— la idea de que se apresuren a ficharla: en el terreno coloquial la Formosa exhibe unas aptitudes histriónicas seductoras, cordiales, a punto de homologarse con lo mejor de la Sardà o de la Maura.
El cubículo de La Fanfarra colabora con su intimidad a asegurar los recursos vocales de la

Formosa-cantante. La actriz entona bien, modula perfectamente, lo mismo una pieza de Maria Dolores Pradera que la severidad cadenciosa de "Lili Marlen". Debe sólo controlar el volumen, sobre todo en los agudos, a punto, a veces, de quebrarse. Por lo demás, el trabajo de la actriz es una pura y sugestiva delicia, plagado de sagaces insinuaciones, contenido, sin tolerar nunca que la parodia se desabroche para soltar la farsa facilona. "La Canyi" son noventa minutos de higiéne mental; la comedianta nos hace reir y sonreir, nos limplia de telarañas y llama de tres en tres a sus admiradores como la cupletista, como la Dietrich, como la voz y el gesto que albergan su ingenua briboneria.
Los aplausos de anteanoche obligaron a la actriz a brindar dos canciones de propina. En una de ellas volvió a relucir el brechtista, el brechtólogo, el brechtiano que hay en su progenitor, Feliu Formosa: la muchacha cantó la versión catalana de un magnifico "Mackie"." (Joan Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 16 de abril de 1989.)

"(...) En Què voleu que hi faci, *Esther Formosa recrea y homenajea a La Canyi, popular cupletista de los años treinta, que en pocos años pasó de la gloria al más lamentable de los olvidos. Aunque en el programa de mano se afirma que La Canyi "nació a principios de siglo en l'Hospitalet", tenemos razonables dudas al respecto porque, en una reseña publicada a comienzos de la guerra civil en la revista "El Consueta", el cronista comenta una de sus actuaciones en "Vic, ciudad que la vio nacer".*
Esther Formosa, además de cantar bien, se ha inventado un personaje encantador, inocente como una niña de trenzas, con una timidez de chiquilla vergonzosa y recatada, aparentemente sin picardia, pero que junto a su mirada de ignorada candidez posee una sorprendente sonrisa irónica dibujada con sorna de sutil y exquisita malicia, casi un pudor cínico con disimulo. El personaje de Esther Formosa es justamente lo contrario de la vedette encumbrada o la engreida diva, una feliz mezcla de vergüenza, ridiculez y torpeza escénica brillantemente contrapuestas a su admirable voz. Un personaje que entre canción y canción apenas acierta a repetir un par de frases aprendidas, mejor dicho, de graciosas sandeces que desatan la carcajada del público. Entonces, como si la guasa no fuera con ella, La Canyi, flemática, imperturbable en su bendito candor, sin atisbos de sonrojo, asiente con la dulce sonrisa de alguien que nunca llegará a darse cuenta de que es el hazmerreir de la sala.
La cupletista de Esther Formosa es un venturoso hallazgo. Una criatura que evidentemente debe evolucionar, crecer, o por decirlo de un modo más teatral, que necesita madurar, asentar y enriquecer su papel para que su trabajo de actriz pueda ir más allá de esas deliciosas pinceladas anecdóticas que sirven de presentación a la docena larga de temas que canta y, en definitiva, para que el espectáculo no se reduzca a un simple recital.
Un espectáculo sensacional, lleno de sensibilidad y de inteligencia, en el que Esther Formosa mezcla estilos muy diversos y canciones tan conocidas como la mitica "Lili Marlen", de la "vamp" Dietrich; el popular pasodoble "Francisco Alegre"; la célebre "Surabaya Johnny", de Brecht y Weill, y algunos famosos corridos de María Dolores Pradera, como ese de la desairada novia que dice: "Devuélveme el rosario de mi madre, quédate con todo lo demás, lo tuyo te lo envio cualquier tarde, no quiero que me veas nunca más". O sea, no se lo pierdan." (Francesc Burguet Ardiaca. "El País". Barcelona. 2 de marzo de 1989.)

"A Esther Formosa algunos la recordarán por su participación en dos montajes del Lliure y otros dos del Centre Dramàtic del Vallès. Esta cualidad de actriz juega un papel importante en Doncs què voleu que hi faci, *un montaje de tipo recital y que, en definitiva, aprovecha la poco conocida figura de la cupletista La Canyi, para dar ocasión a la actriz a cantar cuplés y canciones de diversas épocas.*
Un atril, un taburete alto, una silla y unos discretos focos les bastan a ella y a Humet y su guitarra para crear un clima intimista, en el que la voz de la cantante —una voz limpia y bien modulada— consigue matizar los trasfondos de las letras de las canciones que interpreta.
Esther Formosa se atreve con casi todo: desde "Lili Marlen" hasta "Francisco Alegre", pasando por "Every time we say goodbye", "Amarraditos" y una intencionadísima "Virgen moreneta, Virgen milagrosa", que la muchacha dedicó, en nombre de todos los figurantes del teatro marginal, al señor Xavier Bru de Sala.
Está claro que el pequeño Teatro Malic le viene como anillo al dedo a Esther Formosa para, desde su sencillez, matizar con el gesto y la modulación de la voz sus canciones. Vamos, que las teatraliza con inteligencia y haciendo uso de un insinuante sentido del humor.
Doncs què voleu que hi faci *es un producto sencillo y cálido, que se saborea bien; y que está bien hecho por sus dos protagonistas."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 25 de febrero de 1989.)

ESTUDI ZERO. Palma de Mallorca

OPUS 10

Del colectivo. Intérpretes: Pere M. Mestres, Pepa Ramón, Xim Vidal, Dominic Hull, Aina Gimeno, Lourdes Erroz y Miquel A. Juan. Músicos: Miquel Ferrá y Pep Toni Rubio. Estreno: 10 de diciembre de 1988, en el Palau Solleric de Palma de Mallorca, dentro de la Mostra de Teatre Memorial Llorenç Moyà.

"(...) En el caso de este montaje, con que Estudi Zero inauguraba en el patio del Palau Solleric una nueva edición del Memorial Llorenç Moyà, el grupo palmesano no ha pretendido perderse en la cuadratura del circulo ni adentrarse en terrenos que desconoce. Opus 10 *es, simplemente —o no tan simplemente—, un espectáculo que se basa en sensaciones, que pretende atraer la atención del espectador durante la brevedad de su representación y que, de hecho, lo consigue.*
El montaje de Estudi Zero se basa en una serie de imágenes y acciones de estructura esquemática, pero presentadas de manera atractiva. Hay lugar para el humor, como un resorte de poderoso atractivo; y también para determinados efectos que, bajo la luz y el sonido idóneos, pueden dejar al espectador con los ojos puestos en aquello que le ofrecen.
Como tal, Opus 10 *se ajusta perfectamente al objetivo: divierte y agrada. Y los numerosos espectadores que coparon el patio del Palau pudieron disfrutar, así, de un comienzo de Memorial no poco reconfortante."* (F. R. "El Día". Palma de Mallorca. 17 de diciembre de 1988.)

L'HOSTALERA

De Carlo Goldoni. Versión: Pere M. Mestre. Dirección: Leona di Marco. Vestuario: Sally Long. Intérpretes: Xim Vidal, Dominic Hull, Pere M. Mestre, Aina Gimeno, Pepa Ramón, Lourdes Erroz, Joan Pere Zuazaga y Johanna Manzur. Estreno: 27 de enero de 1989, en el Auditórium de Palma de Mallorca, Sala Mozart.

El viejo Goldoni, seguramente, se sentiria feliz si hubiera visto recreado su juguete cómico por las gentes de Estudi Zero. Feliz por constatar que sus creaciones no han perdido ni un ápice de frescura, por el ágil vertido de su texto a otro idioma mediterráneo y feliz —también— al ver cómo aquella "Commedia dell'arte" se adapta bien al juego escénico de hoy, sin encorsetamientos y con sólo hacer trabajar un poco la imaginación de quienes lo montan, siendo capaces —de paso— de excitar la de aquellos que lo contemplan. Es imposible hacer más, con tan poco.
Todas estas artes —que no son pocas— y tal vez algunas más, tiene el trabajo del grupo mallorquin, volviendo a dar en la diana de los aciertos. Las travesuras de Mirandolina y su prolifica inventiva para mantener en candelero a su pequeña corte masculina, resultan altamente potenciadas por la estupenda actuación de Aina Gimeno, toda gracejo y dinamismo que, de principio a fin, se muestra infatigable en la bonita tarea de dar vida a su personaje, sin la menor vacilación que supondria un descenso en el ritmo y en la atención del personal de las butacas. Imagino que Leona di Marco tiene buena parte de responsabilidad en este éxito que, directora y actriz pueden anortarse sin rubores.
Y lo mismo ocurre con el resto. Sus personajes-caricatura, absolutamente histriónicos, se apoyan en un acertado reparto que delimita con precisión cada uno de sus cometidos. De otra parte, la conseguida agilidad del montaje, acertadamente esponjada con las intervenciones de una moza que canta —con buena voz, por cierto— se complementa con una versión clara que huye, como de la peste, de este lenguaje de laboratorio que obliga al espectador a una traducción simultánea y eso cuando tiene la suerte de oir con claridad lo que le cuentan.
Sea por las condiciones de espacio de la Mozart o porque Estudi Zero ha trabajado a fondo su dicción —o por ambas cosas— todo se entiende de maravilla y la gente sale descansada, relajada, divertida y —¡menos mal!— con ganas de volver al teatro.
Y esto es importante porque —pese a que debiera ser lo normal— se produce con poca frecuencia." (Biel Domingo. "Ultima Hora". Palma de Mallorca. 31 de enero de 1989.)

"(...) En un espacio escénico sencillo Estudi Zero se mueve con soltura y resuelve las situaciones a un ritmo impecable.
Es tal el gracejo de sus personajes que provoca en el espectador, de forma continuada, una sonrisa que no le abandona en momento alguno de la representación. Pero, qué duda cabe, que de esos méritos en buena medida se lo debemos a Goldoni.

Por otra parte tenemos el montaje con sus diferentes cuadros unidos por las graciosas canciones interpretadas por Johanna Manzur, un hallazgo que sin duda explotan en su justa medida, lo que ya habian intentado otros locales para evitar la ruptura y resultaba mucho peor el remedio que la enfermedad.
Ya tenemos un buen original, en versión de Pere M. Mestre, al que tan sólo se le fue la mano en lo que a lenguaje coloquial se refiere; una puesta en escena sobria y austera que no desmerece al texto ni, por supuesto, le interfiere.
Queda la faceta de más difícil consecución, la interpretativa de la que ya se ha destacado el buen hacer de la cantante.
Salvo en el caso de la hostalera, que, obviamente, en torno a ella se mueve el resto del elenco, no existe protagonismo y se reparten la función a partes iguales.
Mirandolina (Aina Gimeno) está delirante, mientras que Hull da buena muestra de cómo debe metamorfosearse un actor sobre el escenario; para Pere M. Mestre y Xim Vidal, la sobriedad que en ellos es característica; mientras que Pepa Ramón, Lourdes Erroz y Joan Pere Zuazaga dan soporte sin carencias al enredo con moraleja intemporal, porque es de las que jamás se ponen en práctica a pesar de su evidencia desde el principio de los tiempos." (P. M. R. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 31 de enero de 1989.)

TEATRO ESTUDIO DE CORIA. Coria del Río (Sevilla)

EL TINGLAÍLLO

Del colectivo. Dirección y música: Antonio Orta. Intérpretes: Anastasia Avilés, Montse Mirman, Francisco José Lamas, Antonio Orta y Amparo Sánchez. Estreno: 15 de septiembre de 1988, en el Auditorio de Coria del Río (Sevilla).

LA BALADA DE LOS TRES INOCENTES

De Pedro María de Herrero. Dirección: Francisco José Lama García. Intérpretes: Antonio Orta, Juan Vicente González, Alicia Aslán, Toñi Toro, Fernando Ufano, José Antonio Suárez y Daniel Bennet. Estreno: 7 de julio de 1989, en el Auditorio de Coria del Río (Sevilla).

TEATRO ESTUDIO DE MADRID. Madrid

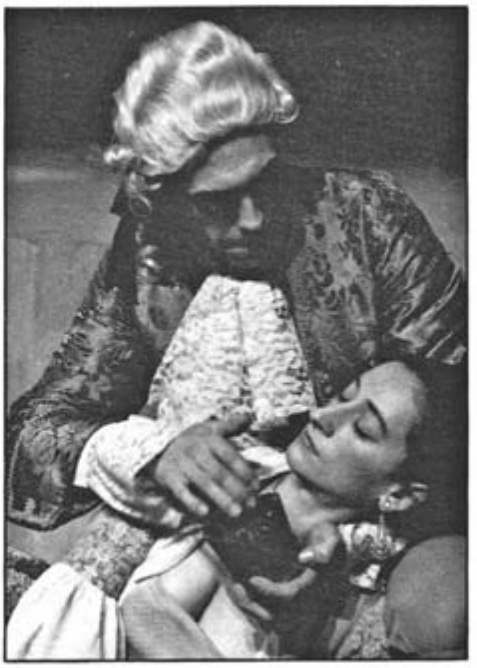
EL HOMBRE DE LA FLOR EN LA BOCA

De Luigi Pirandello. Dirección: Antonio Cabañas. Supervisión: Alberto Wainer. Intérpretes: Julio Jerez y Javier Román. Estreno: 4 de noviembre de 1988, en el Teatro Estudio de Madrid.

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS RATAS

Texto y dirección: Marina Wainer. Escenografía y vestuario: Alicia Levy y Marina Wainer. Música: Cruce de Caminos. Intérpretes: Olga Crespo, Teresa Morales y Xurxo Troncoso. Estreno: 14 de abril de 1989, en el Teatro Estudio de Madrid.

"Alicia iba para escritora, pero un insoportable descalabro amoroso la llevó hacia la prostitución y el alcóhol. Vive en una miserable casa de lenocinio cuya gobernanta amenaza con echarla a la calle porque ya ni siquiera sabe cumplir sus bajas tareas. Al espectador se le antoja que tan súbita y brusca transformación resulta excesiva, incluso teatralmente. La inverosimilitud alcanza al conflicto central: la visita al burdel de un viejo compañero que, eternamente enamorado de ella, fracasará en su intento de redimirla. Lo que sucede en este Alicia en el país de las ratas *es que todo su estilo es de un naturalismo o de un verismo extraordinario, y por eso choca cualquier elemento convencional. Por lo demás, el mundo sórdido de la protagonista y su tragedia personal trascienden y conmueven al espectador, consiguiendo en la práctica una verdadera catarsis que en pocos momentos invita a la reflexión. Es, al mismo tiempo, la grandeza y servidumbre de este espectáculo.*
El texto de Alicia..., *debido a Marisa Wainer, también profesora, posee una escritura dramática escueta, justa, limpia: hecha por una persona que habitualmente trabaja para y con la escena, y eso se nota. Tal cualidad se refuerza en la dirección, en la que aprovecha el espacio, los movimientos, las pausas y las posibilidades de sus actores; explota al máximo los pobres elementos escénicos y consigue que pierdan su valor iconográfico para convertirse en signos vivos y útiles para el actor.*
Olga Crespo, por su parte, es una actriz de indudable talento y de una capacidad introspectiva verdaderamente notable. Valora sus parlamentos, sus monosílabos, sus silencios. Un leve tonillo empaña apenas su transparente trabajo." (Enrique Centeno. "Cinco Días". Madrid.)





En la parte superior, "L'Hostalera", de Carlo Goldoni, por Estudi Zero. Debajo, escena de "Alicia en el país de las ratas", de Marina Wainer, a cargo de Teatro Estudio de Madrid. (Foto: Pilar Cembrero).

"(...) La obra representada solamente por tres jóvenes actores: Olga Crespo, en el papel de Alicia, que se mantiene en escena durante toda la obra, realiza un trabajo bueno, aunque a veces acentúa los aspectos melodramáticos, pero es una actriz de una gran calidad. Teresa Morales que es Lamadan "Lavaca", de los tres papeles el menos vistoso, pero Teresa ha sabido conferirle un aspecto de total y completa naturalidad, y lo que puede ser desagradable, ella lo convierte en entrañable. Por último, Xurxo Troncoso hace el papel de Miguel, el eterno enamorado de Alicia, pero, que ante la persistencia del amor de esta por su amigo Fabián termina por rendirse y abandona. Xurxo tiene madera de actor, sabe estar en todo momento en un escenario y procurar que el espectador olvide que está ante una representación y le mete dentro de la acción para que participe en ella.
En resumidas cuentas es una obra con un nivel de calidad muy alto y digna de un escenario de un gran teatro, mucho mejor que muchas piezas que se representaron por ahí con subvenciones oficiales y lo único que consiguen es el aburrimiento del público." (Pedro Fco. García. "Crítica de Arte". Madrid. Mayo de 1989.)

TEATRO ESTUDIO DE SAN SEBASTIÁN. San Sebastián (Guipúzcoa)

ADVERTENCIAS PARA BARCOS PEQUEÑOS

De Tennessee Williams. Dirección: Manolo Gómez. Escenografía: José Mari Arruti. Intérpretes: Romualdo Salcedo. Tere Pro, Mari Carmen Oyaneder, Juan Manuel Suis, Ángel María Sánchez, Paco Sagarzazu, Carmelo Moreno y Asier Hernández. Estreno: 17 de marzo de 1989, en el Teatro Principal de San Sebastián (Guipúzcoa). Espectáculo en colaboración con la Diputación Foral de Guipúzcoa y el Patronato Municipal de

Teatros y Festivales del Ayuntamiento de San Sebastián.

EVOHE. Alcoy (Alicante)

LA GUAPETA D'ALCASSARES
De Joan Valls Jordà. Dirección: Ignasi Miró. Escenografía: Enric Peidro. Intérpretes: Merxe Molina, Dori Martínez, Anabel Pérez, Carolina Payà, Quique Llàcer, Pau Durà, Josep R. Peidro, Joan J. Coderch, Nicolàs Tormo, Inma Botella, Saül Cremades, Jordi L. Botí y Jordi Bernabeu. Estreno: 5 de mayo de 1989, en el Teatro Calderón de Alcoy (Alicante).

FAMA. Madrid

A MEDIA LUZ... CON FAMA
De Rafael Mendizábal y Juan María Segués. Dirección: Jokin Cueto. Escenografía y vestuario: Txema Nogués. Intérpretes: Músicos: Miguel G. Velasco (piano), Larrea (bandoneón) y Blasi (bandoneón). Bailarines: Daniel Andrisi y Eva Muñoz. Actores: Fama (actor y cantante), Teresa Tomás y Juan María Segués. Estreno: Agosto de 1989, en el Teatro Alcázar, de Madrid.

"(...) La propuesta no engaña a nadie; presentada como "musical dramatizado del tango", se arropa de un discreto planteamiento teatral que nos sitúa en un antiguo y destartalado café, de cuyos extinguidos brillos sólo queda el aferrado recuerdo de la limpiadora, un camarero y la orquestina que en otra época marcara sus compases de arrabal, el rutilante y mágico ceremonial del tango, nuevamente revivido por la aparición imaginaria de un personaje —Fama— y una excelente pareja de baile, Daniel Andrisi y Eva Muñoz.
Salvo ese tímido apunte dramático, el resto lo integran las canciones, escogidas entre los más reconocibles títulos del repertorio tanguista e interpretadas hasta el límite del sentimiento por la personal y sorprendente capacidad vocal y expresiva de Fama. Su indiscutible talento de artista no implica, sin embargo, su talante de actor —los breves hilvanes recitados entre canción y canción resultan sobreactuados y empalagosos—, pero eso no resta fuerza a su virtuosismo, más afín al ambiente próximo del cabaret que al distanciamiento del escenario a la italiana.
Una veintena de temas como "Tiempos viejos", "Madreselva", "El día que me quieras", "Volver", "Por una cabeza", "Nostalgia" o "Cambalache" se reparten a través de tres cuadros. El primero, íntegramente ejecutado en "falsete", con impostación femenina, una de las características vocales más peculiares de Fama.
El segundo vive de homenaje a Gardel, *acotado de pinceladas biográficas y con un leve apoyo de imágenes de vídeo, recogiendo algunas escenas de la vida del mítico cantante. Cierra el espectáculo una especie de perfil artístico y un tanto folletinesco del protagonista, donde identifica la configuración de su personalidad artística con el espíritu de un tango que, sin duda, y a su modo, contribuye a perpetuar."* (Juan Carlos Avilés. "Diario 16". Madrid. 8 de septiembre de 1989.)



Sobre estas líneas, escena de "A media luz... con Fama", de Rafael Mendizábal y Juan María Segués. En la otra página, Florinda Chico, Jesús Cisneros, en medio, y Francisco Piquer en una escena de "La mamma", de Andrè Roussin (Foto: Pilar Cembrero).

"(...) Hemos tenido ocasión de ver espectáculos que pretendían ser teatro y que no eran sino una serie de canciones apenas hilvanadas unas tras otras mediante una debilísima acción escénica; y en el caso del tango A media luz... con Fama *es el tercer intento que nos es dado contemplar en relativamente poco tiempo. No es el peor, sino posiblemente el mejor, pero eso no le libra del reproche antedicho.*
En definitiva, no podemos hablar de teatro, aunque haya un escenario con un decorado y unos actores que actúan. Sí que podemos hablar, en cambio, de música, tangos y bailables. Y en este sentido ha de elogiarse la perfección del trabajo de los dos bailarines, el argentino Daniel Andrisi y la española Eva Muñoz, así como el buen hacer de la orquestina.
Prestan cierto dramatismo a la escena los dos personajes —la vieja tanguista y el barman— encarados dignamente por Teresa Tomás y Juan María Segués. Pero el centro del espectáculo es Fama, un actor que venía desde hace tiempo queriendo llevar el tango al escenario, y que ha contado con el levísimo argumento proporcionado por los autores, las hermosas letras de los tangos y su propia personalidad, en cierto modo misteriosa e inquietante, para llevar sobre sí la mayor parte del peso de la escenificación y de la interpretación musical.
Sin embargo, ni su voz es todo lo bien modulada que debiera ser, ni su estilo tan depurado como para que podamos ver en el actor al Gardel que pretende encarnar. Una cosa es cantar tangos de Gardel y otra interpretar el personaje de Gardel para cantar tangos. De lo primero creemos a Fama capaz, pero lo segundo ha sido marcarse una meta demasiado elevada para sus posibilidades." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 6 de septiembre de 1989.)

FARÁNDULA G.T.I. Santa Coloma de Gramanet (Barcelona)

LA NARIZ
De N. V. Gogol. Dirección: Miguel Garrido. Escenografía: José María Ávila y Tero Guzmán. Intérpretes: Xavier Morte, Carolina Enrech, Araceli Enrech, Ángela Pascual, Victoria Sojo y Xavier Ramírez. Estreno: 18 de febrero de 1989, en el Cine Goya de Santa Coloma de Gramanet (Barcelona).

FARSANTES FINGIDOS. Madrid

CON... SECUENCIAS
De Eglicerio Marzo. Dirección: Pedro Marzo. Escenografía: Susi Posilio. Intérpretes: Juanjo Cucalón y Pedro Marzo. Estreno: 15 de mayo de 1989, en el Cafe del Rol de Madrid.

TEATRO FÉNIX. Albacete

ATMÓSFERA PARA LADRONES Y AMANTES
Dirección: Julián Herrero. Intérpretes: Susanne Ditleusen y Julián Herrero. Estreno: 25 de junio de 1989, en la Casa Social de Bonete (Albacete).

FÉNIX. Granada

SIGFRIDO EN STALINGRADO
De Luigi Candoni. Dirección: Juan Cruz Maculet. Escenografía: Francisco Domínguez Ávila. Intérpretes: Lina Montabes y Pablo Ramírez. Estreno: 1 de abril de 1989, en el Teatro del Colegio Mayor "Isabel la Católica", de Granada. Espectáculo producido por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada.

FOC I FUM. Ibiza

FOC I FUM EN CONCERT
Del colectivo. Dirección: Toni Barbe. Escenografía: Ángel Serra. Música: Manuel Hernández. Intérpretes: Luisa Serra, Manuel Hernández y Quino Martínez. Estreno: 28 de abril de 1989, en la Casa de Cultura de Sa Nostra (Ibiza).

COMPAÑÍA FLORINDA CHICO. Madrid

LA MAMMA
De Andrè Roussin. Versión y dirección: Ángel F. Montesinos. Escenografía: Emilio Burgos. Vestuario: Bambalina. Intérpretes: José Manuel Pardo, Lucía Vilanova, Florinda Chico, Francisco Piquer, Jesús Cisneros, Yolanda Arestegui, Ángel Terrón y José Albert. Estreno: 16 de marzo de 1989, en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

"Roussin eleva el personaje principal de La Mamma *hasta una categoría simbólica del matriarcado de unas sociedades primitivas, que el autor parece haber encontrado en este pueblo siciliano. Una construcción modélica, nos lleva hasta un final feliz, tranquilizador de espíritus*



sobresaltados. Con pericia, malicia y sobre todo picardía, plantea el nudo del enredo y lo resuelve con encadenadas sorpresas a cual más divertidas." (Fragmento del programa.)

"En busca de un papel adecuado a su personalidad, Florinda Chico saca del olvido, de la mano de Montesinos como traductor y director, una vieja pieza de "boulevard", La Mamma, *incluible entre los éxitos de segunda de un autor de tercera, André Roussin.*
Actor vulgar, marsellés muy lejano al espíritu de la tierra que hizo grande a Marcel Pagnol, Roussin se dio realmente el gusto de ser autor muy representado a la sombra de una herencia. El éxito le favoreció pronto —de su comedia La petite hutte *se llegaron a dar dos mil representaciones—. Jugaba a seguir los pasos de dos grandes autores, cuyo nivel jamás alcanzaría: Feydeau y Achard, y logró acercarse a los de este último en piezas como* Lorsque l'enfant parait *que fue pasada por el Español, si no recuerdo mal, por Juan Ignacio Luca de Tena.*
Se evocan estos mínimos hitos para resituar al autor, ya fuera de las carteleras, y a esta pieza. La Mamma, *que en versión de Arozamena era estrenada en el Reina Victoria por María Carrillo, con Sancho Gracia en el bello Antonio. Sobre la inocencia de la hija de los Pugliesi dijo entonces un crítico e intelectual de tanta autoridad como Laín Entralgo que, después de dos años de matrimonio, "admitir la posibilidad de esa candidez de Bárbara no sería comulgar con ruedas de molino sino con anillos de Saturno", y sobre la obra en general, "en resumen, es una mala comedia, aunque de cuando en cuando la risa de un público para el cual "lo verde" es todavía algo ambiguamente situado entre lo 'vitando' y lo 'atrevido'.*

Confiesa el crítico que acude ahora al privilegio de atenerse a la autoridad ajena no sólo por ser ésta verdadera autoridad sino también por pereza de repetirse de lo que dijo entonces, de lo que tantas veces, y tan inútilmente, dice: El "peine" ha pasado por el diálogo de Roussin. No para mejor, como siempre. El tiempo también ha empalidecido "lo verde" y "lo vitando". Han pasado demasiadas cosas en diecinueve años. Sólo queda, pues, y aumentado, lo que hacía al buen gusto del escritor citado declarar mala esta comedia.
Era mucho mejor la novela Il bell'Antonio *del siracusano Vitaliano Brancati, novelista de los años cuarenta muy inferior a aquellos maestros de la época que fueron Pratolini, Vittorini y Pavese, difíciles de leer aquí. Florinda Chico no es, ciertamente, ni aquella Mary Carrillo de 1970 ni, mucho menos aún, aquella señora Popescu que estrenó la obra años antes en París. Aporta su personalidad, su seguridad en el decir a un carácter muy siciliano, o sea, muy tópico, al que habría que darle más matices. Destaquemos la sobria profesionalidad con que Ángel Terrón escucha y dice su personaje del tío Gildo y dejemos al resto del reparto en la amable penumbra de las actuaciones discretejas."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 18 de marzo de 1989.)

"(...) La mamma, *de Roussin, es, pues, para empezar, un tópico, que quizá podría divertirnos si el autor lo hubiera empleado como punto de partida, como tema literario, y no como alimento y finalidad esenciales de la acción. Recrearse en cada uno de los chistes, subrayar la contradicción que da pie a la comedia —el* Bello Antonio, *un siciliano supuestamente guapo y virilmente erotómano, es, en realidad, un marido impotente, incapaz de consumar su matrimonio—, reducir esta obra a la explicitación de la pobre anécdota, supone caer en la trampa de una historia que no progresa ni sorprende a nadie, que discurre con todas las cartas al descubierto.*
El director, contando con un reparto del que forman parte algunos nombres vinculados a nuestra tradición cómica, ha buscado el ritmo brillante de un vodevil. Desgraciadamente, Roussin no es Feydeau. La mamma *es una mediocre comedia de costumbres, no sé si definitivamente insalvable, o a la espera de un tratamiento más atento al clima, a la atmósfera social, a la credibilidad de los personajes, para, a partir de ahí, dentro de su realidad, encarar, con espíritu satírico, la masculinidad del* Bello Antonio.
En muchos casos, no es fácil saber por dónde pasa la línea que separa la comedia de humor de la simplemente cómica. Por desgracia, la tradición teatral española —que no así la literaria, donde sí existe una magnífica tradición humorística— ha cultivado, casi exclusivamente, la comedia cómica, es decir, aquella que sólo aspira a provocar la carcajada inmediata. Quizá esa sea una de las razones fundamentales de esta empobrecida versión de La mamma. *Se disminuye la carga humorística, la observación de la realidad, para dar paso a una caricatura lineal frente a la que sólo cabe la risa o el aburrimiento."* (J. M. "Diario 16". Madrid. 31 de marzo de 1989.)

"Ángel Fernández Montesinos y la Compañía Florinda Chico presentan, en el Teatro Bellas Artes una comedia que, por su trama, nos resulta hoy por hoy carente de interés. Su argumento está absolutamente anticuado, pues si en su día pudo interesar por el atrevimiento de la anécdota, actualmente la sociedad ha evolucionado tanto que la historia se reduce a una moralina ñoña y pacata.
El hilo de la acción está conducido por La mamma *(Florinda Chico), quien, tiene que dar solución a un grave y delicado problema, su hijo mayor el bello Antonio pese a llevar dos años casado con Bárbara —la hija del notario—, aún no ha consumado su matrimonio. Por lo que el notario está dispuesto a declarar nulo el matrimonio para casar a su hija con una duque viejo y adinerado. Al final todo se resuelve a favor del honor de la familia de la Mamma, solución fácil y acorde con una moral más que tradicional.*
No sé si será por la estúpida explicación que se da de la impotencia de Antonio, por el comportamiento exageradamente ingenuo e inverosímil de Bárbara o por los enredos de la Mamma para evitar que se declare nulo el matrimonio, por lo que la trama nos resulta pasada y sin interés.
En cuanto a la interpretación, Florinda Chico se encuentra en su línea habitual de comicidad: basta su presencia para suscitar aplausos en el público; en definitiva, un papel a su medida, que obtendrá el reconocimiento del público en las giras veraniegas.
Es una pena que su interpretación no esté seguida por el resto del reparto, exceptuando a Ángel Terrón, Francisco Piquer y José Albert, que están sobrios en sus respectivos papeles. Los demás parecen estar clavados al suelo del escenario, ni sus palabras ni sus gestos resultan creíbles. La falta de ritmo hace que la comedia sea pesada y anodina.
Ante espectáculos como éste nos surgen miles

de preguntas no por ingenuas menos importantes. ¿Es éste el tipo de teatro extranjero que merece la pena traducir y representar? ¿Creen los empresarios-productores-mecenas privados u oficiales que el público sólo asiste al teatro si tiene asegurada la risa fácil? ¿No existe otro teatro cómico de mayor calidad? ¿No hay teatro español más interesante? ¡Qué pena el esfuerzo y la dirección de actores —si la hay— derrochados de una manera tan absurda!" (Cristina Ferreiro. "Reseña". Mayo de 1989.)

"(...) La obra pasa ya por ser un clásico del teatro europeo y es, además, un reto para actrices que quieran demostrar el serlo. En este caso, Florinda Chico acepta gustosa la prueba, pero añadiendo a la salsa el condimento de su expresividad. No es La mamma *presente la ortodoxia que, a lo mejor, buscara Roussin, sino una función a la manera de Florinda. Y no es malo que así suceda, porque hasta los excesos sonoros de la artista pueden encuadrarse dentro de ese arquetipo que la pieza presenta: el de la mujer de espíritu berroqueño, en una tierra donde nacer hombre es un privilegio. Fuera de los papeles fáciles a los que nos tenía acostumbrados, la Chico se juega ahora una calificación que el teatro aún no le otorga y que, curiosamente, el cine —*La casa de Bernarda Alba, *sin ir más lejos— hace tiempo le ha proporcionado.*
La mamma *entretiene y divierte. Está falta, puede ser, de ese pellizco de ternura que le es preciso. Y ello se debe a que el público se entrega desde un principio al juego de reír con la primera actriz. Incluso cuando sobreviene la tragedia doméstica que sume a Rosario en una profunda depresión, parece como si los espectadores más que advertirla pensaran que la tal tragedia familiar no lo es tanto y que, siempre haciéndoles reír,* La mamma *saldrá del bache airosa, como así sucede.*
Tenía serias dudas sobre que Florinda Chico cuajara una comedia válida, precisamente por el brusco cambio de género a que se ha sometido. Pero no. Admitiendo esos excesos en su interpretación, su labor puede ser diferente a la emprendida en el mismo papel por otras actrices, pero no necesariamente peor. La actriz convence con su gracejo y cuadra una Rosario diferente, pero creíble.
El resto de la interpretación es adecuado y la compensación del elenco aparece manifiesta. Así, Francisco Piquer completa un cura ajustado, trabajando el papel con su acostumbrado buen hacer. El veterano Ángel Terrón cumple su cometido con la honestidad de quien lleva muchos años en el negocio. José Albert colabora adecuadamente, como lo hace el resto del reparto en el que se integran José Manuel Pardo, Isabel Caudí, Jesús Cisneros y Yolanda Arestegui.
La escenografía naturalista de Emilio Burgos no es de recibo y la dirección de Ángel Fernández Montesinos no hace sino redundar en lo que al principio les comentaba. La mamma *está hecha, en esta ocasión, para Florinda Chico y la ortodoxia de la comedia es la de la propia actriz. Quien no lo vea de esta manera correrá el riesgo de salir defraudado."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 30 de agosto de 1989.)

"La mamma, *como su nombre indica, es una señora italiana.* La mamma *de Florinda Chico, como esta alianza sugiere, es, además, una señora de poderosa personalidad, con vocación de jefa y recias ínfulas matriarcales. Lo que Mary Carrillo lograba, en una lejana fecha de los años sesenta, a base de echarle genio y valor sobre su frágil figura, Florinda Chico lo consigue explotando ufanosamente una respetable arquitectura corporal e insistiendo, por ejemplo, en su angina de pecho que, entre sus múltiples y repentinas dolencias, más que de pecho es de busto. En su papel de tanque invulnerable, "mamma" Rosario levanta el busto sufridor y con sus exhuberancias llena medio escenario. De eso se trata, justamente.*
La fórmula es simple y su eficacia idéntica a la de tantos productos y subproductos que en gran medida se han hecho tributarias de las trivialidades televisivas, fabricadas con pretensiones de pasatiempo. Rosario, la señora Chico, se ve en el trance inexcusable de interpretarse a sí misma, esto es, siendo fiel al quetipo con que ha conquistado tantos adeptos. Las exigencias de esa comedia de Andrè Roussin la rescatan de cualquier personaje subalterno de los que ha hecho reír a cientos de miles de telespectadores españoles, pero da lo mismo. Plásticamente su "mamma" se nos revela como una imponente y lagartona nodriza, a la que acaba de tocar la "loto". Rosario-Florinda es feliz comprobando que en cuanto abre la boca emergen las risas aquí y allá de la platea y siempre que lanza un gritito de falsa angustia —recurso del que abusa de forma desmedida— la carcajada es (casi) unánime. Las escaramuzas pueblerinas de Catalia, la flojera prepucial del bello Antonio, la fama amatoria de la estirpe arruinada..., conforman un magma de tópicos pretextuales para que la actriz pueda prodigar su angina pectoral y el grito inclemente. En sus pláticas con el marido difunto que la hizo tan dichosa, asoman, en todo caso, los mejores rasgos temperamentales de la popular cómica. Por la otra mitad del escenario no ocupada por "mamma" Rosario, sólo circulan personajes insignificantes y satelizados por la dama. Son personajes mal servidos por una interpretación perversa y que, se dirían, denuncian que la dirección de Ángel F. Montesinos fue inexistente. La única excepción la suministra Francisco Piquer que bajo la sotana del Padre Giovanni no logra reprimir unos indicios de importante y muy bregado actor." (J. A. Benach. "La Vanguardia". Barcelona, 30 de septiembre de 1989.)





Varias escenas de "Corazón de arpía", cuyo autor, director y escenógrafo es Francisco Nieva. En esta página, en la parte superior, Luis Hostalot, a la izquierda, y Francisco Maestre. Debajo, Pilar Ruiz junto a Luis Hostalot. En la otra página, Anna Ricci y Manuel Fernández Nieves. (Fotos: Chicho).

FORBIddEN FRUIT. Madrid

BIENVENIDOS AL SAINT GREGORY

Del colectivo. Intérpretes: Claudia del Burgo, Maite Mora y Joshean Mauleon. Estreno: 29 de octubre de 1988, en la Sala Universal de Madrid.

COMPAÑÍA DE FRANCISCO NIEVA. Madrid

CORAZÓN DE ARPÍA

Texto, dirección y escenografía: Francisco Nieva. Vestuario: Juan Antonio Cidrón. Coreografía: Floid. Música: Tomás Marco. Intérpretes: Anna Ricci, Paco Torres, Manuel Fernández Nieves, Luis Hostalot, Pilar Ruiz, Francisco Maestre, Antonio Rubio, Martín Nalda y Cebrián Lodosa. Estreno: 2 de febrero de 1989, en la Sala Olimpia de Madrid.

"Corazón de arpía *es voluntario "género chico" de teatro, una naderia que tiene, no obstante, condiciones para conseguir un trabajo acabado, dentro de lo que parece un nuevo "eclecticismo", una mezcla de todo, y que en el fondo es la voluntad de negarnos a cualquier lenguaje convenido y tópico.*
La música de Tomás Marco, una suerte de "minimal", inserto en lo más profundo de la música occidental, sigue un camino paralelo. Se trata, pues, de un modesto ensayo, impregnado de esa aspiración a lo "antiguo/moderno/posmoderno". Y, aunque lo hacemos evitando el tono halagador y doméstico del teatro más corriente en estos momentos, sin embargo tam-



bién hemos trabajado ilusionadamente para gustar y esperamos con ansiedad el premio de vuestros aplausos." (Fragmento del programa.)

"Francisco Nieva, el hombre de teatro más pleno de toda la corta baraja de autores en activo, en el momento actual, de nuestro teatro, vuelve al escenario con una de sus obras de las últimas hornadas, Corazón de arpía, *escrita en los alrededores —no dispone el crítico de fechas exactas— de aquel* Tirante el Blanco, *estrenado en el no lejano Festival de Mérida, y aquellas otras piezas breves montadas juntas como un espectáculo uno, bajo el título de la primera de ellas* No es verdad, *hace todavía poco tiempo.*
Corazón de arpía *podría ser una comedia mitológica. El crítico está indeciso. No sabe si es algó más o algo menos. No es un sainete lírico al modo de ciertas piezas breves del llamado "género chico", aunque en vísperas del estreno haya lanzado el brillante escritor esa graciosa especie. Quizá tampoco está ya por completo dentro de la serie de lo que él, cuidadoso de clasificarse sin dejarse encasillar, ha denominado su "teatro furioso". Tampoco es un divertido pastiche como lo eran en aquella sesión, a la que he aludido,* No es verdad, *o la muy punzante y burlesca* Te quiero, zorra, *aunque con ésta le encuentre directo parentesco. (...)*
Ahora, en Corazón de arpía, *el joven Luciano, que huye de su familia, y el disoluto Creonte, que ha adoptado una nueva religión que le induce a usar todos los placeres, incluso los homosexuales, de un mundo transgresor, se entusiasman, se apasionan por una hermosa arpía de enormes garras afiladas, alas de díptero prodigioso y voz de sirena, llamada Dirce, nombre que recuerda paranomásicamente el de Circe, y caen subyugados bajo los equívocos encantos de ese extraño personaje.*
No en vano Dirce, nombre de la arpía, nos da una pista. Los griegos de aquellos mismos tiempos, en su largo periplo con Jason, en busca del vellocino, encuentran en la costa de Tracia al desdichado Fineo, adivino ciego, al que unas arpías arrebatan la comida cuando quiere comer o se la cubren de basuras. Entra así Nieva en un mundo mitológico precioso y lo hace de una manera preciosista. Combina un espacio escénico muy cercano al mundo del cómic más aún al del cine de dibujos animados, y pone en él unos personajes transgresores en largos diálogos llenos de todos los trucos poéticos, aliteraciones, paradojas, asociaciones sorprendentes de sustantivo y adjetivo en las que su ingenio chisporrotea y produce cascadas geniales de frivolidad. Como en algún trabajo anterior, usa Nieva del músico, que, mediante la percusión y otros efectos sonoros, mide, ritma, la acción escénica en un alegre juego poblado de seres fantásticos.
Todo es, y ya hemos usado repetidamente la palabra, transgresión, ácida y superficial filosofía cargada de imaginación y de refinado, rebuscado erotismo. Y ahí se queda el trabajo, al que un juego musical moderno, zumbón, de Tomás Marco, apostilla y hace reverberar graciosamente.
Envuelta en vaporosidades y tentáculos, la cantante Anna Ricci resulta convenientemente seductora y obtiene la nota de extravagancia, de sobrenaturalidad, que conviene al personaje, situándolo entre la zarzuela cómica y la ópera bufa. Pone énfasis cómico y arrolladora fatuidad, como conviene, Mestre a su Creón. Hostalot sirve con fortuna a su Luciano, que toda la noche me hizo pensar en el de Samosata, tal vez porque en no poca parte el texto de Nieva recuerda por su condición licenciosa los diálogos de cortesanas de aquel lejano griego de Siria. Bien dirigidos, Fernández Nieves en un fauno con el culo al aire, Torres en el gesticulante músico narrador y Pilar Ruiz en la muy sensual, provocativa y móvil bacante, animan ese cuento que sería bueno para chicos, si no tuviera pimienta más que suficiente para el paladar de mayores picarones. De todos modos, esperamos algo más del muy ingenioso y culto escritor que es Francisco Nieva." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 4 de febrero de 1989.)

"Dentro del teatro de Francisco Nieva, este Corazón de arpía *es menor. Habla el autor de "género chico", o de "naderia", y es un juego escénico —que no llega a ser una obra— con algunos de los fantasmas preferidos por Nieva en su teatro más valiente: el andrógino, que aparece en tantas de sus obras, la arpía en tanto que mujer, monstruo suave, diva y esclavizada. El fauno, la bacante... papeles de la sexualidad fuera de lo que llamamos normal desde los cuales se puede bombardear verbal y escénicamente esa llamada normalidad. Muchas de las obras de Nieva contienen estos mismos elementos, y lo que aquí vemos es, sobre todo, como un recuerdo de aquel otro teatro rupturista. La mayor novedad es la de la Arpía: este papel es el más original interpretado por la cantante Anna Ricci, entre recitativos y casi arias, música compuesta oportunamente*

por Tomás Marco; en la parte musical hay también un narrador que es al mismo tiempo percusionista que subraya momentos y discursos con una variedad de instrumentos que subrayan el carácter bufo, aristofanesco de personajes y situaciones.
El tono es el de burla y humor, y la historieta que se narra apenas es un pretexto, con algunas sorpresas, para un escenario blando y móvil, animado por actores —del propio Nieva—, para una charla en la que se apura el juego de la palabra, para obscenidades moderadas y risueñas. Y para nada más. La interpretación está teatralizada en tono de cuento (como los colores de figurines y decorado) y de ella brota, como una grata excepción, Anna Ricci.
La obra dura hora y cuarto, durante la cual se escuchan algunas risas y algunos aplausos que se formalizan al final reclamando a todos los participantes en esta empresa que Nieva califica de modesta y que efectivamente lo es. Aunque con rasgos propios y originales que la hacen más simpática que algunas superproducciones pretenciosas." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 4 de febrero de 1989.)

"No veo ninguna razón para que Corazón de arpía *se haya estrenado en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Si esta institución quiere cumplir con la finalidad para la que existe y para la que está subvencionada por el Ministerio de Cultura, ha de traer a su sala solamente aquello que su propio nombre proclama: Nuevas tendencias del teatro. Y nada en la más reciente obra de Nieva camina por el sendero de la novedad. Todo lo que en este caso nos ofrece se lo hemos visto ya muchas veces.*
Nieva es autor de no muchas obras estrenadas, y todas ellas aparecen cortadas por el mismo patrón. La que ahora nos presenta, Corazón de arpía, *la intitula su autor* Operata cómico-ética-bética, *que confieso no entender lo que quiere significar. Lo más probable es, me parece, que el propio Nieva no se tome en serio lo que esta vez ha escrito, y aparte de afirmar él mismo que se trata de una "naderia", quiere que también los espectadores participemos de esa opinión.*
Porque, efectivamente, ante una naderia estamos: una fabulita ligera enmarcada en un imaginado mundo clásico, en que unos personajes disparatados hacen y dicen unas cuantas cosas sin importancia. Un arpia en el sentido fisico de la palabra, un fauno, una bacante, un sirvengüenza y un imbécil. Este es el reparto que defienden como pueden un pequeño grupo de actores que no están ni bien ni mal, sino todo lo contrario. Hay un momento en que Paco Torres, encarnando al Músico relator, se vuelve al público y dice más o menos: "Gracias por vuestros aplausos". Aplausos no habían sonado ninguno, así que una de dos, o el autor contaba con ellos y no se produjeron, o el autor sabia que no iban a producirse y decidió tomárselo por la via de reirse de si mismo.
Otra cosa que Nieva-autor es, en este caso —y por lo común—, Nieva-escenógrafo. Lo es y muy bueno, porque posee imaginación, audacia, sentido de los volúmenes y los colores; un espléndido escenógrafo, en resumen.
No innova tampoco gran cosa en su Corazón de arpía *en este campo, que domina como pocos; pero sin innovar acierta. Su escena es aquí sencilla, ingenua, creativa, como toca que ocurra para ambientar una fábula del tipo de Corazón de arpía. Es esto lo mejor del espectáculo: su molino, torre y fogón, elementos que dominan la escena, son tres hallazgos en los que reside lo más inspirado de la función. Siempre creeré que cada cual hace mejor aquello que mejor sabe hacer. Francisco Nieva, al que por tantos motivos admiramos y respetamos, da en ese simple y hermoso escenario su más granada aportación en una línea que no por ser habitual en él merece menos nuestro aplauso."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 9 de febrero de 1989.)

ASOCIACIÓN TEATRAL FRÉGOLI. San Sebastián

RAGAZZO DI VITA

De Pascual Antonio Beño. Dirección: Javier Sabadie. Intérpretes. Niko y Elena Irureta. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Teatro Principal de San Sebastián.

"El domingo 3 de noviembre de 1975 aparecía en un descampado de la playa de Ostia, el cuerpo destrozado del escritor italiano Pier Paolo Pasolini. Su muerte provocó comentarios, opiniones, sospechas y sugerencias de todo tipo. Al cabo de poco tiempo se detenia a un joven que conducía a gran velocidad por la autopista que va de Ostia a Roma. Se trataba de Giussepe Pelossi, un jovenzuelo conocido como ratero y chapero, que confesó haber tenido una cita sexual con Pasolini, de haber éste intentado sobrepasarse y de haberle matado en defensa propia. La crónica de sucesos recogió esta información con sus más menudos detalles. Luego, vino la reacción de algunos intelectuales italianos que empezaron a investigar en un sentido distinto y enfocando el hecho desde otros puntos de vista y apreciando en este asesinato circunstancias que movían a considerarlo como un crimen político. Había sido, según esta versión, una manera de hacer callar una voz crítica que se escuchaba por parte de mucha gente que tenía en consideración sus lúcidas reflexiones...
Sobre esta cuestión trata la obra de Pascual A. Beño, un autor castellano-manchego que hace una especulación escénica sobre este asesinato. Para ello monta un escueto palenque en donde dirimen sus armas dos personajes únicamente, el Presunto Asesino y la Dama. Sobre el desnudo escenario, sin otro aditamento que una mesa y dos sillas, con un breve y ascético juego de luces, el Presunto Asesino va enhebrando la memoria de lo acontecido entre él y la víctima, siendo acuciado, o controvertido, o zaherido por la Dama que le requiere que cuente la verdad y no esta confesión amañada. Viene a ser, en conjunto, una especie de monólogo narrativo convenientemente puntuado por la voz de la Dama que está exigiendo, casi como una necesidad de justicia, que cuente la verdad.
La puesta en escena corre a cargo del grupo Frégoli, cuya dirección corre a cargo de Javier Sabadie. De acuerdo con lo que exige la obra el montaje es también simple. Pascual Antonio Beño, según propia confesión, concede gran importancia al texto, y es sobre la palabra y su proyección como elabora su trabajo esencialmente. Y los dos protagonistas dan un recital más que aceptable de este texto, ayudándose en ocasiones con breves proyecciones de vídeo.". (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 5 de junio de 1989.)

TEATRO FRONTERIZO. Barcelona

ÓPERA

Dramaturgia y dirección: Sergi Belbel. Escenografía: Joaquim Roy. Música: Óscar Roig. Coreografía: María Rovira. Intérpretes: Joan Figueres, Jordi Figueras, María José Peris y Rosa Galindo. Estreno: 15 de diciembre de 1988, en la Sala Olimpia de Madrid, y 16 de febrero de 1989, en el Espacio B del Mercat de les Flors de Barcelona. Espectáculo en coproducción con el Mercat de les Flors y el CNNTE. Compañía concertada con el INAEM.

"(...) Ópera *no es un espectáculo fácil; todo lo contrario, es muy difícil, y se hace preciso realizar un esfuerzo de comprensión para penetrar en su sustancia. Pero vale la pena. Representado en catalán, no es la lengua la que plantea el menor problema: en primer lugar, porque la lengua nunca es problema, contra lo que puedan creer algunos, y pocas veces ha visto este crítico a un público más entregado que el que —sin entender una palabra— presenció hace años en el María Guerrero la obra* Wielopole, Wielopole, *de Tadeusz Kantor; en segundo lugar, porque unas inteligentes explicaciones contenidas en el programa de mano ayudan a percibir la función en toda su riqueza, y en tercer lugar, porque en este intento de penetración teatral en los recovecos más hondos del comportamiento humano, las palabras juegan un papel en cierto modo complementario de la acción, y la acción aparece palmaria y brillante ante nuestros ojos.*
Ópera es una obra difícil porque es difícil conocer al ser humano. Su autor nos presenta a cuatro personajes: seis parejas posibles. Cada uno en su soledad; cada uno busca comunicarse. Lo intentan combinándose entre sí, a través de las seis posibilidades de comunicación imaginables entre los cuatro, siempre emparejados de dos en dos, como de hecho es la tónica social dominante. Cada pareja intenta a su modo el entendimiento, pero no hay un modo de la pareja, sino los dos modos propios de sus dos componentes. Y ello motiva reacciones encontradas, momentos fáciles y complejos, que los cuatro excelentes actores desarrollan con enorme fuerza expresiva. Los elementos ambientales les acompañan muy bien, y vestuario, escena y música adquieren una gran calidad y son excelentes vehículos de la comunicación entre el escenario y la sala.
Hasta tal punto la obra es íntima y muestra el desnudo interior de las almas mucho más que el de los cuerpos —aunque éste aparezca y resulte muy plástico—, que la música la escuchan los actores como realización interior, y cuando les parece escucharla desde fuera, cuando sienten que algo exterior les invade, reaccionan rechazando esos mismos sonidos que antes aceptaban. En ese juego de la expresión exterior del sentimiento, a través de la receptividad ante los agentes externos, reside buena parte del vigor del espectáculo y de lo dificultoso que resulta comprenderlo. Hay que seguirlo todo con mucha atención, y podrá verse que es todo muy bello. He aquí un intento válido de hallar nuevas formas de manifestación del contenido del espi-



El barcelonés Teatro Fronterizo en un momento del espectáculo "Ópera", de Sergi Belbel, con coreografía de María Rovira. (Foto: Pepe Far).

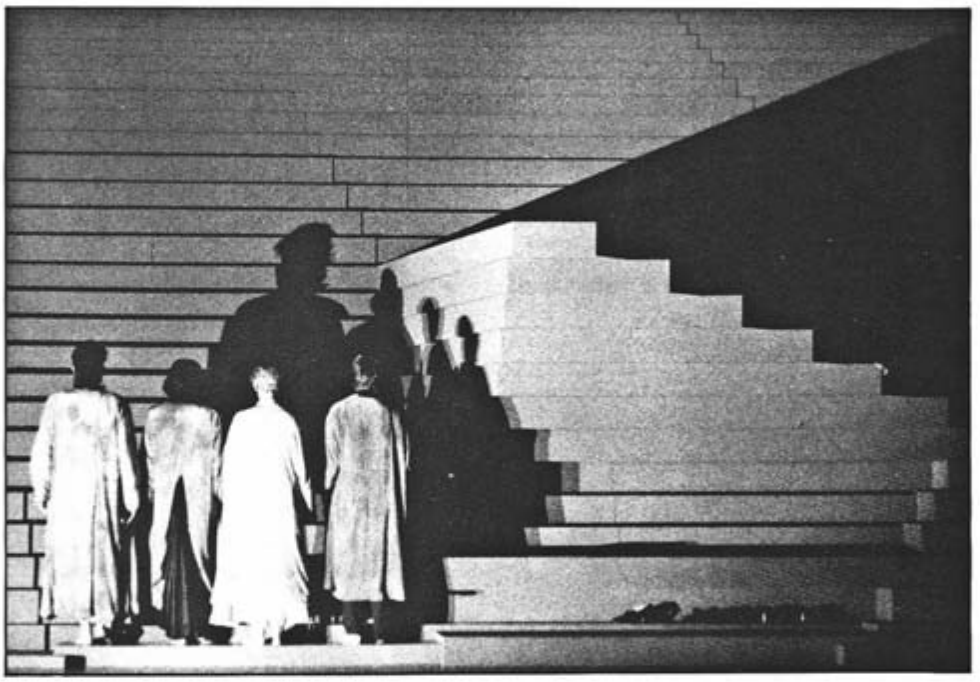
ritu humano. Y está muy bien llevado a escena, en el marco —adecuado en este caso— del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 26 de diciembre de 1988.)

"Hay un joven que tiene un bello desnudo, y que recita; una muchacha que canta; un hombre que toca el violonchelo y una mujer que baila con una danza rota y automática. Un fondo de escaleras, un plano distinto para cada uno, y unos solos de presentación. Luego se van combinando hasta llegar a un concertante; con unas túnicas que pueden recordar la tradición de la ópera, cantan todos. Es la mejor parte de la breve obra. La música de Óscar Roig tiene presente siempre a Philip Glass y lo repetitivo; la danza con coreografía de María Rovira, a la Clarke; la dramaturgia, a Robert Wilson. El texto, a nada; no tiene importancia y se devana entre palabras con resonancia —soledad, tú, yo, huida, nosotros, nueva piel, nueva unión— y la parte del joven actor desnudo está bien dicha. Si no regresa a casa a tiempo de ver en la televisión "Metrópolis", y se encuentra en la pantalla con fragmentos de óperas de Philip Glass, ve la diferencia entre la realidad y la aspiración y la influencia. Pero no hay que pedir a quienes empiezan y derrochan su afición, su buena fe y un sin duda largo trabajo de preparación, algo que hace quien está a la cabeza mundial de este género. Producen un modesto buen efecto y una sensación de que su esfuerzo les va a llevar más lejos. En la Sala Olimpia, donde se repasan ahora estas tendencias de "teatro fronterizo", esta aspiración al teatro total fue muy bien acogida y aplaudida con calor." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 17 de diciembre de 1988.)

"(...) Cuatro personajes —cuatro lenguajes— que expresan la angustia de sus respectivas soledades absolutas: la música sin voz (Joan Figueras), las palabras sin gestos (Jordi Figueres), la voz sin palabras (María José Peris) y el gesto sin música (Rosa Galindo). La arriesgada propuesta de Belbel conforma el camino que va desde esta soledad a la ópera, o sea a la fusión total, al encuentro integrador, y lo hace a base de esto, de encuentros que, a su vez, irán expresando diversos sentimientos.
Cabe hablar, pues, de una reflexión singular del autor sobre la soledad y sobre su personal apuesta por la creación total y el proceso participativo en esta creación final.
En Ópera, prácticamente no hay texto y menos aún en un sentido hegemónico. Hay un trabajo conjunto y equilibrado entre la voz (la palabra, el canto), el cuerpo (el gesto, la danza) y la música, siendo finalmente ésta —creada por Óscar Roig a partir de las actuales corrientes minimalistas aplicadas a las melodías— la que propicia los resultados finales.
Sergi Belbel, director también del espectáculo, lleva con meritorio ritmo el trabajo de los cuatro actores, que evolucionan desde la angustia de la soledad a la fusión final. El interés de este trabajo de Belbel —su mayor y grave deficiencia está en la no comprensión de los textos cantados— pide, sospecho, un público abierto, con capacidad de emocionarse y no cerrado en los parámetros habituales del teatro." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 18 de febrero de 1989.)

"(...) Hasta alcanzar ese tramo resolutivo, casi tres cuartas partes del breve ejercicio (hora y cuarto es lo que dura Ópera aproximadamente) se llenan con una alquimia que nos parece cuajada de mimetismos, con alguna acción vacilante y un tanto desordenada a veces, aunque también con soluciones felices —el acorde que busca el violoncelo con el chillido y la palabra— sumergidas, no obstante, en ese baño minimal que nos resulta abrumadoramente "déjà vu", con soluciones sospechosamente escogidas para impresionar al personal. Es toda una lenta marcha despojada de emoción que se anima fugazmente con chispazos brossianos —no diría el tópico del violoncelo-mujer como el truco del arco rasgando la pierna del instrumentista— y que Belbel director construye más con intuiciones que con una disciplina que se adueñe de todos los elementos escénicos. En su parte hablada, la dicción del "muchacho desnudo" falla con el estrépito del adolescente más inexperto, mientras que abunda la inseguridad del músico, posiblemente porque su oficio sea el de instrumentista y no el de actor-personaje semoviente. Las dos actrices —María José Peris y Rosa Galindo— tienen en cambio unas intervenciones espléndidas, que mejorarían más aún si el dispositivo acústico no tuviera los fallos registrados en el estreno.

En su vertiente más positiva, el experimento confirma, creo yo, el sentido del discurso dramático que posee Sergi Belbel. De la exposición deslabazada y magmática, premeditadamente quebrada —aunque no, supongo, premeditadamente aburrida— el autor-director sabe conducir su propuesta hasta un fragmento último cohesionado y cálido que, a fin de cuentas, en ello está la "intención", la naturaleza misma de este trabajo. El regateo que se establece con los efectos de luz, que sólo permite desvelar en la última escena la magnífica escenografía de Joaquim Roy, es un dato significativo de la sensibilidad ciertamente nada común de Belbel. Como lo es el instante póstumo en que la perfecta, la geométrica coincidencia de movimientos, se rompe y los cuatro personajes se libran a un intercambio informal de risas con las que celebran su trabajo. Le convenía a Ópera esa rúbrica formidable y antipretenciosa: al cabo, el teatro es un juego y cualquier exceso trascendentalista resulta impropio. Ópera deja abierta toda confianza en la madurez próxima del autor. Los silbidos de una pequeña parte del público, entrometidos en los aplausos finales, le hacen un buen favor a Sergi Belbel en tanto ilustran la necesidad de preservar "el fenómeno" de papanatismos funestos." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia. Barcelona. 19 de febrero de 1989).



MERCIER Y CAMIER

De Samuel Beckett. Traducción: José Sanchis Sinisterra. Adaptación: Pierre Chabert y Edith Fournier. Dirección: Pierre Chabert. Escenografía: Jean Herbin y Pierre Didelot. Intérpretes: Manuel Dueso, Luis Miguel Climent y José Sanchis Sinisterra (voz). Estreno: 2 de marzo de 1989, en la Sala Teixidors a Mà-Teatreneu, de Barcelona. Espectáculo en coproducción con el Teatre Obert del Centre Dramàtic de la Generalitat. Compañía concertada con el INAEM.

"(...) Muchas claves de toda la obra de Beckett se hallan, en efecto, ilustradas en esta pieza: la soledad, la espera, la comunicación, el extravío de cualquier sistema de códigos morales gracias al cual los protagonistas pueden llegar hasta el crimen, "sin que este hecho les conmueva apenas, pues les parece lo más natural y necesario" (Klaus Birkenhauer). Tiene, además, Mercier y Camier *el aliciente de su origen novelesco; en 1946 la reflexión terrible del autor se hallaba aún atravesada por rasgos de ironía y humor que privan los diálogos de muchas opacidades posteriores, al tiempo que la narración se desarrolla con una fuerza poética de una inmediata elocuencia, a menudo conmovedora.*

Chabert ha montado la obra cuidando el funcionamiento preciso de todos los elementos escenográficos que surgen y desaparecen tras cada fundido. La luz consigue efectos visuales espléndidos y bajo la azulada cortina de los focos, los objetos —ese árbol desnudo y atormentado que reaparecería en Godot *—y las figuras de los dos personajes cobran cambiantes y atractivos relieves. El director, por otra parte, ha obtenido el máximo provecho de las aptitudes interpretativas de Dueso y Climent que, a mi juicio, tienen una excelente actuación. Por todo ello, y si no me equivoco,* Mercier y Camier *constituye el espectáculo más acabado y mejor construido que hasta hoy se ha instalado en el todavía joven teatro Teixidors a Mà-Teatreneu. Sería injusto dejar de subrayar el papel fundamental que José Sanchis Sinisterra ha tenido en esa empresa, empecinado el hombre en desentrañar y divulgar la obra de Beckett y en rastrear las huellas que el eminente autor ha impreso en los creadores locales. La intervención del Teatro Fronterizo en* Mercier y Camier *invita a pensar que el trabajo de Sanchis cada vez se halla más lejos de lo que es, de lo que ha sido, una prédica en el desierto."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 6 de marzo de 1989.)

"La primera sorpresa que nos depara el estreno de Mercier y Camier, *de Samuel Beckett, es comprobar que la obra no es tan interiorizada ni tan abstracta como la mayoría de los textos del autor de* Esperando a Godot. Mercier y Camier *son dos personajes que, en el escenario, conforman un realismo y muestran una cierta cotidianidad.*

La segunda sorpresa no es en realidad tal sorpresa. Me refiero al excelente trabajo que desarrollan los actores Manuel Dueso y Luis-Miguel Climent; un trabajo de gran calidad y de una muy marcada teatralidad, un trabajo lleno de matices y sensibilidad. Y digo que no es sorpresa, porque estos dos actores dieron ya muestras de su categoría —y del juego que dan en el escenario cuando uno depende del otro y viceversa— en Naque, o de piojos y actores, *una obra que en algún sentido guarda algún paralelismo con la de Beckett.*

Bien, Mercier y Camier *—la novela que dio pie al montaje es del año 1946— es la historia de un viaje que los dos protagonistas no llegan a realizar o la historia de una relación entre dos hombres a través de un viaje. Simplificando:* Mercier y Camier *vienen a ser dos seres que no pueden vivir el uno sin el otro, pero que tampoco pueden vivir el uno con el otro.*

El espectáculo, concebido y dirigido con un enorme y palpable sentido beckettiano por Pierre Chabert, narra las aventuras y desventuras de este viaje imposible, matizado a través de una voz en off que explica cosas del viaje, apunta actitudes de los dos personajes o singulariza los muchos contenidos poéticos de esta obra de Beckett.

Por otra parte, el espectador que haya seguido más o menos puntualmente la peripecia escénica del autor, verá que en esta obra hay buena parte del Beckett más maduro de después, de sus ironías y burlas, de su escepticismo ante la comunicación, incluso de su posterior escritura.

Es una pura delicia el trabajo de los dos actores que, por otra parte, dejan bien claro cuanto de antecedente de Vladimir y Estragón tienen los dos personajes que encarnan. Sin alejarse de la diversión —las aristas de lo grotesco son muchas—, el montaje de Chabert tiene una dimensión simbólica evidente. Está claro que el espectáculo se sitúa frente a un texto de Beckett. Mercier y Camier *es un espectáculo muy bien hecho, y que transmite una poesía que en sí mismo me parece uno de los mejores logros de la propuesta. Un hermoso teatro de texto, inmejorablemente bien servido."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 5 de marzo de 1989.)

"(...) Una dramaturgia en verdad afortunada que, hurgando en el laberinto narrativo de Mercier y Camier, *ha logrado una reducción teatral de formidable transparencia, con unos diálogos sabrosos, divertidos, puestos en escena con un preciosismo de calculada y bellísima austeridad, en la que la luz juega un papel fundamental con su cambiante y sugerente desnudez. Un espectáculo de fabulosa sencillez, ideado y construido de manera impecable, beckettiano con toda su pureza y grandeza tragicómica, servido de manera sensacional por Manuel Dueso y Luis-Miguel Climent, que realizan una fenomenal interpretación de* Mercier y Camier. *Por ejemplo, en la escena de su tremenda borrachera, el Mercier de Dueso es una gozada, puro alucine. El Camier de Climent, con su inquebrantable indiferencia, y el Mercier de Dueso, con su aire dicharachero y cómico, dan vida a una estupenda pareja de payasos errando, sin deseo y sin dolor, por el circuito cerrado de la nada."* (Francesc Burguet Ardiaca. "El País". Barcelona. 7 de marzo de 1989.)

"Para Mercier y Camier, los dos personajes creados por Samuel Beckett, el viaje no tiene un destino concreto. Ni tan sólo se puede asegurar que responda a un motivo. No obstante, son empujados por el autor a realizarlo. El diálogo que entablan forma parte substancialmente de este ir a ninguna parte. Hasta el punto que el lenguaje acaba resultando el único itinerario transitable. Una voz narrativa los acompaña y se encarna con incontestable precisión en un disco luminoso. Las palabras son, en su depurada encarnación visual, el sugestivo punto de partida del montaje que Pierre Chabert os ofrece al Teatre dels Teixidors a Mà.

Mercier y Camier fue, mucho antes de esta adaptación, una novela —una curiosa novela de viajes—, la primera que el irlandés Beckett escribió en lengua francesa. Ahora, un director francés, Chabert, prolonga este itinerario lingüístico-geográfico y monta su propia adaptación traducida al castellano por Sanchis Sinisterra, en el escenario catalán del Teatreneu.

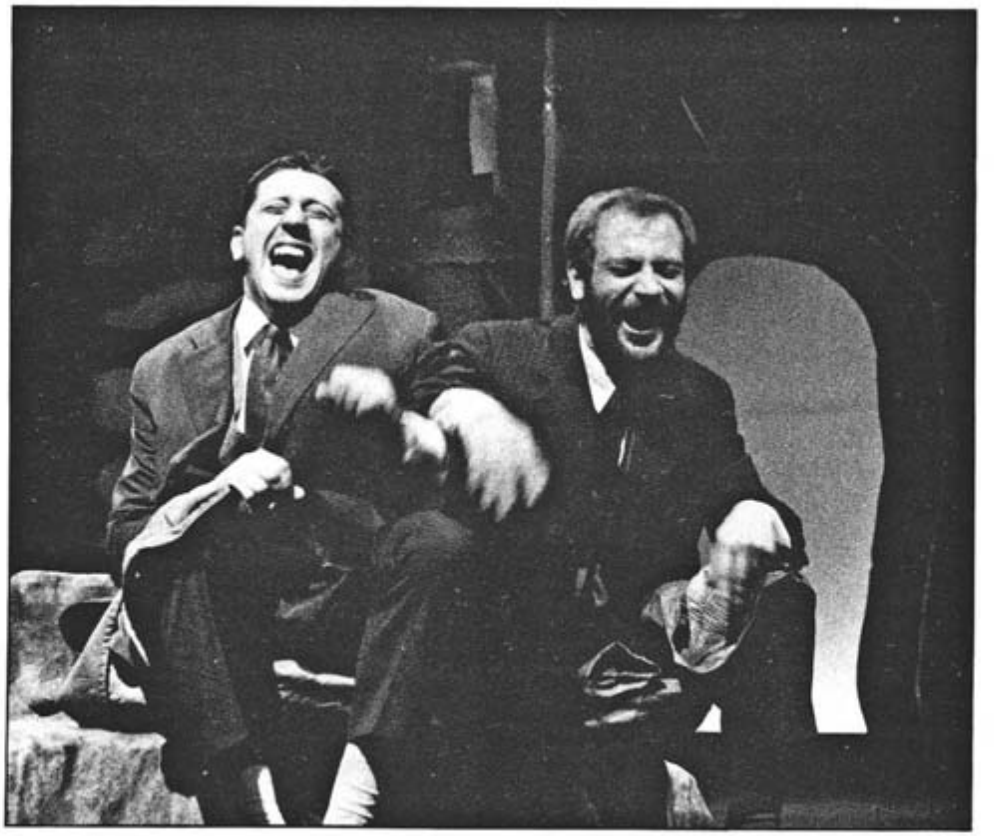
Bien: se trata de una propuesta de un teatro llamado justamente Fronterizo, y hay que decir que al margen de las reflexiones político culturales que esta oscilación de lenguas os pueda suscitar, el espectáculo resultante es altamente recomendable.

Por supuesto que la adaptación —que Chabert debe en parte a los consejos del mismo Beckett— constituye un triunfo absoluto del lenguaje, y una prueba difícilmente refutable de que nos encontramos ante una de las más grandes voces poéticas del siglo. Lo que genera, al mismo tiempo, es un soberbio —y sobrio—





En la otra página, escena de "Opera", con una sugerente escenografía de Joaquim Roy. En esta página, tres momentos de "Mercier y Camier", de Samuel Beckett, a cargo del Teatro Fronterizo. (Fotos: Pepe Far).



tratamiento plástico que prefigura los desolados paisajes de otras obras del autor. y es que si Mercier y Camier caminan sin saber adonde van, no distan demasiado de aquella otra pareja posterior que esperaba en balde la llegada de un tal Godot. (...)" (Xavier Pérez. "Avui". Barcelona. 10 de marzo de 1989.)

"El escenario muestra, sobre todo, la desnudez, el despojamiento casi total, sólo roto por algunas pocas islas, puntos donde habrán de encontrarse y desencontrarse los dos protagonistas y sus respectivas soledades. En el vacío, nada, sólo lo esencial —como Beckett quiere—, la máxima simplicidad que permita la imaginación juguetona, estimulada por los incesantes ires y venires de Mercier y de su amigo Camier. La adaptación de la novela para teatro, cuya solución final rubricó el mismo autor, plantea como únicos actores a los dos protagonistas principales, más una voz, que va dando curso a cada núcleo de la narración escénica. Con estos pocos elementos, el Teatro Fronterizo consigue lo esencial, llenar de teatro, de buen teatro, el escenario del Principal.
La magnífica interpretación de los dos actores fragua a través de la relación de sus dos personajes todo el cúmulo de sencillas, pero tremendas conversaciones, tras las cuales aparece la desnuda condición de los seres beckettianos. La palabra, constituida permanentemente en dilación, justifica por sí sola el paso del tiempo, mientras se espera encontrar la razón para el viaje, o el adonde ir que culmine al menos el estar en camino.
Mercier y Camier se encuentran, por fin, y deciden el viaje circular, que les lleva una y otra vez a los mismos lugares. En el camino van perdiendo los objetos, pierden todo lo que no es la palabra entre ambos, casi lo único que les otorga conciencia de ser, de seguir siendo.
Sobre todo son dos entrañables payasos, dos seres despojados de cualquier épica, que emocionan y mueven al humor con sus eternas disquisiciones sobre lo más menudo, que ellos convierten en esencial, a falta —o por descreimiento— de mayores importancias." (Rafael Campos. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 8 de diciembre de 1989.)

TEATRO DE LA FUNÁMBULAFÁBULA. Jaén

GENTE DE MALVIVIR
Basado en cinco farsas primitivas: "El pastel y la tarta", "El calderero", "Tonto se ofrece", "El zapatero" y "La tina". Versión: José Viñals. Dirección: Irene Viñals. Escenografía: Martha Viñals e Irene Viñals. Vestuario: Irene Viñals. Música: María del Carmen Molina. Intérpretes: Irene Viñals, Miguel Ángel Bermúdez, José Luis Martínez, Juana Zafra y Luisa Castilla. Estreno: 13 de julio de 1989 en la Plaza de Andújar (Jaén).

FUNDACIÓN COLEGIO DEL REY. Alcalá de Henares (Madrid)

DON JUAN TENORIO
De José Zorrilla. Dirección: Antonio Guirau. Espacio escénico y ambientación: José Luis Valverde. Vestuario: Cornejo. Intérpretes: Tony Isbert, Alfonso del Real, Pedro Valentín, Fernando Guillén, Eduardo Fajardo, Guillermo Baeza, Félix Donoso, Teo Marín, Miguel Mayoral, José Manuel Ayala, Fernando Sendino, José Manuel Burgos, Antonio Alonso, Millán de Miguel, Miguel Ángel Pérez, Alicia López, Ana de Mingo, María Silva, Carmen Rossi, Emma Ozores, Lola Lemos, Maribel Verdú, Manuela Rodríguez y Pepe Martín. Estreno: 1 de noviembre de 1988, por las calles y plazas de Alcalá de Henares (Madrid).



En la otra página, en la parte superior, una escena de "Gente de malvivir", por el Teatro de la Funámbulafábula. Debajo, Maribel Verdú y Tony Isbert en "Don Juan Tenorio", de Zorrilla. Sobre estas líneas, "Todas tenemos la misma historia", de Darío Fo.

"Donde no hay tradición no existe teatro. Y qué hermosa y gratificante tradición era el poder presenciar una o varias representaciones del Tenorio, al llegar las fechas de los Difuntos. Porque su puesta en escena ha significado durante muchas décadas, escuela de actores, creación de nuevos espectadores, montajes diferentes que admitían desde la vanguardia hasta el cambio de acción de la obra, y sobre todo esa buena costumbre de ir al teatro, en muchas ocasiones como contraste de interpretaciones y dirección.
Dejó de ejercerse esta tradición y la obra fue llevando una vida melancólica, casi reservada a grupos de aficionados o experimentos "de cuyo nombre no quiero acordarme".
Hace ahora cinco años, José Antonio Muñoz, persona de gran sensibilidad artística y conocedor del medio e "inventor" de propuestas culturales innovadoras, me llamó para hacerme cargo de este "Don Juan itinerante", que comenzaba su camino convirtiendo los monumentos de Alcalá, en la Sevilla de 1545, y sus calles en seguro refugio de caballeros sevillanos, encubiertos, estatuas, Justicia y Pueblo. Arsenio Lope Huerta, alcalde entonces de Alcalá de Henares, que pretendía que su ciudad monumental no fuera sólo refugio de piedras silenciosas y proyectos arquitectónicos restauradores, sino algo vivo y proyectado culturalmente hacia el exterior, apoyó también incondicionalmente la idea.
Cuatro años después, el actual director de la Fundación Colegio del Rey, Ángel González, y otro alcalde, Florencio Campos, con gran entusiasmo teatral y con ímpetu renovador, siguen creyendo en la idea, y no sólo la apoyan sin reservas, sino que la potencian. (...)

Yo, como hombre de teatro, como director, sólo he tenido que aunar esfuerzos y voluntades, para que Don Juan Tenorio, *en la mejor tradición del teatro español, fuera una realidad, sea una realidad."* (Antonio Guirau, director. Fragmento del programa.)

GABALZEKA. Tafalla (Navarra)

MADAME DE SADE
De Yukio Mishima. Escenografía: Elena Bezunartea. Vestuario: Alberto Velloso. Intérpretes: María Aoiz, Elena Bezunarte, Marisol García, Félix Iglesias y Javier Salvo. Estreno: 1 de julio de 1989, en la Casa de Cultura Garcés de los Fayos de Tafalla (Navarra).

GABIA DE BRUIXES. Esplugues (Barcelona)

FOTOGENIAL
Del colectivo. Dirección: José Castillo Vela. Intérpretes: Victoria J. Ávila, Loli Mesa, Emilio González, Mercedes Escudero, Katy García, Montse Martínez y Naiara Magdaleno. Estreno: 10 de junio de 1989, en el Parque Comarcal de Cal Vidalet de Esplugues (Barcelona).

LA GARNACHA. Logroño

LAS SIRENAS SE ABURREN
De Miguel Pacheco. Dirección: Vicente Cuadrado. Escenografía: María del Mar de la Concepción y Nacho González. Música: Rodolfo Larrea. Intérpretes: Juan Luis Herrero, Ana Blanco, Íñigo Gutiérrez, Josefina Puertas, Ludi Ruiz, Ana Lara Martínez, Mónica Peñalva, Ángela Orio, Mabel del Pozo, Raúl Barrios, José Antonio Argüelles, Enrique Griñón, Juan Sanz, Roberto Fandiño, Félix Rodríguez, Esther Tabernero y Juan Mediavilla. Estreno: 6 de junio de 1989, en el Salón de Actos del Instituto Hermanos D'Elhúyar, de Logroño.

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Dario Fo. Dirección: Vicente Cuadrado. Escenografía: Menchu Muro y Nacho González. Música: Rodolfo Larrea. Intérpretes: Pepa Pascual, Eva María Pérez, Íñigo Gutiérrez, José Antonio Argüelles, Juan Luis Herrero y Ernesto González. Estreno: 14 de junio de 1989, en la Sala Gonzalo de Berceo, en Logroño.

GARRAPATO TEATRO. Carmona (Sevilla)

ESCAPARATE
De José Antonio Aguilar. Intérpretes: Guillermo Gordillo Vallverdú y José Antonio Aguilar. Estreno: 10 de febrero de 1989, en Carmona (Sevilla).

GARUFA. Salamanca

UBU, REY DE VABHILONIA
De Alfred Jarry. Versión y dirección: José Antonio Hernández Sayagués. Escenograía: Amable Diego. Música: Miguel García Velasco. Intérpretes: Julio César Ramos, Carlota M. Hoffman, Pablo Madruga, Luis San Segundo, Fernando Román, Armando Guerra, Marta Camacho, Manuel A. Torres y Teresa Benito. Estreno: 23 de junio de 1989, en el Teatro Liceo de Salamanca.

GASTEIZ ANTZERKI. Durana (Álava)

TODAS TENEMOS LA MISMA HISTORIA
De Dario Fo. Versión: Carla Matteini. Dirección: Carlos Gil Zamora. Escenografía y vestuario: Javier Sáez de la Fuente. Intérpretes: Ana Lucía Billate y Javier Sáez de la Fuente. Estreno: 10 de marzo de 1989, en el Instituto Pío Baroja de Irún.





GAT COMPANYA TEATRAL. Ibiza

LA PRIMERA DE LA CLASE
De Rodolf Sirera. Dirección: Merche Chapí. Intérpretes: Lola Luque y Juana Miranda. Estreno: 21 de octubre de 1988, en la Antigua Iglesia de l'Hospitalet de Ibiza.

EL VENENO DEL TEATRO
De Rodolf Sirera. Dirección: Merche Chapí. Intérpretes: Pepo Castro y Miquel Ramón. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en la Antigua Iglesia de l'Hospitalet de Ibiza.

BAJARSE AL MORO
De Alonso de Santos. Dirección: Javier Campillo. Intérpretes: Alberto Jiménez, Elena Jiménez, Elisa Hidalgo, José Antonio Arredondo, Pilar Junyent, Fernando Rodríguez y Gilberto García. Estreno: 17 de marzo de 1989, en la Antigua Iglesia de l'Hospitalet de Ibiza.

SOMNI D'UNA NIT DE SANT JOAN
De W. Shakespeare. Versión y traducción: M. Villangómez. Dirección: Merche Chapí. Intérpretes: Enric Ceamans, Miquel Ramón, Pere Cardona, Mariano Ramón, Beatriz Bonet, Teresa Torres, Pep Costa. Estreno: 24 de junio de 1989, en el Claustro del Ayuntamiento de Eivissa.

LA GENIAL COOPERATIVA DE TEATRE. Gerona

ELS ACTORS NO VÉNEN
Del colectivo. Dirección: Elisabeth Couchetiez. Intérprete: Pepe Vila. Estreno: 13 de julio de 1989, en el Teatre El Jardí de Gerona.

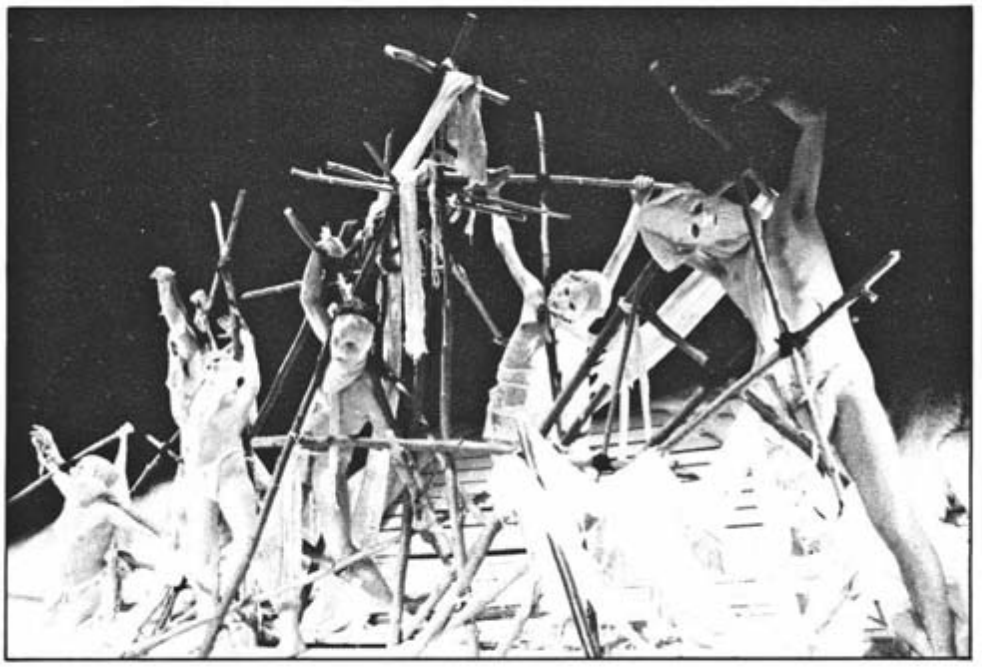
GENTE DE TEATRO DE BARCELONA. Barcelona

MADAME DE SADE
De Yukio Mishima. Dirección: Enrique Ibáñez Villegas. Escenografía: Enrique Ibáñez Villegas y María Bonit. Intérpretes: Miren Azpiri, Carmen Ruiz, Angie Algaba, Amalia Sancho, Montserrat Pérez Abellana y Carmen Abelló. Estreno: 10 de junio de 1989, en el Ateneo de Horta (Barcelona).

GEROA. Durango (Vizcaya)

DURANGO, UN SUEÑO. 1439
De Ignacio Amestoy. Dirección: Paco Obregón. Escenografía y vestuario: José Ibarrola. Música: Mario Clavell. Intérpretes: Alfonso Torregrosa, Izaskun Asua, Javier Alday, Rosa Martínez, Sardo Irisarri, Juanlu Escudero, Zutoia Alarcia, Javi Ulla, Luisi Solaguren y Txirri Gorosabel. Estreno: 20 de mayo de 1989, en el Teatro Astarloa de Durango (Vizcaya). Espectáculo en colaboración con el Gobierno vasco y la Diputación Foral de Vizcaya. Compañía concertada con el INAEM.

"Durango... *es un poema plástico, un trabajo que bracea en busca de la belleza. Belleza formal, con imágenes llenas de fuerza, con calidades pictóricas conseguidas en complicidad con la luz y el color, la indumentaria, las composiciones. Belleza verbal a partir de un texto —del bilbaíno Ignacio Amestoy— de poética muy elaborada. Y belleza sonora, con un tratamiento potente de la música y de las voces. Retablo histórico, memoria de un Durango que fue quimera religiosa y política en el siglo XV por iniciativa de un fraile iluminado, un Alonso de Mella que quiso convertir su tierra en un esdrújulo sueño de libertad, una componenda a la vez erótica, política y retórica.*
El grupo Geroa, dirigido por Paco Obregón, soluciona el texto con un tratamiento brillante que sería por sí mismo capaz de acreditarles, si no fuera porque Doña Elvira, imagínate Euskadi o Grande Place *no fueran todavía mejores acreditaciones, y hasta más proporcionadas que ésta.*
Esa realidad que es Geroa está sometida también a límites. A veces, derivados del mismo proyecto escénico. En la interpretación, sobre todo. Porque hay un techo que condiciona, un equipaje concebido que es también parte sustancial de un grupo concebido como formación estable. Con bazas preestablecidas. El contar con actores fijos supone contar con un modo de hacer previsible, con un estilo que procede de su



capacidad, más que de su controlada expresión. Los tonos extremados, líricos o épicos, no siempre son los más eficazmente dramáticos. Ni la hinchazón o el grito resultan conmovedores por si, ni el desnudo turba siempre, ni el impulso hiperdramático sustenta sin más la emoción escénica.
Y a la vez, esa realidad es también la realidad de un modo de trabajo en equipo, de dramaturgia rigurosa y propia —con Amestoy, con Ibarrola, con Jokin Conde, con María Eguía...— que anuncian la estabilización de cometidos teatrales que hasta ahora eran puro voluntarismo." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 11 de noviembre de 1989.)

"Alonso de Mella, frailecito hereje, Francisco de Mella, cardenal: dos hermanos se enfrentan en Durango, 1439. Uno pretende instalar su fieles fraternos, su comunidad de hombres y mujeres para quienes la carne es una forma de unión y de libertad; el otro llega a extinguir la herejía en nombre del rey de Castilla, no ya por lo desviado, sino porque se extiende y puede constituir un estado. Con este fragmento del siglo XV el autor presenta una especie de cantata. Hay una dramaturgia que firma el equipo artístico —se supone que el grupo Geroa, que hace la representación— y una dirección de Paco Obregón. Parece un aquelarre; es, en principio, un carnaval de herejes, con sus máscaras y sus harapos dalinianos inevitables (vestuario y escenografía de José Ibarrola). Vendrán después los desnudos: de hombres y mujeres, de fraile y cardenal. Hay música, movimientos rítmicos. Ignacio Amestoy es escritor de teatro apasionado, lírico y entusiasta. Sus personajes hablan y actúan así. No sé si, para Durango, este grupo autóctono, la dramaturgia y la dirección emitirán algunas claves de actualidad o de otros sueños; aquí, si las hubiese, no se entienden, o no las entiendo yo. Tampoco la prosodia es muy limpia, ni convenientes las condiciones acústicas de la Sala Olimpia. Otras preocupaciones de la dirección de escena son también poco favorables a la escritura. Queda la estampa, quedan los cuadros plásticos. Quizá poco para la hora y media del espectáculo. Amestoy salió a saludar al público con sus colaboradores ante los aplausos muy repetidos del público." (E. H. T. "El País". Madrid. 22 de enero de 1990.)



Sobre estas líneas. dos escenas de la obra "Durango, un sueño. 1439", de Ignacio Amestoy, a cargo del colectivo Geroa. (Fotos: Chicho). En la otra página, en la parte superior, "La gran muralla", de Ignacio del Moral. (Foto: Chicho). Debajo, dos escenas de "Ocúpate de Amelia", uno de los grandes vodeviles de Feydeau. (Fotos: Pablo Santana).

"Arraigó a mediados del siglo XV en Durango una herejía de la estirpe de los fraticellos, una secta "deshonesta y mala" según inventarios de heterodoxos. Su inspirador fue un clérigo vizcaíno, fray Alonso de Mella, y su "corpus doctrinae" "la comunidad de bienes y de cuerpos". Tomó cartas en el asunto de la Inquisición y a quien no se retractó lo mandó a la hoguera. Por si sola, esta peripecia no sería materia dramática, por lo que, en función de exigencias y objetivos teatrales, Amestoy reordena la historia. Acentúa la comunidad de bienes y da a la herejía un cierto tono de anticipación nacionalista por los hechos de armas y por las alusiones de los herejes a la Castilla invasora. Al frente de las tropas castellanas y vaticanistas está el cardenal Juan de Mella, hermano del hereje. Si, como se desprende del texto dramático, la religión de los fraticellos era la libertad de copulación, la religión de los cuerpos, tampoco el cardenal, represor y fanático, escapa a la tiranía de la carne, aunque ello no le conduzca a la libertad. Y no es tanto la comunidad de cuerpos lo que le preocupa cuanto el desviacionismo ideológico, la subversión, como negación de un orden supremo. Cualquier tipo de consideración moral se subsumirá en el viscoso magma de las razones de Estado. La escenificación consigue que emerja la naturaleza dramática de un texto literario muy cuidado, escrito sin retóricas grandilocuentes. Sobre este tejido de fondo se ha construido un espectáculo de belleza plástica nada estática, de ritmo desigual y de diferentes intensidades. Sumergir la acción en el frenesí del carnaval le da vistosidad e intencionalidad lúdica y festiva, como corresponde a "una ideología de la vida". En el choque de ésta con la "ideología de la sangre" podría residir el verdadero nervio dramático del espectáculo, pero la tensión no alcanza la suficiente intensidad. Quizá sea porque a Alfonso Torregrosa, como cardenal, le sobra énfasis, y a Javi Ulla, en el hereje, le sobran vacilaciones. Por otra parte, en una mística de los cuerpos de tan alto significado, habría que cuidar mucho los desnudos y su filiación estética." (Javier Villán. "El Independiente". Madrid. 21 de enero de 1990.)

GETAM. Madrid

LOS FORJADORES DE IMPERIO
De Boris Vian. Dirección: Alberto Morate. Intérpretes: Rosa Vaquero, María José Fernández, Patricio Torres, Montse Eiriz, Mamen Nieto y David Trillo. Estreno: 21 de junio de 1989, en el Colegio Vedruna de Madrid.

COMPAÑÍA DE TEATRO DE GETXO. Getxo (Vizcaya)

EL AMOR DE LAS TRES MANZANARANJAS
De Carlo Gozzi. Dirección: Enrique Santiago.

Vestuario: Maribel Gutiérrez. Intérpretes: Ángel María Alkain, Belén Cruz, Miren Gojenola, Iñigo Basauri. Estreno: 11 de diciembre de 1988, en el Gran Cinema de Algorta, dentro de las VI Jornadas de Getxo (Vizcaya).

COMPAÑÍA DE TEATRO PARA NIÑOS EL GLOBO ROJO. Madrid

EL MAGO MERLÍN Y LA ESPADA DEL REY ARTURO

Texto y dirección: Ricardo José Fischtel. Escenografía: José Mascia. Música: Alejandro Baro. Intérpretes: Fernando Salva, Marina Gutiérrez, Carmen San Esteban y Ricardo José Fischtel. Estreno: 20 de febrero de 1989, en la Sala de la Ciudad de los Niños de Madrid.

GORGONA TEATRO URBANO. Madrid

LA GRAN MURALLA

De Ignacio del Moral. Dirección: Javo Rodríguez. Escenografía: Olga Pérez y Mercedes Sánchez. Vestuario: Lola Álvarez. Música: Julián A. Rodríguez. Coreografía: José A. Velázquez. Intérpretes: Jesus Lorente, Eusebio Gay, Prado Fernández, José A. Velázquez, Tony Alaez y Ana Isabel Martín. Estreno: 5 de noviembre de 1988, en la Sala San Pol de Madrid. Espectáculo realizado en colaboración en el INAEM

LA GOTERA TEATRO. Gijón

HACEMOS LA CALLE

Del colectivo. Dirección: Marina Bueno. Intérpretes: Rosabel Berrocal, Marina Bueno, Manuel Altares, Minchu Fuertes, Pepe Mieres y Yosu. Estreno: 20 de agosto de 1989, dentro de las Jornadas Municipales de Teatro de Aviles.

"(...) Hacemos la calle *ofrece unos "sueltos" desafrutados sin ningún tipo de previsión, ni esquema lógico, lo que les hace caer en un absurdo no pretendido. Personajes sin relación directa dan a conocer sus "conflictos" con un desconocimiento grande del lenguaje de calle, en clara regresión de anteriores propuestas. Bomberos, torero/enfermeros, presentadora y concursante, luchadores y poco más, en el mejor ejemplo de espectáculo de aficionados que confunden el teatro de calle. La traca final y la pirotecnia ilustran la falta de gusto en el diseño de esta pobre obra. No se ven los actores, porque no se hacen ver entre una aguda pobreza argumental, vulgar y sosa. Calle por Dios, porque esto no es teatro. Equivocar al público con escarceos colegiales no es justificable para un grupo con experiencia tan aplaudida como polémica.*" (Francisco Díaz-Faes. "La nueva España". Oviedo. 25 de agosto de 1989.)

LA GRAJA. Santa Cruz de la Palma (Tenerife)

LA HERMANDAD

De Juan Bautista Poggio y Monteverde. Intérpretes: Carmen José Conesa, Alicia Fernández.





Eduardo Luis Yanes, Vellymar Pérez, Miguel Ángel Fernández y Toñi Felipe. Estreno: 29 de junio de 1989, en la plaza de España de Los Llanos de Aridane (Tenerife).

TEATRO DE LA GRAN VÍA, S. A. Madrid

OCÚPATE DE AMELIA

De Georges Feydeau. Dirección y escenografía: Ramón Gómez-Ballesteros. Intérpretes: Luisa Mª Payán, Raquel Ledesma, Patricia Ciurana, Julia Blanco, Elena Cores, Pepe Álvarez, José Cela, Enrique Ciurana, Rafael Guerrero, Miguel Grandy, Perla Cristal, Juanjo Menéndez, Miguel Nieto, Marisol Ayuso, Pepe Ruiz, Isabel Prinz, Alberto Magallanes, Gracita Morales y Tony Valento. Estreno: 3 de noviembre de 1988, en el Teatro Príncipe Gran Vía.

"Ocúpate de Amelia *(1908) es uno de los grandes vodeviles de Feydeau y ha hecho reír a varias generaciones, sobre todo de franceses, aunque se ha representado en el mundo entero. El parisiense Feydeau ayudó a saltar de un siglo a otro con obras cómicas, muy libres, deslenguadas; pero dentro de un excelente idioma francés, en el que está considerado como un maestro. No busca la misma virtud el adaptador al español —anónimo en los programas—, que busca un lenguaje cómico exclusivamente. Tampoco se ha detenido mucho, ni él ni el director, en las minuciosas delicadezas de París que envuelven la obra; las damitas de escasa virtud, los vividores, el reflejo de la "belle époque". En una versión anterior que se estrenó en España la censura perpetró estragos. En ésta, naturalmente, no pasa eso; simplemente, se ha acortado el texto, se ha suprimido algún personaje o se ha cambiado un carácter por otro, se*



supone que por razones empresariales o de reparto, o por un deseo de españolizar de alguna manera la trama francesa. Todo el texto está sometido a esa manipulación. El espíritu celtibero se impone a todo y en él tiene su gracia ahora. La acentúa Juanjo Menéndez con su estilo peculiar de buen cómico, y la breve aparición de Gracita Morales, mucho más peculiar aún, que siempre encuentran respuesta grata en el público.
El reparto es largo, el vestuario abundante y los decorados sencillos. Los productores acentúan en el programa, hasta con sellos en caucho, que todo se ha hecho sin subvención oficial. No parece que este resultado sea una piedra que añadir a la cultura, y que haya que pagar con el dinero del Estado o de la autonomía con la esperanza de que nos saque de nuestro atontamiento pero otras obras menores y peores la han tenido. Es de desear que este esfuerzo privado muestre que se puede salir adelante sin más ayudas que el público: las reacciones del que acudió al estreno eran prometedoras. El que vaya llegando deberá sufragar el esfuerzo de la producción." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid, 8 de noviembre de 1988.)

"(...) Feydeau era un talento regio, y su comedia Ocupe-toi d'Amelie, *estrenada en el Theatre des Nouveautés, de París, una de las piezas maestras del género.*
Luisa María Payán tiene la audacia de recuperar esa comedia extraordinaria, en cuyo lenguaje —se ha dicho, no lo digo yo— verbenean los choques de ideas absurdas y asombrosas propias de un prestidigitador verbal. El autor se saca de la manga, del bolsillo, del forro de la levita una tortilla, un conejo, pompas de jabón, la bala de un cañón, un castillo de fuegos artificiales. Empresa audacísima, porque nuestro teatro actual no está para eso. No puede permitirse subir a un escenario veinte personajes, como no sea un teatro sostenido con dinero oficial.
Esta versión de Ocúpate de Amelia, *la firma de cuyo autor no figura en el programa, tenía el grave problema, resuelto el de los actores, de la duración. Más de tres horas. Algo que nuestro público no admite a no ser que le llegue un supuesto genio extranjero a bordo de un grande y costoso festival. Se ha cortado sin piedad. También sin acierto. Se han cambiado, por dificultades de hacer lo que ahora los intelectuales llaman un "casting" y antes era, sencillamente, un reparto, personajes. El gracioso tipo del padrino ha sido convertido, no sin deterioro de la credibilidad de algunas situaciones, en madrina; el tierno personaje de Adonis, un muchachuelo, se ha convertido en un mozallón dipsómano y estúpido, con mayor daño todavía. El texto, tan sutil, tan ingenioso, se ha embarnecido penosamente. Las amigas de Amelia, putitas finas, han sido innecesariamente convertidas en hetairas, con liguero, hasta de visita, propias del burdel, y hoy, en las calles de Madrid, del nocturno y tolerado travesti.*
Pues bien, pese a esos errores que acusan gravemente la dirección de Ballesteros, quien metido a escenógrafo también ha fallado gravemente, la comicidad de las situaciones sigue siendo estruendosa, como lo prueban las carcajadas que la noche del estreno se empalmaban formando alegres cataratas.
Siempre he sido enemigo de las excesivas libertades con las que cualquier director de hoy, adaptador de hoy, le enmienda la plana a todo Cristo que haya escrito una comedia o un drama hace un siglo o más allá. Esta enorme farsa de Feydeau ha sido maltratada. Pese a eso, la carcajada galopa junto a las escenas, irresistiblemente. Pese a una dirección olvidada del matiz, de la verosimilitud, del sobrentendido, es justo señalar el esfuerzo de Luisa María Payán por animar una Amelia cínica y dulce al mismo tiempo entre tantas vulgaridades. Elogiar a Perla Cristal, sobresaliente en su primera escena, forzada al exceso en las otras dos, pero destacada en la noche, y a Isabel Prinz, en una "soubrette" muy graciosa. Juanjo Menéndez se obstina en no enterarse quién es el personaje que representa. Pese a eso hace reír. Ciurana debería ser más afinado. Y Pepe Ruiz, ni idea tiene de la personalidad de ese príncipe balcánico, del que hace un hortera. Pase Grandy; olvidemos y no por culpa suya, a Guerrero, y dejemos al resto del numeroso reparto en el purgatorio de las buenas intenciones. Espectáculo para hacer reír, que, por lo visto la noche del estreno, lo consigue. Espectáculo equivocado. Regla de oro, si se me permite, para directores, a los grandes autores cómicos no hay que añadirles más gracias. Ellos lo hacían mucho mejor." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 5 de noviembre de 1988.)

"(...) Se adivina en una pieza que debe ser graciosa. Situaciones disparatadas, continuos equívocos, sorpresas una tras de otra; Feydeau es un acreditado autor de este tipo de teatro vodevilesco, en el que lleva acaparados muchos y merecidos éxitos. Esta historia de un heredero que ha de fingir un matrimonio que no desea para poder cobrar una herencia, adobada por la interferencia de amantes secretos, criadas fisgonas, cruces de parejas y demás ingredientes del género, tiene en sí misma la bastante sal picante para entretener y divertir, según es su fin y su propósito.
No divierte gran cosa, sin embargo, pese al texto y a la colaboración de tantos nombres ilustres de la escena: Juanjo Menéndez, Luisa María Payán, Miguel de Grandy, Perla Cristal, Marisol Ayuso, Pepe Ruiz... y la presencia y colaboración muy especial de Gracita Morales. Dos factores —texto y reparto— positivos, y sin embargo el espectáculo no funciona debidamente. Entiendo que se debe a un error de dirección. El director de escena pierde el pulso de la obra desde el momento mismo en que se alza el telón, y no lo recupera nunca. Su modo de dirigir consiste, en este caso, en la acumulación de escenas, y basta.
Los personajes no tienen marcados sus papeles; el tiempo no cuenta, y menos el "tiempo", la cadencia, el orden interno de los acontecimientos. No hay ritmo, no hay detenimiento para el gusto, no hay sino carreras de un lado para otro que marean al espectador, y gente que se encierra en habitaciones y allí quedan olvidadas, y personas que llegan y se van sin que se sepa por qué; falta calma, reflexión, sentido. Diríamos que suceden tantas cosas tan atropelladamente que no hay tiempo para reírse.
Solamente un acto, de los cuatro en los que de hecho se divide la representación, conserva la gracia que toda la obra debió poseer: el acto tercero, el de la boda en la alcaldía. Ahí sí hay unidad de acción dramática, lógica en la situación y reflexión sobre lo que se hace y se dice para que resulte comprensible. Es el momento feliz de la obra. Ojalá hubiese varios como éste. Nunca hemos visto a Juanjo Menéndez tan apagado. Al menos en la noche del estreno anduvo todo el tiempo fuera de acción. En algún detalle brilló su innegable genio, pero fue una perla en un mar de atonías. Gracita Morales divirtió, como siempre, porque ha encontrado un tipo de papel en que siempre gana; su presencia en escena arrancó del público las mejores risas. Luisa María Payán luchó por sacar adelante un espectáculo que pesa sobre ella en buena parte. La dirección de escena crea en su entorno tanto confusionismo, que obstaculiza casi por completo su buen quehacer de actriz.
Un vodevil que podría haber resultado mucho mejor. Es una pena." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 6 de noviembre de 1988.)

"Marcel Achard comienza su introducción a la obra completa de Feydeau —nacido en 1862— diciendo que se trata de "el más grande autor cómico francés después de Molière". La afirmación parece un tanto temeraria, sobre todo porque de Feydeau suele dominar la imagen de un autor simplemente divertido, padre del vodevil moderno, con talento para enredar los equívocos con el juego de puertas, camas, maridos, amantes, esposas y demás piezas de alcoba.
Existe en todo el mundo algo así como una afectación Feydeau, desde la cual se mecaniza artificiosamente al autor y se le reduce a pura fórmula. Sin embargo, si Achard se permitía citar nada menos que a Molière es porque, en el teatro de Feydeau, el humor contiene siempre una referencia real a ciertos elementos que son la base de la sociedad burguesa y que resultan ferozmente vapuleados. Me refiero a las nociones de familia, sexo, fidelidad conyugal, amor, patrimonio, que en el teatro de Feydeau son siempre sistemáticamente escarnecidas. No, Feydeau no es una broma. Es un testigo divertido, disparatado por lo extremo, pero no por su visión del tema, a través del cual, en definitiva, se quiere colocar al espectador frente a un espejo de su profunda, y rara vez declarada, inmoralidad, dándole a esta palabra el sentido de negación de la moralidad social supuestamente establecida.
En Ocúpate de Amelia, *uno de los catorce títulos incluidos en el teatro completo de Feydeau, se da todo esto a manos llenas. Pensemos, por lo demás, que la obra se estrenó en París en 1908, y que, por muy abierta que fuera entonces la expresión en la capital francesa, era otro el clima moral del teatro que se escribía en todo el mundo y, por tanto, más áspero, más significativo, más virulento, el alcance del teatro de Feydeau, que tiene más de ataque al cinismo de la moralidad burguesa que de simple juguete cómico.*
El montaje del Teatro Príncipe está, decididamente, más apoyado en la idea de un Feydeau simplemente cómico que en la de ese otro autor capaz de hacer reír a través de imágenes en las que pueda reconocer el espectador el mundo —real o posible— escondido bajo la ceremonia de la moralidad familiar. Un mundo del que, a fin de cuentas, y sin el talento de Feydeau, se ocupan sistemáticamente nuestras actuales revistas del corazón.
Ramón Gómez Ballesteros y el reparto se esfuerzan, pues, en hacer reír, sin anclar nunca la acción en la menor referencia reconocible." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de noviembre de 1988.)

GRAND TROUPE TRAMPOLINO. Pamplona

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE SOLEDAD DE ROBINSON CRUSOE

De Jérôme Savary y Magic Circus. Dirección: Ignacio Aranguren, María José Goyache, Vicente Galbete y Germán González. Intérpretes: cuarenta y ocho actores. Estreno: 10 de marzo de 1989, en la Sala de los Institutos de la Plaza de la Cruz. (Pamplona).

GRAPA DE TEATRO. Madrid

MADRUGADA

De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Alberto Morate. Intérpretes: Margarita Rico, Lupe Andrés, María del Carmen Sánchez, Crescencio Blasco, María del Carmen Morales, Javier Ortega, Cristal Araujo, Juan Luis Álvarez y Alodia Santamaría. Estreno: 12 de mayo de 1989, en el Colegio Vedruna, de Madrid.

COMPAÑÍA DE GUILLERMO MONTESINOS. Madrid

¡TÓCALA OTRA VEZ, SAM!

De Woody Allen. Versión y dirección: Ricard Reguant. Intérpretes: Guillermo Montesinos, Nuria Cano, Nuria Hosta, Cristina Dilla, José Luis San Juan y Alberto Dueso. Estreno: 17 de marzo de 1989, en el Teatro Príncipe Gran Vía, de Madrid.

"Primero fue una comedia de Woody Allen estrenada en Nueva York; después, una película del mismo que, con el título de Play it again, Sam, *se estrenó en 1972; llegó a España como* Sueños de un seductor. *Más tarde, una versión española de la comedia hecha por Juan José de Arteche, interpretada por Nicolás Dueñas —aún la hacen varios grupos independientes—, que esta vez se llamó* Aspirina para dos.

Luego, una versión catalana de Ricard Reguant que volvió al título de la película. ¡Tócala otra vez, Sam! *Ahora llega a Madrid con el mismo título, traducida al castellano por el mismo adaptador y director, interpretada por Guillermo Montesinos. Dicen que la entropía es el demonio que perturba y degenera el mensaje, y eso ocurre con esta obra.*

Es difícil que aquello que fue ideado para un tipo de pequeño intelectual judío en Nueva York llegue a ser un muchacho tímido y obseso sexual de Barcelona/Madrid por mucho que se cambien los chistes, los apellidos, los nombres de lugar (cuanto más se cambien, peor). Y que lo que era una comedia humorística de costumbres neoyorquinas del principio de los setenta pueda tener vigencia en Barcelona/Madrid en 1989. Lo que Woody Allen construyó para sí mismo y sus valores interpretativos de entonces pueda ser hecho por un actor español actual, aunque ponga todo el coraje y el empeño, y la calidad, de Guillermo Montesinos. La decrepitud, el uso, han ido acabando con el tema; las sustituciones y traducciones sucesivas, con su gracia, y el tiempo, con todo lo demás." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 19 de marzo de 1989.)



Guillermo Montesinos rodeado de algunas de sus conquistas en "¡Tócala otra vez, Sam!", de Woody Allen, el retrato de un seductor infortunado.

"(...) ¿Hay alguna diferencia entre Sueños de un seductor *y* ¡Tócala otra vez, Sam!? *Cualquiera que haya visto la película y la recuerde bien reconocerá inmediatamente el texto, los diálogos, las situaciones, todo.* ¡Tócala otra vez, Sam! *es* Sueños de seductor *al pie de la letra, sin ningún cambio, sin ninguna variante. Vista una, vista la otra.*

Salvo, hay que decirlo, una diferencia. La película es magnífica y la función que se ofrece en el Teatro Príncipe no lo es. Pudiera haberlo sido, con una condición: que una buena compañía de actores, bien dirigida, lo hiciera bien. Siendo así, no habría motivos para considerar a la obra de teatro peor que el filme. Pero como en esta oportunidad la condición no se cumple, como ni los actores trabajan bien ni están dirigidos correctamente al menos, el resultado es un espectáculo penoso: aburrido cuando es evidente que podía ser divertido; soso, cuando lo que se dice tiene verdadera gracia; anodino, cuando las situaciones escénicas están llenas de ingenio. Y es claro: el texto y las situaciones son de Woody Allen, y la interpretación y la dirección, no. Eso es todo.

Y lo peor es que las tres chicas son francamente guapas." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 7 de abril de 1989.)

"Play it again, Sam *(Tócala otra vez, Sam) se convirtió desde un principio en un éxito clamoroso en Broadway; posteriormente se repitió en una desigual película:* Sueños de seductor. *Woody Allen construyó tanto en el guión original como en el cine un personaje neurótico que se ajustaba perfectamente a la "horma de su zapato", a sus obsesiones, a su forma de entender la vida. La pieza relata la historia de un hombre apocado que acaba de divorciarse y que intenta —mediante un par de amigos y la presencia del conquistador eterno, Humphrey Bogart— encontrar alguna compañera que comparta con él sus aficiones, sus sueños, su perpetuo temor y su irremediable afición al sexo. La referencia cinéfila es permanente: la obra se abre y se cierra con la escena final de "Casablanca", de Michael Curtiz, y en su desarrollo predomina el humor, la secuencia aparentemente ingeniosa, el "gag" desbordado, el chiste y la autoparodia. Esta pieza sedujo a muchos actores y compañías. El actor Guillermo Montesinos y el director Ricard Reguant han sido los últimos entre nosotros en sucumbir al embrujo de esa pieza con un resultado escasamente afortunado. Reguant —encargado de la adaptación— cambia los nombres de los protagonistas, introduce los localismos propios del sitio donde se representa y construye un montaje absolutamente plano, exento de dirección y de ritmo adecuado. La interpretación, los matices y el sentido de la contención dramática han sido eliminados de un brochazo y el trabajo de Willy Montesinos cae continuamente en el exceso y en la falta de credibilidad. Orilla el exceso una y otra vez, los gestos innecesarios y quiere hacer de cada movimiento, de cada frase, una secuencia cómica, un efecto desternillante. El reparto que le acompaña es más efectista que riguroso, excepto Venancio Maestro y acaso José Luis San Juan, en su caracterización de un Bogart desconocido. El tono de la representación deviene demasiado ligero, chabacano y revisteril. Pese a las risas e incluso carcajadas que logra desatar, el espectáculo es flojo y el público se levanta del sillón con la sensación de que todo ha sido demasiado fútil, inconsistente, increíble. En una obra como ésta, es donde se percibe con absoluta claridad lo imprescindible de una dirección seria que planifique el ritmo, interpretación y movimientos; de una puesta en escena equilibrada y de una cuidada decoración. Pese a todo, una parte del público pareció pasárselo en grande y aplaudió a rabiar."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 7 de abril de 1989.)

GUIRIGAI. Madrid

LA PARRANDA

Basada en la novela de Eduardo Blanco-Amor. Adaptación: Agustín Iglesias. Dirección: Toñi Bueno. Escenografía y vestuario: Laura Cenjor y Mariano Soriano. Música: Eva Gancedo y Santiago Vega. Intérpretes: Ángel Jodra, Agustín Iglesias, Paco Carrillo, Magda Arenal, Joaquín Subirats e Izaskun Martínez. Estreno: 9 de diciembre de 1989, en el Centro Municipal de Cultura de Getafe (Madrid). Espectáculo realizado en colaboración con el INAEM.

"El enloquecido vaivén de la borrachera sin fin y sin medida, la crónica de sangre y desolación de un viaje alucinado al fondo de la noche con la botella como brújula, el esperpento desaforado y rechinante que no busca su redención en la poesía de la miseria, el agrio olor del sexo que naufraga en alcohol y en la tristeza de los ajados burdeles de aldea. Todo lo enhebra La Parranda, versión dramática de la novela del mismo título de Eduardo Blanco-Amor, poeta, narrador, dramaturgo y ensayista gallego, que vivió gran parte de su vida en Argentina e hizo que en la sensibilidad receptiva de su amigo Federico García Lorca prendiera el dulce y

ensoñador ritmo de la lengua gallega, como atestiguan diversas composiciones escritas en ella por el poeta granadino.

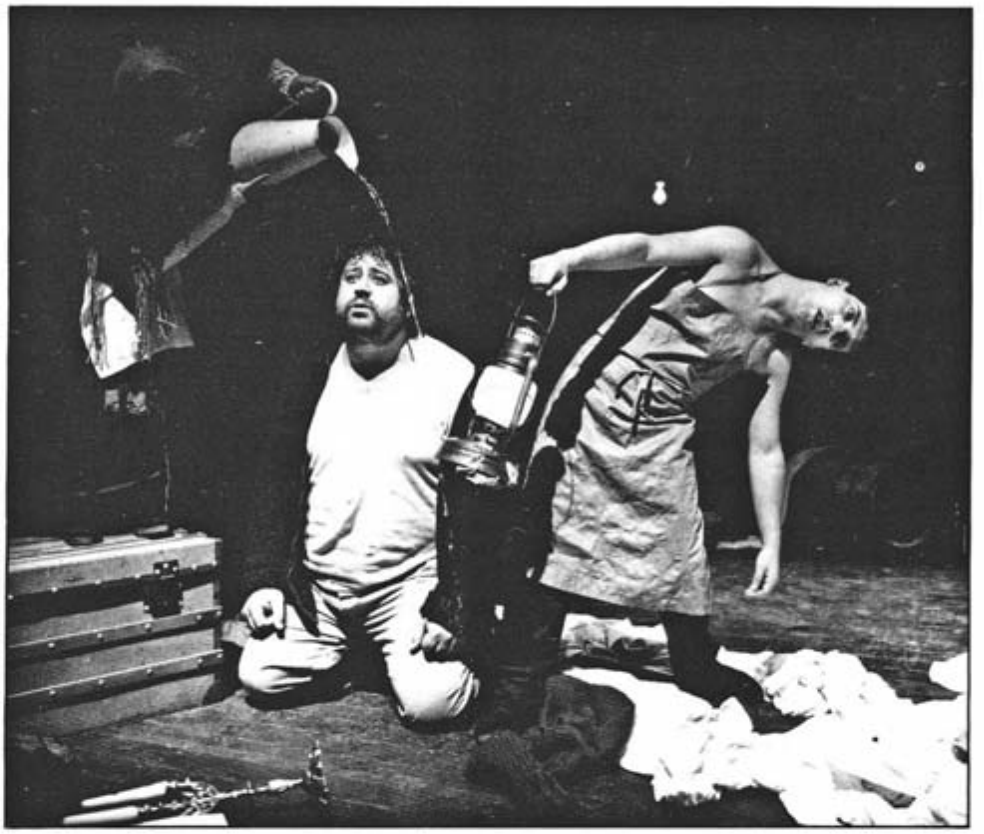
De A esmorga —ese es el título original de la novela— rodó a finales de los años setenta una versión cinematográfica Gonzalo Suárez, con José Luis Gómez, José Sacristán y Antonio Ferrandis en los principales papeles. La versión escénica, que firma Agustin Iglesias, respeta el lenguaje y la estructura de saltos del presente —la declaración ante el juez de Cipriano Caneda "El Castizo"— al pasado reciente —la ronda dipsómana y sangrienta—, según está concebido el texto novelístico.

La Parranda *narra en esencia las correrías alcohólicas de tres hombres en Galicia húmeda y profunda: el citado Castizo, Juan Fariña "Bocas" y Eladio Vilarchao "Milhombres". Los dos últimos, que arrastran ya horas de juerga, encuentran al primero, que se dirige a su trabajo de picador de piedras, y le convencen de que se una a ellos. El Castizo relata al juez, con el peculiar lenguaje de las gentes del campo, lleno de circunloquios y consideraciones que tratan de acotar humanamente los hechos, lo que acontece desde entonces: las paradas en sucesivas tabernas, las peleas, la visita al prostíbulo de la Matildona, el fuego en el pazo del Castrelo. Crónica de un mundo miserable habitado por los personajes que Castelao perfiló en sus aguafuertes, un páramo de claroscuros violentos y grotescos, recrudecidos por la lluvia inclemente. Una fuerza inexorable parece conducir los pasos de los protagonistas hacia la tragedia que sella sus destinos; así lo entiende el Castizo en su orgullosa mansedumbre ante el juez y así lo transmite Ángel Jodra, actor de imponente presencia, que realiza una interpretación que emociona, pese a su cierta propensión a la truculencia.*

El resto del reparto está en la misma línea de intensidad expresionista marcada por la dirección de Toñi Bueno. Todos derrochan entusiasmo y esfuerzo, haciendo honor a la trayectoria de Guirigai, que se remonta ya a más de una década. La escenografía en tonos negros de Laura Cenjor y Mariano Soriano remite a los astrosos universos de arpillera de Manuel Millares. El público asistente el día del estreno puso con sus aplausos una nota de calor en el gélido ámbito de la Sala Galileo, obligando a los actores a saludar en varias ocasiones." (Juan I. García Garzón. "ABC". Madrid. 28 de enero de 1990.)

"Un simple aguacero, una vacilación, una duda, un encuentro fortuito y la tragedia empieza a anunciarse, a trazar sus perfiles siniestros. A partir de aquí, la voluntad de Castizo es un pingajo, un espantapájaros sacudido por todos los vientos, arrastrado por la violencia de la corriente etílica. Sobre el escenario está presente la potencia expresiva, el mundo de irracionalidades, vértigos y abismos de Blanco Amor. Toñi Bueno ha impregnado de tenebrismos y claroscuros su barroca estética. El tono sombrío define la obra que se desarrolla en dos planos: el narrativo de la acción y el evocador encarnado por Castizo declarando ante el juez. En estos momentos del juicio se congela la acción, se insinúa todo un mundo de gestos, causas y concausas que nos adentran en la psicología y la sociología de los personajes. Cierta ambigüedad e indecisiones en el engarce de los dos planos expresivos es el ligero reparo que pudiera ponerse a la dirección de Toñi Bueno, meticulosa e insistente en los elementos y composiciones plásticas.

Ángel Jodra es un buen actor que se deja arrastrar sin excesos por la violencia del gesto, por la contundencia de la palabra y el fatalismo de la vertiginosa acción. Esto es aplicable a Agustín Iglesias y Paco Carrillo, el trío sobre el que descansa el mayor peso de la obra. Y, en la medida en que se lo permiten la menor entidad de sus papeles, Joaquín Subirats, Magda Arenal e Izaskun Martínez. Todos ellos transmiten la agresividad, expresa o latente, de un submundo cuyas raíces no están sólo en una individualidad más o menos compleja, sino en las significaciones sociales y en la configuración desdichada de una sociedad sin esperanza. Desconcierto, lascivia, indefensión, brutalidad, son algunos de los matices que la compacta compañía de





En esta página, dos escenas de "La Parranda", basada en la novela de Eduardo Blanco-Amor, a cargo del grupo Guirigai. (Fotos: Chicho). En la otra página, arriba, el grupo Guix i Murga, intérpretes de "Boeing boeing". Debajo, "Aquarium", de Ignacio del Moral.

Guirigai transmite en este espectáculo que tiene bastante de esperpento y de comedia bárbara." (Javier Villán. "El Independiente". Madrid. 27 de enero de 1990.)

GUIX I MURGA (TUTTI TEATRO). Barcelona

BOEING BOEING
De Marc Camoletti. Traducción al catalán: Núria Boldú. Adaptación: Xavier Guix i Miquel Murga. Dirección: Frederic Roda. Escenografía: Montse Minguell. Vestuario: Anna Solanilla. Música: Joan Alavedra. Intérpretes: Marta Pérez, Carme Dalí, Xavier Guix, Miquel Murga, Lliüisa Adan y Gemma Nierga. Estreno: 23 de abril, en el Teatro Ateneo de Sant Boi de Llobregat (Barcelona).

"(...) Boeing Boeing *es un vodevil "light" de los años sesenta, recuperado por la gente de Tutti Teatre. La compañia teatral de Xavier Guix y Miquel Murga, actores que hace tiempo le dan al callo, pero que gracias a la popularidad de un concurso de televisión, se han hecho conocidos. El texto del italiano Marc Camoletti tiene todos los lugares comunes de una comedia "con puertas", es decir, propicia al lio y a las situaciones de alboroto que tanto gustaban a Ernest Lubitch. Y la referencia al cine no es nada gratuita.*
El año 1965, Boeing Boeing *saltaba a la pantalla de la mano de John Rich, y con Tony Curtis y Jerry Lewis, haciendo de Carles y Vicenç, respectivamente, El argumento de la pieza es sencillo y lineal, de situación única: un don Juan que se lo monta con tres azafatas de aviación, una francesa, una inglesa y otra alemana, que por imperativos del servicio, nunca convergen a la misma hora en el apartamento de Carles. A la versión original, el progreso en forma de avión Boeing desmontaba el tenderete erótico del Casanova. En la adaptación de Guix y Murga han hecho, será la huelga de controladores quien pondrá en crisis el gran invento.*
Frederic Roda ha dirigido el espectáculo teniendo bastante en cuenta el referente cinematográfico en cuanto a la interpretación de Carles y Vicenç. Guix y Murga se aplican en agradar al público, utilizando recursos textuales y mímicos de comedia de toda la vida. Y es la comedia quien gana la partida al vodevil, convertida en una auténtica gymkhana de puertas que se abren y se cierran, para dejar paso a lo que el espectador conoce de sobra, y que le gusta reencontrar por eso precisamente. Boeing Boeing *es de aquellas comedias de humor fácil, en las que el espectador está por encima de los personajes. De aquí su eficacia cómica."* (Marcel.li Borrell. "La Mañana". Lérida. 12 de julio de 1989.)

HECATOMBE. Sabadell (Barcelona)

EL METRO... Y PICO
De Cactus 7. Dirección: José María Senar. Intérpretes: Francisco Montoya, Frank Berenguer, Mayka Álvarez, Luis Nasarre, José Nicolás, José Paniello, Montse Reyes, Pep Salabert y Eugenia Sebastián. Estreno: 12 de octubre de 1988, en el Centro Cultural Ramar de la Creu de Barberá de Sabadell (Barcelona).

HERMANOS LLONOVOY. Palma de Mallorca

E.L.L.E., EL INGENIO VOLADOR
Del colectivo. Intérpretes: Luis Mayol y Evaristo Pañella. Estreno: 17 de diciembre de 1988, en el Passeig del Born, de Palma de Mallorca, dentro de la Mostra de Teatre Memorial Llorenç Moyà. Espectáculo en colaboración con el Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

COMPAÑÍA DE TEATRO HERNÁNDEZ Y ROLANDI. Madrid

AQUARIUM
De Ignacio del Moral. Dirección: Susana Hernández. Escenografía: López y Brayda Asociados. Intérpretes: Isabel Ordaz, Juan Carlos Gómez, Enrique Escudero y Luz Amalia Peña. Estreno: 18 de abril de 1989, en la Sala Fernando de Rojas de los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Espectáculo coproducido por el INAEM, CNNT y el Laboratorio de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

"(...) La sirena de Ignacio del Moral, en Aquarium, *que ha subido al escenario del Círculo de Bellas Artes de Madrid, es un monstruo. Produce repugnancia; hiede.*
La situación original es inverosímil: metida en un contenedor, una científica y su auxiliar de ocasión la examinan clandestinamente con unos aparatos increíbles. Pero aceptamos este arranque en espera de que genere una lógica teatral. Es muy corta.
El auxiliar quiere ponerla en libertad; la científica, conservarla a toda costa para exhibir su hallazgo histórico. El diálogo es demasiado inane como para suscitar algún debate mayor o remover reposos intelectuales del espectador.
La necesidad escénica deja sola a la sirena en su cajón; entra el curioso guardián del recinto, y la sirena, que hasta ahora se ha quejado, entona el mítico canto, le atrae y le mata. Y se fuga por la ventana, que da al mar.
El espectador puede pensar en una demostración de que vale más imaginar a las sirenas que contemplarlas, o que la libertad es el principal móvil hasta de los monstruos. Puede no pensar nada. Pero para que esto sea teatro para el teatro le falta otra fuerza. La interpretación de los cuatro actores y la dirección de Susana Hernández no le dan tampoco esa fuerza.
Y el autor de la obra, Ignacio del Moral, alarga demasiado sus conversaciones para que el cuentecillo dure la hora y pico que necesita el espectáculo." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 23 de abril de 1989.)





"(...) La idea básica, una investigadora que ha logrado encontrar y capturar nada menos que una sirena, se confronta con un ayudante ocasional en el cuidado del monstruo mitológico. Mito y realidad. Ciencia y respeto a la vida, lo que Rof Carballo llamaría, más ampliamente, violencia y ternura. El debate no es pobre. Es paupérrimo. El autor no parece haber espigado y reflexionado en el caudal riquísimo de la mitología y del teatro, desde las leyendas helénicas que declaran hijas de Aquelao y Caliope a las sirenas, y Ovidio, que las describía pidiendo alas a los dioses para buscar a Proserpina, secuestrada, a novelas como "Sirénida, capital del mar", de Nino Salvaneschi o aquella inolvidable "Dama del mar", tan inglesa y tan fantástica como dejar a la imaginación lo que Del Moral muestra despreocupadamente.
La situación se alarga con vanos "suspenses", pero el cuento sigue siendo demasiado corto y está mal contado. La dirección de Susana Hernández no mejora las cosas, los cuatro intérpretes se esfuerzan tanto por ser naturales que la increíble aventura se reduce a incidencia de parada de autobús. El esfuerzo de la pobre sirena, Luz Amalia Peña, no puede con el horrible cuerpo inferior de pescado que todos hemos soñado esbelto y reluciente como el de la sirenita de Copenhague.
Quizá una larga reflexión sobre el asunto, un replanteo de su tratamiento dramático y un esfuerzo por sacar al diálogo de su inanimidad, de su vulgaridad, permitirían hacer algo potable. El ensayo no lo es, aunque nos de cierta penita, pena, tener que decirlo." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 1 de mayo de 1989.)

HIEDRA. Puerto Real (Cádiz)

LA OTRA HERMANA DE CAPERUCITA
De Diego Cabeza Espada. Intérpretes: Diego Cabeza, Lale Blanco, Fernando García, Diego Vázquez y José María Cabeza. Estreno: 22 de julio de 1989, en la iglesia de San José de Puerto Real (Cádiz).

HIKA ANTZERKI TALDEA. Usurbil (Guipúzcoa)

...ALPARGATAS CUANDO LLUEVE

Dramaturgia y dirección: Jorge Amich. Traducción al castellano: Mariano Barroso. Traducción al euskera: Juan Gartzia. Intérpretes: Joseba Aierbe, Belén Cruz, Miren Gojenola, Pili Garzia, Agurtzane Intxaurraga, Mikel Laskurain y Javi Marcos. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en la Escuela de Arte Dramático del Gobierno Vasco (San Sebastián).

"(...) Y de eso, Txomin, que enseguida comienzas a sentirte a gusto. Que salen dos tias y se ponen a bailar el twist y luego un colega que quiere irse a Paris. Y vuelven las chicas y se meten en un bar de mari... a ligar. Y les sale mal, claro.
Y suena "Blue velvet". Y la luz se tamiza. Y alguien se pone triste. Y... no sé Txomin, empiezas a cogerles respeto a los ocho chicos-chicas que están ahí arriba. Que tienen clase. Que se lo montan de tu a tu con la voz, el dominio del cuerpo y el gesto.
Y la obra, sabes Txomin, que es linda. Y ágil. Y se mueve bonito. Y está bien musicada. Y son dieciséis personajes. De por aqui. O de por allá. No sé, tio, pero guay. Y divertida. Que hay un sketch rapidito con los niños de un campamento que te partes de risa. Y otro de una pareja que va al cine, que show. Y otro... Pero en serio, Txomin. Que por los suelos. Aunque a veces te entra la tristura. (...)
Y sabes, Txomin, sabes. Que yo no me lo habia pasado tan bien en mucho tiempo. Ni habia visto tanto bueno por encima de un escenario. Ya es tio, ya es que te pases horas en el Altxerri madarikando sobre el futuro del Euskal Antzerkia y lo tengas ahi en la calle Andia 13, bajo."
(Begoña del Teso. "Deia". 22 de diciembre de 1988.)

...ETA OHEA EGIN GABE/...Y LA CAMA SIN HACER

Dramaturgia y dirección: Jorge Amich. Traducción al euskera: Juan Gartzia. Intérpretes: Joseba Aierbe, Ángel Alkain, Belén Cruz, Pili Garzia, Miren Gojenola, Agurtzane Intxaurraga, Mikel Laskurain y Javi Marcos. Espectáculo de calle. Estreno: 9 de mayo de 1989, en Aretxabaleta.

"(...) Y la cama sin hacer *es un trabajillo guapo, sanote, lleno de momentos lindísimos (esos ladrones de la noche que traen el dia). Una historia superelaborada. Quizás por eso algunos dicen que no es teatro de calle. Que reclama una atención continua. Pues mira qué bien. ¿Es que no estás a gustito viendo a los de Hika? ¿Para qué te vas a marchar, so tonto?*
Las parejas, los desamores se articulan bonitamente entre sí. No hay gags. Es simplemente el suave placer de la triste sonrisa y la alegria de comprobar, una vez más, que los de 3º de Antzerti van a por todas. Y su dire también. Tienen muy claro por qué aceleran el paso."
(Begoña del Teso. "Deia". Bilbao. 13 de junio de 1989.)

M-26 PARÍS (1989) TEATRO DE MOVIMIENTO

Guión y coreografía: Iñaki Landa. Intérpretes: Belén Cruz, Pili Garzia, Miren Gojenola, Agurtzane Intxaurraga, Joseba Aierbe, Mikel Laskurain y Javi Marcos. Estreno: 14 de julio de 1989, en el Teatro Principal (San Sebastián).

"Iñaki Landa, en un ejercicio plástico de revolución interior, ha querido mostrar tal vez algunas de sus "Bastillas", que son también las de un servidor y las de todos ustedes, no vayan a creer que se libran de tener alguna más o menos lóbrega y llena de fantasmas, una de las más comunes y presentes a lo largo de toda la historia de la humanidad es la que corresponde al impulso amoroso, a los dardos pasionales con los que el dios ciego hiere los cuerpos y corta el resuello a mujeres y hombres, esa doble advocación del ser humano cuya interrelación no para de dar juego de asalto, de conquistas, de victorias, de goces, de luces y de sombras. (...)
Ahora, que ya tenemos esos "vingt anys" por partida doble, no diré que hayamos duplicado nuestras fuerzas ni que nos hierva dos veces más la sangre, pero desde luego, el alma, no sólo no la tenemos muerta, sino plena de vigor, aún bastante juguetona (con unas cuantas tablas más pateadas en el teatro de la vida, eso sí...) y capaz de seguir asaltando cárceles, como ha demostrado Iñaki en un punto de su autopista vital (la M-26, al parecer), mostrando a través de la plástica de unos cuerpos expresivos y bellos, ese externo juego de Yin-Yang que él nos presenta con una curiosa (y a mi modo de ver, certera) preponderancia de lo femenino sobre lo masculino.
Acaso Iñaki, además de rendir homenaje referencial a sus mitos de antaño, ha sabido cumplir un acto de justicia, situando en el escenario a una chica de más, desparejando a los intérpretes (todos ellos magníficos y enormemente expresivos, como afirmando tal vez lo mismo que en el tan incomprendido libro del "Génesis" del que ya no se sabe ver nada de su carga poética y mitica cuando Adán mira a su mujer y la llama Eva "Heue", "La Vida", en hebreo. La Vida, ahi es nada." (Fabián Rodriguez. "Deia". Bilbao. 18 de julio de 1989.)



Sobre estas líneas, actores del grupo vasco Hika Antzerki Taldea en "... Alpargatas cuando llueve". En la otra página, Juan Carlos Naya, de pie, y Carlos Mendy en "Porfiar hasta morir", de Lope de Vega (Foto: Chicho).

HISTRIÓN-EBOE. Cádiz

LA ESTANQUERA DE VALLECAS

De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Francisco Correo. Intérpretes: Nieves Fernández, Maribel Traverso, Manuel Bienvenido, Julio Grande, Francisco Correo y Juanlu. Estreno: 20 de abril de 1989, en el Teatro de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía de Cádiz, dentro de la III Muestra de Teatro Aficionado de Cádiz.

ASOCIACIÓN EL HÓRREO. Barcia-Luarca. (Asturias)

CASAO... A LA FUERZA

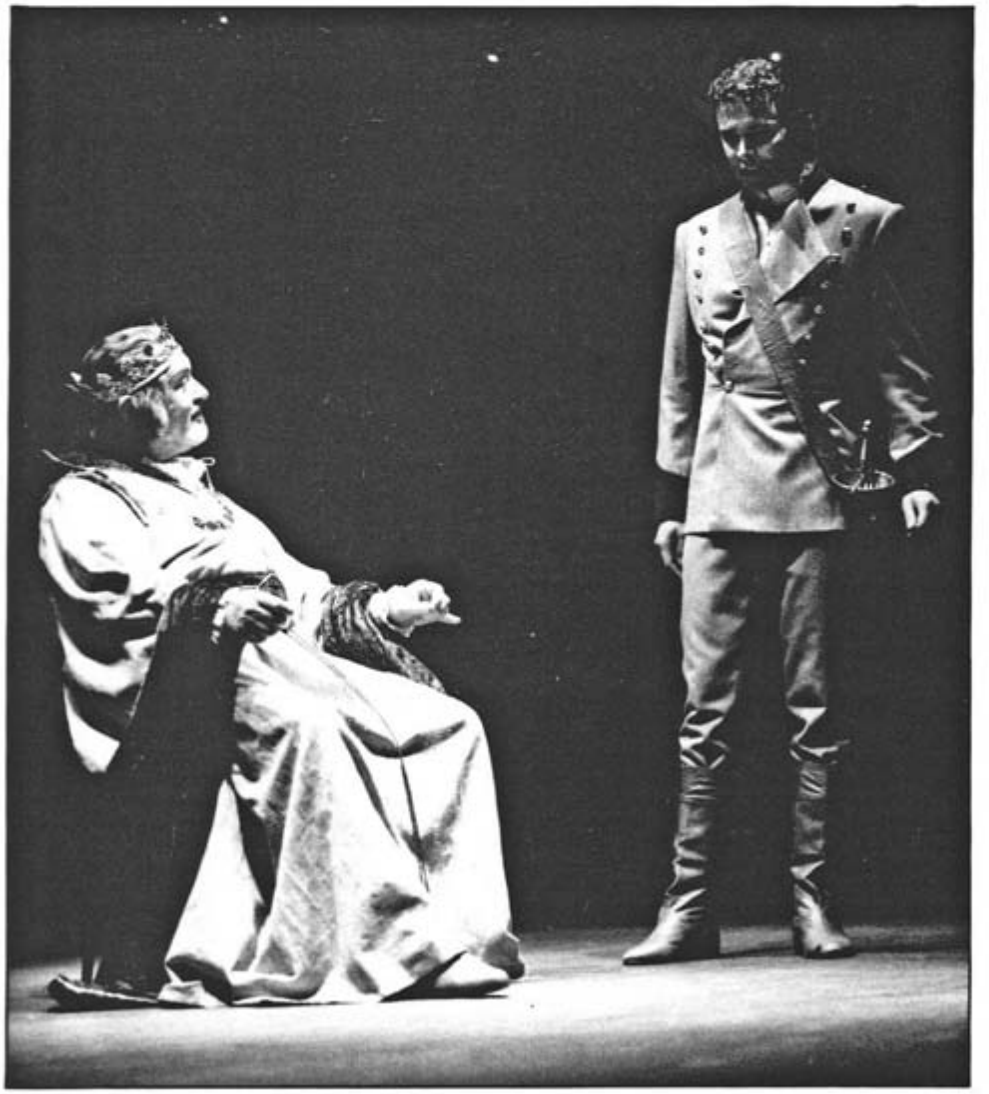
Anónimo. Dirección: Andrés Presumido. Escenografía: Paco Rodríguez. Intérpretes: Josefina Lombán, María Fernández, Toño García, Paco

Rodriguez Jr., Joaquín Fernández Jr. e Irene Fernández. Estreno: 1 de junio de 1989, en Barcia-Luarca, (Asturias). Espectáculo patrocinado por el Principado de Asturias.

TEATRO DE HOY. Madrid

PORFIAR HASTA MORIR

De Lope de Vega. Versión: Antonio Morales y Alberto González Vergel. Dirección: Alberto González Vergel. Escenografía: Caruncho. Vestuario: José Miguel Ligero. Música: Gustavo Ros. Intérpretes: Violeta Cela, María José Fernández, Carlos Ballesteros, Carlos Mendy, José Caride, Juan Carlos Naya, Andrés Resino, Roberto Noguera, Felipe Jiménez, José Olmo, Francisco Hernández, Fernando de Juan, Antonio Liza, Diego Carvajal y Carmen Treviño. Estreno: 14 de julio de 1989, en el Claustro de los Dominicos de Almagro (Ciudad Real), dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.



"(...) Parece absolutamente innecesario el brevísimo prólogo en que Clara lee unos poemas de Macías. La acción puede entrar, entra, directamente. La innovación produce un plano distanciador y una advertencia culta, también innecesaria, sobre el acercamiento entre el final de la Alta Edad Media, en que la leyenda tiene su origen, y el siglo XIX, en que la poesía romántica española vuelve su nostalgia libertadora hacia las misteriosas oscuridades del Medievo.

Después, la acción dramática se desarrolla, barajando un tanto algunos tiempos lopescos, con un sentido de estricta y hermosa teatralidad, haciendo sonar al verso, no corrido, como en tantos montajes clásicos anteriores hemos padecido, sino con respeto a la cesura, con reposo que permita la comprensión de los bellos argumentos barrocos de Lope, quien juega a maravilla con los efectos paranomásicos de las palabras semejantes en sonido: muerte, suerte, fuerte, etc., y otorgue respiro, solemnidad, emoción, a la expresión poética. Así tratado el verso, la acción no se instala en la forzada naturalidad, sino en la conveniente teatralidad y la honda elegía, casi tan emotiva como la de El caballero de Olmedo, *invade el escenario, pasa al patio de butacas convertida en un sólido, auténtico valor comunicante.*

A ese primer acierto, el estilo de la dicción, se une la simplificación del escenario. Caruncho es un delicado artista de segurísimo sentido estético. Los elementos clásicos sugieren claustros medievales con elementos muy de la estética, diseño lo llaman ahora, actual. La escena de la boda aporta el único efecto elocuente de esta escenografía recatada y esencial.

Las buscadas adiciones anacrónicas hacen eco al violento anacronismo vestimentario propio de los montajes de Lope, de Calderón en su tiempo. No se basan, sin embargo, como entonces, en la ausencia de sentido anacrónico por la universalización temporal propia de la época. Pretenden añadir elementos paraverbales al sentido del montaje que se basa en la idea de la fluencia de un eterno sentido romántico que baja de la leyenda, pasa por el barroco de Lope y desemboca en el romanticismo de Larra. Quizá resulta un tanto violento en alguna escena, como la de la boda, vestir a Macías como un galán del XIX; no era necesario el símbolo, y, sin embargo, lo que dice el personaje trasciende su antigüedad, la moderniza, la eterniza. Tal vez el bailecito de los novios es una licencia superflua. En cambio, embellece algunas situaciones la modernización, según técnicas muy de moda, consistente en sacar fuera de Macías sus pensamientos, haciendo que un cuarteto de imaginarios seres corporeizados los exprese.

Toda esta serie de rápidas anotaciones, menos minuciosas de lo que parece, se debe a la alta consideración que el magnífico trabajo creador de González Vergel nos merece. Prescindamos de las discretas modificaciones textuales. Juan Carlos Naya hace un Macías transido, poseído, de amor. Esbelto, bien instalado en una expresión gestual limpia, emocionada, centra la escena con su calidad de protagonista verdadero. No hay otros en el drama. Hay un contraprotagonista, el "gracioso", Nuño, compuesto sin dengues, o sea, muy bien, por Fernando de Juan. Comedidos, bien entonados, Mandy y Caride en el Rey y el Maestre de Santiago. Serio, grave, entonado, el Tello de Resino. Correcta, más bella que expresiva, Violeta Cela en la Clara. Bien empastados en tono, en "tempo", en agrupaciones escénicas, todos los restantes. Un espacio sonoro bien batido por la ilustración musical y la nitidez, sin trucos de la iluminación, completa el cuadro de un texto clásico, leído al fin con respeto, talento y probidad escénica. Un notabilísimo Porfiar hasta morir *más medido que porfiado."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 2 de octubre de 1989.)

"Lope de Vega se adentró en el sutil y desesperante juego del honor y el amor con la figura de Macías, enamorado de una mujer honesta, prometida primero y luego casada; la respetó delicadamente, pero no cesó de expresar su amor. Este delito de pensamiento fue castigado por el maestre con la cárcel y por el marido con muerte aleve. Macías porfió en su amor inútil hasta morir... Lope tomó el drama de la Edad Media; dos siglos después Larra lo hizo suyo en Macías, el enamorado, *como un vendaval romántico. Alberto González Vergel, adaptador —con Antonio Morales— y director, escoge el romanticismo, pero con el texto de Lope, o los*

varios textos, porque otros del autor están añadidos, o hacen de sustituto, incluso incorporando voces interiores y lectura de un par de poemas, para acentuar el carácter que él ve en la obra. Los trajes de José Miguel Ligero comparten esta mezcla que va de la levita a la túnica y la corona colocada sobre la testa regia, con calidad de diseño y color, y el decorado de Luis Caruncho es elegante, como el de una discoteca moderna. La iluminación actúa continuamente subrayando pasajes con arreglo a una psicología sencilla —oscuro para lo íntimo, brillante para lo público—, como la música de Gustavo Ros.
La interpretación está dirigida con solemnidad, lenta y desgranada, no sólo en renglones, sino en corte de frases, lo que a veces deja poca o nula posibilidad de entendimiento para el público. Este aplaudió la muestra de cultura con calor —en la representación del sábado, con medio patio de butacas ocupado—, y especialmente a Juan Carlos Naya, el romántico Macías que entona y gesticula con la desolación correspondiente, aunque hay méritos especiales en Violeta Cela, por su presencia y por la riqueza de su voz, aunque no deja de estar afectada, como todos los demás, por la forma decidida y premeditada de la dicción." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 3 de octubre de 1989.)

"(...) Alberto González Vergel, al frente de la compañía Teatro de Hoy, que abre, como invitada, la temporada de la Comedia, nos muestra la dimensión trágica, patética y apasionante como clave literaria de este personaje romántico. El prototipo, Macías, el enamorado; el marco, la España medieval del siglo XIV, un referente obligado del movimiento romántico; y la obra, un espléndido drama de madurez de Lope escasísimamente representado, Porfiar hasta morir.
Pero González Vergel no se limita, a pesar de su notable experiencia en este terreno, a la recreación de un clásico, sino a plasmar con acierto sobre el escenario el juego de correspondencias de diferentes y espaciales épocas —Medievo, Siglo de Oro, Siglo XIX— en torno a la imagen del romántico y a su peculiar visión del mundo, tomando contacto —como referencia escénica, no textual— con una pieza más representativa que afortunada de Larra, Macías.
El paralelismo conceptual, la trasposición de épocas y el drama de Lope (donde se barajan las constantes del teatro del Siglo de Oro —amor, honor y celos— con el sentido trágico del Romanticismo) discurren en perfecta y lograda armonía gracias al oficio del director y a la elocuencia formal de un montaje desprovisto de innecesario aparato que logra con la simplicidad clarificar la diversidad de ideas que confluyen en él. Y, matizando la también conseguida fórmula de actualidad, la escenografía moderna, estilizada y funcional de Luis Caruncho, el vestuario diferenciador de José Miguel Ligero y la expresiva iluminación de José Luis Rodríguez.
De nuevo, la mano experta de González Vergel se dejó notar en la equilibrada interpretación del equipo de actores y en la correcta y poco artificiosa entonación del verso. Destacable la labor de Violeta Cela, Carlos Mendy, José Caride, Andrés Resino y la entrega admirable de Juan Carlos Naya (Macías) en un papel principal arriesgado del que sale airoso a pesar de dominar mejor el arte de la palabra que el del



movimiento en escena." (Juan Carlos Avilés. "Diario 16". Madrid. 20 de octubre de 1989.)

"(...) No pretende, ese montaje, ninguna suerte de realismo. Se dice en verso naturalmente y en teatro. Pero ese verso no está dicho como si no tuviera nada que ver con la función, como si fuera un recital, sino que los versos están al servicio de la historia que acontece ante el espectador, pues como es natural que ocurriera en su tiempo, porque las corralas no eran unos sitios para recitales, sino para representar comedias, que dicen que los espectadores seguían y entendían como las propias cosas que ocurrían en rededor. Es un mérito que hay que atribuir a González Vergel.
Ese Macías que hace Juan Carlos Naya queda bien. Es tan agradecido ese personaje... Y en general la compañía está muy conjunta y estéticamente compenetrada. El público siguió prendado la representación, que ya es difícil esa sobria contención en un bellísimo drama romántico hecho por el más genial de nuestros clásicos.
Vergel no ha querido disminuir ni un ápice el fondo ultísimo de la obra. Ni el montaje ni el ámbito escénico distraen para nada la atención de lo que está ocurriendo y de lo que se está diciendo. Ni siquiera carga las tintas de lo gracioso en el gracioso, precisamente en esta obra, en la que Lope abre brecha a partir de la antigua figura, contrafigura, del lobo o así. Nuño no es aquí un gracioso sanchopancesco, sino un camarada que aconseja con sensatez, que en la escena incorpora Fernando de Juan. Al final, el público premió a toda la compañía." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid. 1 de octubre de 1989.)

TEATRO IBÉRICO DE MADRID. Madrid

UNA DE PIRATAS
De Pedro Nares y Marta Torres. Dirección: Paco Angulo. Escenografía: Jim Hawkins. Música: Román Borque. Intérpretes: Gloria Preckler, Regino de los Santos y Paco Angulo. Estreno: 13 de diciembre de 1989, en el Cine Las Margaritas, de Getafe (Madrid).

GRUPO DE TEATRO ÍCARO. Zamora

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Dirección: José Ramón Sampedro. Intérpretes: Chus Coco, Irene de la Iglesia, Jesús Ángel Domingo, Miguel Ángel Álvarez, Víctor López y Alberto Ferreras. Estreno: 26 de mayo de 1989, en el teatro del Servicio Territorial de Cultura de Zamora, dentro del Encuentro Provincial de Teatro Contemporáneo.

IGUANA TEATRE. Palma de Mallorca.

OH! VAUDEVILLE
Espectáculo basado en los textos "Quin jove més embalat" y "La meva ismenia" de Eugène Labiche. Dirección: Pere Fullana. Escenografía: Juan Manuel Berga. Vestuario: Bàrbara Quetglas. Música: Francesc Ramis. Coreografía: Günter Hefft. Intérpretes: Joan C. Bellviure, Toni Picó, Carles Molinet, Jerònia Coll, Bàrbara Quetglas, Aina Salom. Estreno: 23 de febrero de 1989, en la Sala Magna del Auditórium de Palma de Mallorca. Espectáculo coproducido con el Ayuntamiento de Palma.

"Lo malo y, a veces, lo rijoso que puede llegar a ser esta degeneración del vodevil que es la astracanada, puede entenderse cuando uno presencia el irónico juego auténticamente vodevilesco en este "dos piezas" que ahora propone La Iguana. Porque lo que muchas veces ha desprestigiado al vodevil, no hay que buscarlo en él, sino, más bien, en la degradación del género que sustituye la caricatura por la distorsión, la risa por la risotada y el equívoco por la ordinariez.
A Labiche le gustaba reírse de sí mismo, como miembro de una sociedad a la que a veces

machacaba, pero que, curiosamente, lo soportaba riéndose con aquellos juegos teatrales y le pedía más madera al autor, desde el estreno de Un sombrero de paja de Italia *que esparció por toda Europa el "charme" de un teatro francés llamado a convertirse en universal.*
Casi ha sido un descubrimiento, aquí, sacar a Labiche de los viejos textos, y, sin duda, es un acierto el haberlo hecho como lo hace La Iguana.
Si en la primera pieza, Quin jove més embalat, *son evidentes demasiados vicios actorales que, en más de una ocasión hacen unos personajes en exceso molierescos o, incluso —si se me apura—goldonianos, habrá que buscar la explicación en lo que ha constituido la escuela de aprendizaje del grupo o, tal vez, en una poco enérgica dirección del mismo.*
Pero todo ello se borra por completo con la deliciosa Ismenia, *donde el ritmo alegre del perfecto juego que reclama el vodevil arranca desde el primer instante y va contagiándose de uno a otro hasta hacer prácticamente inviable destacar a alguien sobre los demás. El planteamiento resulta impecable, la acción divertida y hasta la dicción se vuelve diáfana para acercarnos a un bien estudiado final donde la coreografía juega, con la música en vivo, un papel preciso y calculado para darle al espectáculo el último más completo toque. Los aplausos del público, largos y merecidos, dijeron la última palabra y justificaron sobradamente este trabajo de* La Iguana." (Biel Domingo. "Ultima hora". Palma de Mallorca. 25 de febrero de 1989.)

"*(...) Estas dos piezas que componen el engranaje de* Oh! Vaudeville *están repletas de trucos, guiños, réplicas y demás instrumentos que permiten, si se mima la puesta en escena, un disfrute delicioso para el espectador. Y La Iguana se ha puesto manos a la obra con una seriedad profesional que luego ha germinado en un espectáculo muy ágil y muy divertido.*
Oh! Vaudeville *no es una comedia musical propiamente dicha, como los mismos miembros del grupo ya han señalado, ni sus intérpretes son cantantes, sino actores que cantan si el montaje lo requiere. En cambio, sus ilustraciones musicales, los elementos de presentación y de cierre que Pere Fullana y su equipo han ingeniado, la atmósfera que recrea el espectáculo en suma, le otorgan una solidez mágica infrecuente.*
Esto no es por casualidad. La escenografía no es ostentosa ni pretende serlo, pero, con ese pequeño recordatorio del símbolo del género que refleja la abundancia de puertas, sí que representa un soporte muy válido para la acción del actor. Y otro tanto cabe decir que la luz, que se emplea lo mismo de modo evocativo que de manera funcional, pero de la forma adecuada.
El espacio que procrean estos dos elementos se ocupa con unos intérpretes evidentemente preparados en lo físico y de amplio avance en lo vocal, que saben exprimir las réplicas, los guiños, los personajes entrañables que el señor Labiche les depara. Y, que a diferencia de lo que después se ha entendido por vodevil siéndolo sólo a medias, poseen unas ideas bastante claras sobre el teatro contemporáneo. En otras palabras: que una puerta es una puerta que conduce a algún lado, y no un instrumento para mover cuando al autor no se le ocurre nada." (F. R. "El Día 16". Palma de Mallorca. 23 de febrero de 1989.)

IMAG-T (TEATRO DE IMÁGENES). Madrid

CUENTOS DEL LAGO
Del colectivo. Dirección: Luis González Carreño. Intérpretes: Pedro Andreu, Javier Prieto, Luis González Carreño y Pablo Valiente. Estreno: 5 de enero de 1989, en la cabalgata de Reyes de Alcázar de San Juan.

TEATRO IMAGINARIO. Zaragoza

IMAGINACIÓN
De Alfonso Desentre. Dirección: Alfonso Desentre y María José Pardo. Vestuario: Manuel Cholvi. Intérpretes: Alfonso Desentre, Antonio Garza, Tomás Latorre, Pilar Lou y María José Pardo. Estreno: 3 de mayo de 1989, en la Feria de Teatro de Aragón (Huesca). Espectáculo en colaboración con la Diputación General de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza.



En la otra página, Iguana Teatre, de Palma de Mallorca, representan "Oh! Vaudeville". Sobre estas líneas, una escena de "Imaginación", a cargo de Teatro Imaginario.

LA IMPOPULAR, COMPAÑÍA DE TEATRO. Las Palmas de Gran Canaria

PERVERTIMENTO
De José Sanchis Sinisterra. Dirección: César Ubierna. Escenografía: Fernando Álamo. Intérpretes: Juan Carlos Guerra, Esther Arencibia, Nieves Mateo, Cristina Vasallos, Francis "Trujo" Trujillo y Fernando Becerra. Estreno: 22 de diciembre de 1988, en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria.

TEATRE INCUBE. Argentona (Barcelona)

POMERANIA
Del colectivo. Intérpretes: Vicki Cruz, Enric Domingo, Juan Carlos González, Mercè Muñoz, Xevi Sagrera y Jaume Romagosa. Estreno: 14 de abril de 1989, en el Instituto Nacional de Bachillerato "Alexandre Satorras" de Mataró (Barcelona).

COMPAÑÍA DE TEATRO INFANTIL. Madrid

EL DESHOLLINADOR FELIZ
De Vicente A. Vizcaíno. Dirección: Vicente Aranda. Escenografía: Benjamín Grande. Intérpretes: Javier Redondo, Verónica Lago y José Carlos. Reestreno: 25 de febrero de 1989, en el Centro Cultural Antonio Machado (Madrid).

COMPAÑÍA LA INFIDEL. Barcelona

ELS CAVALLERS DE VERONA
De Willian Shakespeare. Traducción: Josep María de Sagarra. Dirección: Calixto Bieito. Escenografía: Deborah Chambers. Vestuario: Antoni Belart. Intérpretes: Mateu Grau, Joan Butí, Ester Formosa, Luïsa Mallol, Joan Dalmau, Jordi Tarrida, Ferrán Castells, Lluís Fauquer, Rodolf Jarque, Ferrán Madico, Pep Jové y Josep María Domènech. Estreno: 25 de julio de 1989, en el Mercat de les Flors, de Barcelona. Espectáculo en coproducción con el Grec-89.

"Dirigido por Calixto Bieito, el espectáculo confirma las excelentes intuiciones de este joven realizador teatral, vistas ya, tiempo atrás, en aquel montaje titulado L'estació de les dàlies, *con textos de Mercè Rodoreda, dramatizados por Joan Abellán. La correctísima puesta en escena que ideó Bieito para su nueva y mucho más difícil aventura, constituye el elemento, a mi modo de ver, más sobresaliente de la representación de* Els dos cavallers de Verona. *Cierto es que se acusa alguna incongruencia y gratuidad en el movimiento de los actores y especialmente en el uso que hacen del paso elevado que se alza en el centro del escenario. Con todo, la opción por un espacio desnudo y una enorme economía de recursos escenográficos —magníficamente diseñados por Deborah Chambers— constituye la apuesta más feliz del montaje, aunque también la más problemática.*
Es evidente que a Shakespeare, incluso a ese Shakespeare liviano —si bien se mira, padre aquí de un "vodevil" moral espléndido— no se le

camufla con decorado ni adorno objetual que valga. La palabra emerge siempre reclamando su primer puesto del que nada ni nadie debe hacerla descabalgar. Con todo, lanzar al actor a un recuerdo prácticamente desierto requiere un oficio muy sólido, tanto del director como de los intérpretes, si no se quiere que el tono aparezca en cualquier momento. Lo sabía bien Jean Vilar y lo sabe bien Chéreau. Lo saben también los del Lliure que nunca, que recuerde, decidieron el desafío que escogió, con una fantástica moral, el joven Calixto Bieito. Y, obviamente, el toro sale, provocando serios desmanes.

Decir que una obra falla en su dirección de actores equivale a veces a dejar el muerto en medio de la plaza. No se sabe si debe cargarlo el director o los actuantes. A mí me parece que, después de asumir los peligros de aquel desafío las responsabilidades en este caso andan repartidas. El director maneja deficientemente algunas situaciones, unos repentes incomprensibles de ciertos personajes, un desmayo desconcertante de Silvia (Esther Formosa) o la asombrosa indiferencia con que la muchacha rencuentra a su amado Valentí (Mateu Grau).

Habría muchos ejemplos de este estilo. Debe admitirse, sin embargo, que la logística con que el director ha movido a las criaturas del cuento, nos sugiere las segundas aptitudes profesionales de un realizador que quiere huir de fórmulas y formas convencionales y que al propio tiempo no quiere ocultar el precio de dicho aprendizaje.

En la interpretación mecánica y muy memorizada del texto, en el tono adolescente que reviste la caracterización de los personajes y su actuación global, reside el verdadero talón de Aquiles de un espectáculo que hace increíbles las pasiones, turbulencias y enredos que ventila. Si la palabra es aquí fundamental, ya se comprende que lo es también la voz. Y en esto no pueden pedirse milagros al Institut del Teatre: algunos fallos de Els dos cavallers de Verona sólo los corregiría un largo adiestramiento o el otorrinolaringólogo. El personaje de Valentí se expresa con una besuconería infantil, amén de que su gran amor se ubica, diría yo, en el bar del teatro, porque hacia tal punto el muchacho dirige siempre sus ardientes (?) suspiros. Esther Formosa es una Silvia envarada, agreste, y parece vestida por su peor enemigo; hay que poner fantasía para sentir que son ciertos los fervores que desata. Joan Dalmau (Duc de Milà), el más experto del grupo, comunica con su sola presencia un tono de seguridad a la representación, pero es la suya una actuación a medio gas, a veces asombrosamente susurrante... Entre lo que unos no alcanzan a ofrecer y lo que el director no logra que otros ofrezcan, el juego languidece hasta una pesadez expresiva y apaga el brillo de muchas situaciones y de la bulliciosa traducción del original. Posiblemente, el rodaje del espectáculo corregirá algunos de tales defectos. Lo mejor, sin duda, la escenografía de Deborah Chambers, y la impecable iluminación de Nasi Morros." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 27 de julio de 1989.)

"Con las localidades agotadas, La Infidel presentó en el Mercat de les Flors nada menos que un Shakespeare que, aunque primerizo, ya anuncia con su bello verso las cimas que alcanzaría el gran genio del teatro, y no sólo por lo que a sus comedias se refiere.

El trabajo de Calixto Bieito, dentro de un encomiable nivel medio, nos pareció irregular en algún momento. Por ejemplo, la utilización de la excelente y escueta escenografía de Deborah Chambers hace incómoda la labor de los actores, obligados a escalar unas empinadas escaleras para acceder al plano superior de la escena, en un esfuerzo a veces no necesario para el discurrir de la trama. Los figurines, vistosos sin ser chillones, y la iluminación, adecuada sin alardes efectistas, contribuyen eficazmente a la espectacularidad del montaje. La interpretación se sacrifica a la homogeneidad del conjunto. El texto nos llegó diáfano, exceptuando algún que otro defecto de dicción y el tono demasiado bajo de las últimas escenas que las hace poco audibles. Nota básica negativa es la caracterización a que ha sido sometida la belleza de Esther Formosa en el papel de Silvia, que hace muy improbable que despierte el ardor de tres galanes.



En resumen, un aceptable montaje de un equipo muy joven. Incluso preferimos olvidar el enojoso uso de "tenir" por "haver", tan característico de Sagarra y que tanto Bieito como Feliu Formosa han respetado en un exceso de fidelidad a la traducción." (Jordi Gabarró. "El Periodico". Barcelona. 27 de julio de 1989.)

"En Catalunya, el primer conocimiento de Shakespeare suele proceder de las excelentes traducciones de Josep María de Sagarra, por tanto, el estreno de una comedia de Shakespeare traducida por Sagarra es casi estreno de un autor catalán, además de serlo de un Shakespeare. La presentación de una compañía formada por gente joven tiene también el aliciente de las expectativas de futuro. Calixto Bieito, a sus veintiséis años firma ya su cuarta dirección y varios de los actores de este grupo, han colaborado también en sus anteriores montajes. Pero alicientes y esperanzas no siempre tienen un fruto en el resultado final. Y éste es en buena parte el caso de esta obra presentada en el Mercat de les Flors. Un acertado y simbólico espacio escénico de Deborah Chambers, que alude a las escenografías y los teatros de los siglos XVI y XVII, muy bien iluminado por Nasi Morros, da la posibilidad a Bieito de pasear a sus actores por los dos niveles de la escena haciéndoles, subir primero al primer piso, para hacerles bajar inmediatamente por el lado opuesto, hasta el escenario. Bieito ha movido a sus actores, pero no ha conseguido mantener el ritmo —truncado en cada cambio de escena—, ni imprimir tensión al montaje. La interpretación es globalmente baja. Frente a la veterania de Joan Dalmau y Josep María Doménech, ante una bella dicción, una bonita voz y un agradable gesto de Esther Formosa o a la interpretación característica de Ferrán Madico, la chillona voz de Lluïsa Mallol, el amaneramiento de Mateu Grau, la sobreactuación de Joan Buti —en quien se aprecian instituciones de buen actor— el escaso nivel del resto del reparto, contrapesa la balanza y da un tono medio bajo para figurar en el Grec 89." (María José Rague. "El Independiente". Madrid. 28 de julio de 1989.)

COMPANYIA ÍNFIMA LA PUÇA.
Barcelona

PASATRUÀ

Del colectivo. Música: Benjamín Danis. Coreografía: Anne Morin. Intérpretes: Joan Busquets Óscar Rodríguez y Pep Salvat. Estreno: 8 de

abril de 1989, en el Centre d'Espectacles per nois i noies de los Lliüisos de Gràcia de Barcelona.

TEATRE INSTANTANI. Tarragona

EL TELÈFON
De Joan Cavallé. Dirección: Joan Cavallé. Escenografía: Antoni Torrell. Vestuario: Oriol Grau. Intérprete: Mercè Anglés. Estreno: 31 de agosto de 1989, en el patio del Ayuntamiento de Tarragona.

GRUPO DE TEATRO INSTITUTO DE LA ISLETA. Las Palmas de Gran Canaria

ASAMBLEA GENERAL
De Lauro Olmo y Pilar Enciso. Dirección: Teresa Dávila. Intérpretes: Pedro Amaro, Alonso Camacho, Francisco Javier Carvías, Raquel García, Agustín Medina, Mari Carmen Santana y Mari Carmen Sosa. Estreno: 23 de septiembre de 1988, en la Casa de Cultura del Cruce de Arinaga, dentro del Festival de Teatro de Agüimes, de Las Palmas de Gran Canaria.

INTEATREX. Gerona

LA NIT I EL MOMENT
De Crebillón hijo. Dirección: Elisabeth Couchetiez. Escenografía: Jordi Masso y Guillem Góngora. Intérpretes: Mariona Estivill i Morgades. Mateu Grau i Vich y María Martínez. estreno: 25 de febrero de 1989, en L'Escala de Gerona.

GRUPO DE TEATRO INTERCACIA. Benavente (Zamora)

MELOCOTÓN EN ALMÍBAR
De Miguel Mihura. Dirección: Sedulio García Allén. Intérpretes: Dely Maniega, María Jesús Maniega, Dany Lena, Ervigio Verde, José Carlos B. Hurtado, Gustavo Fernández y David Fernández. Estreno: 3 de marzo de 1989, en el Salón de Actos de la Casa de cultura de Benavente (Zamora).

TEATRO INTERIOR. Éibar (Guipúzcoa)

CARGAMENTO DE SUEÑOS
De Alfonso Sastre. Dirección: Ernesto Barrutia. Escenografía: Fernando Alguacil. Intérpretes: Ernesto Barrutia, Eduardo Falces y Maite Lorenzo. Estreno: 18 de septiembre de 1988, en el Ateneo Municipal de Éibar, dentro de la Muestra de Teatro de Grupos Eibarreses.

L'INTERVAL TEATRE. Terrasa (Barcelona)

L'ESPECULADOR (MERCADET OU LE FAISEUR)
De Honorè de Balzac. Traducción: Cristina Hernández. Dirección: Fausto Carrillo. Escenografía: Joan Manuel Pronguè. Vestuario: Mercè Paloma. Intérpretes: Josep María Casanovas, Rosa Pereta, Pilar Crúa, Sergi Calleja, Ricard Boluda, Philip Rogers y Doménec Carreras. Estreno: 20 de febrero de 1989, en el Centre Cultural de la Caixa de Terrassa (Barcelona).

"(...) L'especulador *fue estrenada en 1851, un año después de la muerte de su autor. Su protagonista es un astuto y temerario jugador de bolsa, maestro de intrigas, engaños y patrañas, estafador nato, un tipo sin escrúpulos, sin otra moral que el dinero fácil y el beneficio graso, siempre en la frontera de la legalidad, pero trampeando con fortuna la amenaza de la justicia y de los acreedores. Figura emblemática de esa vieja fauna de rapaces que ahora, y no por casualidad, luce todo su esplendor millonario y periodístico en este lujoso vodevil.*
Según el testimonio de un actor de la época, en una lectura pública de la obra, Balzac "gesticulaba, interpretaba la obra con una furia admirable, cambiaba la voz según el personaje". Dado que Interval Teatre reproduce este testimonio en el programa de mano, parece razonable suponer que esas impresiones formulan, en síntesis, el planteamiento dramatúrgico del presente montaje. La realidad es otra. Si en boca de Balzac, Mercadet era soberbio, aquí parece un charlatán poco convincente, de escasa malicia y bastante miedoso; Minard no resulta en absoluto emotivo, sino un ridículo petimetre, una caricatura de la candidez; Julia, con su obediente inocencia, se acerca al carácter virginal dispuesto por el autor, y De la Brive no alcanza la altiva ironía anunciada y se queda en pequeño caradura de ortopédica arrogancia.
En fin, un trabajo discreto, de ritmo vacilante y enredo poco transparente, de risa escasa, que deja sin resolver los errores de construcción del original con un flojo trabajo de actores, que a veces acuden fuera de tiempo a la réplica, sin dominar el arte del aparte y que, en el caso del protagonista, flojea hasta el punto de tropezar con el texto y perder el hilo en más de una ocasión." (Francesc Burguet Ardiaca. "El País". Barcelona. 27 de febrero de 1989.)





En la otra página, "Els cavallers de Verona", de Shakespeare, por la compañía de Infidel. Sobre estas líneas, en la parte superior, una escena de "Cargamento de sueños", de Sastre. Debajo, L'Interval Teatre representan "L'Especulador", de Balzac.

TEATRE INVISIBLE. Barcelona

PIERROT LUNAIRE
Texto: A. Giraud e Isis Zayas. Música: A. Schönberg. Dirección y dramaturgia: Moisés Maicas y Manel Guerrero. Dirección musical: Miquel Gaspa. Escenografía: Joan Durán. Vestuario: Pep Durán i Esteva y Nina Pawlowsky. Mezzosoprano: Esperanza Abad. Interpretación musical: Grupo Bartok (María Carmen Poch, R. M. del Fresno, David Albet, Alfons Bayonas y Lluís Sedó). Intérpretes: Di Giorno, Teresa Sárries y Bakalilu Jaiteh. Estreno: 9 de noviembre de 1988, en el Mercat de les Flors de Barcelona, dentro del Memorial Xavier Regás. Espectáculo coproducido con: Mercat de les Flors, Teatre Obert, Generalitat de Cataluña, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, VIII Fira de Teatre al Carrer de Tárrega y el INAEM.

"(...) A partir de la magia del Pierrot Lunaire *(1912) de Arnold Schönberg, interpretado por el prestigioso grupo Bartok, dirigido por Miquel Gaspà y con la extraordinaria Esperanza Abad como mezzosoprano —que interpreta los poemas de Albert Giraud en la personal traducción alemana de Otto Erich Hartleben (1892)—, hemos construido un espectáculo donde la imagen del video, la música y la escena se introducen en el enigma y la locura del teatro.*
Pierrot, el personaje que procede de la "commedia dell'arte", que alcanza su madurez en Francia, a través del gesto inmortal de los Deburau, Séverin o Barrault, ha llegado a ser en nuestros días paradigma del "kitsch"; arquetipo sin esencia. En nuestro espectáculo, el mítico personaje de Pierrot viaja por la historia del teatro acompañado por Arlequín y por su doble, Pierrot negro, anhelando una razón de existir en la actual sociedad cosmopolita, pragmática y frenética, en un afán utópico que lo conduce a la desaparición." (Fragmento del programa.)

"(...) Este Pierrot Lunaire *visto como montaje escénico, me parece un ejercicio vaporoso, esquemático, frío, incapaz de trasmitir emoción*

sensible ninguna. Tampoco, y esto es lo malo, capaz de irritar o provocar con esa "verdad" que quiere estar por encima de la "belleza", a tenor del lema que presidió la obra de uno de los más grandes e influyentes compositores musicales de este siglo. Por otra parte, el discurso sobre el "teatro en el teatro" que introducen Maicas y Guerrero a partir del texto de Isis Zayas surge fuertemente violentado al hacerse tributario de "una" de las ideas poéticas que incluye el poema original de Albert Giraud, musicado por Schönberg. En todo caso, es un discurso perfectamente innocuo y baladí si se confronta ese Pierrot, devaluado hasta la nada, con cualquier reflexión —y hablo de cualquier "tipo" de reflexión— surgida desde Pirandello a Beckett. (...) No puede negarse que en la ilustración del proceso declinante de Pierrot, el actor Di Giorno tiene una actuación pantomímica estimable y que el arlequín Teresa Sàrries se mueve con autoridad, eficacia y un muy cuidado nivel profesional. Incluso la intervención de Bakalilu Jaiteh diría que es correcta dentro de su "exotismo" y aleatoriedad. Así pues, no creo que la aventura o la experiencia falle por el lado de su ejecución interpretativa. Su debilidad está en la inexistencia de todo clima dramático provocada entre otras razones por un espacio escénico de dimensiones inadecuadas al producto. Probablemente en un ámbito más próximo al teatro de cabaret, el montaje ganaría enormemente. Resultan oportunos, a mi parecer, los "números" teatrales asignados al director del Grupo Bartok y a la mezzosoprano Esperanza Abad, una de las figuras más cálidas y sandungueras de todo el espectáculo. El hecho, sin embargo, de que la intervención última de dicho personaje, explicando el sentido de la obra, se acogiera con risas y chanzas, reveló anteanoche que tampoco esa otra lectura de la experiencia puede llevar a un puerto suficientemente seguro." (Juan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 11 de noviembre de 1988.)

"(...) Los originales ingredientes del proyecto —la Fira de Teatre de Tàrrega ofreció su preestreno—, avalaban la etiqueta de "vanguardista" a la hora de presentar el montaje concebido por los jóvenes e inquietos directores, Moisés Maicas y Manel Guerrero. Éstos partieron de la pieza musical del mismo título de Arnold Schönberg —una música dura, rupturista, que incorpora los poemas de Albert Giraud sobre el mundo de Pierrot, y que data de 1912—, y recrearon paralelamente la figura del mítico personaje de la Comedia del Arte.

La operación aparecía desde el primer momento llena de riesgos, ello es evidente; un riesgo en principio válido y por supuesto que saludable para el teatro, en mi opinión. Los directores han incorporado a su trabajo el vídeo, la danza, el teatro y la música, en un intento de equilibrar las artes y obtener unos resultados dramáticamente operativos.

La música de Schönberg es —está al menos— dura, y da paso al texto cantado o a decir cantando un texto: el que le propusieron y que dio origen a su pieza musical. Pierrot Lunaire. *(Los poemas de Giraud, que interpreta la mezzosoprano Esperanza Abad, llegan al espectador en la traducción alemana que ha realizado Otto Erich Hartleben.)*

Pienso que para ilustrar los contenidos de la obra de Schönberg, Maicas y Guerrero contaron con unos textos originales de Isis Zayas que buscan explicitar un viaje hasta nuestros días del personaje Pierrot, quien una y otra vez busca una razón para existir en la actual y frenética sociedad en que vivimos.

En el espectáculo, Pierrot viaja por la historia acompañado por Arlequín y por su doble. Pierrot negro. (Pep Durán y Nina Pawlowsky han creado un hermoso y colorista vestuario.)

El Teatre Invisible quiso también llevar a su arriesgado espectáculo el vídeo, y Perejaume realizó uno de cuarenta y cinco minutos de duración, que se proyecta en una gran pantalla de bellísima factura. A todos estos ingredientes, los directores de Pierrot Lunaire *le añaden una serie de elementos tecnológicos —luz y color, cruces fluorescentes— que, en todo caso, incidían en el pretendido carácter vanguardista del espectáculo.*

La honestidad y la rigurosidad del trabajo de los responsables del Teatre Invisible me parecen fuera de toda duda. Los trabajos individuales son meritorios —excelentes momentos tanto de Di Giorno como de Teresa Sàrries— y el espectáculo, dentro de una dureza como tal, tiene escenas, a mi juicio, magníficas, como ese parlamento final de Esperanza Abad —no lo desvelemos— que es de los que podrían causar estragos.

La representación de Pierrot Lunaire *no provocó ningún tipo de conmoción —algunas deserciones, como ya ocurrió en Tàrrega—, y al final sonaron aplausos, sin especiales entusiasmos. ¿Teatro de vanguardia? ¿Teatro rupturista? La historia de las primeras suelen hablar de indignaciones y protestas, cosa que desde luego no sucede en este caso.*

Y yo diría que no sucede ni una cosa ni otra, porque al espectáculo le falta una mayor definición o un ir a por todas y que no se escape ni una. Personalmente, sigo opinando que este Pierrot Lunaire *pide espacios pequeños, recogi-*





En esta página, dos momentos de la representación de "Pierrot Lunaire", una producción de Teatre Invisible. (Fotos: Gol). En la otra página, una producción del mismo colectivo: "El banquer anarquista", de Pessoa, interpretada por Quim Lecina. (Foto: Pau Ros).

dos, en los que el juego teatral y la misma tecnología utilizada puedan crear una determinada poesía escénica; vamos, que uno echó en falta una caja mágica.
En todo caso, Manel Guerrero y Moisés Maicas vuelven a demostrar su sensibilidad y vocación de riesgo y Pierrot Lunaire *que es un montaje arriesgado, lleno de buenas intenciones, duro para el espectador tradicional, pero no cohesionado en función de sus últimos objetivos."* (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 11 de noviembre de 1988.)

"(...) Pero, ¿qué nos cuenta ese Pierrot que discute y monologa en el escenario? Algo muy sencillo, que se cuenta de un plumazo. Pierrot ha caído en desgracia, ha desaparecido, ha abandonado la magia de su ficción efímera para apuntarse al festín de los "yuppies", ha traicionado sus raíces románticas para mangonear en la pepitoria de los negocios y en la olla podrida de la especulación. Y desde aquí cualquier inferencia es posible (...)
Pierrot, el Pierrot blanco, se limita a su salmo multilingüe y a representar con su mueca hipocondríaca, una pantomima de intención expresiva pero lineal, simple, repetitiva.
Pero, ¿qué dicen Pierrot y compañía? Nada, y por tanto, todo. Un texto con pretendidas galas de literatura mayúscula, con gran aparato de merengue retórico: la exaltación del vacío como estética —la ética de nuestro tiempo, por lo que se ve—, vestido, eso sí, con toda pompa de la grandilocuencia más pastelera simulando una simbología secreta, crítica.
En este Pierrot invisible, una sola escena, la última, despierta la emoción de la verdad teatral. La mezzosoprano abandona su atril y se acerca al precipicio del escenario para afirmar su amorosa esquizofrenia. "Ya sé que Schönberg no os interesa. (Risitas.) Sin embargo, en el escenario os lo doy todo; en el escenario lo olvido todo, soy otra, es otra la que os habla. Sé que no os interesan los abismos, las cicatrices, la inmovilidad, sé que os cautivan las imágenes veloces, las radiaciones televisivas, la fascinación estéril... Pero el teatro es otra cosa. (Más risas.)"
Sin embargo, ése es el único instante mágico en el que el Teatre Invisible toma cuerpo y alma, rompe el hechizo de la ficción, y los trozos del espejo roto se clavan en los ojos del espectador. Por lo demás, lo mejor será recurrir a las reveladoras palabras de un destacado monaguillo de la más auténtica posmodernez: "El Teatro —dirían desde el Teatre Invisible— no es la música ni el ornamento, sino el teatro y la música y el ornamento visibles, que hacen invisible la autenticidad" Así de claro. Como diría el expeditivo maestro Pla, una "collonada". Sin perdón." (Francesc Burguet Ardiaca. "El País". Barcelona. 12 de noviembre de 1988.)

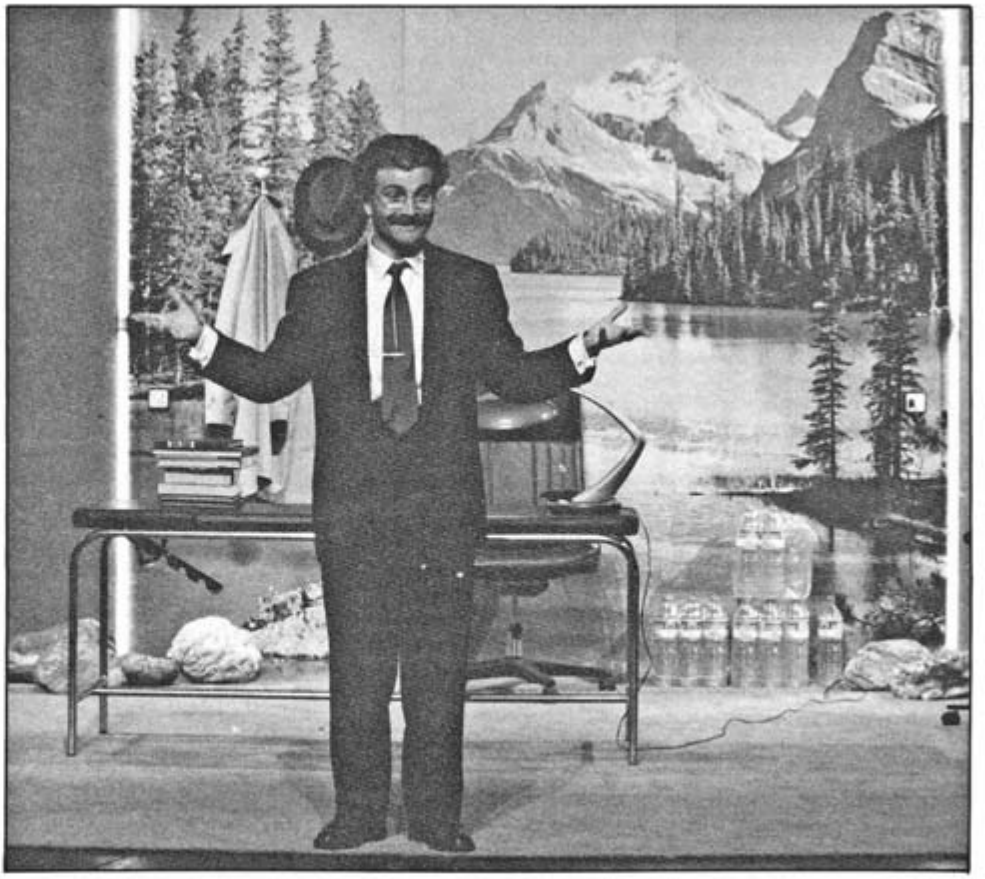
"(...) El montaje de Moisés Maicas y Manel Guerrero, con los texto de Giraud y de Isis Zayas, no es ningún gesto vanguardista, es un montaje nostálgico de una vanguardia perdida que nosotros no hemos tenido nunca. Es el robot cultural de un gesto y de una fuerza que ha encontrado entre nosotros grandes discípulos y pocos maestros. La historia de un Pierrot vacío y desarraigado que busca su lugar en nuestro mundo contemporáneo, que realiza una reflexión —estética, está claro— sobre la misma función y el mismo concepto del teatro, es el mismo espejo donde se refleja Schönberg y es el mismo espejo que nos devuelve la voluntad de Maicas y Guerrero. El interés que ofrece este montaje es, sobre todo, intelectual, por la misma raíz del espectáculo y por el abanico de elementos que es capaz de relacionar. Este Pierrot Lunaire *puede tener los más diversos resultados: puede aburrir soberanamente, puede ser contemplado de una forma apasionada, puede ser la espuma de nuevas ideas y sugerencias, puede pasar —y éste es el peligro más grande— sin pena ni gloria, con una general indiferencia.*

Y eso que el trabajo ha sido considerable: el de Guerrero-Maicas, el del grupo Bartok y Miguel Gaspà, con una Esperanza Abad magnífica —que es capaz de poner la piel de gallina en el monólogo final—, la del trío de actores Di Giorno —quizá excesivamente reiterativo en la expresión—, Teresa Sàrries —un poco fría— y Bakalilu Jaiteh —muy convincente pero que tanto en Tárrega como aquí se ha quedado, por problemas de técnica, sin la traducción de su monólogo—, la de Perejaume y de los responsables del hecho plástico." (Joaquim Vilá i Folch. "Avui". 11 de noviembre de 1988.)

EL BANQUER ANARQUISTA
De Fernando Pessoa. Traducción y dramaturgia: Manel Guerrero. Dirección: Moisés Maicas. Escenografía y vestuario: Pere Noguera. Intérprete: Quim Lecina. Estreno: 28 de abril de 1989. en Casal Aliança, de Mataró.

"El banquer anarquista *es una sátira del idealismo revolucionario y de la progresía de los años sesenta que ha revolucionado hacia un estatus de poder y dinero. A lo que sería la generación olímpica", tercia Manel Guerrero. "Es también —prosigue Maicas— una obra lógico-matemática-deductiva. Una pieza de relojería que te lleva a conclusiones completamente cínicas."*
Para ello, Pessoa se sirve exclusivamente del poder de la palabra. Estamos bastante acostumbrados a oír cómo una misma situación, o incluso un hecho objetivo, es susceptible de balances, análisis y opiniones incompatibles que, en todos los casos, justifican a quien las provee. Pues bien, El banquer anarquista *propone la utilización del lenguaje como forma de justificar lo injustificable, para ser anarquista puro hay que ser banquero (obviamente, el protagonista tergiversa el sentido de la palabra, al darle la interpretación reaccionaria que la asimila al feroz y despiadado individualismo que representa.)"* (Declaraciones de Moisés Maicas y Manel Guerrero, directores, a Santiago Fondevila en "La Vanguardia". Barcelona. 23 de abril de 1989.)

"En una ficha autobiográfica que Fernando Pessoa redactó en 1935, año de su muerte, el gran poeta y dramaturgo portugués se definía a sí mismo en los siguientes términos: "Conservador de estilo inglés, es decir, liberal dentro del conservadurismo y absolutamente antirreaccionario". En seguida se confesaba "cristiano ag-



nóstico y, por tanto, completamente opuesto a todas las iglesias organizadas, y sobre todo a la Iglesia de Roma (...)". Respecto a su postura social, admitía su condición de "anticomunista y antisocialista". Y ahí el Pessoa bohemio ponía un punto de esclarecedor desafío.
Recordar estos datos a la hora de facilitar una noticia sobre El banquer anarquista puede tener, pienso, cierta utilidad, a fin de no introducir unos equívocos abusivamente simplistas que desvirtuaran el diabólico malabarismo discursivo que hay en el texto de Pessoa. Como se ha informado recientemente El banquer anarquista era originariamente un diálogo de Pessoa que Teatre Invisible de Mataró ha convertido en un monólogo de una fuerza provocadora indudable. La traducción y la dramaturgia de Manel Guerrero logran diseñar convincentemente la única figura del relato, un banquero empeñado en adoctrinar al auditorio en la lógica implacable, según la cual un hombre inmensamente rico es el más apto para practicar un perfecto anarquismo. La dirección de Moisés Maicas —traductor y director también de El mariner el año pasado— y una muy buena interpretación de Quim Lecina, se encargan de conducir a buen puerto el reposado, escalonado, implacable discurso del autor, que hace malabarismos verdaderamente diabólicos en la construcción de su divertida paradoja.
Obra de "tesis" o de antítesis, conviene, en efecto, saber que escuchamos la palabra de un liberal para no torcer el sentido de la pieza y reducirla a una farsa sarcástica que apostara por el dolor de los desposeídos frente al poder del dinero. En El banquer anarquista resplandece la lucidez y racionalidad de un liberal, pero, sobre todo, el pensamiento de una profunda ética laicista y de un "absurdo antirreaccionarismo". Pessoa admite la organización social desde las diferencias, pero sus dicterios morales contra el cinismo depredador del poderoso constituye una burla sangrienta de la arrogancia del capitalismo. Pese a su anglofilia, es obvio que su discurso no complaciera a la señora Thatcher y que ante El banquer anarquista algunos jóvenes leones de la socialdemocracia, adheridos al pragmatismo felizmente reinante, podrían experimentar una más que probable incomodidad.
Me parece, por tanto, que hay una función utilitaria en esa pieza que escapa a cualquier dicotomía demasiado elemental. He aquí, precisamente, su atractivo. Irónica, sutilmente, es lo que apunta Ángel Crespo en el programa al decir que "esta estupenda aventura escénica" merece "la aprobación y el aplauso de un público de tanto 'seny' y tan buenas entendederas como el catalán". La aventura, desde luego, resulta afortunada. Quim Lecina ejecuta una labor magnífica, enormemente estudiada para ilustrar con matices imperceptibles el moroso desenmascaramiento de su personaje desde unos supuestos y altruistas ideales e igualdad universal, hasta su insolidaridad y egoísmo más retorcido y autocomplaciente. Un trabajo difícil y meritísimo el de este gran actor del que tal vez debiera erradicar el tic de una risita sardónica del que abusa demasiado pronto y, pues, para lo que conviene a ese juego de perversidades, el espectador siente hallarse ante un perfecto desalmado (...)" (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 2 de mayo de 1989.)

"El banquer anarquista (Edicions de la Magrana/Edicions 62) es un relato de unas cincuenta páginas en el que el portugués nos presenta un banquero, "gran comerciante y especulador notable", el cual, después de una buena cena y mientras se fuma un espléndido habano, se declara anarquista ante la sorpresa de su compañero de mesa y viejo amigo. El banquero anarquista tenía, y aún conserva, algo de aquellas brillantes piezas de retórica que unos muchachos inteligentes, habituados a rizar el rizo, confeccionaban en las aulas de un aristocrático "college", para solaz y recreo de sus compañeros. El banquero anarquista no es, en definitiva, otra cosa que un ingenioso sofisma encaminado a dar gato por liebre mediante la sustitución del habitual significado de anarquista por el de egoísta mayúsculo, en un alarde de notable (y simpático) cinismo.
El traductor y adaptador, Manel Guerrero, nos lo quiere vender como "una sátira del idealismo revolucionario y de la progresía de los años sesenta que ha evolucionado hacia un sistema de poder y de dinero. A lo que sería —dice— la generación olímpica". Así pues, lo que este fantástico banquero viene a decirnos es una variante de la argumentación que esgrime Jerry Rubin cuando se confiesa a Dany Cohn-Bendit: "Hoy en día (1985), la mejor manera, la única manera de combatir al Estado es reemplazarlo. Nosotros, los banqueros, los dentistas, los médicos, los empresarios: el Estado somos nosotros. ¿Para qué luchar contra uno mismo?"
Todo esto estaría muy bien si el texto de Pessoa funcionase teatralmente hablando, pero no funciona. Al menos en la adaptación que se ofrece en Mataró. Parece una contradicción que a un banquero que empieza por no considerarse orador (página 45 de la traducción catalana del relato de Pessoa), y que así nos lo hace saber desde el escenario, le obliguen a ser precisamente eso, un orador, un "yuppie" agresivo cuya misión es soltarnos una conferencia jesuítico-político-empresarial, la cual, a decir verdad, deja bastante frío al espectador y acaba aburriéndole.
Quim Lecina, un buen actor al que conozco desde antes de la fundación del Lliure, defiende como puede ese personaje tan poco teatral (y más después de su conversión en "yuppie" olímpico). Como puede, o como le dicen que lo defienda: casi exclusivamente con las manos, unas manos que van de las de un corredor de bolsa a las de un árbitro de baloncesto, amén de la voz, que la tiene hermosa, aunque la noche del viernes se mostró un tanto inseguro.
Para un monólogo de una hora de duración, con un texto tan poco plástico, el trabajo realizado para el entretenimiento/fascinación del público arroja un balance bastante pobre.
Moisés Maicas, fundador del Teatre Invisible, habla de un Pessoa "inagotable". Será como poeta, porque como autor teatral, susceptible de hallarse cómodo en un escenario, no parece tener demasiada cuerda. A menos, claro está, y perdonen el chiste, facilón, de abrigarse tras un teatro "invisible"." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 1 de mayo de 1989.)

"(...) El espectáculo estrenado ahora en el Lliure se concreta con una aparente sencillez: un solo actor —un excelente Quim Lecina— encarna al cínico personaje al tiempo que de vez en cuando se mueve entre los espectadores; éstos, en realidad, asumen un personaje del texto original que allí ejercía de interlocutor permitiendo el monólogo/discurso del banquero.
El banquer anarquista podría definirse como los intentos de un banquero por hacer creíble su condición intrínseca de anarquista. La lógica del personaje sería ésta: para hacer uno lo que le dé la gana ha de ser riquísimo, y si es riquísimo puede ejercer de individualista absoluto, y por tanto es un anarquista "de los del sindicato y las bombas", explica el personaje.
En el transcurso de la hora larga que dura, El banquer anarquista va aflorando un matizado discurso —rico en deducciones lógicas— desde la convicción del personaje a la hora de explicar "por qué me hice anarquista", pero va creciendo también el cinismo del personaje, el peso de la manipulación que hace del lenguaje para intentar convencer a los espectadores de su condición anarquista.
Tanto el montaje como sobre todo la feliz interpretación de Lecina evidencian la tergiversación que se hace del sentido de la palabra anarquista, que el banquero juega aquí con un gran cinismo. La ironía y el humor son dos elementos que la obra y el montaje hacen suyos y que el actor conduce con una gran teatralidad.
Quim Lecina —actor vinculado desde hace años al Teatre Lliure a través de varios montajes— está aquí francamente bien. Compone un banquero perfecto de "fachada" y estilo, juega con la voz de manera precisa y va creando paso a paso un cuerpo de personaje cínico que después de provocar una primera sonrisa o risa posibilita también la lectura cínica, brutal y hasta cruel que creo tiene el texto original del escritor portugués.
Cabría hablar de un teatro menor siempre que el término no tenga aspectos peyorativos. Es menor en cuanto al formato del espectáculo pero nada más.
La teatralización del relato El banquer anarquista resiste perfectamente el envite del cambio de género; más aún, yo diría que incluso consigue mostrar mejor el cinismo del personaje, empeñado inicialmente en demostrar lo indemostrable: que un banquero pueda ser un verdadero anarquista." (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 26 de enero de 1990.)

INVOLANTES. Motril (Granada)

INCIDENTE EN 3 B

De Alain García de Navarrete. Dirección: Donald Lhen. Escenografía: Ignacio Molina. Música Jose A. Perales. Intérpretes: Alain García de Navarrete, Ignacio Molina, Mercedes Abellán, J. Manuel Jiménez y Argentina Martín. Estreno: 16 de junio de 1989, en el Teatro Municipal Isabel la Católica de Granada.

"(...) Es un encierro consciente de toda la fuerza y del dicharachero mundillo del teatro calle en el entarimado de un escenario al uso, con doseletes y telón. En ese mundillo de callejeo y festividad el grupo Involantes se encuentra como pez en el agua, dominando la situación y haciendo las delicias del personal. Y no ha desmerecido demasiado la entrada en el oscuro ámbito del teatro techado con su patio de butacas bien alineadas. Puede predecirse una buena estancia del grupo motrileño en su nuevo ámbito de actuación.
En la órbita, de origen "colectivo", que se nos

presentó estaba todo el ingenio y la sabiduría de estas gentes teatreras dedicadas a hacer muy felices a todos los niños, los que parecen por fuera y los que lo son por dentro. El papel se hace protagonista inmediato y con él discurre el trasfondillo de la pieza. Con papel de periódico se cubre y se descubre Calletana, con papelinas se puntúan los momentos de magia, al papel se le arruga y se le tira en un interesante hallazgo de paralelismo escénico. Pero Incidente *es también obra de tópicos algo manidos y de recursos hilados a la facilidad tal vez para solicitar sin demasiado esmero la risa y la comprensión del respetablillo. Las matemáticas difíciles, el profe autoritario, la advenediza con jaez de Mary Poppins, la gamberrada ocurrente y la musiquilla pegadiza da linealidad a la obra sustrayéndola de mayores pretensiones que podían llegarle de la ingenuidad, la gracia, y el gusto por la verdadera imaginación infantil.*
De esta forma, el candor de un tema tan importante como la infancia, naufraga en oleadas de verdadera crueldad, con daños al profe cascarrabias, iracundo trato a la muñeca y otros rasgos de lejano saborcillo sádico, que ni siquiera se olvidan de lo escatológico. Este grupo, sin ser demasiado conspicuo, desdice del resto del trabajo que brilla por su excelente imaginación de diseño y su muy ingenioso trabajo de atrezzo. Incluso la interpretación está en un nivel aceptable, con innegable vis cómica en muchos actores y necesario perfeccionamiento de la dicción y del canto en otros.
Con ejercicios circenses, riqueza de ideas hasta en las proyecciones y acomodado uso del sonido, se completa una obra que predica la calidad teatral de sus hacedores y que, a falta de limpiar ciertas máculas, es grato encuentro con un grupo de los más "teatrales" de nuestra región." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 19 de junio de 1989.).

GRUPO IRIS CORAJE. Zaragoza

AUNQUE LLUEVA

Del colectivo. Escenografía: Estudio Renaissance. Intérpretes: Olga Gracia, Nicolás Gracia, Herminio Blanco y Paco Moreno. Estreno: 1 de junio de 1989, en las Escuelas Públicas de Sarrión, Teruel

IRUÑA PEQUEÑO TEATRO. Pamplona

LA MUECA DEL MIEDO

De Darío Fo. Dirección: Pablo Valdés. Escenografía y vestuario: Javier Sáez. Intérpretes: Elena Alcalde, Inma Aristu, José María Asín, Iosu Iragi, Iris, José Antonio León y Javier Salvo. Estreno: 5 de noviembre de 1988, en la Escuela Navarra de Teatro, Pamplona. Espectáculo en colaboración con el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.

"(...) La mueca del miedo, traducción libre y acertada de lo que literalmente en italiano era Claxon, trompetas y frambuesas, *reflexiona en torno a ese sentimiento producido en sociedades modernas como la italiana, con el pretexto de los secuestros terroristas para desembarcar en una declaración política contra la hipocresía del Estado, contra la manipulación y la indefensión de los ciudadanos menos favorecidos por el sistema.*
Revestido de todos los atributos que hicieran popular al autor de Muerte accidental de un anarquista, *esta obra asume la estructura de una comedia de enredo, con momentos pletóricos de humor pero con demasiadas apostillas y declaraciones ideológicas de un Fo que se nos brinda con todas sus características.*
Texto que en sí mismo presenta importantes escollos en lo que no es sino una pieza irregular de perfiles no pulimentados, y con el hándicap de una excesiva duración, encuentra en esta versión una adaptación respetuosa, atenta al espíritu de la obra y en su presentación víctima de las propias lagunas que rodean al trabajo de un Fo cada vez más autocomplaciente consigo mismo con el peligro de derivar en actitudes demagógicas. Sin embargo, La mueca del miedo, *pese a sus traspiés interiores, ofrece en este caso, al Pequeño Teatro de Iruña, un texto adecuado para alcanzar a auditoriums amplios que encontrarán en su hacer un motivo divertido, una sonrisa llena de corrosiva lectura, preñada de aficiones contestarias y algunas, no todas, interpretaciones entonadas, aunque en el día de estreno se acusaran en exceso nervios, titubeos y desniveles.*
Acuciados por la farragosidad del texto, Pablo Valdés ha previsto la necesidad de agilizar el ritmo y dinamizar el movimiento, pero choca con una aceleración declamatoria que en algunos casos impide la audición de las frases y en otros se enfrenta a actitudes estáticas en unos contrastes gratuitos y probablemente no deseados. Con un apocado inicio, La mueca del miedo, *del Pequeño Teatro de Iruña sabe crecerse sobre sí mismo en una progresión ascendente que alcanza su clímax en los inicios de la segunda parte, justo cuando menos importancia adquiere la crítica política y más protagonismo adquiere la fuerza de una situación de comedia. Es entonces, con el desdoblamiento del personaje interpretado por José Mari Asín, bien replicado en esta fase por Elena Alcalde más asentada que en su primera aparición, cuando más divertida y eficaz resulta la interpretación. Ese fluctuar entre momentos plenamente inspirados y los largos prolegómenos que aparecen descohesionados marcan ese oscilar de cal y arena que este montaje ofrece."* Juan Zapater. "Navarra hoy". Pamplona. 7 de noviembre de 1988.)





En la parte superior, "La mueca del miedo", de Darío Fo. (Foto: Javier Muru). Debajo, de izquierda a derecha, Laura Cepeda, Pilar Laguna, María Garralón, Julia Martínez y Manuel Aguilar en "Todas hijas de su madre", de Isabel Hidalgo.

COMPAÑÍA DE ISABEL HIDALGO. Madrid

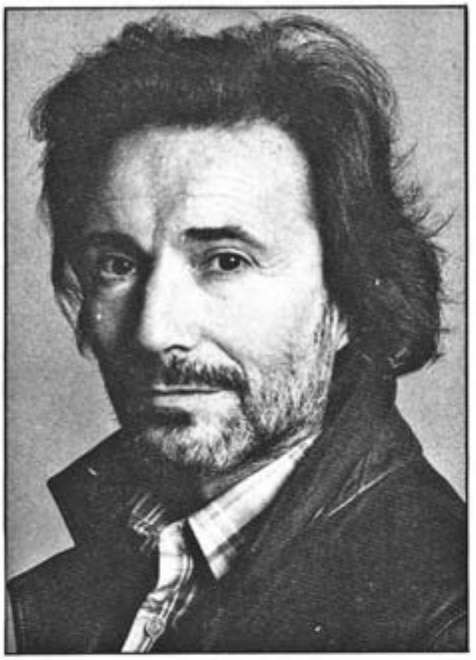
TODAS LAS HIJAS DE SU MADRE

De Isabel Hidalgo. Dirección: Xavier Lafleur. Intérpretes: Julia Martínez, María Garralón, Laura Cepeda, Pilar Laguna y Manuel Aguilar. Estreno: 18 de julio de 1989 en el Teatro Reina Victoria (Madrid).

"La comedia es un entretenimiento ligero, ingenioso, bien dialogado, con algún exceso de insistencia en el monotema del sexo, pero sin escandalizar a nadie; teatralmente bien llevada, salvo un cierto bache al comienzo del segundo acto, en el que la situación se prolonga sin variaciones y deja en un cierto momento de interesar. Isabel Hidalgo acusa buenas maneras de autora, que confirman aciertos anteriores. Y por encima, desde luego, del texto, las magnifi-

cas actrices. Un gran trabajo de Laura Cepeda en un papel en que era muy fácil caer en el exceso y que ella acierta a contener sin quitarle un ápice de su malicia picante. El contraste que con ella marca Julia Martínez no es menos feliz, pues Julia da un tono de señora de derechas que acierta a mezclar una intolerancia clásica en el tipo con una profunda humanidad. Magnífica en su precioso papel de mujer serena y ponderada, que une a los dos extremos, María Garralón. Las acompaña bien Pilar Laguna, a la que favorece poco su vestuario, algo fuera del conjunto. Correcto en su breve papel Manuel Aguilar. Y muy justa la dirección de escena, que marca bien los tiempos.
Una pieza veraniega y entretenida, hay que repetir. Cuatro hermanas que discuten y se quieren. Argumento ligero, representación feliz." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 25 de julio de 1989.)

"Tras ocho años de silencio, Isabel Hidalgo, actriz y también autora de algunos trabajos dramáticos, el último Las desempleadas, *Teatro de la Comedia, 1981, acude nuevamente a los escenarios, ahora con una comedia,* Todas hijas de su madre, *precedida por un contencioso en el que la autora denuncia a un supuesto plagio, de cuya documentación resulta que el texto estaba escrito y registrado hace cinco años.*
Cinco años es demasiado tiempo para un texto tan insustancial como el que se nos ofrece ahora. La libertad del lenguaje, que no es que rehúse las palabras prohibidas, sino que las busca y en ellas se recrea, no está al servicio de unas ideas inconformistas, liberadoras. Todo lo que dicen las cuatro hermanitas ya ha sido dicho hasta la saciedad. No parecen ni inteligentes, ni inconformistas, ni muy capaz Alces, la conservadora. La palabra orgasmo ha sido descreditada por su abuso en todas las revistas cubierta o encubiertamente porno; otras, descriptivas y propias de manuales de ginecología, ya no asustan. Los tipos femeninos están vistos de un modo muy superficial y no existe dinámica dramática en el encuentro de las cuatro hermanas en una escena previa a la Nochebuena. Por eso las chicas se repiten insaciablemente las mismas cosas a lo largo de dos actos vacíos. Si Penia es una desorejada. Alces, la católica, conservadora, es tan conformista en otro orden de cosas como Até, la amontonada con un casado que espera un hijo, hija que quiere ella. La discusión sobre el aborto es nula. Lo mismo sucede con la referente a la fidelidad o el discursito liberador sobre los derechos de los sexos. No hay ni un minuto de autenticidad en todo ese aburrido y reiterativo juego en que cada hermana se cuenta sin cansarse, contentísima de haberse conocido.
La dirección de Lafleur no contiene, no amolda a las actrices, y así el juego resulta un poco expresivo, algo desordenado y escaso de matices, lo que pone al descubierto la flojedad argumental del texto. Julia Martínez, actriz muy experta, resulta un tanto monótona en el papel de derechista, el menos agradecido de la obra. Laura Cepeda está excesiva de movimiento, de gesticulación, es graciosa, pero resulta un poco peonza que baila desordenadamente. María Garralón da una impresión de sosiego, de veracidad, que se agradece mucho. Resulta el personaje más humano y convincente. Pilar Laguna se quiere muy mal. Se ha hecho un figurín que la desgracia y un peinado que la



destruye, lo que agrava su insuficiencia como actriz. Manuel Aguilar en su breve papel-sorpresa es de tercera —¡qué le vamos a hacer!— Estreno, pues, de verano al que ni la voluntad de escandalito, de polémico, salvará." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 21 de julio de 1989.)

JÁCARA. Alicante

ELVIS
De Rafael González y Paco Sanguino. Dirección: Juan Luis Mira. Intérpretes: Ivan Gisbert, Marisol Limiñana, Pedro del Rey, Bus Muñoz, José A. García, Manuel Ochoa, Puri Moya, Inma Ortega, Gloria Sirvent, Javier Calera, Francisco Sanguino, Sandra Valverde y Mila García Estreno: 5 de julio de 1989, en la Casa de la Juventud de Elda (Alicante).

GRUPO DE TEATRO JAKE-MATE. Rentería (Guipúzcoa)

BURBURÚ
Del colectivo. Escenografía: "Los álamos sorianos". Intérpretes: Josetxo Almandoz, Koro Ertetxe, Patxi Garrido, Javier Huete, Pablo Lasa, Julia López y Jesús Rivas. Estreno.

JITEAT. Santa Cruz de Tenerife

TRES PAPÁS PARA TOTO
De Jean de Letraz. Dirección: Federico Fajardo. Vestuario: Rosi González. Intérpretes: Vicente Fernández, Montse González, Juan Antonio Perera, Erika Hernández, Charo López Ramallo, Manuel Gutiérrez, Erasmo Fajardo, Mika Rodríguez y Nereida Hernández. Estreno: 9 de octubre de 1988, en el cine Castillo de Tegueste, (Santa Cruz de Tenerife)

JOSE LUIS PELLICENA. Madrid

ENTRE LAS RAMAS DE LA ARBOLEDA PERDIDA

De Rafael Alberti. Dirección: José Luis Alonso. Intérprete: Jose Luis Pellicena. Estreno: 15 de junio de 1989, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

JOSE MANUEL MARTÍ. Sevilla

LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO
De Darío Fo. Dirección e interpretación: José Martí. Estreno: 2 de mayo de 1989, en La Carbonería de Sevilla.

JOSE RICO DE AVILÉS. Oviedo

INFORME PARA UNA ACADEMIA
De Franz Kafka. Dirección e interpretación: José Rico de Avilés. Estreno: 11 de marzo de 1989, en la Cátedra Jovellanos de Gijón.

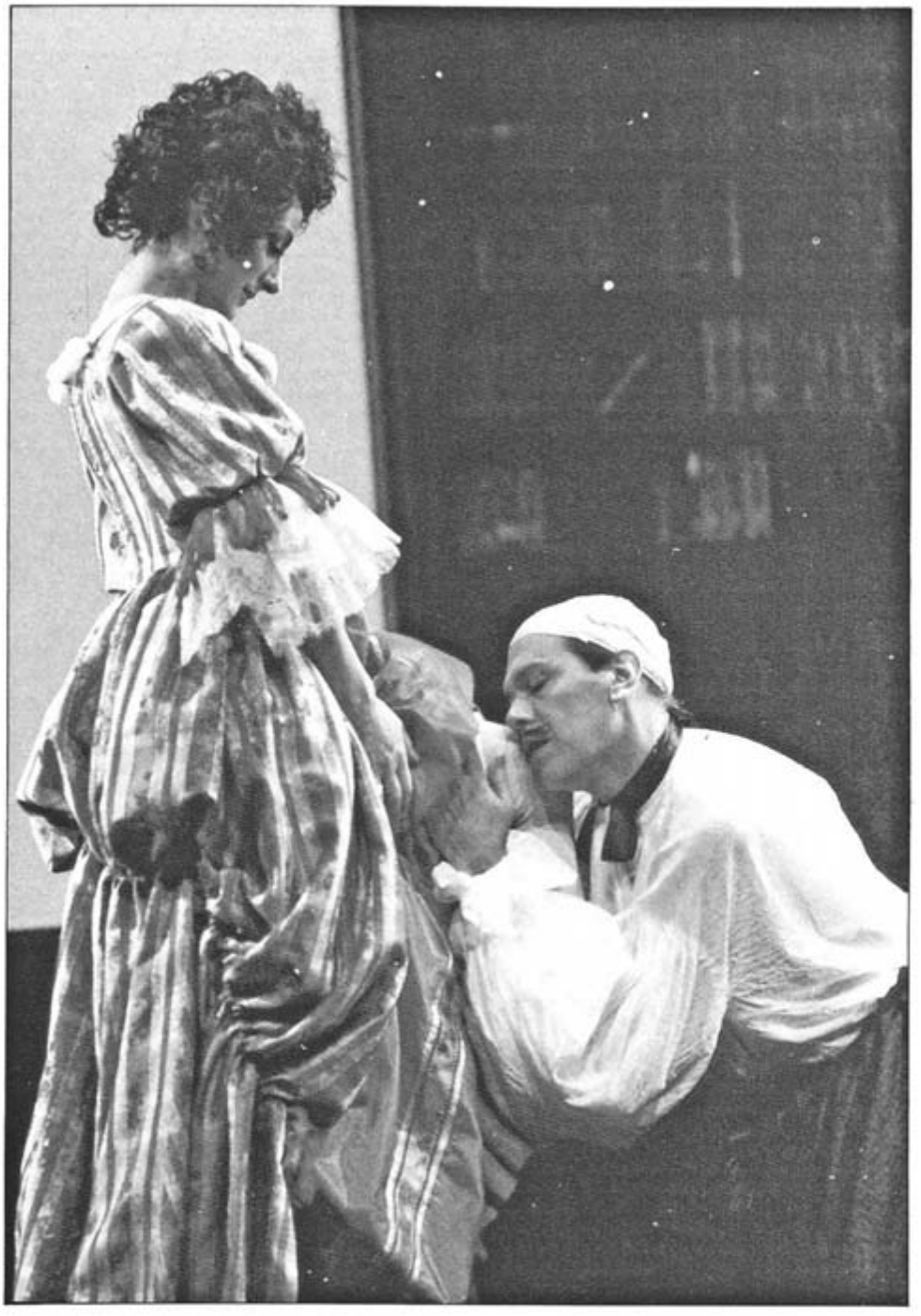
"(...) En esta ocasión con un simple atril, seis luces y el escenario desnudo en caja negra ofreció la obra kafkiana. Tuvo la osadía de andar por la cafetería del teatro hasta que fue la hora como si tal cosa, hacer la función sin cobrar entrada, abrir el espectáculo saltando al entarimado desde abajo, y protestar por los aplausos del público, lo cual es muy suyo. Antiguo matarife del macelo, matadero municipal de Oviedo, posee una descomunal fuerza que logra demostrar incluso debajo del traje que viste. Traduce un enorme físico esculturista, lleno de tensiones internas para mantener la pose. En este caso, su autodominio le sirve para demostrar una gran técnica corporal, menos vocal. Así caracteriza al simio, no sólo en manos, andares y pies.
Todo lo que hace, más que lo que dice, es de simio, es el perfecto Kafka, indisciplinado, casi un gorila en la niebla teatral (casual homenaje al recientemente fallecido Lorenz, que debió conocer bien el texto a la luz del comportamiento humano). Toda la fuerza de la palabra en versión de Vitorio Gassman se deja en Rico de lado, toda la aclimatación al animal de la versión de José Luis Gómez se replantea. Las caídas, el rascarse, el peinarse, limpiarse el sudor, soltarse la pajarita, beber agua, descontrolar el vaso o el bastón, comer la flor o la manzana, tirar cosas al público..., darle de comer como si fuese él la bestia enjaulada, todo transmite la desazón de un mono que, por mucho que imite al hombre, sólo podrá reproducir o escoger lo peor de él. Hoy son los hombres los que imitan al mono. Es polémica vieja la del darwinismo, pero la referencia al origen mono del hombre es un estigma para el ser supremo de la creación. Los monos piensan con la barriga, dice Kafka, la civilización no está hecha para el mono, muchos trabajos sí." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 15 de marzo de 1989.)

COMPAÑÍA DE JOSEP MARÍA FLOTATS. Barcelona

EL MISÁNTROP (El misántropo)
De Molière. Dirección: Josep María Flotats. Escenografía: Serge Marzolff. Vestuario: Jacques Schmitd. Intérpretes: Josep María Flotats, Josep Torrent, Pel Pla, Joan Riera, David Cuspinera, Carme Elías, Marta Calvó, Norbert Ibero, Alex Casanovas, Ignasi Camprodón, Lloll Bertrán y Joan Borrás.

"Continuaremos nuestro homenaje a Jean Vilar con El misántropo, *de Molière —segunda parte de nuestro triptico—, una de las obras máximas del repertorio del teatro clásico universal. En* El misántropo *encontraremos de nuevo las pelucas de Luis XIV, una sociedad aristocrática llena de envidias, buscando en Versalles los favores del rey, todo impregnado de un ambiente de hipocresia. Enemigo de esta comedia social —sociedad de comediantes—, donde los hombres se crean falsas imágenes, semblantes, apariencias, máscaras, hay quien, sin embargo, no admite el juego; Alceste, el misántropo.*
La soledad y la desesperación de un hombre enamorado, enfrentado a un don Juan femenino, Célimène. Obstinado y luchador, caballero de la verdad que quiere desenmascarar toda esta hipocresia social. Un personaje totalmente sincero, a contracorriente con su época, que por sus excesos e intransigencias provocará la comicidad a su alrededor. Un gran texto, una gran obra, unos versos exquisitos, que nos permitirán disfrutar de unos personajes inolvidables en esta tragicomedia del maestro Molière." (Fragmento del programa.)

"El pequeño prólogo ideado por Flotats hace temer que a la postre todo se reduzca a un vodevil sobre el "pre-cocuage". Antes de que suenen los golpes de rigor, dados con el "brigadier", anunciado el comienzo de la obra, el público contempla cómo los cómicos corretean por el escenario, se dan besitos y se tocan el culito unos a otros. Luego, "côté cour" —es decir, a la derecha del espectador, de espaldas al espectador—, vemos cómo Molière/Alceste/Flotats, el misántropo, se instala en su sillón, se hace servir por el fiel Dubois (Joan Borrás), su criado, una copa de champán francés y brinda con él por el éxito, supongo, de la función. Se apaga la luz del escenario, se escuchan los golpes de rigor, se levanta el telón y vemos, "côte jardin", a la izquierda del espectador, a Molière/Alceste/Flotats sentado en su sillón, cubriéndose parte del rostro con la mano; repantingado en ese sillón que es ya, de un buen principio, prefiguración del irrenunciable "desierto" que le aguarda al personaje.
El arranque de la obra tiene su importancia. Hay actores —y directores— que hacen irrumpir, literalmente, a Alceste en el escenario; un Alceste colérico, gritón. No, no es eso; la primera imagen de Alceste es la de un ser taciturno, estático, que no quiere pelea. Lo que Alceste quiere es que le dejen en paz. Entre paréntesis: Alceste, a lo largo de toda la obra, no es un personaje que ataca sino que se siente atacado. La cólera no hace su aparición hasta el verso 14, en el que la acotación, dice textualmete, "se lève brusquemet". Este optar por la entrada de caballo siciliano o bien por el Alceste sentado, estático, que rechaza el diálogo, la pelea con



En la otra página, José Luis Pellicena, intérprete de "Entre las ramas de la arboleda perdida", de Alberti. Sobre estas líneas, Josep María Flotats y Carme Elías en "El misántrop", de Molière. (Foto: Llucia Fausti).

Philinte (Josep Torrents), marca toda la puesta en escena y, sirve de clara orientación al espectador.

El comienzo de Flotats es un buen, un excelente comienzo. Tiene el tono justo, dice justo —"Jouer une scéne, c'est d'abord: la dire", le dice Jouvet a un alumno que trabaja, precisamente, el personaje de Alceste—, y se encoleriza también en el momento justo. Luego, concluida la escena con Philinte y después de la brillante y agradecidísima escena del soneto, que Alceste comparte con Oronte (Pep Pla), la línea inicial se quiebra y la comedia "negra", como la califica Flotats, se convierte por momentos en una farsa con ribetes vodevilescos —motivados, en parte, por una escenografía imposible, que debe aunar dos escenarios: el de Lorenzaccio *y el de* El misántrop*—, y Alceste, el primer Alceste, se pierde en los terrenos de su pariente George Dandin —sólo un George Dandin se atrevería a tocarle el culo a Célimène (Carme Elias)— para reaparecer, patético, tal y como debe ser, en la gran escena del cuarto acto y al final de la obra. Flotats sigue empecinado en dirigirse a sí mismo y a sus compañeros. Y se le escapa la obra, el montaje. ¿Quién es Alceste?, se pregunta el crítico, en llegando a la media parte. ¿Ese monstruo, ese ser hiperbólico, atrabiliario, que se nutre de lo que él llama los vicios de este mundo (la corte de Luis XIV) para alimentar su enfermedad; o el pobre, enamorado de la "coqueta" Célimène, el que escucha tangos de Gardel* (El día en que me quieras...) *y encarna, al decir de Rousseau (en su* Lettre a d'Alembert), *"la fuerza de la virtud"?*

Hay en Flotats, el Flotats actor/director, una irresistible tendencia al exhibicionismo, a la cursilería, inconsciente, que destruye, tritura el gran rigor, la tremenda seriedad del El misántrop.

Por fortuna, como decía, la obra vuelve a enderezarse en llegando a la gran escena del cuarto acto. Allí, es donde Alceste se quita la máscara y pasa del "quiero" al "no puedo"; del "Moi, je veux me facher, et ne veux point entendre" del verso cinco, al ser patético que no puede prescindir de la posesión —porque Alceste no ama, posee— de Célimène. Y en esa escena, justo es decirlo, el actor y la actriz tienen momentos espléndidos. La Elias, que en anteriores escenas no había sabido "colocar" sabiamente sus litotes, y que en su diálogo con Arsinoé (Lloll Bertrán) tampoco supo hallar el tono justo —demasiado picada, para mi gusto, sin esa vitriólica amabilidad que adoptan las grandes señoras cuando se despedazan mutuamente— da plenamente, y por primera vez, esa ambigüedad que tiene su personaje: Célimène quiere a Alceste pero no está dispuesta a renunciar a su mundo, a su salón. Dicho de otro modo: no está dispuesta a enterrar sus veinte años en el desierto, en la "enfermedad" de Alceste.

El quinto acto está también muy bien resuelto, si bien Flotats opta, como suele ser moneda corriente, por suprimir los dos últimos versos de Philinte y rematar la escena con un golpe de teatro, nunca mejor dicho: derribando el sillón de Alceste al tiempo que del telar se descuelga una cuerda, dando a entender que ese "lugar apartado" en el que Alceste busca refugio, donde pueda ser, libremente, "un hombre de honor", no es otro que el suicidio. Pura redundancia. En realidad, El misàtrop *debería finalizar con el escenario vacío, en pleno desierto.*

(...) Falla, comprensiblemente, la música del texto. Falta homogeneidad en la compañía. Cada cual dice su verso —los que lo dicen— a su aire, y Flotats, que es quien mejor lo dice, sigue arrastrando su típica cantarella, sin despegarse todavía de su "vicio" francés. Y, falta, sobre todo, dirección, visión de la obra en su conjunto y en su misma entraña." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 9 de enero de 1989.)

"Un aplauso larguísimo, casi de Liceu, coronaron los cinco actos y tres horas de la representación de este Misàntrop. *Un aplauso, si es que se pueden clasificar los aplausos, que tenía un no sé qué de militante. El público aplaudía a los artistas, está claro, pero también era como si se aplaudieran a ellos mismos, por el hecho de estar allí, por el hecho de formar una comunidad con un gusto común y por expresar su solidaridad con una determinada concepción del teatro, de la cultura.*



La gente había venido de todas partes siguiendo la estrella y, muy de acuerdo con la jornada, celebraban ante el portal del escenario del Poliorama una auténtica Epifanía. Se aplaudía el abrazo entre Bru de Sala y Josep María Flotats en el escenario, se aplaudía la presencia —bien poco usual en un estreno— del presidente de la Generalitat en la platea. Se aplaudían tantas cosas, que incluso gente que un rato antes daba espectaculares cabezadas, ahora se levantaba de los asientos y proclamaba su entusiasmo. Emocionante.

No me atrevería a decir que este Molière pueda llegar a ser un gran éxito de público, por aquello de las cabezadas que he apuntado más arriba —y es que tres horas de pareados dan un poco de terror—, pero sí que es seguro que aquel sorprendente palmeo tenía un punto de acto funcional. Al margen de polémicas y de maquetas de templos neoclásicos dedicados a Talía, aquellas palmas de manos sudadas decían, el Teatro Nacional de Catalunya está aquí, somos nosotros.

Está claro que si esto es el TNC, empiezo a tener serias dudas sobre cuál es mi nación. O al menos me lo parece bastante que este no es mi teatro. Y que quede claro que esta negativa no es exactamente un juicio de valor artístico, sino que tiene más que ver con otro tipo de cosas últimamente bien poco acreditadas. Con la ideología, por ejemplo. ¿Han oído hablar de eso?

Pero hablemos del espectáculo. Adelantemos, por no entretener más las cosas y para poner donde corresponde alguno de los elementos que han sido polémicos, que la versión del texto que ha hecho Xavier Bru de Sala es excelente. Si el señor Director General ya había demostrado su habilidad con los alejandrinos catalanes en el Cyrano, *aquí la habilidad se confirma. Una opción del lenguaje francamente moderna y hábil magníficamente encorsetada en los hemistiquios, el ritmo de los acentos y la musiquilla de los ripios. Es decir, una herramienta ideal para el sonsonete de Flotats que necesita los alejandrinos para convertirse en un instrumento expresivo tolerable y a menudo incluso admirable.*

Lo que no es tan bueno es el efecto de contagio que contamina con el mismo sonsonete a otros actores de la compañía sin las dotes interpretativas del cabeza de cartel. Se ha de celebrar, no obstante, que el contagio se estrelle inútilmente contra la inteligencia escénica de esta estupen-









"El misántrop", de Moliére, fue dirigido e interpretado por Josep María Flotats, en la página de la izquierda. (Foto: Llucia Fausti). Varias escenas de la obra citada, en la que una sociedad aristocrática busca en Versalles los favores del rey. En la foto grande, *Carme Elías en brazos de Flotats. (Foto: Chicho).*

da actriz que es Carmen Elias, la única que hizo subir la temperatura de la liturgia final de los aplausos para convertirla en un auténtico homenaje a una gran artista. "Chapeau".

La escenografía, aparte de un fondo que representa una gran biblioteca, está formada por los mismos elementos que la del Lorenzaccio, *es una obligación para los escenógrafos con una doble finalidad: facilitar la rotación de espectáculos que a partir de ahora se alternarán en el mismo escenario y, al mismo tiempo, insistir en la común idea dramatúrgica de la trilogía. Tres espectáculos sobre la memoria del teatro en un actor. Por eso se mantiene, prácticamente como único mueble, la misma silla que el* Lorenzaccio *es el signo del "spetacle dans un foteail" de Musset y también el de esta reflexión sobre el hecho teatral.*

Todo eso está muy bien, pero el texto de Molière transcurre, según las indicaciones del autor, "en casa de Célimène e París", y eso tiene su importancia. Por supuesto que igual podría pasar en otro lugar. De hecho, ha habido versiones que han situado la acción en la misma corte del Rey Sol. El problema de ésta es que no sabemos dónde pasa, aunque los indicios más bien hagan pensar en la casa de Alceste (lo cual debilita, dicho sea de paso, el papel de Célimene). A esta inconcreción se añade una excesiva artificiosidad en el juego de niveles, que obliga a una gran cantidad de falsos desplazamientos de los actores, que acaban de debilitar un ritmo que ya es de por sí precario. Y por aquí vamos a parar al punto más flojo de la puesta en escena: la dirección. Estos elementos de ambigüedad y de gratuidad que aparecen en la organización del espacio son extensibles al conjunto del montaje. Por fuerza hemos de preguntarnos qué Misántropo, qué Alceste nos ha querido servir Flotats.

De los cuatro conflictos básicos que atraviesan el Misántropo *(el conflito con Philinte o la sinceridad contra la complacencia cortesana; el conflicto del pleito o la fe en la justicia contra la "política de pasillo" que diríamos hoy; el conflicto con Oronte o el respeto por las letras contra el diletantismo y la adulación, y el conflicto con Célimène o el amor-posesión contra el amor-juego), ¿cuáles acentúa Flotats? Ciertamente, no los que tienen una mayor carnadura política (Philinte y el pleito), tampoco el conflicto con Célimène a pesar de que pueda parecer lo contrario, ya que de otro modo no se explicaría la debilidad del final. Si repasamos la función veremos que el auténtico do de pecho de la puesta en escena es el enfrentamiento con Oronte a propósito de su pésimo soneto. O sea, que curiosamente las tintas se cargan en un debate sobre la autenticidad-falsedad del arte y sobre la exigencia ética de una crítica sincera. Y aquí se hacen inevitables las sospechas de que, si el Alceste originario estaba fuertemente contaminado por la biografía de Molière, por su enfrentamiento con la "Cabale des dévots" y por sus amores tormentosos con Armande de Béjart, el Alceste de Flotats también tiene mucho que ver con su biografía, de tal manera que la pública misantropía de Flotats, sus inexistentes relaciones con la prensa de un tiempo a esta parte, sería la que daría sentido a las frases del Misántropo de ficción. (¿Debe entenderse que nos queda adjudicado a los críticos el papel de los "dévots"?), que encarnaría la imagen del hombre virtuoso que odia el reproche exagerado*

tanto como el pelotilleo, que reivindica la verdad y el respeto por las letras (por el teatro) y que acepta el riesgo de este talante. Puestas las cosas de esta manera, por supuesto que pasan varias cosas. La primera, sobrecargada con una trascendencia en el fondo bien insignificante, por demasiado personal, diluye los elementos de critica de costumbres que habrían hecho más actual —no es "actual" el adjetivo, tal vez convendría más decir "comprometido", aunque no esté de moda— el texto de Molière. Y ello rebaja la categoria del hecho teatral, que deja de ser un alto instrumento de debate cívico para convertirse en instrumento de afirmación —¿de adhesión?— colectiva —¿indestructible?—. ¿Entonces en qué territorio nos encontramos? En cualquier caso, en uno que no me interesa lo más mínimo.

Lo segundo es que deberemos hacer caso de los buenos consejos de Flotats-Alceste y decirle, con toda la sinceridad del mundo, eso sí, que no se lo decimos a él, no, pero que en un caso parecido diríamos que para el próximo espectáculo se busque un director. Que no es que lo queramos decir pero que diríamos que hay demasiado buen material humano, demasiados recursos materiales en escena, para no sacarles mejor provecho. El provecho que se merece, en definitiva, este embrión de "Comédia Catalane", (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 8 de enero de 1989.)

"Es bien sabido que Molière hacía un teatro directo, extremadamente ligado a su vida personal, con todo un tejido donde podemos reconocer una buena parte de hilos biográficos. Pero como todo aquello que se ha vuelto clásico, va mucho más lejos y podemo descubrir —tal como el mismo Flotats escribe en el programa— "un ideal de sabiduría y una moral a la escala del hombre que es todavía, y más que nunca, totalmente vigente". El hecho que un actor de hoy lo escoja para construir la isla de su memoria indica, también, cómo hace suya la sabiduría y aquella moral y cómo se compromete con su vigencia. En El misántrop, *Molière se encara con todo el mundo de aduladores y criticones de la corte, como los que trepan y suben a costa de halagos e influencias, al juego de murmuraciones y zancadillas, y toma partido por la verdad y la virtud extrema al margen de cualquier concesión y cualquier sumisión indigna. No dudo que en la época de Molière las situaciones retratadas, a pesar de las bromas de la caricatura, fueran claras para todo el mundo. Pero ahora, en el momento del traslado de la ideología del clásico al mundo del actor, al mundo del teatro catalán y de la corte, a la vigencia de la sabiduría y la moral, me parece mucho más dudoso y discutible. Seguramente estamos ante una de aquellas barracas de feria en forma de laberinto y vemos cómo los que buscan la salida confunden las zonas de paso con las paredes de vidrio e, incluso, con espejos.*

Posiblemente, ahora y aquí, hay a quien se le hace difícil entender en qué lado esté del espejo. Por deseo mucha gente se sentirá identificada con las ideas de este misántropo y otra mucha gente lo considerará un insulto prepotente y de mal gusto.

Bru de Sala ha reunido una sonora versión en alejandrinos, con momentos de una innegable eficacia y con otros —quizá es una impresión subjetiva por el cansancio tonal— que me han parecido forzados, y que han obligado a los actores a hacer el esfuerzo de encontrar la manera de decirlos con naturalidad. Creo que no se ha conseguido del todo, especialmente cuando, en muchos momentos, se tiene la impresión de que los actores imitan —quizá por exigencias de verso— el sonsonete de Flotats, que aquí vuelve a sonar, como en el Cyrano, y completamente desabrochado. El equipo interpretativo se muestra homogéneo y compacto dentro de las líneas marcadas, con una dicción transparente y clara —más oscura que en el cabeza de compañía—, desde la desenvoltura de Carme Elias a la contención gris y fría de Josep Torrents. La escenografía, que ha de convivir con la del Lorenzaccio *por la alternancia de los títulos en la cartelera, aprovecha una buena serie de elementos y se resuelve de una manera sobria y válida. En el lenguaje, Flotats no se ha fiado de la palabra y ha montado un circuito escénico que obliga a enojosos paseos, a inevitables carreras, a gritos y movimientos que, además de ralentizar la acción, distrae del constante juego dialéctico del diálogo y del discurso dramático; discurso que, en determinados momentos, utiliza recursos y efectos que ya se han vuelto tópicos y que, como mínimo, son poco efectivos.*

No obstante, por más que esta realización no esté a la altura de sus grandes aportaciones, el resultado lleva la firma y el sello de Flotats, y eso ya indica una calidad y un buen hacer determinado que lo avalan y lo justifican. Pero a pesar de la buena factura, este montaje no nos hace olvidar el que, con una versión de Pere Quart, nos ofrecieron Fabià Puigserver y el Teatre Lliure en 1982. Las revisiones de este tipo tienen la virtud de manifestar la absoluta vigencia de los clásicos." (Joaquim Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 8 de enero de 1989.)



Un equipo interpretativo homogéneo y compacto, con una dicción transparente y clara, dio vida a este "Misántrop". (Foto: Llucía Fausti).

"Muchas personas —de su tiempo y del nuestro— consideran que El misántropo *es la mejor comedia de Molière. Probablemente es la menos caricaturesca, la que menos relaciona el personaje con el "figurón": el doctrinario Alceste lleva su honradez de conciencia a perjudicarse a sí mismo con tal de no fingir, en una corte donde había tantos motivos para ello, a criticarse a sí mismo y no admitir halagos; pero la autocrítica nunca llega al mismo fondo de su personalidad, que es precisamente esa condición misantrópica, esa intransigencia que le lleva al final a la soledad, al exilio elegido. El primer actor Josep María Flotats ha creado inteligentemente ese magnífico personaje, en un tono en el que efectivamente hay una parte de adhesión, de cariño por el personaje inflexible; por otra, la muestra de su error; es una delicadeza de trabajo psicológico admirablemente conseguido. El contraste trágico de su vida, su relación con la frívola, coqueta Célimène, por la que*

siente un profundo amor, por encima mismo de la crítica, brilla en su choque ambivalente con el trabajo excelente de la actriz Carme Elías.
Como director-creador presenta otros problemas. La comedia "de boudoir" —que es una característica, casi un género— pierde su intimidad en el gran decorado, que es un aprovechamiento del anterior para Lorenzaccio. *Los anacronismos buscados no entran con suavidad o no producen comicidad ninguna, como la introducción de una canción distorsionada de Carlos Gardel. La cuerda y la caída del sillón al final es un gran efecto teatral, pero es una colaboración con el autor no deseada: el misántropo no va al suicidio, ni su desesperación por la injusticia humana ni su desengaño de sí mismo llegan a ese extremo: el misántropo es un testigo eterno.*
Hay en cambio, cuidadas subacciones para mantener siempre en vilo y vivo el aire de la representación. Los criados, los ruidos internos, los muebles, el juego con los libros, las lámparas y los objetos, están conjugados con un sentido molieresco cómico y van a favor de la obra.
El verso catalán coloquial y sencillo corresponden también al francés suelto y vivaz de Molière. Y, sobre todo, la compañía entera, marcadas ya las grandes diferencias que ordenan los papeles en favor de Flotats y de Carme Elías que trabaja con oficio seguro, que sabe decir el verso, que se penetra de sus papeles, con la severidad de unos y la buscada ridiculez de otros (los marquesitos).
Los bravos insistentes al final de la representación y las ovaciones para todos reiteraron el alto aprecio del público por este trabajo bien hecho." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 10 de marzo de 1989.)

"Flotats prosigue su curso de teatro francés en catalán (el crítico ignora quién es el autor de la versión) con una de las comedias de Molière considerada como pieza maestra de su obra: El misántropo, *estrenada en el Theatre du Palais Royal de París el 4 de junio de 1666 y que alcanzó la marca, en aquel tiempo extraordinaria, de treinta y cuatro representaciones.*
Abundan los ripios flagelantes en el verso de la traducción catalana y tambien los hispanismos, es decir, sintagmas enteros en lengua castellana. Unos y otros hacen más inteligible el texto, más fácil de seguir el proceso de los personajes. El misántropo *es una comedia de celos y de intransigencias como hay muchas en el teatro español de la época, que el autor de* El misántropo *conoció, y de cuando en cuando aprovechó, a través del teatro italiano y no directamente como hizo Corneille.*
Flotats le corta las tiradas de versos a Molière, las reduce. Le inventa incidencias que aligeren aún más, que den movilidad teatral a la acción excesivamente discursiva del francés, como las pasadas de los criados portadores de paquetes que viene a ser un ingenioso recurso de utilería para introducir en el escenario sillas plegables anacrónicas, añadiendo la diversión al discurso.
En un precioso escenario, en exceso libresco, utilizable quizá para Les femmes savantes, *Flotats produce un gracioso ir y venir, movimientos anecdóticos que le permiten aligerar aún más el verso ya recortado, ya vulgarizado en la traducción y, curiosamente, tan bien dicho por la totalidad de los actores como suele resultar mal dicho en nuestra lengua por nuestros intérpretes del teatro clásico español. Las escenas acaso muy reforzadas de los excesos amorosos entre Alceste y Célimène, su frívola amante, son nuevas invenciones para dotar acción externa, y calentita, a la evolución de los caracteres que es la verdadera acción interna de la comedia molieresca.*
Numerosos signos añadidos, desde el tango de un principio de acto a la canción amorosa de otro, terminando por la espectacular cuerda final que se desploma sobre Alceste, decidido a la agria soledad del filósofo intransigente, movilizan la atención sin variar en lo esencial el mensaje de la pieza. Muy buen trabajo, respetuoso con el autor y sus ideas, en el que la estética de Flotats, su gusto por la declamación ligeramente afrancesada en la que los ritmos del verso se mantienen en lugar de ser prosificados con daño de la mecánica poética, del rigor interno de una obra en la que todavía rigen la unidad de espacio escénico, ratifican el buen sentido de los valores del teatro clásico bien entendido. Es lástima que el magnífico actor no haya traído a este festival en que nadie habla en español, sobre los argentinos, una pieza clásica en castellano.
Carme Elías hace una Célimène deliciosa, y Lloll Bertrán una Arsioné muy apropiada. Excelentes Torrens y Marta Calvo. Histriónicos, un punto exagerados, los demás. He aquí un buen Misántropo en el juego espléndido y total del actor y en la coherencia de su compañía. La invención, hasta su dosis de irreverencia, van bien al texto. Al propio Molière le hubiera divertido su trivialización." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 10 de marzo de 1989.)

TEATRE JOVE. Valencia

HOMENAJE A ANTONIO MACHADO
Sobre poemas de Antonio Machado. Selección de textos: Ricardo Bellveser. Intérpretes: Safa Melio, Carmen del Valle, Chema Cardeña, Jaime Pujol, Paco Morell, Ernesto Pastor, Benjamín Figueres. Músicos: Miguel Álvarez, Vicente Balaguer, Pilar Juan, Vicente Cintero y Jorge García. Estreno: 13 de febrero de 1989, en el Palau de la Música de Valencia.

JOVENTUT DE LA FARÁNDULA. Sabadell (Barcelona)

EL CRIAT DE DOS AMOS
De Carlo Goldoni. Versión: Joan Oliver. Dirección: Jordi Fité. Intérpretes: Joan Bautista Torrella, Mónica Mimó, Ramón Vidal, Montserrat Ureta, Francesc Torruella, Carles Cano, Montserrat Vidal, Josep Barceló, Salvador Peig, Óscar Masllovet, Miriám Sánchez, Miquel Clapés, Marc Sabate, Miriam Vila y Gemma Clapés. Estreno: 24 de diciembre de 1988, en el Teatro Municipal La Farándula de Sabadell (Barcelona).

EL SECRET DE LA CAPSA D'OR
De Josep M. Folch i Torres. Dirección: Ramón Vidal, Anna María Gumí y Montse Vidal. Intérpretes. Jordi Llunell, Xavier Roca, Gemma Planella, Marta Obiols, Nuria Llunell, Montserrat Font, Raúl Sánchez, Laia Roca, Carles Palau, Laura Tricuera, Mima Serra, Roser Llunell, Mónica Miró, Carles Tricuera, Joan Serra, Albert Clapés, María Angels Farràs, Marc Sabaté, Toni Rafel, Oriol Berch, Marc Prunés, Miquel Roselló, Óscar Masllovet y Carles Prat. Estreno: 2 de abril de 1989, en el Teaatro Municipal La Farándula de Sabadell (Barcelona).

COMPAÑÍA DE JUAN ANDRÉS MAYA. Granada

PASIÓN
De Juan Andrés Maya. Cantaores: Mercedes Hidalgo, Jaime Heredia "el Parrón", Manuel Fernández. Baile: Juan Andrés Maya, Iván Heredia, Tere Campos "la Teleta", María del Mar Cruz, Flauta: Eloy Heredia. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Teatro Isabel la Católica de Granada.

TALLER DE TEATRO JUAN DEL ENZINA. Zamora

BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA
De José María Rodríguez Méndez. Dirección: Agustín Crespo. Intérpretes: Alicia Hernández, Amaya Pérez, Carlos Álvarez, Carmen Taranillas, Francisco de Paula, Gilberto Acabedo, José Ignacio Hernández, Juan Ramón Arroyo, María Ángeles Monge, Marta Alonso, Noemí Núñez, Salustiano Justo y Sandra de Felipe. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el salón de actos del Servicio Territorial de Cultura de Zamora, dentro de la Muestra Provincial de Teatro de Zamora.

CANTO SUBTERRÁNEO PARA BLINDAR A UNA PALOMA
De Jorge Díaz. Dirección: Antonio Sastre. Intérpretes: Almudena San Frutos, Carmen Martín, Ascensión López, María Blanca San Frutos y Benjamín López. Estreno: 23 de mayo de 1989, en el salón de actos del Servicio Territorial de Cultura de Zamora, dentro de la Muestra Provincial de Teatro de Zamora.

COMPAÑÍA JUAN RIBÓ. Madrid

ECLIPSE TOTAL
De Christopher Hampton. Versión: Miguel Sierra. Asesor literario: Luis Antonio de Villena. Dirección: Roberto Villanueva. Escenografía: Andrea D'Odorico. Vestuario: Sonia Grande. Música: José Páez. Intérpretes: Juan Ribó. Fernando Guillén Cuervo, Alexandra Fierro, Antonio Duque, Modesto Fernández, Francisco Maldonado, Margarita González, Jeannine Mestre y Achero Mañas. Estreno: 11 de noviembre de 1988, en el Teatro Principal de Valencia. Estreno en Madrid: 13 de enero de 1989, en el Teatro Bellas Artes. Espectáculo en colaboración con el INAEM.

"(...) Eclipse total *es una obra de amistad y amor. Y aunque los protagonistas son dos poetas, la poesía queda en segundo plano. Lo que el autor ha querido resaltar son las circunstancias que hicieron nacer esa poesía.*
Verlaine, a los veintiséis años, siendo ya un considerado poeta, conoce a Matilde —una jovencita de dieciséis años—, y de la que queda fascinado. Se casa con ella y se traslada a vivir a casa de sus suegros. Pero la vida en un

ambiente burgués apaga su inspiración. El matrimonio va mal. Surgen las desavenencias, los malos tratos a Matilde, las borracheras... Hasta que un día aparece Rimbaud, diecisiete años —casi los mismos que Matilde— y de nuevo se siente fascinado. Rimbaud es un rebelde que tiene cosas que decir, pero Verlaine sabe cómo decirlas; es un desconocido, pero Verlaine tiene el respeto y la consideración de vivir una atormentada pasión, una vida de amor prohibido, alcohol y bohemia. Juntos escriben sus mejores obras. Viajan, escandalizan a la sociedad y se convierten en los precursores del "simbolismo"."
(Fragmento del programa.)

"Pocas situaciones deparan tanta vergüenza ajena como la que sufre el espectador obligado ante un mal espectáculo teatral. Literalmente, no sabe dónde mirar, sospecha que se le notará mucho si se niega a fijar su mirada sobre el escenario; pero cuando se resigna a mirar de nuevo y observa los denodados y baldíos esfuerzos de los intérpretes por captar su atención, maldice la hora en que acudió al teatro y consulta insistentemente su reloj con la esperanza de que el tiempo discurra así un poco más deprisa y concluya el martirio cuanto antes.
Eso es exactamente lo que sucede con Eclipse total, *un texto interesante sobre el papel, pero irremediablemente arruinado por una puesta en escena sin ideas y por una interpretación que nunca escapa a esa variante del melodrama que confía en la histerización —de las voces, de la actuación, de la concepción misma de la puesta en escena— a todo trance para lograr sus propósitos. Cuáles sean los propósitos de este montaje, es para mí un misterio. Si se quería mostrar la índole de las complicadas relaciones entre Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, la cosa queda en poco menos que una trivial historia de amor y de celos entre dos homosexuales. Si, por el contrario,* Eclipse total *pretendía mostrar los abismos de la conducta homosexual, el espectador no entiende a qué viene el recurso a nombres tan emblemáticos como los de Verlaine y Rimbaud, que deben su gloria a su condición de poetas más o menos malditos.*
Por lo demás, Juan Ribó resulta grotesco en su Verlaine de pacotilla, y Fernando G. Cuervo hace un Rimbaud que se diría patrocinado por la sección de publicidad de unos grandes almacenes. Más discreta está Alexandra Fierro, y la actuación sube ligeramente de tono con la intervención final de Jeannine Mestre. Muy poca cosa para dos horas de espectáculo." (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 16 de noviembre de 1988.)

"(...) Para Hampton, todo lo que no sea el choque, la fusión, la disidencia de esos dos hombres miserables y grandes poetas, es secundario. De ahí la linealidad, la condensación de la peripecia dramática que ha construido. Drama de momentos sórdidamente estelares. Dos seres que se aman insensatamente, que se embriagan, que ríñen, se hieren físicamente, se alejan y se reconcilian durante unos años tormentosos que se destilarán en sendas construcciones poéticas extraordinarias a las que el dramaturgo hace casi indiferente referencia. Nada que distraiga al espectador de este choque de dos almas, de dos cuerpos, aparece. El drama de Mathilde, niña y abandonada con su primer y único hijo, el duelo de la madre de Verlaine, fiel y maltratada, el escándalo de los







poetas del contorno, Blèmont, Valade, Merat Cros, Forain, son pinceladas nerviosas, centelleos de luz y sombra en el sombrío cuadro, sin paisaje, que ocupan siempre en primer plano Rimbaud y Verlaine.
Roberto Villanueva ha entendido muy bien ese dúo trágico situado en un decorado cerrado de D'Odorico en que se subraya la negrura del mundo ocluido del que no saben salir los dos personajes. El naturalismo de la acción es llevado hasta el último límite que el pudor concede. Todo acontece con una sinceridad pasional, sexual, estremecedora y tan sentida por los dos actores, Ribó (Verlaine), Guillén Cuervo (Rimbaud), que al final del primer acto, en esta noche de estreno, Guillén apuñala de verdad la mano de Ribó. Sangre verdadera que corre al bajar el telón. Enseña de la pasión desenfrenada que es el tremendo "leitmotiv" de ese dúo atroz en que la pieza consiste.
En el mundo de la historia, hubo más cosas. Desaparecido Rimbaud físicamente, Verlaine perdería a su madre en 1886, obtenido el divorcio por Mathilde, se refugiaría en otra pasión homosexual con F. A. Cazals —rupturas, reconciliaciones—, nunca enteramente compartida por éste, lo mismo que antes el poeta había vivido otro encuentro homo, con su alumno Lucien Létinois. Eso no es tenido en cuenta. Sólo importa el gran dúo Rimbaud-Verlaine. Y éste se atiene a la cronología real establecida, que el dramaturgo ha observado cuidadosamente, logrando que el tiempo, años, se deslice, en permanente asombro y sobresalto.
La interpretación que Fernando Guillén Cuervo, hijo de una brillante pareja de actores, hace de Rimbaud, ha sido la revelación de un joven gran actor. Unir la pasión arrebatadora cálidamente expresada y el cuidado de llegar a la desnudez hasta la última frontera con aparente descuido, revelan un temperamento y unas dotes dramáticas excepcionales, gobernadas sabiamente por la precisa dirección de Villanueva. Ribó salta decididamente de sus papeles de joven a esa madurez física de Verlaine, sólo diez años mayor que Rimbaud, con vigorosa veracidad,



Escenas de "Eclipse total", de Christopher Hampton. En la otra página, en la parte superior, a la izquierda, Juan Ribó y Fernando Guillén Cuervo; a la derecha, Juan Ribó junto a Alexandra Fierro. Debajo, Verlaine —Juan Ribó— se enfrenta a su deterioro físico. Sobre estas líneas, un Verlaine en plena juventud junto a su esposa (Fotos: Chicho).

con acentos espléndidos en la expresión verbal, que se acomoda a los cambios que en esos atormentados veinticinco años en que malvive desde que conoció a Rimbaud se producen. Pareja extraordinaria, concertante fastuoso al que se incorporan en composiciones plásticas preciosas, bajo una iluminación llena de sugestiones, creadora de espacios, en un escenario neutro, polivalente.

Buen comienzo de Alexandra Fierro, cuya novel expresión cuadra bien a la bella, sugestiva figura de Mathilde Mauté. El resto del reparto funciona impecablemente en ese concierto en negro que es Eclipse total. Un juego de esencialidades. Un drama apasionado y apasionante. Un ejercicio dramático moderno, a tono de lo que se hace por esos grandes escenarios del mundo. Eclipse total acongoja y seduce. Miguel Sierra ha logrado un texto redondo redondamente dirigido e interpretado." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 15 de enero de 1989.)

"Christopher Hampton escribió en 1968 su segunda obra de teatro, Eclipse total. Tenía veintidós años, era un niño prodigio, pertenecía a la plantilla del Royal Court como dramaturgista, estaba graduado en Oxford en Literatura Francesa y Germánica y había comenzado a escribir esta obra en la Universidad, impresionado, sin duda, por los dos grandes poetas franceses que estudió y que se le presentaron como tema dramático: la relación entre Verlaine y Rimbaud. Relación literaria, mística, sexual, mezclada con el ajenjo —que llegó a ser prohibido por sus efectos destructores del cerebro y la personalidad— y por la contradicción de sus vidas con el medio burgués del que dependían y del que nunca se desprendieron. Lo principal de la carrera dramática de Hampton ha estado dedicado a las de otros escritores. Uno de sus atractivos es el idioma inglés, de lingüista, que utiliza. Cualquier traducción, por tanto, es difícil. La de Sierra tiene más adhesiones en los errores —"absenta" por ajenjo, "Francisco el Primero"— que en la brillantez, aunque el monólogo de Verlaine conserva su belleza.

La obra está resuelta, al estilo de su época, en breves escenas cortadas por oscuros, en las que se trazan algunos momentos biográficos, desde lo que fue un tremendo encuentro poético y humano hasta el relato hecho a Verlaine de la muerte de Rimbaud por la hermana de éste, Isabelle. No se hurtan las escenas escabrosas y duras. El realismo es tal que en la noche del estreno el actor Fernando Guillén Cuervo (Rimbaud) hirió realmente con el puñal a Juan Ribó (Verlaine).

Sobre estos dos actores cae el peso principal de la función y, no se puede saber bien si por defecto del autor o el director, Roberto Villanueva, no diferencian entre sí suficientemente los carácteres, las edades, las diferencias humanas que tanto crearon la oposición de sus vidas y la fuerza de su relación. Los dos hacen su trabajo con el mismo ímpetu, con el mismo tejido de poetas malditos según la historia y la leyenda. Todo lo demás empalidece. Alexandra Fierro, bella y desganada, no destaca el papel de la esposa-niña de Verlaine. Y Jeannine Mestre tiene que exagerar su buen oficio para conseguir un "tipo" que la saque del relieve oscurecido de la tropa. Oscuro está el escenario, y lo que es el decorado —de Andrea D'Odorico—, meramente funcional. Todo ello puede tener el morbo de lo prohibido, del amor llamado también oscuro; pero no aparece por ningún sitio el verdadero chispazo de lenguaje de literatura que brotó entonces. Como biografía dramática es también incompleta y, salvo las escenas que pueden parecer más violentas, todo lo demás es relatado. La realidad, en este caso, es inmensamente superior a la ficción.

Se estrenó ante un público muy especial, de invitados muy destacados en la vida literaria, teatral y social; un público que escuchó en silencio la obra, y que estalló en ovaciones dedicadas especialmente a la interpretación de Juan Ribó —cabecera de esta compañía— y de Fernando Guillén Cuervo, que habían puesto en ella un esfuerzo sobrehumano." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 15 de enero de 1989.)

"(...) Verlaine y Rimbaud, según se dice en la obra, son dos personajes tentados por la necesidad de vivir fuera de la moralidad establecida. Consideran que las nociones de amor, lealtad, familia, sexo, arte, etcétera, que posee la burguesía francesa son estrechas, cerradas y, en definitiva, limitativas de las posibilidades de vida humana. La homosexualidad es sólo un aspecto más de su necesidad de transgredir la moral cotidiana; si no fuera uno de los pecados más nefandos, es seguro que a nuestros personajes dejaría de interesarles. El fenómeno —recordemos, por ejemplo, el incesto de Lord Byron— alcanza a una serie de poetas, considerados "malditos", en los que el sueño de paisajes lejanos —el viaje de Artaud al mundo de los Taraumaras, o del propio Rimbaud a Abisinia—, junto a la violencia, la homosexualidad o cualquier forma de transgresión radical, expresan básicamente un tipo de agonía mucho más serio que la vulneración anecdótica y escandalosa del orden.

Probablemente, el que Eclipse total deba ser considerada o no una obra seria está en esa diferenciación. En saber si su razón de ser radica en la presentación inhabitual de una pasión entre dos hombres, o en la aproximación a dos grandes poetas que incluyeron esa relación en su desafío radical, autodestructor, terrible e ilimitado a las reglas de su sociedad.

La respuesta a la disyuntiva no está nada clara. Porque si en determinados momentos —sobre todo en la parte final— la obra alcanza la violencia y el patetismo que los personajes solicitan, en otros prevalece el tono minúsculo y chismoso de una historia de homosexuales.

La dirección de Roberto Villanueva, así como la escenografía de Andrea D'Odorico, creo que son conscientes ante este problema. Se elude el mobiliario o la referencia precisa para situar la acción en un ámbito prácticamente común, que aspira a ser la visión interna, la realidad trasladada al mundo psíquico de los personajes.

También las luces responden a una intención expresionista sometida siempre a un fuerte clarouscuro. Los actores intentan, por su parte, moverse dentro de la mayor sinceridad, aunque es aquí donde el drama revela sus límites, sea por el texto mismo o por su concepción, sea porque Rimbaud y Verlaine no caben en ningún escenario." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 15 de enero de 1989.)

"(...) Este crítico no conoce el original; de la versión de Miguel Sierra puede decir que tiene un lenguaje ramplón, que carece de entidad dramática y que cuenta muy débilmente la historia que pretende contar. Si hay que achacarlo al autor o a la versión, lo que vemos en el escenario del Teatro Bellas Artes es una historia mal contada.

El programa de mano asegura que "aunque los protagonistas son dos poetas, la poesía queda en segundo plano. Lo que el autor ha querido resaltar son las circunstancias que hicieron nacer esa poesía". El propósito así enunciado se ha cumplido con creces: la poesía no queda en segundo plano, sino, más todavía, no aparece por parte alguna. El Verlaine y el Rimbaud de Eclipse total son poetas por palabra de honor; en escena no aparece nunca ni una gota de poesía. Verlaine y Rimbaud no aparecen como dos poetas malditos, borrachos y homosexuales, pero geniales, sino simplemente como dos pobres hombres borrachos y homoxesuales, sin genio y sin poesía. Así no podían ser, Verlaine un infeliz y Rimbaud un niñato, o nadie se acordaría hoy de ellos.

Además de falsificar a los dos poetas, el tema está desarrollado con una falta notable de acierto en el reparto de las escenas. La obra no

es teatral. La mayor parte de cuanto sucede nos lo cuentan. Se obliga a los dos protagonistas a convertirse en voces que cuentan sus propias vidas, mientras se escenifican tan sólo algunos episodios relativamente secundarios de las mismas. Lo más importante no lo vemos. Todo es precipitado; el paso del tiempo es confuso, detalles nimios se escenifican morosamente y hechos capitales se esconden a nuestras miradas.

El argumento es muy importante, su conversión en pieza dramática carece de entidad y también de calidad.

Juan Ribó y Fernando Guillén Cuervo permanecen en escena durante casi toda la representación. El esfuerzo que ello les obliga a realizar es enorme. No es su culpa todo lo antedicho: ellos desempeñan con un empeño admirable sus papeles. Se nota la veteranía de Ribó y la inexperiencia de Cuervo, que tiene que eliminar cierto tonillo y actuar más suelto. Pero eso se adquiere con los años, y el joven actor está en el buen camino. Muy atinada también en su breve escena Jeannine Mestre, cuya ñoñería —la que corresponde a su papel— queda compuesta de forma totalmente convincente. No es así Alexandra Fierro, que da una Matilde Verlaine fría, fuera de juego, sin fuerza. Una actriz muy joven, que habrá de trabajar mucho todavía para alcanzar la madurez.

El esfuerzo de toda la compañía, el versátil decorado de D'Odorico, la agilidad de ciertas escenas no bastan, sin embargo, para componer un espectáculo creíble: Verlaine y Rimbaud se merecían otra cosa." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 19 de enero de 1989.)

COMPAÑÍA DE JUANITO NAVARRO. Madrid

¡VAYA JETAS! (DOS CARADURAS CON SUERTE)

Libro: Juanito Navarro. Música: Augusto Algueró. Dirección: Juanito Navarro. Coreografía: Arnaldo Banegas. Intérpretes: Juanito Navarro, Simón Cabido, Rosina Pantoja, Fedra Lorente, Rafaela Godoy, Begoña Jomar, Juan Carlos Lema, Chus Gambín, Paloma Valdés y Los Porteños. Ballet: International Ladys. Estreno: 27 de enero de 1989, en el Teatro Imperial de Sevilla. Estreno en Madrid con el título de "Dos caraduras con suerte", el 23 de febrero de 1990, en el Teatro Calderón.

"Se trata de un espectáculo concebido únicamente para Juanito Navarro y Simón Cabido. Ellos son la revista ¡Vaya jetas! *y ellos el gancho natural que el empresario ha procurado para meter espectadores en la sala. Lo cual no es del todo malo, si es imposible acudir —como parece que lo es— a los grandes montajes revisteriles, infelizmente desaparecidos. El incremento de los costos y la feroz competencia televisiva relegan el género a estas circunstancias. De ahí que al Buenos Aires pueden y deben acudir los forofos de la pareja y no los incondicionales de la revista. Y es de justicia advertirlo, porque al hacerlo así se hace también justicia al trabajo denodado de Navarro y Cabido, que puede ser discutido por sus detractores, pero que se aplaude hasta decir basta por parte de sus "fans".*



A la ya arquetípica discusión entre don Cirilo y doña Croqueta añaden ahora Navarro y Cabido los diálogos equívocos entre el sacristán andaluz y el cura vasco, don Patxi. De lo primero, poco habrá que decir que no sepan los lectores, pues los diálogos entre el rudo aborigen celtibérico y la estrafalaria "guiri" continúan tal cual, usando de la ambigüedad lingüística los resortes que proporcionan las palabras con significación equivocada. Es lo que quiere el público. Incluso lo que el respetable reclama desde su butaca: la repetición de dichos y chistes ya en repertorio. De los diálogos entre el sacristán andaluz y el cura vasco podría decirse, primero, que sorprenden por basarse en otro tipo de humor. No es aquí la significación de la palabra, su interpretación, la que cuenta, sino la actitud ante los acontecimientos de dos caracteres contrapuestos. La tópica picardía del andaluz pillo, que se incrementa con la propia atribuida a los sacristanes, se contrarresta con la retranca sabia del vasco, su desconfianza hacia lo que no ve claro, su deseo de establecer las reglas del juego. Puede que por lo nuevo sorprenda el número mucho más que lo hará tiempo después. Simón Cabido, filipino/bilbaíno, compone un don Patxi nada ridículo, sí en cambio, muy divertido, quizá en la línea zarzuelera. La misma identificación de estos dos caracteres hace muy accesible su comprensión en cualquier geografía, lo que, claro, supone una ventaja evidente y un hallazgo feliz.

Prácticamente esto es ¡Vaya jetas!, *si añadimos la intervención de unos fantasistas del tango, la complementaria actividad de un ballet apañadito y la joven frescura de una vedette prometedora, llamada Piti Sancho. Naturalmente, hay luces y música. Pero es lo de menos. ¿A qué sí, Juanito?... Pues eso."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 3 de mayo de 1989.)

"El popular actor cómico Juanito Navarro ha estrenado aquí su nueva revista —estreno absoluto—, que está totalmente montada sobre su trabajo y el de Simón Cabido. La entrega de uno y otro en ¡Vaya jetas! *no se puede discutir, cuando menos.*

Junto a los números que sustentan los dos veteranos cómicos hay otros trabajos atractivos, y por causas bien distintas. El tango que bailan. Los Porteños tiene calidad y fuerza y las dos intervenciones de las cuatro atractivas mozas argentinas que forman Las Primas, tienen el sabor de la exuberancia, la jovialidad y un cierto exotismo más o menos erótico. Estos números y las intervenciones de un ballet inglés apellidado Lady's se mantienen, finalmente, en el movedizo terreno de un entretenimiento digno, que no es poco.

Pero la revista en cuestión está fundamentada en las intervenciones de Navarro y Cabido, de las que uno —¡Cirilo y doña Croqueta atacan de nuevo!— se queda con ese largo diálogo/monólogo que entablan el cura vasco y el sacristán andaluz, divinamente encarnados por uno y otro actor. Una conversación expresamente estirada, pero llena de buenos "gags" y, sobre todo, original en su mismo trazado. En todo caso yo creo que la revista estrenada en el Apolo es algo larga, lo que, por otra parte, suele ser normal en este tipo de espectáculos.

El espectador del Apolo supongo que entra sabiendo lo que quiere ver. Lo que sí se le puede decir es que ¡Vaya jetas! *es un producto veraniego y revisteril entretenido, hecho con ganas y con la conocida y efectiva vis cómica del actor Juanito Navarro, sabio donde los haya en el arte de enrollarse con el personal. A mí me pareció éste un mejor producto que el anterior suyo."* (G. P. de O. "El Periódico". Barcelona. 9 de julio de 1989.)

"Vuelve Juanito Navarro donde solía. Con su pantalón de pana, su boina solideo pegada al cráneo, también su "smoking" cruzado blanco de las noches de gala internacional y su chaqueta a cuadros de comisario de policía a falta de pantalones, por olvido. Vuelve y trae consigo a ese raro, estupendo actor cómico, a ese ingenioso caricato capaz de crear un tipo y mantenerlo "ad eternum", que se llama Simón Cabido.
Como Navarro se las sabe todas, trae alrededor como apetecibles moscones femeninos las esbeltas chicas del "ballet", la hermosa, monumental, por el tamaño, Rossina Vallone, un buen y veterano bailador de tangos y la parafernalia del género que consiste, como se sabe, en teloncillos a engañaojo, vistosidades diversas, países tropicales, puentes neoyorquinos y un vestuario, semidesnudario, ya se me entiende, bonito, moderno, rutilante, que da un aire festivo, alegre a la nonada que en sí misma es esa revista titulada Dos caraduras con suerte *que es poco más que eso: dos caraduras. Pero, ¡de qué clase! Navarro y Cabido. Cabido y Navarro.*
Los dos hacen una larga presentación a modo de intermedio o cortina, que se dice en el argot. Chistes políticos y chistes verdes; rasgos de ingenio y procacidades. Todo "made in Navarro" con su carga de popularismo, de plebeyismo, de plaza de la Cebada. Puro ibérico, como dicen ahora en los museos del jamón. Luego un "sketch" delicioso, "el cura vasco" en el que contrastan dos comicidades muy distintas, las del uno y el otro actor. Por sí sólo vale el espectáculo entero.
Los números musicales son vistosos. No van más allá en lo de la coreografía, y el alegre tachín de Algueró que los acompaña no logra que ni un solo compás se quede en la mente del espectador para que salga del Calderón tarareándolo. Tampoco esa era la intención del "músico". No hay por qué pedirle más. La temática, siempre esbozada, apenas va de lo exótico, "Tahití, Tahití", a lo sainetesco "La Comisaría", a fin de impedir que el pùblico se aburra. Lo que hay ahí es dos estrellas masculinas, Navarro y Cabido. Lo demás es acompañamiento.
Quizá le ha faltado a Navarro una cosa. No sabe el crítico si esa cosa ha sido ambición artística o si ha sido "money, money" que invertir. A causa de una de esas carencias, quizá de la acción conjunta de las dos, esta revista no rompe los moldes de la vieja revista a la española, a la que una vez perdido el unificador sainetillo tradicional apenas si le queda nada.
Los números musicales piden siempre argumento. Deben contar algo. Para que no se diga que son chismorreos apenas si cuentan algo. "Fauna salvaje" con su jaula dorada, sus leopardos salvajemente masculinos y sus víctimas sabrosamente femeninas es un número bonito visualmente. El espectador varón elige mentalmente su presa aun a sabiendas de que la caza mayor se ha puesto imposible. La espectadora, medita en la urgencia de someterse a un régimen de adelgazamiento ¡Quién estuviera como esas chicas! Y así se pasan dos horitas que, bueno, como ahora dicen los políticos en la radio y en la tele. Bueno, se pueden pasar." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 26 de febrero de 1990.)

"(...) El espectáculo del Teatro Calderón se basa fundamentalmente en los "sueltos" o "gags" cómicos de Juanito Navarro y Simón Cabido. No hay ningún hilo conductor ni ningún pretexto que sirva de mínimo enlace o nexo. No sé si eso es mejor o peor, o, sencillamente, indiferente, pero sospecho que Juanito Navarro lo ha hecho con una cierta voluntad rupturista dentro de lo que cabe, como si estuviera cansado de tanto sobar el topicazo y había de tirar por otro lado, o por exigencia de la música que iba a su aire —más o menos el conocido de Algueró— y el texto también por el suyo. Y el ballet y los números de baile, pues también, cada cual a su manera.
No se trata, pues, de un conjunto, sino de una yuxtaposición y, por consiguiente, con irregular resultado. Cuando digo que el espectáculo se basa en Navarro y Cabido fundamentalmente, quiero decir en realidad que se sostiene por ellos. Por sus dotes y condiciones histriónicas. Navarro sigue teniendo ese sentido de la comicidad un tanto fácil (o que lo parece), pero eficaz, que llega al público también con facilidad y provoca la risa. No es una risa de situaciones, sino de "golpes" y de estar, de estar y decir.
Simón Cabido no es la pareja que sirve de apoyo o de complemento directo, sino que interpreta desde su propia identidad y también consigue el efecto cómico buscado. El número del cura vasco (Simón Cabido) y el sacristán andaluz (Juanito Navarro) es de los más logrados. Es como una tardía parodia del cura en escena, de otros tiempos, que Cabido interpreta muy bien.
El espectáculo baja cuando los dos cómicos no están sobre el escenario. La parte digamos plástica es correcta, pero —al menos la noche del estreno— un tanto tibia.
El público rió y subrayó con aplausos, en momentos, a lo largo de la representación. Y al final premió a toda la compañía y al autor de la música, Augusto Algueró, así como a los demás componentes que hacen posible el espectáculo." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid. 26 de febrero de 1990.)



En la otra página, Juanito Navarro, a la izquierda, y Simón Cabido en "¡Vaya jetas!", de Juanito Navarro. Sobre estas líneas, una escena de "S. O. S.", por el granadino Teatro Kábala, (Foto: Ramón Aparicio).

TEATRO KÁBALA. Granada

S.O.S.

De Barrie Keeffe. Dirección: Edgar Saba. Escenografía: José Manuel Carratalá. Vestuario: Jorge Molina. Intérpretes: Benjamín Soriano, Ramón Aparicio y Constantino Renedo. Estreno: 2 de diciembre de 1988, en el Teatro Municipal Isabel la Católica de Granada.

"La obra del inglés Barrie Keeffe posee actualidad y garra como para enganchar al público, recordarle su inmediato presente y hacerle pasar un rato de buen teatro. En su ritmo alienado y calmo yace la tensión de la novela negra, la tragedia urbana de los hombres sin salida, apresados por puertas que se abren para entrar y no para salir, la sumisión resignada ante poderes sin rostro y coroneles sin charreteras. Presenciando la obra de este autor, casi desconocido en España, caminamos desde los neoesperpentos de un Darío Fo hasta la prototípica peripecia de un D. Hammet. Poco importa el hilo del culpable o del inocente, ni la técnica del investigador; se trata de hombres culpables de antemano e investigados a su pesar, que deambulan por los intrincados laberintos de un teatro en el que cada reo es marioneta de un poder abusón de los votos que recibe de esos mismos presuntos.
Teatro, sencillo, pero profundo, animado de intereses de denuncia y de sapiencia, compendio de argumento clásico y de personificación colectiva de todas las ansias que atenazan la libertad del hombre moderno. S. O. S. pertenece a ese tipo de obras que de cuando en cuando se acercan a nuestros escenarios y hacen prevalecer el humilde y tradicional diálogo como complemento al mundo de ráfagas vanguardistas que alimenta la marcha evolutiva del arte escénico. Es teatro realista y bien trabado.
(...) El grupo Kábala, fiel a su línea de hacer teatro, ha planteado la obra con la sencillez que requería. Haber derrochado espectacularidad y dispendio hubiese sido fatuo. Ha elegido el mundo de las parentelas y ha hermanado cierto tipo de cómic con la textura del escenario. El director, Edgar Saba, ha escatimado efectos cómicos que podían venir al pelo y así se ha mantenido fiel a la terrible punzada que hay en el argumento. Muy de destacar es la labor actoral, que en muchos momentos salva debilidades del texto e incluso del argumento. Ramón Aparicio calibra el sordo rumor de una tiranía reconvertida, Benjamín Soriano calca su elegancia en su doble condición de extorsionador y súbdito, y Constantino Renedo realza su tipo de marginal con los tópicos de dicción, pero con la necesaria distancia de la sobreactuación. La escenografía es válida y plástica. Si acaso se diluye algo la delimitación de espacios escéni-

cos que podía haberse realzado de algún otro modo, sobre todo cuando coexisten en escena dos raíles argumentales. El bolero, el tango y el timbre del teléfono aportan su son frígido, aunque del último podía haber prescindido en algún momento. El todo queda compacto y atractivo, fiel a la línea que se viene trazando el grupo Kábala y que le identifica entre los diferentes colectivos granadinos que lanzan su voz por este eterno camino que es el teatro." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 4 de diciembre de 1988.)

TALLER DE TEATRO KADDISH. El Prat de Llobregat (Barcelona)

A MON SEUL DESIR/LUIS CERNUDA 1902-1963

De Luis Cernuda. Dirección: Josep Costa. Escenografía: Taller K. Música: Walter García. Coreografía: Francisco Lloberas. Intérpretes: Silvia Comes (cantante), Josep Costa (actor) y Francisco Lloberas (bailarín). Estreno: 19 de octubre de 1988, en La Cuina dels Teatres de L'Institut (Barcelona).

"(...) La propuesta es de una absoluta simplicidad. En escena hay tres músicos con sus instrumentos: un batería, un guitarra y un bajista. Dos micrófonos: uno para la cantante y otro para el actor. De los poemas de Luis Cernuda, han escogido una veintena, que dibujan un periplo preciso a través de su ácida y triste vivencia del amor y del exilio.
La mayor parte han sido musicados y convertidos en canciones que Silvia Comes interpreta. Los otros son dichos por Josep Costa. Hay un único dúo. La cantante y el autor van entrando y saliendo para enhebrar sus partes interpretativas. Se intercalan tres partes bailadas. Dos sobre texto y música, una sobre música sola. Eso es todo. Setenta minutos. Al fondo, clavada en la pared, una fotografía de Cernuda joven.
En cuanto a la música, un cierto eclecticismo y la invariabilidad del esquema instrumental, la hacen, por momentos, reiterativa. De todos modos es fruto de un trabajo serio y unas cuantas canciones entran profundamente, como lanzas. Silvia Comes no tiene una gran expresividad física ni un gran registro de voz, pero sí feeling e intensidad, y aquellos ojos... Josep Costa se expresa muy bien en el registro más íntimo, como si hablara junto al oído, con matices, delicadeza, ironía, y empeora en cambio cuando sube de tono. Las partes danzadas me desconcertaron, me parecieron poco integradas en el conjunto, prescindibles.
Pero quizás si aquel único deseo propio, modesto al fin y al cabo, que comentaba al principio se hubiera cumplido, la velada con los poemas de Luis Cernuda hubiera sido casi redonda. Porque el trabajo de Kaddish está hecho con intención, amor y juicio y se recibe atentamente, amorosamente, gustosamente. ¡Ah!, y una observación, fíjense en el cartel: es magnífico." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 24 de octubre de 1988.)

KARPAS TEATRO. Madrid

LORCA UN INSTANTE

Sobre textos de García Lorca. Idea y guión: Julio Pascual y Manuel Carcedo. Dirección: Julio Pascual. Escenografía: Manuel María Grimaldi. Intérpretes: Manuel Carcedo, Alejandra Guerrero y Marteli Merino. Estreno: 30 de julio de 1989, en la Prima Olimpiade d'Arte e Specttacolo de Abano Terme (Italia).

LA FERIA

De Julio Pascual y Manuel Carcedo. Dirección: Julio Pascual. Escenografía: Manuel María Grimaldi. Intérpretes: Alejandra Guerrero, Carlos Bofill, Manuel Carcedo y Julio Pascual. Estreno: 29 de julio de 1989, en la plaza Prato della Valle de Padua (Italia), dentro de la Primera Olimpiada del Arte y el Espectáculo.

KARRAKA. Bilbao

BAILARITAS

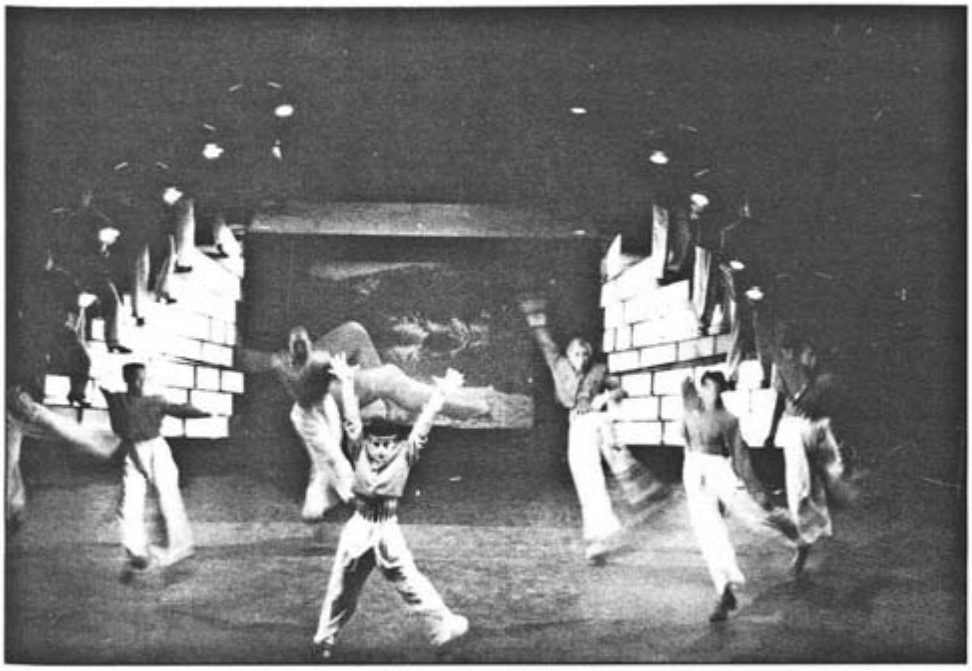
Idea y dirección: Lander Iglesias. Dramaturgia: Ramón Barea. Escenografía y vestuario: Ibargoitia. Coreografía: Begoña Crego. Intérpretes: Ana Rodrigo, Begoña Crego, Inés Uriarte y Ramón Ibarra. Estreno: 15 de febrero de 1989, en el Teatro Ayala de Bilbao. Espectáculo producido con la colaboración del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno vasco y la Diputación Foral de Vizcaya.



"Hay en el espectáculo de Bailaritas *una mirada vuelta al propio espectáculo como objeto de reflexión, teatro en el teatro. Se ha hecho mucho, porque es una vieja tentación entre quienes a él se dedican. Verse, hacerse ellos mismos fascinada materia en cuestión. En* Bailaritas *lo hacen con cierta amargura, con crueldad.*
Las bailaritas *son bailarinas, actrices de danza. La forma más ritual, y el oficio más religioso que conoce el teatro; han ido a la médula. Ni la ópera tiene tantos mimbres sagrados, que tiene muchos. En este espectáculo los oficiantes de aquel rito no son bailarinas de verdad, se exhiben, en cambio, con protocolos de insecto, como muestras de mariposas con monstruosidades logradas bajo la lupa. Ese artificio es parte de la acidez del invento.*
Mezclan varios códigos. El del relato, sólo sugerido; un maestro de baile en el ensayo. El de la parodia del relato, las figuras trasfigurándose y ridiculizando su propio ensayo. Y un último grado, el de todo es juego contemplado por espectadores en la sala.
Nadie podrá negarle a Bailaritas *una inquietante belleza. Un empastelado de colores borrachos, una plástica de baúl de costura y paleta enloquecida. Todo muy fuerte e impactante. Indumentaria barroca, cambios continuos, movimiento de unos interesantes paneles/espejo deformantes (con firma de Ibargoitia) y una iluminación llena de exquisiteces. Es una plástica bonita, original entre tanto desprecio por las imágenes que suele darse hoy. Sólo por ello, y por el buen trabajo de los actores, tiene ya interés.*
El lenguaje, en un trabajo con poco texto, resulta a veces divertido. Es un batido apoyado en una poética verbal que se deja llevar por la fonética, por un lenguaje arbitrario hecho de palabras nuevas, de griterío esdrújulo que ayuda a veces al ritmo, y a veces se adorna con hallazgos conceptuales que son petardos irónicos más que puras palabras jocosas. El braceo "oceánico" que reclama el maestro de baile, el logro de "pelvis gongorina" en las chicas, o la "barbilla homérica" son humoradas críticas en las que empieza a entenderse algo.
Y, sin embargo, la pieza, que es muy breve, parece larga. Se tiene la sensación de que sobran minutos que se hacen trienios ¿Qué le pasa a Bailaritas? *Quizá que han sido víctimas de su propia voluntad de mensaje, de la misma claridad de su intención. No hay narración gradual, hay pancarta. Hasta la música surge "a la hamburguesa", desmigada, sin progreso, a borbotones. No hay teatro, sino un flechazo cerebral. Se podrían perpetuar las escenas y nada de lo que sucede en el último instante no está condenado en el primero. Se muestran con el aspecto de quienes hacen un teatro, pero les pesa el cuadro, el dibujo, que les sirvió de esquema. Falta el camino, salen hacia un punto de partida al que ya han llegado desde el principio.*
Que no quede esa única impresión. Bailaritas *es una apuesta difícil, un espectáculo que consigue ser inquietador. Y, en su imperfección, merece la pena. Precisamente por su irresuelta dificultad."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 17 de febrero de 1989.)

EUSKADI, EUSKADI

Guión y dirección: Ramón Barea. Dramaturgia: Felipe Loza y Ramón Barea. Escenografía y vestuario: Ibargoitia y Morgens. Música: Agustín Ferrero, Fernando Beti y Frank Lasue. Intérpretes: José Antonio Nielga-la Otxoa, Mariví Bilbao-Goyoaga, Alex Angulo, Loly Astoreka, Maiken Beitia, Ritxi Grijalba, Ramón Ibarra, Lander Iglesias, Irune Manzano, Nati Ortiz de Zárate, César Saratxu, Esther Velasco. Bailarines: Garbiñe Aizpitarte, Alicia Martín, María Isabel Navascues, Sonia Reoyo, Ana Rodrigo, María Cruz Saiz e Inés Uriarte. Estreno: 1 de agosto de 1989, en el Teatro Ayala de Bilbao. Espectáculo producido



con la colaboración del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno vasco, Diputación Foral de Vizcaya, Ayuntamiento de Bilbao y Fortuna.

"El grupo bilbaíno Karraka estrena su último espectáculo, Euskadi, Euskadi. *Es una revista, un musical ligero, con algunos pasajes teatrales. Cumple el bufón con su labor de burlar el espíritu de solemnidad, y el teatro con su obligación de criticar y enredar.*
Euskadi y el futuro, Osakidetza, los ejecutivos, el funcionariado, un hipotético Lehendakari/2000, la entrada de El caserío, *el aurresku postmoderno... son algunos de los números. Funcionan mejor aquellos que transitan sobre referencias más inmediatas, o cuya irrisión de lo sagrado resulta más evidente. Los autores a escote (Lasuen, Juaristi, Urrosolo, Juan Carlos Eguillor y Ramón Barea) son a veces identificables sin que la adivinanza plantee mayores problemas.*
Entre Juaristi y Eguillor hay dos visiones divergentes del país. Esa misma contemplación estrábica puede darse entre Urrosolo y Ramón Barea. Y entre todos hay un caleidoscopio y un panorama, el Juaristi intelectual del asesinato con lupa, entre el sadismo y la asepsia; esa especie de costumbrismo ful y ecología escéptica que practica Eguillor; los ojos periodísticos de un Urrosolo curioso cruzando anécdotas con categorías; y la visión teatralista de Ramón Barea, tambor del esperpento, que lleva dentro un comediógrafo de tradición española —como sus actores—, Isbert o Tip, Jardiel en videoclip o Paso pasota.
Karraka recupera a su gente, veteranos actores de un grupo importante: César Saratxu, Alex Angulo, Ramón Ibarra, que (con el propio Ramón Barea, hoy director), son hoy tipos cuya sola presencia bajo los focos es ya teatro. Con ellos, otra vez, el marbete de José Antonio Nielfa "La Otxoa", que no es preciso presentar a estas alturas, como "vedette". Todos ellos dentro de una nueva contención. Dentro de una nueva disciplina de grupo. Cuerpo de baile de lujo, medios luminotécnicos y sonoros abundantes en el Teatro Ayala que es, sólo aproximadamente, local de teatro.
Desde visiones esencialistas de lo vasco, Euskadi, Euskadi *ofrece lo que se llamaba en el anterior régimen una visión de desafectos. Es la mecánica de la blasfemia, usar santos nombres sin respeto. Los fundamentalistas verán razones para irritarse. Afortunadamente, porque ése es el objetivo final. Y a veces se lamenta que se queden cortos. Este pequeño país se toma a sí mismo demasiado en serio, diminutos concejales se imaginan el Supermán de la Plaza Mayor, o peor, el Jomeini; el bersolari local es Dante; el orfeón, Caruso y Pavarotti, y el alguacil Rambo y el séptimo de caballería. Muchos están tristes porque salen poco, porque no se contó con ellos para la fotografía.*
Desde el sentimiento trágico de la vida no suelen caer bien estos modos blasfemos. Y, sin embargo, tienen prosapia teatral. Su pueblo ha sido el tema de Els Joglars en M-7 Catalonia *o en las diversas entregas con el cabezudo Pujol, entre ellas la corrosiva monografía* Operación Ubú, *con honorable protagonista; fue Asturias en* De Vita Beata *del grupo Margen de Oviedo; el Galicia S. L. o Celtas sin filtro... Se da una visión menestral del país, una visión de patria chica que no da más de sí. Un tufazo a concejalía, a la altura de la circunstancia, sobre un bazar chapucero cuyo debate crítico real no levanta tampoco el vuelo más allá de las narices. Por lo demás, va a doler más la irreverencia con el bravo Joshe Miguel de* El caserío *que la parodia del honorable de aquí.*
En contra de Karraka queda la imperfección de un estreno largo, es decir, un estreno en el que se siente que el tiempo pasa despacio. Habría que volver a insistir en los problemas que tienen nuestros grupos para producir. Trabajan sobre la marcha, de forma que nadie guarda en la cabeza un espectáculo completo y cerrado, sino atisbos de lo que se irá fraguando, y mañana las cosas serán mejor que ayer. Les pasó en Bilbao, Bilbao *y vuelve a ocurrirles ahora."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 4 de agosto de 1989.)



Dos producciones del colectivo Karraka, de Bilbao. En la otra página, "Bailaritas", sobre una idea de Lander Iglesias. Sobre estas líneas, dos momentos de "Euskadi, Euskadi", con guión y dirección de Ramón Barea.

"(...) Lo cierto es que, a punto de comenzar la cosa, los espectadores tuvieron muy claro que el grupo bilbaíno se la ha jugado a "lo caro", pues, que se sepa, jamás han dotado ninguno de sus proyectos anteriores de una infraestructura técnica como la de ahora. Un "ahí queda eso" con cinco pantallas de televisión —la central gigante— y cámara que reproduce en directo los acontecerés de la escena, por si sirve de referencia.
Sin embargo, la fórmula de Karraka para Euskadi, Euskadi *es idéntica a la ya utilizada en el tan mentado y exitoso* Bilbao, Bilbao. *Espectáculo arrevistado, fiel a los cánones del género, con "sketchs" entrecruzados, que se alivian por medio de números musicales, en la mayoría de los cuales aparece a título personal la "vedette", es decir, Otxoa. Como hilo conductor, la ría de Bilbao, incorporada en esta ocasión por Marivi Bilbao Goyoaga. Y a partir de aquí una nómina amplísima, cuyo recuento nombre a nombre haría exhaustiva la labor, pero que, cada cual en su cometido, trabaja ilusionado y feliz porque el ambiente en la sala sea optimista y divertido.*
No es válido que la crítica parta únicamente de

los materiales que a quien la firma le proporcionaron la noche del estreno. Y no lo es porque Euskadi, Euskadi *tiene que perfilar muchos puntos, debe eliminar algunos bloques y peinar determinadas y extensas parcelas. Puede que, mirando con rigor la cuestión, le falte un punto de frescura al intento, que, comparándolo con su hermano mayor, éste peque un poco de pretendidamente "intelectual" y reflexivo, lo cual no deja de ser —¿o no hablamos de "espectáculo arrevistado"?— un preocupante anacronismo. Aunque junto a desmaños sólo imputables a la función de estreno, que a buen seguro van a corregirse ya, el público pudo gozar de otros momentos realmente divertidos, como cuando se parodia a* El caserio, *incluyendo a Joshe Miguel, trasmutado en parlamentario europeo, que juega al "squash" olvidando nuestra racial pelota y cuya réplica es un Txomin pasota y descreído, ambos papeles resueltos magníficamente por Lander Iglesias y Ramón Ibarra, que hasta se marcan un amago de dúo de bertsolaris. Divertido, ya digo. Pero no es una línea continua de comportamiento, porque este "skecht" viene precedido de otro de menos tirón, el de "Los funcionarios", y entrega el relevo a un tercero más confuso dedicado a Osakidetza. Por un principio de agradecimiento a* Bilbao, Bilbao, *a lo mejor porque Karraka pensaba que el homenaje gustaría a sus incondicionales, lo cierto es que la revista de ahora incluye un gran bloque de números ya presentados en aquélla, el "leitmotiv", "gag" de los banqueros, don Diego fundador, pasodoble de la Ertzantza, el de la suicida euskaldún llamada Maite Larraskitu, salvada por un bombero arrojado y euskaldunberri, la canción del Athlétic... —y que suponen en sí mismos un "reprise" auténtico—. Si la primera parte se cierra con ellos, tras de un amplísimo cronometraje, en la segunda,* Euskadi, Euskadi *viene dedicada en su práctica totalidad a ETB, con la traca final titulada "Txou del lehendakari", atinadamente protagonizada por César Sarachu.*

Pues sí, el espectáculo es desigual, pero merece ser visto, porque la ambición merece un aplauso y Karraka se la ha jugado. Si en el libro ha intervenido mucha gente, los resultados están ahí y las inconexiones aparecerán evidentes.

A lo mejor Euskadi, Euskadi *es otro homenaje a Bilbao, tan presente como que su ría es la narradora. Recortado y pulido, atreviéndose todos a descartar lo que no convenga —aliviando también y por consiguiente esa prolongada duración— puede y debe funcionar muy bien.*

Y, antes de que se me olvide, pocas veces la revista habrá contado con un cuerpo de baile femenino más rotundo, por edad de las chicas, por su capacidad para el baile y su perenne y nada forzada sonrisa." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 3 de agosto de 1989.)

KEINUKA. Lasarte (Álava)

DIÁBLOGOS

Sobre textos de Eugène Ionesco y Roland Dubillard. Dirección: Eneko Olasagasti. Intérpretes: Jacinto Acosta, Ixabel Bereciartúa, Isabel Caballero, Paqui Caballero, Marijo Domínguez, Asun Huarte, Ketxus Markos, Karmele Martín, Gema Sueskun y Marijo Sueskun. Estreno: 18 de junio de 1989, en la Sala Niessen de Rentería, dentro de la Muestra de Teatro de Rentería.



KLOTIKAS. Las Palmas de Gran Canaria

WELCOME

Del colectivo. Dirección: Antonio Navarro. Intérpretes: Agustín Alemán, José María Domínguez, Esmeralda Gil, Patricia Romero, Javier Santana y Fernando Vecino. Estreno: 4 de noviembre de 1988, en el Parque San Francisco de Puerto de la Cruz (Tenerife). Espectáculo patrocinado por el Ayuntamiento de Puerto de la Cruz.

COMPANYIA DE TEATRE EL KNACK. Barcelona

EL KNACK

De Ann Jellicoe. Traducción: Terenci Moix. Adaptación y dirección: Ricard Reguant. Escenografía: Pere Francesc. Música: Pep Sala. Intérpretes: Pere Ponce, Camilo Rodríguez, Carles Sabater y Mercè Pons. Estreno: 30 de noviembre de 1988, en la Sala Villarroel de Barcelona.

"(...) Reguant es un hábil fabricante de juergas escénicas y en esa habilidad, creo yo, concentra sus cartuchos sin importarle demasiado que la intención de la obra quede relegada a planos inferiores. En ese Knack, *por ejemplo, apenas hay pausas y silencios significativos ni tampoco un sensible "crescendo" del conflicto entre los personajes de Tolen (Carles Sabater) y Colin (Camilo Rodríguez) y que se desprende con claridad de un texto, formal y conceptualmente emparentado con la escuela de los "angry" británicos de los años cincuenta y sesenta.*

The Knack *es —o fue en el sesenta y dos—, una crítica de pretensiones sociológicas. Una obra de desenmascaramiento, muy bien elaborada a caballo de una anécdota trivial. Ello, sin embargo, pesa poco en la nueva versión y sólo el personaje de Alex (Pere Ponce), el cuarto en discordia que circula por la periferia del conflictivo triángulo aporta el elemento de recriminación que Ann Jellicoe manejaba, como un arma oculta, en medio de la diversión. No hay que acudir a Lèvi-Strauss para comprender que ese peregrino eslogan de "qui no farda no carda", subvierte de raíz la naturaleza de la comedia original, amén de que la máxima resulte de una considerable inexactitud. De hecho, con esa licencia comercial se pronostica la función que quiere cumplir la versión/visión peculiar de la comedia, y nadie, por tanto, puede llamarse a engaño. Al contrario:* El knack *estrenado anteanoche es un pasatiempo amable, que respira frescura por sus cuatro costados.*

Por lo demás, el aspecto más sobresaliente del montaje dirigido por Reguant, se halla en un espléndido trabajo de actores; Carles Sabater, impecable; seguro, Pere Ponce; muy eficaz Camilo Rodríguez —aunque demasiado proclive a la caricatura—, y entrañable y dueña de excelentes recursos esa casi revelación que es Mercè Pons. El knack *es de aquellas obras que delatan el esperanzado relevo actoral que, pese a toda adversidad, registra el teatro catalán.*

Tengo la absoluta convicción de que los cuatro excelentes intérpretes de la obra habrán de dar mucha guerra." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de diciembre de 1988.)

"(...) En su globalidad, el espectáculo del Villarroel Teatre tiene el suficiente humor, ritmo y buen trabajo de actores como para entretener al personal, hacerte reír y sonreír —esto último ocurre menos veces de las que creo que pide la obra— y pronosticarle al montaje de Ricard Reguant un buen éxito comercial.

El montaje utiliza la traducción que de la obra original hizo Terenci Moix en 1969; sobre este trabajo se ha hecho una adaptación, que supongo del propio director y que, en más de un momento, sacrifica el espíritu de "alta comedia" por uno más cercano al vodevil o, simplemente, al juego teatral.

En este sentido, el tramo final de El knack *está excesivamente influenciado por la voluntad del director de provocar la risa por la vía fácil, soslayando conscientemente algunos valores del texto más cercanos a la ironía.*

Pere Francesc propone una escenografía que funciona bien y en la que los cuatro actores se mueven con evidente comodidad. Dentro del buen ritmo conseguido, creo que Mercè Pons vuelve a demostrar adónde puede llegar, y Camilo Rodríguez, Pere Ponce y Carles Sabater conforman un trío de "acosadores" masculinos unido en sus distintas caracterologías. El espectáculo tiene ese punto de fácil funcionalidad que oculta algunas de las cuestiones antes apuntadas." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 2 de diciembre de 1988.)

"Para el público que cuenta entre cuarenta y cincuenta años, El Knack, *sin llegar a ser una obra emblemática, como puedan serlo* Primera historia d'Esther *o* Marat-Sade, *es una obra muy familiar, casi diría que entrañable. Se estrenó en Barcelona, en el desaparecido Teatro Windsor, en 1969, en una versión de Terenci Moix, dirigida por Ventura Pons y con la Sardà en el papel de Mariona, esa chica a la que Alex, Colin y Tolen se quieren ligar —"tirársela", como dicen ellos—. La obra se estrenó después del*

mayo del 68, en una época más desenfadada, relativamente más desenfadada, en la que una generación podía ya permitirse el lujo de burlarse de sí misma y no ir buscándole tres pies al gato. Dicho de otro modo: seguíamos discutiendo el cine de Saura, pero nos reíamos con El Knack, *una obra en la que los tres ligones acaban llevándose la sorpresa, "agradable" sorpresa, de que lo que la chica quería en realidad es que se la "tirasen", dejar de ser virgen (si es que realmente lo era).*

Hoy, la obra queda la mar de anticuada. El clima es otro. Se liga como antes, tal vez con menos gazuza —hay más libertad, menos represión—, pero es evidente que las chicas se lo montan de otro modo, cuando menos sin ese fingido dramatismo de Mariona. El lenguaje no sorprende, como sorprendía en 1969 —entonces esa jerga no había llegado a los escenarios, salvo raras excepciones— y no hablemos ya del Londres de 1962, año del estreno de la versión original, en que hizo furor. Tampoco sorprenden los personajes, caricaturas barcelonesas que estamos hartos de ver en el cine y en la "tele" —basta citar la serie "Gent jove"—, y que ya encontramos en la "disco", en el bar y en la calle, y que a los que no somos de su edad o de su cuerda nos producen el mismo sobresalto que pueda producirnos una respetable ancianita.

Todo ha quedado anticuado. La obra se salva por la carpintería. El knack *es una "Pièce bien faite", bien cortada, que supo conectar con su tiempo, a través de unos tipos, de un lenguaje y de un "rollo" que, en su momento, fueron originales y, por lo tanto, funcionaron. Ahora se intenta rehacer el milagro contado, en primer lugar, con unos intérpretes, muy estimables, pero que tan sólo en el caso de la chica superan la caricatura, por muy agradecidas que sean esas caricaturas (como el Jerry Lewis de Camilo Rodríguez). Y, en segundo lugar, contando con un público muy joven, que es el público por el que apuesta el Villarroel, y que no es el del día del estreno. El espectáculo acierta con el ritmo y, en líneas generales, está bien resuelto, bien dirigido. El tema musical suena como tantos otros temas y yo diría que suena incluso demasiado. Ahora sólo está por ver si Jellicoe, o lo que queda de ella, pega tan fuerte como Woody Allen. Que haya suerte."* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 2 de diciembre de 1988.)

KÓNIC. Barcelona

ATZUR
Guión y dirección: Rosa Sánchez. Vestuario: "Ana-Anita". Música: Conrado T. Costa y Pep Pascual. Intérpretes: Maite Caballero, Ona Mestre, Rebeca Simpson y Rosa Sánchez. Estreno: 1 de julio de 1989, en el Teatro Principal de Vilanova i la Geltrú (Barcelona). Espectáculo producido con el Teatre Obert de la Generalitat de Cataluña y en colaboración con el Centre Cultural Metropolità de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona).

KORIFAIOS (TE.IN.KO). Toledo

JULIETA TIENE UN DESLIZ
De Julio Mathias. Dirección: Manuel Domingo Gualda. Intérpretes: Raquel García, Manuel Gualda, Alfonsi Sánchez, Miguel Ángel Paniagua y Juan Carlos Gualda. Estreno: 23 de abril de 1989, en el salón de actos de Azucaica (Toledo).

En la otra página, actores del colectivo Klotikas ponen en escena "Welcome". (Foto: Nacho González). Bajo estas líneas, dos escenas de "El Knack", a cargo de la compañía catalana del mismo nombre. (Fotos: García Serrano).





KOYAANISQATSI. Madrid

LA EDAD DE ORO DE LOS PERROS
Texto y dirección: Alfonso Armada. Escenografía: Daniel Robles. Intérpretes: Nacho de Diego, Jesús Nebot, Anne Serrano y Natividad Lomas. Estreno: 27 de abril de 1989 en el Teatro Alfil de Madrid.

"Teatro bronco para un barrio bronco. En el escenario del Alfil cuatro actores reproducen ciertas escenas de la vida brutal de alguna adolescencia. Alfonso Armada, autor de la obra, y entregado al teatro por amor, hace mimar a sus actores algunos extremos del sexo y la violencia, o de la rebeldía sin causa; no se limita en el diálogo ni en los remedos activos. Les lleva a un final —apuntado en el principio— de juego de ruleta rusa; lo justifica por algunos sucesos de esta índole relatados hace algunos meses.

Como autor, tiene la virtud de ser escueto y breve, y de que el lenguaje sea el del mundo vacío que trata de retratar. Su aportación es una metáfora que les identifica a los perros, cosa que los perros están muy lejos de merecer.

Como director, matiza las relativas audacias que se permite con la semioscuridad. No se han ligado los cuadros; son más bien estampas, sueltos de prensa animados. Es su segunda obra representada, y su edad, en esta época de jóvenes tardíos sin madurar, hace pensar que en el futuro su amor por el teatro le podrá llevar más lejos. Los actores, a los que también se hace extensivo el beneficio de futuro, hacen lo

posible." (E. H. T. "El País". Madrid. 29 de abril de 1989.)

"El nombre del grupo o compañía, Koyaanistqatsi, revela por si solo el afán de notoriedad, de extravagancia sorprendente, que informa este joven grupo. Ir a buscar, según dicen, el título a una tribu al parecer india de los Estados Unidos o es pura extravagancia o denuncia cierta grave insuficiencia para encontrar en el propio idioma, tan rico, palabras que expresen, con menos pretensiones, lo mismo. Pero, aparte esa juvenil atracción de lo exótico, la representación de eso, titulado La edad de oro de los perros, *no es más que una abrumadora repetición de actos brutales, sodomía, fornicación, blasfemia, violencia, suicidio, que así, por sí misma, carece de todo valor de representatividad. No representa en modo alguno a la juventud en dificultades, privada de acceso al trabajo, descontenta, incluso marginal. Sólo representa a cuatro seres inferiores, embrutecidos por la suelta concedida, autoconcedida a los peores y más bajos instintos, que lo practican con recreo exhibicionista en sus formas más inmundas.*

Alfonso Armada ha demostrado antes de ahora una inquietud ansiosa de protesta, de inconformismo, incluso de provocación. Estos cuatro seres estúpidos, sin ideas, entregados a mover sin sentido el pesado bártulo, o bártulos, de la vida, no son en rigor teatro. Sólo son un triste embrión lleno de inconcreción. Estampa falsa que no puede apoyar ninguna protesta eficaz. Mostración simple del sexo más animalizado, de la inopia intelectual. Seres que no piensan, que no tienen pasado, que habitan un presente errante y fornicante, abusan de la curiosidad, de la paciencia del espectador hasta que al autor se le ocurre para salir del propio embrollo, meterles a jugar una estúpida, inmotivada explícitamente, ruleta rusa, porque de algún modo había que cerrar tantas repeticiones, tal rosario de negras escenas incoherentes, obsesas, carentes de significación social verdadera, y mucho más todavía generacional.

La juventud que Alfonso Armada conoce no es así. La juventud marginal tiene unas heridas concretas, detectables, expresables. La sodomía como discurso carece de elocuencia.

Nacho cultiva la expresión de esa sodomía con enérgico entusiasmo. Jesús la soporta con estúpida pasividad. Anne imita con bastante propiedad a cualquier perra salida, pero eso carece de connotacioens de crítica moral o sociológica, y Natividad cabalga y acaricia escobas con patético entusiasmo. Cuatro jóvenes entregados a una tarea torpe, aburrida, que constituye un espectáculo sucio y, sin embargo, sin la elocuencia que muchas veces es el fulgor siniestro de la obscenidad.

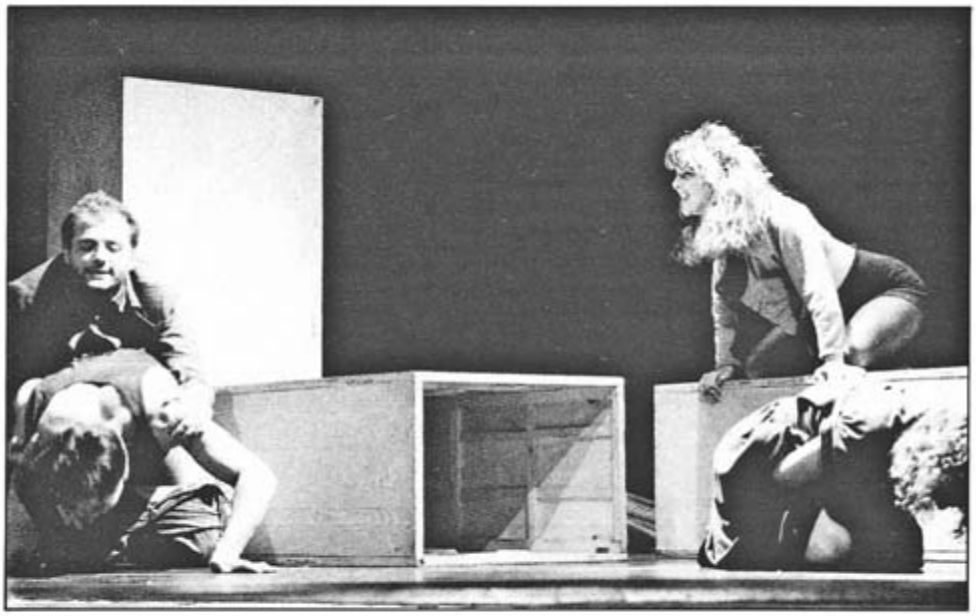
Misérrimo montaje, buena música que en vano aspira a levantar el paupérrimo texto. Ni como teatro marginal esta actividad del Teatro Alfil tiene eficacia. La semisoledad de la sala un día cualquiera lo atestigua." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 2 de mayo de 1989.)

"Por segunda vez tengo ocasión de conocer un espectáculo de Alfonso Armada llevado a la escena por la Compañía de Teatro Koyaanisqatsi. En 1968, en plena innovación revolucionaria de las formas de comunciación teatral, cuando en un festival internacional se recurría a la palabra gruesa o al insulto como fórmula de producir el asombro y el espanto de la burguesía, tal vez La edad de oro de los perros *hubiese podido tener un sitio.*

Porque en ella hay solamente ruptura formal, desafío a la sensibilidad ética del espectador, palabrota, escena de porno duro o blando, es decir, todos los ingredientes exteriores del género. Pero no hay otra cosa. No hay teatro, no hay verdadera acción escénica, no hay construcción dramática. Mucho movimiento, mucho traslado de cajones y el honrado sudor de los artistas que realmente se ganan el pan que comen. Pero el espectador sale del teatro en la convicción de no haber visto nada, de que ni una sola novedad escénica se le ha apuntado en esa aparente, pretendida, falsa ruptura con el clasicismo o con la comercialidad de otros intentos teatrales.

Es difícil, si no imposible, sacar algo en limpio de La edad de oro de los perros. *Realmente la pieza carece de argumento; las dos mujeres y los dos hombre se mueven y se agitan obligándonos a recordar la antigua pregunta: tantas idas y venidas, ¿son de alguna utilidad?*

¿Es de alguna utilidad, con tanto teatro por estrenar, con tanto autor que no logra abandonar la condición de inédito, llevar al escenario La edad de oro de los perros? *Cuantos clamamos por atraer la mirada de los empresarios sobre el joven teatro español estamos hablando de otra cosa."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 10 de mayo de 1989.)





En esta página, dos momentos de la representación de "La edad de oro de los perros", de Alfonso Armada, por el grupo Koyaanisqatsi (Fotos: Pilar Cembrero). En la otra página, Lola Herrera en el monólogo "Cinco horas con Mario", de Delibes, (Foto: Jordi Socias).

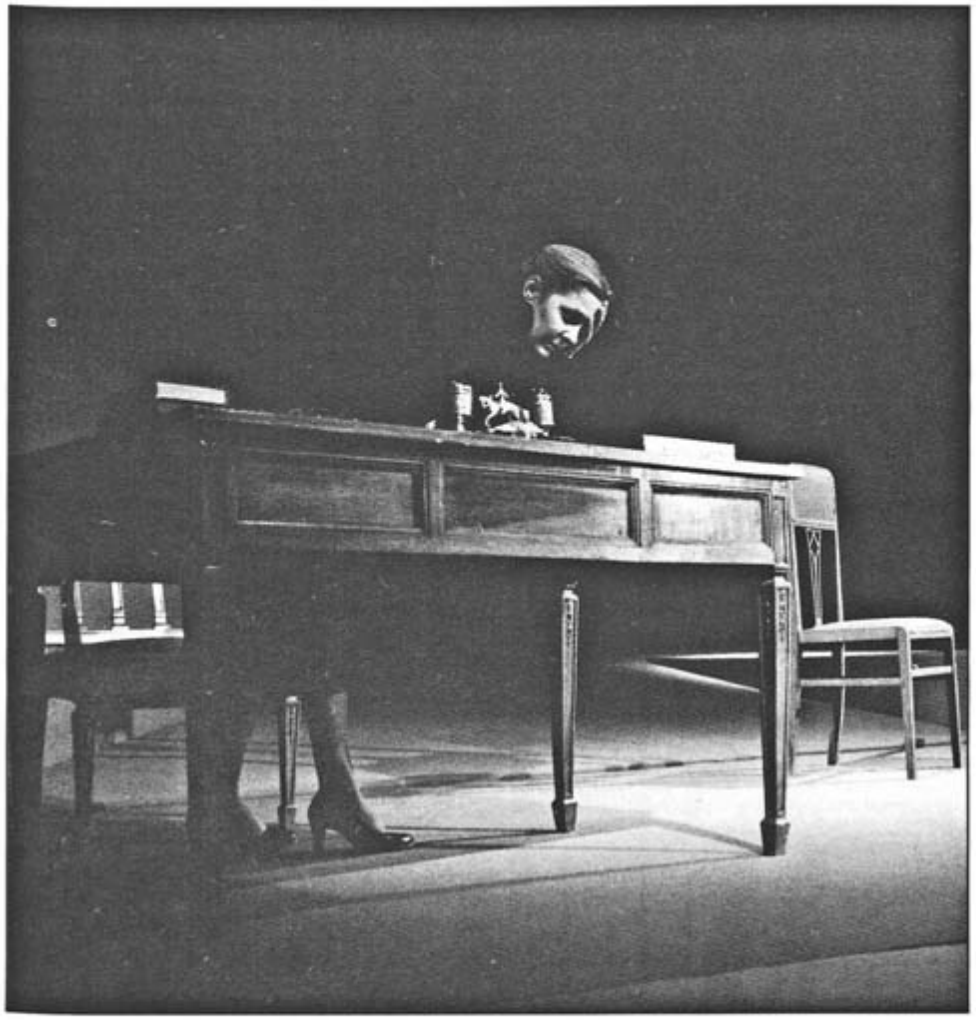
LANZADERA TEATRO. Madrid

EL CASO DE LAS PETUNIAS PISOTEADAS
De Tennessee Williams. Dirección: Mariano Gil. Intérpretes: Ana I. de Arriba, José M. Colodrás, Joaquín Botija y Raquel Martínez.

LA MARQUESA DE LARKSPUR LOTION
De Tennessee Williams. Dirección: Mariano Gil. Intérpretes: Teresa Méndez, Carmen Comendador y Mariano Gil.

LA MUJER SOLA
De Franca Rame y Darío Fo. Dirección: Mariano Gil. Intérprete: Patricia V. Santos.

EL DESPERTAR
De Franca Rame y Darío Fo. Dirección: Mariano Gil. Intérprete: Raquel Martínez.



Todas estas obras forman parte de un espectáculo estrenado el 24 de junio de 1989 en el Polideportivo los Cantos de Alcorcón (Madrid).

GRUP DE TEATRE INDEPENDENT LAUTA. Santa Coloma de Gramanet (Barcelona)

VOLVEREMOS A LA SELVA
Texto, dirección y escenografía: Carlos Quesada. Vestuario: Diseño Amatista. Intérpretes: Rodolfo del Hoyo, Juan Miguel Díez y Petry Jiménez. Estreno: 10 de diciembre de 1988, en la Sala Goya de Santa Coloma de Gramanet (Barcelona).

LA PALABRA Y LA MEMORIA
Dramaturgia y dirección: Carlos Quesada. Vestuario: Diseño Amatista. Música: Pilar Ordóñez. Intérpretes: Petry Jiménez (voz) y Pilar Ordóñez (guitarra). Estreno: 24 de febrero de 1989, en el Casal Masfollonar, de Santa Coloma de Gramanet (Barcelona).

PRELUDIO PARA LA PAZ
Dramaturgia y dirección: Carlos Quesada. Vestuario: Diseño Amatista. Intérpretes: Petry Jiménez (voz) y Pilar Ordóñez (guitarra). Estreno: 24 de abril de 1989, en el Jove Teatre Regina de Barcelona.

TEATRO DE LA LEGUA. Granada

ENTREMESES
Espectáculo compuesto por las obras *El viejo celoso* y *El juez de los divorcios*, de Miguel de Cervantes. Dirección: Marcelo Davidovich. Intérpretes: Malena Marino, Julio Salvatierra, Julia Ruiz Carazo y Cristina Álvarez. Estreno: 17 de octubre de 1988, en la Casa de la Cultura de Maracena (Granada).

ANATOL
De Arthur Schnitzler. Dirección: Malena Marino. Intérpretes: Cristina Álvarez, Isabel Ariza, Carmen Labella, Malena Marino, Julia Ruiz Carazo, Eduardo Portero y Julio Salvatierra. Estreno: 10 de marzo de 1989, en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada.

LEKITOS. Málaga

REPRESENTANDO A KARÍN
De Arieh Chen. Dirección: Lola Moreno. Intérpretes: Loli Guarda y Miguel Pérez Picco. Estreno: 12 de enero de 1989, en el Instituto Vicente Espinel de Málaga.

GRUPO TEATRAL DEL LICEO FRANCÉS. Madrid

LAS DAMAS DEL JUEVES
De Loleh Bellon. Puesta en escena: Michel Barre. Escenografía: Claudie Barre y Guillaume Roldán. Intérpretes: Celia Figuera, J. Manuel Presmanes, Marta Hernández, Paloma Martínez de Velasco y Sergio Cappa. Estreno: 18 de mayo de 1989, en el Instituto Francés de Madrid.

LA REVOLUCIÓN TRANSPARENTE
Texto y dirección: Manuel Palacios. Vestuario: Agatha Ruiz de la Prada. Música: Taller de Música Mundana. Coreografía: Marina Donderis. Intérpretes: Veintiún actores. Estreno: 9 de mayo de 1989, en el Liceo Francés de Madrid.

LÍNIA DÈBIL. Barcelona

DUERMEVELA... UNA CAMA, UN PASILLO
Espectáculo compuesto por los textos "La noche de Molly Bloom", de James Joyce y "Pasos", de Samuel Beckett. Traducción, dramaturgia y dirección: José Sanchis Sinisterra y Sergi Belbel. Intérpretes: Carmen González, Cristina Sirvent y Jordi Figueras. Estreno: 21 de julio de 1989, en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria.

COMPAÑÍA DE LOLA HERRERA. Madrid

CINCO HORAS CON MARIO
De Miguel Delibes. Dirección: Josefina Molina. Adaptación: Santiago Paredes. Música: Luis Eduardo Aute y Carlos Montero. Intérprete: Lola Herrera. Reestreno: 26 de septiembre de 1988, en el Teatro Diéguez de Colmenar de Oreja (Madrid).

"La actriz vallisoletana Lola Herrera, vista ahora en presencia, que es la esencia del teatro, acaba de darnos en Cinco horas con Mario *una lección de arte. No necesita epítetos ni elogios que acumular a su rico currículum, porque se trata de una de las más eminentes artistas españolas del teatro. Aunque parezca que es lo mismo, no lo es tanto hablar de artista y de actriz, términos que debieran ir parejos. Pero en muchos actores no hay más que oficio, mimesis, técnica. El actor teatral vulgarmente conocido no es sino un imitador de los personajes que interpreta. Es, así, un intérprete. Pero el actor artista, es decir, el actor de talento y de suma sensibilidad no imita nunca a un personaje teatral, lo hace suyo. De tal modo que el espectador llega a la conclusión de que María*

del Carmen Sotillo, el personaje de la obra de Delibes, no podría ser de otro modo más que siendo Lola Herrera.
(...) El monólogo de Delibes responde al tipo del melodrama moderno que había sido instituido por Jean Cocteau. El drama sentimental no está en las situaciones exteriores, sino en el mismo personaje. Como en la mujer de La Voz Humana, *que tiene con el amante que la abandona una desesperada conversación por teléfono. Ahora, María del Carmen Sotillos habla con el cadáver de su marido muerto, durante hora y media, una conversación que parece que dura un siglo y que se le pasa al espectador, embebido en el hilo dramático, como cinco minutos. Y Lola Herrera habla con el muerto, pero habla con cada uno de lo espectadores, en una conversación como si fuese de boca a boca, de mirada a mirada. No habla para la sala vacía, sino para cada ser que está sentado en ella. Y uno se siente testigo, interlocutor obligado, implicado en todo este monólogo, mezcla de soliloquio y de escenificación, porque Delibes incorpora la técnica de recrear, narradas, escenas basadas en la vida de estos personajes. La voz envidiable, la entonación y la euforia del parlamento de Lola; sus cambios de ritmo expresivos, tanto en la locución como en la mimesis; su sensibilidad envidiable y siempre su sencillo talento, hicieron posible esa lección de teatro, lección de arte reservada solamente para los grandes artistas, para los que saben, conocen y testimonian el sentido creativo del teatro. Lola Herrera hizo una auténtica creación. Sin ella, el personaje de Delibes, pura ficción, no sería nada. La actriz ha actuado como si fuese una especie de "exorcista", es decir, alejando y hasta matando los malos espíritus que invaden el teatro."* (Alvarado. "La Región". Orense. 16 de octubre de 1988.)

"(...) Con tan sabia argamasa, Lola Herrera construye uno de los personajes de su vida. Un poco de ella misma y un poco de todas las mujeres de su cariz. Como una Penélope de la palabra, cada noche teje y desteje las frases del vallisoletano y las realistas posturas que le indicó la acertada Josefina Molina. Mujer que despierta murmullos de admiración en el patio de butacas y pequeña proeza de nuestros días en los que se suele deslumbrar al público con abultadas carteleras, actores más ricos en cantidad que en calidad y escenografías volatineras sobre oropeles vacuos. Hacer un monólogo y con él llenar cada noche el teatro ya es un punto a resaltar si es que la obra no tuviese otros muchos motivos de loa.
Por supuesto que aquí y acullá pudieran añadirse apósitos o rascarse apostillas. ¿En qué espectáculo no? Pero la mesura en los efectos, la sencillez en el aguafuerte y la osadía en la aventura califican por sí solas la vuelta a la escena de esta obra que, en su día, fue ahijada del éxito y comadrona del aplauso. Por ello, tal vez muchos opinarían que es acomodaticio y bursátil a renta fija reponer una obra como ésta, asegurando lo que en teatro es tan arriesgado como la satisfacción del público. Incluso las lenguas ludibriosas llegarían a decir que si Lola Herrera no tenía otro papel, que si se le había agotado la capacidad de alcanzar el éxito con otra creación, que si era necesario volver a los ruedos tras de que aquel último telón tajase la coleta de Carmen Sotillo.
No diría yo nada de esto. Para mí hay en Lola Herrera el mérito de muchos actores, hoy casi



olvidados, que con su maestría y su peculiar creación introducen en el parnasillo que llamamos repertorio una determinada obra y una forma de interpretarla. A partir de Lola, Cinco horas con Mario *tiene asegurada su silleta en el graderío de la inmortalidad."* (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 18 de noviembre de 1988.)

"(...) Porque es el toque feminista implícito en el texto primigenio, pero nunca explicitado por Delibes, esa imagen de marca añadida por la directora en el trasvase de un género a otro. Lo que no es demérito, porque, en principio, la empresa era difícil. El soliloquio de la viuda de provincias resuelto con pluma galana por un magnífico periodista y escritor debía parecer bien en el conjunto de unas páginas que se cogen y se dejan, que se analizan, que permiten cambios de ritmo en la lectura. Pero, ¿y en el teatro? ¿Cómo hacer que en teatro funcionara todo aquello, tan esquivo y umbrío, tan desesperadamente lento? Resultó. Y salió bien porque la alianza entre las dos, Lola y la Molina —también llevada a los campos del cine con éxito indiscutible— obró el milagro de conseguir no sólo una pieza teatral sino, lo que interesaba, una buena pieza teatral inmejorablemente representada.
Y en esas estamos, digo, al cabo de una década. Cinco horas con Mario *vuelve como solía tiempo atrás, con el mismo interés que cuando visitó Bilbao en dos campañas escénicas diferentes. Puede que ahora y tras una revisión que a título personal ha llevado la actriz, más marcada de volumen, puede que más enfática en determinados momentos. Parece como si Lola Herrera se empeñara en no dejar al albur una sola de las interpretaciones que el público derive de las palabras. Este rigor, que en sí mismo es positivo, sin embargo, resta al trabajo esa punta de frescor propio de lo que es más espontáneo. Lola, que es Carmen sin discusiones, tiene especial interés por mostrar que Mario es cosa suya. Tanto como de Delibes, si no más puesto que ella ha prestado un cuerpo, una expresión y un modo especial de decir. Esa encarnación de la criatura nacida al mundo en las páginas monologadas de una novela no sería concebible sin la aportación fundamental de Lola Herrera.*
Es hora y media que interesa sin aburrir lo más mínimo sin crear esa situación teatralmente indeseada de la butaca que cruje o la tos que no perdona. Acháquese todo al fenomenal equipo que componen Lola, Josefina y Miguel, con la aportación de Sergio Otegui —¡y yo que diría que estamos ante el mejor Mario hijo conocido!—, más el apunte escenográfico de Palmero y alguna ilustración musical firmada por Aute. ¡Ah!, bueno. Y, por favor, que se revise la grabación magnetofónica del principio en la que el paso de los años ha dejado su negativa e indeleble huella. Por favor." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 14 de enero de 1989.)

"(...) Lola Herrera, en su recital de absoluto virtuosismo, se extrovierte para Mario (interlocutor) y el público (comunicante). En los gestos, en los tonos de voz, en los desplazamientos... La técnica de la actriz envuelve a sus espectadores, los lleva a su campo, solicita complicidades y hasta provoca la sonrisa en algunos momentos. Presenta los hechos desde el lado favorable, aunque en ocasiones su propia descripción de los espectadores en el mundo que hace revivir y, curiosamente, elude casi siempre el patetismo para transferir esos fragmentos de realidad desde la diversidad de sus momentos sin que el toque de la muerte presente los impregne. Así, hasta casi el final, cuando surge una verdad, a la que Menchu no puede contestar.
Y es entonces cuando los gestos de la actriz encuentran los de la tragedia. Esos brazos que rechazan y se mueven como intentando apartar la memoria cercana. Y es entonces también cuando la actriz rompe esa malla que la une con los espectadores y se enfrenta a su culpa, a su soledad, a su futuro sin amor. Unos momentos en los que Carmen Sotillo y Lola Herrera confunden sus propias personalidades y el sollozo que resume el todo (y tengamos en cuenta que en el conjunto de la representación son contadísimos esos momentos) nos deja también a nosotros, ante el umbral del misterio.
Lola Herrera hace algo más que una interpretación de un papel: una visión de un personaje, ya emblemático, al que ha conferido su propia humanidad. Esta Carmen Sotillo es obra de dos. La escritura precisa, tersa, imaginativa, riquísima en su capacidad idiomática y expresiva de Delibes y el cuerpo y la voz de Lola Herrera: un caso de los que ocurren contadas veces. Una de las razones de pervivencia de este espectáculo y de su comunicabilidad con los públicos más diversos. Lo humano, en sus luces y sombras, tiene la fuerza de su verdad.
El ritual escénico de Lola Herrera (con un muy convincente Sergio Otegui en su breve pero intensa presencia) en el agujero negro de un "templo" escénico, con la desnudez de unos objetos y la fuerza de la luz para acompañarle, fue seguido, como siempre, con absoluta atención. Y, como siempre, aplausos largos, sostenidos y emocionados pusieron la rúbrica final."

(Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 12 de febrero de 1989.)

"(...) Soberbia la actuación de una actriz a la que mucho se exige ya por el nivel alcanzado a lo largo de una ardua y trabajadísima trayectoria. Soberbia y estremecedora la representación que Lola Herrera hizo de esa Carmen Sotillo española, que se debate entre la aceptación y el cumplimiento a rajatabla de la moral que le han inculcado y el atisbo de rebeldía interior que le dicta el deseo, el caprichillo insatisfecho, la impotencia, a veces.
La protagonista, Lola y Carmen a un tiempo, indisociable y conciliada con esa sombra, la había anunciado.
"Hablo a Mario pero hablo al público". Y se confirmó su advertencia porque la obra del vallisoletano Miguel Delibes, llevada a escena, suma a su riqueza de lenguaje y a su profundidad psicológica, el dato del gesto continuo, las inflexiones de voz, la sorpresa del paso de una carcajada amarga a la llantina suave y quebrada o el corto trayecto que hay entre el humor y la agonía, entre la sonrisa y el gemido, entre el susurro y el grito desgarrado.
La vida y la muerte se encuentran en Cinco horas con Mario, *una obra llena de pretextos en la que se comparan hasta entremezclarse dos, tres y cuatro planos. Es una pieza en la que cabe el momento inmediato, el pasado próximo, el tiempo remotamente pretérito e incluso el esbozo de un futuro que atropella al hoy, en la que todo sucede en casi un instante. La vida y la muerte, se baten, se miden de frente."* (I. R. A. "Menorca". Mahón. 14 de mayo de 1989.)

LUCES DE COMEDIA. Zaragoza

MI NOVIO ES... ¡LA ITALIANA!
De José Ángel Rius. Dirección: José Ángel Rius. Intérpretes: Marimar Barrios, Maryle Langa, Jesús Casas, Nieves Teresa, Fernando Subías, Ana Lucía Pardo y Massimo Grosso. Estreno: 3 de diciembre de 1988, en el Colegio Mayor Pedro Cerbuna de Zaragoza.

LA LUNA TEATRO. Logroño

AUTO DE LA PASIÓN
De Lucas Fernández. Dramaturgia y dirección: Ricardo Pereira. Vestuario: Izquierdo y Aranda. Intérpretes: Mariano Gracia, Clara Pérez, Montserrat Alentorn, Chus Castrillo, Pilar Juberías, Gabriel Moreno (Danza del Maligno) y Ana Mari García (saeta). Coral Polifónica de La Rioja. Dirección: Félix Ochagavía. Tambores de la Cofradía de las Siete Palabras y del Silencio. Dirección: Miguel Escudero. Estreno: 20 de marzo de 1989, en Santiago el Real de Logroño. Espectáculo subvencionado por el Ayuntamiento de Logroño.

TEATRE LLIURE. Barcelona

TITÀNIC 92
De Guillem-Jordi Graells. Dirección: Pere Planella. Escenografía y vestuario: Andreu Rabal. Música: Carles Puertolas. Intérpretes: Muntsa Alcañiz, Jordi Bosch, Carme Callol, Imma Colomer, Pep Ferrer, Josep Linuesa, Francesc Lucchetti, Pep Anton Muñoz, Víctor Pi y Pep Tosar. Con la colaboración de Lluís Diumaró, Jordi Llonch, Pep Munné y las perras Gilda, Herba, Tosca y Tuca. Estreno: 19 de octubre de 1988, en el Teatre Lliure de Barcelona. Espectáculo subvencionado por la Generalitat de Cataluña, Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Barcelona. En coproducción con Zitzània Teatre.

"(...) Si la primera pieza de la trilogía se centraba en la evolución y la crisis de algunos elementos de aquella generación que rápidamente y para entendernos, podríamos identificar como a los del mayo de 68, en esta ocasión los reencontramos adeptos a la nueva religión del yuppismo e implicados en una historia bien conocida, esta especie de acontecimiento colectivo —¡provocado, ah!— que fija el horizonte de una fecha que ya comienza a fastidiar, el 92 (¡y pensar que todavía nos quedan cuatro años de padecerlo!). Aquella gente que hace dos años —en nuestra ficción y quizá en algunas realidades individuales— dudaba, sufría de mala conciencia, buscaba nuevas salidas, y les sabía mal abandonar del todo las viejas utopías, ahora se ha dejado de puñetas. Quieren ganar dinero, son modernos, les gusta el poder, y no soportan dejar de intervenir en todo lo que puedan controlar, dirigir y manipular.
Antes habíamos entrevisto su precariedad y el desconcierto interior, ahora podemos ver su fachada brillante, diseñada, suspecta. Y cuando este personal, que podemos encontrar en todos los ámbitos, se mete en el mundo de la cultura, como es el caso de la ficción presente, apaga y vámonos, y tenemos a punto estos tecnócratas culturales de nuestros pecados, tanto en la iniciativa privada como en las administraciones públicas, dispuestos a usurpar el papel de profesionales y creadores, convencidos de que ellos y solamente ellos, tienen la receta para llevarnos de la mejor manera. El resto ya no dicen continuamente que estos nuevos ideólogos de la derecha —sean del partido que sean— son idealistas nostálgicos, incapaces de adaptarnos a los nuevos tiempos y que vivimos, más o menos en alguna absurda región situada entre las nubes y la calle de Espolsasacs.
Aquí los tenemos —en el escenario y en sus despachos reales— cometiendo sus fechorías con dientes largos ante las múltiples oportunidades que perpetró la movida-92. No es preciso remarcar que, como todos creemos, sería magnífico que esta ocasión sirviera para que la ciudad y el país fueran más modernos, más justos, más felices, más alegres. También tenemos derecho a dudar, o al menos, a planteárnoslo. Y, en cualquier caso, una elemental higiene mental recomienda que seamos capaces de tomárnoslo con un cierto humor y desarrollando la capacidad de burlarse un poco de todo, de ellos y de nosotros. Aunque ellos tengan, por ahora, todas las de ganar." (Guillem-Jordi Graells, autor. "Fragmento del programa".)

En la otra página, uno de los momentos del recital interpretativo de Lola Herrera en "Cinco horas con Mario". (Foto: Jordi Socias). Bajo estas líneas, "Titànic 92", de Guillem-Jordi Graells. (Foto: Ros Ribas).



"(...) Más que nunca, más allá de la cuarta pared del teatro a la italiana, se desarrolla algo que podemos ver e identificar cotidianamente a nuestro alrededor. Quizá por todo ello el proyecto de Graells es seguido con tanto interés y esta segunda obra, desde que se sabía que estaba en proceso, era esperada por todos. También el grato recuerdo de la primera, Damunt l'herba, *acrecentaba en gran medida, si cabe, la curiosidad por conocer* Titànic 92.
Partiendo, pues, del concepto de trilogía pero respetando, sin embargo, la autonomía de una sobre la otra y de que ambas, Damunt l'herba y Titànic 92, *son autosuficientes, hay que decir, no obstante, que las dos son diferentes y que en ese inevitable juego comparativo es posible que* Titànic 92 *no salga ganando, lo cual no excluye que* Titànic 92 *cumpla el proyecto que se propone.*
(...) El texto y la situación se ha focalizado sobre un grupo concreto: el nuevo y joven empresariado tecnócrata cuya ética profesional es la rentabilidad y la expansión y que no duda, en el último momento, en excluir la disidencia —restos de la progresía anterior— para poder llevar a cabo su proyecto empresarial. Es, sin serlo del todo, el "yuppie", es decir, el joven triunfador social. La situación: la Barcelona preolímpica. El marco: el de este país con el eterno peloteo entre convergentes y socialistas. El lenguaje: la farsa y la caricatura. Y justo, en ese lenguaje teatral, está la mayor diferencia entre las dos obras.
Titànic 92 *es una comedia de costumbres urbanas, satírica y farsesca, que refleja —con la divertida deformación correspondiente— una situación real de la sociedad catalana contemporánea.*
Así, la caricatura de este grupo "yuppie" trasciende su propio marco para convertirse en una parodia del comportamiento de la clase institucional, la clase política y de toda la metafísica del olimpismo, que ha sumergido la ciudad en una aureola de bienaventuranza infinita.
Titànic 92 *cumple sobradamente su propósito. Como comedia de costumbres funciona correctamente. Sin embargo, hay que notar que la anécdota del texto queda tocada por la misma intención del mismo, que en ciertos momentos la endeblez es fuerte, las soluciones simples y la desigualdad entre unas escenas y otras patente, hasta llegar a enfriar progresivamente el interés de un espectador crítico. No hay una continuidad sostenida aunque sí momentos francamente divertidos por lo dislocado de las situaciones que se nos muestra. De ahí que, como texto, la consideremos menos ambiciosa que* Damunt l'herba, *aunque auguremos a* Titànic 92 *un franco éxito de público por su factura e intencionalidad. Naturalmente, la profesionalidad de todos cuantos participan en el proyecto lo hace más fácil.*
Si todo el trabajo de actores es sumamente correcto y ajustado hay que agradecer la inocente ingenuidad de la Carmina interpretada por Imma Colomer como uno de los más completos de la obra." (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 21 de octubre de 1988.)

"Varios son los atractivos de este Titànic 92 *que entre Guillem Jordi Graells (autor) y Pere Planella (director) —la obra responde al sentir único de ambos— se acaba de estrenar en el Lliure. La obra retoma los personajes de* Damunt l'herba *—estrenada por aquéllos hace dos años— y los muestra en su actual peripecia profesional al frente de Titànic 92, una empresa dedicada a la gestión y promoción cultural. Estamos en el mundo de los yuppies y de la cultura dirigida.*
Entre los atractivos, uno se lleva la palma: hablar de cosas de hoy, abordar temas que están en la calle y en los papeles, temas concretos que inciden en la vida de cada día. Y otro importante atractivo: hablar de todo eso desde una óptica crítica, sin trascendentalismos y con un lenguaje cotidiano. Supongo que ustedes, si siguen más o menos de cerca la marcha del teatro catalán, estarán conmigo en que el teatro que se hace aquí, poco o nada tiene que ver con lo que sucede en la calle.
Graells y Planella —me resisto a separarlos a la hora de hablar de esta obra— llevan al escenario, a través del humor, la parodia y distorsión más elemental, la que podríamos llamar política cultural de los socialistas. Los autores de la obra se inventan una descomunal anécdota en torno al 92 y centrada en el acto de presentación, por parte de Titànic 92, de "Culturalia".
Bajo esta idea y utilizando esta anécdota ficticia, pero llena de referencias locales inmediatamente identificables por el espectador, la obra avanza imparable hacia sus objetivos: reflexionar críticamente sobre cómo se están haciendo las cosas en este campo, sobre esa especie de Edén en que nos convierten ya el 92, sobre los repartos de poder e influencias, etcétera. Es, pienso, un primer aviso.
Me parece saludable y oportuno que el teatro lleve al escenario este tipo de reflexiones y que lo haga a través del humor y la causticidad. Con todos los respetos, yo creo que eso sólo lo ha hecho, a su manera, el señor Albert Boadella, cuando debiera ser una práctica normalizada porque esa es una de las funciones del teatro.
Titànic 92 *funciona como espectáculo teatral y responde globalmente a los objetivos de sus máximos responsables. Pero, tras ver la función de estreno, creo que se pueden hacer algunas objeciones. La obra es larga, innecesariamente larga, se repiten cosas o se dicen otras perfectamente suprimibles. Porque ese tiempo gratuito que tiene la obra va en contra de su efectividad y la hace perder causticidad. Y es una pena, porque la crítica es saludablemente demoledora.*
Que Pere Planella es un buen director de actores y de situaciones es algo que ya ha demostrado sobradamente, pero aquí riza el rizo: el ritmo de entradas y salidas es propio del mejor vodevil, los personajes están bien dibujados y encajados en sus respectivos intérpretes. El espectáculo tiene un aire fresco y marchoso, aunque en más de un momento se pase en cantidad. Seguro que si lo vemos con rigurosidad, le encontraremos un exceso de cosas facilonas, de situaciones inverosímiles, de acumulación de exageraciones y otras cosas. Pero aún son más las situaciones y los personajes reconocibles, por más distorsionados que aparezcan.
Para llevar a buen puerto este loco vodevil que pone en la picota —entre risas y bromas— a una forma de entender la política cultural, Planella ha dispuesto de unos actores entregados y que ofrecen, sobre todo, un buen trabajo de equipo. Están bien Jordi Bosch, Muntsa Alcañiz, Francesc Luchetti, Pep Ferrer. Están bien, diría, todos, y está magnífica Imma Colomer.
Escenografía, vídeo e informática forman parte del contenido de la obra y contribuyen a propiciar el ritmo, en momentos desenfrenados, que ésta tiene. En fin, aunque sean más de una las objeciones que se le pueden poner, Titànic 92 *es una obra que habla, con un lenguaje llano y coloquial, de la inmediatez, de lo que pasa aquí y ahora. Y eso siempre es bueno."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 21 de octubre de 1988.)

"Tecnócratas de la cultura, criaturas del yuppismo convergente o socialista que bailan sevillanas y hacen gala de su infantil insolencia. Gente que no se anda con remilgos, que sólo piensa en la pela y es capaz no ya de izar una bandera al revés, sino de ponérsela como tanga en una fiesta toga. Gente que el Lliure conoce muy bien, que padece con cristiana resignación, como en el caso del contino Bru de Sala. Caricaturas de Pep Subirós, de Margarita Obiols,



Sobre estas líneas, Imma Colomer; en la otra página, Pep Muñoz. Ambos son intérpretes de la producción del Teatre Lliure "Titànic 92". (Fotos: Ros Ribas).

de Ferran Mascarrel, de Xino Clotas, de Xavier Rubert de Ventós y su Colegio de Filosofía (llamado aquí la Escuela de Pensadores). Caricatura destripada, farseca, de la Olimpiada Cultural —la Culturaliada, como dicen ellos—, con gurú incluido, sin olvidar al entrañable Arcadi Vallhonesta, del "Moviment Independentista Radical, sector Defensors Intransigents, escissió setena, centúria *Prats de Molló" y su explosiva cantimplora. Todo es tan entrañable, tan tierno —incluida la gentuza burocrática—, tan de cumbaya, que uno sale del Lliure como si saliese de ver una obra de Folch i Torres en la Sala Mozart. ¿Dónde está la mala baba del gran Boadella? ¿Qué demonios hace ese chiste alargado, interminablemente alargado, en el escenario en que se estrenó la gloriosa* Operació Ubú?
Hagamos un esfuerzo e intentemos ser objetivos. Aplaudamos la labor de Graells y Planella

por traer la calle, la realidad, al escenario. Una realidad un tanto de "petit comité", como se decía antes: aparte los cuatro gatos del Lliure, esa inmensa minoría, ¿quién sabe qué demonios es la Escuela de Pensadores?, vamos, que tras ella se esconde ese no menos desconocido Colegio de Filosofía. Tal vez por ello ha habido que recurrir a las sevillanas, al travestido, a la sal gorda que hubiese estado justificadísima en otro escenario que no fuese el Lliure. Pero no en el Lliure. El Lliure es el teatro de la sonrisa, de la inteligencia. Además, si se quería jugar la carta Boadella, con gurú y terrorista, con prótesis canina, había que jugarla bien, es decir, pensando que Jordi Bosch e Imma Colomer son demasiado estupendos, grandes cómicos, como para endilgarles unos personajes que no les llegan a la suela del zapato.
Y otra cosa, cuando se pone sobre el asador un



invento que se llama ni más ni menos Titànic 92, *hay que hacer que el público se ría desde la primera réplica.*
Después de doce años de espectador en el Lliure, debo confesar que ese guioncito televisivo, que ese chiste interminablemente, repito, alargado, me sabe a poco, y más después de la Operació Ubú, *de Boadella, con las gentes del Lliure. No hay en ese* Titànic 92 *una sola escena que pueda compararse, ni remotamente, a la de la Lizarán y la Colomer haciendo de mujeres de la limpieza de la Generalitat. Y si no es así, que venga Félix de Azúa y que lo vea. Comprendo que las comparaciones son odiosas, pero cuando acudimos al Lliure —donde hay una historia y un rigor—, éstas resultan inevitables.*
Ojalá ese Titànic 92 *encuentre ese éxito fácil, ese público no menos fácil que parece pedir a gritos. Pero para ello tendrá que cambiar el público del Lliure. Tal vez ese cambio se está ya produciendo y uno no sea sino un nostálgico defendiendo cuatro fantasmas. Pero no, la Colomer y Bosch no son ningunos fantasmas, como no lo son la Lizarán, Fabià Puigserver y la gente que hace que el Lliure siga siendo el Lliure."*
(Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 22 de octubre de 1988.)

"En nuestro mundo han surgido una gran cantidad de "técnics" culturales que, aunque no tengan ninguna idea de lo que es cultura han visto el terreno abonado para sus especulaciones o para su afán de dirigismo. Los hemos visto colocados, de pronto y por extraños e inexplicables designios, en lugares con poder de decisión, jugando con proyectos culturales.
Que eso sea materia teatral no ha de extrañarnos, sino más bien lo contrario. En este mundo nuestro de hoy, estos deberían de ser los términos corrientes de nuestras comedias contemporáneas. El público se vería reflejado, vería sus mismas taras, reconocería tipos y personajes sin caer en inocentes caricaturas tópicas. Guillem-Jordi Graells ha construido una de estas comedias. Aparentemente ha sido concebida como la segunda parte de una trilogía que tendría Damunt l'herba *como primer título, y mantiene algunos de sus personajes encarados hacia este mundo presente. Si de alguna manera aquella, la primera obra, era una mirada nostálgica hacia atrás, ésta quiere mirar hacia el presente. Los personajes que conocimos, pero, en* Damunt l'herba *han cambiado mucho de carácter, algunos demasiado. ¿Quién reconocería a Julia, por ejemplo?, el esfuerzo de Graells para construir los personajes en la primera obra —a pesar de su simplicidad y esquematismo— aquí se nos queda en una simple continuación del "tipo" con una marcada tendencia a querer forzar su comicidad, ya sea en situaciones o en chistes. Graells ha dejado a un lado su "juego" de escritor y nos ha servido su "juego" de conocedor del "oficio" teatral, lleno de recursos de "comedia cómica" e incluso de vodevil. Es perfectamente lícito hacerlo así, es una opción, como cualquier otra.*
Es posible, no obstante, que esta opción diluya un tanto la imagen del Lliure. No es la obra que el espectador habitual espera encontrarse. Lo que estaría muy bien en otros locales, no llega aquí al nivel de exigencia a que el Lliure nos tiene acostumbrados. El Titànic *es un buen producto, a ratos divertido, a ratos cansado, muy bien hecho en cuanto la técnica escénica y de interpretación, pero que deja al espectador un tanto frío —a pesar de todo lo que se dice y lo que no se dice— y con la sensación de que todo, autor y montaje, podría haber ido mucho más lejos y haber resultado mucho más eficaz."*
(Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 21 de octubre de 1988.)

LES NOCES DE FÍGARO
De Caron de Beaumarchais. Traducción: Francesc Nel·lo. Dirección y escenografía: Fabià Puigserver. Vestuario: César Oliva. Música: Josep M. Arrizabalaga. Músicos: Orquesta de Cámara del Teatre Lliure. Intérpretes: Jordi Bosch, Anna Lizarán, Lluís Homar, Emma Vilarasau, Carlota Soldevila, Alfred Lucchetti, Santi Ricard, Enric Serra, Artur Trías, Rut Descals, Rafael Anglada, Blai Llopis y Joan Matamalas. Estreno: 8 de febrero de 1989, en el Teatre Lliure de Barcelona. Espectáculo subvencionado por la Generalitat de Cataluña, Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Barcelona.

"(...) Ha corrido mucha agua, mucha tinta y también mucha sangre desde entonces. "Les noces de Fígaro" es, ciertamente, una obra marcada históricamente y, a primera vista, podría parecer ingenua, o una simple diversión superada. Pero si no os dejáis llevar por el engaño de los disfraces de la situación melodramática o de una Andalucía inventada e idealizada, veréis como os invade el miedo a constatar, detrás de las palabras y las risas, que el mundo ha cambiado mucho menos de lo que todos creemos.
Comprobad que, al fin y al cabo, las contradicciones que pretende explicarnos Beaumarchais no están tan lejos de lo que el Teatre Lliure intentaba explicar estos últimos días en plena crisis.
El eterno conflicto entre los que vivimos defendiendo una libertad compartida con el público al cual nos dirigimos, y hemos hecho de esta lucha nuestra razón de ser, y los que ostentan el poder utilizándolo abusivamente haciendo gala de una prepotencia tan ancestral como desafortunada.
Pero como lo que hoy nos preocupa es presentaros una "comedia" y las comedias suelen acabar bien, el Lliure no quiere ir contra la costumbre, y subscribimos momentáneamente el cuplé más optimista de Les Noces de Fígaro."
Ja veieu que la comèdia,
Si salven els seus errors,
Pinta la vida del poble,
Del públic espectador.
Si hom l'escanya, s'enfurisma.
Crida i s'agita felló
A la fi revé la calma
Els crits es tornan cançons.
(Ya veis que la comedia, / Si salvamos sus errores / Pinta la vida del pueblo, / Del público espectador. // Si se la ahoga, se enfurece, / Grita y se agita rebelde. / Al fin vuelve la calma. / Los gritos se vuelve canciones.)
("Fragmento del Programa".)

"Doscientos años nos separan de "Les noces de Fígaro", la célebre pieza de Beaumarchais, y veintiuno nos alejan del estreno, de la versión en catalán en 1967, de Francesç Nel·lo, que tuvo efecto en la Aliança de Poblenou, en una de las memorables sesiones de la operación llamada "off Barcelona". Dicha encrucijada encerraba no pocas claves fundamentales para explicar el teatro catalán de esta hora, entre ellas, la gestación del propio Teatre Lliure, que hoy nos ofrece la misma obra, la misma versión, sólo que con un ropaje artístico y profesional de primerísima calidad. De aquellas esperanzas, de aquella brega, nacieron esos logros. Si la lección fuera mejor conocida, se evitarían, tal vez, muchos patinazos y mezquindades.
Así, pues, el nuevo montaje de Le noces, *que ha dirigido Puigserver, quienes comenzamos a ingresar en el gremio de los más viejos del lugar, lo vemos como un reencuentro cargado de significaciones. De poco serviría, sin embargo, esa dimensión circunstancial de no encontrarnos ante uno de los trabajos más pulcros, acabados y eficaces del Lliure.*
Para empezar, la traducción de Nel·lo, admirable, con un léxico brillante y precioso —sorteando arcaísmos sin que el texto pierda su condición histórica— se diría que ha decantado

sus cualidades literarias y que los personajes-actores han establecido con ellas una cálida, entrañable identificación.

Como se sabe, la obra de Pierre Agustin Caron de Beaumarchais fue una de las piezas prerevolucionarias, censurada durante años en su país, fue escrita en 1785, un decenio después del gran triunfo popular que el autor consiguiera con El barbero de Sevilla. *Se trata, en consecuencia, del juego comediográfico, en torno a una figura en la que se iban a inspirar obras y "óperas" celebérrimas. En los originales de Beaumarchais —en* Le Barbier *y en* Le mariage *se advierten claros influjos molierescos y el auge de las formas de la Commedia dell'Arte que introdujeron en Francia los cómicos tránsfugas italianos con gran fortuna.*

La arquitectura de Les noces de Fígaro *es la propia de la comedia de enredo, antecedente arquetípico del vodevil, concebido desde la sátira y con unas dimensiones éticas y políticas que, como digo, le acarrearon en su día no pocos conflictos con el poder.*

La madurez del Lliure se pone a prueba en el aprovechamiento integral de las posibilidades del propio juego escénico y en olvidar cualquier exceso en el latiguillo moral y crítico que brinda el texto. He aquí un distingo básico respecto al montaje de cuando vivía aún el difuntísimo general. Fabià Puigserver no cae en la torpe ingenuidad de potenciar metalenguaje ni cándidas complicidades: la vigencia de la denuncia es la vigencia del clásico y sanseacabó.

Lo importante es la buena conducción de esa intriga nobiliaria y doméstica, enrevesada y difícil, necesariamente abocada a evitar la reiteración formal de los constantes equívocos que en ella se suceden. La excepcional categoría que tiene esa última diversión del Lliure —un éxito cantado— reside precisamente en la habilidad de todo el grupo para situar su ejercicio en el punto exacto de una contemporaneidad escénica incuestionable, poniendo el acento justo en lo que el autor quiso decir en su día.

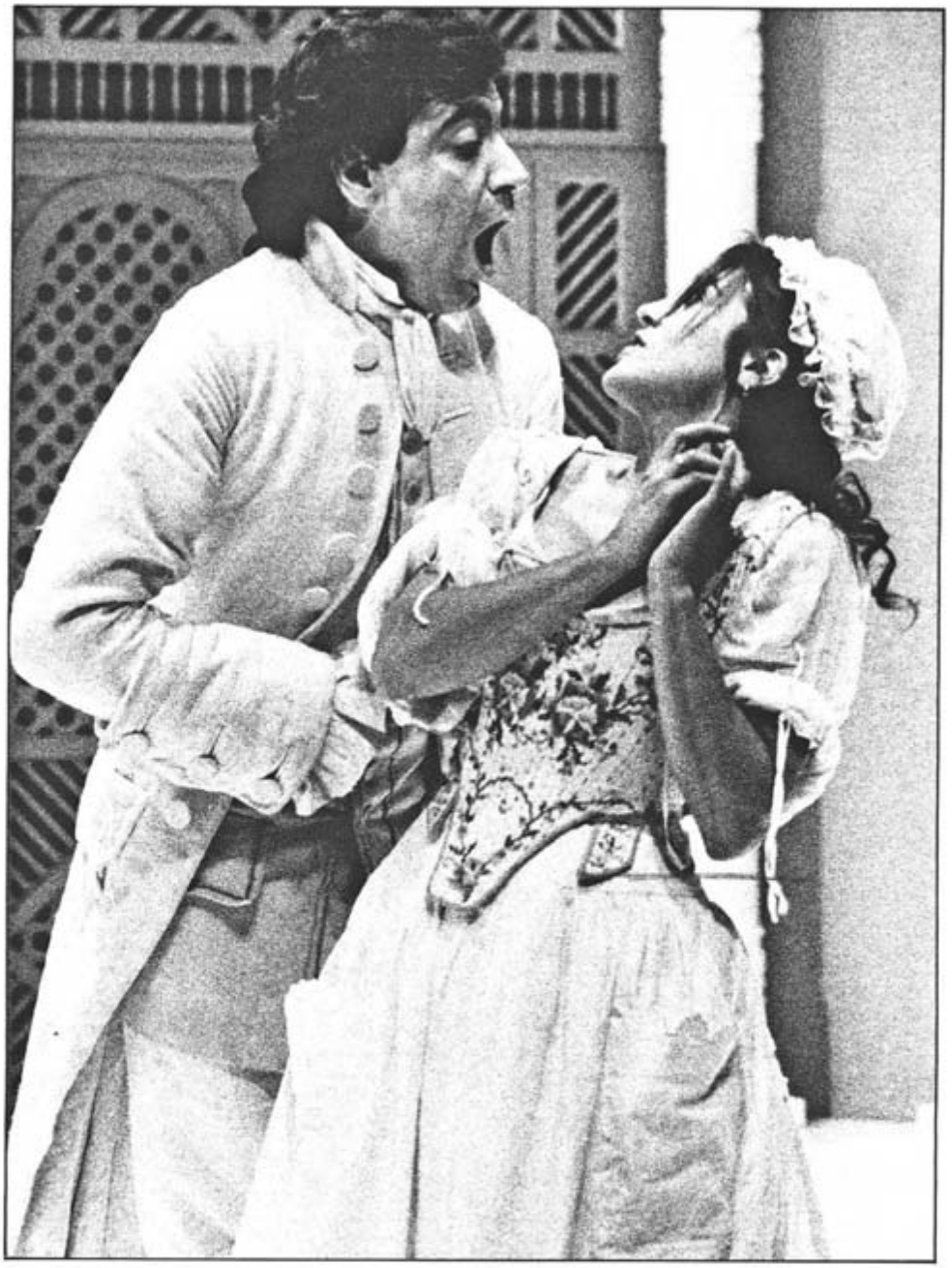
Sobre el particular, resulta sencillamente modélico el monólogo de Fígaro (Lluis Homar) en la escena segunda del cuarto acto —premiado con una ovación espontánea—, momento culminante del espléndido repertorio de interpretaciones que ofrecen Les noces. *Con una estructura menos poliédrica, se diría que la obra establece uno de los duelos actorales que hacen época, aquí entre un Homar, que se crece de día en día, y un Jordi Bosch (el Compte Almaviva), sencillamente perfecto, en el mejor trabajo, creo yo, que puede exhibir su trayectoria profesional.*

Anna Lizarán (la Comtesa) no le presta el texto un gran papel estelar, pero en todas sus comprometidas intervenciones —y quizá por ello mismo— la actriz pone su acreditada sabiduría en el gesto y la palabra: la malicia exacta en el matiz es un territorio que domina con absoluta autoridad.

Completando el cuarteto principal, Emma Vilarasau (Susanna) prodiga con eficaz soltura la exigencia de su bullicioso papel.

Como en tantos trabajos del Lliure, las figuras complementarias se acoplan a una gran labor de conjunto. Alfred Lucchetti, Carlota Soldevila, Rafael Anglada, Enric Serra y un sorprendente, jovencísimo, Santi Ricart..., contribuyen con absoluta propiedad a redondear esa diversión, ubicada en una certera escenografía del propio Puigserver, y que es de primera calidad, entre otras cosas, porque divierte ostensiblemente a quienes la ejecutan. No se la pierdan." (Joan Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 10 de febrero de 1989.)

"(...) Más allá de las excelencias de una representación llena de fuerza, vida y ritmo, de autoridad teatral, de casi exhibición de lo que es un trabajo de equipo al servicio de un texto divertido e intencionado, los presentes celebraron —celebramos— que la tozudez de unos profesionales haya superado la miopía de determinados políticos en materia teatral.



Varias escenas de "Les noces de Fígaro", de Beaumarchais. Sobre estas líneas, Emma Vilarasau y Jordi Bosch. En la otra página, en la parte superior, de nuevo Emma acompañada por Santi Ricard. Debajo, a la izquierda, otro momento de la representación del Lliure; a la derecha, Lluis Homar como Fígaro. (Fotos: Ros Ribas).







Por motivos que ya se han explicado en este diario —intervino directamente en el montaje de esta obra en 1967— Puigserver tiene un amor especial hacia Les noces de Figaro, *un texto de auténtica categoría literaria, que él ha montado ahora con gran sensibilidad. Como cuidado y acertado son el vestuario de César Olivar, la música de Arrizabalaga y su escenografía.*
En torno al personaje de Figaro —un antihéroe, una persona sencilla y llana y que simboliza la libertad frente a todo tipo de poder— Beaumarchais escribió hace 200 años esta obra llena de inteligencia teatral, en clave de comedia, y de la que participan, en proporciones yo diría que exactas, la risa, la emoción, el engaño, la envidia, el amor y la intriga.
La lectura que ahora propone el Lliure de Les noces de Figaro *no es la misma que la que hace veinte años propusieron Francesc Nel·lo y él, en un reparto en el que también estaba Carlota Soldevila. La lectura prerrevolucionaria que tiene la obra fue, entonces, un punto de partida del montaje, que buscaba ser parte de la difícil lucha contra la dictadura.*
Puigserver sabe que la situación no es hoy la misma y uno intuye que la razón última de su montaje es la invitación que le hace Beaumarchais —llena de riesgos— a afrontar un texto aparentemente sólo divertido y facilón, pero que en su propio gozo esconde sus mayores dificultades para llevarlo al escenario.
Digamos ya, que Les noces de Figaro, *del Lliure, es un gran espectáculo, lleno de felices recovecos, de momentos de encanto y autenticidad teatral y de un alto nivel interpretativo; viéndolo y disfrutándolo, yo recordaba algunos momentos de las producciones del Lliure de* Al vostre gust, *de Shakespeare, o de* Els últims vespres de carnaval, *de Goldoni.*
Una comedia de estas características exige un reparto muy ajustado, el que pudo disponer el director del Lliure y al que ha sabido sacarle el máximo partido. Así, es justo señalar el espléndido trabajo de Jordi Bosch —imponente toda la noche—, Lluis Homar —en su monólogo encontró su mejor momento—, Emma Vilarasau —un derroche de guiños, frescura y jovialidad— y Anna Lizarán, que pasea por ese patio/hacienda andaluz inventado por Puigserver, su calidad y su temple teatral.
Pero lo que sobre todo ha conseguido Puigserver es un fenomenal trabajo de equipo, en el que todos se apoyan entre sí, y un atractivo muestrario de gestos y matices en el hacer y el decir de los actores. En papeles secundarios hay un buen trabajo de Enric Serra y una feliz escena de Carlota Soldevila, junto al ímpetu juvenil de Santi Ricart.
Pero, repito, el espectáculo es de equipo y de clima, y derrocha calidad y atractivo por todas partes. El Lliure, y ahora se ha vuelto a demostrar, sigue siendo lo mejor que aquí tenemos."
(Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 10 de febrero de 1989.)

"Fabià Puigserver sostiene que la localización de la obra de Beaumarchais en las cercanías de Sevilla, en ese palacio-cortijo de Aguas Frescas, feudo del conde de Almaviva, señorito andaluz y grande de España, no es gratuita ni sirve para que la pieza resulte más digerible para la censura de Luis XVI.
Sin embargo, cuesta creer que el barbero Fígaro, "rasant de ville en ville", sea ese sevillano deslenguado, vivales y mentiroso que quiere hacernos creer Puigserver. Porque, para ser sevillano, y sevillano de 1784, el tal Fígaro, a sus 30 años, parece más cultivado que el notario Blas Infante y con más mano izquierda que el señor Rodríguez de la Borbolla.
Amén de ser licenciado en química, farmacología y cirugía, ciencias relativamente novedosas para la época (1784), el tal Fígaro demuestra —en su monólogo de la escena tercera del quinto acto— saberse al dedillo su Montesquieu, su Voltaire, su Diderot —sobre todo su Diderot—, y haberse leído, de cabo a rabo, el "Tableau économique", aquel mamotreto de François Quesnay, con sus parrafadas sobre el producto neto. Para un sevillano de 1784 no está mal, nada mal.
En aquel siglo de "gendelettres", en el que todo quisque, desde los reyes a las queridas, era puntiagudo y envenenado como las plumas de oca, Caron de Beaumarchais pasó, al decir de Paul Morand, "à côté de la littérature pour entrer droit dans le génie". Y así, el padre de Fígaro —acojonado, con su cuchilla de barbero, ante la cuchilla del doctor Guillotin, que él afilaba con sus frases—, pasó, casi de puntillas, a la inmortalidad.

(...) Hay que ver con qué sabiduría, con qué puñetería coloca las frases Anna Lizarán (la condesa), más comedianta que nunca, rezumando toda ella Chanel número 5 y mirándose al Querubín (Santi Ricart, una perla; haciendo la muda, descaradamente, de la infancia a la adolescencia, a la vista del público, guiñándole el ojo) como quien se mira al niño Jesús de Praga. Hay que ver cómo Lluis Homar (Fígaro) agarra al público y se lo mete en un puño con su célebre monólogo, servido esta vez con la honestidad, la tozudería y el arte del que sabe lo que dice y por qué lo dice, más allá de las martingalas del "teiatru". Hay que ver, y aplaudir, a ese Jordi Bosch (el conde Almaviva), que si bien nunca será un grande de España (para eso hay que ser Vittorio Gassman, el de La escapada, *el Almaviva ideal), demuestra en ese espectáculo su gran condición de actor cómico, un cómico con autoridad y presencia, con un rostro y unas manos, sobre todo con unas manos a las que uno no confiaría su vajilla, como no la confió en su día a las de Peter Sellers.*

Hay que ver y aplaudir a Emma Vilarasau, la "suivante" perfecta, una actriz dramática que, cuando quiere, sabe convertirse en un delicioso bolado. Hay que verlos y aplaudirlos a todos, porque conocen y practican esa gran verdad que es la que mantiene vivo el teatro, el gran teatro: "L'art de plaire". Y hay que sacarse el cráneo, como diría mi colega Joan Casas, ante el talento y el arte —el arte, siempre el arte, como en los toros— de Fabià Puigserver, el cual se ha montado un patio andaluz, iluminado como nunca por Xavier Clot, entre cuyas once puertas corre un aire de libertad, de poesía, de malicia y de libertad. La de Beaumarchais, la de Fígaro, la de Almaviva, la de la condesa, la de Susana, la de Querubín y la del Teatre Lliure." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 10 de febrero de 1989.)

"(...) A mi entender, el Lliure evidencia en este montaje muchas de las características que modelaron su fundación: austeridad, ausencia de barroquismo y profesionalidad sin aventurerismo de dudosa filiación o resultado. ¿Qué factores contribuyen a este ensamblaje de elementos que hace de Las bodas de Fígaro *un espectáculo modélico? Aparte de la labor actoral de conjunto, Fabià Puigserver ha volcado su sensibilidad en dos aspectos fundamentales: una arquitectura simple en la escenografía y un exquisito uso de la iluminación como factor ambiental. Escenografía y luces se subordinan al actor y éste supera las posibles tentaciones de individualismo desestabilizador, al desarrollo de un texto preciso cuya dramaturgia es clara.*



La resistencia frente al poder, que expresa la obra de Beaumarchais —poder que ni siquiera parece excesivo por lo habitual— puede tener también su correlato en esta época de crisis, aunque no estemos, como cuando escribió Beaumarchais, al borde de ninguna revolución. Y ya que con tanta insistencia me he referido a los actores, ¿sería injusto hacer distinciones? Puede que sí, pero también lo sería no hacerlas. Anna Lizarán asimila todos los quiebros de la condesa Almaviva; levísimas transiciones del espanto a la complicidad, de la ternura al disimulo, de la incertidumbre a la pasión. Y hay que hablar de Emma Vilarasau. Dar réplica, en un personaje tan efervescente como Susana, a la hondura y a la calidad de Anna Lizarán, es prueba de actriz grande. El tono estelar de Lluis Homar alcanza su cumbre en dos momentos claves de la obra: el monólogo y el enfrentamiento con el conde. El actor, exacto de gesto y de palabra, Jordi Bosch, expresa con patética altivez la perplejidad de un derrotado. Y en papeles menos relevantes ¿a quién destacar? No hay secundarios en el Teatre Lliure. ¿La apasionada inocencia de Santi Ricard en Querubín? ¿El registro cambiante de Carlota Soldevila? ¿Las reminiscencias de la Comedia del Arte en Alfred Luchetti o Enric Serra? ¿O quizá ese jardinero borracho que encarna la precisión de Arthur Trias?

Citémoslos a todos, a sabiendas de que, en un acto de justicia valorativa, habría que personalizar también en el análisis de su gozoso trabajo: Rut Descals, Rafael Anglada, Blai Llopis y Joan Matamalas." (Javier Villán. "El Independiente". Madrid. 11 de julio de 1989.)

LLUNA DE TEATRE, LA. Palma de Mallorca

KABYL

De Joan Guasp. Dirección: Antoni María Thomás. Escenografía: Miguel Conti. Vestuario: Jaume Llabrés. Música: Jaume Sureda y Antoni Miranda. Intérpretes: Rafel Ramis, Guillem Simó, Francesc Aguiló, Antoni Oliver, Catalina Alorda, Montse Cassanyes y Gabriel Gamundí. Estreno: 14 de octubre de 1988, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

Después de ver Kabyl, *a tres días de su estreno, no encuentro ni una sola razón para modificar el criterio que, desde el momento en que fue escrita, mantenía sobre esta obra y que, por lo visto, es coincidente con el de aquellos que decidieron otorgarle el premio "Buero Vallejo" y —en su versión catalana— el accésit al "Ignasi Iglesias".*

Desde el primer momento entrevi en Kabyl *un buen espectáculo escénico. Mi preocupación era saber si éste podría ser resuelto por nuestros actores, ya que Joan Guasp, como otros colegas, mantiene un compromiso tácito con la gente de aquí y prefiere que sea ella la que debute con su teatro.*

Mis dudas y mi preocupación han sido, finalmente, aparcadas por el buen hacer de La Lluna de Teatre *que, limando antiguos defectos, ha acertado de lleno tanto en el reparto como en la estructura escénica, lo que supone para Antoni María Thomás una doble diana en su historial, logrando extraer del texto de Guasp toda la amplia gama de sus valores.*

Lo imaginativo del libro, el riesgo de su "herejía", cabría buscarlo en un tratamiento que rompe moldes y encorsetados esquemas y que juega cómodamente con conceptos, sin adscribirse declaradamente a ninguno de ellos: el absurdo, el surrealismo, la heterodoxia y la caricatura sucumben, finalmente, a una llamada de atención, simplemente humana —evidentemente doméstica— que no sólo hace inteligible toda la propuesta escénica, sino que sacude la atención de quien ve y escucha sorprendiendo, desconcertando y, en ocasiones, hasta provocando. Y si sorprender, desconcertar y provocar, obligando al espectador a mantener alta la guardia, no es teatro, que vengan y me expliquen qué diablos es lo que hay que hacer en el escenario.

Un dinámico ritmo, mantenido en la primera

parte, como resultado de la entrega y el entusiasmo de la gente de La Lluna, apoyados en un trabajo actoral de categoría, da paso, en la segunda, a una vertiente dramática, donde, sin pretensiones dogmáticas, se introducen apremiantes dudas en base a admoniciones serias y suficientemente claras.

Como soy de los que piensan que la resurrección de nuestro teatro (del teatro de aquí) debe llegar por caminos como el de Kabyl, *no me queda sino felicitar a cuantos lo han puesto en pie: desde el CIM al último tramoyista. Y darme la razón porque en aquella lectura subyacía el buen espectáculo que acabo de ver."* (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 18 de octubre de 1988.)

"(...) El último reto de La Lluna de Teatre consistía en levantar un espectáculo con el texto inquietante, sugestivo y difícil que es Kabyl, *obra finalista del "Ignasi Iglesias" de 1984.*

(...) Transitando por una ruta sinuosa y muy personal que recorre las vertientes del surrealismo y del absurdo, Joan Guasp elaboró aquí una sátira de nuestro tiempo, irónica y sangrante a la vez. Los perfiles simbolistas con que se dibujan personajes y objetos, juegan permanentemente, pues, con la paradoja de la tragicomedia. Kabyl, un ser individualista y errático, inocente y ansioso, tiene algo de cada uno de nosotros. Él es la referencia central que Guasp utilizó para satirizar la frivolidad de las relaciones personales, las perversiones políticas —encarnadas en el Delegat Munyidor*—, las esperanzas y temores de nuestro tiempo. El temor constituye, creo yo, el vago sentimiento que conforma la atmósfera de la obra. La irrupción de la figura misteriosa, "out-sider"y, sin embargo, tiránica de la Bubota, es el dato clave añadido a las vicisitudes de una acción en apariencia disparatada.*

Es el fantasma al que todos se someten, causante de la degradación de todo un ecosistema moral y material.

Al frente de La Lluna de Teatre, el director Antoni M.ª Thomás quiso acometer un montaje ambicioso en el que se aprovecharon al máximo los recursos no demasiado cuantiosos de la ayuda oficial. En algunas secuencias, la pirueta escénica parece primar excesivamente sobre los diálogos que no siempre alcanzan la nitidez del que tiene lugar en la segunda escena del segundo acto entre Kabyl (Rafel Ramis) y el Delegat (Guillem Simó), por citar uno de los mejor construidos. Diré de paso que este es, también, uno de los muchos pasajes que revelan la categoría interpretativa de ambos actores; Rafel Ramis exhibe un protagonismo seguro, eficaz, dueño de amplísimos recursos, mientras que Guillem Simó —una especie de Puigcorbé a la mallorquina— se mueve con un estilo gestual y una autoridad en la palabra, francamente admirables. Regreso a la dirección para apuntar los méritos incuestionables del trabajo de Antoni M.ª Thomás, aun cuando posiblemente Kabyl ganaría con una Leidi Mumú más maliciosa y no tan movediza y saltarina y una Bubota más sútilmente perversa, menos vociferante y galáctica. En cualquier caso se trata de aspectos menores y adyacentes a una puesta en escena globalmente afortunada, encomiable sin duda a tenor del frágil contexto en que dicha aventura se ha producido." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 26 de octubre de 1988.)

LLUNA PLENA. Sueca (Valencia)

JO, DE TU, NO M'HO PERDRIA...
De Abel Guarinos, sobre textos de Bernati Baldoví. Dirección: Abel Guarinos y el colectivo. Escenografía: Catapí. Música: Isabel Manyez. Intérpretes: Clara Alcañiz, Clara Beltrán, Alicia Bernardo, Joan V. Carbonel, Alfred Casarí, Carles Galletero, Abel Guarinos, Joan Hervás, Elena Mas, Lluís Peris, Julia Ruiz y Pau Sapiña. Estreno: 3 de enero de 1989, en el Centre Municipal Bernat Ibaldobi en Sueca (Valencia).

COMPAÑÍA MADRID TEATRO. Madrid

VIOLETAS DE MARZO
Sobre textos de Bertolt Brecht. Dirección: Luis Castilla, Simón Delgado y Javier G. Yagüe. Intérpretes: Fernando Cano, Teresa Cardell, Francisco Espada, Francisco García, Teresa Gómez, Antonio González, Maite Jiménez, Daniel Rodríguez, Luis Santos y Concha Villarrubia. Estreno: 10 de febrero de 1989, en la Sala Cuarta Pared, de Madrid.



En la otra página, integrantes del Lliure en "Les noces de Fígaro", dirigida por Fabià Puigserver. Sobre estas líneas, "Violetas de marzo", de B. Brecht. (Foto: Pilar Cembrero).

"Un rincón para la memoria del terror. Textos de Brecht articulados para contar, según la línea formal de Cuarta Pared, la miseria del advenimiento del nazismo. Escenas minúsculas, personajes de diversos estratos, piezas del puzzle que nos da, en su conjunto, la imagen de un período histórico preciso: aquel en el que "todavía" hubiera sido posible frenar la ascensión de Hitler. Primeras victorias de la escenografía fascista, grandes desfiles a la luz de las antorchas, palabras mesiánicas del dictador, exaltación del nacionalismo alemán, discriminaciones raciales, presencia agresiva de las SS, intervención en la guerra de España, liquidación de la prensa libre y, sobre todo, la forja de un nuevo tipo de ciudadano, temeroso y convencido de encontrarse en las puertas de un gran e imparable acontecimiento histórico. Unos, sabiendo que deberán aceptar pasivamente los campos de concentración, y, otros, su papel ambiguo de héroes y asesinos. En conjunto, una sustitución de la racionalidad, de la idea de que la historia la hacen los hombres, por la aceptación de un destino brutal e inmodificable.

Muchas personas piensan que hablar del III Reich a estas alturas es cosa sin demasiado sentido. Son, según dicen, miserias del pasado, figuras del museo de la historia. No es esa, sin embargo, la sensación que se tiene como espectador de estas Violetas de marzo *que nos propone el grupo Madrid Teatro en la pequeña sala. El propio Brecht cerraba su* La irresistible ascensión de Arturo Ui, *recordándonos que quizá en aquellos momentos, cuando Hitler era ceniza, otros se preparaban para ocupar su puesto. Y es que cada terror tiene su propia semántica, su propia iconografía espectacular, su propio estilo, sin que, en el fondo, el mecanismo específico de la degradación humana se altere. Muchas banderas significan lo mismo, aunque sea distinto su color.*

Todo esto se vive en el minúsculo microcosmos de Cuarta Pared. Quizá esta vez, al romper la estructura intimista, autolimitativa, que ha caracterizado muchos de los montajes vistos en la sala, aparecen una serie de problemas estéticos nuevos y no siempre bien resueltos. La actuación, en concreto, tiene a veces un tonillo declamatorio o un punto de teatralidad que no parece corresponderse con las relaciones establecidas entre el espectáculo y sus cercanos y, deliberadamente, muy escasos espectadores.

Pero es mejor, pienso yo, equivocarse en esta dirección y buscar el modo de ir resolviendo el problema, antes que, en función de la sala, hacer del espectador la simple visita inoportuna a la hora en que un núcleo de personajes muestran su miseria. Cuarta Pared debe conservar cuanto supone la inmediatez del espectador, su participación inesquivable, pero sin olvidar el sentido de la teatralización que si está en Violetas de marzo. *Aunque ello, ya digo, plantee, de momento, irresueltos problemas de estilo."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid, 17 de marzo de 1989.)

MADRIGAL. Pontevedra

CANDO A GATA ANADA OS GRILOS
De Fermín Vilaboa. Dirección: Luis Lemos. Intérpretes: María González, Elvira Franco, Patricia Bermúdez, Luis Lemos, Carlos Vilaboa y Luis V. Lemos. Estreno: 19 de agosto de 1989, en el Teatro Principal de Pontevedra.

COLECTIVO TEATRAL MAITE AGIRRE. San Sebastián (Guipúzcoa)

PELOTARI
Del colectivo. Dirección: Maite Agirre. Escenografía: Xabier Olaizola. Intérpretes: Izaskun Arriola, Marta Karlos, Jonan Goenaga, Elixabet López, Xavier Martiarena, Susana García, Miren Orbegozo, Ángel Comerón, Yolanda Alonso, Patxi Lasa y Karlos Yerobi. Estreno: 8 de junio de 1989, en el Frontón Beotíbar de Tolosa (Guipúzcoa).

"(...) Porque Pelotari *es, sin más, un juego de pelota. Acaso no un "estelar" de Anoeta, del Galarreta o de Gernika, pero sí uno de los que día a día se ven en cualquier pared alta, esbelta y resistente de Euskal Herria. No hay pelota en este partido. Hay actores pelotaris. Hay voces. Hay una dirección que los mueve entre tanto y tanto como un botillero viejo y sagaz. Y con todo eso, la pelota "se ve", "aparece" en el rebote. Hay instantes mágicos. Sonidos metálicos que zigzaguean por las paredes y explotan al escaparse. Hay un segundo sacro cuando ningún jugador está en la cancha sino expectantes en la grada y sin embargo tú, con un escalofrío "visualizas" la bola y atrapas una hebra del rito, la imagen. Porque el frontón vacío acaso sea un "aislador metafísico", un cromlech extraño.*
Eso fue para mí Pelotari. *Comprendo que al principio, gente del grupo dudara de lo que estaba haciendo. Parece sólo un juego. Un partido entre actores pero también es seductor en su coreografía, en sus chispas de teatro. Puede que sea repetitivo. Parece que los movimientos y las voces tan milimetradas podrían ser así o de otra manera. Pero ese es el juego. Quizás le sobren minutos, quizás haya claroscuros en intenciones y personajes pero cualquier pelotari les dirá cuán largo, repetitivo y a veces vacío es el camino hacia el tanto 22."*
(Begoña del Teso. "Deia". Bilbao. 10 de junio de 1989.)

TEATRO DO MALBARATE/ PRODUCCIONS DO NOROESTE, S.A. (Santiago de Compostela. La Coruña)

GALICIA, S.A.
De varios autores. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía y vestuario: Antonio F. Simón. Música: Emilio Cao. Intérpretes: Rosa Álvarez, Ernesto Chao, Antonio Durán "Morris", Luma Gómez, Mabel Rivera, Marisa Soto, Diego Varela y Tuto Vázquez. Estreno: 17 de enero de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela (La Coruña). Espectáculo subvencionado por la Xunta de Galicia.





TEATRO DE MALTA. Albacete

UNA DE VAMPIROS
De Gregorio Jiménez y colectivo. Dirección: Pedro Nares Sirvent. Escenografía: Pepe Otal. Vestuario: Juan Cifuentes. Intérpretes: Marta Torres, Juan Cifuentes, Gregorio Jiménez y José M. Moreno. Estreno: 1 de abril de 1989, en el Auditorio Municipal de Albacete.

COMPAÑÍA DE MANUEL ALONSO. Las Palmas de Gran Canaria

PAULÍN Y CLOT
De Manuel Alonso. Dirección: Guillermo Ayesa y Rosa Férez. Escenografía: Manuel Alonso. Intérpretes: Manuel Alonso, Olivia Valencia, Rafael Barrionuevo y Leopoldo Reyes. Estreno: 30 de junio de 1989, en el Centro Insular de Cultura de las Palmas de Gran Canaria.

COMPAÑÍA DE MANUEL SOLAS. Sevilla

¡CUIDADO CON EL DE LOS CUERNOS!
De Sigfrido Blasco y Adrián Ortega. Dirección: Manuel Solas. Intérpretes: Manuel Solas, Isabel Arbones, Montse Clot, José María Urdelay, Joaquín Cubells, Aida F. Candeja y Jaime Ros. Estreno: 1 de febrero de 1989, en el Teatro Maravillas de Sevilla.

LA MARAÑA. Cádiz

UN DÍA CUALQUIERA
De Franca Rame y Darío Fo. Dirección: Eduardo Valiente. Intérpretes: Beluqui Daza, Eva Mar, Isa, Andrés Alcántara y Fernando Giampaglia. Estreno: 27 de mayo de 1989, en la Casa de Cultura de Jimena (Cádiz).



MARCELINE I SYLVESTRE. Barcelona

BUGABOO
De M. Kahn, J. Ventura y A. Vilardebó. Dirección: Arnau Vilardebó. Música: Josep Ventura. Intérpretes: Marceline Kahn y Josep Ventura. Estreno: 30 de enero de 1989, en el Teatro Regina de Barcelona.

COLECTIVO MARGEN. Oviedo

AHOLA NO ES DE LEIL
De Alfonso Sastre. Dirección: Arturo Castro. Intérpretes: José Antonio Lobato, Ceferino Cancio y Eduardo Antuña. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Teatro Campoamor de Oviedo.

"(...) Margen, en su obra de Alfonso Sastre, inicia ya esa renovación, cambia, abre sus puertas. Para la iluminación ha buscado un especialista que funciona, en la caracterización de personajes ha utilizado a un miembro de TEG, y en la dirección ha intercambiado experiencias con otra profesional vinculada a ese grupo, incluso la escenografía está mejor empleada que en su anterior trabajo.
La obra es divertida, un juego de relaciones verbales que adoba y esconde el tema de la guerra y el maltrato a una raza inferior, a un chivo expiatorio, un esclavo chino, víctima de dos soldados del "desastre" que luchan en Cuba, la perla antillana, cuando ésta se perdía irremediablemente en el 98. Ahola no es de leil *se fija en la pronunciación de la jota por una de sus actores de más oficio. El texto hace reir incluso porque algunas expresiones tienen resonancia del bable.*
Dos personajes con la jerga de Vallecas ensañados en el pelele que tienen que llevar a la muerte. Un texto antiguo en el trazado teatral contemporáneo, discurso sobre relación entre oficiales y prisionero. Margen recupera el diálogo perfectamente trazado en una interpretación justa, que supera la autodirección de su anterior obra. Histriónicos, sabiendo bajar al público e iluminarlo, con una adaptación perfecta al vestuario de la época de guerra en colonias.
En la segunda parte hay un exceso de agriar el tono cómico de la obra, esa muerte en África precedida de un innecesario juego de anacronismos estéticos, en el vídeo de los chinos o la lancha zodiac, un uso alternativo del texto que tiene poco que ver con el resto del tema." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 23 de mayo de 1989.)

"(...) Una notable sorpresa de creación de Margen de la pieza de Alfonso Sastre, Ahola no es de leil, *con dirección de Arturo Castro. De una pieza menor en la obra del gran dramaturgo español, los de Margen hicieron un espectáculo denso de significación, servido por magníficas interpretaciones de José Antonio Lobato y Ceferino Cancio, muy bien acompañados por el joven Eduardo Antuña. La pieza se desarrolla en Cuba, durante la guerra de independencia y cuenta la historia de dos soldados madrileños encargados de conducir un chino, que asesinó a su esposa, hasta el lugar de la ejecución.*
En el camino pierden al prisionero, pero resuelven el problema: van al barrio chino y cogen a otro parecido. Lo necesario, en el fondo, era tener alguien para ejecutar. El espectáculo, plagado de situaciones divertidas, termina con un nudo en el estómago del espectador. Arturo Castro consiguió transmitir un clima inquietante, en un estilo sobrio, pero intenso." (Joaquín Benite. "El Diario". Lisboa. 14 de octubre de 1989.)

En la otra página, de arriba abajo, una escena de "Pelotari", del colectivo Maite Agirre. (Foto: Iñigo Royo); Teatro do Malbarate en "Galicia, S. A", (Foto: Enrique Banet); y Marceline i Sylvestre en "Bugaboo". (Foto: Jordi Bover). Bajo estas líneas, dos escenas de "Ahola no es de leil", de Alfonso Sastre, por el colectivo Margen. (Fotos: Paco García).





COMPAÑÍA DE MARÍA JOSÉ CANTUDO. Madrid

LA PEPA TRAE COLA
Libro: Carlos Borge. Música: Maestro Alonso y otros. Dirección: Carlos Ballesteros. Escenografía: Corominas-Farrel y Mariano López. Vestuario: Antonio Muñoz. Dirección musical: Grogorio G. Segura. Coreografía: Antonio Bardís. Intérpretes: M.ª José Cantudo, Tomás Zori, Fernando Santos, Rubén García, Eva Sola, Silvia Güel y el Ballet Blue Stars Dancers. Estreno: 17 de febrero de 1989, en el Teatro Cervantes de Petrel (Alicante).

"Tras el éxito alcanzado por Viva la Pepa *en la pasada primavera, María José Cantudo repite suerte y presenta una nueva revista sobre semejante fórmula; selección de números históricos, auténticos pilares del género, hilvanados por los insustituibles pasillos cómicos. Repite suerte y repite fortuna porque las facultades, la escuela y las prendas físicas de la Cantudo —que no vamos a descubrir ahora— son inseparables del éxito. Ella puede triunfar cante lo que cante, porque su simpatía posee un poder de transmisión al público sumamente eficaz. Si a ello se añade que el repertorio musical está avalado por la popularidad y seleccionado con rigor antológico, la complacencia del espectador es indiscutible, porque al mérito de las partituras se suma el nada desdeñable efecto de ser conocida y gratamente recordada.*
Pero con La Pepa trae cola, *la Cantudo no solamente prueba suerte, sino que puede afirmarse que ha adquirido todas las papeletas para que le toque el premio gordo, al rodearse de los, sin discusión, mejores astros cómicos de la revista española de la segunda mitad del siglo: Zori y Santos. Dos actores con sendas personalidades, tan definidas, que son inimitables e insuperables en su género. Ellos, formando trípode con Rubén García, cómico de larguísimo oficio, bien conocido y aplaudido del público sevillano, ofrecen un pasillo —el de la barbería— de irresistible comicidad, en el que desarrollan un trabajo irreprochable, de esos que no pueden alcanzar más que ellos.*
En el aspecto espectacular, la revista está muy cuidada: bien decorada, con gusto y dignidad, y extraordinariamente vestida, un atractivo ballet, al que se advierte adecuada formación, encabezado por dos vedettes —Eva Sola y Silvia Güell— de gratificantes palmitos, presta plástica y dinámica a las eternas melodías de la gran revista española, escuchadas siempre con agrado." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 30 de marzo de 1989.)

No parecen estos buenos tiempos para la revista, ese género que en nuestro país acuñó siempre lo más cañí en algunas páginas musicales imborrables cuando su época de esplendor. Ahora, sin embargo, es difícil poder ver por estos pagos un espectáculo realizado con la brillantez y el fasto que la cosa requiere. La

inversión necesaria, bastante cuantiosa, no parece razón de poco peso, y tal vez sea una de las causas del más bien modesto espectáculo que M.ª José Cantudo encabezó en el magnífico escenario del Teatro Fleta, excesivo para el número de integrantes y para los exiguos decorados que gastaba la producción.
Por lo demás, si acaso los contenidos, los diferentes números que componían la revista, hubiesen tenido mayor fuerza, tal vez el efecto de modestia se hubiese visto atenuado, pero tampoco. Los números cantados, con acompañamiento de cuerpo de baile, siguen siendo los éxitos imperecederos de antaño, acompañados ahora por música y coros en "play-back" que refuerzan las voces de los propios bailarines.
Las pequeñas escenas cortas, que entre pieza y pieza musical eran las encargadas de introducir el humor, no parecían precisamente monumentos de ingenio, en su elaboración, para la que se sigue apelando a temas y asuntos rancios, como la risa del mariquita, la recia virilidad del español y demás vetusta parafernalia antediluviana.
Lo más entrañable de la noche fue la pareja formada por Zori y Santos, algo mermados de facultades, pero fieles a los recursos de siempre. Tal vez sea éste un espectáculo pensado para marcos menos imponentes que el del gran teatro, donde la cosa quedaba a todas luces encogida y alicorta." (Rafael Campos. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 18 de octubre de 1989.

Nada nuevo aporta al género esta revista de la Cantudo. Ni siquiera el título, tomado de otro espectáculo similar que, treinta años atrás, mantuvo en la cartelera madrileña, durante muchos meses, el nombre de Celia Gámez.
No obstante, esta contratación navideña del Principal tiene algo de testimonio. Y, más aún, de testimonio vivo, al contar con nombres históricos como los de Zori y Santos, por los que el tiempo parece no haber pasado. El primero sigue siendo aquella graciosa peonza que creó escuela con sus evoluciones, y el segundo mantiene su aire cazurro con toda vigencia, apoyándoles este buen actor cómico que es Rubén García, para que el terceto histórico mantenga toda su vigencia.
Nada de chabacanería barata ni de concesiones al horterismo con algunas connotaciones coyunturales tan propias del género, ponen la pincelada humorística y completan el entramado de La Pepa trae cola *que es como el canto a un género que ha perdido —con las nuevas formas— toda su razón de ser. Tal vez por eso se haya declinado cualquier aventura innovadora y el espectáculo haya sido montado sobre presupuestos tradicionales* —Pichi, El babilonio, *etc.— con el apoyo técnico y casi constante del "play back" que, abaratando sensiblemente los costes, ha sido como un balón de oxígeno para la pervivencia de la revista, aunque sea con aires de museo.*
También, en este esfuerzo por mantenerse, el género arrevistado precisa de "vedettes" como María José Cantudo, que no se limitan a poner sobre las tablas (pasarelas ya no hay) una gratificante y bella anatomía, sino que la complementan con otras cualidades exigibles —aunque no patentes en todas las "vedettes"— como son una elegante manera de bailar, unos evidentes modos de actriz y una voz que, aunque casi siempre grabada, tiene claridad, potencia y entonación.



Sobre estas líneas, María José Cantudo en "La Pepa trae cola", un musical con dirección de Carlos Ballesteros. En la otra página, dos momentos de la interpretación de Eusebio Poncela en "Catón, un republicano contra César", de Fernando Savater. (Fotos: Juan Gijón).

El vistoso vestuario está a distancia de la escenografía, demasiado simple para este tipo de eventos, y la coreografía, también clásica en el género, pretende revitalizar números sacándolos de un tradicional encasillamiento, aunque sin romper esquemas.
La Pepa trae cola *viene a ser como un revivir de algo que, durante lustros, supuso una válvula de escape para generaciones. Hoy, la televisión ha hecho polvo estos planteamientos escénicos que se resisten a pasar a la historia."* (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 24 de diciembre de 1989.)

"(...) La "revista", que es la denominación habitual que en la España de este siglo se le ha dado a la comedia musical, se identifica por unos signos elementales: reparto de intervenciones entre mujeres despampanantes y cómicos feos, abundante pluma y lentejuela, profusión de chistes picantes y apoteosis obligatoria.
Con estos requisitos, aunque con bastantes altibajos, cumple este La Pepa trae cola, *cuyo título tan sólo se explica por el nombre de pila de la estrella. Lo que ocurre es que no es una "revista", se han reunido unas cuantas canciones populares extraídas de diversas piezas, se ha prescindido del esfuerzo de construir a su vera argumento alguno y se ha confiado en el poder de convocatoria de los casi legendarios Zori y Santos, a quienes se les han proporcionado muy pocos chistes potables.*
Decir que, sobre la práctica de la realidad escénica contemporánea, la "revista", lo mismo que otras manifestaciones del mundo del espectáculo, se encuentra prácticamente extinguida, no me parece que sea señalar nada del otro jueves. Es así: con excepción de un fenómeno intransferible como el de Lina Morgan o los breves destellos de cuidadas antologías, se trata de un género que se ha borrado del mapa, víctima de la evolución inexorable.
En ese sentido, propuestas como La Pepa trae cola, *que tiene bastante de intento antológico, saben a derivaciones nostálgicas, dirigidas a un sector de público muy determinado, en edad y en ideas, si se soslayan un buen número de intervenciones."* (Francisco Rotger, "El Día". Palma de Mallorca. 24 de diciembre de 1989.)

COMPAÑÍA MARÍA RUIZ. Madrid

CATÓN, UN REPUBLICANO CONTRA CÉSAR
De Fernando Savater. Dirección: María Ruiz. Escenografía y vestuario: Frederic Amat. Intérpretes: Luis Suárez, Juan Jesús Valverde, Cristian Casares, Gabino Diego, Amparo Valle, Félix Rotaeta, Manuel Alexandre, Eusebio Poncela, Abel Viton, María José Moreno, Carolina Blutrach, Sebastián Blutrach, Nacho de Diego, Mariano Gracia, Carmen Losa, Ángel Marqués y Álvaro Vaguena. Estreno: 11 de julio de 1989, en el Anfiteatro Romano, dentro del XXXV Festival de Teatro de Mérida (Badajoz). Espectáculo coproducido por el INAEM del Ministerio de Cultura, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y el Festival de Mérida.

"En opinión de María Ruiz, César —que no aparece como personaje en la obra, sino como constante referencia— transmite la imagen de un canalla. Por el contrario, Catón representa a la república, la moralidad del individuo a ultran-

za, al hombre virtuoso... "Defiende, por tanto —precisa María Ruiz— que el hombre debe ser virtuoso y libre. Catón, en fin, representa la decisión de un hombre de no servir a nadie".
Rebate María Ruiz la opinión extendida en algunos sectores que consideran a Fernando Savater como un filósofo que escribe un teatro denso... "Fernando es un hombre de teatro, uno de los grandes dramaturgos actuales en España. Y esta es una obra ágil, aunque de ideas, una obra que hace reflexionar sin pretensiones de intelectualidad."
Para la escenografía se cuenta con la colaboración de Frederic Amat, quien ha creado un "lenguaje alusivo a la obra y actual al mismo tiempo" en palabras de María Ruiz. "Para el primer acto —añade María Ruiz— que transcurre en el ágora de Utica, Amat ha creado un suelo de papeles de periódico. Y en el tercero, para reflejar el mar de Utica, cuando los ciudadanos abandonan la ciudad, se ha dispuesto un mar de bombillas azules, como si se tratara de una gran pista de aterrizaje, una pista en la que se va a producir el despegue de los ciudadanos." (Declaraciones a Eduardo Galán. "Ya". Madrid. 11 de julio de 1989.)

"(...) En el texto de Savater, la ausencia de acción no se suple por un exceso de reflexión, como alguien podría esperar, sino, simplemente, por una acumulación de frases, no siempre brillantes, y de anécdotas previsibles.
Pero, si la obra no da mucho de sí, menos aún la puesta en escena. Parece como si, desconfiando de que el texto pudiera ser atractivo para el público, se quisiera deslumbrar al respetable con una escenografía anonadante: una tonelada de periódicos y mil bombillas de color azul (la crónica cotidiana y el mar emblemático. No hay más, sin embargo. La dirección (María Ruiz), como si no existiera. Los intérpretes dicen sus réplicas como Dios y su propia experiencia les dan a entender. no todos entienden: Eusebio Poncela, por ejemplo, ignora lo que es declamar; Amparo Valle y Gabino Diego resultan patéticos (ellos, no sus personajes); los restantes deambulan por el escenario como almas en pena; sólo Manuel Alexandre y Félix Rotaeta se salvan del naufragio.
Dos preguntas inevitables: ¿estrenaría alguien este Catón si su autor se llamase José Díaz? ¿Qué pinta el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana coproduciendo esta criatura informe?" (Nel Diago. "Levante". Valencia. 13 de agosto de 1989.)

"(...) La obra comenzaba en la ciudad de Utica, último reducto de la república romana antes de que Julio César cambiase la forma de gobierno. Se trataba de una introducción que no terminó por introducir. Unos diálogos difícilmente trabados dejaron claras tan sólo dos cosas: que César iba a atacar la ciudad y que Catón era el defensor de la ley de la república. Se entremezclaron, sin dar tiempo a que las ideas fueran suficientemente asimiladas, pinceladas sobre el pueblo de Utica y sobre sus actitudes ante la presunta democracia romana y la tiranía cesárea. Destacaron únicamente los personajes de Apolonides y Demetrio, que parecían los únicos suficientemente bien planeados y planteados por el autor de la obra, Fernando Savater.
Una mesa alrededor de la cual se reunieron quienes todavía permanecían fieles a Catón y a la república constituyó la parte central cronológica de la representación, donde los personajes se perdieron en una discusión pretendidamente filosófica sobre la naturaleza de la libertad humana, en la que una vez más, fueron Demetrio y Apolonides quienes llevaron el mayor peso de la discusión. En realidad, a Fernando Savater hay que reconocerle un mayor conocimiento y una mayor habilidad para presentar teorías e ideas (no en vano es profesor de universidad) que la que demostró al escribir su obra. Se trató de un corte en la trama teatral, probablemente innecesario y que seguramente pretendía despertar en el espectador cierta curiosidad filosófica o hacerle ver la contraposición de determinadas ideas. Quedó en amago, a pesar de la interpretación de los actores, que en líneas generales fue correcta. No pudieron hacer mucho más.
Porque, en realidad, la representación fue salvada por los actores. Eusebio Poncela, un actor reconocido por su fructífera labor, estuvo correcto sobre las tablas y mucho más si tenemos en cuenta que su papel era precisamente el de alguien teatrero, Catón, algo que no se olvidaron de remarcar los dos filósofos de la obra, Demetrio (interpretado por Félix Rotaeta) y Apolonides (personaje al que daba vida Manuel Alexandre). Fue precisamente éste, quizás por su ya dilatada experiencia, quien mejor supo transmitir el mensaje de la obra. Es posible, además, que en el texto de Savater, se trate de un personaje especialmente trabajado.
El resto del reparto estuvo simplemente dentro de la corrección. Ni Gabino Diego en el papel de Estatillo, ni Abel Vitón en el de Lucio, ni siquiera Luis Suárez, J. Jesús Valverde ni Cristian Casares sobresalieron por encima de sus compañeros de reparto, algo que en definitiva se agradece porque los excesivos contrastes en la interpretación redundan en una mala impresión general de la representación. Quizás Amparo Valle, y sobre todo María José Moreno, en el papel de Servilia, hermana de Catón, lograran la actuación más redonda.
(...) En definitiva, Fernando Savater pudo haberse esforzado algo más al escribir su obra, porque se le ha quedado coja. Demasiado coja. Porque una cosa es profundizar y adentrarse en la historia tanto como Antonio Gala en su Séneca, no representada aún en Navarra, que consiguió dormir incluso a los insomnes, y otra muy distinta, quedarse corto y limitarse a dar pinceladas en bruto, como Savater en esta obra.
Por tanto, hay que reconocer la valentía de María Ruiz al decidir enfrentarse a ella y agradecer a la mayoría de los actores su disposición a dar vida a unos personajes a los que el autor no prestó demasiada dedicación. Pero, a pesar de los pesares, de donde no hay no se puede sacar, y si alguien lo consigue, merece el aplauso. Probablemente ésta fue la razón por la que quienes asistieron a Olite ovacionaron a los actores y a la directora de la compañía." (Joseba Balerdi. "Navarra Hoy". Pamplona. 27 de agosto de 1989.)

"(...) Savater ha dramatizado la esencia del poder político: su licitud ética y moral, la respuesta de los ciudadanos ante la legalidad y el enfrentamiento político-filosófico entre libertad social y libertad individual. Tal vez, el pensamiento de Savater pueda encerrarse en este brevísimo diálogo que mantienen el senador Trebonio —antes de abandonar Utica— y Catón: "La causa de los vencedores agrada a los





dioses", asegura Trebonio, a lo que responde Catón: "La causa de los vencidos agrada a Catón".
En cierto sentido se trata de un "teatro de ideas", de una obra que abandona en algunos momentos la acción dramática para detenerse en un denso diálogo filosófico-ético-moral-político entre los personajes. Lo que sucede, fundamentalmente, en el último acto, durante el banquete previo al suicidio de Catón. No obstante, la detención de la acción puede justificarse por la necesidad de explorar el pensamiento íntimo de Catón, los móviles que le conducen a elegir el suicidio como única vía moral para mantener su ideal de hombre virtuoso y libre.
Teatro, pues, llamado de ideas, en el que María Ruiz se mueve con absoluto dominio de la situación. La directora ha conseguido una atractiva puesta en escena, dotando de ritmo a la función. Para todo ello, María Ruiz se sirve de una poética escenografía de Frederic Amat que suscita un hondo lirismo reflexivo.
Amat ha diseñado una escenografía muy sencilla para el anfiteatro romano: por un lado, un inmenso mar dibujado por múltiples bombillas azules, y por otro, un ágora romana construida sobre un suelo de papel de periódico. Con ello sugiere que lo cotidiano va a ser destruido por las tropas de César, que el mundo de la cultura y del pensamiento va a ser aplastado por el poder militar. Una iluminación creativa de Josep Solbes va transmitiendo imágenes de una playa en calma, de un lodazal, de un lugar semiderruido, de una noche tensa...
Contribuye de manera especial en la puesta en escena la música de flauta que un músico —como si fuera el flautista de Hamelín— va tocando a lo largo de la representación, creando un ambiente de nostalgia y tristeza por lo que está a punto de desaparecer.
Los problemas de acústica existentes en el anfiteatro influyeron en la interpretación de algunos actores, que se vieron obligados a elevar demasiado la voz, de manera que se perdían matices y valores interpretativos. Fue, sin duda, el aspecto mejorable de la función. En cualquier caso, el trabajo realizado por Manuel Alexandre merece todos los elogios posibles." (Eduardo Galán. "Ya". Madrid. 13 de julio de 1989.)

"(...) La resistencia de Utica sirve al filósofo Savater para enfrentar dos formas de gobierno —democracia y dictadura— y hacer reflexionar superficialmente sobre la libertad y la esclavitud. Para ello sitúa la acción en Utica, y en un paisaje blanco, netamente mediterráneo. Y le hace a uno dudar sobre su preferencia o su antipatía hacia el primer gran suicida de la historia que, en su rectitud, aparece como un mesías a quien parece importarle sobre todo su propia gloria. Esta impresión queda magnificada gracias —o por culpa— de la interpretación de Eusebio Poncela, que hizo una interpretación histriónica y excesivamente lánguida, en la que no se supo muy bien si era el actor o el personaje quien pasaba la hora y media de función contemplándose a sí mismo. Poncela es un estupendo actor, y así lo ha demostrado en numerosas ocasiones. Pero está consiguiendo hacer de su gran personalidad una pequeña leyenda (doméstica, pero leyenda) que en nada le favorece. Y últimamente realiza trabajos muy irregulares. Por suerte estuvo rodeado de secundarios excelentes (sobre todo Manuel Alexandre), que formaron un conjunto sólido y eficaz.





En esta página, en la parte superior, un instante de "Larga noche del 41", por el grupo María Zambrano. (Foto: Pepe Sánchez-Ponce). Debajo, "Escalada urbana", de Markeliñe. En la otra página, "El flautista de Hammelín", con libro de Miliki y música de Rita Irasema.

María Ruiz muestra nuevamente su sensibilidad ante un texto nada fácil de poner en escena, y Frederic Amat ideó un espacio escénico cubierto de miles de periódicos para reforzar la imagen de una obra de ideas. Es muy probable que la mayoría del público haga una traslación sobre la tesis de la obra a nuestra situación política actual. Pero creo que a Fernando Savater le importa sobre todo conseguir del público una reflexión sobre la política (más bien sobre los políticos), antes que cualquier comparación coyuntural." (J. Mariscal de Gante. "Información". Alicante. 11 de septiembre de 1989.)

GRUPO DE TEATRO MARÍA ZAMBRANO. Vélez-Málaga (Málaga)

LARGA NOCHE DEL 41

Texto basado en la obra de Pablo Picasso *El deseo atrapado por la cola.* Dirección: Ángel F. Espartero. Intérpretes: Víctor Lobillo, Antonio Roberto, Carmen España, Isabel Aragón, Ana Ortiz, Lolo Millet, Eduardo Roberto, Martín Donair, M.ª José Ruiz, José Gómez y Puri Serrano. Estreno: 4 de noviembre de 1988, en el Teatro Lope de Vega de Vélez-Málaga (Málaga).

MARINA OROZA. Barcelona

MAREA DE LO SECO Y LO MOJAO

De Marina Oroza. Dirección: Juanjo Puigcorbé y Remei Barrio. Movimiento: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Escenografía: José María Ávila y Xabier Nieto. Música: Agustí Fernández. Intérprete: Marina Oroza. Estreno: 26 de abril de 1989, en el Festival de Sitges.

"(...) No se me ocurriría negar la fina sensibilidad de la autora, y siempre me ha parecido un atractivo añadido en una persona la capacidad de ordenar su sentimiento y su intuición en forma escrita, en forma de versos. Pero la poesía, que suele comenzar por este impulso, no es este impulso. No existe hasta el momento en que el poema se vuelve independiente de la persona que lo ha hecho. Es el lector el que se inventa —si quiere— el poeta a partir del poema, no el que lee como quien mira un lunar cerca de un labio, un lunar de aquellos que hacen más deseable el labio. No sé si me explico. A esto, en otros términos, se le llama autonomía literaria. La poesía de Marina Oroza, fuera de la sensual proximidad física de su autora, se deshace como un puñado de polvo en medio del cual sobreviven sólo unos cuantos versos.
Y, en un orden de cosas parecido, si bien es cierto que el componente narcisista, exhibicionista, existe en el teatro, también lo es que necesita tener un más allá para existir como teatro. El actor muestra, a través de su cuerpo, otra presencia, que no es del todo la suya, que es la del personaje.
No hay desnudez que pueda desnudar a una persona hasta el alma, si no es a través de este juego. La búsqueda de la desnudez total llevó a Artaud a la locura, y lleva a Marina Oroza, bien lejos de sus sensaciones, a la cursilería.
Y he aquí que, buscando la limpieza final de la poesía y la desnudez, Marina Oroza atraviesa, sin querer, la frontera del ridículo. Yo diría, para quedarme corto, que la evidente sensibilidad y

entusiasmo de la actriz-escritora se merecen mejores consejos antes de convertirse en espectáculo." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 28 de abril de 1989.)

MARKELIÑE. Amorebieta (Vizcaya)

ESCALADA URBANA
Del colectivo. Intérpretes: Javier Renobales, Iñaki Egiluz y José Ramón Martínez. Estreno: 27 de mayo de 1989 en Puerto Real, dentro del XII Festival de Teatro de Puerto Real (Cádiz).

MÁSCARA TEATRE. Mataró (Barcelona)

CARRER SECRET
Texto y música: Manel Bonany. Intérpretes: Vicky Sánchez, Manel Alcántara y Marià Manzanares. Estreno: 27 de mayo de 1989, en Arenys de Mar (Barcelona).

COMPAÑÍA MÁSCARA 17. Vigo

ÑÉÑÉÑÉ-UKÁKÁ
De Ricardo A. Indio. Dramaturgia y dirección: Ricardo A. Indio y Jero Calero. Escenografía: Isaac Pérez Vicente. Vestuario y música: Alberto Torrado. Intérpretes: Ricardo A. Indio, Jero Calero, J. L. Goberna y Toti Celar. Estreno: 28 de abril de 1989, en el Auditorio del Centro Cultural "Cidade de Vigo" de Vigo. Espectáculo subvencionado por la Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia.

MASKARADA. Bilbao

AKERLARRUA
Del colectivo. Dirección: Karlos Panera Mendieta. Máscaras y vestuario: José Ibarrola. Coreografía: Marifé Berrojalbiz. Música: Juan Carlos Pérez. Intérpretes: Talleres Teatrales de Bilbao. Estreno: 23 de junio de 1989, en el Casco Viejo de Bilbao.

TEATRO DEL MATADERO. Murcia

RETRATO DE DAMA CON PERRITO
De Luis Riaza. Dirección: José Antonio Aliaga. Intérpretes: Mercedes Alemán, Rafa Sandoval, Pedro Cegarra y Paquy Pérez. Estreno: 15 de diciembre de 1988, en el Teatro Romea de Murcia.

TEATRO MEDIAZUELA. Jerez de la Frontera (Cádiz)

CABARET
De Luis Mariano Fau. Dirección: Luis Mariano Fau. Escenografía: Pepa Díaz Picane. Intérpretes: Francisco Ureña, Rocío Mateo, Margarita Gerez, Javier Serrano y Pilar Pimentero. Estreno: 29 de julio de 1989, en el café-teatro La Comedia de Jerez (Cádiz).

TEATRO MIENIMAL. Zaragoza

CONTAD CON LOS SORDOS
De Óscar Arribas. Dirección: Luis Merchan. Intérpretes: Luis Merchan y Cristina G. Lartitegui. Estreno: 3 de julio de 1989, en la sala M-TRO de Zaragoza.

MIGUEL A. GALLARDO. Madrid

¿TENGO RAZÓN O NO?
De Concha Romero. Dirección: Teresa S. Gall. Escenografía: Antonio Lenguas. Música: Luis José Rivera. Intérprete: Miguel A. Gallardo. Estreno: 6 de abril de 1989, en el C. C. Nicolás Salmerón, dentro de la Feria de Teatro de Bolsillo de Madrid.

TIRITAÑA
Del colectivo. Intérpretes: Miguel A. Gallardo, Gilles Coupet, etc. Estreno: 8 de abril de 1989, en la Plaza de la Asociación de Usera, dentro de la Feria de Teatro de Bolsillo de Madrid.



TALLER DE TEATRO DE LA ASOCIACIÓN MIGUEL DE CERVANTES. Barcelona

EL FONTANERO
De Manuel Pérez Casux. Dirección: Víctor Hernando. Intérpretes: Mercedes Maench, Tito Aguilella, Laura Jiménez y Desi Rodríguez. Estreno: 10 de junio de 1989, en el Teatro de la Delegación del Ministerio de Cultura, en Barcelona.

COMPAÑÍA DE MILIKI Y RITA IRASEMA. Madrid

EL FLAUTISTA DE HAMELÍN
Libro: Miliki. Música y dirección: Rita Irasema. Intérpretes: Emilio Aragón, Rita Irasema, Juan Carlos Martín, Samantha Sánchez, Amparo Aragón y ballet infantil de Bob Niko. Estreno: 22 de octubre de 1988, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"(...) Muchos piensan que no debe existir un teatro específico para los niños, que éstos pueden gustar del teatro de todos, si se les educa para ello; pero la educación se inserta precisamente al ver teatro, y no sólo el explicarlo en clases de literatura. Y hay una edad temprana en la que, efectivamente, el niño no está aún en condiciones de comprender el teatro si no ha sido escrito a propósito para ofrecerlo a los niños. Sin duda, un público infantil entraría sin dificultad en la comprensión y el disfrute de La zapatera prodigiosa, *pero no en el de* La casa de Bernarda Alba. *Tener el tino de ir escogiendo para este público el teatro adecuado, a fin de llevar a cabo su paulatino ingreso en el fascinante mundo de la escena, es algo similar al buen sentido que hace falta para llevar al niño, a medida que se convierte en joven y hombre, de los cuentos de Andersen a las novelas de Flaubert. Una tarea delicada y difícil —repito—, pero ineludible, que nos obliga a todos, y en particular a autores y actores, a un notable esfuerzo creativo.*
Sirva este exordio para apreciar lo que ha hecho Miliki con El flautista de Hamelín, *al convertir la conocida fábula en una comedia musical infantil. En cuanto que en tal comedia musical, predominan en el espectáculo los números cantados y bailados: una compañía compuesta por niños gira en la escena, bajo la sabia y grata batuta de Rita Irasema —la maestra del pueblo de Hamelín que capitanea a la jovencísima tropa— y convierte la función en una festiva danza musical, que encandila al alegre y receptivo patio de butacas. Al salir a la calle, concluida la representación, los espectadores marcaban pasos de baile y se acompañaban tarareando melodías. Una puerta para que la afición cale y eche raíces.*
Pero lo musical no puede eliminar lo teatral. Miliki ha hilvanado, muy de acuerdo con la psicología infantil, una leve historia de buenos y malos; el alcalde abusón contra el flautista que se lleva del pueblo a los roedores es demasiado sintética; el rapto de los niños por el flautista no está bien explicado ni se le saca todo el jugo posible. Sin gran esfuerzo, la trama hubiese podido ser más rica, y tal vez se podría recurrir en mayor medida a la participación del público, ansioso de colaborar y al que se deja en la pasividad. Mayor intriga, mayor participación, mayor misterio, son elementos que se apoderan con facilidad de la imaginación infantil.
Pero, aún reducido al simple esquema argumental en el que el libro consiste, la función entretiene y divierte. Los niños gozan con ella. La troupe escénica es simpática; Miliki se gana a los niños con sus dotes de payaso, que pudiera tal vez lucir algo más; Rita Irasema es una delicia para todos, manda y dirige con autoridad y con sal a la vez. Puede mejorarse, pero es un camino en el que hay que insistir." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 16 de diciembre de 1988.)

LA MIMO, S. A. Santa Cruz de Tenerife

BULE BAR DEL CRIMEN
Del colectivo. Dirección: Sergio Lantigua. Música: Juan Belda. Intérpretes: Julio Goya, Tinguaro

Armas, Isabel Díaz y Auxi de la Rosa. Estreno: 11 de julio de 1989, en el pub "A bordo" de Santa Cruz de Tenerife.

TEATRO MÍSERO. Madrid

DE NADA UN POCO
De Santiago Aceras. Intérpretes: Santiago Aceras. Estreno: 24 de febrero de 1989 en el pub Santa Bárbara de Salamanca.

MOMA TEATRE. Valencia

CEL ENLLÀ TOT SÓN VINYES
Sobre textos de Ghelderode. Dramaturgia: Pep Ricart y Francesc Adriá. Dirección y escenografía: Carles Alfaro. Intérpretes: Pau Esteve, Francesc Adriá, Pep Ricart, Empar Sanjuán, Xavier Luna, Josep V. Calatayud y Cristina García. Estreno: 19 de enero de 1989, en el Teatre A Banda de Valencia.

Ghelderode es un autor belga de expresión francesa que estuvo relativamente de moda en los años, todavia recientes, de los grupos del teatro independiente. En su obra se mezcla la reflexión católica sobre la vida con la consideración sobre la caducidad de los imperios y las interrogaciones sobre la conducta humana y su probable sentido. Es un autor grande, incluso muy grande en textos como El Escorial. *Carles Alfaro, y su equipo de colaboradores en Moma Teatre, ha seleccionado varios fragmentos de textos de Ghelderode para componer este magnífico* Cel enllà tot són vinyes. *Es un espectáculo que sabe conservar las claves propias del autor, traduciéndolas a una cierta sensibilidad mediterránea. Conserva, sobre todo, la ironía enriquecedora y un cierto distanciamiento que sabe llevar hacia los códigos del humor las más siniestras de las reflexiones.*
No es frecuente que un grupo de las características de Moma Teatre maneje un gran texto para servirlo en lugar de servirse de él a efectos propagandísticos. Aquí se comprende y se respeta a Ghelderode; el texto no funciona jamás como pretexto, sino como propuesta a desarrollar sobre el diario trabajo de los ensayos. El resultado es más que estimable y lleva a pensar en lo que podrían dar de sí esfuerzos de esta clase de estar algo más arropados en su proceso de producción.
Cel enllà tot són vinyes *hace gala de un notable sentido del humor, siempre desdramatizador y muy metido. El escenario es tan evocativo como dinamizador de las acciones que en él se desarrollan, y la interpretación es tan convincente como el conjunto del espectáculo. La escena final seduce hasta al más tibio de los espectadores. Una demostración de inteligencia, un espectáculo que todo aficionado debe ver."* (Julio A. Mañez. "Levante". Valencia, 26 de enero de 1989.)

MOMO TALLER DE MARIONETAS Y ANIMACIÓN. Zaragoza

NIKE
Texto y dirección: Jorge Pinar Sánchez. Escenografía: Jaime Aiza Ballester. Intérprete: Jorge Pinar Sánchez. Estreno: 15 de marzo de 1989, en el Café Nike de Zaragoza.

GRUPO DE TEATRO MONASTERIO DE PIEDRA. Sástago (Zaragoza)

LLAMA UN INSPECTOR
De J. B. Priestley. Dirección: Víctor Sariñena. Intérpretes: José Miguel Vallespín, Jorge Anglés, María José Albacar, Maruja Enfedaquer, María Mar Torres, Carlos Martínez y Víctor Sariñena. Estreno: 9 de agosto de 1988, en el Cine Moderno de Sástago (Zaragoza).

MORBORIA. Madrid

ALADOS
Sobre una idea de Fernando Aguado y Eva del Palacio. Dirección: Eva del Palacio. Intérpretes:



Fernando Aguado, Eva del Palacio, Álvaro Aguado, Harold Zúñiga, Manuel F. Nieves y Celia Fernández Bermejo. Músicos: Antonio Serrano y Luis M. Gutiérrez. Estreno: 22 de octubre de 1988, en el Retiro de Madrid, dentro de la V Semana de la Juventud.

TIBIAS CRUZADAS
De Nacho Novo. Dirección: Eva del Palacio. Escenografía: José Luis del Palacio. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Fernando Aguado. Eva del Palacio, José Luis Santos, Harold Zuñiga, Paco Maestre, Max de Elduayen y Álvaro Aguado. Estreno: 15 de diciembe de 1988, en el Centro Cultural Las Cocheras de Madrid.

O MOUCHO CLERC. Vigo

UN CÓDICE CLANDESTINO: POR QUÉ NO MUNDO MENGOU A VERDADE
De Francisco Cadaval. Dirección: Xoan Cejudo. Intérpretes: María Pujalte, Víctor Mosqueira, Santi Pintos y Quico Cadaval. Música: Bernardo Martínez y Quintas-Canella. Estreno: 10 de junio de 1989, en el auditorio del Centro Cultural Caixavigo de Vigo.

GRUPO DE TEATRO DEL COLEGIO MUNDO NUEVO (LA SALLE). Jerez de la Frontera (Cádiz)

PONTE EL BIGOTE, MANOLO
De J. Alfayate. Dirección: Manuel Dávila. Intérpretes: Ana Rosa Calderón, Juan Benítez, Encarnita Casares, José A. Pizarro, Charo Soto, Manuel Calvo, Mabi Benítez, Loli Mejías, Manuel Sánchez, Patro Bermúdez, Chenchi Cabrera y Miguel Pérez Hueso. Estreno: 26 de febrero de 1989, en el Colegio Mundo Nuevo de Jerez de la Frontera (Cádiz).



Sobre estas líneas, a la izquierda, "Cel enllà tot son vinyes" (Al otro lado del cielo todo son viñas), por el colectivo Moma. (Foto: Lluis M. G. Castellar). A la derecha, la compañía, Morboria en "Alados". En la otra página, dos escenas de "Cuéntalo tú, que tienes más gracia", de J. J. Alonso Millán; en la parte superior, Juanjo Menéndez y Analia Gadé. Debajo, Analía Gadé junto a Gracita Morales, sentada, y Julia Blanco. (Fotos: Pilar Cembrero).

COMPAÑÍA DEL TEATRO MUÑOZ SECA. Madrid

CUÉNTALO TÚ, QUE TIENES MÁS GRACIA

Texto y dirección: Juan José Alonso Millán. Escenografía: Toni Cortés. Música: Luis Cobos. Intérpretes: Analía Gadé, Juanjo Menéndez, Gracita Morales y Julia Blanco. Estreno: 17 de agosto de 1989, en el Teatro Muñoz Seca de Madrid.

"(...) Utiliza Alonso Millán toda su sabiduría teatral para contar en tres actos las peripecias que le ocurren a un Juan Español entre las paredes de un hotel de cinco estrellas, viviendo unas historias de "amor" con tres distintas mujeres de las que se anuncian en la sección de relax de los periódicos. Alonso Millán sabe sacar todo el partido a estos personajes y logra que su público ría desde el comienzo al fin. Las tres situaciones, con frases ocurrentes y felices, son desternillantes: esa "cocotte" del primer cuadro con el representante de zapatos, y donde ella, perfectamente organizada, cobra sus trabajos con tarjeta de crédito; la argentina que se preocupa grandemente de que su cliente no sea portador del SIDA, y, finalmente, esa viuda desconsolada que tiene que "darse a la vida" para sobrevivir y su primer encuentro es con un "yuppie", nervioso e histérico por sus muchas ocupaciones. Tres historias auténticas, contadas con el mejor de los humores.

Para este menester de hacer reír, el autor necesitaba de unos actores que transmitiesen al espectador lo que él había escrito sobre un papel. Y acertó al elegir a Analía Gadé, Juanjo Menéndez, Gracita Morales y Julia Blanco. Analía da vida a esas tres mujeres que acuden a la habitación de un hotel, para ofrecer sus servicios de amor. Son tres personajes perfectamente definidos y que ella matiza con su sabiduría de actriz, mostrando, claro está, su gran belleza. Hay que destacarla, sobre todo, en el papel del segundo acto donde, con gran vis cómica, interpreta a una porteña de pura cepa y donde nos muestra, con gran elegancia, su estupendo cuerpo.

La réplica se la da Juanjo Menéndez, que demuestra una vez más su calidad de primer actor en los tres personajes que Alonso Millán le confirió. Da ternura a su primer personaje, que tras la fallida historia de amor, recuerda con emoción a la "amantísima esposa" que dejó en el pueblo; es sorprendido por la argentina que quiere hacerle pruebas médicas, y como colofón es el perfecto "yuppie" que vive por y para sus negocios, rodeado de secretarias que son las controladoras de su vida.

Si hay un personaje entrañable en la escena española es Gracita Morales. Aquella actriz con cara de niña, de vocecita atiplada que compartía repartos de gran éxito con ese formidable actor que es Alfredo Landa, se consumó hace años en una comediante hecha y derecha. Compone su personaje de chacha de hotel —quizá en su recuerdo esté Las que tienen que servir, *de Alfonso Paso— con la eficacia y la gracia, ya lo lleva en su nombre, que Alonso Millán reclamaba para ese papel. Analía y ella recibieron una gran ovación en sendos mutis. Y, finalmente, una guapa chica, Julia Blanco, de gran porvenir artístico, secunda dignamente a sus compañeros de reparto.*

Si a todo esto se le une el excelente decorado que bocetó Toni Cortés y la canción de Luis Cobos, cantada por Ángel, "Señorita de alquiler", puede decirse que Alonso Millán hizo diana. El público así lo reconoció con sus risas y lo subrayó con gran ovación final." (Rafael Muñoz Lorente. "ABC". Madrid. 19 de agosto de 1989.)

"Dentro de poco tendremos que contar a nuestros hijos: había un género teatral que retrataba las costumbres cotidianas, presentaba personajes verosímiles algo exagerados por la caricatura y utilizaba la lengua coloquial del momento. Se llamaba comedia.

Alonso Millán es uno de los poquísimos representantes de esta comedia de humor a la española, con recuerdos del sainete y del juguete cómico. (En otra generación y con distintos horizontes, podría serlo Alonso de Santos.) Más que una obra unitaria, Alonso Millán se ha dejado llevar por la comodidad de presentar tres escenas simétricas. En un hotel, tres prostitutas y tres clientes: la seria profesional con el hortera; la argentina, que tiene pavor al SIDA, con el pueblerino; la viuda inconsolable con el yuppie.



Como enlace entre las tres, dos criadas del hotel (Gracita Morales es una, con su peculiar voz) nos dicen la presunta tesis: con la permisividad, desaparece el misterio. De acuerdo, sin que de ello quepa sacar más consecuencias contra una libertad que, pese a todo, nunca puede ser mala.

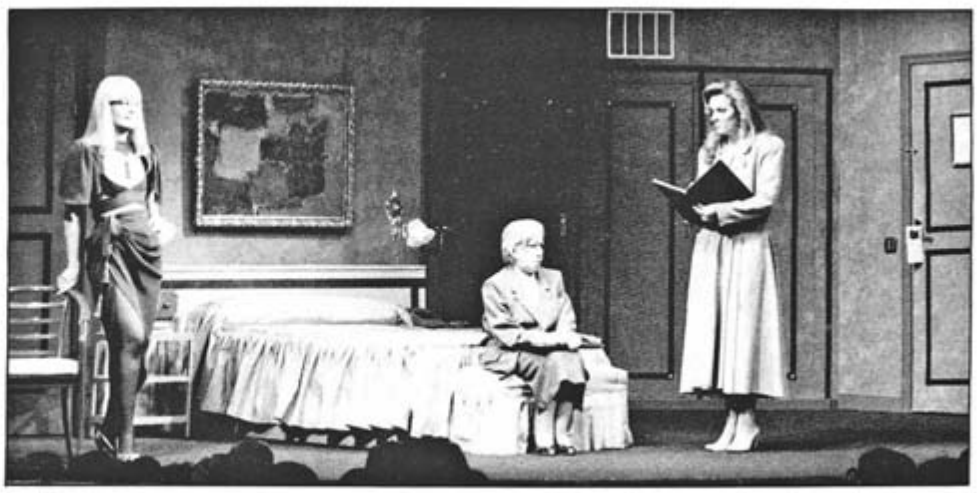
Brilla la obra por la creación de tipos, la observación de la realidad y la gracia verbal, con algunos chistes de actualidad que suscitaron aplausos.

Una obra así se basa en dos actores. Analía Gadé y Juanjo Menéndez son bazas seguras para un éxito comercial. Ella es guapa, esbelta y actriz. Él provoca la hilaridad constante: a veces hace su número, pero me parece un actor extraordinario. El decorado, de Tony Cortés, excelente: de buen gusto y funcional." (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 20 de agosto de 1989.)

"(...) Esta frustración sexual parece uno de los recursos cómicos más característicos de este tipo de teatro, e incluso lo que podríamos llamar —con exageración— tesis del juguete escénico. Las tres prostitutas las interpreta una misma actriz, Analía Gadé, y los tres clientes el actor Juanjo Menéndez; las variaciones propias de estos intérpretes de calidad y su falta de prejuicios a la hora de buscar la risa son, también, elementos básicos.

Una pareja de camareras del hotel de los líos —por aplicarle una denominación clásica en el vodevil— hace de nexo entre los cuadros: una de estas camareras es Gracita Morales —la otra es Julia Blanco—, que mantiene sus peculiaridades de actriz única y que sabe colocar sus frases como se hacía en el teatro antiguo.

A pesar de las variantes, la triple situación se repite demasiado a sí misma. Alonso Millán sale de las situaciones para hacer incursiones por el terreno de la actualidad, a veces un poco pasada, como si hubiera reposado en un cajón —la transición, el miedo al golpe militar...—, a veces de hoy mismo: nombres y sucesos pasan por el escenario y su sola mención hace reír



independientemente de la calidad del chiste que llevan dentro: es otra característica del género.
Al final, en el último cuadro, se tiene la sensación de que el autor no sabe despegarse de la comedia, que rebota por todas partes sin encontrar la puerta de salida. La colaboración de los actores, sus muecas, saltos, retorcimientos y gritos, los disfraces que adoptan, la exageración de las situaciones, divierten más al principio; quizá no porque después sean peores, sino porque actúan ya sobre el cansancio y lo ya visto.
Pero la buena voluntad de un público tan seleccionado y tan amistoso, y su deseo de reir, pasan por encima de todo. Y el trabajo de los actores: es agotador y no lo llevan nunca por la facilidad.
Mantienen el ritmo del esfuerzo, con la dirección del propio Juan José Alonso Millán, y reciben sus ovaciones: en unas palabras finales el feliz y nervioso autor recalcó la cantidad de trabajo que se acaba de desarrollar en el escenario." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 20 de agosto de 1989.)

"Preocupado el autor con la eficacia cómica y el impacto crítico le importan tres carajos los anacronismos y mete asuntos de la hora presente en el momento en que la viuda reciente se mete prosti cuando antes se ha dirigido al público ya como rica y respetada madame o patrona de casa de putas, o de masajes, o así. El personaje masculino —el yuppie— está aquí más perfilado y psicológicamente logrado.
Porque el femenino lo está en los tres, cada uno es una entidad en sí mismo. En cambio, hay alguna suerte de similitud en el cliente de los dos primeros pasos: el hortera riquillo de provincias y el paletuco de pueblo, que tampoco es tan paletuco un funcionario municipal de este tiempo por muy pequeño que el pueblo sea.
¿Ha puesto más mimo el autor en los caracteres femeninos o le han salido así porque esas cosas ocurren? Sea como fuere, Amalia Gadé los asume y se los apropia, diríamos que los luce divinamente si no se tratara de lo que se trata.
Interpretación redonda en la que cuesta trabajo elegir en cuál de los tres cuadros colocar la estrellita de la excelencia: cada espectador tendrá su preferencia. Porque en Juanjo Menéndez sí está claro; el grado de excelencia lo consigue en la historia última y rematadora. Gracita Morales mantiene en una de las criadas su eficacia cómica de siempre y Julia Blanco, en la otra, se muestra como una actriz en progreso apropiada y eficaz.
A la dirección hay que ponerla el reparo de blandura en la exigencia del ritmo, irregular, que hace parecer la función más larga de lo que es. Y un peinado a innecesarias reiteraciones. A mí me ha parecido, en compendio, una función divertida, generoso el ingenio, con soltura de situaciones y diálogos chispeantes, de la hora que corre. Y, como suele ocurrir cuando se acierta, pese a lo escabroso de la temática, ni una sola oportunidad al fácil recurso de la grosería. Millán se aleja en esta ocasión de la historia ligera de las chicas monas, con la permanente tentación de la revista, para volver a un teatro cómico muy suyo." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid, 19 de agosto de 1989.)

"Alonso Millán ha estrenado durante el verano su nueva comedia en el Teatro Muñoz Seca, habitual escenario de sus espectáculos. Pero la obra no trata de ser exclusivamente una función veraniega, sino que aspira a permanecer en cartel durante la temporada. Y tiene méritos para conseguirlo.
Conociendo como conoce a Analia Gadé, brillante intérprete de algunos de sus mejores éxitos, Alonso Millán ha escrito una pieza destinada por completo al lucimiento de la primera actriz. Se trata de tres historias sucesivas que tienen un denominador común: el encuentro nocturno, en un hotel de citas, entre una prostituta de lujo y tres hombres diferentes, cada uno de los cuales busca pasar una noche inolvidable y encuentra en cambio un ridículo fracaso. El argumento se presta, como es evidente, a situaciones disparatadas que constituyen la base del éxito, conformando una especie de comedia de enredo en el más puro estilo del siglo XVII, pero con aires de hoy.
Como el autor, asimismo, buscaba, el papel de Analia Gadé le viene como anillo al dedo. Se muestra dueña de todos los recursos escénicos: está guapa, elegante, divertida y en todo momento reina en la escena. Y no le va a la zaga Juanjo Menéndez, el otro artífice del éxito: también sus tres papeles parecen escritos a su medida. Juanjo introduce, junto al diálogo que el autor le marca, su personalísimo modo de actuar. La simpatía de Gracita Morales, a la que Julia Blanco —son las camareras del hotel— pide que narre ella la historia, puesto que tiene más gracia, añade un nuevo elemento de diversión que contribuye al buen resultado final.
La obra es desigual, aunque en conjunto es una comedia muy distraída, y a la que el admirable trabajo de sus protagonistas le presta un especial encanto." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 14 de septiembre de 1989.)

COMPAÑÍA DE TEATRO LA MURGA. Cartagena (Murcia)

DOS AL DERECHO, DOS AL REVÉS
De Santiago Moncada. Dirección: Alfredo Ávila. Intérpretes: Salvador Martínez, Virginia Martín, Aurora Galiana y Alfredo Avila. Estreno: 20 de diciembre de 1988, en el Teatro Circo de Cartagena.

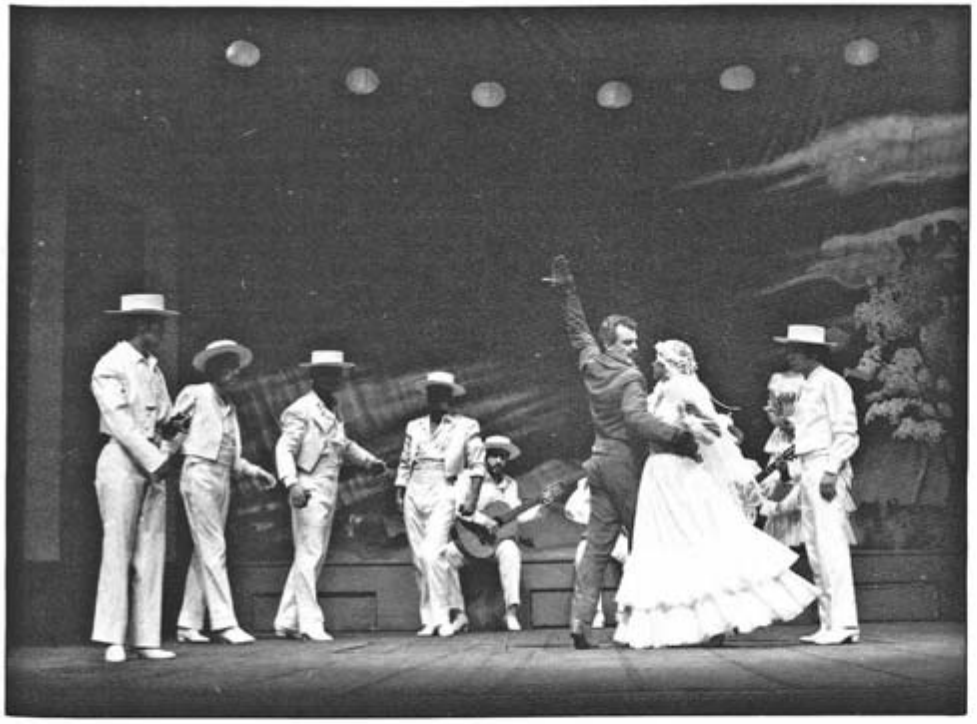
MUSA TALÍA. Mérida (Badajoz)

GANSOMANÍA
De Miguel Romero Carmona. Dirección: Pedro V. Sánchez. Intérpretes: Pedro Sánchez, Miguel Romero, Pepe Martínez y Mamen Trejo. Estreno: 30 de abril de 1989 en Mérida (Badajoz).

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO. Madrid

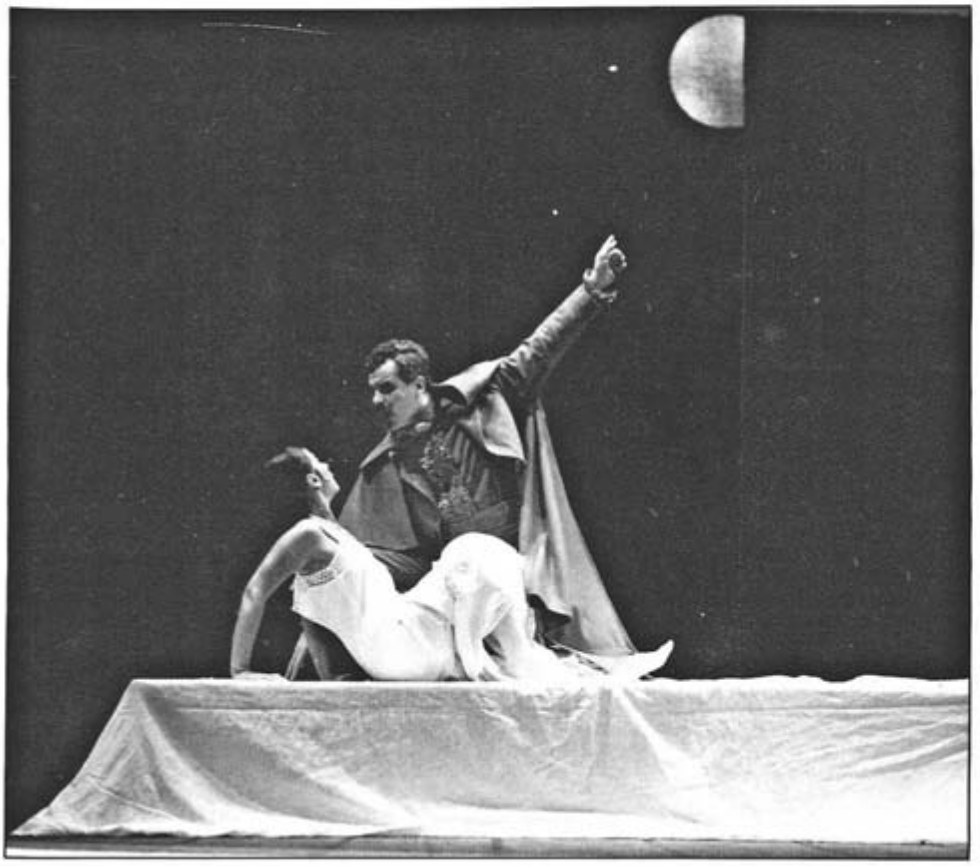
EL BURLADOR DE SEVILLA (y Convidado de Piedra)
De Tirso de Molina. Versión: Carmen Martín Gaite. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Música: Luis María Serra. Intérpretes: Cristina Murta, Juan Leyrado, Enzo Bai, Jorge Mayor, Roberto Castro, Roberto Mosca, Sergio Corona, Ingrid Pelicori, Roberto Ibáñez, Patricia Gilmour, Roberto Carnaghi, Antonio Ugo, Patricia Kraly, Adriana Filmus, Rafael Rodríguez, Leopoldo Verona, Jorge Petraglia, Osvaldo de Marco, Horacio Peña, Horacio Roca, Andrés Turnés y Miriam Ortiz. Estreno: 27 de septiembre de 1988, en el Teatro de la Comedia de Madrid. Coproducido con el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (Argentina).

"(...) Mi versión de El burlador de Sevilla *ha estado orientada por una única pretensión: la de entender bien la historia, ordenarla cronológicamente y aclarar sus puntos oscuros. Porque desde una valoración estrictamente narrativa, Tirso nos cuenta demasiadas cosas y las dosifica con un criterio bastante atropellado.*
En esta labor de descongestión he optado por sacrificar todo lo que no resultaba indispensable para la trama, como la larguísima tirada de endecasílabos con que don Gonzalo de Ulloa exalta ante el rey la belleza y excelencias de la ciudad de Lisboa. En cambio, el amplio espacio que ocupan los endecasílabos citados lo necesitaba yo para que apareciera en carne y hueso doña Ana, hablando primero con su doncella y luchando más tarde contra el acoso de don Juan. Son las dos únicas escenas inventadas por mí de cabo a rabo, y no arbitrariamente ni por afán de lucimiento. La hija del convidado de piedra, que es la que va a desencadenar todo el conflicto, no puede ser una voz, tenemos que verla en persona. Que me perdonen Tirso y los tirsistas, pero lo he considerado indispensable.
Hay otras dos licencias más: la primera se refiere a la segunda aventura amorosa de don Juan, la que tiene por escenario las costas de Tarragona. Es el episodio más romántico y espectacular de toda la obra, no sólo por el naufragio que lo ocasiona, sino por la personalidad de Tisbea. Los bellísimos versos en que ésta se jacta de su libertad no los he alterado en absoluto, pero sí su condición de interminable monólogo. En mi versión, Tisbea dice casi lo mismo, pero en vez de decírselo a las rocas y al viento, se lo dice a su amiga Belisa, personaje que ya estaba en Tirso y al que yo he hecho aparecer en esta escena para que dé pie al desahogo confidencial de Tisbea. Creo que la personalidad de ésta queda más eficazmente dibujada mediante la viveza de la réplica a su amiga.
La segunda licencia se refiere a los versos con que, en mi versión, se rubrica la obra, y que he puesto en boca de Catalinón, el criado de don Juan, tras la bajada de éste al sepulcro. Son mi homenaje piadoso al antihéroe. A esas alturas de la obra don Juan ya es el árbol caído del que todos han hecho leña. Lo han denostado las mujeres, lo ha desenmascarado la justicia, lo ha maldecido su propio padre y, como remate, muere a manos de un muerto que simboliza el Juez Supremo. Y yo he querido que Catalinón, el fiel, sensato y admirativo criado que lo ha seguido incondicionalmente en sus aventuras descabelladas, como Sancho siguió a don Quijote, tenga unas palabras finales de piedad para el condenado. No hay cosa más triste que no morirse en paz ni con los muertos ni con los vivos. A algunas mujeres —y yo me encuentro entre ellas— nos da pena de don Juan." (Fragmento del programa. Carmen Martín Gaite, adaptadora de la obra.)











Distintas escenas de la representación de "El burlador de Sevilla", de Tirso de Molina, coproducido por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. (Fotos: Chicho).

"(...) El Burlador de Adolfo Marsillach, sobre adaptación de Carmen Martín Gaite, es burlón, con acentuación de lo cómico. Muchas veces, una parodia. Está impregnado de la propia personalidad de este director, de su tendencia a la ironía, a la farsa y al escepticismo y, sin duda, de su visión paternalista del drama sagrado original. Es muy frecuente ver desde nuestro tiempo con ese paternalismo el pasado, que nos parece ingenuo y torpe, menor de edad con respecto a nosotros, que creemos que sabemos tanto. Muchas escenas de personajes relativamente secundarios, generalmente los que tienen alguna representación de poder y en los que reside la represión y el castigo terrenal, son meramente cómicas, con añadido de acciones secundarias en las que se reduce a pequeños y tontos seres cotidianos a los terribles personajes en quien se puso la esencia del castigo. Don Juan mismo no es tanto un seductor, un cautivador, sino un gallo que salta sobre las mujeres como si fueran gallinas; tontitas ellas muchas veces, como víctimas de la infausta conversión que se hacía de ellas en vestales que debían guardar el honor de todos los demás.

La versión de Carmen Martín Gaite tiende también a disminuir la historia y sus misterios: se come muchos versos, inventa otros propios —e incluso escenas— para que lo lineal de lo que pasa pueda ser comprensible y predomine sobre sus efectivamente prolijas explicaciones; cambia el final y convierte al criado en el proclamador del epitafio de don Juan y de su propia desgracia, como ya hizo Molière y el libretista de Mozart, Da ponte; ahora la escena de las promesas reales de bodas, que, además del recurso clásico para que todo terminase bien, venía a significar que, muerto don Juan y en el debido infierno, las aguas se cerraban de nuevo y todo seguía pasando por lo mejor en el mejor de los mundos posibles. El verso suena bien, le ha dejado los característicos ripios de sus tiempos, pero algunas de las famosas frases se pierden; no por ella, sino por la mala interpretación.

Cytrynowski se añade a ello con una escenografía de cuento infantil, con la ingenuidad propia, con los pequeños añadidos de "atrezzo" y vestuario que lo aniñan todo, con su barquito pasando al fondo arrastrado por cuerdas internas. Don Juan está vestido de rojo de pies a cabeza entre todos los demás, que tienden al blanco. Los trajes son de corte romántico, con algunas concesiones libres y otras al folklore andaluz español; don Juan viste con lo que parece ser un traje campero, pero, queda dicho, como un pimiento. O como la cresta del gallo cuyo comportamiento imita compulsivamente (porque otras investigaciones, otras interpretaciones, como la de la figura libertaria del transgresor de lo prohibido o del hombre que rasga la durísima corteza de la sociedad, aun a costa de su vida y de su alma, son ajenas a esta versión).

La compañía, formada en su mayor parte por miembros del Teatro Municipal General San Martín, de Buenos Aires, da la impresión de ser mala. No es el acento argentino lo que molesta: más bien su represión, más acentuada en unos que en otros. Queda una mala prosodia. No se les ve a gusto en esta versión, en esta interpretación donde los versos suenan poco y divididos en renglones —verso a verso, sea cual sea el sentido de la frase—. No ha debido de poder trabajar a su gusto Marsillach con ellos, o ellos con Marsillach, en esta forma de farsa de lo que era un drama. Don Juan —Juan Leyrado— destaca naturalmente por su color rojo, sus saltos sexuales y sus retorcimientos luciferinos; y Catalinón —Roberto Carnaghi—, con el papel siempre agradecido del cómico, con este regalo final de la necrología que le ha hecho Carmen Gaite.

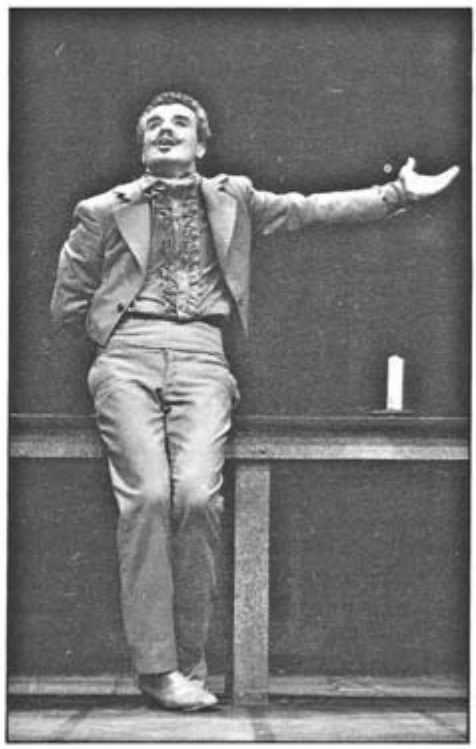
Hubo aplausos fuertes, algunas risas al principio, más atención en la segunda parte —que está más viva, más truculenta— y ovaciones especiales para Adolfo Marsillach." (Eduardo Haro Tecglen "El País". Madrid. 28 de septiembre de 1988.)

"(...) Inicia su nueva temporada la Compañía Nacional de Teatro Clásico con un experimento lleno de buen sentido: hacer representar un texto clásico por un conjunto de actores argentinos con respeto a sus típicos prosodia y acento. El intercambio entre las dos orillas atlánticas de nuestra lengua se hace así más directo, más íntimo. Un acento más en la polifonía del español. Una barrera menos, ésta derribada por el teatro, cuando tantas barreras idiomáticas estúpidamente se fomentan y levantan entre nosotros, en nuestras tierras. Bien, pues, por lo que Adolfo Marsillach llama, con graciosa desmesura, una aventura.

El burlador de Sevilla es la obra elegida. Para el montaje se elude cualquier forma que suponga arqueología. Los personajes son vestidos según una estilización de modos —ahora solemos decir modas— del siglo XIX, lo que ya es una gran decisión de anacronismo, puesto que la acción de El burlador acontece en el siglo XIV, tiempo del reinado de Alfonso XI, rey de Castilla y León. Se incluyen bailes de clara alusión por el vestido y por el estilo, como en la secuencia de la boda de Aminta, realmente de hoy. Es decir, Marsillach procede a una desconexión entre la época —por tanto, la cultura, los usos, las costumbres, los criterios— en que Tirso de Molina sitúa su sermón teológico-teatral y los del espectador que recibe este mensaje.

Este tratamiento obedece a la idea, constante en Marsillach, de la digamos invalidación del teatro clásico para el público de hoy. Podríamos entender que el director intenta la producción de un teatro anticlásico, desde la ironía, desde el menosprecio. Tirso, hacia 1630, describe un tiempo impregnado de teología, inserto en el espíritu de la antirreforma. Su don Juan es un hombre católico, impregnado de fe, con decidida voluntad de transgresión. La manera de representar hoy el muy modificado texto descalifica la intención del autor. El crítico renuncia a establecer una vez más la polémica sobre la licitud o ilicitud literaria, estética, social de la empresa. Ahí está, como Marsillach entiende, una representación de gran mito, del gran sermón católico, ante un público que, según Marsillach, no lo entendería en la exacta dimensión y contexto cultural de fray Gabriel Téllez. Carmen Martín Gaite secunda a Marsillach. Suprime muchos versos. Incluso, la barroca y bella descripción de Lisboa, que, mucho antes, Narros envolvió en distracciones visuales para hacerla pasar. Tiene el atrevimiento de embutir versos propios cuando le parece conveniente. Una cosa era Tirso versificando y otra la señora Martín Gaite. El director añade, a su vez, semiótica, en él peculiar. El Rey es un alfeñicado permanentemente constipado, personaje, tan lejos de Alfonso XI, dispensador de justicia, creador de ley, como un pechero del siglo XIV de un obrero sindicalista de nuestros días. Lo que entienda el espectador de hoy apenas será otra cosa que la sucesión de burlas de don Juan, desnudas de su fundamento moral, de su dramático sentido transgresor, de la muy dramática advertencia del castigo inexorable.

En la escenografía de Cytrynowski hay, como siempre, un desprecio a la obra original, una libertad, en muchos momentos, creadora y un olvido sensible de cualquier valoración espacial dramática realista. Se produce así una polivalencia espacial, apenas condicionada por mínimos elementos auxiliares, algunos tan descuidados, tan mal logrados, como la simulación marina del cuadro de Tisbea y los pescadores. Peor es todavía la pobretería de la "magia" en la secuencia de la cena de don Diego. Lo cómico se impone a lo dramático. Don Juan, siempre con su tópico vestido rojo, es un pelele, no un aterrorizado creyente clamando por confesor en la hora de su condenación y su muerte.



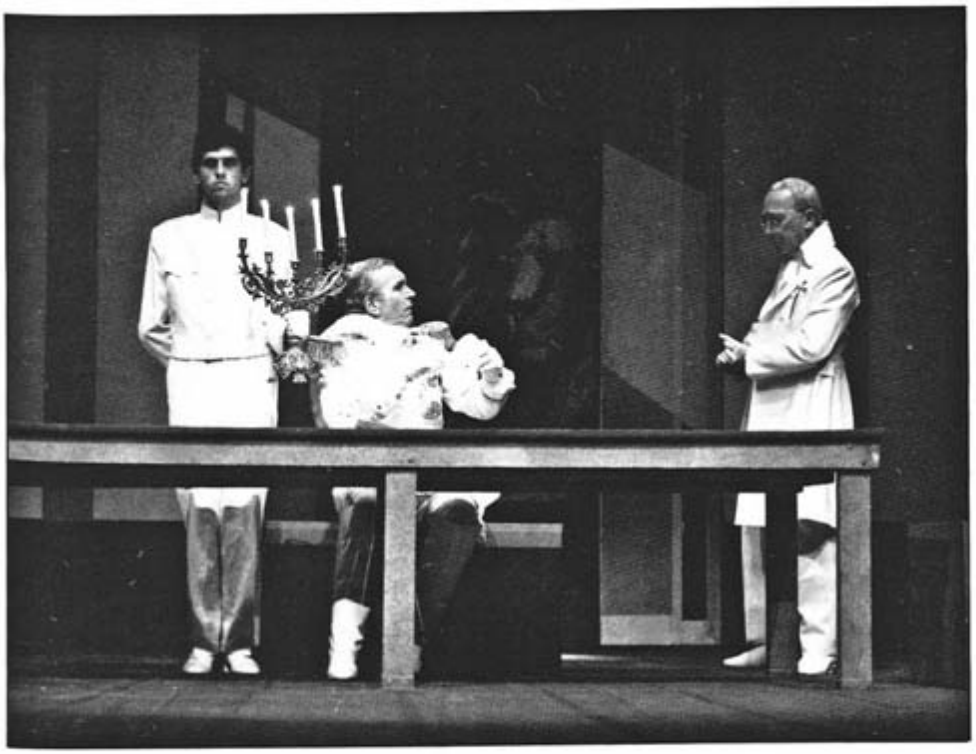
Sin embargo, de tan notable degradación, el conjunto es una alegre broma con momentos felices, dicha alegremente, con entusiasmo, y en muchas escenas, altas calidades de sinceridad dramática por esos excelentes actores argentinos.

El verso, tratado por lo general con intención de fraseo naturalista antes que silabeo y sonsonete, fluye generalmente dúctil, encandecido por el calor de algunos personajes. Destaquemos la pasión sensual de Ingrid Pelicori en Tisbea, la comicidad enfaldada de Roberto Mosca en el Duque Octavio, la medida y reposo de Pedro Mayor y Rafael Rodríguez en los tradicionales padres tenoriescos, el buen sentido de comicidad y servilismo de Roberto Carnaghi en Cata-

linón, así como el permanente tono enfatizado de Leyrado en un don Juan queridamente arquetípico. El elogio general a este grupo de actores que el espacio me impide detallar es sincero. Hay que destacar la utilización de una música riquísima en sentido situacional, moderna, sugestiva, de Serra.
Montaje discutible, trivializador, pero gracioso, trufado de pequeñas invenciones superficiales. Este Burlador ni aquí, ni al otro lado del Atlántico, portará el mensaje de Tirso de Molina. El de Marsillach es otra cosa." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid, 28 de septiembre de 1988.)

"(...) Decía el clásico que todo está bien si bien acaba. Lo cual era tanto como pensar que las cosas suelen acabar mal y que un buen final lleva siempre detrás esfuerzo y sufrimiento. La historia de este insólito Tirso hispano-argentino no entra dentro de las resueltas felizmente, lo que supone, dada su ambición y complejidad, que muchos han debido sufrir —¡cómo iban a entender el tema los noventaiochistas de pacotilla que andan mezclados con quienes, en América Latina y España, sí creen en el valor de una nueva concepción de la comunidad iberoamericana!— y que todos ellos merecen, por el significado cultural y político de esa coproducción, por este "burlador", hecho por actores argentinos y dirigidos por el equipo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el más profundo reconocimiento. Entre tanta cháchara, bueno es que gentes como Kive Staiff, del San Martín, o Garrido, del INAEM, se arriesguen con hechos ambiciosos y concretos.
Aplaudida, pues, la razón de ser de esta coproducción —que se estrenará en Buenos Aires la próxima primavera—, señalaremos el grato resultado estético. Ciertamente, el castellano de la Argentina es distinto al castellano de Castilla, aunque quizá menos que el castellano de Andalucía o Canarias, o que el castellano de Fernando de Rojas. Así que los versos tienen una fonética y una cadencia distintas a las habituales. Pero, aparte de que suenan y se entienden perfectamente —¿qué broma sería esta de la comunidad iberoamericana si echáramos de menos el acento de Valladolid?—, lo cierto es que los actores argentinos han introducido, sin la menor violencia, un sentido del juego y de la organicidad que rara vez se da en los repartos españoles, mucho más afectados por el verso.
Los actores argentinos, a partir de la experiencia y la disciplina de Marsillach, han entrado en la obra sin dejarse amedrentar por la rima, más atentos a la interpretación del personaje y al fono y claridad del juego. Con lo que —y de esto se trataba— hemos salido ganando las dos partes.
La acción, para facilitar el encuentro con los argentinos, se sitúa a mediados del siglo XIX, anacronismo nada descabellado si nos atenemos a los que maneja el propio Tirso. El resultado, en todo caso, es bueno; como lo es la mediación, audaz, de Carmen Martín Gaite, que elimina algunos versos ornamentales y desarrolla el tratamiento de las mujeres.
Ante la falta de espacio para analizar las distintas actuaciones, prefiero señalar la justeza global del reparto y aplaudir a Marsillach y Citrynowski, responsables todos ellos de la resurrección de este primer y candoroso don Juan, rara vez representado, quizá por una acumulación anecdótica que ya no tuvo cuando, gracias a Tirso, era un mito del teatro moderno." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 30 de septiembre de 1988.)

"(...) En su plan de ampliación continuada del repertorio de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Adolfo Marsillach ha realizado en esta ocasión dos opciones que a este crítico le parecen sumamente afortunadas: la de llevar a escena El burlador de Sevilla, de Tirso, y la de montar la obra con la compañía argentina del Teatro General San Martín, de Buenos Aires.
Comenzando por este segundo hecho, su acierto radica en la conveniencia extrema de llevar a cabo una colaboración teatral con los demás países de lengua hispánica. En este caso, Marsillach dirige a actores argentinos, y éstos se enfrentan con un texto clásico que pertenece a la tradición cultural que une las dos orillas del Atlántico. Cualquier referencia a la posibilidad de un choque de acentos es superflua y estos magníficos actores, admirablemente dirigidos, dan una auténtica lección de cómo ha de recitarse el verso.
La obra, a su vez, es una elección no menos feliz. El viejo mito de don Juan nos llega así en sus primeras raíces dramáticas. Para ello ha optado Marsillach por el recurso, en él habitual, de la versión. No veremos, pues, la obra de Tirso tal como éste la escribiera, sino una adaptación, encomendada en este caso a Carmen Martín Gaite. Buena conocedora de los clásicos, y no menos del teatro actual, la adaptadora ha entrado a fondo en el texto y ha realizado en él una seria transformación. Sin entrar hoy en la polémica, la de Carmen Martín Gaite es una versión sumamente interesante y llena de vida. Quedan allí la mayor parte de las escenas de Tirso, y Carmen ha respetado el verso y ha sabido introducirse en él, cuando lo ha creído preciso con evidente tino. En cambio, puede dudarse de que quede el espíritu de Tirso. El autor escribió un drama teológico, en el que lo esencial es el conflicto en torno al pecado y su castigo. La pieza ha cambiado de epicentro. Cuando Tirso escribía, la figura de don Juan no había adquirido el significado que luego ha llegado a tener, y el protagonista de esta pieza ya no es el burlador del autor clásico, sino el don Juan de la leyenda moderna del Tenorio.
Tal trasposición temática funciona muy bien mientras no fuese preciso conservar en ella su segunda parte, la segunda del título Convidado de piedra. Para una mentalidad medieval o de la contrarreforma, la condenación del burlador mediante la intervención de elementos de origen sobrenatural era perfectamente admisible. Sin embargo, en la tan desenfadada, divertida y nada teológica versión que nos ofrece Marsillach, todo el final resulta de un difícil encaje.
Sin embargo, se comprende que Carmen Martín



Un texto clásico, el de "El burlador de Sevilla", de Tirso, a cargo de un grupo de actores argentinos, dentro de un intercambio teatral. (Fotos: Chicho).

Gaite haya preferido conservar el final clásico, aunque para ello la representación altere su ritmo natural. Es un precio que me parece ineludible que había que pagarlo. Mérito es de la versión y la dirección el haber tratado y logrado no rebasar en ese difícil punto la frontera entre lo sorprendente y lo ridículo.
La obra se ve con sumo gusto, con verdadero agrado. La dirección de actores es excelente, y todo el reparto lo es también por igual. Escenografía imaginativa, versátil y muy bella; preciosos figurines intemporales, casi de ensueño; ritmo exacto. No es Tirso, pero no trata de engañar, es decir, que lo es. En el teatro clásico, el plano de lo jocoso, encargado a criados y pícaros, y el serio encomendado a damas, caballeros y galanes se superponían sin confundirse. Aquí, si bien el gracioso subsiste —y muy bien incorporado por Roberto Carnaghi—, es el entero espectáculo el que se hace humor. El viejo drama teológico que deja hoy paso a la historia del burlador y que constituye una gran oferta teatral." (Alberto de la Hera. "YA". Madrid. 28 de septiembre de 1988.)

"(...) He de encontrar el mea culpa y confesar: Me acuso, padre, de que tenía un terror pánico a lo que pudiera hacer el travieso Adolfo del Burlador de Tirso. Porque de los tres Reyes Magos del teatro español del Siglo de Oro, el más contrarreformista es fray Gabriel Téllez. Su Burlador, más que una comedia galante, como lo es el Tenorio zorrillesco hasta su cuarto acto, se identifica siempre con el drama teológico; es el condenado por confiado. Y la vigencia de su enjundia dramática es hoy harto discutible. Por ende, si Marsillach recurría a la parodia del drama teológico, malo, porque desvirtuaría a Tirso; si tomaba el drama en serio, peor, porque el público lo tomaría a rechifla. El miedo cerval estaba justificado. Pero el temor se diluyó pronto, en cuanto pude apreciar que el director recurría a provocar la sonrisa del público con gages visuales —siempre extratextuales, como es lógico—, lo que descargaba la historia de su gravidez teológica sin detrimento de su eficacia dramática. Carmen Martín Gaite, en su arreglo, oportuno y digno, propicia tal descarga y adapta la narración a la métrica actual. Brillan los preciosos versos de Tirso (muy superiores a los zorrillescos), se alivian los largos parlamentos clásicos y se agiliza la acción. En realidad, no creo que Marsillach necesite de la adaptación de Martín Gaite, porque es un cerebro tan teatral el suyo, que es capaz de dramatizar un texto legal del "BOE" y arrancar aplausos.
En las charlas de pasillos se comentaba la "argentinización" del Burlador sevillano. Yo no tengo nada que oponer. Don Juan es un mito universal y cada uno puede interpretarlo. Mítico es también Otelo y cuando lo ponemos en escena los españoles no podemos evitar darle nuestra impronta, nuestra medida pasional de los celos, diferente a la shakesperiana. La primera mitad del siglo XIX es para los argentinos lo que el siglo XVI es para nosotros: la consolidación nacional. Y es lógico que ambienten ahí lo "clásico".
Aparte y sorprendentemente favorable es la cuestión formal. El elenco del Teatro Municipal General San Martín borda, salvo excepciones, el verso. La prosodia no lastima. De todos los campos prosódicos hispanoamericanos, el del cono sur —y el porteño en particular— es el más distante del castellano, aunque no tanto del andaluz, y las diferencias entre los hispanohablantes americanos son menores, desde México hasta Chile, que las de los peninsulares, desde Galicia hasta Andalucía. Para mí ha constituido un recreo escuchar la suave fonética argentina: como lo hubiera sido para el propio Tirso. Tenemos los hispanohablantes —y Tirso nos lo confirma— un idioma del que podemos estar orgullosos.
Como todos los montajes de Cytrynowski, el del Burlador es un prodigio de armonía; de ingenio en la creación del espacio escénico, de la luminosidad del vestuario, en la potencia ambiental de los efectos y del dominio absoluto de las ciencias de iluminación. A ese clima, Marsillach, en su labor de dirección actoral, imprime un ritmo, exige una expresión corporal y combina una relación espacio-tiempo tan precisa y grata que el desarrollo de la representación es fluido en medida inconcebible para un texto clásico, cuya distancia con el presente es innegable.
Como el verso es bello, la interpretación, notable; las mutaciones, espectaculares y la puesta en escena, brillante, el público se mantiene atento y sorprendido, complacido y satisfecho, demostrándolo en su sonora y unánime explosión de entusiasmo con que premia a todos los artífices de este singular espectáculo." (Julio Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 13 de noviembre de 1988.)

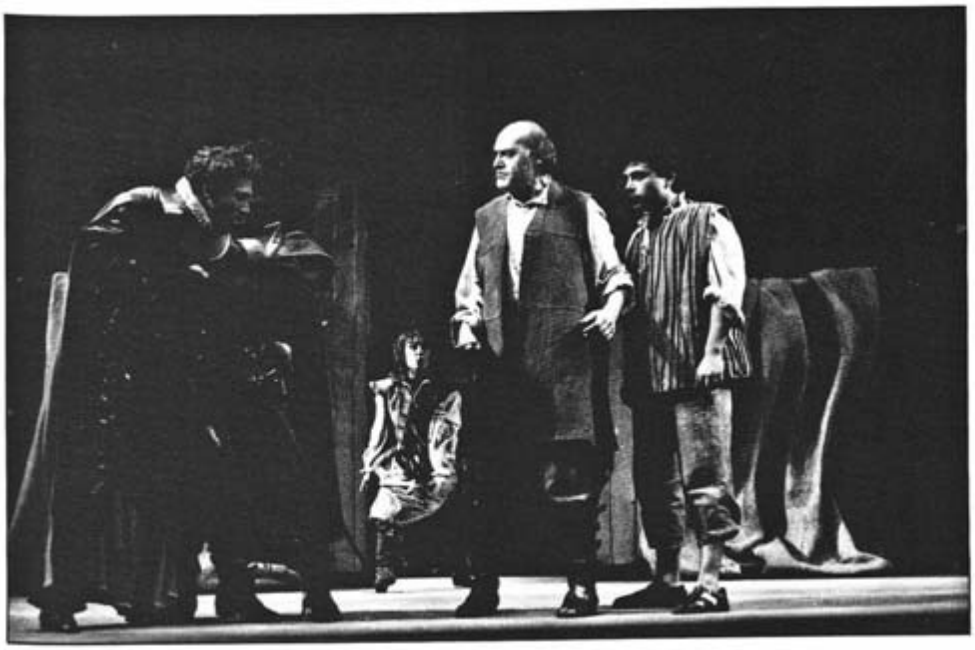
EL ALCALDE DE ZALAMEA

De Calderón de la Barca. Adaptación: Francisco Brines. Dirección: José Luis Alonso. Escenografía y vestuario: Pedro Moreno. Música: Manuel Balboa. Intérpretes: Enrique Navarro, Carlos Alberto Abad, Carlos Moreno, Resu Morales, Juan Gea, Félix Casales, Miguel Palenzuela, César Diéguez, Adriana Ozores, Blanca Apilánez, Jesús Puente, Antonio Carrasco, Ángel Picazo, Ángel García Suárez, Vicente Gisbert, Consuelo Barrera, Amador Cantín, Luis Chamorro, José María Gambín, Óscar Fidalgo, José María Martín, Rafael Martín, José Manzanera, Miguel A. Merino, Manuel Muñoz Cuenca, Luis A. Muyo, José Ortega, Francisco Pozo, Paco Rivas, Bosco Solana y Víctor Villate. Estreno: 14 de noviembre de 1988, en el Teatro de la Comedia de Madrid.

"(...) Es El alcalde de Zalamea, *nos dice Calderón, una "historia verdadera", mas pienso que no tanto porque lo pueden ser algunos de los sucesos que en ella ocurren, sino porque el texto es, en sí mismo, un gran acierto literario; sólo el arte es capaz de hacer verdadera una "historia verdadera". No importa que no existiera este Pedro Crespo; para los españoles de hoy es el único alcalde del que se sabe que vivió en su época. Son muchos los que han visto en Pedro Crespo la figura de mayor fuerza y consistencia de nuestro teatro nacional. Y es que en la verdad humana del personaje han deseado verse reflejadas sucesivas generaciones de españoles. Su carácter digno e independiente, su terquedad de principios, el subrayado orgullo, son virtudes y defectos estimados por igual. Estamos, quizá, ante la pieza más popular, junto al* Don Juan de Zorrilla, *de todo el teatro español. El burlador Tenorio y Segismundo son los mitos que nuestra escena ha hecho universales. Pedro Crespo, por su carácter y su actitud ante la vida, era también un posible arquetipo universal, pero los condicionamientos históricos han hecho de él un mito particularmente español.*
(...) El verso es mucho más natural y ceñido a la acción que lo suele ser en Calderón, y el diálogo se presenta, en muchísimos momentos, con una emocionante sobriedad. No es obra rica en versos de excelencia poética, pero su tensión dramática sí alcanza gran hondura poética. Estos dos polos (la tonalidad del lenguaje y la tensión dramática) han imantado la adaptación del texto. Se ha intensificado, pues, la aparente naturalidad y el realismo del lenguaje, clarificando lo oscuro, tanto en lo semántico como en lo sintáctico, y se han evitado los arcaísmos. Hay en la obra abundantes ejemplos de conceptismo, originadores de esa espléndida tensión lingüística, y sus correspondientes procedimientos (por eso he hablado de "aparente" naturalidad), pero no faltan tampoco rasgos, a veces muy visibles, de culteranismo. Hay parlamentos (el de Isabel, después de la violación, principalmente), bellos en la lectura, pero de inconveniente representación, por la ruptura que supone de la general tonalidad expresiva. No obstante, este sello tan tópicamente calderoniano ha quedado suficientemente explícito en esta versión.
La tensión dramática viene dada, no sólo por la verdad de los caracteres y la intensidad de los diálogos, sino también por la unidad y concentración de la trama. Esto se ha intentado acentuar, eliminando algunas escenas, o la modificación de alguna otra, son tan neutras, que difícilmente se harán visibles con escándalo al espectador. Creo, al menos lo deseo fervientemente, que ustedes sólo encontrarán a Calderón. No puedo negar que está mi mano, pero mi voz, felizmente, está ausente." (Fragmento del programa. Francisco Brines, adaptador de la obra.)

"(...) El alcalde se mantiene bien. Fue una obra demagógica (la vida es demagógica) y, al mismo tiempo, al servicio del poder. La soldadesca borracha abusando por los pueblos de España, la honestidad de las villanas y la entereza de los labradores frente a los atropellos eran un choque entre los fueros militares y la indefensión de los civiles; todavía pasa en muchos países del mundo, todavía hay recuerdos agudos en España. Calderón tuvo mucho cuidado en salvar valores principales del poder supremo: don Lope, el rey. Este teatro de corral estaba tan manipulado en el Siglo de Oro como la televisión de hoy: servía para mantener la propaganda de la unidad entre el pueblo y la corona y para contener la dispersión, las banderías de los feudales, ya fueran capitanes, ya comendadores. Calderón compuso su obra con un verso escueto, muy castellano, lleno de conceptos y preceptos morales. El enfrentamiento entre el alcalde y don Lope, tan humano y directo, fue un hallazgo teatral que no se ha superado después. Para esta supervivencia es necesario que la obra se relate bien en un escenario, y es lo que ha hecho José Luis Alonso con la gran ayuda del poeta Francisco Brines, que actualiza suavemente el verso y le saca su coherencia.
Alonso ha dispuesto un decorado móvil, muy sencillo —de Pedro Moreno, como el vestuario— pero bello y sugerente: unos trajes entonados y sencillos y una iluminación —de Juan Gómez Cornejo— que dibuja primeros planos, gestos, ambientes, sobre una música de fondo —de Manuel Balboa— de efectos psicológicos. Algo







Tres momentos de la representación de "El alcalde de Zalamea", de Calderón de la Barca, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En la foto del medio, en primer término, Jesús Puente. (Fotos: Chicho).

ha tomado del cine en todo esto, y hasta del expresionismo alemán evolucionado, de la época de Brecht. Ha conseguido que la compañía diga el verso de manera que se entienda, lo cual no parece tan fácil; más que párrafos brillantes, se buscan oraciones completas y colocación de las frases significativas de la obra de forma que lleguen.

Dentro de esta compañía, Jesús Puente hace, probablemente, el mejor trabajo de su vida de actor, o de los que yo le he visto; con la sobriedad requerida, con un tono de voz impresionante en su llaneza, con gestos de enorme belleza dramática; encuentra enfrente de él un actor veterano, Ángel Picazo, que tiene toda la grandeza que requiere don Lope, que dice sus juramentos y sus enojos con la dignidad que correspondía al personaje real. Las escenas entre los dos vibran. Y el público —con toda la frialdad profesional de los eternos invitados a los estrenos— llega a participar en ese duelo y a identificarse; y hasta a conmoverse, como en el encuentro de la hija violada y el padre humillado en el bosque nocturno, del que José Luis Alonso ha explotado seriamente toda la emoción posible. El relato de la obra está perfectamente conseguido; la novela y el ejemplo llegan directamente al público de hoy. Sobre todos estos trabajos, naturalmente, está el de Calderón, entero y vivo por sí mismo, en una obra que fue, probablemente, la más sincera de las que escribió y a la que quiso privar de adornos superfluos.

No hay mucho que decir de los otros actores. Antonio Carrasco —el hijo— destaca por la contención de su brío; Adriana Ozores está correcta en su trabajo, como correcta —fuera de la dicción del verso, simplemente por interpretación y por comprensión de lo que dicen— está la mayoría del extenso reparto.

El éxito fue grande, subrayado en las ovaciones y bravos del final dirigidos especialmente a Puente y a Picazo, y entusiastas al aparecer José Luis Alonso." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 16 de noviembre de 1988.)

"(...) Adolfo Marsillach, al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico está logrando lo que parecía imposible: habituar al público español a disfrutar del teatro del Siglo de Oro. Sus seis espectáculos anteriores han constituido, con las lógicas variantes, seis éxitos, el séptimo, El alcalde de Zalamea, *que acaba de estrenarse, redondeará el acierto con que la Compañía de Teatro Clásico está desarrollando su cometido. Las claves del resultado obtenido por Marsillach me parecen éstas: selección de obras, alternando algunas muy famosas con otras menos conocidas; variedad de autores; programación de repertorio, manteniendo los espectáculos en cartel y haciéndolos viajar; trabajo de adaptación encomendado a profesionales muy competentes o a escritores de primera fila; cuidada dirección escénica, música, figurines, decorados, luces excelentes; y trabajo en continuidad con excelentes repartos.*

Para dirigir El alcalde de Zalamea *llamó Marsillach a José Luis Alonso, un grande y experimentado maestro de la dirección escénica. Su espectáculo es brillantísimo. Su trabajo con los actores, hasta dar a cada uno la medida exacta de su papel, así como su modo de ordenar los movimientos y de conducir el parlamento en verso perfectamente recitado, difícilmente podrían mejorarse. Los aplausos que premiaron el estreno se habrán repetido cada día.*

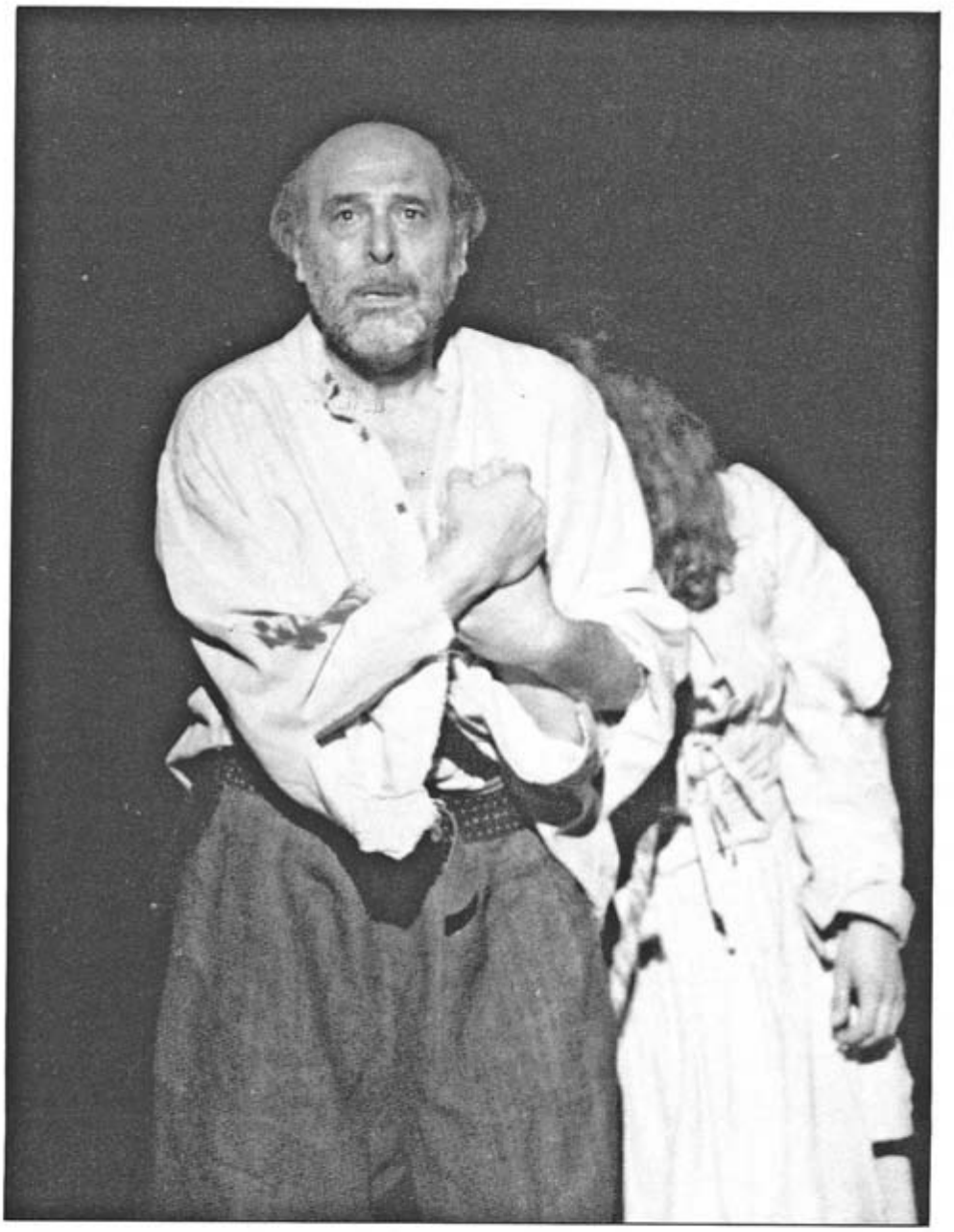
Ha partido José Luis Alonso de una adaptación de Brines muy respetuosa del texto calderoniano. El alcalde *resulta una obra perfectamente comprensible para nosotros: lejos de conceptualismos en el fondo y en la forma, Calderón nos presenta seres humanos con otra escala de valores que la nuestra, hijos de otro momento cultural, pero cercanos a cuanto de vida existe en todos los tiempos de la historia.*

Pedro Crespo y don Lope resultan coprotagonistas, héroes en común de una comedia de honor en que el honor no nos distancia de la acción dramática; el antihéroe, el capitán achulado y orgulloso, vicioso y vacío, le presta dramatismo al argumento y marca —también para los hombres de hoy— el exacto contrapunto de la tragedia.

Así lo han comprendido los actores. Jesús Puente encarna a un alcalde que no sería fácil superar. Físicamente da el tipo exacto y su trabajo está medido hasta el milímetro en su preciosa naturalidad, en su tan ingenioso sentido del humor, su serenidad, cada movimiento y palabra. A su lado, el Don Lope de Ángel Picazo, no menos ajustado a lo que el personaje pide,

tanto que de él se pueden repetir todos los elogios antedichos. Juan Gea, como antagonista del drama, no desmerece de los dos actores a los que ha de enfrentarse. La excesiva juventud de Adriana Ozores y de Antonio Carrasco les impide mantener idéntico nivel interpretativo, si bien dan buena prueba de su capacidad. Y todo el reparto —Enrique Navarro, Miguel Palenzuela, Resu Morales, César Diéguez y un largo elenco— logra lo que es más que desear: que las primeras figuras trabajan apoyadas en un excelente trabajo de conjunto.
La escenografía y el vestuario enriquecen el nivel del espectáculo, al igual que la música y las luces. Se ha buscado un sabio realismo, ni artificioso ni vulgar: el juego de los elementos escénicos es rico y el ambiente rural del siglo XVII está elevado a símbolo sin caer en ningún extremo. Toda la acción, por ello, sabe a verdad. Tan sólo hay, a mi parecer, un fallo: la escena última de la obra, que en el artificio toma el lugar de lo real. La fantasmagoría que acompaña al rey en su breve aparición en escena está de más en su totalidad. Y aquellas luces, aquel cortejo tenebroso, aquel montaje lleno de pretensiones, ignoro qué quieren decirnos. Solamente sirven, me temo, para que la solución final del conflicto parezca venir de otro mundo y pierda verosimilitud.
Pero un lunar no basta para empañar la belleza toda de la obra de arte, de una magnífica representación de El alcalde de Zalamea." (Alberto de la Hera. "YA". Madrid. 17 de noviembre de 1988.)

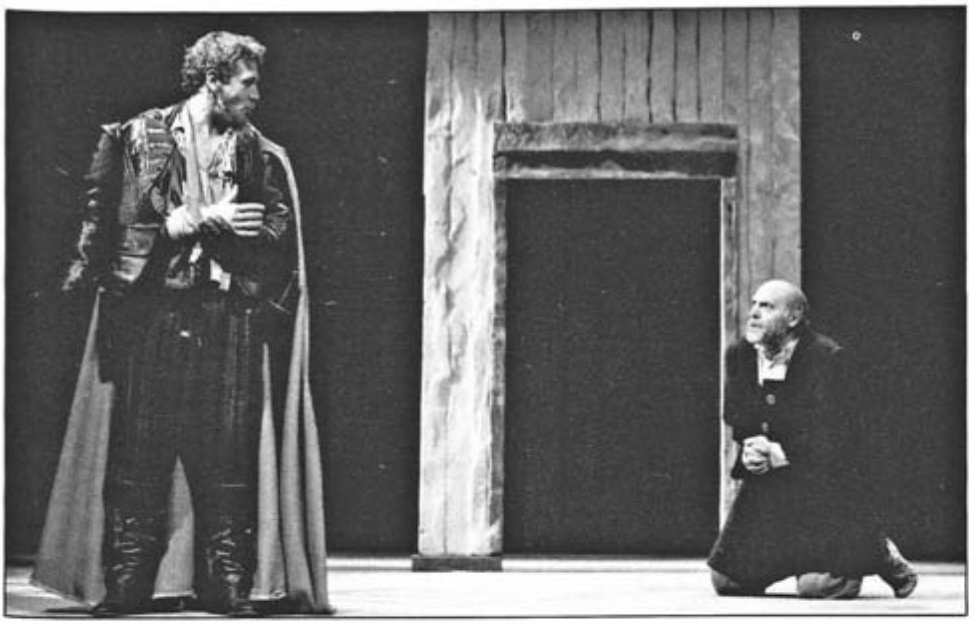
"El alcalde de Zalamea *no es sólo una de las obras más importantes de Calderón. Es la construcción de uno de los personajes más altos de nuestro teatro, uno de los caracteres más vivos, más prototípicos del teatro universal. Sólo por eso, debería ser obra de constante reposición en nuestro teatro clásico. Llega, pues, en muy buena hora al repertorio ya establecido por la Compañía de Teatro Clásico este nuevo montaje dirigido por José Luis Alonso, primerísimo valor en la nómina de nuestros directores de los últimos treinta años.*
Celebremos que al fin, un texto clásico haya sido tratado con respecto, con musculada fidelidad, sin recurrir a la gárrula moda de caricaturizar personajes y situaciones. La fuerza del texto calderoniano se aviene mal con esas modas. Calderón dice relatar un hecho verdadero. Lo toma de El alcalde, *de Lope, al que mejora en tal medida, que lo borra. Tal vez el acierto mayor del autor es reducir a una las dos hijas que en la comedia lopesca son traicionadas, violadas por dos capitanes. La concreción de persona y felonía hace mas fuerte, más prototípico el suceso. También tiene dos hijas el alcalde en la novela de Masuccio Salernitano "Il Novellino", publicada en 1476, ciento sesenta y cinco años antes, pues, que el gran drama de Calderón.*
Pero éstas son pequeñas erudiciones. Quizá no hacen al caso. El caso es que José Luis Alonso trata el magnífico texto con tal linealidad, con tal observancia de sus espacios y sus tiempos que el drama de Pedro Crespo y su hija obtiene toda la carnalidad, toda la vivacidad de un suceso verdadero. Y también toda la moralidad de esa pugna de un hombre villano, Pedro, con un noble, Don Lope de Figueroa, por una doble querella de jurisdicciones —pugna de los fueros militar y civil y de honor—. Pedro Crespo entiende que el honor, la fama, conceptos diferentes, aunque enraizados, no son mérito de linaje, de la clase social, sino de la conducta. Sólo los hechos crean y avalan la fama. Esta idea no es exclusivamente de Calderón. Está viva en otros muchos grandes autores del teatro clásico.
Alonso utiliza un ámbito teatral transformable, quizá levemente enfático de Pedro Moreno. La sequedad, cierta grandiosidad patrimonial del paisaje castellano, del paisaje extremeño, donde la acción discurre colocada en 1548 y Zalamea, por donde pasará providencialmente, camino de Portugal, don Felipe II. Sequedad. Elementos corpóreos, sin embargo, más simbólicos que realistas. Sobria estilización al servicio de la mutación espacial rápidamente narrativa. Libre así el concepto de espacio dramático, Alonso lo enriquece con una ambientación sonora que integra lo que podría ser llamado el bajo continuo de la presencia militar. Los redobles miden el tiempo, subrayan las tensiones. El curso de la acción se mide también por el cielo estrellado, por el bosque filtrador de penumbras. Muy bien. Medido, sin rigor y sin excesos, el vestuario de los personajes.
La interpretación es dramatizante en medida justa. Luchan los actores con la cadencia del verso. La intención prosificadora también está







El alcalde de Zalamea tuvo en Jesús Puente un magnífico intérprete, en la otra página, (Foto: Ros Ribas). Sobre estas líneas, Jesús Puente y Adriana Ozores; a la derecha, Jesús Puente junto a Angel Picazo; debajo, el alcalde suplica a Juan Gea, el capitán. (Fotos: Chicho).



doctamente contenida. En tal armonía del conjunto, Jesús Puente hace un Pedro Crespo magnífico las más de las veces, arrastrado por el verso en breves ocasiones. Hace más sobrio que de costumbre el actor su juego y eso engrandece el personaje. Un muy buen trabajo. Le da la réplica con maestría, serenidad, veracidad en el decir y el obrar, Angel Picazo, que pone en pie con precisión un personaje, Don Lope de Figueroa, que es histórico. Soldado de cien batallas, herido en un muslo como en la comedia, Don Lope, vallisoletano, colmó su fama militar al saltar, decisivamente, en la batalla de Lepanto a la galera del almirante turco Alí, muerto en la "más memorable acción que vieron los siglos". Sobrio tipo, bien apuesto, bien dicho. Los diálogos entre los dos personajes producen la mejor tensión dramática de la noche.

Grata, levemente insuficiente en la dificilísima escena del bosque, casi perfecta en las demás, Adriana Ozores en Isabel, la desdichada heroína. Excelente, Palenzuela en su gracioso Don Mendo, con quien Calderón travesea con los anacronismos, y burletas literarias. Pintorescos en lo necesario, Navarro, válido Rebolledo, y Resu Morales, Chispa, en las bien trabadas jácaras y jacarandinas del arranque, buena estampa militar.

No hagamos distinciones en lo bien acordado de los actores Félix Casales, Diéguez, García Suárez, Gisbert, Juan Gea, levemente falto de matiz, aporta virilidad, tipo tópico a su capitán violador y confiado en su privilegio de casta. Toda la numerosa tropa restante compone con vivacidad las escenas de conjunto. En suma: una extraordinaria, seria, responsable, valiosamente dramática, versión del drama, al que el poeta Francisco Brines ha aportado las mínimas modificaciones que piden el talento y la modestia tan infrecuente en adaptadores, y adaptadoras, al uso." (Lorenzo López Sancho, "ABC". Madrid. 16 de noviembre de 1988.)

"Aliado con Francisco Brines, autor de la versión, José Luis Alonso se ha lanzado a la tarea de someter el texto de Calderón a lo que la sensibilidad de nuestros días define como realismo. Es decir, defensa de los caracteres, interiorización de los personajes, ritmos y atmósferas coherentes con el contenido de la acción, emociones verdaderas, espacios desprovistos de cualquier arqueologismo decorativo, tonalidades y luces que ahondan en vez de diversificar la atención del espectador, valoración dramática antes que musical del verso... Lo cual equivale a decir que estamos ante un trabajo serio que justifica, una vez más, la existencia del Teatro Clásico Nacional, a la vez que la ejemplar responsabilidad de uno de los dos o tres directores más sólidos.

Cada época tiene la obligación de representar a los clásicos de su propio y variable contexto estético e ideológico. Nadie puede vivir en una época donde no vive, simular su contemporaneidad con el clásico y confundir la erudición con esos compromisos últimos —conscientes e inconscientes— de donde emerge la creación poética. Contestar a la pregunta de qué puede hacer el teatro de nuestros días, desde nuestros días con una obra como El alcalde de Zalamea, *equivale a interrogarse sobre su clasicismo, condición que mal podría serle atribuida si la representación necesitara de criterios, modelos o referencias que ya no sentimos como nuestros. Lo que* El alcalde de Zalamea *pudo significar en su tiempo es un tema histórico de interés. Lo que puede significar hoy y el modo de formalizar esa significación en nuestros días es la única cuestión realmente teatral que se plantea. Y a contestarla se ha lanzado José Luis Alonso.*

Para mí, el espectáculo arroja un balance previsible. El talento del director, la versión y el trabajo de los actores —con mención especial para Jesús Puente, para el ilustre y entrañable Angel Picazo y para Juan Gea— ganan zonas de verdad y profundidad respecto de otros montajes muchos más verbales y anecdóticos. El conflicto entre la jurisdicción militar y la jurisdicción civil, la defensa de la dignidad popular y aun la asumida necesidad de Pedro Crespo —y este es, me parece, un tema fundamental, otras veces omitido— de actuar como juez antes que como padre ofendido, son los trazos ideológicos de una historia en la que Alonso lucha por introducir la humillación o la violencia como realidades humanas.

El problema está en la pugna entre ese esfuerzo y la resistencia que ofrecen determinados fragmentos del drama —y, muy especialmente, las escenas que envuelven la violencia de Isabel—, concebidos con un convencionalismo que choca con el realismo estilístico al que son someti-

dos: son los momentos inevitables pueriles, por la oposición señalada, de una representación que posee, aparte de su dignidad intrinseca, el valor de conservar a Calderón entre los estímulos de la vida escénica de nuestros días." (José Monleón, "Diario 16". Madrid. 25 de noviembre de 1988.)

"(...) Esta claro que José Luis Alonso busca por encima de todo potenciar el texto y que, en última instancia, todo lo dispone en función del texto: un texto magnífico, de alta calidad y de enorme fuerza teatral en muchos de sus pasajes, aunque no es menos cierto que en otros muestra una peligrosa puerilidad. Un texto, digámoslo ya, espléndida y cuidadosamente trabajado por la pluma del poeta Francisco Brines, en cuyo haber está el acercarlo al espectador.
Entre Brines y Alonso limpian todo lo que puede hacer sombra al texto, y el director borra cualquier atisbo arqueológico y deja ante el espectador los temas/conflictos centrales, perfectamente dispuestos para "tocar" —de lleno o de refilón, según los casos— la sensibilidad de la sociedad actual.
No deja de tener miga, por ejemplo, la valentia con que Calderón afronta aqui la lucha entre poder militar y poder civil, o la hermosa defensa que hace de la soberania popular; y, sobre todo, los gruesos trazos con que reviste el personaje del alcalde Crespo.
Hay, aún, otras aportaciones interesantes en la propuesta del director, como la sabia utilización del cuerpo de soldados —la obra arranca como si de un Brecht se tratara— o su empeño en llenar de humanidad las escenas corales que reflejan la humillación o la violencia de un pueblo llano y maltratado. Insisto: Alonso trabaja con dominio e inteligencia en la potenciación del texto y a ello se supedita también la escueta y funcional escenografia de Pedro Moreno y la disposición de los actores en escena; todo, buscando la intensidad dramática de una historia que nace ya con una marcada unidad y concentración de la trama.
El alcalde de Zalamea *muestra el valor de la fuerza del trabajo en equipo. Y, en este sentido, hay que decir que el hacer de los actores es bueno, aunque no siempre homogéneo. Justo es resaltar el espléndido Pedro Crespo del veterano actor Jesús Puente, que lo hace creible, lo llena de naturalidad y matices, de empaque de buen actor. El y Miguel Palenzuela (Don Lope) —un actor que representó aqui, cientos de veces, la obra de Paso,* Cena de matrimonios— *establecen unos duelos dialécticos cargados de ironia y teatralidad.*
El largo reparto vive escenas dificiles no siempre felizmente resueltas, como le ocurre a Adriana Ozores. En todo caso, el Mercat de las Flors obligó a elevar demasiado la voz y a convertirla —en algunos casos y momentos— en grito inadecuado.
Pero por encima de todo hay una función seria, llena de responsabilidad y viva, sobre todo viva. Una función que busca la interiorización de los personajes centrales del drama y que, con la estilizada escenografia y las notas musicales, consigue dar un texto comprensible." (Gonzalo Pérez de Olaguer, "El Periódico". Barcelona. 4 de marzo de 1989.)

"(...) La noche era el triunfo de la palabra: lo testimoniaba así la milagrosa, repentina curación de todas las toses que provoca este invierno loco y el consiguiente silencio con que se escuchaba —con que queriase escuchar— el verso de Calderón, prudente y sabiamente manipulado por el adaptador Francisco Brines. Y acallada la palabra del clásico, el no menos clásico rito de unos saludos practicados desde la óptica del "cast estelar" permitia la consabida escala creciente de decibelios que trazaban las palmadas hasta culminar en ovaciones y bravos para el célebre alcalde.
Pedro Crespo metido en el cuerpo y alma de Jesús Puente. Si bien confiesa que no es éste el mejor papel de su vida, Puente representa aqui la vida del personaje de Calderón de la mejor manera posible. Un Mercat rebosante y unos aplausos generosos, infrecuentes, eran signos elocuentes de una adhesión que los responsables de nuestra politica cultural debieran tener muy en cuenta.
Con la tacañeria y los malentendidos, con el cruce de recelos habidos entre el centro y la periferia, una parte de esa casa del teatro ha quedado largo tiempo sin barrer y esa noche bien pudiera ser un signo de remedio y de normalidad. Las causas que explicarian el fenómeno de un alejamiento de los clásicos españoles, así como de otros distanciamientos adyacentes, escaparían a las dimensiones de estas lineas de urgencia. Pienso que las bofetadas andarían bastante repartidas. Lo que está claro es que un buen El alcalde de Zalamea, *como este que ha dirigido con sensibilidad y tino José Luis Alonso, revela que el apetito por estos condumios sigue despierto.*
Hay que insistir, en primer término, en la buena adaptación textual del señor Brines. Calculando recortes indispensables por superfluos, puliendo arcaismos desalentadores, esa obra "civil" de Calderón, muy alejada aún del capitulo del gran drama barroco y del auto sacramental, nos sirve la confrontación entre honor y libertad, entre justicia y privilegio, con un interés renovado. Según creo, la Compañia Nacional de Teatro Clásico se creó para ello, y no, precisamente, desde unas trincheras patrimoniales y arqueológicas. José Luis Alonso, con su dilatada experiencia, ha podido echar lastres reverencialistas sin dejarse tentar por ningún frivolo "aggiornamento" de las formas. Para iluminar la figura justa, digna y saludable de Pedro Crespo, un testimonio moral indudablemente "progresista", tiene perfecto sentido quitar suntuosidad a la escena última del juicio real y presentar a un Felipe II de espaldas a "la cuarta pared". El monarca quiere llegar cuanto antes a Portugal y en los montajes habituales el zafarrancho de liturgia y oropeles no permitia adivinar ese apresuramiento, a través de una escena, por lo demás, de muy breve texto. La "solución" del director rescata la lógica dramática del momento y prima decididamente el protagonismo de Pedro Crespo para quien, a fin de cuentas, se inventó la fiesta. Es sólo un ejemplo del cuidado puesto en la puntuación de personajes y situaciones de la que se hace tributaria la escenografia, funcional y sobriamente opaca, que firma Pedro Moreno. Si el juego modular de artilugios escénicos no es un prodigio de perfección hay que atribuirlo, seguramente, al suministro técnico que para el caso puede ofrecer el local.
Pero hablaba del triunfo de la palabra y por este lado el binomio Brines-Alonso ha funcionado como pareja perfectamente. La fruición ostensible con que se escuchan los tres diálogos principales entre Pedro Crespo y Don Lope (Miguel Palenzuela) son todo un síntoma de la fe en la palabra y en la vigencia de un digno teatro literario. Y, más allá de los indicios, una muestra fehaciente de la sensibilidad con que se nos aproxima de nuevo El alcalde de Zalamea, *asunto popular ya tratado por Lope de Vega, y donde hay tragedia y desgarro cuando conviene, pero también un sutil, refrescante distanciamiento. Honor y humor se escriben con "h" y casi suenan igual; la combinación de ambos se realiza con inteligencia y mesura, a años luz de los dominios de la farsa. Un meticuloso estudio de la personalidad del protagonista, entendido en toda su humanidad, y no sólo como portador de sublimes parrafadas calderonianas, proporciona el principal encanto del montaje. Es cierto que entre la figura central y las secundarias y subalternas no se da toda la homogeneidad precisa. Sin duda, el pórtico soldadesco no es bueno. Pero la felicidad completa es cosa rara y la que proporciona el trabajo de Brines-Alonso-Puente merece, pienso, ser aprovechada."* (Joan-Antón Benach, "La Vanguardia". Barcelona. 5 de marzo de 1989.)

EL VERGONZOSO EN PALACIO.
De Tirso de Molina. Adaptación: Francisco Ayala. Dirección: Adolfo Marsillach. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Música: Rafael Pérez Sierra. Coreografía: Elvira Sanz. Intérpretes: Miguel Palenzuela, Ángel Amoros, Pablo Calvo, Leandro Dagó, Rafael Ramos de Castro, Resu Morales, Jesús Bonilla, Juan Gea, César Diéguez, Juan Carlos Montalbán, Enrique Navarro, Félix Casales, José Luis Patiño, Blanca Apilánez, Fernando Guillén-Cuervo, Aitana Sánchez-Gijón, Adriana Ozores, Joaquín Climent, Alfonso Goda, Angel García Suárez, Carlos Alberto Abad, Amador Cantín, Luis Chamorro, Óscar Fidalgo, José María Gambín, Alberto López, José Manzanera, José María Martín, Félix Martínez, Miguel A. Merino, Manuel Muñoz Cuenca, Alberto Muyo, José Ortega, Francisco Pozo, Paco Rivas, Raúl Sánchez-Migallón, Rafael Santiago, Bosco Solana y Víctor Villate. Estreno: 7 de julio de 1989, en el Corral de Comedias de Almagro, dentro del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

"(...) En la construcción de El vergonzoso en palacio *no habia que "intervenir" porque —como muy bien explica Francisco Ayala— era innecesario y las pequeñas alteraciones que nos hemos permitido, en nada modifican el sentido de la obra ni la intención de su autor. (Me gustaria que se nos reconociera la incomodidad que nos produce cualquier operación quirúrgica de los textos clásicos, aunque mantengamos nuestra idea de defender la vigencia de nuestros espectáculos por encima de la sacralización obtusa de las palabras.)*
La idea fundamental del montaje de El vergonzoso *se basa en dos proverbios populares: uno, "el hábito no hace al monje" y otro, "al vergonzoso lo trajo el diablo a palacio". Del primero hemos sacado la columna vertebral de la interpretación, sobre todo del protagonista, y del segundo, el juego de nuestra mecánica teatral. Mireno se siente incómodo en su traje de pastor porque no le corresponde, porque su intuida nobleza lo rechaza. Pero no es lo único. Lauro —su padre— también es "diferente" a su vestido. Ruy Lorenzo desprecia las ropas humildes que la suerte le depara, Vasco no quiere vestirse*

como Tarso, y Tarso se pierde en las devanaderas del traje Vasco. La acción transcurre en Carnestolendas de forma que, de algún modo, todos tienden a disfrazarse: el Duque preparándose para el Carnaval, Serafina ensayando vestida de hombre, Magdalena señalando y ocultando —es decir, disfrazando— el amor que siente por Mireno. Antonio haciéndose pasar por Don Dionis y fingiendo su presencia... Y, entre todo este mundo de mentiras, unos diablos que se divierten con el vergonzoso y cuya torpeza provocan y evidencian. Hemos querido construir un espacio de espejos multiplicadores en un intrincado laberinto de senderos que deforman y esconden a los personajes, que se pierden en los pasillos, en las estancias, en los jardines y en las puertas que conducen a ninguna parte. Un juego intencionadamente barroco. (Adolfo Marsillach, director de la obra. Fragmento del programa.)



Una producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: "El vergonzoso en palacio", de Tirso de Molina, con dirección de Adolfo Marsillach. (Foto: Chicho).

"(...) Preciosismo. Es esa la palabra que, quizá, conviene al criterio escénico aplicado por Marsillach. Los personajes están tratados, como marionetas. No son seres humanos, contradictorios, apasionados, afligidos, son signos dinámicos en el profuso y divertido juego de los signos convocados para un espectáculo brillante, alegre, que culmina en el acto final. Sabe Marsillach que Tirso de Molina no era sincero. Que no protesta en esa comedia. En otras —El burlador de Sevilla, El condenado por desconfiado— su grandeza llega a la más alta eminencia. Tirso induce a sus mujeres a la rebeldía, pero les prepara el lecho de plumas —campo de batalla para el amor, que Góngora decía— de que sus elegidos sean condes, y más que condes, sobrinos de reyes. En el fondo, fray Gabriel Téllez anda hablando de sí mismo cuando patrocina esos amores.
Todos los actores y actrices se someten al criterio del director. Aitana está encantadora en sus exageraciones un tanto giliartísticas. Adriana, traviesa y exaltada. Gea, "sabe", aunque el texto no lo confiese, que no es pastor sino miembro de la familia real y por eso, de vergonzoso, nada. Fernando hace un Antonio travieso y superficial, con mohines, como se le pide. Goda procura la única nota grave, melodramática y convencional, en el relato muy tópico de Lauro. Bonilla es muy buen gracioso de comedia clásica y se mueve al clásico modo de su personaje. Palenzuela ha sido puesto como Marsillach pone siempre a sus grandes duques y reyes de teatro clásico: chillones y grotescos. Está más de comedia que de titere Blanca en lo suyo, y andan todos los demás en el trotecillo paródico que impone a su tropa el director.
A Tirso le sorprendería ver en qué queda su comedia de enredo, adónde van sus chicas levantiscas y sus aristócratas tontorrones y autoritarios, a la manera enfática de entender lo portugués, que aquí sucede. Probablemente aplaudiría. Este Vergonzoso en palacio es un espectáculo moderno, muy alegre, imaginativo, plásticamente bello, que ha dejado caer, como hace un misil para subir, la ganga sociológica. Algo así como ese lenguado "meuniére" que presenta el camarero del restaurante caro, desprovisto ya de sus espinas. Estético y sabroso." (Lorenzo López Sancho, "ABC". Madrid. 15 de noviembre de 1989.)

"La Compañía Nacional de Teatro Clásico parece haber decidido una especie de "división del trabajo" a la hora de organizar su producción. Cuando se trata de un drama de texto bien conocido (El alcalde de Zalamea, La Celestina...), la actualización de la obra busca poco la complacencia o la complicidad del público. Cuando se trata de comedias, por contra, la búsqueda de esa complicidad se lleva al extremo.
Si de resultados se trata, no se puede negar que, por lo que a las comedidas se refiere, se consigue romper así ese recelo inevitable que todo espectador siente ante el teatro con verso. El vergonzoso en palacio (como Antes de todo es mi dama, por citar un ejemplo cercano) descubre al público que un clásico puede ser tremendamente dinámico y divertido. No es poco. Pero queda, como en este caso, la impresión de que dinamismo y diversión se logran mediante una acentuación de la comicidad y del juego escénico, extremando la interpretación y los efectos escenográficos.
En favor de esta versión de El vergonzoso en palacio hay que decir que todos los recursos de interpretación y escenografía —salvo varios "gags" aislados y prescindibles— surgen de "algo" que está en el propio texto. Pero en ocasiones resultan tan excesivos que, quizás ayudados por el irregular tono de la actuación, terminan por resultar más interesantes que el texto y el conflicto que éste expone.
En cualquier caso, el montaje está plagado de hallazgos brillantes. El juego de cubos y espejos móviles diseñado por Cytrynowski, por ejemplo, y la audaz idea de que quince actores "hagan" de decorado, disfrazándose de árboles, espantapájaros o mesa de ajedrez, dan una gran vivacidad a la escena.
Por su parte, el trío de "damas" jóvenes —Adriana Ozores, Aitana Sánchez-Gijón y Blanca Apilánez— consigue plenamente ese elevado y eficaz tono de comicidad que busca conscientemente esta versión de El vergonzoso en palacio, haciendo que el espectáculo gane en interés cuando ellas están presentes. Suyos, y de Jesús Bonilla en el papel del gracioso, son los mejores momentos de una interpretación que, como queda dicho, resulta en otras ocasiones menos convincente.
Por último, cabe reseñar que el espectáculo está organizado de forma que vaya incrementándose su ritmo y su comicidad. Y paralelamente, se van subrayando cada vez más detalles de escenografía y vestuario inspirados a medio camino entre el circo y el music-hall, de modo que esta versión de El vergonzoso en palacio, se precipita en una brillante apoteosis de acto-

res, diablos, luces de neón y lanzamiento de "confetti". (Alberto F. Torres, "El Mundo". Madrid. 15 de noviembre de 1989.)

"El decorado de Cytrynowski, estrecho colaborador siempre de Marsillach en esta campaña, y sus trajes y sus luces son protagonistas de la función. El movimiento de todo está magistralmente creado por Marsillach, y esa maestría se ve principalmente en dos escenas largas: la de Serafina con Juana, la de Mireno con Magdalena. Raros momentos en que coquetería, picardía, pequeña astucia, amor disfrazado, timidez y audacia, juegos verbales salen adelante. Para todo lo demás de la demasiado larga acción, el procedimiento es el de una deshumanización, o una cosificación, de los personajes. Como si fueran marionetas, cada una apegada a su rictus escénico, de lo que se salvan mejor algunos actores —Juan Gea, Adriana Ozores— que otros —Aitana Sánchez-Gijón, entregada con gusto a la ñoñería—. Probablemente, el enredo original de Tirso no puede sugerir otra cosa a un director-creador como Marsillach que este esquema sobre el que tejer algo cómico y montar sus propios "gags". La comedia original no pasó de ser juego, con sus simetrías, sus reglas de costumbres fijas, sus graciosos, la veleidad en el cambio de los grandes y la inevitable boda múltiple. Sus contemporáneos, a los que gustó mucho —en los corrales, después de un fracaso en la corte—, encontraron más motivos de risa que nosotros, aunque algunas frases y algunas zalamerías llegan muy directamente al público. El verso ni se intenta decir, ni siquiera cuando está puesto como pequeñas arias de lucimiento de los personajes. Ni la interpretación personal: decorados para actuar, actores para decorar. Del texto se aprovechan frases o pretextos para segundas acciones. La versión de Francisco Ayala es la característica de un respeto profundo al original: cambios de palabras hoy incomprensibles y muy pocas abreviaturas. Pero es más importantes el subtexto.
La polémica se ha hecho antigua en estos años y no vale la pena profundizar más en si un clásico debe ser así sumergido por otros valores o si, aun aceptando ese factor, es la Compañía Nacional de Teatro Clásico la que deba hacerlo. En cuanto al espectáculo, como es audaz de colores y formas, y de inventos, afectará al gusto de cada uno según éste sea capaz de recibirlo. En general, el público lo recogió muy bien y tributó sus ovaciones: la que pareció principal estaba dirigida al grupo mímico de los señores con "macferlan", con lo que parece admirarse la base coreográfica del espectáculo: y después, a Marsillach. Fue un éxito largo y sonoro, a pesar del cansancio de los tres actos, tres horas." (Eduardo Haro Tecglen. "EL País". Madrid. 15 de noviembre de 1989.)

"(...) El vergonzoso en palacio *es uno de los más brillantes trabajos de Marsillach; digamos que le ha salido redondo o, mejor, delicioso. Un ejemplo —de los pocos— de dinero público bien utilizado y revertido. La elección es inmejorable —una de las comedias más depuradas y atrevidas de Tirso de Molina— y los recursos de adaptación y puesta en escena idóneos en sus criterios de aproximación al público de hoy.*
Una historia de enredo, elaborada con humor y perspicacia, donde no faltan los enamorados, los celos, las intrigas y las concesiones al erotismo y la carnalidad, expresadas con la agudeza y el refinamiento de un clérigo del siglo XVII. Pero, sobre todo, predomina en su adaptación la fantasía, el cromatismo, la armonía de unos cuadros visuales derivados de un planteamiento escenográfico tan elocuente como el propio trabajo de los actores, desarrollado en clave de gran guiñol y marcando un ritmo que mantiene su homogeneidad a lo largo de toda la representación: dos horas y media que no pesan lo más mínimo.
Todo es un inmenso retablo naïf, donde la ambigüedad y el travieso ir y venir de situaciones polivalentes configuran un clima evocador respecto a lo que el teatro tiene de máscara, de engaño urdido con astucia para transformar la realidad en una burla irónica. Los personajes de El vergozoso en palacio *tienen parte de comparsas de un rito carnavalesco, de clowns y de duendes surgidos de una desacralización del barroco. Un complot de diablos juguetones y entremetidos que se mimetizan en el propio decorado adoptando diferentes formas y funciones, todas de una enorme riqueza plástica y visual que complementan la escenografía modular y estilizada (espejos, neones) magníficamente diseñada por Cytrynowski.*
Marsillach despliega con habilidad e ingenio todas las claves —casi infinitas— que propone la comedia, elaborando un juego festivo y colorista en el que resplandece, con ingenuidad y picardía, toda la magia del teatro. El mérito, claro está, no es sólo suyo, sino también del autor. Pero la facultad de hacerlo fresco y contemporáneo, sin desdoro de la maquinaria original desplegada por fray Gabriel Téllez, es







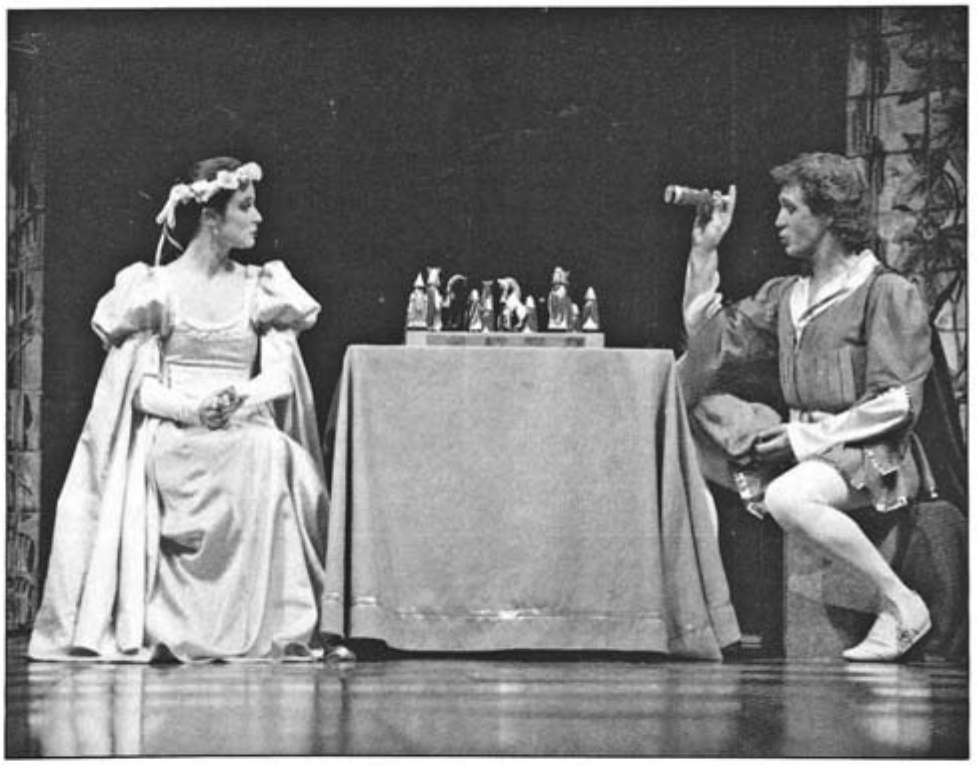




atribuible, sin duda, tanto al director como al adaptador de este brillante y vivísimo montaje, repleto de guiños y triquiñuelas, que se le brindan al espectador como un homenaje a la gran farsa." (Juan Carlos Avilés. "Diario 16". Madrid. 1 de diciembre de 1989.)

"(...) Una puesta en escena que es a la vez sorprendente, deslumbrante —he aquí lo positivo—, el protagonista absoluto de la escena —he aquí lo negativo—. Es positivo lo primero porque tanta belleza, que nace de una imaginación creadora, se podrá difícilmente superar, Marsillach emboba la mirada de los espectadores con uno de los montajes más brillantes que en un teatro español se hayan visto. Y no es un capricho del director, Tirso está ya muy próximo, aunque él es aún un discípulo de Lope, al esplendor del barroco, que se caracterizó precisamente por grandes creaciones formales y ornamentales, por grandes puestas en escena. Pero lo segundo es negativo, porque a la puesta en escena no le debe corresponder el protagonismo en el escenario. Debe, en cambio, estar al servicio del texto y de la interpretación. Y aquí no lo está, sino que le pasa por delante. El texto de El vergonzoso en palacio, *tan divertido, tan vivo, tan bien escrito, queda en un segundo plano. No ha logrado Marsillach que encaje el texto en la escenografía. Si después del descanso en lugar de los actores representando a Tirso de Molina hubiese salido a escena un conjunto de vicetiples, para nada nos hubiesen extrañado. Marsillach ha realizado el montaje de una preciosa revista, y ha sustituido a ésta por* El vergonzoso en palacio.
Es cierto que a medida que avanza el espectáculo la conjunción entre la acción y la escena crece. El espectáculo va a más. Contribuye a ello el magnífico trabajo de dirección de actores realizado por Marsillach y correspondido con brillantez por la compañía entera. Sobresalientes Aitana Sánchez-Gijón, Adriana Ozores y Miguel Palenzuela. El padre y sus dos hijas son los grandes triunfadores de la obra, pues miden sus papeles para sacar de ellos el límite de sus posibilidades. Palenzuela se supera a sí mismo escena a escena; Aitana está atractiva, caprichosa, atrevida, sensual, tal como el papel le pide, y Adriana hace un alarde de matices interpretativos en su rico cometido.
El resto de las actrices y actores no les van a la zaga, demostrando Fernando Guillén-Cuervo y Ángel Amorós que están en el inicio de una muy brillante carrera en el teatro, y confirmando Jesús Bonilla su gran vis cómica. Nadie desentona, y el movimiento del coro —ya hemos dicho que el espectáculo está montado como una revista— contribuye notablemente a que el director logre los objetivos que se propone.
Se puede discutir todo. Es un montaje audaz y que en cierto modo, incluso en buena medida, traiciona a Tirso precisamente cuanto con más cuidado se ha tratado de respetar su texto. El público tiene la palabra. Puede gustar mucho, muchísimo este montaje, y acercar más y más a los clásicos al espectador de hoy. Pero, ¿el camino seguido en El alcalde de Zalamea, *indudablemente más cercano al teatro clásico, no resulta preferible? La discusión está abierta; y no cabe negar la capacidad de invención y la maestría en conseguir sus propósitos de Adolfo Marsillach."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 16 de noviembre de 1989.)

"(...) De modo es y de manera sea, Adolfo Marsillach tiene una pertinaz y enraizada concepción de montar a los autores clásicos. Como pasa siempre, hay a quien le parece defendible, y hay a quien, viceversa, le parece una profanación, y hay, seguramente los más, a quien eso se la trae al fresco; van al teatro, se divierten más o menos y hemos terminado.
Si admitimos el planteamiento del director, El vergonzoso en palacio *es un montaje cuajado de fantasía, con escenas plásticas de indubitable belleza —verbigracia, los ensayos de la comedia de doña Serafina, aplaudida con calor por el público—, con efectos de magia embridados por el buen gusto. Estamos ante una comedia de enredo y de juegos amorosos. Que Francisco Ayala respeta, con apenas retoques irrelevantes. Y que también Marsillach respeta escrupulosamente, disciplinando a los actores en la estricta ortofonía, fidelísima a la ortografía*



Diversos momentos de la representación de "El vergonzoso en palacio". En la otra página, a la izquierda, arriba Juan Gea; debajo, Aitana Sánchez-Gijón. En la fila del medio, arriba, Resu Morales; abajo Juan Gea con Jesús Bonilla, a la derecha. En la foto grande, Blanca Apilánez y Adriana Ozores. Sobre estas líneas, partida de ajedrez entre Aitana Sánchez-Gijón y Juan Gea. (Fotos: Chicho).

rancia. Marsillach entra con su peculiar manera de entender la obra justo en lo que es de su competencia, en aquello en que el autor no dice ni pío, que en eso era tan mudo como el protagonista. Mudo ante la amada, porque ese era el quid, porque tal y como lo interpreta Juan Gea lo que le cuesta trabajo es precisamente la mudez, tan gallardo y decidido aparece. En cambio, don Antonio, tan resuelto y zafado, Fernando Guillén Cuervo lo poetiza, con lo cual, el, digámoslo así, paralelismo divergente que está en el ánimo de Gabriel Téllez —al igual que acontece con las dos hermanas— no queda lo suficientemente dibujado, salvada sea la calidad actoral de ambos.
Acaso no tan acusado, pero el tono festivo que el afamado director da a la comedia se compadece con la sustancia misma de ésta, sustancia no sustancial en la dramaturgia de Tirso.
La tercera y última parte es, en mi opinión, la más lograda, no sólo porque venga dada en el texto, sino por cómo está resuelta teatralmente, con ese sobrio y nítido parlamento de don Pedro, duque de Coimbra, en una interpretación de Adolfo Goda que es menester elogiar. Pongamos como ejemplo de contraste en el equilibrio de la comedia, lo festivo y lo grave. Se presta más al lucimiento el papel de doña Serafina, con el equívoco lésbico flotando, y ese lucimiento lo aprovecha en su encarnación Adriana Ozores. No le va a la zaga, aunque en otro orden, Aitana Sánchez-Gijón, brillante en la escena del fingido sueño. El ritmo y el interés de la comedia se encuentran, armónicos, en la atención del espectador.
Como ocurre siempre con los estrenos clásicos de Adolfo Marsillach, el público, encantado,

aplaude calurosamente; digamos, con majadería presente, el hecho teatral. En fin, a lo de siempre: actores, director y escenografía." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid. 15 de noviembre de 1989.)

EL PERRO DEL HORTELANO
De Lope de Vega. Versión: Antonio Machado y Manuel Machado. Dramaturgia: José Luis Sáiz y Ángel García Suárez. Dirección: José Luis Sáiz. Vestuario: Milagros Valderrama. Intérpretes: Roberto de la Peña, Francisco Peña, Isabel Rocatti, Carlos de Gabriel, José Jordá, Celia Ballester, Cristina Juan, Mercedes Lezcano, Modesto Fernández, Ángel Burgos, Eduardo McGregor, Enrique Valiño (violinista) y Cuco Pérez (acordeonista). Estreno: 13 de julio de 1989, en el Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), dentro del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

TEATRE DE LA NAU. Granollers (Barcelona)

PERO JO SÓC UN OS
De Frank Tashlin. Versión catalana: Enric Larreula. Versión castellana: Santiago Lodanos. Dirección: Eles Alavedra. Intérpretes: Lorelei Axeljean, Montse Giró, Anna Casacuberta, María Goretti, Rosa Cortés, Araceli Grund y Lali Diumaró. Estreno: 4 de diciembre de 1988, en el Centre d'Espectacles de Gràcia, Barcelona.

NARRUZKO ZEZEN. Eibar (Guipúzcoa)

LA BALADA DE LOS TRES INOCENTES
De Pedro Mario Herrero. Dirección: Juan Ortega Roldán. Escenografía: Julián A. Puente. Música: Francisco A. Souto. Intérpretes: Roberto Novoa, Laura Iso, Manolo Murillo, Juan J. Pérez, Maribel Tapia, Óscar Etxeberría y Patxi Morales. Estreno: 13 de marzo de 1989, dentro de las Jornadas de Teatro de Éibar (Guipúzcoa).

NATUS. Zamora

LA DAMA DEL ALBA
De Alejandro Casona. Dirección: José Ramón Sampedro. Intérpretes: Ana María Lozano, Joaquina Rodríguez, María Isabel Blanco, Loly González, Manoli Turrión, Raquel Turrión, María Araceli Blanco, Lourdes Mardellán, María Teresa Prieto, José David Rodríguez, Francisco Javier González, Fausto Calvo, Antonio Blanco, Arturo Calvo, Jesús Alfageme, Mario Polo y Pedro Pablo García. Estreno: 28 de mayo de 1989, en el Centro Juvenil Lourdes, dentro del Encuentro Provincial de Teatro Contemporáneo de Zamora.

TEATRE DE LA NAU. Palma de Mallorca

LES NOCES DE FÍGARO
De Pierre Agustín Caron de Beaumarchais. Versión: Francesc Nel·lo. Dirección: Patricia Trapero. Escenografía: Guillem Bujosa y Pep Borrás. Vestuario: Jaume Llabrés. Intérpretes: Manuel Barceló, Lourdes Erroz, Joan M. Melis, Aina Segura, Juan Bover, Baltasar Cortés, Miquel Galmés, Margalida Alomar, Caterina Ortega, Rafael Ramis y Antoni Oliver. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en el Aula Magna del Auditórium de Palma de Mallorca. Espectáculo subvencionado por el Ayuntamiento de Palma de Mallorca.





En la parte superior de esta página, "El perro del hortelano", de Lope de Vega, (Foto: Chicho). Debajo, "Balada de los tres inocentes", de Pedro Mario Herrero, (Foto: Javier Fernández). En la otra página, actores de Teatro del Norte representan "Devocionario". (Foto: Chicho).

"(...) El elenco de este montaje se presentaba como Teatre de la Nau, aunque agrupa, por un lado, a parte de ese círculo de reconocidos intérpretes que varían de etiqueta según el director con que trabajan; y, por otro, a actores y técnicos, de la siguiente generación, seleccionados entre los dos o tres colectivos estables que habitualmente trabajan en Palma.
Aun a pesar de ese origen diverso, parece claro, por lo contemplado el viernes, que Patricia Trapero, por muy debutante que fuera, ha reunido habilidad más que suficiente para reunirles a todos en una empresa común. Y que ese proyecto parte de unas bases muy sólidas y de unas ideas nítidas.
Esta concepción se traduce, desde el primer momento del espectáculo, en una escenografía impresionante, que grita a voces que los dos millones y medio de Cort se han gastado hasta el último duro; en un vestuario muy adecuado a la referencia de lugar y época, y en una iluminación que, aun con los nervios del estreno, tal vez sea la más hermosa que ha originado la escena mallorquina en años.
Luego está la propia interpretación. El elenco de Les noces de Fígaro *es en esto, como mínimo, digno, y en algunos casos sobresaliente. Hubo, apurando mucho, algunos síntomas de que el período de ensayo hubiera debido prolongarse algo más, lo que tal vez hayan impedido los imponderables de costumbre, y ese riesgo se cernió, ligeramente, sobre la primera parte de la representación.*

Al regreso del entreacto, sin embargo, Les noces de Fígaro *habían tomado aire y, hasta la última réplica, la obra adquirió un tono fluido, ágil, divertido. Y entonces se reveló en su inteligencia el movimiento de los actores, sin que dejara de prolongarse la fascinación de los efectos visuales.*
Al final de la representación, el público aplaudió como se merecía el esfuerzo impresionante que se ha gastado en la preparación de este espectáculo, que resultaría impropio que se agotase en tres días de representación en el Auditórium. Les noces de Fígaro, *es, simplemente, uno de los montajes más notables del reciente teatro balear."* (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 18 de diciembre de 1988.)

NINETTO Y ABSURDINO. Madrid

LAS MIL Y UNA NOCHES
Textos de diferentes poetas árabes. Dirección: Carlos Patiño. Escenografía: Marta Linaza. Intérpretes: Carlos Patiño y Ramón Linaza. Estreno: 17 de septiembre de 1988, en el Café-Teatro Candilejas de Madrid.

EL PUENTE DE WATERLOO
De varios autores. Dirección: Carlos Patiño. Escenografía: Marta Linaza. Vestuario: Carlos Sánchez. Intérpretes: Carlos Patiño y Ramón Linaza. Estreno: 5 de noviembre de 1988, en el Café-Teatro Candilejas de Madrid.

ABSURDINO, EL PAYASO DE LA NOCHE
De varios autores. Dirección e interpretación: Carlos Patiño. Estreno: 5 de diciembre de 1988, en el Café-Teatro Candilejas de Madrid.

DRÁCULA, EL ÚLTIMO ROMÁNTICO DE LA NOCHE
De varios autores. Dirección: Carlos Patiño. Escenografía: Marta Linaza. Vestuario: Ballet. Intérpretes: Carlos Patiño y Ramón Linaza. Estreno: 28 de enero de 1989, en el Café-Teatro Candilejas de Madrid.

O SOLE MÍO
De varios autores. Dirección: Carlos Patiño. Escenografía: Marta Linaza. Intérpretes: Carlos Patiño y Ramón Linaza. Estreno: 7 de abril de 1989, en el Café-Teatro Candilejas de Madrid.

CUPIDO Y BACO
De varios autores. Dirección: Carlos Patiño. Escenografía: Marta Linaza. Intérpretes: Carlos Patiño y Ramón Linaza. Estreno: mayo de 1989, en el Café-Teatro Candilejas de Madrid.

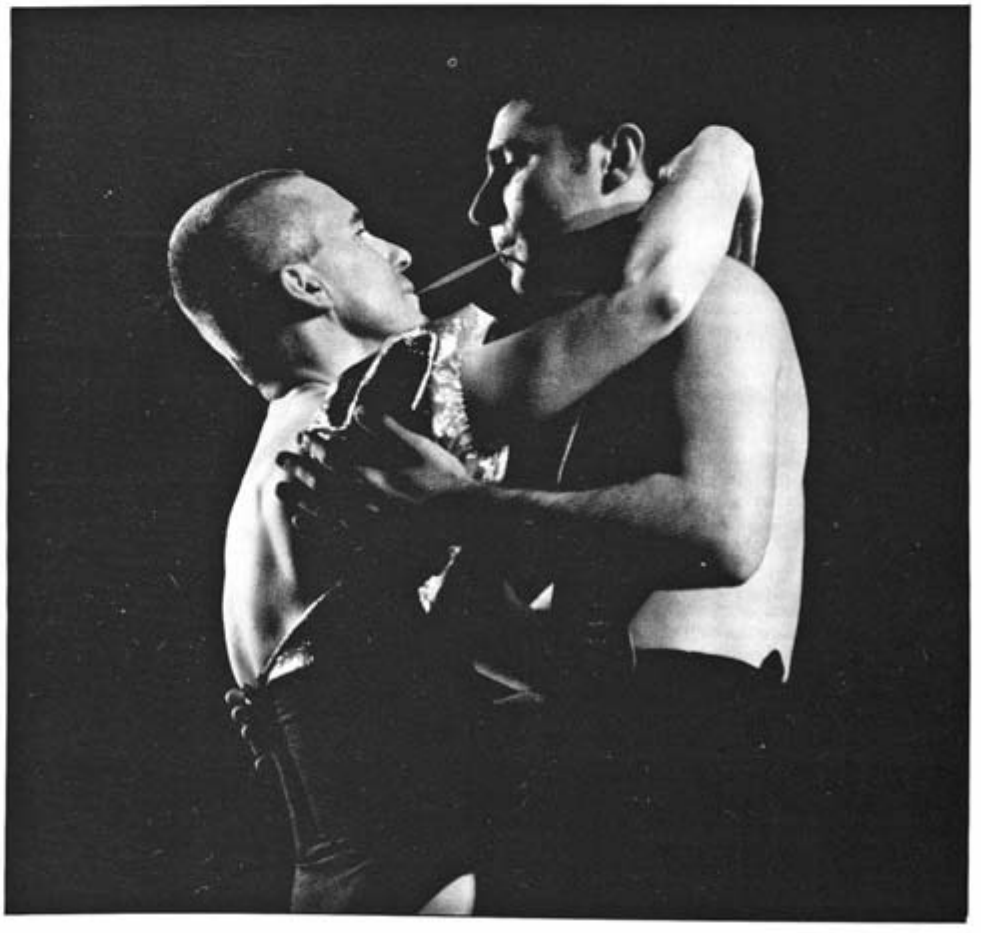
TEATRO DE NINGURES. Cangas (Pontevedra)

UBU REI
De Alfred Jarry. Dirección: Etelvino Vázquez. Escenografía: Etelvino Vázquez. Intérpretes: Celso Parada, Silda García, Andrés Reboreda, Maite Campos y Xosé Manuel Pazos. Estreno: 5 de septiembre de 1988, en el Cine Malvar de Cangas de Morrazo, dentro de la V Mostra de Teatro Cómico e Festivo de Cangas de Morrazo (Pontevedra). Espectáculo subvencionado por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

TEATRO DEL NORTE. Lugones (Asturias)

DEVOCIONARIO
Espectáculo basado en el epistolario amoroso de Mariana de Alcoforado. Adaptación y dirección: Etelvino Vázquez. Escenografía: Etelvino Vázquez y Paco Cao. Vestuario: Paco Cao. Intérpretes: José Luis García, Luis Seoaxe y Etelvino Vázquez. Estreno: 18 de febrero de 1989, en el Teatro de la Cátedra Jovellanos de Oviedo. Espectáculo subvencionado por el Principado de Asturias y con la colaboración de la Caja de Ahorros de Asturias.

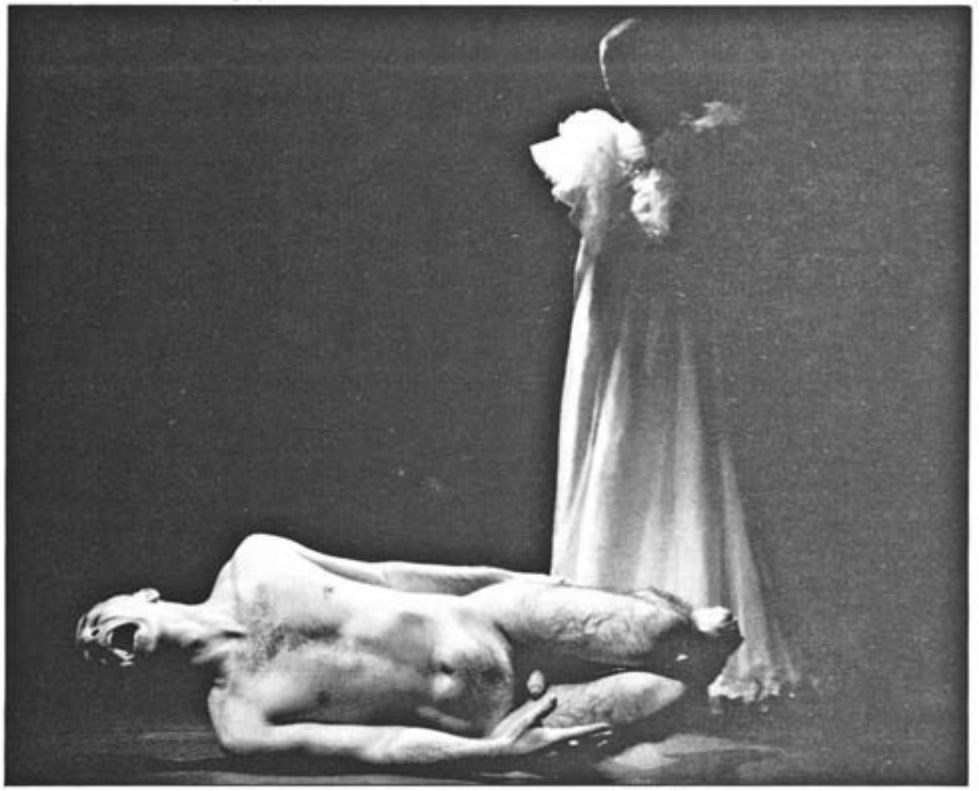
"Devocionario *es una pieza dedicada a la famosa monja autora de las* Cartas portuguesas; *ni monja, ni portuguesa, ni siquiera mujer, sino Etelvino Vázquez es quien aparece en escena como protagonista, autor y director. Todo teatro es una exhibición, y en este caso llega al exhibicionismo. Tiene precedentes. Lindsay Kemp, por ejemplo, a quien sin duda se rinde aquí un homenaje. Con diferencias: Kemp tiene más arte y menos exhibicionismo.*
Mariana Alcoforado fue monja, luego superiora, de un convento, y se enamoró de un caballero francés. El seductor huyó aterrorizado, la monja le siguió, y el caballero sólo pudo librarse entrando en un convento mientras Mariana volvía al suyo. Cinco de las largas cartas de la enamorada fueron halladas y publicadas en París, traducidas del portugués, en 1669; influyeron toda la literatura de su tiempo. Toda esta historia puede no ser verdad; algunos eruditos esgrimen pruebas de que fue una falsificación, hecha por el vizconde de Guilleragues como quien escribe una novela. Perdieron influencia. Sin embargo, mantienen una gran belleza dentro del género amoroso.
Etelvino Vázquez utiliza la obra famosa para realizar su exhibición vestido de mujer en varios atuendos y épocas, imitando la femineidad. Es un actor feo, musculoso y pelón, lo que agudiza la diferencia de una manera más bien morbosa, y quizá, para algunos, repugnante; para otros, atractiva por su posibilidad de hermafroditismo. Pasea por el escenario lentamente, o a carreritas, bailotea, y hace sus muecas. Le ayudan en escena otros dos actores. Luis Seoaxe y José Luis García. Todo el espectáculo tiene un aire homosexual, pero éste es de la línea baja, de la línea torpe y canallesca —como pasa también con otros espectáculos heterosexuales—. La mezcla con la simbología religiosa y la proyección de fotografías de las que se llamaron "picantes" o "verdes" con otras de monjas, niñas comulgantes y Cristos y Vírgenes añade algo a esa calidad de morbo resbuscado.
El público aplaudió, y Vázquez recogió con sus compañeros la mieles del triunfo. Su intenso



trabajo y su valor lo merecían." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 16 de enero de 1990.)

"La posibilidad y casi la certeza de que el autor de las cinco cartas de amor de la monja portuguesa Mariana de Alcoforado fuera el vizconde de Gullieragues, Gabriel de Lavergne, facilita a Etelvino Vázquez un incandescente ejercicio de transformismo con muchos registros, ninguno de ellos con sordina, y sí con muchos efectismos y contorsiones. A veces monja, a veces insinuante y seductora cortesana, con estameña o prendas de más fino tejido. Etelvino invade el escenario con la maravillosa audacia de quien cegado por los focos, piensa que tampoco es visto.
Las proyecciones de estampas componen un hermoso catálogo de la iconografía religiosa de los terrores de nuestra niñez, frailes, confesores y devocionarios. De todo el espectáculo son lo que mejor ejemplifica el tormento del amor, la pasión culpable, la tortuosa carnalidad atrapada entre el misticismo y el desenfreno.
Quedan los gestos aislados del retrato roto del imposible amante, devaluado por las traiciones, la autoflagelación y los cilicios insinuados. Y la loable intención de querer visualizar un torturado submundo de raíces místicas, culpas y deseos insatisfechos." (Javier Villán. "El Independiente". Madrid. 13 de enero de 1990.)

"(...) Con la vestidura talar de estameña o con la desnudez exhibicionista de todo cuerpo, Teatro del Norte ha creado su collage, como un devocionario es un collage de oraciones y de estampas. En este berenjenal cabe el martirio por amor, el morbo de un amante hecho hombre, la tragedia de un amor travestido a maniquí mudo y ciego. El reprimido sueño homosexual y el dolor cabalgando entre la belleza de los cuerpos y la furia del daño nos evocan irremediablemente a Russel y a Fassbinder, todo ello salpicado de ejercicios minimalistas, como la aprehensión de la carta, o de catálogos de expresión corporal de los que Etelvino hace amplio alarde. Tal vez en este variopinto hipermercado de imágenes y de sugerencias sea donde pueda perderse la cinta hiladora de la historia que es la vesanía por amor y la vista interesada del público que es lo más preciado para un teatrero.
Cargado de humor, a veces, crítico con la mujer y con el hombre, casi siempre, cínico con los amores a destiempo y con el poso que dejan, Etelvino salta del síndrome de Down al de abstinencia apoyado en imágenes, muchas de ellas innecesarias. Porque es más teatral verle a él actuar que repasar la iconografía de nuestra infancia religiosa o de nuestros calendarios píos. A pesar de eso, el largo rol de estilos, las diferentes lecturas de las cartas, las referencias a un Bogart de pacotilla enfundado en su gabardina o a un San Gabriel, cartero de lo inextricable, lucen el espectáculo de este celebrante que usa como acólitos a José Luis García y a Luis Seoane. La muerte a navaja, la dualidad del tul como envoltorio de novia y júbilo de comulgante, el barroquismo, en fin, que empapa todo el espectáculo sería más lógico en pedigríes meridionales que en un Teatro del Norte. Pero la universalidad del tema y de la estética hacen buena a la Macarena en cualquier escenario y dan eternidad a un trabajo de Etelvino intencionadamente tosco en la apa-









Cuatro instantes de "Devocionario", espectáculo basado en el epistolario amoroso de Mariana de Alcoforado, bajo la dirección de Etelvino Vázquez. (Fotos: Chicho).

riencia e inquietantemente femenino en la sugerencia." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 31 de enero de 1990.)

EL RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL
De Federico García Lorca. Dirección: Etelvino Vázquez. Escenografía y vestuario: Paco Cao. Intérpretes: Carmen Gloria, Ana Gladis, Ernesto Arias, J.J. García y Etelvino Vázquez. Estreno: 26 de mayo de 1989, en la Sala Quiquilimón de Gijón.

"(...) El director quitó sangre a los actores y les hizo representar como muñecos, sustituyendo el teatrillo original para el que se escribieron las letras lorquianas. Sólo dos biombos y una cortina hacen del aparataje las mayores prestaciones, en función de ganar rapidez en los cambios. Allí se cuenta esa ilustre preocupación del autor sobre los personajes enfrentados al director, el poeta que se rebela contra el que paga y prefiere monedas de plata a las de oro, la noche al día, la luna al sol.
El relato nos acerca a un personaje obligado a ser quien no quiere ser y al que todos engañarán. Don Cristobal, que suple su cortedad con la cachiporra que azota a diestro y siniestro. Bien hecha la obra que se va creciendo y enriqueciendo con personajes vivarachos como títeres. Los tres arlequines pronostican al principio todo el relato. De esta forma se introduce al público, se embarca a los niños, se fija la atención en la poesía del discurso y la acción. Luego el resto de los intérpretes seguirán pautas de payaso, casi dando con la idea de "pantocomedia", palabra que acuñó García Lorca para significar ese campo intermedio entre la pantomima, la comedia y el movimiento, palabra que finalmente rechazó por sonarle a medicamento. Homenaje final a todos los tipos de marionetas populares, "las malas palabras dichas por los muñecos", a Bululú de Galicia, Tía Norica de Cádiz, Guiñol, Arlequín, Cristófol, etcétera. Divertido trabajo que Etelvino Vázquez reconstruye para niños, acertado y popular, como antes su pedagógico Valle-Inclán. Una ocasión de ver la primera obra teatral estrenada con las últimas subvenciones concedidas." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 1 de junio de 1989.)

NOVA TERRA. Soller (Baleares)

LA PAU RETORNA A ATENAS
De Rodolf Sirera. Dirección: María Vázquez. Música: Pep Bover. Intérpretes: Joan Maiol, Dolors Cano, Miquel Femenies, Pere Bover, Tona Hernández, Xim Daniel, Mateu Cifré, Joan Maiol Jr., Sonia Carrillo, Marga Socias, Engracia Martínez, Joan Socias, Aina Burgos y Sonia Daniel. Estreno: 29 de diciembre de 1988, en el Teatro Victoria de Palma de Mallorca.

GRUPO NUEVA GENERACIÓN. Valencia

DON JUAN TENORIO
De José Zorrilla. Dirección: José Luis Matrán. Vestuario: Tony River. Intérpretes: José Luis Matrán, María Teresa Iranzo, Pepe Alcácer, Lola Monfort, Manzaneque, Paco Prósper, Carol Ros, José Manuel Matrán y Tony River. Estreno: 27 de octubre de 1988, en el Teato de la Princesa de Valencia.

NUEVO TEATRO DE ARAGÓN. Zaragoza

EL MÉDICO A PALOS
De Molière. Versión: Leandro Fernández de Moratín. Dramaturgia, textos y dirección: Francisco Ortega. Escenografía: Germán Ramírez. Vestuario: Áurea Plou. Coreografía: Susan Burnett. Intérpretes: Félix Martín, Cristina de Inza, Nacho Tabuenca, Arturo Pallás, Rosa Lasierra y María José Menal. Estreno: 28 de octubre de 1988, en el Teatro del Colegio Salesianos de Huesca.

"(..) Sobre el texto del comediógrafo francés, el grupo maño ha retocado aquí, actualizado allá y añadido por doquier quedándoles una piececita corta de gran brío y notable efecto.
La obra resulta grata, de esta forma, y es asegurada diversión veraniega para pequeños y mayores. Donde el preciosismo de la danza barroca era demasiado reto, se ha sustituido por un ritmo más discotequero y la salida al patio de butacas convence aún más del decidido cariz festivo que se pretende a cada paso. Donde la Commedia dell'Arte era requerida, allá servía para el ademán casquivano o la confidencia entre dientes para con el público. Por supuesto que las bridas podrían haberse llevado por otros caminos, podrían haberse cuidado más los ritmos —que resultan apresurados y casi espasmódicos—, podrían haberse cargado más las tintas en la crítica social, podrían haberse estereotipado más las figuras del vodevil. Pero Nuevo Teatro de Aragón ha preferido el ritmo y la presencia del guiñol. Como muñecos de guiñol se mueven y gesticulan los siete personajes interpretados por siete actores. El acertado maquillaje y algunos atrezzos acentúan lo guiñolesco de la muestra, de forma que se renuncia tácitamente a vacíos de acción, a cambios de iluminación y a otros aditamentos escenográficos innecesarios en la marioneta. Es tal el pulso de este género en el montaje de los aragoneses que su Paulina casi es una Señá Rosita lorquiana.
Por lo demás, cada persona y cada objeto cumplen su función. Dos ámbitos en escalón definen dos mundos nítidos: el de arriba donde deambulan los bobos ataviados de señores y el de abajo donde picotean las gallinas emplumando a los campesinos. La interpretación, bien cuadrada y apoyada en una dicción certera, permite captar las ironías y dobles juegos, incluidos los eróticos, de los personajes. La dirección bien centrada en lo cómico y a veces demasiado transigente con las aceleraciones.
En definitiva un montaje digno." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 24 de septiembre de 1989.)

SHAKESPEARE'S
Argumento de Benito de Ramón a partir de textos de William Shakespeare. Dirección: Francisco Ortega. Vestuario: Áurea Plou. Intérpretes: Joaquín Hinojosa, Félix Martín, José Luis Sanz, Cristina de Inza, María José Menal, Rosa Lasierra, Fernando Soriano, Pedro Rebollo, Luisa Gavasa, José Ramón Bergua, Jorge Domenech, Marisa Nolla, Joaquín Murillo y Maribel Verdú. Estreno: 15 de mayo de 1989, en el Palacio de los Condes de Sástago de Zaragoza, dentro del Festival Internacional de Teatro, Música y Danza.

"La propuesta del NTA carece de la suficiente unidad dramática y Shakespeare's *acaba convirtiéndose en un gran cajón de sastre sin sentido de la contención y de la mesura. La primera parte, itinerante, abruptamente desigual, tiene algunos momentos excelentes, convincentes conexiones entre escena y escena, e incluso atinada plasticidad, una peculiar dosis de magia. Se resquebraja en las partes del* Sueño de una noche de verano, *en la desafortunada representación de los remordimientos de Macbeth, en la danza de las brujas, algo menos en la escenificación de Lear. Luisa Gavasa, con altibajos impropios de su calidad, ejecuta una Cleopatra creible y apasionada, con brillante dicción; Verdú demuestra, en el monólogo de amor de Benito de Ramón, entre las columnas de arriba, que es mejor actriz de lo que algunos creíamos, aunque en la segunda parte dé todo un recital de rigidez, de falta de espontaneidad y de recursos; Hinojosa realiza una actuación correcta aunque sin matices, plana, donde sólo pone la voz con una dicción tan perfecta como distante. Muy profesional, sin duda, pero exento de emoción y sin resquicios para la ternura.*
La segunda parte de la obra es mucho más débil y demasiado larga. De entrada supone una ruptura con el carácter histórico de la pieza y el fragmento de Julio César *es desafortunado y acaso innecesario. El crimen de Otelo parece retomar el "hilo" de una función de amor, que culmina con la despedida de Romeo y Julieta, y la reflexión sobre la noche y la pasión de "El hombre de la maleta", el trasunto de Hamlet (Hinojosa). Con esa escena parece cerrarse una espiral lírica y alegórica que arranca del inicio de la obra y otorga un carácter circular a toda la representación. El misterio, el arrebato poético, el amor, la noche como posible teatro del imposible amor, y el alba como muralla súbita, conforman la sugerencia postrera de este montaje que tiene demasiadas lagunas, algo de precipitación en su confección y una fragilidad esencial: la mayoría de los actores todavía no están en condiciones de asumir la naturaleza cambiante y abrasiva de las criaturas tortuosas de Shakespeare. No saben o no pueden decir el verso, o la prosa en este caso, rara vez logran suministrar los matices adecuados, "componer" con credibilidad y hondura. Aunque este problema no radica sólo en los más jóvenes (Cristina de Inza, por ejemplo, está en franca progresión, Félix Martín deviene convincente como actor cómico, Rebollo está correcto pero muy por debajo de sus posibilidades...), que es comprensible, sino en el propio Joaquín Hinojosa, un actor con una sólida trayectoria detrás. Debemos resaltar, por otra parte, la impecable iluminación y diseño de espacios de Teunis, algunos instantes de excelente dirección de Paco Ortega, y la buena selección musical."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 17 de mayo de 1989.)

NÚRIA CANDELA. Barcelona

JA ES HORA QUE SE SÀPIGA (HOMENATGE A PERE QUART)

Selección de textos, dirección e interpretación: Núria Candela. Música: Josep María Pladevall. Estreno: 9 de noviembre de 1988, en la Sala la Cuina de los Teatres de l'Institut, Barcelona.





En la parte superior de esta página, Joaquín Hinojosa en el espectáculo "Shakespeare's". (Foto: Uoma Blu). Debajo, escena de "El undécimo, no estorbar", por el colectivo Nake. En la otra página, Concha Velasco y Toni Cantó en "Carmen, Carmen". (Foto: Chicho).

"Núria Candela presenta en La Cuina (última función el 13 de noviembre), su ya conocido recital sobre la obra de Pere Quart (Joan Olivé), estructurado en cuatro etapas que van desde la infancia del poeta hasta sus críticas imágenes de una Cataluña oficial que parece desentenderse de determinados ideales, pasando por sus años de exilio.
El recital, tal y como lo vimos y escuchamos la tarde del miércoles, peca de un exceso de teatralidad que, en ocasiones, minimiza ciertos versos o los recubre de una trascendencia —esa literatura, aquí escénica, denunciada por el poeta— que les sienta como un tiro. En conjunto, se nota a faltar un cierto control, una dirección que conduzca a buen puerto la emoción que sabe contagiar y contagia la voz, la dicción, el ritmo y los silencios de Núria Candela. Al margen de la calidad del recital, innegable pese a las deficiencias señaladas, Ja es hora que se sàpiga *se impone como un acto que debiendo ser normal, normalísimo —el recuerdo y homenaje a uno de los grandes poetas catalanes de este siglo—, parece más bien la reivindicación de unos valores que quisieran ocultarnos, una resistencia frente a un panorama patriótico-cultural del que, por real decreto, se hayan excluido todas las vacas de la "mala llet"."* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona, 11 de noviembre de 1988.)

"Al margen de las otras consideraciones que vienen al caso, lo primero que se me ocurre preguntarme saliendo de este recital de Núria Candela es por qué el acto adquiere un tono claro, determinado, de resistencialismo. ¿No habíamos quedado en que esto se había acabado? ¿Qué correspondía a un tiempo barrido por la historia? Pero no, si te paras a pensar un momento ves que este resistencialismo que adivinas no tienen nada que ver con el de los años sesenta, que es otra cosa. En la actuación de Núria Candela hay una reivindicación de la vigencia, de la pertinencia actual de las palabras de Pere Quart, hay una resistencia a los efectos más grotescos del arrebato cultural de este país, que hoy convierte a los poetas en profetas, y los degrada a la condición de bibelots culturales. El que este vuelco tenga una validez general, no es culpa sólo de la incomodidad que hoy puede provocar la ética irónica de granito de Joan Oliver. El recital de Núria Candela aspira a ser un hecho de una normalidad absoluta, aspira a demostrar que actos como el suyo son perfectamente posibles, plausibles y gratos. Aspira a demostrarlo y lo demuestra. "Chapeau".
La recitadora sitúa su trabajo en una frontera arriesgada. El antiguo rapsoda sabía que trabajaba esencialmente con la voz, de la voz tenía que obtener la sonoridad, la musicalidad, el énfasis y la precisión que hicieran pasar las palabras de la poesía al auditorio, no al público, porque si el rapsoda trabajaba sobre todo con la voz, el espectador lo hacía forzosamente con el oído. Ante el buen rapsoda entrecerrabas los ojos y te dejabas llevar por el río de la palabra. También puedes hacerlo ante Núria Candela, pero te perderás cosas substanciales. Pero a pesar de todo tampoco puede decirse que su trabajo sea actoral. "El actor" —o actriz— (son palabras que el mismo Pere Quart escribió para este recital el año 82) "pretende encarnar dramáticamente una ficción de caracteres y acciones". No es este el caso.
Núria Candela se acerca al atril, se aleja, lucha

con el piano de Josep Maria Pladevall, lo interpela cuando comienza a decir los versos de la "Vaca suissa", busca con su mirada para que nos hagamos cómplices de ella, para que reparemos en cómo los ojos y el gesto dan soporte a la emoción así como a la voz. No quiere erigirse en el fantasma del poeta, porque no puede ser así, pero entonces debe establecer un juego mucho más sutil. Quiere traspasarnos las emociones de la letra del poema, pero también las de ella que lo ha escogido y lo dice, y cabalga registros muy delicados cuando ello significa ofrecer hacer llegar, a la vez, un aliento de sensualidad que proviene de Oliver y un discreto contrapeso de lirismo que proviene de Candela. Pero, el invento funciona, y debe verse." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 12 de noviembre de 1988.)

ÑAKE PRODUCCIONES. Vitoria-Gasteiz (Álava)

EL UNDÉCIMO, NO ESTORBAR

Del colectivo. Intérpretes: Eloy Beato y Josean de Miguel. Estreno: 30 de septiembre de 1988, en el Salón Beñat Etxepare de Vitoria.

O. M. PRODUCCIONES. Madrid

CARMEN CARMEN

Libreto: Antonio Gala. Música: Juan Cánovas. Dirección: José Carlos Plaza. Escenografía: Grupo Carmina Burana. Vestuario: Pedro Moreno. Coreografía: Arnold Taraborrelli y Mario Maya. Intérpretes: Concha Velasco, Pedro María Sánchez, Fernando Valverde, Toni Cantó, Juan Carlos Martín, Natalia Duarte, Osky Pimentel, Rory McDemott, Francisco Morales, Ignacio Gijón, José Navarro, etc. Estreno: 4 de octubre de 1988, en el Teatro Calderón de Madrid, dentro del Festival de Otoño de Madrid.

"(...) —Primero estuvo prohibida por la censura de Franco. Luego hubo dos escuderías importantes de productores, una la de Antonio Redondo y la de Pepe Tamayo, y entonces estuvieron todas las artistas españolas que cantan un poco con la obra. Podría dar la lista completa, incluso hubo alguna extranjera. La iba a montar Bob Fosse, pero no, su secretaria venía tan dopada la pobre que apenas conseguimos hablar con ella un poco. Hace nueve años la tuvo en sus manos Concha, pero se quedó embarazada de su segundo hijo. Carmen Carmen *tenía un malfario terrible, no se podía llegar a la representación. Y ahora creo que la vida sabe mucho más que nosotros, porque ha podido llegarse a un momento en que puede gastarse una empresa 150 millones en montar un espectáculo y la gente sabe mejor, quizá que entonces, el sentido visual e imaginativo de la escena. Y sobre todo porque lo puede hacer Concha, que en estos momentos está en tan absoluta madurez. Es la única actriz que tiene la unanimidad absoluta en este país desde la Guerra de la Independencia. Ella puede pasar desde los gestos de una primera vedette hasta la intimidad de una grandísima actriz en una frase íntima, llena de sobreentendidos y entonces es el mejor momento para hacerlo.*

(...) —A mí me gustaría que los espectadores se dieran cuenta, por que si no sería un poquito lamentable. Yo lo que he querido decir es que la alegría de vivir está por encima de todo. Más que ningún otro texto mío, Carmen Carmen *se entrega ciegamente a la voluntad de sus destinatarios.* Carmen Carmen *—en el fondo, como su protagonista— será lo que ellos quieran ver en ella: un modo sonriente e irrespetuoso de contar y contar las verdades, mi homenaje al más divulgado mito español femenino, la oportunidad para el lucimiento de una actriz tan versátil como profunda: la exposición de la más enconada tragedia de los seres humanos. Porque, nacidos para la felicidad, hemos transformado, a causa de nuestras menudas ambiciones, el mundo, previsto como un valle de gozo, en un valle de lágrimas. Nos mueve, más que el jubiloso cumplimiento de nosotros mismos, el ansia de dinero, de poder, de difusas espiritualidades, de una gloria aún más difusa, o de un incomprensible concepto del honor. Los hombres, desde hace siglos, vienen asesinando su propio destino de alegría. Si a la alegría de vivir se la personificara, cada uno tendríamos más de un cadáver dentro del armario. No otra es la razón de la angustia humana, que teme lo mismo que desea, y mata lo que añorará.*

Carmen *cuenta cuatro historias representativas y ninguno del público se atreve a empezar una con ella.*

—¿Cómo valora la puesta en escena de su obra?



—Ha durado dos meses y no es demasiado si se tiene en cuenta que el trabajo es enorme. Me parece que se ha hecho un ejercicio virtuoso de imagen, que se ha transformado en un hermosísimo caleidoscopio, y nunca más que ahora la frase mía de que el texto literario es un pretexto para el teatro espectáculo, está más claro que nunca. Porque verdaderamente está lleno de riquezas, de subrayados, de imágenes verdaderamente sublimadoras.

—Yo he querido que en todo momento cada historia tenga su música. Pretendía que la primera llevara una música romántica, la segunda de rock, la tercera de blues y la cuarta flamenca.

—Esta comedia se podría haber representado perfectamente sin música, diciendo los poemas en lugar de las canciones. No tiene diferencia con el resto de mi obra y entronca perfectamente. Me alegra que no sea la última para que no pareciera que es póstuma. Está incluida en su relación entre Anillos para una dama *y* ¿Por qué corres, Ulises? *Es decir, sigue la trayectoria perfecta de todas las demás, tiene un descaro muy subrayado, porque es un musical que tiene que ser muy inmediato, una evolución de personajes también muy rápida y nada más. Es una especie de cuatro grageas, de cuatro sentimientos, de cuatro formas de amor y de cuatro fracasos."* (Declaraciones de Antonio Gala, autor, a Antonio Rodríguez, en "Córdoba". Córdoba. 6 de octubre de 1988.)

"José Carlos Plaza ha conseguido que por primera vez un gran espectáculo funcione sedosa y limpiamente. Un gran espectáculo de revista supone hoy el manejo de rayos láser, los micrófonos inalámbricos con su buena ecualización y la banda sonora bien grabada que llega en perfectas condiciones a la amplificación; el movimiento justo de los decorados, varias docenas de trajes de belleza entonada —con el barroquismo del género— y buena terminación y la oportunidad de las luces; y, claro, los movimientos de los actores y cantantes, la novedad de la coreografía, la perceptibilidad de cada palabra y su engarce con los números musicales.

Si hay que destacar esto en primer lugar es porque no es frecuente, y aún se puede decir que es insólito en España. Y porque esencialmente se trata de un espectáculo de revista más que de cualquier otra cosa. Con su clásica estrella, que es Conchita Velasco, que además es empresaria y ha invertido una buena cantidad de dinero —con alguna ayuda del Festival de Otoño, del Instituto Nacional de Teatro y el patrocinio de una empresa comercial—. que brilla todo el tiempo.

El libreto, además, es de Antonio Gala. Quiere decirse que está por encima de los que se dedican al género, pero que sabe someterse también a algunas de sus exigencias.

Está compuesto de una manera clásica en cuatro "sketches", con el hilo continuador de cuatro posibilidades de la muerte de Carmen: el primero se abraza a la clásica materia original de la cigarrera, don José, el contrabando y la navaja; luego revive para pasear por otros tiempos y terminar con una parodia andaluza también a la manera clásica.

De la pluma de Gala salen con facilidad coplillas "jondas" con toda su belleza, frases ingeniosas, diálogos deslenguados y hasta un conato de pensamiento característico también de la revista: la alegría debe primar sobre todo, vence a la

muerte, hay que dejarla vivir dentro de nosotros. La música compuesta por Juan Cánovas parece mejor orquestada —con originalidad y soltura— que inspirada; viaja por los tópicos previstos, cae en el del negro espiritual, se apasiona en el flamenco —tan bien cantado por Natalia Duarte— y llena de modernidad y de sorpresa un pasodoble.
EL público del estreno llegó con el fervor puesto desde antes de empezar la función. Las ovaciones y los gritos de alegría fueron escoltando números y a veces frases o rasgos del decorado, y se precipitaron al final en salvas a las que correspondió Antonio Gala destacando la labor de los demás." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 6 de octubre de 1988.)

"(...) La idea de partida del texto es casi filosófica: nacidos para la felicidad hemos convertido el mundo, previsto como un valle de gozo, en un valle de lágrimas. El autor lo declara previamente al movimiento de sus personajes. La receta que se propone para corregir ese entuerto es la libertad, la identificación con uno mismo, el ser lo que realmente se es y no otra cosa convencional y torturante. Sin embargo, el resultado de esos ensayos que se describen en los cuatro digamos sucesos que componen la acción, no puede ser más pesimista. Carmen Carmen *muere cada vez que trata que un hombre, su amante sucesivo, sea libre y feliz, víctima de ese mismo hombre que, fracasado tras ser seducido, tampoco alcanza la felicidad ni la libertad.*
El contraste con la habitual estupidez pseudocostumbrista y cómica de la casi totalidad de los libretos de revista, es enorme. Y ventajoso. A partir de esta propuesta, el libro toma su punto de partida en un mito femenino muy español, aunque su inventor fuera un francés, Próspero Merimée. Carmen, la cigarrera, ahora apellidada Carmen como iteración significativa de eternidad, de mujer prototípica, enamora, para comenzar, al sargento merimesco, don José. Lloverá pronto sobre ese amor que libera al milite y éste, por celos, matará a Carmen. No necesita inventar más Antonio Gala. Como los músicos, y de ahí una inevitable musicalidad del tratamiento literario, introduce variaciones en el tema. Lisardo, el corregidor, al que intenta corregir, será causa de la segunda muerte de la seductora. Después, el predicador, que recuerda vivamente al obsceno predicador, vendedor de biblias y objetos de "sex-shop" interpretado por Anthony Perkins en la violenta película de Ken Russel, "La pasión de China Blue", la estrangulará presa de remordimientos y, finalmente, Curro Donaire, el torero que oculta su propia homosexualidad la estoqueará, como si se tratara de una españolada francesa, para preservar su secreto.
Todo esto se fragmenta en números musicales, pregones, fantasías casi moralizantes, entre El Bosco y Goya, bulerías, recitados, muy cercanos a veces de García Lorca, que producen una acción reiterativa, pero animada, pintoresca, propiciatoria de cuadros plásticos en los que Plaza, Taraborrelli y Maya han puesto junto con el grupo Carmina Burana, la gran espectacularidad, la modernidad del movimiento, del baile, mucho "rock", porcentaje suficiente de lo genuino español, sobre una música efectista, moderna, un tanto confusa melódicamente de Cánovas.
Lo mejor, lo que hace la belleza visual del acontecimiento escénico, está en el dispositivo escenográfico, sugestivo, actualísimo, vivaz en los cambios, acabaretado por el buen uso del láser y en la riqueza y buen gusto de los figurines, siempre ordenado en suavidad tonal, en armonía de colores, y realzados bajo una iluminación coloreada creadora de calidades.
Protagonista del acontecimiento es Concha Velasco, vibrante, animosa, llena de gracia al decir, al cantar y al bailar. Su personaje respira libremente a través de ella y encuentra salvadoras diferencias respecto a la reiteración de los sucesos, una especie de minifenomenología que apunta a la autoridad, al poder político, a la presión religiosa y a la fascinación del arte. Toni Cantó sirve la inocencia de su personaje. Fernando Valverde, autentifica el "rock". Juan Carlos Martín es un cantante vivo y gracioso. Pedro María Sánchez resulta algo envarado. Su torero homosexual pedía mayor fluidez. Destaquemos a Natalia Duarte, fibra y calor en la canción popular. Todo ello resulta aminorado, empañado por el uso, inevitable al parecer, del "play back". La grabación es buena. La sonoridad, excelente, pero la vida se aleja un tanto. La artificiosidad no alcanza la cálida riqueza de la ejecución directa.
La gran inversión de este espectáculo plurifinanciado le da una calidad muy lejana de las "revistas" cutres a que estamos acostumbrados. Carmen Carmen *es un espectáculo casi siempre brillante, plástica y coreográficamente muy logrado. La pregunta que surge ahora se refiere a la respuesta que alcanzará entre los públicos habituales del género. Ahí estará la definitiva justificación de la empresa."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 6 de octubre de 1988.)



"(...) Escribí hace tiempo, con ocasión del estreno de Mamá, quiero ser artista, *que me parecía la mejor revista presentada nunca en España. Aquel juicio deja paso a este nuevo:* Carmen, Carmen *es aún mejor. Muchas revistas de Broadway pueden aprender de este montaje.*
Antonio Gala, en sus palabras finales, entre los bravos del entusiasmo del público que aplaudía puesto en pie, aseguró que él no era tutor del texto, sino del pretexto: su texto había servido —dijo— de pretexto para el espectáculo. Y decía la pura verdad. El texto es meramente una apoyatura elemental de la representación. La historia de Carmen que ha ideado Gala carece de entidad. Pero su lenguaje es agudo y brillante; el levísimo argumento desaparece debajo de la hermosa construcción literaria y de la maravilla de la puesta en escena.
José Carlos Plaza y Pedro Moreno, autores de la dirección y de la ambientación y el vestuario, merecen todas sus matrículas de honor. En un marco bellísimo, con unos efectos especiales superiores a cuanto nunca se ha visto en España, José Carlos Plaza acredita su probado talento de director moviendo al numeroso elenco —actores, bailarines— con un ritmo vivo, alegre, vistoso, lucido, casi siempre deslumbrante. En cuyo medio se mueve Concha Velasco como la gran actriz, versátil hasta el extremo, que es, secundada por Pedro María Sánchez, Fernando Valverde, Juan Carlos Martín, Toni Cantó y Natalia Duarte, que en nada desmerecen de la dignidad del conjunto, que brillan en papeles muy aptos para el lucimiento.
Gala sabe todo eso. Su Carmen, Carmen, *en cuanto texto teatral, es reiterativo, demasiado iguales unas a otras las cuatro historias paralelas en que consiste, un poco largo de más, vista una historia, visto todo. Pero Gala conoce los recursos del teatro para enriquecer el texto, y sabe que su obra, que resultaría sin interés si se*

la montase sin medios y sin calidad, puede dar pie a un gran espectáculo si se la envuelve en el ropaje adecuado. Por eso agradeció —nunca más de verdad— las muchas colaboraciones que hicieron posible el éxito." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 6 de octubre de 1988.)

"Nuevo toque al personaje de Carmen, convertido ya en uno de los grandes mitos femeninos y feministas de nuestro tiempo. Nueva apelación a su valor emblemático de independencia, carnalidad, rebelión e inocencia; y, por supuesto, a su destino de víctima de los vicios opuestos a tales virtudes.

Anda, pues, Gala queriendo condensar el concepto, hacer del personaje un símbolo preciso y absoluto. De ahí la redundancia de esta Carmen Carmen que, como el Don Juan de Tirso, nos van a mostrar en cuatro historias totalmente separadas cuanto, esencial y socialmente la define. Carmen, como Don Juan, como todos los mitos, parece buscar con ahínco su papel hasta encontrarlo. Es, pues, la obra de Gala una "Carmen" que extrae del modelo originario el mito y, sólo tangencialmente, el argumento.

Como era previsible, dada la trayectoria y el momento de Antonio Gala, en la obra funciona bastante mejor el humor y la compulsión vital que la trascendencia. En el fondo es el problema del pensamiento anárquico, que se niega un poco a sí mismo, y si se sostiene a la hora de afirmar los grandes valores primarios —la alegría, la libertad, el amor, etcétera— suele resultar pueril cuando analiza la historia. Y es que, claro, denunciar la historia desde fuera de ella no es posible, como no lo es organizar un sistema económico con una colección de sonetos.

No es de extrañar, por tanto, que el espectáculo aporte un amasijo de materiales, a los que José Carlos Plaza y su equipo han hincado el diente con fortuna inevitablemente diversa. Funcionan a la perfección —y no debemos olvidar que nuestra tradición en ese tipo de comedias musicales es escasa, y sólo cabe copiar o, como positivamente se hace en este caso, correr el riesgo de inventar— las escenas dominadas por el humor, la parodia del musical religioso americano, la caricatura de algunos tópicos nacionales, cuanto hay en Gala de saludable revulsivo; funcionan mal tanto las confusas reflexiones políticas como las arengas confesionales y, definitivamente, está fuera de lugar un lirismo retórico servido por Plaza con un énfasis y una explicitud inoportunos.

La segunda parte es, en función de sus contenidos, y por las razones apuntadas, bastante mejor que la primera. Y justísimo es señalar que nadie como Concha Velasco encarna esa vitalidad luminosa a la que alude el autor. Su trabajo escénico —conectado con toda su trayectoria profesional— y empresarial es de una generosidad y amplitud ejemplares. No basta decir que Concha Velasco es una actriz versátil; forma ya parte de esos extraños fenómenos energéticos que también llevan el nombre de, pongamos por caso, José Tamayo o Núria Espert." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 6 de octubre de 1988.)

" (...)Carmen Carmen utiliza, ciertamente, una arquitectura poco común, con unos alusivos telones de fondo de cuidada factura y un decorado mínimamente móvil a fin de acotar las diversas escenas de modo funcional, sin demasiados trasiegos. El alarde no surge por ese lado, no puede surgir por ahí, puesto que es evidente que el escenario del Calderón tampoco permite filigranas semovientes excesivas. El "alarde" es de tipo aéreo, energético y gaseoso y consiste en usar y abusar del funesto recurso de la humareda —que el patrocinio de Farias Centenario, tal vez agradezca— y de un alambicado láser que ametralla la sala y crea superficies, espirales y cenefas tan curiosas como perfectamente gratuitas. Entiendo, con todo, que convenía una nota así de "modernor" para deslumbre del personal y, sobre todo, para reubicarlo en una contemporaneidad que la historia, que el libreto quiero decir, desmiente con obstinada constancia.

En cierto modo, tranquiliza saber que Carmen Carmen la escribió Antonio Gala hace ya catorce años, cuando las burbujeantes proclamas escénicas en pro de la felicidad terrenal —Hair, Godspell— todavía chisporroteaban y el general estaba aquí, simplemente preflebítico. Se nota en Carmen Carmen ese lapso decisivo y el no menos decisivo cambio de circunstancia. La moral y el poder tenían su discurso amarrado, el de la izquierda sufría un asedio mucho menor y gritar "¡alegría, alegría, hemos nacido para la alegría!" podía ser un arañazo con el saludable regusto de una subvención esperanzada. Hoy, sin embargo, la frasecita suena como una pataleta de lelos, anacrónica, y no se diga ese otro momento cumbre del musical que, entre brincos y potentes decibelios, recomienda :"¡Vamos a hacer todos la revolucioóón!". En realidad, el cuadro de esa pandilla urbana sería el mismo si de pronto los guerrilleros saltarines nos recomendaran unos bonos del Santander.

Pero el tópico y anacronismo no está sólo en el vibrante latiguillo que asoma en los mejores momentos de la buena coreografía creada por Arnold Taraborrelli. Las cuatro muertes de Carmen —a manos, sucesivamente, de un militar, de un político, de un vendedor de biblias y de un torero homosexual— son los pretextos para ridiculizar y fustigar el poder, la moral y el aparato regresor de la religión institucionalizada y el machismo emblemático del diestro. Pero son temas cosidos y recosidos de frases hechas, antiguas, cargadas de un didactismo elemental que el genio de Antonio Gala, creo yo, escribiría ahora mismo de una forma muy distinta.

Ya sé que un musical no es ocasión para sutiles disquisiciones dialécticas, pero también es cierto, me parece, que hay humores y malos humores que nuestro tiempo acelerado empuja a un rápido envejecimiento. Por lo demás, los intentos de "aggiornamento" del texto no han aliviado su trivialidad: la caricatura del político tecnócrata expresándose en "off" justificaciones crípticas, suenan en escena como un soplo de inconfundible reaccionarismo, francamente desventurado.

El soporte textual cobra una mayor gracia y entidad en la secuencia entre Carmen y el Hermano Juan (Juan Carlos Martín) y entre la brava heroína y el torero (Pedro María Sánchez), ambas situadas en la segunda mitad. Los dos personajes masculinos resultan, ostensiblemente, los que Antonio Gala dibujó con mayor destreza, y la mejor compañía que encontró Concha Velasco en su trabajo valeroso, entregado y de una fuerza comunicativa excepcional. Como digo, sin la presencia y la generosidad de la actriz, ese empeño tan gloriosamente voceado sería una cosita muy liviana. Por suerte, la agradable partitura de Juan Cánovas —servida





Tres escenas de "Carmen, Carmen", de Gala, con música de Juan Cánovas. En la otra página, la racial Carmen-Concha Velasco. Sobre estas líneas, arriba, Concha Velasco y Toni Cantó; debajo, una Carmen más moderna junto a Fernando Valverde. (Fotos: Chicho).

con un "play back" orquestal y canciones en vivo— y la diestra dirección de José Carlos Plaza han contado con las buenas cartas que sabe jugar esa mujer. Pienso, en fin, que Carmen Carmen *es Concha Velasco y todo lo demás —o casi todo— simple, pura y, en cierta manera, desilusionante periferia."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 6 de octubre de 1988.)

"¡Con cuánta razón afirma Antonio Gala que Concha Velasco es Carmen Carmen! *Difícil veo que otra actriz pudiera reinar como ella en aquel ordenado tumulto escénico que bulle y luce en el Teatro Calderón! Durante dos horas y media, entrega su persona a la Carmen duplicada, cuadruplicada más bien, en que han encarnado las obsesiones más tenaces del autor. Es tan perfecta la mimesis, que se hace, en gran medida, Antonio. Éste, a su vez, se ha enajenado en el personaje como en ningún otro de los suyos; o por lo menos, de modo más transparente. Carmen-Concha asume su voz y su sentir, y pulula espléndida por el escenario, repartiendo los sarcasmos, las prédicas, las burlas, las verdades y los sofismas, que, expresados en un estilo inconfundible, poético y descarado, temerario a veces, han hecho del propio Antonio Gala un espectáculo nacional.*
Como es habitual en sus obras, pone este drama musical bajo el signo universal del amor. El amor como exclusivo poder que merece rendimiento, único dios que justifica sacrificios. Amor en todas sus formas, que se identifica con la libertad, y debiera ser dominante plenario del hombre y la mujer. "Amor, che'ncende il cor d'ardente zelo"; pero actúa, a la vez, "cieco e inerme". Fácil de traicionar, por tanto, Carmen-Concha, que lo encarna y lo prende en cuatro corazones y en cuatro cuerpos, muere asesinada otras tantas veces, la última, a estoque. "Che questo è il colpo di che Amor m'a morto".
Esos cuatro traidores a tan maravillosa tiranía personifican otras tantas aversiones de Gala. Un militar, primero, con el honor, la disciplina y los celos armando su mano. Al que sucede un político, pelele de ambiciones, desleal a sí, pasivo cómplice del crimen. Un hombre de Iglesia, después, predicador de renuncias contra natura, hipócrita lascivo, que comete el crimen en nombre de creencias abstractas. Por último, un torero de ostentosa y falsa hombría, cuya cuadrilla envidia a las mujeres porque pueden amarlo, el cual despena a Carmen para que no arruine su calidad de mito si llega a hacer pública su secreta condición. Los cuatro matan por miedo a dejar de parecer lo que parecen: los tres primeros, cuando el amor les ha hecho ser ellos mismos; el último, cuando Carmen le exhorta a serlo.
Y todo esto en medio de un bullicio de bailes y canciones, de ostentosos tópicos de que Gala se vale y se burla. Carmen Carmen *el más visible de ellos, diciendo todas las malicias (procacidades incluidas), todos los improperios (provocativamente al margen, muchas veces, de lo discreto), todas las galanuras y gallardías que el autor es capaz de inventar, y haciéndolas tan suyas, que parecen nacerle del propio magin. Dudo que haya hoy otro escritor tan capaz de mordacidad como él; tan osado en atacar y en mostrarse tal como todos lo reconocen; guerrillero intrépido contra cualquier limitación impuesta por el poder o la religión; defensor vehemente de los gozos, en especial de aquellos*



que el amor procura. Acogido sin escándalo, o enmascarando el escándalo con risas o sonrisas, creo que por tres razones fundamentales; la rapidez ingeniosa de Antonio Gala; su brillantez verbal, la sinceridad, por fin, y, el valor desafiante con que se ha asumido a sí mismo. Ingenio, brillantez y valor son cualidades que la gente estima, y le permiten poblar sus escritos de zumbas y acusaciones sobre cuestiones, en general, muy simples, pero centrales; enfocadas, no pocas veces, con vehemente elementalidad partisana. Una gran parte del público burgués, el único capaz de pagarse las entradas del Calderón —"aunque no escribe para la burguesía, la burguesía es su público", ha escrito Luis Carandell— las acoge regocijado y entusiasta, aunque zahieran a fondo el sistema de valores en que cree o dice creer. Sobre todo, porque se hace, ya lo hemos dicho, en nombre del amor y como exhorto a una felicidad incomprobable, pero tan grata como un sueño venturoso. Y también, porque la burguesía es la única clase social que admite, e incluso paga, con placer masoquista, su flagelación.
En el escenario, se suceden los cánticos a la alegría y las loas del placer... Es un policromo "happening" contra el ascetismo y la norma. Y, sin embargo, late apenas sofocado la escéptica, la casi indignada opinión que el autor misionero merece la mansa gente, explicita en las invectivas al público, con que, osadamente, acaba el espectáculo. Pero, a esas alturas, los espectadores están ya tan embriagados de agudeza, tropos, luces, bulerías, paradojas, alardes escenográficos y rasmia interpretativa, que rompe en ovaciones, sin hacer mucho caso de los alegatos inculpatorios, y, por supuesto, sin propósito de enmienda. Se aplaude un fastuoso espectáculo armado sobre cuatro amoríos trágicos, contados y cantados con seductor desparpajo.
Concha Velasco es la lanzadera que trama el vistoso tejido. Prodigio de simpatía y belleza, de oportunidad, ternura, dramatismo, intención y júbilo en las réplicas que el texto requiere. Canta de verdad y baila con maestría. Posee, hablando, la más bella dicción castellana de nuestros escenarios. Es un privilegio contemplarla y oírla. Carmen Carmen y Carmen Carmen *son ella, sobre todo. Y a su lado, cuatro excelentes galanes —excepcional el tercero en amarla— y una entusiasta compañía, que actúa con el brío que estimula el éxito."* (Fernándo Lázaro Carreter. "ABC" Dominical. Madrid, 12 de febrero de 1989.)

MALA YERBA

De Rafael Mendizábal. Dirección: Eduardo Fuentes. Intérpretes: Rafaela Aparicio, Nancho Novo, Paloma Suárez, Ángel Pardo y Francisco Vidal. Estreno: 30 de marzo de 1989, en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

"La referencia a Bajarse al moro *es inevitable. Se piensa en ella continuamente mientras se ve* Mala yerba. *Se piensa con nostalgia. Aquí están los chicos atrapados por el tráfico, el uno listo y el otro ingenuo; y sus sueños de futuro —volver a comprar el pazo familiar perdido, en este caso—, y la muchacha adorable, y la anciana irreductible que no sabe bien lo que pasa, pero sabe que no debe pasar; y el policía, con uniforme o sin él. Aquí está el interior sórdido, y el apunte de sainete tragicómico.*
Es una sensación de "déjà vu". Pero los parecidos no pasan de ahí. Aquélla, era una comedia, cargada de riqueza de varias clases, y ésta, es una situación alargada, disparatada, sin construir. Dará risa, indudablemente, aunque no quede la lágrima pendiente del ojo, ni el pensamiento busque otros vuelos.
Tiene algunos buenos elementos, además de Rafaela Aparicio, a la que rinde homenaje. Rafaela es algo más que una actriz, es un elemento teatral humanísimo inscrito en las vidas de los espectadores más ancianos. Gusta seguir viéndola como siempre. Hay un actor que apunta muy bien, Ángel Pardo, en el papel del bueno, que empareja con simpatía con Paloma Suárez, con sus pantalones tan ajustaditos que da gloria verla —si uno es sensible a esas cosas.
Está Nancho Novo en el duro a la fuerza. Y Francisco Vidal, que hace poco hizo un excelente papel cómico en este mismo teatro y a quien ahora corresponde uno feo, seco; el que tiene que precipitar el final forzado de la obra; el de policía —eso sí, indulgente—. Están todos bien dirigidos por Eduardo Fuentes, que se adiestró en teatro de grupos independientes y que ahora hace lo que puede con este texto; merece más suerte y mejores encargos futuros. Risas y aplausos escoltaron la representación: salieron al final, con los actores, el autor y el director, a recibir ovaciones. Tendrán, probablemente, espectadores. Tanto trabajo de tan buena gente lo merece." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 2 de abril de 1989.)

"(...) El mundo de los "drogatas" y los "camellos" es un buen tema para un sainete. Ahí está el gran sainete moderno Bajarse al moro, *de Alonso de Santos. Mendizábal lo aborda como una estampa.* Mala yerba *no es un sainete. No es un drama grotesco. Es una estampa. Se retrata con realismo desnudo, sin velos, el cerrado mundo, el microclima social y moral de unos vendedores de "papelinas", ofuscados por*

la conciencia de los peligros que encierra su transgresión moral. Uno, el hermano mayor, se justifica por el móvil: recuperar el pazo que en la lejana Galicia ha sido expropiado a su madre. Otro, el hermano menor, no se justifica. Todo peligro le parece aceptable, toda acción legítima, puesto que la promueve la autoridad y la finalidad de su hermano.

Bien. A Mendizábal apenas si le importan otras connotaciones. Pone frente a los dos "camellos", como contraste, una curiosa pareja femenina que procede de un mundo ajeno: la abuela, enérgica, instintiva, más maliciosa que inocente, y la nieta, un mucho "liberada", a la que lo que le importa es salvar de la cárcel a su hermano, cómplice de los vendedores, que ha caído en manos de la policía. El primer acto es una descripción de este cuadro, encerrado en un miserable apartamento, sucio y desnudo, de cualquier parte de Madrid. Lo acertado es que no hay descripción verbal. Hay acción. Mínima, ceñida, dinamizada por los accidentes del tráfico clandestino. Los dos hombres, muy diferentes, las dos mujeres, también distintas, se complementan. Son la cara y la cruz de un fenómeno social. Las verdaderas víctimas, los drogadictos, quedan fuera. Su presencia se reduce a unos



En la otra página, Pedro Mari Sánchez en una de las escenas de "Carmen, Carmen" (Foto: J. Juárez). En esta página, dos momentos de "Mala yerba", de Rafael Mendizábal. A la derecha de estas líneas, Rafaela Aparicio y Ángel Pardo; debajo, Rafaela Aparicio junto a Ángel Pardo y Nancho Novo (Fotos: Pilar Cembrero).



golpes de nudillos en una puerta, un reflejo de luz de una puerta en el pasillo al abrirse y cerrarse. El segundo acto, progresión sin relieves del primero, utiliza la acción de un guardia, presentado antes, cumplidor pero comprensivo y tolerante, que destruirá la mínima trama delictiva. La solución se desliza un tanto a la situación, tópica, de un canalla, el hermano mayor, que en situación límite opta por el sacrificio para salvar al hermano menor, retrasado y en el fondo inocente.

Vale el diálogo vivo, tomado del lenguaje natural del medio descrito. Los personajes son tratados diferentemente. Los hermanos, bloques de una pieza. Malo, endurecido el mayor, lo que hace contradictoria su reacción final, e inocente por entero, romántico, sentimental, el menor. La chica es el personaje más verdadero, llena de tornasoles. La abuela es un figurón hecho a la medida de una actriz. Le viene como anillo al dedo a Rafaela Aparicio, ese monstruo de naturalidad escénica, cuya presencia vale por sí sola.

Sobresale Ángel Pardo, actor típicamente marginal, muy melodramático, vigoroso. Brilla la frescura expresiva de Paloma Suárez. Están en sus sitios respectivos, con eficacia, Nancho Novo y Francisco Vidal, metidos en un decorado sórdido, naturalista, que define el melodrama en él instalado.

Quizás un desarrollo más profundizado hubiera hecho un buen drama naturalista de lo que no llega a sainete y se queda en diorama escénico de apretados y negros relieves. Un testimonio en que el autor muestra. No necesita acusar."
(Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 5 de abril de 1989.)

"Una gran expectación acompañó el estreno de Malayerba, *expectación que era un homenaje personal a Rafaela Aparicio, una de nuestras más populares y queridas actrices. Un atronador aplauso saludó su primera aparición en escena, y cada una de sus intervenciones fue coreada por las risas satisfechas del público, que había acudido al Teatro Reina Victoria para verla a ella.*

El autor no es conocido, y constituye una buena noticia que la empresa O. M. Teatro haya decidido estrenar una obra suya, pues hay que dar oportunidades a los noveles, y que el público decida quién merece seguir adelante. Otro tanto podemos decir del director. El llamarles a ambos al escenario del Reina Victoria es un acierto, y como tal hay que alentarlo.

Pero la comedia, es, ante todo y sobre todo, la interpretación, la presencia en escena de Rafaela Aparicio. Sin ella y, justo es decirlo, sin el buen trabajo con que le acompañan los demás actores, su éxito sería mucho menor. Se trata de un sainete poco complicado, sencillo, sin mayores pretensiones: una historia de droga que tiene algunos golpes buenos y algunas situaciones interesantes.

Pero a la que hay que añadirle la simpatía que Rafaela va despertando a cada paso y a cada frase. Ella es ella misma, se autointerpreta, y el respetable, que eso es lo que busca, se divierte bastante. Digamos que Ángel Pardo hace un excelente trabajo también, que Paloma Suárez está simpática, que Nancho Novo se deja llevar de lo melodramático de su papel y acierta con ello, que Francisco Vidal aporta su veteranía a su breve intervención. Pero la función es, y así ha querido el autor que sea y lo ha subrayado el

director, Rafaela Aparicio. Para ella fue el triunfo de un estreno teatral sin complicaciones ni pretensiones de mayor envergadura." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 3 de abril de 1989.)

"El gancho personal, el tirón artístico de Rafaela Aparicio, lo son todo en Mala yerba. *Es honrado que el autor de la función, Rafael Mendizábal, lo confiese en la antecrítica. Porque la veterana y entrañable actriz pecha con la labor de sacar adelante la anécdota. Que anécdota es la pieza y no otra cosa. Mendizábal no pretendió nunca moralizar sobre el problema. Jamás nunca intentó elevar a la categoría de tragedia la misma miseria de la droga. Simplemente, buscó una excusa para crearle un papel a la actriz en cuestión. Y, buscando por un sitio y por otro, dio con lo que pretendía. O sea, la disfunción generacional. Los problemas de una abuela que no entiende en qué demonios de asuntos andan metidos sus nietos. Y, claro, como el público es cómplice —la obra es de esas que hacen copartícipes a los espectadores de los entresijos que se trabajan arriba, en el escenario— pues el humor está servido.*
No es Mala yerba *una pieza teatral en la que se rían los chistes. No hay demasiado texto. La carencia de palabra es evidente. Apenas se dice nada, lo justo para mantener la situación. El mérito de Mendizábal —prolífico donde los haya, imaginativo y trabajador como pocos— es el de ingeniar las situaciones. "Hay que hacer esto y punto", parece que dijera cuando delinea cualquier nueva función. Luego parece también que los personajes tendrán que hablar por ellos mismos. Pero el apaño funciona y es un milagro inexplicable sólo al alcance del autor, que promete estrenar la próxima temporada cinco nuevas producciones.*
Esta de ahora es leve, apenas un apunte para que Rafaela Aparicio luzca su vis cómica y complazca a la clientela con sus más aplaudidas actitudes. Y que la enternezca, naturalmente. Porque esa abuela que no entiende nada del rollo —por acudir urgentemente a una expresión de ahora mismo—, en su misma ignorancia está creando todo un tratado de humor. Felizmente secundada por un reparto que trabaja muy bien, pero que muy bien, sí, señores.
Me apunta mi entrañable Rafael Mendizábal que está preparando ya la segunda parte de Mala yerba. *Se llamará* La abuela echa humo *y será la continuación de todo lo que pueden ver en el Astoria, a partir, claro, de que el chico abandona la cárcel.*
Yo propongo Mala yerba *a todos aquellos que quieran acudir al teatro para no complicarse en nada. A todos aquellos que ignoren la misma podredumbre del problema que desata la acción. Evasión pura y simple, como el creador pretendía. Excusa y pretexto para homenajear a una actriz, que, lástima de tiempo perdido, por vez primera en su vida es cabecera de cartel. Todo lo demás sobra, porque tampoco nunca jamás se pretendieron mayores metas.*
Por terminar, Mala yerba *responde a esa misma necesidad del teatro que se creaba para dar que hablar a un primer actor y mantener su presencia continuada en los escenarios. Luego no procede el análisis rigorista de sus fundamentos. Es que no existen, ni falta que hacen. El público con sus respuestas ha dicho "sí."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 26 de agosto de 1989.)

"Entrañable Rafaela. Aquí, en este juguete cómico que podría haberse titulado "Subirse al Boche" (paráfrasis de Bajarse al moro, *que comienza a crear escuela) es abuela de uno de los personajes y abuela de todos los espectadores a la vez. Entrañable, divertidísima, humanísima, Rafaela que es, y no lo decimos por simpatía, una actriz extraordinaria, por su sobriedad, su capacidad de llenar la escena, su forma de decir y de escuchar. Toda una vida en el teatro, toda una serie de momentos de creatividad, de trabajo incensante hoy plasmados en una presencia que aúna técnica e intuición actoral a la vez.*
Sin pasarse, con levísimos toques, es capaz de hacer creíbles las situaciones más absurdas. En Mala yerba *en un papel no demasiado extenso, crea por sí sola el contrapunto de dos generaciones y sin necesidad de constituirse en el centro absoluto de la acción, la potencia con su sola aparición en escena. El mundo de los "camellos" y los "yonquis" se ve transfigurado por esta enérgica anciana, dotada, además, de una humanidad absoluta, que se acentúa en los momentos de conflicto con el protagonista masculino, Dimas, al que sirve de eficaz contraste.*
Rafaela es el atractivo máximo de un leve juguete cómico, con pretensiones moralizantes, que tiene su modelo en la obra de José Luis Alonso de Santos, tanto en la construcción, como en la atmósfera, y en el propio censo de los personajes. No es gran cosa Mala yerba, *pero Rafaela en cada uno de los momentos de su trabajo eleva el texto a hecho teatral de interés. Aunque hubiera sido contándonos su vida, la presencia escénica de esta humanísima actriz sería un fenómeno irrepetible. Porque, a pesar de sus años, que lleva con donosura, lo importante de Rafaela es su modernidad interpretativa, su forma de decir, de escuchar, de sentarse, de entrar y salir de escena. En la situación normal y en la excepcional, la actriz mantiene el control y no pierde a su personaje. Una delicia, en resumen.*
El resto cumple, con algunos buenos momentos, de los jóvenes Nancho Novo y Ángel Pardo, que aun utilizando ciertos tics de comportamiento sainetesco, desde tipos archisabidos, intentan humanizar sus personajes, superando los estereotipos previos. El conjunto es aceptable en un decorado —otra vez Bajarse al moro— *que intenta mostrar un submundo desgraciadamente habitual, al que Rafaela sirve de punto de ruptura con su personalidad, su gracia, su excelente técnica y eso tan importante que es la insustituible creatividad. Abuelita Rafaela, testimonio viviente de una época en la que ser actriz fue algo más que un trabajo. Grandes aplausos jalonaron la representación —en una escena aislada incluso— con especial hincapié para esta entrañable anciana que saludó sonriente y tan firme como una roca —por muchos años— rodeada de los que parecían verdaderamente sus nietos."* (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 16 de septiembre de 1989.)

TEATRE OBERT. Tarragona

MEDEA (PAISATGE AMB ARGONAUTES)
Basado en textos de Heiner Müller, Séneca y Eurípides. Dirección: Xavier Pagès. Intérpretes: Xavier Pagès e Inma Gallardo. Estreno: 12 de octubre de 1988, en el Salón de Plenos de la antigua Diputación de Tarragona.

GRUPO OBJETIVO. Madrid

GOTÁN (TANGO)
De Julio Tahier. Dirección: Carlos la Rosa. Escenografía: Carmen Ladio. Coreografía: Alba Mercé. Arreglos musicales: Gualberto Rodríguez Córdoba. Intérpretes: Gualberto Rodríguez, Roberto Lacroz, Ana Pérez del Cerro, Laura Liss y Carlos la Rosa. Estreno: 4 de abril de 1989, en el Teatro Alfil de Madrid.

ODA-LEDOM. Zamora

¿CUÁL ES EL TÍTULO?
De Luis Ángel Puente Román. Dirección: Manuel Barrio Gómez. Intérpretes: Víctor Sánchez, Constantino Apellániz, Marta Vicente, Isaac Cívico, Marta Ramos, María Ángeles Martín y Hermínia Apellániz. Estreno: 25 de mayo de 1989, dentro del Encuentro Provincial de Teatro Contemporáneo de Zamora.

OLGA MANZANO Y MANUEL PICÓN. Madrid

DON CRISTÓBAL DE LOS PÁJAROS
De Manuel Picón. Dirección actoral: Olga Manzano. Dirección general: Manuel Picón. Vestuario: Pepa Úbeda. Coreografía: Teatro Sanza Almariyata. Intérpretes: Manuel Picón (actor), Olga Manzano (cantante) y Los Salteños. Estreno: 5 de diciembre de 1988, en la Carpa del Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

"Olga Manzano y Manuel Picón, americanos residentes desde hace tiempo entre nosotros, autores de muchísimos éxitos musicales que están en la mente de todos, han montado un espectáculo de teatro musical en torno a la figura de Cristóbal Colón y su empresa descubridora. La calidad de ambos intérpretes bastaba para conceder a priori un voto de confianza a su trabajo; de ahí la sorpresa de este crítico al saber que Don Cristóbal de los Pájaros *se programaba para muy pocos días, y en un lugar tan incómodo e inadecuado como la gran carpa de lona del patio del Centro Cultural Conde Duque.*
En cualquier teatro de Madrid, a un espectáculo de Manuel Picón y Olga Manzano se le podía augurar un largo éxito, si respondía al nivel musical y literario al que ambos nos tienen acostumbrados. En el Conde Duque, donde pocos días antes La Nit, *de Comediants, llenaba la carpa a rebosar, este* Don Cristóbal de los Pájaros, *apresuradamente ofrecido sin apenas publicidad, apenas llenó medio aforo.*
Y es una pena, porque se trata —como era de esperar— de un espectáculo bellísimo. Debidamente enunciado, no dudo que constituiría un notable éxito. Picón ha escrito un excelente texto, que puesto en boca de un personaje bohemio, un trotamundos lleno de atractivo, va describiéndonos la historia colombina. Y, a cada párrafo, las canciones subrayan y corean, llenas de fuerza y calidad, y la danza interpreta mediante el movimiento lo mismo que expresan los instrumentos y repiten las palabras.
Manuel Picón, único actor en la escena, es a la vez el vagabundo y Cristóbal, aquel visionario

de cuyas ilusiones "todos dijeron que era burla" y "agora fasta los sastres suplican por descubrir". Hace un trabajo magnífico, a la vez actor y director del conjunto, que a su voz y a su gesto obedece para ir mezclando el esplendor de la música con el vigor de la canción. Rica de voz también Olga Manzano, a dúo con un excelente cantante, Manuel Salas, con el conjunto Salteños, cuya variedad de funciones —voces y toda clase de instrumento— pone acentos de gran emoción en la escena. El espectador se conmueve con las bellas canciones que van desgranando la historia, narrada desde el punto de vista del pueblo, de los marineros, de la aventura, de las gentes comunes, auténticos héroes de esta función, cuya plástica escénica es tan hermosa como sugerente lo que en ella se nos dice, con la doble voz de la orquesta y de las gargantas." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 21 de diciembre de 1988.)

OLI DE BOGES. Barcelona

A UNA DONA CAL RESPECTAR-LA... PERÒ NO MASSA

De María Aurelia Capmany y Jaume Vidal Alcover. Dirección: Frederic Roda i Fàbregas. Vestuario: Anna Solanilla. Música: Josep María Martí. Intérpretes: Teti Canal, Judith Figuerola, Anna Selga, Alicia Massip, María Miralda y Pere Anglas. Estreno: 19 de mayo de 1989, en la Cova del Drac de Barcelona.

"(...) A una donna cal respectar-la... però no massa no es una propuesta totalmente inédita. Es un espectáculo "collage", articulado con materiales de hace veinte años seleccionados de Dones, flors y pitança, de Manicòmic d'estiu, de La Cultura de la Coca-Cola, entre otros ejercicios que María Aurèlia Capmany y Vidal Alcober elaboraron en su día y que cobraron forma de la mano de Josep Anton Codina, director cuidadoso de unos actores como Josep Torrents, Carme Sansa o el propio Roda, que ponía en el empeño aquella cuota de entusiasmo y malicia que pedía una actividad siempre sospechosa para la autoridad gubernativa y desconcertante para los criterios escleróticos del censor de turno.

Los más viejos del lugar tal vez noten el pellizco agridulce de la nostalgia al escuchar gratas melodías —ejecutadas aquí por el buen pianista Joan Alavedra— prendidas en lejanas sesiones donde todo futuribile tenía el sello de las esperanzas más halagüeñas. Con todo, Oli de boges y Roda Fàbregas no han optado por el puro "revival". Se trataba de poner a prueba la posible vigencia del género, y María Aurèlia Capmany ha escrito unos textos que enlazan las distintas piezas musicales sirviéndose de elementos y claves rigurosamente actuales; está claro que de haber reescrito todo el espectáculo algunos números habrían tenido el mordiente de esta contemporaneidad que ahora alterna con un inevitable aire "retro". La prueba está en la muy celebrada guasa que las cinco muchachas de Oli de Boges organizan con el célebre 25 por 100 de féminas que deben ocupar responsabilidades en los cuadros y mandos del PSOE; a María Aurèlia Capmany le sale aquí su ironía incisiva e inteligente, seguramente más eficaz y demoledora que las furias severas del sufragismo militante. El número es de lo mejor-cito de la sesión. Desde mi punto de vista, el espectáculo debe tomarse como un ensayo general de Oli de Boges, como un atisbo de las posibilidades de ese grupo "morfológicamente" sugestivo: de la chica bombón a la recatada, de la moza descocada a la tímida menestrala, Oli de Boges apunta una gama de aptitudes histriónicas muy amplia. Ningún director debiera dar, sin embargo, el visto bueno a una acción coreográfica, a ratos demasiado endeble, ni a la fragante exhibición del principio infalible según el cual por la boca muere el pez. Por la dicción y las canciones, el espectáculo, en efecto, se aproxima demasiado a un sarao de cumpleaños, a esa reunión para "passar l'estona" impregnada de un aire "escolta" —la figura del presentador fomenta especialmente ese tono chiruquero— impropio de una función de pago. Pienso, en fin, que Oli de Boges es un colectivo muy prometedor, siempre y cuando su pretendida



Actores del grupo Oli de Boges en "A una dona cal respectar-la... però no massa", de María Aurelia Capmany.

profesionalidad evite suplantar la técnica actoral suficiente por los efectos equívocos de una pura gresca de madrugada. No hablemos ya de gloriosas experiencias foráneas; en su día vimos que el género, en su versión autóctona, daba para bastante más." (Joan-Antón Benach, "La Vanguardia". Barcelona, 29 de mayo de 1989.)

"(...) El principal atractivo de esta divertida historia es el frescor y la espontaneidad con que llega al espectador, a través de seis jóvenes actores de comarcas —cinco actrices— y de un ritmo contagioso y lleno de "marcha". El trabajo individual de los actores casi siempre está superado por la fuerza del conjunto, y cuanto les falta a cada uno de ellos de dominio de las especiales técnicas del trabajo de pista queda sobradamente compensado por el entusiasmo de que hacen gala.

A una dona cal respectar-la... però no massa está estructurado como un espectáculo de cabaret hecho de "sketches", subrayados éstos por una música de piano y enlazados con desigual fortuna por un presentador falto —el personaje— de una definida personalidad.

No deja de ser curioso que, pese a los veinte años transcurridos, algunos de estos "sketches", como el del banquero, no sólo parezcan actuales, sino que hoy cobran una singular e irónica actualidad. Números como el de "Tot està prohibit" o el de la "Martirio catalana" —y, desde luego, el del banquero, una pequeña joya— son de una comicidad tan eficaz como de buena ley.

Frederic Roda ha concebido muy bien el show y las actrices lo resuelven imponiendo, como ya he dicho, su energía y su entusiasmo. Están faltas, en todo caso, de mayor picardía o de una más penetrante ironización del material que tienen entre manos, pero la cosa funciona y eso, en este caso, vale.

De todas formas, en el trabajo de las actrices destaca Anna Selga —parece sacada de las mismas entrañas de Mary Santpere, pero en bajito—, y algunos juegos expresivos de Judith Figuerola.

El espectáculo de La Cova del Drac es, dentro de su simplicidad y tono menor, agradable de ver y compartir. Uno, en todo caso, diría que la cosa va a más una vez superada la decisión del director de dar, de entrada, una "oportunidad" individual a cada uno de los actores que intervienen.

En todo caso, creo que el espectáculo de La Cova del Drac demuestra que la fórmula del show literario en pista no está, ni mucho menos, muerta. Hacen falta, eso sí, textos adecuados al momento actual. Pero el marco, la proximidad del espectador, el piano y la copa son elementos adecuados para aplicar con éxito esta fórmula." (Gonzálo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 26 de mayo de 1989.)

OLLANTAY. Madrid

TANGO O EL REGRESO AL PIJAMA

De Slawomir Wrozek. Adaptación y dirección: Fermín Ezquer. Escenografía: Antonio Valls. Intérpretes: Manuel Ten, Manuel Mata, Maru Padilla, Ramón Molezún, Rosa de las Heras, Santiago Vilallonga, Ofelia Grande y Andrés Gómez. Estreno: 20 de abril de 1989, en el Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

LAS AMARGAS LÁGRIMAS DE PETRA VON KANT

De Fassbinder. Dirección: Natalia Menéndez y M. Castelló. Escenografía: Alejandro Cortés. Intérpretes: Nieves Mateo, Marta García, Macu Escobar, Esther Arencibia, Carmen León, Patricia Falcón, Lola Román, Carmen Sánchez y Bea Acosta. Estreno: 20 de abril de 1989, en el Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

TIRANO MÍO

De Fco. J. Sánchez y J. L. Villa Alegre. Dirección: J. L. Villa Alegre. Intérpretes: Fyko Sánchez, María García, Rodrigo Ruiz-Jiménez, Javier Acevedo, Javier Atienza, Borja Anadon, Joaquín Quirante, Marta García, Pedro Serrera, Macu Escobar y Olga Martínez. Estreno: 27 de abril de 1989, en el Colegio Mayor San Pablo de Madrid.

GRUPO TEATRAL DE LA ONCE SA BOIRA. Palma de Mallorca

EL OJO DE CRISTAL

De Jesús Riosalido. Dirección: Taula Rodona. Intérpretes: Juan García, Paco Cabezas, Manolo Serrano, Tomás Cutillas e Inés María Leo. Estre-

no: 9 de junio de 1989, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Espectáculo producido por la ONCE.

EL ADEFESIO
De Rafael Alberti. Dirección: Taula Rodona. Intérpretes: María Llobera, Antonia Carricondo, María Carmen Alonso, Antonia Amengual, Carmen Guinnot, Gaspar Alonso, Tomás Cutillas, Paquita Corredera, Inés María Leo, Ramón Puertas, Gabriel Puertas, Bartolomé Nicolau, Manolo Serrano y Juan García. Estreno: 9 de junio de 1989, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Espectáculo producido por la ONCE.

COMPAÑÍA DE TEATRO ORAIN. San Sebastián (Guipúzcoa)

LA SEÑORITA JULIA
De August Strindberg. Versión: Francisco J. Uriz. Dirección: Maribel Belastegui. Escenografía y vestuario: Pedro Moreno. Intérpretes: Iñake Irastorza, Enrique Díaz de Rada y Nati Ortiz de Zárate. Estreno: 28 de abril de 1989, en el Teatro Principal de San Sebastián. Espectáculo en colaboración con el Gobierno vasco, Diputación Foral de Guipúzcoa y Ayuntamiento de San Sebastián.

"El amor sólo dura tres semanas, cuando se ha pactado por seis meses el alquiler de un nidito de amor en Suiza. Pero Strindberg a continuación nos dice que hay amor de sobra. ¿Se puede mejorar tanta ironía? Este es el malabarismo mágico de este drama soberbio del atormentado August.
Strindberg ofrece un cuadro tétrico del alma y la compostura humana tan ajustado a la natural perversión del ser humano, que a pesar de todo el camuflaje poético de la villana hermosura de sus palabras, nos resulta tan real y de nuevo natural, como una crónica periodística. Y no es casualidad que invoque a la naturaleza, como fuente natural de perversión sentimental, ya que el crimen no existe. El único crimen auténtico sería el del ultraje a la naturaleza, pero, ¿es posible imaginar que la naturaleza nos ofrezca la posibilidad de llevar a cabo un crimen que da ultraje? Tal vez sea ese el suplicio más grande que el hombre posee. El divino Sade no debería andar muy lejos del espíritu frenético de August. Un texto así, sin una calidad artística fuera de serie, sería ruinoso. Orain ha dado un feroz salto en el vacío con una energía creadora tan poderosa, que el vacío se ha llenado a rebosar. Crear un clima desde el primer segundo, con ruidos de fondo y una señora salseando en la cocina, mientras el público entra y mantenerlo hasta el fin, con un clímax intermedio fantásticamente resuelto: el coito de Julia, sólo está al alcance de un auténtico talento teatral. El que exhibe M. Belastegui con una dirección tan sobria, tan bien conjuntada, tan plena de ritmo (lo más difícil) y tan exquisita en multitud de detalles, que precisaría la edición dominical de "New-York Times" para describirlos. Mejor la descubren ustedes y van a verla. Tres actores soberbios piden audiencia en el Olimpo: Iñake en su dificilísimo papel de Julia, está desgarradoramente impecable, marcando con implacable exactitud y sensibilidad, todo el variadísimo muestrario de almas de su personaje. Enrique está impresionante en su Juan, haciendo una magnífica transición entre su primera parte de criado sojuzgado y su posterior transformación a lo "The Servant" de Losey en brutal y despiadado conquistador. Tantos matices están servidos con una emoción tan profunda que estremecen al espectador. Y por fin, Nati, en Cristina, en el papel más breve y menos agradecido, le saca unas chispas de auténtico genio, que componen el contrapunto ideal al desmelenamiento de sus oponentes. Un papel pequeño que ella hace muy, muy grande.
Una escenografía brillante, eficaz y cuidadísima en todos sus detalles y una perfecta iluminación y sonido culminan este día glorioso para el teatro. August en la otra dimensión debe estar pateándose las tripas de gozo." (Alberto Herrero. "Deia". Bilbao. 29 de abril de 1989.)





En esta página dos escenas de "La señorita Julia", de Strindberg, a cargo de la compañía Orain. En la otra página, Otto Zutz Cabaret representa "Cocotte minute", del colectivo.

"El Teatro, el buen Teatro, siempre se mantiene vigente. El viejo pero buen teatro de Strindberg se mantiene también en plena vigencia según se puede observar desde la representación de esta Señorita Julia, *que el grupo Orain presenta ahora sobre el escenario del Teatro Principal.*
Obra de plurales aspectos dentro de un casi milagroso esquema de sencillez, La señorita Julia *es uno de los más logrados trabajos del genio creativo de Strindberg en un ejercicio teatral en donde juega con sus conocidas tesis sobre la mujer y el amor, sobre la dominación y la sumisión de los sexos, sobre las distancias que establecen las diferencias sociales, etc. Teatro que hará reflexionar una vez concluida su representación por el vigoroso trazado de los personajes, encantará, por otra parte, en el tiempo de su desarrollo merced a la agilidad del diálogo, a la oportunidad de los alfilerazos que se prodigan sus protagonistas, al terreno de consideración que se establece desde las propuestas que se nos presentan desde el escenario.*
En esa noche de San Juan en que la obra se desarrolla, la provocativa actitud de la señorita

Julia con el criado Juan se verá sometida a una serie de alternancias. La tensión establecida entre la dominadora y el dominado, entre el dominador y la dominada se ofrece en una especie de palenque o ring en donde dirimen su supremacía los sexos en su antagónica lucha secular, incluyéndose como factores importantes, las seducciones de los cuerpos, las enajenaciones de la voluntad, las vías sin otro escape que el radicalimso último, etc. En cuanto a su desarrollo teatral, Strindberg logró una obra modélica en muchos aspectos, como, por ejemplo, en el esquematismo estructural haciendo que el tiempo de acción se identifique con el tiempo de representación sin que haya necesidad alguna de transposiciones temporales, de referencias lejanas o ajenas a la historia que, más que contar, se desvela. Obra de exposición, sobre todo, no deja de presentar, sin embargo, el reflejo de las tensiones de moda o pensamiento que en su tiempo se debatían y en las que Strindberg participó desde una actitud ciertamente combativa.
A esta notable obra del gran autor sueco, el grupo Orain, cuya trayectoria profesional presenta una importante serie de éxitos, le procuró una aceptable versión escénica, tanto en el aspecto escenográfico, como en el direccional y en el interpretativo." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 30 de abril de 1989.)

L'ORFEO MAHONÉS. Mahón (Menorca)

LA VIUDA ENTREMALIADA

De Carlo Goldoni. Versión: Damiá Borrás. Dirección: Pitus Fernández. Escenografía: Domènech Enric. Vestuario: Jaume Llabrés. Intérpretes: María Gracia Mercadal, Laura Cubas, Manel Obrador, Nito Mercadal, Antoni Cantamisa, Juan Cubas, Manel Navarro, Laura Pons, Quique Gomila, Jaume Puig y Bep Pons. Estreno: 2 de septiembre de 1988, en el Teatro Principal de Mahón (Menorca). Espectáculo producido por el Ayuntamiento de Mahón.

EN TANOCA D'ES MIGJORN

De Francesc Orfila. Dirección: Pito Costa. Intérpretes: Pito Costa, José Coll, Vicente Andreu, José Coll Villalonga, Quique Gomila, Juanjo Vinent, Pedro Pons, Elena Costa, Laura Olives, Juanita Tudurí, Margarita Pons, Tony Rivera, Carmen Coll, Candi Moreno, Mati Sintes, Cecilia Morro, Sebastián Carreras, Teodoro Gelabert, Antonio Atienza, Diego Prado y Alfredo Borrás. Estreno: 29 de octubre de 1988, en el Teatro Principal de Mahón (Menorca).

PETRA REGALADA

De Antonio Gala. Dirección: Juan Cubas. Escenografía: Domènech Enric. Vestuario: Isa González. Intérpretes: Cristóbal Tomás, Antonio Cantamisa, Antonio Escudero, Laura Olives, Cristóbal Carreras, Jordi Odri, Andreu Menorca y Laura Pons. Estreno: 8 de diciembre de 1988, en el Teatro Principal de Mahón (Menorca).

L'AMO EN XEC DE S'ULLESTRAR

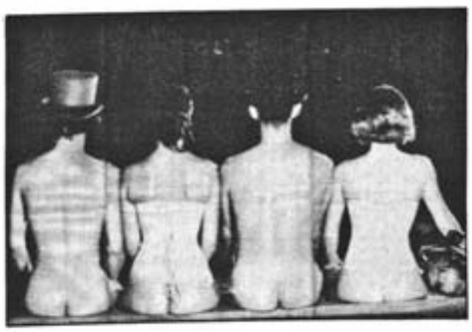
De Ruiz y Pablo. Adaptación: Federico Erdozarín. Dirección: Antonio Cantamisa. Intérpretes: Joan Villalonga, Antonio Pons, Manel Obrador, Isa González, Quique Gomila, Vicente Andreu, Laura Pons, Candy Cepero, Josep Coll, Josep Cambra, Gloria Ferrán, Carme Márquez, Isabel Ródenas y Jordi Odri. Estreno: 12 de abril de 1989, en el Teatro Principal de Mahón (Menorca).

COMPAÑÍA DE ORTIZ NUEVO. Sevilla

LOS HIJOS DEL HAMBRE

De José Luis Ortiz Nuevo. Dirección: José Luis Ortiz Nuevo. Escenografía: José Luis Castro. Coreografía: Manolo Marín. Cante: Naranjito de Triana, Beni de Cádiz, María Soleá, María la Burra, Romerito de Jerez y Diego Pantoja. Baile: Fernanda Romero y Manolo Marín. Estreno: 28 de febrero de 1989, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.

"(...) Si hay que partir para el análisis de una arquitectura teatral, un esquema expositivo, una línea argumental de estos herederos del hambre, hay que exponer lisa y llanamente que las carencias son evidentes. Bien porque Ortiz Nuevo trate de encontrar las fórmulas más simples para el entendimiento, bien porque pretenda compensar con situaciones divertidas toda la sobrecarga dramática del propio título de su obra, bien porque el espectáculo en sí no resulte otra cosa que la innovación o modernización de aquellos espectáculos de los años cuarenta que se denominaron pomposamente



como "Óperas flamencas". Porque estos hijos del hambre parecen ser hijos de la guasa gorda, de la ocurrencia chistosa, de la caricaturización de una España rota. Porque, según textos y situaciones, las miserias originarias, las duquelas que pasaron los protagonistas en su niñez no fueron consecuencias de la contienda civil, sino dimanantes de sus propios orígenes sociales.
Desde un esquematizado estudio radiofónico se entrevista a varios artistas flamencos.
(...) Desniveles sensibles en el espectáculo. Mucha tragedia en la titulación para que después, en muchos pasajes de la obra, el pitorreo —¿no hay demasiada permisibilidad para las repentizaciones?— sea el protagonista principal." (José Antonio Blázquez. "ABC". Sevilla. 3 de marzo de 1989.)

OTTO ZUTZ CABARET. Barcelona

COCOTTE MINUTE

Del colectivo. Intérpretes: Helena Berthelius, Adolfo Vargas, Lala Sagarra y François Testori. Estreno: 1 de octubre de 1988, en la sala Otto Zutz de Barcelona.

"Esta temporada, el Club Otto Zutz, célebre templo nocturno de la posmodernidad, se incorpora a la cartelera de espectáculos con la apertura de su cabaret, una pequeña sala en la que, según anuncian los responsables del local, "periódicamente se programarán espectáculos de teatro, flamenco, música y cabaré propiamente dicho". Desde primeros de mes y hasta el próximo sábado, día 29, Otto Zutz Cabaret presenta el primer espectáculo de su temporada inaugural, Cocotte Minute, *una producción propia que, a su juicio, es "inédito y especialmente brillante".*
No hay duda que son muy generosos con los calificativos. Lo de inédito nos parece una etiqueta gratuita, y lo de brillante nos suena a desmesurado autobombo. No, Cocotte Minute *no es inédito ni especialmente brillante, si bien es cierto que se trata de un trabajo correcto, aunque monótono.*
Y es que no podía ser de otra manera, si tenemos en cuenta los antecedentes profesionales de los protagonistas, porque los cuatro proceden, básicamente y quizás en exclusiva, del mundo de la danza.
Esta formación básica como bailarines limita, en buena medida, las posibilidades de los cuatro intérpretes de Cocotte Minute, *en el sentido de no estar a la altura de esa estampa cambiante, ágil y diversa que tradicionalmente define el género de cabaré o de variedades. La prueba de estas lógicas insuficiencias nos la ofrece el mismo espectáculo: media docena de números que combinan la danza y la pantomima, y en algún caso, la canción, aunque con más pena que gloria a pesar de la exagerada amplificación microfónica.*
Hay, ciertamente, algún número afortunado, sobre todo el "sketch" que abre el espectáculo, una pantomima que, con ligera ironía y guiño cómico, se recrea en el universal erotismo del Kamasutra, mientras suena una canción que recuerda exactamente el tradicional "kathakali" de Kerala. A nuestro entender, este es el número mejor conseguido en todo el espectáculo.
Pero a Cocotte Minute *le falta esa agilidad y diversidad del mundo cabaretero, le falta el omnipresente humor, casi siempre verde y desenfadado, le falta esa sana provocación de la concurrencia que pone a prueba la capacidad de improvisación, el ingenio y la gracia de los actores. Le falta, sobre todo, ese contacto directo con el público, porque si no, el espectáculo resulta muy frío y, a la una de la madrugada, parece mucho más aconsejable y apetecible, algo más dinámico, marchoso y caliente.*
De los cuatro protagonistas de Cocotte Minute *nos causó muy buena impresión Adolfo Vargas y, sobre todo, Helena Berthelius, porque, además de sus excelentes cualidades como bailarina, exhibe una picardía y una gracia teatral que puede dar mucho juego.*
Esta joven bailarina sueca domina la pantomima con un estilo muy peculiar. Así que aparece en escena, por ejemplo en su sesión de "striptease", su presencia recuerda de manera inmediata esos rostros encantados que tanto gustan a Lindsay Kemp. En el informe para la prensa, hallamos la explicación de tal coincidencia: Helena Berthelius ha trabajado con el célebre creador inglés." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 24 de octubre de 1988.)

PACÁ Y PAYÁ. Madrid

PACÁ Y PAYÁ
Del colectivo. Intérpretes: Pilar Marco y Cristina Collado. Estreno: 4 de noviembre de 1988, en el Café Del Roll de Madrid.

GRUPO DE TEATRO PACO HERNÁNDEZ. Valencia

NO ES PER AHÍ...
De F. Hernández Casajuana.

EL DRAMA DE LA BOLSERÍA
De Paco Barchino. Dirección: Evaristo García. Intérpretes: Mari Carmen Iborra, Maruja Hernández, Elvira Jover, Mari Carmen Jordá, Evaristo García, Pere Porte, Juan Carlos Cases y Andreu Cremades. Ambas obras forman parte de un solo espectáculo. Estreno: 8 de enero de 1989, en la Casa del Pueblo de Alicante. Espectáculo patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

ALS BOUS DE CASTELLÓ
De M. S. Lluch.

UNA CONFERENSIA
De José María Alba y L. J. Alcaraz. Dirección: Evaristo García. Intérpretes: Maruja Hernández, Carmen Jordá, Elvira Jover, Evaristo García, Andreu Cremades, Ernesto Pastor, José Pinto, María del Carmen Iborra y Juan Carlos Cases. Estas dos obras forman parte de un solo espectáculo. Estreno: 19 de febrero de 1989, en la Casa del Pueblo de Alicante. Espectáculo patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

LA PAJARITA DE PAPEL. Madrid

EL PAÍS DEL ENGAÑO
De Gianni Rodari. Dirección: Rodolfo Cortizo. Escenografía: Talleres Gordo's. Vestuario: Padepel. Títeres: Sol y Tierra. Música: Daniel Lovecchio. Intérpretes: Puri Estalayo, Concha Rosales-Nieto, Daniel Lovecchio y Rosa Peña. Estreno: 10 de diciembre de 1988, en el Centro Cultural Nicolás Salmerón (Madrid).

PANDORA. Tordesillas (Valladolid)

EL BURGUÉS GENTILHOMBRE
De Molière. Dirección: Agapito Martínez. Vestuario: Carmen Valdezate. Intérpretes: Carlos Tapia, Rosa Rodríguez, María Cruz Miguel, Esther Santiago, Fernando Valdez, Perucho, Soledad Minayo, Francisco Hervada y José Manuel Rodríguez. Estreno: 5 de noviembre de 1988, dentro de la Muestra de Teatro Ciudad de Valladolid.

PANTA RHEI - OXYDO. Vitoria

AQUELLOS POLVOS
De Oxydo. Dirección: Fernando López de Heredia. Música: José Dorronsoro. Intérpretes: Emilio Fernández de Pinedo e Idoia Ayestarán. Estreno: 7 de octubre de 1988, en el Festival Internacional de Teatro de Vitoria.







PANTELARIA. La Laguna (Sta. Cruz de Tenerife)

DOÑA ROSITA LA SOLTERA
De Federico García Lorca. Dirección: Benigno León Felipe, Carmen Abad de la Hoz y Ernesto J. Rodríguez Abad. Escenografía: Jacinto Cabrera. Vestuario: Nieves Lorenzo. Intérpretes: María del Mar Serrano, Luly Díaz Ramos, Carmen Montesdeoca, Marta Blanco Ortega, Rosario Pérez Mesa, Óscar Bacallado, José Luis Roger, etc. Estreno: 20 de abril de 1989, en la Escuela de Magisterio de La Laguna.

TEATRO DE LA PANTOMIMA. Málaga

ANDANTE MA NON TROPPO
Del colectivo. Dirección: Ángel Baena. Intérpretes: Pepa Muñoz, Raquel Ruiz, Ramón García, Ángel Baena y Fernando Hurtado. Estreno: 1 de octubre de 1988, en el Teatro La Central de Málaga.

TEATRO LA PANTUFLA. Elche (Alicante)

SEMANA DIDÁCTICA
Del colectivo. Dirección: Juan C. García Bermejo. Intérpretes: Present Guerrero, José L. González y Juan C. García Bermejo. Estreno: diciembre de 1988, en el Festival de Títeres de Alicante.

TALLER COLECTIVO
Del colectivo. Dirección: Juan C. García Bermejo. Intérpretes: Present Guerrero, José L. González y Juan C. García Bermejo. Estreno: diciembre de 1988, en el Festival de Títeres de Alicante.

TEATRO DE PAPEL. Cartagena (Murcia)

ANTONIO MACHADO: "DE FRENTE Y AL SESGO"
De Antonio Machado. Dirección: Manuel Navarro. Escenografía: Jesús Navarro Yepes. Música: Carlos Campoy. Intérpretes: Alfredo Ávila, Carlos Campoy, Susy Paredes, Marilo Sánchez, J. Antonio Ortas, María José Ayala, Manuel Navarro, Francisco García y Bartolomé Peñalver. Estreno: 16 de marzo de 1989, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Cartagena (Murcia).

YO ME BAJO EN LA PRÓXIMA..., ¿Y USTED?
De Adolfo Marsillach. Dirección: Manuel Navarro García. Escenografía: Javier Soler y F. G. Vicente. Música: Rafael Eleuterio. Intérpretes: Manuel Navarro Y María José Ayala. Estreno: 22 de diciembre de 1988, en el Teatro Circo de Cartagena, dentro de la II Muestra de Teatro Local.

TALLER DE TEATRO PASSATEMPS. Son Sordina (Palma de Mallorca)

EL DRET D'ESCOLLIR
De Brian Clark. Dirección: Martí Avilés. Escenografía: Vicenç Tur y Antoni Bauçà. Intérpretes: Joan Calafat, Marilena Comas, Joan Avilés, Vicenç Tur, Carme Matas, Victòria Botín, Antònia Avilés, Andreu Gelabert, Miquel Segura, Conxa Tomàs, Antoni Vaquer, Francesc Thomàs y Mateu Mulet. Estreno: 19 de diciembre de 1988, en la Sala Mozart de Palma de Mallorca, dentro de la V Mostra de Teatre Memorial Llorenç.

PAUSA. Oviedo

CRISTO PARA UNA CRUZ
Texto y dirección: Javier Villanueva. Intérpretes: Paloma Marín y Juan Mortera. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Teatro Campoamor de Oviedo.

OS PÁXAROS. Barcelona

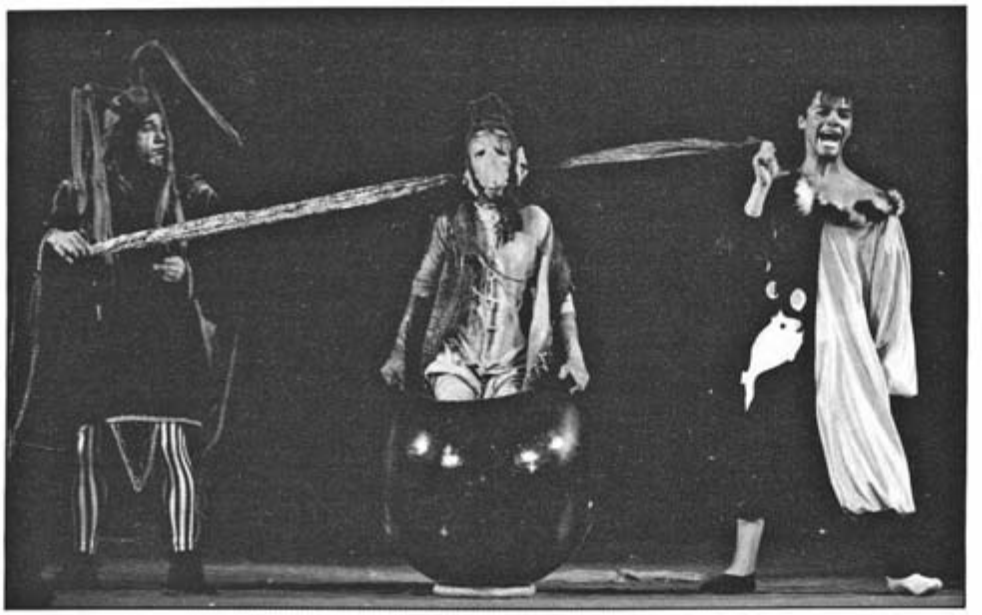
PÁJAROS EN LA CABEZA
Del colectivo. Vestuario: Julia Cambra, Mikel Rimbau y Julio Quijano. Intérpretes: Lisa Silva, Suso Silva y Abelardo Basden. Estreno: 22 de octubre de 1988, en el Teatro Cine Avenida, dentro de la Muestra Nacional de Teatro de Ávila.

"(...) Comienza el espectáculo, sin palabras (que es como mejor desarrollan su trabajo), con el juglar con cascabeles, que atraviesa el patio de butacas, y sorprende con el juego de las bolas —recuerda cierta parte del espectáculo de Genty— una primera parte donde las alusiones son totalmente estéticas a los volúmenes y a las imágenes. La continuación ejerce el encanto de descubrir los tres personajes, incluido el del animal. Todo a continuación son números de circo renovado que atraviesa más de hora y media de juego y recreación.
Basado en una inmejorable técnica de tres acróbatas, ella también contorsionista y trapecista, ellos alambristas o payasos, llegan a un final en el que proponen tener pájaros en la cabeza que es como mejor se vive, y, es verdad, Os Páxaros hacen un derroche de imaginación, con algunos pasajes especialmente poéticos: el alambrista del revés con su bici, el tocador de copas de cristal, o la trapecista. En su afán por descubrirnos todo el circo, prácticamente no se dejan nada y, montan para el teatro todo lo que en las carpas llega a cansar por repetitivo y vacío. Esa necesidad abre la boca del espectador, que queda desbordado por la cantidad de propuestas, tal vez muchas, que se le hacen, el ritmo puede llegar a flojear con tal variedad: escapismo y magia negra, niños en la pista, payasos acróbatas, músicos del final, etcétera.
Un sinnúmero de secuencias perfectamente realizadas, con una estética muy cuidada en su escenografía o en su original vestuario, una música que no es la tradicional, y una iluminación que remata la acción. En Páxaros na testa, *hay un gran trabajo, con líneas lo suficientemente diversas como para realizar distintos espectáculos. Ellos han sabido soltar sus pája-*





En la otra página, de arriba a abajo, una escena de "El país del engaño", por el grupo La Pajarita de Papel; una integrante del colectivo Panta Rhei-Oxydo en "Aquellos polvos"; y el malagueño Teatro de la Pantomima en "Andante ma non troppo". En esta página, tres momentos de la representación de "Pájaros en la cabeza", a cargo del grupo Os Páxaros. (Fotos: Chicho).



ros para que el público de Oviedo abriese sus cabezas. El circo aún vive. Quién no acaba "a pájaros" después de haber visto un espectáculo así." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 29 de diciembre de 1988.)

"(...) Pájaros en la cabeza *es un delicado, sencillo, imaginativo y humilde espectáculo, al que uno nunca calificaría, como aparece en los programas, de "tragicomedia circense". No hay tragicomedia, porque no hay acción, ni situación, ni personajes. Estamos ante una sucesión de lo que en otro tiempo se hubieran llamado "números" o "atracciones", dominados, eso sí, por el espíritu común del circo, manifestación gobernada hoy por una idea fría de la espectacularidad, pero que tuvo antaño una dimensión cordial y literaria no sé si definitivamente perdida. Antes de que a Cecil B. de Mille se le ocurriera llamarlo "el mayor espectáculo del mundo", firmando, tal vez, su sentencia de muerte, el circo poseía, en efecto, un sentido de aventura, de lucha contra la cotidianidad, de afirmación de lo extraordinario, en el que se inspiraron numerosos escritores o, por poner un ejemplo teatral, encontró Mihura las claves de la mejor de sus comedias,* Tres sombreros de copa.
Pájaros en la cabeza, *el espectáculo del grupo gallego que acaba de estrenarse en Madrid, animado por tres personas, busca esa misma luz. Lo que cuenta no es el riesgo de la trapecista, la originalidad del equilibrista, los alardes musicales de los payasos o el surrealismo de los "gags" cómicos. Algo de eso está presente, pero humanizado, sin olvidar nunca —como hubiera pedido Meyerhold— que el artista de circo no es un autómata, sino un intérprete, aunque los materiales de esa interpretación no correspondan al arte dramático.*
Hablemos del público, al que, por razones de espacio, tantas veces se omite, siendo, como es, uno de los protagonistas del hecho teatral. Su repuesta, en este caso, es cálida y participativa. Es decir, que el espectador se vuelve a esa terminal activa de la que carecen muchos de nuestros farragosos espectáculos dramáticos. Y es que, ya digo, Pájaros en la cabeza *es un ejemplo de las virtudes del antiguo circo, cuando andaba de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, para construir, en pequeñas carpas, a cargo a veces de una sola y amplia familia, la ceremonia de lo extraordinario. Consignemos los nombres de Lisa Silva, Suso Silva y Abelardo Basden, tres actores con raza de familia circense."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 3 de febrero de 1989.)

"(...) Su circo no responde ni a los esquemas convencionales del circo propiamente dicho, ni tampoco a los del teatro. Una función circense, realizada en un escenario teatral, debe necesariamente adoptar formas particulares. Así lo procuran este trío de actores, que buscan una comunicación inmediata con el público.
Desde la escena se lanzan al patio de butacas objetos más o menos fantásticos; desde el patio de butacas se hacen subir al escenario a algunos espectadores, para integrarles en determinadas escenas de la función. Los actores descienden entre el público, el público asciende hasta la escena. Todo ello ayuda a una compenetración entre el respetable y el pequeño grupo de artistas, consiguiéndose niveles de diversión más que aceptables e igualmente interesantes niveles de sorpresa y de comicidad, tal como es propio de una función de circo. Sin embargo, el espectáculo ve cómo en él predomina con toda claridad el circo sobre el teatro. Podría ser perfectamente un espectáculo para niños, sin excluir que los adultos también pueden disfrutar del circo. Al no anunciarse así, puede ocurrir que los espectadores crean que van a ver teatro. No es clara la noticia de que se trata pura, simple y llanamente de circo.
Este crítico quedó desconcertado cuando se encontró con que no había nada de teatral, salvo el escenario de la Sala Fernando de Rojas, en la función de la compañía Os Páxaros. Ésta debiera anunciar con toda nitidez que lo que ofrece es un espectáculo de circo, y nadie se llamaría a engaño.
Hay acrobacia, números de magia, juegos de payasos, saltimbanquis, todo lo necesario para divertir a un público infantil, con alguna pequeña pasada de tono que disuena en el conjunto de la función. La agilidad muy notable de Lisa y Suso Silva, el estupendo sentido del humor de Abelardo Basden, contribuyen a que se pase un buen rato. No hay más que eso, pero eso es bastante si de circo se trata: pasar un buen rato." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de marzo de 1989.)

TALLER DE TEATRO PECATO VENIALE. Cazorla (Jaén)

EL GRAN PUDINI (Alea jacta est)
de José Luis Alonso de Santos. Dirección: Francisco Zaragoza. Intérpretes: Marina Marín, Javier Muñoz y Juan Carlos Cuadros. Estreno: 14 de octubre de 1988, en el Salón de Actos del I. B. Alto Guadalquivir de Cazorla (Jaén).

PEDRO FALLA. Madrid

CONTRADICCIÓN CON TRADICIÓN
Texto, dirección e interpretación: Pedro Falla. Estreno: 16 de junio de 1989, en el Rincón del Arte Nuevo de Madrid.

COMPAÑÍA DE PEDRO MARÍA SÁNCHEZ. Madrid

CONCIERTO PARA CLAVE Y POESÍA
Sobre poemas de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca y Quevedo. Dirección: Pedro María Sánchez. Intérpretes: Flora María Álvaro y Juan Echanove. Músico: Pablo Cano. Estreno: 10 de agosto de 1989, en la plaza de San José de Pamplona, dentro de los Encuentros Culturales "Ciudades del Camino".

COMPAÑÍA DE PEDRO OSINAGA Y ANA MARÍA VIDAL. Madrid

ENTREN SIN LLAMAR
De Anthony Marriot y Bob Grant. Versión: Juan José de Arteche. Dirección: Juan José Alonso Millán. Escenografía: Moncho Aguirre. Intérpretes: Ana María Vidal, Pedro Osinaga, Arturo Acero, Rafael Guerrero, Pilar Alcón, Jesús Enguita, Mary Carmen Gambín y Ester Bellver. Estreno: 20 de julio de 1989 en el Centro Cultural Caixavigo de Vigo (Pontevedra).

"Un año más Pedro Osinaga ofrece a su público un vodevil. Entren sin llamar, *de Marriot y Grant, versión de Arteche, tiene los caracteres del género del que el actor navarro es especialista, lo mismo que el adaptador español. Medido a cronómetro, sin descanso, exacto de movimientos, casi un resorte continuo, el juego de puertas que se abren y se cierran cien veces —cuando no cansa— llega a arrancar esa risa ante la mecanización de lo humano, la sorpresa por lo inesperado, y el progresivo enredamiento de una situación que ignoran los personajes, pero que el público conoce.*
Puede que sea un poco más apagado que otras veces, menos picante, en los equívocos y combinaciones. Más "ligth", dentro de la eficacia profesional indudable de quienes dominan el género. Osinaga, o la Vidal están entre ellos.
Algo que quizá contribuya a debilitar el morbo de Entren sin llamar *sea su mismo punto de partida. La clave del enredo. En nuestra ética un estafador —Alan Buxton es un simpático estafador que chapucea con el alquiler de una casa— produce mucho menos cosquilleo que la aventura de alguien que bordee los límites del sexo convencional. Los líos amorosos se aprovechan de una especie de plusvalía emocional que el puro timador no tiene. Tres o cuatro novias guardadas por los armarios se consideran apoteosis hilarante, casi como un reflejo condicionado. Un pícaro o un pirata en cambio son puro realismo social mondo y lirondo. Tales tipos incluso nos despiertan envidia y admiración, y en este caso al menos, para embrollo y demérito de lo humorístico."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 29 de agosto de 1989.)

"Así se cumplió lo previsto. Lleno de risas y aplausos. ¿Qué más se puede pedir? Bueno, sí, calidad, porque en todos los géneros teatrales existe lo bueno, lo discreto y lo malo, incluido el vodevil y su juego de equívocos y puertas. Entren sin llamar *cae de lleno en el último calificativo, tanto desde el texto como desde el montaje e interpretación, lo que no parece importar a los espectadores... Y es lástima porque, desde idénticos presupuestos comerciales, incluso desde parejas inversiones económicas, las cosas se pueden hacer mucho mejor.*
Un actor con el tirón popular, eso tan difícil de conseguir, que posee Osinaga, estaba obligado a dar algo más que su simpatía y su soltura y tampoco el palmito de las actrices es suficiente. Entren sin llamar *es un vulgar vodevil, en el que la mecánica de las entradas y salidas lo es todo, que elude cualquier compromiso crítico (el género ha servido para vapulear la hipocresía y la mendacidad de quienes parecen lo contrario) salvo apuntes aislados, y que en la pura dinámica de confusiones se justifica.*
Tarda en arrancar, la primera media hora es penosa, y luego se "desmadra", sin llegar a "desmadrar" por supuesto, a pesar de la aparición final de una piculina sonriente. No han descubierto la pólvora, no, mr. Marriot y mr. Grant, y tampoco el adaptador se ha quebrado mucho la sesera, ingleses "Made in Spain", en resumen.



Dirige la obra el conocido comediógrafo y presidente de la Sociedad de Autores, Juan José Alonso Millán. Leía hace poco unas declaraciones suyas sobre la inutilidad de los estudios teatrales y el valor de la práctica. Su puesta en escena, desgraciadamente, no es argumento a favor de su tesis. Pocas he visto, alguna más rutinaria, deslavazada y carente de imaginación. Toda obra tiene un buen montaje posible. Alonso Millán se ha cuidado exclusivamente de regular las entradas y salidas, la falsa dinámica de lo que no tiene vida escénica.
La escenografía es funcionalmente fea (gastar poco no significa gastar mal) y las luces están poco cuidadas. Y en llegando a los actores, el director parece desconocer el valor de los matices vocales y gestuales, su situación en el espacio escénico y un etcétera muy largo. Los espectadores sólo pueden calibrar la eficacia de los intérpretes y no su calidad que, incluso en obras de este tipo, puede vislumbrarse." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 24 de septiembre de 1989.)

"(...) Seis puertas, es lo que pide todo "vaudeville" que se precie. Se abren y cierran a ritmo tan enloquecedor que el divertido espectador acaba por no saber si el abogado desnudo está en el baño o en el ropero, el pirandón señor Bennt está en la cocina o en el pasillo, si la que está debajo de la cama es Jacqueline o Linda, y para colmo, si las piernas de ésta son las de Alan, que ha crecido más que el Amedée de Ionesco o las de su osito de peluche. Se está divirtiendo el crítico al repasar este ejercicio de virtuosismo constructivo que Arteche ha convertido en una cascada de réplicas sorprendentes, unas veces por su lógica, otras por su absurdo y convertido en un rotor que levanta el airazo de las carcajadas.
Osinaga es un maestro en eso del ritmo. Desde su enorme éxito con Sé infiel y no mires con quién, *también de Marriot, ha llegado a la perfección en la mecanización de las situaciones, gran recurso de la comicidad, según nos enseñaba Bergon. Está irresistible, perfecto en todas las transiciones propias de ese tramposo a la fuerza que es el abandonado y apurado comandante Buxton. Su movilidad exacta, sin un gesto de más, expresa vivamente la tensión cómica de las situaciones. Ana María Vidal, compenetrada con el juego, hace creíble lo increíble. Es la azafata, moderna, libre, realista, y, pese a todo, dispuesta a ilusionarse una vez más que se le pide.*
Anguita, excelente actor de carácter, podría gritar un poco menos su personaje, al que, no obstante, sirve con eficacia, y Guerrero podría, a su vez, hacer una borrachera de intelectual y no de tío "tirao" porque es un buen actor, pero tal vez afinar los efectos para obtener contrastes cómicos no ha sido juzgado necesario ante la fuerza cómica de los sucesos. Prado le da a la esposa abandonada carácter y soltura; Mari Carmen, nuevecita, es muy mona y expresiva y Esther es una bomba atómica metida en un temible misil aerodinámico: su cuerpo. Grato y útil decorado, "home" para aventuras de amor, el montado por Aguirre. Entren sin llamar *va a ser una llamada irresistible al público para que entre sin llamar en el Alcázar, aunque, eso sí, pasando por taquilla."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 19 de enero de 1990.)



Dos escenas de "Entren sin llamar", de Anthony Marriot y Bob Grant, en versión de Juan José Arteche. Arriba, un cuadro típico de vodevil; abajo, Pedro Osinaga y Ana María Vidal, dos de los protagonistas de la obra. (Fotos: Pilar Cembrero).

"Hay cinco puertas, cuatro mujeres y cuatro hombres: lo característico del vodevil. Los apuros corresponden al pícaro ingenuo (Pedro Osinaga), que alquila un apartamento a dos personas con fechas y horarios diferentes para cobrar doble; como es de suponer, terminan por coincidir, y aun se alquila el apartamento a más personas; y llegan otros personajes que no saben...
La mecánica de las puertas que se abren y se cierran, para que entre y salga lo insólito, es la común. Y también, como es común, tiene que ocurrir que las víctimas sean un poco tontas, cegatas y sordas para que no se den cuenta de lo que ocurre, lo toleren y pasen por alto lo que se le escapa al protagonista.
Pero el público es el cómplice de los autores, Anthony Marriot y Bob Grant, y del traductor, J. J. Arteche, le gusta que las cosas pasen así, y que le pasen al actor Pedro Osinaga, y se ríen con él y con todos los demás con los enredos y los equívocos.
La dirección de Juan José Alonso Millán, experto en el género del vodevil, añade la velocidad de la maquinaria ajustada. No es uno de los grandes vodeviles ingleses de estos últimos años: el éxito comercial de estas piezas en el mundo ha alentado, sin duda, a escribir demasiadas.
Queda dicho que el público va entrando en la vía de la risa —sobre todo, las damas; quizá por toquecillos sexuales, que ahora son de su gusto— y estas risas se resuelven a aplausos al final para toda la compañía; especialmente, claro, para el favorito Pedro Osinaga." (E. H. T. "El País". Madrid. 19 de enero de 1990.)

"(...) Cubre, en cualquier caso, el vodevil una parcela de la demanda teatral nada despreciable. Posee un público propio, cuya edad media suele sobrepasar largamente los cuarenta años, nada atento a los títulos que se le ofrecen y sí, en cambio, a los actores y actrices que los protagonizan. Es un público que goza de cualidad poco extendida en nuestros días entre la mayoría de los espectadores teatrales: fidelidad. En este caso, fidelidad a un género y a unas caras conocidas.
Pedro Osinaga es, por excelencia, una de esas caras. Cumple una de las exigencias fundamentales del género: caer bien al público. No que

caigan bien sus habitualmente atribulados personajes, sino él mismo como actor. Aquí interesa siempre más ese último que aquéllos. No se va a ver Entren sin llamar, *sino a Pedro Osinaga.*
La obra es en este caso una traducción al castellano de una pieza británica, esquema, asimismo, más que habitual en el género. Posee todas las convenciones propias del asunto: puertas que se abren y se cierran continuamente, equívocos disparatados, intercambios de parejas aparentes o reales, personajes desquiciados, abundantes "apartes" al público más o menos declarados... a partir de una anécdota simplísima: el agotador intento de un ex militar arruinado por alquilar un piso que no es suyo a varios inquilinos a la vez.
Carece, sin embargo, la obra de originalidad alguna o de la abundante comicidad de otras hermanas de género. Parece una pieza desganada. Cumple, eso sí, con todas las convenciones del vodevil, pero de forma rutinaria y modosa, sin garra. Quizá porque la cosa no consiste sólo, como declara haber intentado el director, en "dejar hacer" a los actores, sino de insuflar a la pieza un poco más de chispa.
Entren sin llamar *divierte moderadamente a su público. Pero se corre con ella el riesgo de hacer pensar al espectador que todo vodevil es una pieza descuidada y que tanto da que haya en ella mayor o menor ingenio. Hay vodeviles mejores y peores. Y éste no es de los primeros."* (A. Fernández Torres. "El Mundo". Madrid. 9 de febrero de 1990.)



PENTACIÓN, S. A. Madrid

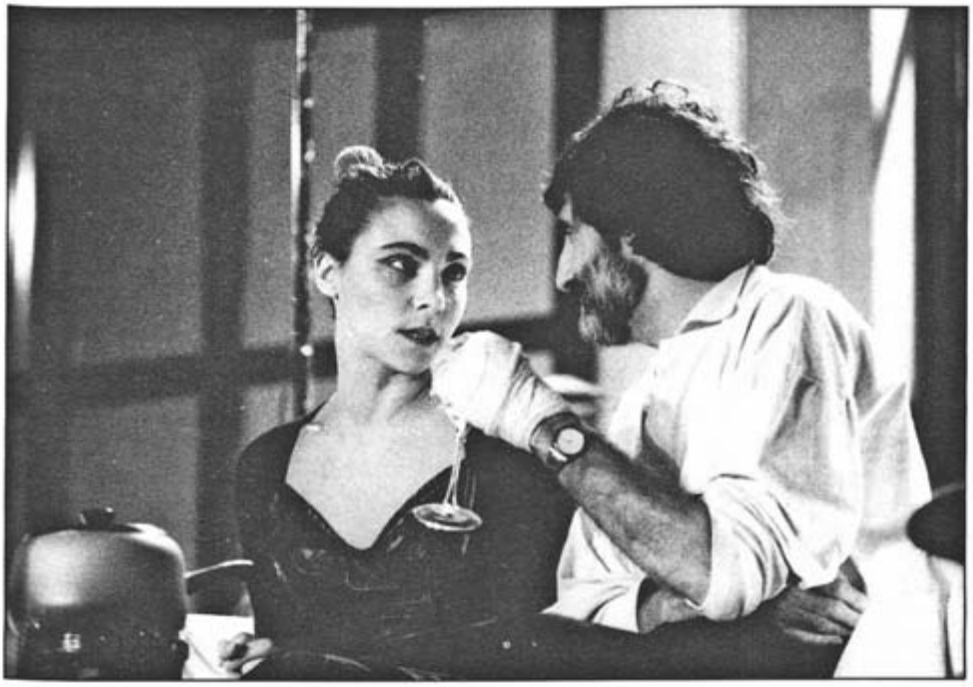
PARES Y NINES

De Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía y vestuario: Mario Bernedo. Música: Ramón Farrán. Intérpretes: Gerardo Malla, Rafael Álvarez el Brujo y Eufemia Román. Estreno: 5 de noviembre de 1988, en el Teatro Principal de Alicante. Estreno en Madrid: 20 de enero de 1989, en el Teatro Infanta Isabel. Espectáculo producido con la colaboración del INAEM del Ministerio de Cultura.

"¡Ah, el amor! Dulce enemigo, enfermedad contagiosa que puede entrar por cualquiera de nuestras aberturas y salientes hasta llegar al cuarto oscuro del corazón.
Ha causado a la humanidad doliente más felicidad y más sufrimiento que todos los demás inventos juntos con que nos ha dotado natura para evitar el aburrimiento.
Ha sido muy cantado por los poetas, ha causado más guerras que Felipe II, y es el responsable encima de que estemos aquí, luchando cada día con el tigre que llevamos dentro y los que esperan fuera para completar la faena.
Como un niño perverso y glotón goza con lo prohibido y nos patea por dentro cuando no le damos los dulces apetecidos.
Se han dicho muchas cosas de él a lo largo de los tiempos, para al final saber tan pocas; que escuece como el alcohol en las heridas y que viviendo con él nada es cordura, más es locura vivir sin él.
En fin: "Esto es amor. Quien lo probó, lo sabe"." (Alonso de Santos, autor. Fragmento del programa.)

"(...) Alonso de Santos ofrece una obra menor, muy menor, una obra sin contenido concreto, hilación más o menos pespunteada de situaciones levemente graciosas entre dos amigos que comparten un apartamento, que han compartido antes la mujer de uno de ellos y que comparten ahora las veleidades de una vecinita, Nines (Eufemia Román), que tiene la costumbre de ir a ducharse a ese tal apartamento.
Unas situaciones de este tipo, sin soportes argumentales más precisos es muy difícil que cuajen, y tampoco aquí lo hacen, de manera que los personajes andan un poco a la deriva. La gracia, por otra parte, aflora como con cuentagotas porque el elemento cómico, o simplemente gracioso, es muy escaso. Todo gira un poco en torno al amor, al amor visto y tratado desde perspectivas modernas es cierto, el amor contemplado desde una cierta ironía, desde el desenfado, acaso queriendo contrastar las despreocupadas maneras de Nines con las ligeramente más preocupadas de los otros dos personajes de la obra. Hay, sin duda, en nuestra sociedad actual, y por parte de la juventud, una cierta agilidad distinta a la hora de enfocar este asunto del amor, y la obra viene un poco a reflejar esa actitud, esa agilidad, pero todo se queda, en definitiva, un tanto borrado, un tanto difuminado en el discutible valor de unas expresiones y actitudes que, sin embargo, no conforman ni confirman esa postura...
El breve cuadro interpretativo cumple con su trabajo. Hay que destacar la gracia y soltura de Eufemia Román en su papel de Nines que le presta a la obra esa funcionalidad juvenil de que tanto precisa, y se reconoce también un buen trabajo en Gerardo Malla, así como en Rafael Álvarez el Brujo"." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 20 de noviembre de 1988.)

"No se fíen ustedes del título, a la manera de Muñoz Seca; dentro hay más fuerza, la comicidad transcurre con más dignidad y más eficacia. Y corre ese cierto morbillo de que no todo es risa, sino soledad, amor y desamor.
Es teatro de antigua cepa en cuanto a la forma de estar construido. Es actual en cuanto muestra un lenguaje de hoy, más bien madrileño —sin ser madrileñista—, y una situación que corresponde a ciertas suposiciones de la modernidad. Los dos personajes masculinos tienen la edad que puede tener el autor —y más o menos la de los actores—; tienen, por tanto, una fijación sexual y amorosa por la mujer, pero se supone que la mujer —ahora— es lábil, azogada y que dispone con mayor facilidad del uso de su cuerpo.
Los dos hombres están confusos y desorientados; enredados con dos mujeres. Una, invisible, que ha compartido alternativamente su vida con los dos. Otra visible, la Nines del título, que tiene veintidós años y una frescura y una disponibilidad que atrae y desconcierta a los cuarentones. Como estamos en la caricatura, en el sainete, casi en el juguete cómico, todos los excesos de la situación son legales, sobre todo cuando las edades se duplican (entre otros antecedentes tiene el de López Rubio: "Veinte y cuarenta").
Más que una comedia es una situación. No termina, se interrumpe, como podía haberse interrumpido en cualquier otro momento; lo hace puntualmente, cuando llega la hora de poner fin al espectáculo. Quizás eso sea un mérito: el de saber que lo propuesto no tiene solución y que el enredillo seguirá adelante en ese tiempo y lugar en el que siguen viviendo los personajes de teatro hasta el fin de esta sociedad.
Esta nueva empresa tiene como base, además del autor, a dos excelentes actores: Rafael Álvarez el Brujo y Gerardo Malla (también director). El Brujo viene de descubrirse ante el público grande —el de los teatros independientes ya se lo sabía— con La taberna fantástica; *como hacían los antiguos actores cómicos,*







Cuatro instantes de la representación de "Pares y Nines", de Alonso de Santos. En la otra página, Rafael Alvarez "el Brujo". Sobre estas líneas, Eufemia Román junto a Gerardo Malla; a la derecha, Rafael Alvarez y Gerardo Malla; y debajo Eufemia Román en una escena de este sainete cómico (Fotos: Luis Alberto García).

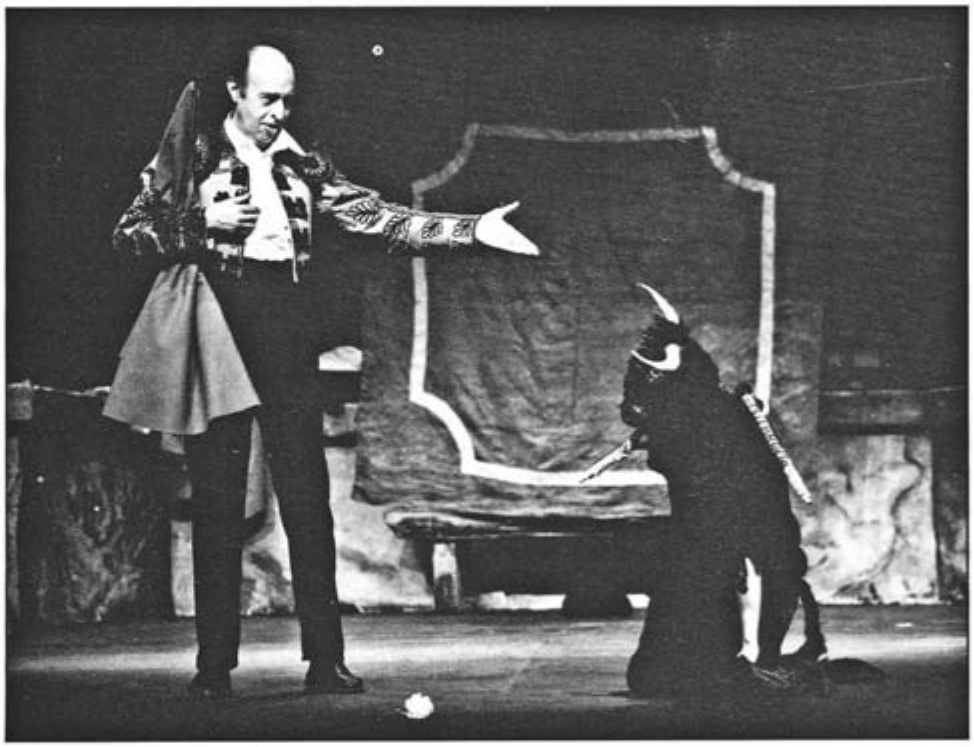
tiene su propio registro de voces, sus saltos cómicos del agudo al grave, la colocación de frases estudiada, y es de una gran eficacia.
No queda peor Gerardo Malla; forman en este caso una gran pareja que parece destinada a enfrentarse o complementarse. La muchacha, la de los veintidós, es Eufemia Román, y es un cuerpo que maneja con desparpajo el semidesnudo y a la que quizá la dirección, y con seguridad su escaso dominio, convierten más en contorsionista que en expresiva. Su papel la incita, sin duda, pero la voz, la distinción entre palabras, el sonido, la proyección, son cosas que no se pueden sustituir. No está excluido que las aprenda.
El público estaba ya excitado antes de entrar en el teatro por los nombres de Alonso de Santos y de el Brujo; estaba compuesto de profesionales y de aficionados. Las ovaciones estallaron a cada escena, las risas no cesaron, y el final fue de aplausos estruendosos. A pesar del condicionamiento del público de estreno, se sabe cuando una obra gusta de verdad o cuando es por cortesía o bondad: ésta gustó." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 22 de enero de 1989.)

"(...) La habilidad constructiva de Alonso de Santos se revela fina, irónica y costumbrista. Sus tres personajes presentes, más los ausentes que intervienen a fondo en el suceso escénico, son gente de hoy. Gente joven. Hablan como carreteros pero sin propósito de transgresión. El lenguaje que usan es el lenguaje de su grupo social, de la juventud, del madrileño de hoy y muy parecido al barcelonés de hoy si se le quita el acento. Ahí brilla la mucha gracia coloquial del autor capaz de producir una carcajada por minuto con frases felices, con réplicas inesperadas en que los tres personajes se describen. Fede, una especie de sentimental indiferente que se lo perdona todo a las mujeres que ama y al amigo al que quiere, se deja traicionar y traiciona. Roberto, el sentimental, el inocente que puede subir o bajar la cremallera del pantalón con velocidad supersónica, y Nines, la preciosa chica, jovencísima, guía de turismo, capaz de llevarse al huerto, que para ella es Egipto, sucesivamente a Fede, a Rober y un inglés musculoso que ha encontrado a la vuelta de la esquina. Gran concertante de la infidelidad en tono menor. Para la sociedad de esos seres, más paradigmáticos de nuestro tiempo de lo que podría pensarse, la infidelidad es el estado natural del hombre.
No hay frivolidad en el autor. La frivolidad es la de la sociedad que nos muestra. Hay clara verdad coloquial. Sin frases filosóficas hace sobrenadar una alegre y peligrosa filosofía. Todo ello en un decorado que acentúa la asocialidad de los personajes, su inhabitualidad hogareña. Bravo decorado, calculado efecto cómico y dramático el del sofá cuya funda cae cuando conviene y música con mucha marcha para anegar de jaleo, de grito, de bum-bum y ritmo el suceso escénico de Pares y Nines, *un sainete nuevo, con mucho más en su astuta receta de lo que en los primeros sorbos se descubre.*
Malla, que ha dirigido muy bien, hace un Fede delicioso, lleno de buena naturalidad. Alvarez es actor de mucha receta, demasiada receta. Más teatral que veraz, y aun así excelente. Eufemia Román es la Lolita ideal, sinuosa, bonita, luce con sencillez su desnudo "afriolante" cuando lo

pide el guión y domina la gestualidad y la coloquialidad propia del atractivo personaje de Nines. Alonso de Santos sabe que para hablar de amor, soledad y desengaño no hay que ponerse trascendente." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de enero de 1989.)

"(..) Si el título es un juego de palabras, la obra es un juego escénico, un excelente juego escénico, que Alonso de Santos ha trazado con mimo de cada detalle y con excelente visión de conjunto.
(...) Alonso de Santos ha escrito una comedia que esconde un drama; no es esa vez serio y jocoso a la vez, trágico en el fondo y divertido en la forma, que ya caracterizó su gran éxito de temporadas anteriores —Bajarse al moro— *constituye la esencia de esta divertidísima comedia en la que el público rie a carcajadas para darse cuenta a la vez de que está asistiendo al dramático fracaso de dos vidas humanas, entrevistas a la vez de la aparente capa de frivolidad en que se disimula el rictus de dolor. Algo muy clásico en la literatura y en el arte, desde que Shakespeare sacara a escena la calavera de un bufón.*
La historia que Alonso de Santos nos cuenta es la del fracaso matrimonial de Federico y Roberto; sus intentos por atrapar al paso el fugaz vuelo de una ilusión que llene el vacío de su ya iniciada decadencia con las caricias de la juventud; y la soledad final, que se les impone como un destino inevitable al que han de hacer frente con la mueca de una sonrisa. Historia en sí misma simple, y en cuya simplicidad radica el que es a nuestro juicio el único defecto del texto de Pares y Nines: *el autor solamente utiliza una idea y una situación, y las alarga hasta llenar el tiempo que dura la representación, cuando en realidad ha obtenido de ellas todo lo obtenible al cabo de las primeras escenas, y el resto es volver y volver, repetirse y repetirse.*
Como Alonso de Santos es un maestro de la pluma y del ingenio, acierta a cubrir muy bien con la brillantez de su arte la carencia de ideas y de situaciones de refresco; pero el espectador no puede dejar de echar en falta una mayor riqueza argumental, que hubiese sido muy deseable.
En todo caso, lo que se nos da desde el escenario es muy atractivo, al par que obliga a reflexionar. Una única situación, pero que, sin duda, tiene fuerza. Y que Gerardo Malla ha servido a la perfección, desde su doble función de director y de actor. Como director no cabe sino alabarle, salvo el reproche que creo un deber hacerle en relación con dos únicos puntos: debió contener un tanto a la jovencísima actriz Eufemia Román, que acusa muy buen hacer, pero que no logra evitar el exceso a que todo novel se ve impulsado; y, por otro lado, debió, a nuestro parecer, el director prescindir de las dos escenas de desnudos en que finalizan dos momentos cumbre del espectáculo, escenas que hubiese sido preferible insinuar, que resulta innecesarias e inelegantes, y que le dan a la función un sentido impropio que tal vez aleja a un público que podría ser el suyo.
Por lo demás, y como actor, Gerardo Malla hace una creación soberbia de su personaje. Una noche de aciertos ininterrumpidos del gran actor que Malla es. A su lado, Rafael Alvarez el Brujo, se estrena como actor de comedias; y supera muy bien la prueba. Si hasta ahora le teníamos como un actor con un registro de esperpento, en buena parte debido a su espléndida actuación en la Taberna fantástica, *de Sastre, ha hecho muy bien El Brujo en escapar a ese encasillamiento y demostrarnos que hay en él un actor versátil y capaz de muchas empresas. Tal vez exagera también un tanto su papel en su esfuerzo por hacerlo ágil y moderno; pero, en todo caso, el suyo es un trabajo serio, seguro de sí, que juntamente con Malla le lleva a componer una pareja, unos pares, de eficaz comicidad y de no menor dramatismo."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 22 de enero de 1989.)

"Una buena comedia, ante la que caben dos lecturas distintas. Una, basada en la primera parte, según la cual, Pares y Nines *sería una obra ingeniosa, capaz de mantener la sonrisa de los espectadores, con dos protagonistas un tanto inconsistentes y el propósito, nada baladí, de dramatizar el viejo tango de los amores mal correspondidos. Y otra, a las que me apunto sin la imagen tragicómica de cuatro personajes dispuestos a salir como sea, con quien sea y por el tiempo que sea, de una cotidianidad —hogar, trabajo, perspectivas inmediatas— que les resulta insoportable.*
(...) Supongo que para los espectadores a quienes divierta Pares y Nines *sólo como un brillante vodevil, la segunda parte arrojará una sospechosa carga de amargura; quizá para quienes tengan a Alonso de Santos como a un autor grave, el ingenio y la aparente trivialidad de la primera parte les baste para no entrar en la segunda como debieran. En mi caso, creo que la obra está bien como está, viniendo a ser un espejo, en el que más de un espectador acabará por reconocerse.*
La interpretación, fresca y eficaz, busca el contrapunto emocional sin sacrificar nunca el lado divertido propuesto por el autor. El hecho de que Gerardo Malla sea también el director



reservas, apoyada en el desarrollo de la acción —es decir, en la segunda parte de la obra—, que nos conduciría a entender y sentir la comedia como un estudio, lleno de humor, de la soledad o las soledades en los tiempos que corren.
Ahí, la obra es ya de cuatro personajes: los dos defraudados y maduros varones que salen a escena, la también presente jovencita perdida en la novela rosa de su vitalidad y la esposa telefónica, que anticipa —en su confusión solitaria— el futuro de la muchacha. Alonso de Santos, sin trampa ni corte que tuerza el estilo de la obra, nos va llevando del vodevil al drama o, lo que es lo mismo, de la ligereza del "ligue" a la ansiedad que muchas veces se esconde, de una posible historieta de encuentros triviales a contribuye, en este caso, a la deseable unidad estilística del espectáculo, sometido siempre a una ambigüedad inteligente, a ese humor de resistencia que estaba también en Bajarse al moro *y en la mayor parte de las obras de Alonso de Santos."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 17 de febrero de 1989.)

INVIERNO DE LUNA ALEGRE
De Paloma Pedrero. Dirección: Paloma Pedrero. Escenografía y vestuario: Gabriel Carrascal. Música: Fernando Martín. Intérpretes: Juanjo Menéndez, Natalia Dicenta, Carlos Marcet, Fernando Veloso y Fernando Ransanz. Estreno: 10 de febrero de 1989, en el Teatro Maravillas de Madrid.

"(...) Invierno... *surge de una historia de amor, claro. Iba yo caminando por una calle helada y sonó un pasodoble, un hombre con una gorra tocaba una trompeta helada, le observé y sentí el sueño guapo, la magia, el misterio, la emoción: el teatro. Me puse mi sombrero de maga y empezaron a salir personajes. Ellos, gente de la calle como usted y como yo, contaron la historia: Olegario se vistió de torero, y yo, que nunca había ido a los toros, sentí una súbita afición. Reyes se metió en un subterráneo de Vallecas y me habló de rock duro, y a mí, que no me gustaba, empezó a interesarme. Víctor apareció tan guapo...; seguían los personajes saliendo del sombrero negro, se encontraban y se quedaban.*
Ahora les van a conocer. Los actores les han dado su cuerpo y su corazón. Que a través de ellos, el sueño, la magia, el misterio, la emoción... llegue hasta ustedes." (Paloma Pedrero, autora. Fragmento del programa.)







Varios momentos de "Invierno de luna alegre", original de Paloma Pedrero. En la otra página, Juanjo Menéndez a ritmo torero. Sobre estas líneas, una escena costumbrista; a la derecha, arriba, Natalia Dicenta y Juanjo Menéndez; abajo, un instante de la excelente interpretación. (Fotos: Chicho).

"(...) Lo que vale en este sainete es ese hilo delgado, costumbrista, descriptivo de una situación no nueva, no original, en un medio absolutamente presente y absolutamente madrileño. Paloma dibuja con alegre precisión sus personajes. Y con el alto valor dramático, que no son descritos por los otros, sino autentificados por sus propios hechos. Amor tardío e imposible el de Olegario por una chica libre y libertaria que adora el "rock" y carece de escrúpulos antiguos. Condescendiente aprovechamiento del "bombón" que se le brinda, el de Víctor y, al costado, como inicio de un triángulo que jamás se completará, el amor inocente, apasionado, casi infantil de el Piña, boxeador sonado, por la chicuela que ha caído como una bomba en la mísera pensión donde viven unos seres marginales. Pobreza, expedientes míseros para vivir, sentimientos muy diferenciados y un contorno social aludido, casi presentado, en una aguda gradación de sentimientos e incidencias que los reflejan a lo largo de dos actos sólidos, quizás en algún momento reiterativos, que van a un final de absoluto realismo donde el melodrama se queda, por fortuna, a la puerta.
Paloma Pedrero ha dirigido muy bien a sus intérpretes en una escenografía pobre y algo barojiana. Juanjo Menéndez ha recuperado su naturaleza de magnífico actor tan pronto se ha decidido a la sobriedad y al aprendizaje de su papel. Veraz, contenido, hondo en la expresión gestual, exacto en el decir, vuelve a ser el actor eficaz capaz de conmover y hacer sonreír. Natalia Dicenta es una actriz radiante. Emana sinceridad, emoción, ternura desenfadada, como si fuera radiactiva. Su encanto llena la escena, su dicción y su expresión corporal son dos documentos rigurosamente veraces en la composición de un tipo rabiosamente humano y presente. Carlos Marcet da al tipo del boxeador sonado una vivacidad, una expresividad muy tópicas, muy ya vistas, sobre todo en tipos así del cine norteamericano, rigurosamente exactas. Muy buen ejercicio de actor. Veloso pecha con el papel menos agradecido y lo hace con sobriedad, con buena manera y, finalmente, Ransanz pone en pie otro tipo marginal, muy madrileño sin caer en casticismos de cliché, certero, bien observado.
Todo ello quiere decir que este sainete de título poético es algo más que una estampa del Madrid de hoy, de ciertas gentes que circulan por los linderos de nuestro vivir, que encontramos todos los días. O sea, una pieza válida, ágil, de estructura dramática directa que da un merecido éxito a su joven autora. Se sigue con atención, mueve los diferentes afectos del espectador y se cierra sobre un final, viva estampa, que le da la vuelta a un viejo poema de Ildefonso Manolo Gil: "¡Ay, alegría, alegría / cómo te vuelves tristeza!" Aquí, cuando el Piña llora su ilusión rota, Olegario hace de tristeza alegría al son desgarrado y pobretón de su viejo cornetín." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 16 de febrero de 1989.)

"(...) La comedia tiene a su favor una sinceridad sentimental que, en términos formales, acaba volviéndose en contra de la autora. La situación y los personajes imaginados poseen el encanto de esa poesía marginal que, pongamos por caso, era uno de los componentes de la excelente Tres sombreros de copa *de Mihura. La historia de un antiguo torero convertido en artista ingenuo y callejero, por cuya vida cruza una muchacha igualmente marginal, da pie a una acción dramática llena de cordialidad y delicadeza, que, a mi modo de ver, acaba perdiendo peso por renunciar la autora a una cierta distanciación. Diríamos que la autora está enamorada de sus criaturas —a excepción de una, machito o chulo incipiente— y que, quizá, este amor acaba esquematizando la acción y construyendo personajes demasiado unívocos y transparentes. Lo que, en definitiva, arrastra la obra de la ternura al ternurismo, de la sugerencia a la literalidad, reduciendo en demasía la crueldad subtextual, la deseable ambigüedad de las situaciones.*
La interpretación posee la misma honestidad que la obra y su puesta en escena. Y para los que creemos que Juanjo Menéndez es un excelente actor, entregado frecuentemente a interpretaciones estereotipadas, a personajes que sólo quieren arrancar la carcajada, su trabajo nos da la razón. No sé qué pensará el actor de estas líneas, recordando los éxitos que a veces obtuvo con los estereotipos. Con que reflexione unos minutos y se abandone a la melancolía me conformo. Notable también Natalia Dicenta en su versión, de ese no sé si personaje o tópico, que al parecer anda hoy por nuestras calles confundido o perdido en sus afanes de liberación. ¿Vale?" (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 24 de febrero de 1989.)

"Joven autora, Paloma Pedrero ha elegido una antigua fábula, la del viejo y la niña, y la ha resuelto también como los antiguos; como, digamos, en Doña Francisquita: el viejo se queda solo, la niña se va con el joven. Todo envuelto en poesía fácil de sainete. El Torero (Juanjo Menéndez) da un espectáculo callejero —una "función" de corrida de toros— cuando conoce a la chica (Natalia Dicenta), una clásica marginal salida del reformatorio. La incorpora a su espectáculo y a su vida; pero el vecino Víctor (Fernando Veloso), que es joven, interviene: cuando la muchacha es contratada para actuar en una sala de fiestas, se va con ella, y el Torero vuelve, solo, a las calles. Todo termina con siluetas recortadas sobre el forillo y un solo de trompeta triste, a la manera de Fellini. El sainete melodramático está planteado en escenas sueltas, con más abundancia de diálogo —en el que la autora confía demasiado— que de acción, y un exceso de subrayados en gestos, voces y formas de carácter.
Juanjo Menéndez tiene su buen estilo de siempre, Natalia Dicenta brilla en la muchacha,

Fernando Veloso no va muy lejos, Carlos Marcet compone un tipo de boxeador sonado, y Fernando Ransanz, un buen personaje madrileño; todos afectados por la falta de rasgos de diálogo y por el intento de creación de tipos." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 13 de febrero de 1989.)

AMADO MONSTRUO

De Javier Tomeo. Adaptación: Joëlle Gras, Jacques Nichet y J. J. Preau. Dirección: Jacques Nichet y Jean Jacques Preau. Escenografía y vestuario: Jacques Gabel. Música: Laurente Caillon y Bernad Vallery. Intérpretes: José María Pou y Vicente Díez. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Teatro Principal de Zaragoza. Espectáculo producido por el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Festivals de Tardor de Barcelona, Diputaciones de Zaragoza y Huesca. Con la colaboración de Association Française d'Action Artistique y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

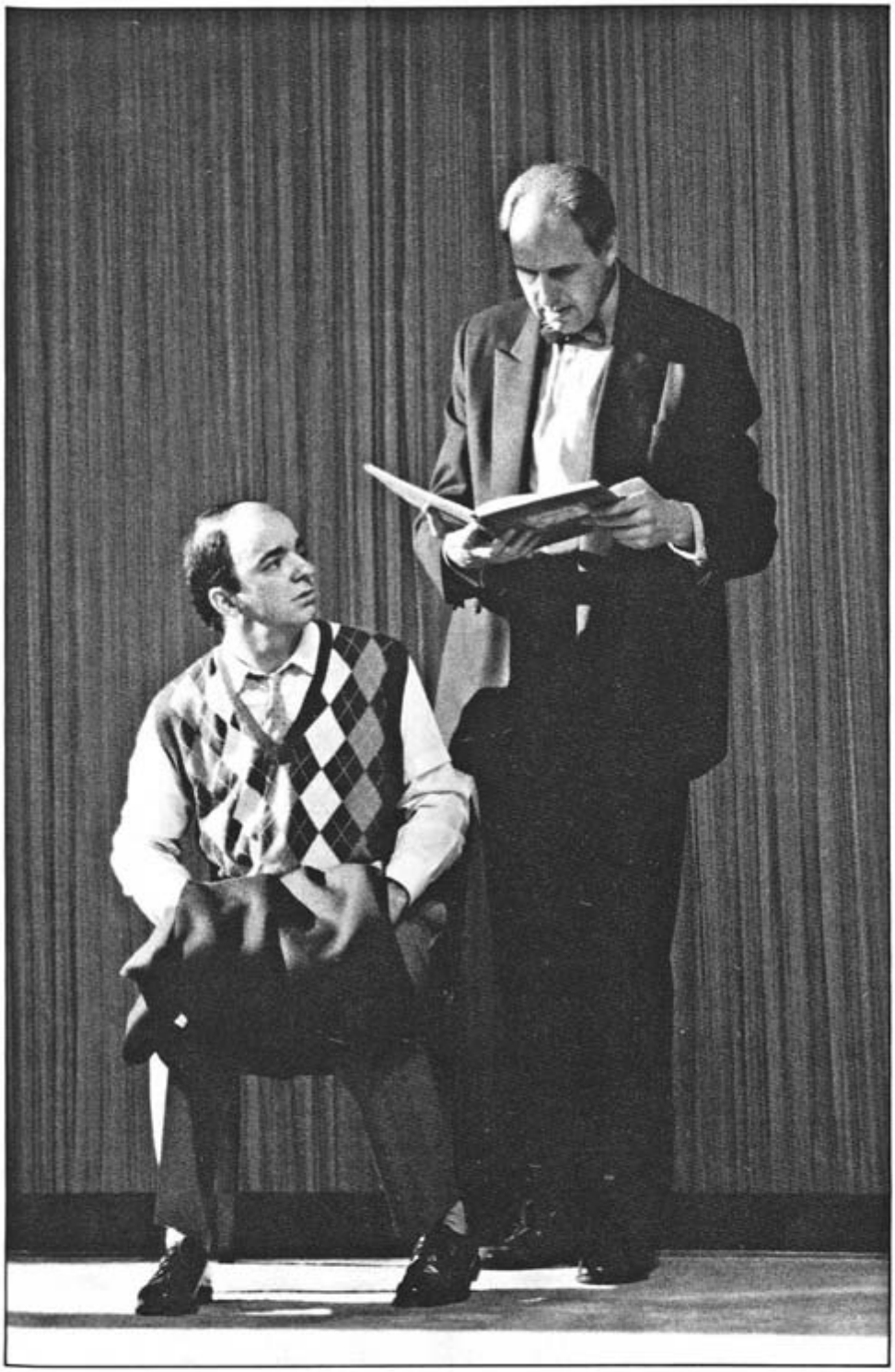
"Al releer Amado Mostruo *hoy, sueño con un espectáculo tan banal que sería monstruoso, una hora de pequeñas agresividades y de minúsculos pinchazos de alfiler, de largos silencios perturbados por la caída de un lápiz o por una tos, y de frases lanzadas como llamadas de socorro en el vacío de un despecho.*
Me gustaría montar este peligroso edificio de detalles que llamamos hombre y que puede desfondarse tan rápido como un castillo de naipes, tirado por un guisante.
Si el diablo pudiera tomar la forma de la realidad más tonta y si se pudiera desencajar al diablo como a una muñeca desmontable, creo que se descubriría el extraño rostro del criminólogo Javier Tomeo." (Jacques Nichet, director. Fragmento del programa.)

"Amado monstruo, *finalista del Premio Anagrama 1984, es uno de los textos más brillantes de Javier Tomeo, acaso el más redondo después de* El castillo de la carta cifrada. *La novela, como todos los libros del escritor oscense, apenas, relata hechos sino que dibuja situaciones, propone una atmósfera inquietante, pespunteada aquí y allá por un finísimo humor negro, por la presencia del absurdo y la convivencia extraña de dos seres, a medio camino entre la psicopatía y el sueño. La versión dramática readaptada por Tomeo, tras la versión francesa (que ha sido designada "mejor montaje del año en Francia"), es excelente y posee esa gradualidad necesaria, una fuerza dramática interior, severa y ajustada, que conduce al espectador hacia un final impensado, aunque quizá falto de energía.*
La obra presenta un carácter casi policíaco, una precisa dosis de misterio. Dos hombres dialogan en un ámbito cerrado: sólo una mesa, dos sillones y una ventana al fondo, son los elementos que enriquecen visualmente la labor interpretativa. Juan D., encarnado por Vicente Díez y Krugger, interpretado por José María Pou, conversan en torno a un trabajo con la memoria de la madre al fondo. Juan D. es prisionero de ella y Krugger de su recuerdo. Krugger interroga a Juan D. y le somete a un juego de preguntas que suponen una suerte de dominio. Poco a poco, Juan D. va haciéndose cargo de la situación y se convierte en dominante hasta asestar el zarpazo final. La revelación del crimen. El espectador asiste a una función de encuentros y desencuentros, de dominio y sometimiento. Todo el montaje tiene una meticulosa sobriedad y un mecanismo estricto, donde todo ajusta hasta sus ínfimos detalles y donde las concesiones son mínimas; habría que buscarlas en los cambios de iluminación, bellos, sin duda, pero a veces más efectistas que otra cosa, y también en esa especie de truenos que no parecen añadir nada más allá de espectacularidad y acaso un componente de dramatismo. Preau y Nichet han controlado hasta el último detalle. La planificación escénica, el desarrollo de las secuencias, los momentos de mayor tensión, la distribución del humor —algo esencial en esta pieza—, el tempo, todo está perfectamente ajustado.
El trabajo actoral es excelente por ambas partes. Vicente Díez realiza un acercamiento equilibrado a Juan D., aunque deberá corregir la voz, especialmente en recintos grandes, y quizás ese tono de picardía no siempre comprensible. Pou está a gran nivel, con dominio y profesionalidad, aunque se percibe en ambos actores que todavía no han logrado ese clima de comunicación-identificación imprescindible.
Amado monstruo *—que aún requiere ajustes— es un espectáculo de gran seriedad, muy poco convencional, muy riguroso, a veces de corte minimalista que exige a los actores un esfuerzo considerable de tensión y de equilibrio. Sin duda, una de las obras más intensas y también, porque no decirlo, difíciles, que se pueden seguir en la cartelera española. Una obra de equipo, en cuya puesta en escena se pecibe el afán de perfección que ha impulsado el montaje, la meticulosidad y la fuerza oscura que horada el texto."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 4 de junio de 1989.)

"(...) El logro, siempre muy difícil, de hacer que un escenario no sea el lugar de una representación de la realidad, sino una realidad en sí mismo, una globalidad semiótica en la que no hay signo y significado separados, sino que el suceso dramático, cerrado en sí mismo, asuma una realidad propia, es una preciosa hazaña de teatro en un sentido muy renovador de la idea. Los grises y desnudeces del escenario; la escasez de los objetos, cada uno provisto de significado propio y necesario; la administración del espacio, para que éste, según acercamientos o alejamientos signifique; la significación colateral de la luz; el sentido evocador y definidor de la música, originan una relación tan intensa entre Krugger y Juan D., que podría decirse que los dos hijos demasiado amados, víctimas de la castración por el amor, de sus madres, tan monstruosas como ellos si no son engendradoras de monstruos, están recluidos, juntos, en un sólo claustro materno del que ninguno de los dos sabe salir.
Imposible distinguir entre los dos intérpretes. El acorde es musical. Ni una nota disuena. Pou actúa con una poderosa expresión corporal que consiste en abstenerse de hacer esfuerzo alguno expresivo. En lugar de representar, ser. Vicente Díez, especialista en tipos, hace mucho más que un tipo de su Juan D., un ser humano de penetrante veracidad. La sorpresa que oculta bajo la plegada gabardina, apenas si era necesaria aunque justifique un tanto la protectora opresión materna. Ambos guardan un ritmo casi feroz de silencios, de pausas activas, de miradas que sondean al adversario o huyen de él para ensimismarse. Es perceptible la perforación psicológica llevada a cabo por Nichet y Preau para relacionar así a los dos monstruos que son esos personajes, tras los cuales laten sendas monstruosidades maternas.
Este montaje de Amado monstruo *es, precisamente en la Sala Olimpia, un mentís a los que prentenden lo ocioso del texto en el teatro. Lo hermoso, lo que mantiene al espectador suspenso de la acción, es el valor de ese texto muy literario al que Pou y Díez han extraído hasta el último juego de su auténtica dramaticidad. Cierro con una palabra, dramaticidad, que no está en el Diccionario. Creo que debería estarlo."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 5 de octubre de 1989.)

"(...) Sorprendente teatralidad de una obra eminentemente literaria. Los dos personajes, encerrados en una especie de caja irreal, supuestamente un despacho, en verdad un lugar del imaginario, sometido a un juego de luces, tormentas y ruidos ajenos a cualquier esquema naturalista, van descubriendo y confrontando las dimensiones oscuras de su frustración. La supuesta entrevista entre el aspirante a la plaza de vigilante de un banco y el ejecutivo que debe decidir si se la concede se convierte en una precisa y minúscula sucesión de confesiones, que, enfrentadas entre sí, alcanzan —¡y éste es el secreto!— la categoría de situación teatral, de realidad capaz de generar una acción nueva sobre el escenario. En principio, los monstruos ausentes, el fátum que aniquila y, a la vez, fortalece a nuestros pobres personajes son las madres, el peso de una matriz que no renuncia a perder sus derechos creadores. Pero la obra, obviamente, va más allá. Es la imagen dramática de la nimiedad y del esfuerzo del hombre por construir su identidad en el vacío.
El espléndido trabajo de los dos actores, sometidos al mecanismo vigoroso impuesto por los directores, así como la expresividad de la escenografía y de las luchas, contribuyen a hacer de este Amado monstruo *un interesante ejemplo de lo que, en tiempos de Maeterlink, se llamó un "teatro estático", de ritmos irreales, en el que lo "invisible" se hiciera palpable. La colaboración hispano-francesa ha valido, pues, realmente la pena."* (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 5 de octubre de 1989.)

"El riesgo que siempre entraña trasladar al escenario un texto que nació como narrativa, como es el caso de Amado monstruo, *del escritor Javier Tomeo, está en este caso perfectamente superado.* Amado monstruo *es, en su montaje del Poliorama, un espectáculo teatral de muchos quilates. El texto de Tomeo, las imágenes que propone la dirección y el mismo trabajo de los actores, de una gran calidad y eficacia, rezuman teatralidad por todos sus poros.*
(...) La única situación que plantea la obra —la supuesta entrevista entre aspirante y jefe de personal— adquiere una sorprendente teatralidad a medida que ambos personajes van exteriorizando el peso que en sus vidas tiene la excesiva presencia de la madre, en un caso, y su ausencia, en el otro.
Lo sorprendente de este cuidadísimo espectáculo es el perfecto funcionamiento de los elementos que lo integran. El texto de Tomeo responde a una muestra de teatro de humor —de humor negro, matizaría yo— que posibilita acercarse a dos personalidades de fuertes tintes psicopáticos. Dos personalidades que el monta-



José María Pou, de pie, y Vicente Díez protagonistas de la obra "Amado mostruo", de Javier Tomeo. (Foto: Ros Ribas).

je subraya a través del espacio escénico utilizado —cerrado, con mínimos elementos— y de la misma iluminación, que se mueve en los tonos grises y apagados.
Leyendo el texto original uno intuye que el posible éxito de su escenificación pasará muy directamente por la interpretación. En este sentido, hay que insistir en que Vicente Díez y Josep María Pou consiguen dos meritorios trabajos en los que se apoyan básicamente los excelentes resultados obtenidos por la dirección. Tal vez la composición del personaje de Díez —Juan D. permanece hora y media sentado en una silla— presente algunos momentos de duda, pero el actor recrea una difícil personalidad y humaniza algunos de sus más complejos momentos. Pou, por su parte, consigue una de las cosas siempre más difíciles: llenar los silencios, hacer hablar a la miradas, reflejar a través de ellos estados de ánimo. Su personaje es cambiante y desorientador y sólo al final lo entenderemos plenamente. El Amado monstruo *teatral es una sugestiva propuesta dramática llena de interés y muy bien resuelta. Un montaje sorprendente en muchos aspectos y de un acabado poco menos que perfecto."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 25 de octubre de 1989.)

"(...) A raíz del estreno zaragozano, se celebró ya la feliz readaptación de la obra al castellano, efectuada por el propio autor, y la magnífica incorporación de José María Pou y Vicente Díez a un diálogo que se sigue a menudo con un aliento suspendido porque es, de principio a fin, una magistral lección interpretativa. Así, tal como suena. Pienso que, en concreto, la figura de este H. J. Krugger, encarnado por José María Pou, es la de un personaje capaz de codearse con las mejores actuaciones teatrales que hoy se están dando en la escena contemporánea europea. Ahora ha sido posible confirmar cómo dicha interpretación se ha enriquecido con detalles preciosos para explicar una psicología tremendamente compleja, al tiempo que en el papel de Juan D., Vicente Díez incorpora unos rasgos de inteligencia, astucia y ternura que parecían mucho más difuminados en el referido estreno.
El duelo dialéctico entre el gran ejecutivo bancario y este hombre que a los treinta años postula su primer empleo como vigilante nocturno es un combate plagado de recelos, trampas y sutilezas. La trampa mejor que tendió Tomeo está en el papel opresor, origen de intrincadas psicopatologías, que juegan los personajes ausentes de las madres respectivas de ambos personajes. La madre de Juan D., con su exceso de protección, agita los traumas de Krugger, que conoció su orfandad por circunstancias que tal vez debieran imputársele. Tras la boquilla que el poderoso ejecutivo maneja con permanente distinción, se esconde un laberinto de complejos y frustaciones. Y cuando el hombre, al final, nos descubre extraños ruidos en los cajones de su escritorio, Tomeo lanza la última broma de permitirnos imaginar que allí se encierran unos garbanzos asesinos.
Amado monstruo *es una tragicomedia sacada de un gran relato literario y que, no obstante, demuestra la capacidad de su autor para una soberbia escritura teatral, a la que aún no se ha dedicado. Tragicomedia y, por tanto, juego constante de claroscuros, la obra se aligera en sus momentos densos, de un trágico espesor, con alfilerazos de un humor negro centelleante.*

Pou y Diez no permiten en ningún caso que, por ahí se les desvirtúe el discurso, al que tal vez le siguen sobrando los subrayados abusivos de unos cambios de luz vertiginosos. Salvo este hecho, de dudosa eficacia, la dirección es impecable. Con ella y con la excelente materia prima que suministra el autor, Pou y Diez protagonizan un festival interpretativo que merece disfrutarse." (Joan-Antón Bench. "La Vanguardia". Barcelona. 25 de octubre de 1989.)

MILES GLORIOSUS

De Plauto. Adaptación y dirección: Alonso de Santos. Escenografía: Damián Galán. Vestuario: Maite Álvarez. Intérpretes: Antonio Resines, Fernando Ransanz, Paco Piñero, Félix Navarro, Mundo Prieto, Maribel Verdú, Fermín Núñez, Magüi Mira, Luisa Hurtado y Alfonso Blanco. Estreno: 29 de junio de 1989, en el Teatro Romano de Mérida, dentro de la XXXV edición del Festival Internacional de Mérida.

"(...) La intención básica de Plauto en sus obras es hacer reír, creando en el espectador un ambiente de fiesta y alegría. Por ello, sus comedias son rápidas y desenfadadas, con un humor lleno de ironía a veces; burlesco y ácido, otras. Humano siempre hasta lo más profundo, su principal rasgo estilístico es una incesante creación de formas de lenguaje con las que conseguir una comunicación viva, sincera y real con el espectador.

Él nos enseñó con sus creaciones la importancia de esa risa —tan criticada a veces por su aparente vulgaridad— y de ese humor —que, al conseguir la complicidad del espectador, degrada para algunos la oscuridad selectiva del acto artístico—. Risa y humor que son una respuesta en clave de comedia dada por el autor a las grandes cuestiones que gravitan sobre nuestro ser y nuestra existencia.

Por ello, su obra ha perdurado y perdurará a lo largo de las épocas, la modas y las corrientes, por encima de críticas y de posturas negativas ante la diversión y la fiesta en el escenario y en el mundo. Y por ello estamos aquí, a punto de comenzar una vez más el placer de la contemplación teatral de un Plauto, porque, afortunadamente, una vez más, señores y señoras:

¡Hoy hay comedia!" (Fragmento del programa.)

"(...) Se sigue fácilmente que Alonso de Santos se incardina en el espíritu plautino, que él mismo es un autor de comedias costumbristas con fortuna y que, sin embargo, en esta personal versión de Miles *el acierto no le ha acompañado. Plauto lo hace con el griego porque el griego era afectado y repulido. Pero no era necesario que De Santos lo hiciera con el latino. Ya carga éste bastante la mano. Y lo que ocurre es que en la versión del castellano se hace una parodia de la parodia, una parodia al cuadro, con lo que resulta que ahí, en la función estrenada en Mérida, todo el mundo aparece ridículo, empezando por la pareja de enamorados, con lo que sobresale menos, al difuminarse en el conjunto, la grotesca y ridícula situación del fanfarrón, que es lo que se trataba de demostrar. Lógicamente, la dirección e interpretación siguen esa línea todo tieso. Al decidirse por el modo bufenesco y hasta, en algún momento, apayasado, se pierde eficacia hasta en la fácil comicidad. Inapropiada escenografía en el colosal marco del Teatro Romano de Mérida. Un tabladito de nada con su casita de papel o así, o como de caja de cerillas puesta de pie en aquella grandiosa de siempre. Es probable que el ámbito escénico estuviera pensado y hecho con otra intención, respetable desde luego: el de su utilidad al margen del compromiso concreto de Mérida.*

El público rió situaciones, salidas ingeniosas y frases hechas del estreno. Y tributó aplausos cálidos al final de la representación." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid. 5 de julio de 1989.)

"(...) Conservando la estructura del clásico, distancia la acción de cuando en cuando, haciendo que el actor se declare comediante y reflexione ante el espectador, breve y jocundamente, sobre los sucesos de la comedia. Aún más: si el juego induce a admitir que los actores representan a personajes romanizados, el procedimiento distanciador consiste en que, también de cuando en cuando, éstos utilicen locuciones latinas de farsa, sensual y cruda del autor latino, una sobrefarsa que indique la conveniencia de no tomarse las cosas en serio. Así, el primer cortísimo acto, explica la condición del soldado, fanfarrón, sensual y corto de entendederas. En el segundo, el criado dice el prólogo: o sea, que cuenta el cuento y luego sigue la acción, muy graciosa al principio, recargada, ya después del intermedio, con dengues y guiños que reducen la brutalidad casi obscena y, de modo involuntario, la infantilizan un poco. La frescura coloquial de Alonso de Santos moderniza la vieja manera de dialogar del original y la esmalta de comentarios e ironías aceptables, dado el supuesto de querida irreverencia o escepticismo ante el viejo concepto y respeto de lo clásico.

La interpretación, así como el movimiento escénico, carece de finezas: Resines hace un Miles estólido. Paco Piñedo está alegremente teatral y pícaro en el Palestrión. Excelente Félix Navarro en el viejo. Gritona por falta de impostación



antología, lo que rompe, intencionadamente, la ilusión de realidad y restablece la posición del espectador ante unos actores contemporáneos que juegan, desde supuestos actuales, una comedia antigua.

O sea, que nadie se cree los sucesos del escenario. Ni los propios personajes, que se permiten guiños con el público. Es decir: el adaptador supone que ya no existe en el auditorio la inocencia que existiría doscientos cinco años antes de J. C., cuando Plauto, copiando a Meandro, cuenta las desventuras del soldado fanfarrón burlado por su propio criado Palestrión y su esclava-amante Filocomasio, llamada ahora, para mayor claridad, Erotia. Se cambian los nombres de los personajes para hacerlos más fáciles al oído actual. El viejo Periplecomenes es llamado ahora Senelio, la cortesana Acroleutio pasa a ser Astuteleutia, y el enamorado Pleusides, Pleobucles para justificar la melena de rubios bucles que le han colocado al galán.

Todo indica la voluntad de añadirle a la violenta Maribel Verdú, defendida por su palmito. Mal empleada en la cortesana Magüi Mira, por debajo de sus muchas posibilidades; pobretones, los demás. Decorado agradable, sin arqueología. Este Miles no es, realmente Gloriosus. Pero vale para las noches de verano." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 22 de julio de 1989.)

"(...) Miles Gloriosus, *queda dicho, no tiene ninguna gracia. El enredo, el vodevil de hace dos mil años —que tuvo entonces el valor de la burla o de la sátira sobre personajotes y costumbres que le eran contemporáneos, pero también críticas ya de su inconsistencia— es una tontuna que a nadie le importa nada. Alonso de Santos lo alarga; es reiterativo, cada cosa se cuenta y sucede dos, tres o más veces; las frases irónicas no encajan, el decorado es feo, la acción es quieta, los actores no funcionan. Maribel Verdú no existe, Antonio Resines no sabe hacer teatro; Magüi Mira toma la respon-*

sabilidad de hacer los únicos esfuerzos profesionales para arrancar alguna risa a base de excesos de interpretación; y entre todos consiguen apenas una función de aficionados malos, teatralizada a la antigua para ver si por ese camino consiguen algo. No brilla nada. Nadie consigue olvidarse del calor agobiante de la noche, del ruido de latas de bebidas resbalando por las gradas, del sueño, del aburrimiento.
Seria mejor que el Ayuntamiento no diera teatro en verano, si es que no sabe hacer otra cosa más que recoger los residuos de otros festivales, obligados a su vez por los temas de sus programaciones especializadas y por el espectro gris y evanescente de la Dama Cultura, que debe hacerse notar en los programas, los reportajes, la televisión, que es aparentemente lo que importa (su captura a base de Maribel Verdú, por ejemplo, es un factor lamentable). Para eso, finalmente, están pagando. Nadie parece decidido a ir más allá, a hacer una criba de lo que se encarga, a ser capaz de rechazar un espectáculo que, como éste, no es presentable." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 21 de julio de 1989.)



Dos escenas de "Miles Gloriosus", de Plauto, en adaptación de Alonso de Santos. En la otra página, uno de los momentos cómicos, con Antonio Resines preso. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, Maribel Verdú y Antonio Resines. (Foto: Juan Gijón).

"En un principio, la fórmula era bastante buena. Plauto es un autor clásico de renombre. José Luis Alonso de Santos viene de obtener grandes éxitos. Antonio Resines es un actor, de cine, que normalmente suele resultar gracioso. Maribel Verdú es una chica guapa, que en el celuloide ha realizado algún papel, no muchos, interesante. Por último, Magüi Mira es una buena actriz de teatro, que puede dar aún mayor consistencia a la trama.
Sin embargo, la explosiva combinación falla por varios sitios. Miles Gloriosus *cuenta la historia de un centurión que rapta a una joven, arrebatándosela a su amante. Éste, gracias a su esclavo, localiza a su amada y se hospeda en la casa del vecino. Gracias a un agujero hecho en la pared, los dos jóvenes pueden engañar al centurión y darle a los juegos placenteros del amor. Pero todo cae por tierra cuando un esclavo del guerrero romano, que buscaba una mona por los tejados, descubre el engaño. A partir de aquí comienza a enredarse el ovillo, desde un punto de vista vodevilesco, hasta llegar al final feliz para todos y humillante para el centurión.*
La verdad. La primera parte del montaje es bastante aburrida, no tiene apenas gracia y las mayores risas las provoca la mona que el esclavo busca por los tejados cuando descubre el engaño. La segunda parte gana mucho en densidad teatral, sobre todo por la aportación de Magüi Mira, y algunos golpes logrados por Antonio Resines. Resines, para mí una persona muy válida en el cine, pierde parte de su encanto en un escenario teatral. No está a gusto sobre las tablas. Habla rápido y sus gestos no son los de un actor dramático. Maribel Verdú está totalmente perdida. No tiene la más mínima gracia y es que no se cree, en ningún momento, su personaje.
A pesar de todo, hay momentos de Miles Gloriosus *que no dejan de ser graciosos, te hacen reír con ganas. Pero son muy aislados y, casi siempre, aciertos individuales."* (M. Izquierdo Vozmediano. "La Rioja". Logroño. 10 de septiembre de 1989.)

PESSIC TEATRE. Reus (Tarragona)

URGEIX UNA DONA!
Del colectivo. Dirección: Andrzej Leparski. Escenografía: Jaume Vilalta y Pere Bartolí. Música: Benjamín Davies. Intérpretes: Lluís Graels y Carles García. Estreno: 24 de mayo de 1989, en el Teatro Bartrina de Reus. Espectáculo subvencionado por el Institut Municipal D'Acció Cultural del Ayuntamiento de Reus.

PETER ROBERTS. San Sebastián

KEINUZ KEINU
Guión y dirección: Peter Roberts. Escenografía y música: Justin Tyme. Intérpretes: Peter Roberts, Lu González, Ana Azpeitia y Perico Eizaguirre. Estreno; 4 de abril de 1989, en el Teatro Principal de San Sebastián.

"El gesto, la mueca, es decir, el mimo, es el primer peldaño que ofrece el teatro. Antes de empezar a hablar, antes de que la palabra, que pertenece a un estadio más avanzado, nos ilumine sobre el pensamiento humano, el gesto está ahí, presente, como el espejo del alma.
Peter Roberts, en Keinuz Keinu, *se ha propuesto mostrarnos una breve historia de mimo. Peter Roberts es sobradamente conocido para que necesitemos hacer ahora su presentación. Nacido en Escocia, se instaló en San Sebastián en 1975 y durante estos catorce años ha desarrollado aquí, tanto su vida como su arte. Han sido innumerables las veces en que Peter Roberts nos ha ofrecido su recital de mímica y lo más notorio que podríamos decir de su actuación es que siempre ha tenido la tendencia de "ir a más".*
En esta ocasión, Peter Roberts es el autor-director-intérprete de un espectáculo de mimo que arranca de la prehistoria no del mimo sino del hombre y escala los distintos estadios de esta historia. Así, estos pasos que se nos ofrecen, según el programa, son: El brujo danzante, El primer espejo, Hero y Leandro, Anatema, Campanas de vispera, La Commedia, Hamlet (Act. 3, esc. 2) La mota, El pajar, David y Goliat, Había una vez..., Tributo. Todos ellos fueron excelentemente glosados por Peter Roberts y los otros tres intérpretes que le acompañan, Lu González, Ana Azpeitia y Perico Eizaguirre. Termina el espectáculo con un recital del propio Peter Roberts en donde ofrece todas las gamas de su arte y que es, un poco, la muestra acabada de sus posibilidades en este terreno.
El final, con Peter Roberts en plan de director de orquesta de los aplausos, fue, sin duda, la parte mejor de todo el espectáculo." (Santiago Aizarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 6 de abril de 1989.)

PETIT COMITÉ. Barcelona

OBJETO DE MI VIDA
Guión, dirección y coreografía: del colectivo. Escenografía: Silvia Genovés. Vestuario: Rosa Ros. Intérpretes: Lola Puentes y Ramón Colomina. Estreno: 3 de marzo de 1989, en el Espai B del Mercat de les Flors (Barcelona).

"Siete pasos de danza, 13 gestos teatrales y algún monólogo, cuatro escenas de cabaré y alguna pantomima grotesca, muy buena musica enlatada, una feliz estética perdularia y un vigoroso estilo de dibujos animados en directo, algunos "gags" de ejemplar payaso, un escenario desnudo, una docena de objetos vulgares (cubos, regaderas, embudos), una decena de historias mínimas bien condimentadas con un buen pellizco de salada imaginación y unas gotas de vinagre minimal, y, además, el notable ingenio cómico y el aspecto de retruécano viviente del chistoso y flacucho Ramón Colomina, bien asistido por esa simbiosis de azafata de congresos y tonadillera de peineta que parece Lola Puentes. Toda esta ensalada ofrece Objeto de mi vida, *un estimulante y sabroso cóctel de casi todo un delicioso gustillo a humor retozón, servido con una circunspecta gracia y una fría sorna.*
En Objeto de mi vida *hay danza, claro está, y también teatro. Pero tanto la una como el otro han sido desgarrados de su primitiva coherencia*

artística, burlonamente dislocados con el propósito confesado de desatar las risas del público. A la sazón, el lenguaje de la danza pierde su integridad abstracta y se proyecta sobre sí mismo y el gesto serio se muda en mueca, y la mueca desencadena un rosario de guiños irónicos de evidente tono ridiculizante, aunque sin maldad, apenas un ligero sarcasmo sin veneno. Por ejemplo, el primer número es una estupenda y brillante parodia de los movimientos más peculiares de la danza teatro de Pina Bausch. Con su pinta de monigote de guiñol, el hierático Colomina pervierte hasta la carcajada la estética de perfil egipcio de Bausch.
Después, la danza ejecuta un salto mortal y se transforma en pura pantomina grotesca, por ejemplo, en esa divertida presentación pública de ese insecto de piscina, extraña y cómica mezcla de grillo y rana en plena euforia estival que salta a la vista con el delgaducho cuerpo de Colomina. Luego, la historia se reduce a una simple y seca voz que cuenta la pena callada "de una sirena casada con un hombre que siempre iba muy abrigado. Un día, mientras paseaban, la sirena le dijo al hombre abrigado: "No me importa que no podamos tener hijos". Pero era mentira. Y luego viene el drama, porque "cada vez que iban al "súper" y la sirena veía una lata de sardinas bajaba la cabeza y lloraba".
Hay otras escenas de buen humor grisáceo, sin llegar a negro, como esa parodia de una especie de Carmen coja. Pero también hay algunos momentos en que la temperatura se enfría y el ritmo decae. Si le amputaran esos veinte minutos algo sosos, Objeto de mi vida *sería un relajante baño de sana risa de cabo a rabo; claro que quedaría algo corto (dura poco más de una hora), pero entonces resultaría un espectáculo redondo, un "comic" en vivo y festivo, para troncharse."* (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 10 de marzo de 1989.)

PILAR ESPAÑA Y MANUEL DIMBWADYO. Madrid

CONCIERTO NÚM. 1 PARA MÚSICA Y POESÍA
De varios autores. Adaptación y dirección: Pilar España. Intérpretes: Pilar España y Manuel Dimbwadyo. Estreno: 19 de junio de 1989, en la Sala Fernando de Rojas, de los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

PILAR PÉREZ. Castellón de la Plana

LA MADRE PASOTA
De Darío Fo. Dirección: Jorge Luis Rodríguez. Intérprete: Pilar Pérez. Estreno: 11 de enero de 1989, en el Teatre del Raval de Castellón.

PIMPINELLES. Forcall (Castellón)

BROSSES
Del colectivo. Escenografía: Elena Murillo y Genis Rodríguez. Vestuario: Quimeta Planas. Muñeco: Lluís Traveria. Música: Batiste M. Gil. Intérpretes: Teresa Albert y Valentín Pinyot.



Estreno: 13 de febrero de 1989, en el Jove Teatre Regina de Barcelona.

LA PIÑA. Sevilla

CURBECLIO
De Rafael Morales Astola. Dirección: Rafael Morales. Escenografía: Javier Pardo. Música: Fernando Morales. Intérpretes: Carlota Martín, Carmen Pombero, Carolina Pérez, Eva Cámera, Joxu Pardo, María Ángeles García, Marta Vela, Mercedes Martínez, Pepe Mora y Paqui Moya. Estreno: 12 de diciembre de 1988, en el Instituto de Bachillerato Gustavo Adolfo Bécquer de Sevilla.

PIQ TEATRE. Barcelona

L'ÚLTIM BANY
De Roberto Lerici. Traducción y dirección: Pere Puértolas. Escenografía: Isidoro Quiñonero. Música: Jordi Macaya. Intérprete: Jordi Coromina. Estreno: 22 de enero de 1988, en el Teatre Teixidors a Mà-Teatreneu de Barcelona.

"(...) Hablar de Piq Teatre equivale a hablar de Puértolas y Quiñonero, dos marginales que persiguen, sería y tenazmente, la posibilidad de acceder con una regularidad mínima a nuestra escena, pública o privada. Isidoro Quiñonero, que dirigió algunas piezas con el grupo Mayer, interviene en Bagno finale (L'últim bany) *como responsable de la escenografía y el vestuario, mientras que Pere Puértolas es responsable de la traducción de la pieza y de su dirección. Respecto a la primera de esas tareas, he de decir que la versión catalana del texto de Lerici se expresa sobre el escenario con una vivacidad, precisión y eficacia muy patentes; pasajes singularmente difíciles como el que vive el protagonista, creyéndose un Casanova libidinoso e irresistible, se resuelven con un léxico desbordante de ironía y sensibilidad que demuestra el cuidado con que se abordó la traducción. Por otra parte, Pere Puértolas acredita en* L'últim bany *unas buenas aptitudes como director de escena, sorteando con fortuna los peligros de la reiteración y de la monotonía, que podían acosar a la situación dramática de la pieza, construida sobre un único personaje debatiéndose durante hora y cuarto en el recinto de un cuarto de baño.*
El dato nos aproxima a la naturaleza de la obra y a la importancia absolutamente fundamental que en ella tiene el trabajo de su solitario intérprete. Texto de perfiles psicoanalíticos, L'últim bany *lleva hasta extremos tragicómicos delirantes la función que para una catarsis personal y cotidiana cumple ese ámbito doméstico donde la intimidad del cuerpo y del espíritu puede liberarse sin cortapisas. La narrativa y el teatro se han ocupado de ello generosamente. Ell, el único personaje de la historia de Roberto Lerici, escribe para las aventuras y desventuras del cuarto de baño, unas páginas inquietantes, divertidas y patéticas, originales en muchos aspectos. Ell es un antihéroe anónimo abocado a una situación de crisis extrema que elige el baño para despedirse de este mundo, preparando dicho final, el personaje libera sus fantasías tomando como referencia una serie de nombres arquetípicos de la cultural universal: Hamlet, Fausto, Sade, Robinson Crusoe... Crusoe le aportará la coartada para frustrar su autodestrucción y dejar la experiencia en un juego sobre la crisis de identidad, tal y como podía presentarse diez años atrás —la comedia, insisto, es de 1977— al estilo de un Heiner Müller traspasado por una enervante impetuosidad latina.*
Como el lector podrá suponer, el interés y el atractivo de L'últim bany *están directamente supeditados a la autoridad interpretativa que pueda exhibir su protagonista. La prueba de fuego la asume aquí Jordi Coromina, un joven actor de veinte años que, luego de conocer experiencias de diversa entidad y trabajos a las órdenes de directores tan bregados como Jordi Mesalles y Pere Planella, ha corrido el riesgo de pegarse un tortazo de campeonato en su todavía tierna carrera profesional. Y es que* L'últim bany, *al margen de su desigual estructura, con fragmentos que apuran en exceso la analogía propuesta, constituye para cualquier actor un salto mortal sin red en cuya ejecución se alzan dificultades de muy variado calibre. No basta una buena disposición para el histrionismo estentóreo o la desaforada caricatura si al mismo tiempo no existe una aptitud para la contención, el matiz y el registro trágico que debe comunicarse con una simple mueca.*
Sería hacerle un flaco servicio a Jordi Coromina proclamar la notable brillantez que alcanza su trabajo en muchos momentos y olvidar con ello, los episodios en los que la voz y el gesto se muestran, todavía, un tanto inseguros.
Metido en la piel y en las quimeras de ese complicado Ell, Coromina acusa, a veces, la vacilación y la ingenuidad de una inevitable "adolescencia" profesional. Dicho esto, hay que admitir, no obstante, que L'últim bany *acaba de depararnos la formidable sorpresa de un nuevo actor que ingresa con vigor, inteligencia y sólidos recursos en la nómina de la más prometedora generación de intérpretes locales. O sea, que mientras el Institut del Teatre, con todos los déficit que se quiera, suministre graduados con las cualidades de Jordi Coromina, eso no lo liquida nadie.*
Desde luego, y sin olvidar la diestra conducción de Puértolas, L'últim bany *resulta, merced a Coromina, una obra de texto que se ve con interés de principio a fin. Un interés que se aviva en escenas cumbre, como la del diálogo entre un "fausto", en minúscula, y "Mefistòfil", o el fragmento en que brota la enfebrecida imaginación de un infeliz Casanova o, en fin, en la breve*

descripción del naufragio póstumo. En esos instantes del acto único que es L'últim bany, así como en la astuta picardía con que se matiza una repulsiva escena de coprofagia, Jordi Coromina dicta una lección actoral sencillamente espléndida. Convendría que para una mayor y mejor verificación de este hecho, la obra de Lerici pudiera representarse en escenarios mejor equipados que el del Artesà. El esfuerzo de Pere Puértolas, de Jordi Coromina y de todo el equipo que ha trabajado en dicho montaje lo merece." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 19 de diciembre de 1988.)

"(...) Los resultados del estreno dan una magnífica interpretación de Jordi Coromina y un texto —del italiano Roberto Lerici— lleno de atractivos y dificultades, bien resueltas éstas, por cierto, por la dirección de Pere Puértolas.
L'últim bany centra su anécdota en el personaje de Ell (Jordi Coromina), un hombre anónimo que decide encerrarse en el cuarto de baño, "desnudarse" por dentro y, tras liberar sus propias fantasías, preparar el escenario de su definitiva despedida de este mundo. Lerici estructura su reflexión sobre la crisis de identidad con alguna irregularidad, pero con evidente vivacidad y eficacia. La obra, lógicamente, arrastra alguna consecuencia del hecho de haber sido escrita en 1977.
Una de las felices aportaciones del texto de Lerici es la suma de mitos culturales —Hamlet, Sade, Robinson Crusoe, Casanova— que utiliza el único personaje de la obra para afrontar su propia liberación personal. Es en el "juego" propuesto en cada caso donde residen los mejores momentos del espectáculo y, también, donde se cuecen algunas de sus irregularidades.
Un texto de estas características —en realidad todo el que se basa en un único personaje— navegará con viento a favor o en contra en función del trabajo del actor que lo interprete. Y en este caso hay que convenir que Coromina se apunta un éxito personal, impulsado por las buenas maneras de Pere Puértolas a la hora de dirigirlo.
Entre uno y otro consiguen que los peligros evidentes de un trabajo de hora y cuarto de duración, en solitario y sin interrupción, se orillen limpiamente; el espectador de L'últim bany asiste a un espectáculo lleno de matices e ironías, divertido y patético. Un espectáculo en el que brillan algunas facetas histriónicas del actor y que alcanza momentos francamente espléndidos.
Por otra parte, pero con influencia en el resultado final, escenografía y luces contribuyen a crear un determinado clima y ayudan a acercar la obra al espectador. Insisto en que, como propuesta global, L'últim bany no esconde algunos altibajos —Jordi Coromina muestra ciertas lógicas deficiencias en la voz, atropellada en algunos momentos, al tiempo que demuestra tener sólidos recursos teatrales—, pero tiene entidad de buen espectáculo, garra teatral y, especialmente, conforma una positiva y agradable sorpresa." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 22 de enero de 1989.)

"El escenario representa un baño, uno de esos viejos baños del Ensanche, de generosas proporciones y enmohecida nobleza, con una de esas gloriosas bañeras de cuatro patas. La decadencia ha apagado su antiguo esplendor señorial; el pretérito lujo deriva sin remedio hacia la sordidez. Se oyen los pasos de alguien. Se abre la puerta y aparece él, un desconocido y anónimo personaje que ese día, tras calmar sus urgencias fisiológicas, decide encerrarse en el cuarto de baño para estar a solas con su propia mierda, e incluso comérsela en una lograda escena de repulsiva coprofagia, en un desesperado intento de hallarse a sí mismo.
Lo cierto es que todo su largo soliloquio esquizoide, ese angustioso entrar, salir y vuelta a entrar en sí mismo a través de media docena de "médiums" sacados de su relicario cultural (Hamlet, Casanova, Fausto, Sade, Robinson Crusoe), no es más que una enfermiza huida hacia adelante para evitar el trompazo con su lamentable verdad última, esa extrema, inconfesada cobardía en la que se refugia y que tan sólo se desvela al final, cuando se ve incapaz del suicidio heroico.
El texto de Roberto Lerici anuda las turbulencias de ese confuso delirio del personaje, que se esfuerza por sublimar su insignificancia e insatisfacción humanas. Pero ese torbellino de suplantaciones (Hamlet, Sade, Fausto) le arrastra hacia su verdad profunda, su vulgaridad. Habiendo reconocido su propia y repudiada imagen en el espejo, tan sólo le quedan dos salidas: o llevar hasta las últimas consecuencias su encierro, es decir, el suicidio, o bien poner fin a su comedia heroica y aceptar su pusilánime mediocridad. Porque detrás de este anónimo antihéroe se adivina una mítica, redentora y, finalmente, decepcionante generación. En ese sentido, L'últim bany resuena como unas exequias en honor del honor perdido o vendido de dicha generación, los unos, con el carné del partido de escapulario, escalando con astucia la pirámide burocrática, y los otros, oscura piedra estatuaria, encastillados en una supuesta pureza deontológica, convertidos en gurús del estéril nihilismo.
Jordi Coromina, el jovencísimo y casi debutante actor que interpreta L'últim bany, realiza un trabajo lógicamente desigual, pero notable, y en algunos momentos incluso brillante. Quizás hubiera sido preferible contener el gesto y el movimiento, suscitar la tensión y el patetismo sin abusar de la explosión histriónica o el grito histérico. Aunque parece más que razonable que esa catarsis a la que se abandona el personaje, con su espiral delirante, pueda implicar el arrebato creciente del actor.
De todas maneras, parecen pasar por alto un matiz fundamental. En las primeras frases, él deduce que es un "sujeto esquizoide, nervioso". Más o menos, en un esquizoide destaca la asociación de su mente, la falta de concordancia entre las impresiones sensoriales y las reacciones que ellas provocan. Esta disociación está ausente en L'últim bany de Puértolas y Coromina. Bien al contrario, la interpretación del actor insiste en subrayar la literalidad del texto y no ilustra esa disfunción.
No obstante, en ocasiones, sobre todo en las escenas de Hamlet, el baño final y también el naufragio póstumo, texto, voz y gesto se funden en una acertada resonancia expresiva que no sólo suma, sino que multiplica sus calidades singulares. Finalmente, el espléndido y sencillo realismo de ese cuarto de baño diseñado por Isidoro Quiñonero redondea este buen espectáculo de la compañía Piq Teatre." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 30 de enero de 1989.)





En la otra página, una escena de "Brosses", por el colectivo Pimpinelles. (Foto: Aluar i Olga). Sobre estas líneas, Jordi Coromina en dos escenas de "L'últim bany", de Roberto Lerici. (Fotos: Carles Costa).

PLUJA TEATRE. Gandía (Valencia)

NADA POR AQUÍ, NADA POR ALLÁ
Del colectivo. Escenografía: Toni Durá. Intérpretes: Josep E. Gonga, Joan Muñoz y Miquel Ribes. Estreno: 6 de febrero de 1989, en el Teatre del Raval de Gandía (Valencia).

POCACONYA. Tarrasa (Barcelona)

ESTRIPA'T EL CAP
Del colectivo. Intérpretes: Joel Carreras, Maurici Biosca y Eduard Biosca. Estreno: 20 de mayo de 1989, en el Auditorio de la Caixa de Sabadell.

TEATRO POPULAR DE LA VILLA DE MADRID. Madrid

TAN ALEGRE Y TAN EXTRAÑO
De varios autores. Dramaturgia y dirección: Antonio Guirau. Escenografía: Francisco Rodríguez Marín. Intérpretes: Vicente Parra, Ana María Vidal, Pilar del Río, José Manuel Álvarez, etc. Estreno: 2 de marzo de 1989, en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial (Madrid).

MÍO CERVANTES
Textos de Miguel de Cervantes. Dramaturgia y dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Luís Valverde. Intérpretes: Pepe Martín, Tony Isbert, María Garralón, Emma Ozores, etc. Estreno: 12 de octubre de 1988, en el Festival Internacional de Guanajuato (Méjico).

LA FIERECILLA DOMADA
De William Shakespeare. Versión: Alberto Miralles. Dirección: Antonio Guirau. Escenografía: José Luis Valverde. Intérpretes: Emma Ozores, Vicente Parra, Luis Perezagua, Francisco Racionero y Miguel Caiceo. Estreno: 9 de junio de 1989, en el Festival Medieval de Cáceres.

PORPOL TEATRO. Vitoria

HOY MEDEA
De Rebeca Passag. Dirección: Javier Alcorta. Escenografía: Orfeo. Vestuario: Eurídice. Intérpretes: Carmen Ruiz Corral e Inés Viteri. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en la Universidad Popular de Eibar.

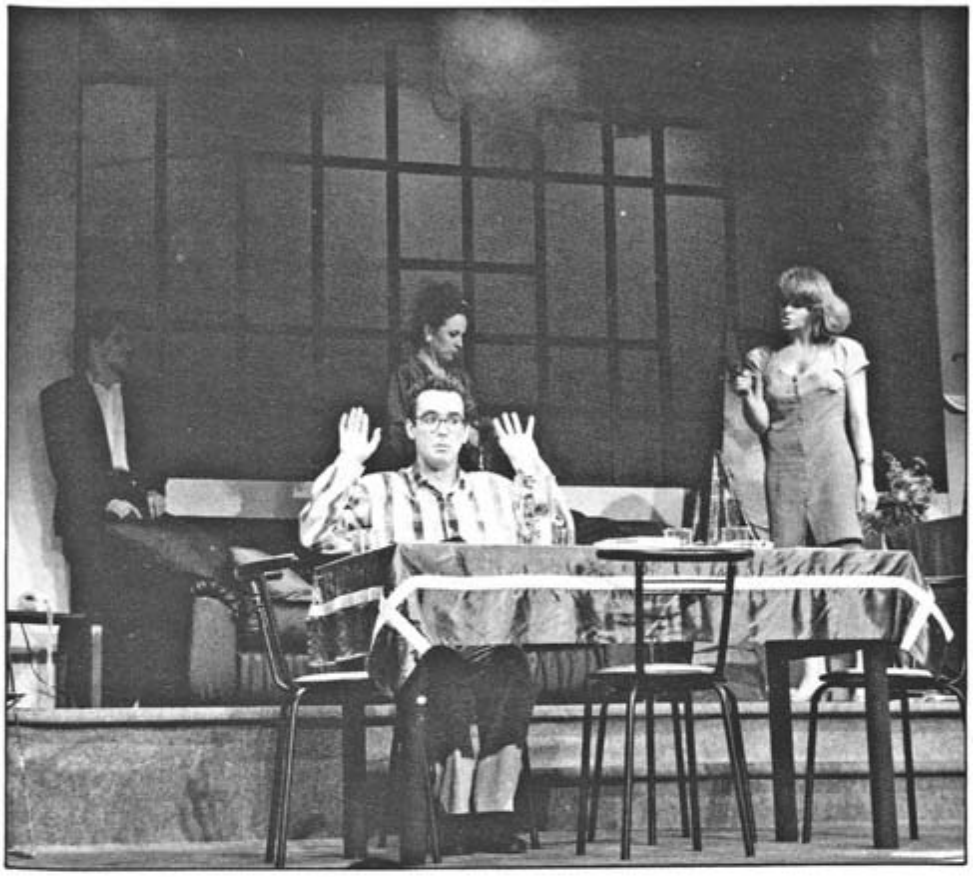
"No logró Hoy Medea *hacer traspasar al público el marco del escenario, meterle en el asunto de la obra. Un monólogo, que es de lo que se trataba, debe ser muy brillante para mantener la atención del espectador durante casi hora y media, y pese a que la actriz Carmen Ruiz Corral lo intentó con esfuerzo singular, apoyada por las intervenciones cómicas de Inés Viteri, no se logró, aunque el escaso público lo premió con prolongados aplausos.*
A ese intento de centrar al espectador se subordinó la escenificación: sólo una tarima y sobre ella una silla donde aparece la protagonista que se somete a la terapia de un psiquiatra invisible. Incluso para fijar más al personaje, la inmensa boca del Palenque se reduce con un subescenario.
La versión de la figura mitológica de Medea que nos ofreció el grupo Porpol, le trasvasa a nuestra época. Medea es una ama de casa, Pilar, en la que se concentran todos los tópicos, algunos no menos ciertos, que se atribuyen a este colectivo. El esquema es el siguiente: casada con un político de éxito, queda reducida a su labor hogareña, aparece el alcoholismo y posteriormente la prostitución, el odio a su marido y la muerte de los hijos para que no sean víctimas de aquel.
No dejan de tener gracia algunos paralelismos. En la obra clásica, Jasón, amante de Medea, es un príncipe, por lo tanto llamado al poder. En la versión actual, se trata de un gobernador civil que se llama Pablo. La Medea mitológica protege en diferentes ocasiones a Jasón valiéndose de sus poderes mágicos, en una de ellas del enfrentamiento con toros; aquí Pilar libra a Pablo de la Guardia Civil en la época de la clandestinidad política, porque ella es hija de un sargento del Cuerpo.
En la representación que pudimos ver en el Palenque se introducía, al estilo del teatro del absurdo, un personaje que no influye en el desarrollo de la obra. Se trata de una compañera de manicomio de la protagonista. Contrasta el dramatismo de Pilar con el de la desequilibrada, cuyo afán único es tomar el sol. Hubo momentos en que la atención del espectador se centraba en ella y en alguna de sus evoluciones del mejor cine mudo, como aquella en la que intenta aposentarse en una tumbona para lo que se ve obligada a realizar numerosas y divertidas maniobras sin acompañamiento de palabras aunque sí de sonidos que lo parecen." (Gustavo A. Muñoz. "Ya". Talavera. 29 de junio de 1989.)

"Si la versión de Rebeca Passag de una Medea incrustada en la sociedad española actual e impregnada por sus convulsiones se presenta con la abundancia de tópicos que cabe esperar en un arquetipo, la interpretación de las dos únicas actrices que componen el reparto y el montaje escénico de Porpol salen más que airosos del riesgo que suponen los monólogos en el ejercicio dramático, máxime cuando se trata de un género especialmente tenso, como la tragicomedia.
La revisión, que no destrucción, del mito de Euripides —Medea es ese personaje femenino in extremis que materializa la venganza contra su esposo, y, tal vez, contra sí misma, con la muerte de sus hijos— se realiza en la certeza de que el lenguaje es una variedad de manifestaciones que no se limitan a la palabra o el silencio, sino que se nutre de luz y oscuridad, de multiplicidad de gestos, labrados hasta el último detalle por la actriz —en este caso—, de un ruido monótono o una señal que se reitera sistemáticamente.
Es precisamente esta riqueza del lenguaje —apurado hasta en sus más vivas y dolorosas expresiones— el que evita echar en falta en Hoy Medea *una coreografía de lujo o más personajes que María Pilar (Carmen Ruiz Corral) y su compañera de psiquiátrico (Inés Viteri).*
María Pilar se retrata, en un ejercicio de retrospección intrapersonal compartido con el público ("inspectores", "espectros", "cerdos", denomina a su cómplice en distintos momentos de la obra), como la hija progre de un guardia civil que pasa de la juventud comprometida a ser la amante esposa y madre de sus hijos mientras el marido medra en el sistema político-yuppie de los años ochenta.
La decadencia del personaje —alcoholismo, prostitución, asesinato de los hijos e intento de suicidio— se conjuga con una mayor compenetración de la actriz con el papel asumido y la tragicomedia alcanza su punto culmen con la aparición de la otra mujer —una demente que equivale a un gesto crudo y cómico a la vez de la vida de cualquier persona y que asume valientemente la actriz Inés Viteri— que el lado de la tragedia de Medea (María Pilar) enriquece la capacidad de interpretación de la protagonista." (A. G. "El Diario de León". León. 15 de septiembre de 1989.)



Sobre estas líneas, una actriz del grupo Porpol en "Hoy Medea". En la otra página, en primer término, Ferrán Rañé en un momento de "Y yo con estos nervios", de Cristopher Durang. (Foto: Pilar Cembrero).

"Sobre un texto original de Rebeca Passag se pone en pie un espectáculo en el que se aborda la problemática social de la mujer a través de la terapia a que es sometida María del Pilar, magistralmente interpretada por Carmen Ruiz, quien va recordando su vida con elementos paralelos al mito clásico de Medea, a quien representó en sus años de colegio.
El contrapunto lo pone, con sus esporádicas apariciones, el personaje de Soledad que, aunque arranca la sonrisa, tan sólo viene a profundizar y a ahondar más en la tragedia.
La obra alcanza momentos de gran brillantez, especialmente en escenas como aquellas en que la protagonista desnuda su cuerpo y espíritu bajo los sones de "La creación", de Haydn. O se expresa con el sonido rítmico del metrónomo como música de fondo. La puesta en escena es limpia y sin ropajes envolventes, con lo cual la palabra se convierte en el único elemento escénico, dando lugar a un difícil trabajo de sus intérpretes, especialmente de Carmen Ruiz, sometida a sucesivos cambios de estado anímico perfectamente reflejados.
En resumen, un excelente trabajo en esta búsq-



queda de nuevos cauces del teatro, aunque en esta ocasión sea acercándonos, salvando las distancias del tiempo, a un mito clásico." (Cruz Vega. "La Crónica". León. 15 de septiembre de 1989.)

PRIMER PASO, S. A. Madrid

Y YO CON ESTOS NERVIOS
De Cristopher Durang. Versión y dirección: Fermín Cabal. Escenografía: Francisco González. Vestuario: Ángela Arregui (Dúo). Intérpretes: Iñaki Miramón, Paula Sebastián, Ferrán Rañe, Gloria Muñoz, Tomás Gayo y Carlos Cabezas. Estreno: 13 de abril de 1989, en el Teatro Príncipe Gran Vía de Madrid.

"Una nueva comedia extranjera, que fuera de España ha podido tener un ocasional éxito, se traduce y adapta y llega a nuestros escenarios. ¿Es que no hay autores en España capaces de escribir cositas así, de modo que por un lado podamos estrenar comedias nacionales y por otros nos ahorremos los derechos de traducción? Yo no digo que los dramaturgos españoles puedan tener siempre a mano algo como Madre Coraje *o* Muerte de un viajante, *por poner ejemplos que nadie venga a discutirme; pero textos del nivel de* Y yo con estos nervios *tiene que haber unos cuantos. ¿Qué sucede? ¿Que pensamos que si el autor tiene un nombre inglés o que el programa afirma que se trata de un éxito del off Broadway, el público va a acudir a creer que la cosa es buena por un acto de fe? A veces, como en la noche del estreno de* Y yo con estos nervios, *el público se ríe mucho, y todo parece presagiar que estamos ante un éxito y que traer una comedia del off va a dar de nuevo resultado. Puede que sí, y vivamente lo deseo por el empresario, el director y los actores. Pero no lo deseo por el teatro. Hay que traer de fuera lo de verdadera calidad; hay que educar al público, hay que hacer buen teatro. Estos niveles no son de recibo.*
El argumento no está mal. Un chico torpón y tímido, de vida menos arreglada de lo deseable, quiere encontrar una chica con intenciones serias y se vale de anuncios en la prensa para lograrlo. Cada vez cambia el texto de los anuncios, pero la chica que acude es siempre la misma. La idea es ingeniosa. Pero teatralmente está mal desarrollada. En el primer acto no hay acción teatral; sólo cuadritos escénicos, en el que dialogan siempre solamente dos personajes. Puede una escenita tener más o menos gracia, pero la construcción teatral es inexistente.
Mejora en el segundo acto, cuando el autor se decide a reunir a todos los personajes y a hacerles moverse, hacer algo, cobrar vida. El desarrollo de la acción gana con ello, pero nunca alcanza un límite superior al de un entretenimiento muy ligerito.
Los actores no alcanzan el grado de perfección preciso para poder hacerse cargo del espectáculo. Cada uno de ellos —y a todos les hemos visto con actuaciones más afortunadas— puede ser un buen actor si está bien arropado. Aquí están literalmente a la intemperie. Sólo Gloria Muñoz da pruebas de su solidez interpretativa, de su veteranía, de su sabiduría. Mientras está en escena, la risa aparece, el nivel sube, el público lo agradece. Sin ella, la compañía no funciona. Iñaki Miramón y Paula Sebastián no dan una pareja protagonista; mucha parte de sus actuaciones, que llenan la mayor parte del tiempo que dura el espectáculo, transcurre en medio del silencio. De un silencio aburrido, para qué negarlo. Se pasa el rato, pero no del todo bien." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 21 de abril de 1989.)

"Semanas atrás, a propósito de Pares y nines, *de Alonso de Santos, señalábamos su condición, inusual en la tradición española, de comedia donde convivían la risa y la sinceridad, los personajes aparentemente vinculados al juguete cómico y la confesión sobre las soledades de nuestro tiempo. De* Y yo con estos nervios *podría decirse algo parecido. Y si bien se trata de un autor norteamericano, la participación de Fermín Cabal, como adaptador y director, resulta más que evidente. Circula una comicidad a la española —ajena a la tradición norteamericana, mucho más sórdida e introvertida— y, a la vez, una ironía y un propósito de eliminar el pathos de la tragicomedia, que emparenta claramente el espectáculo con el ya citado de Alonso de Santos. Estamos, en definitiva, ante un modo de encarnar la realidad que resulta inseparable de nuestra época y en el que se respiran una serie de elementos ideológicos vinculados a la reciente historia de nuestra sociedad.*
Y yo con estos nervios posee, pues, una deliberada ambigüedad. Y si habrá quienes sientan que la comicidad desvirtúa el dramatismo, a la vez que otros piensen exactamente lo contrario, lo cierto es que la poética de la obra, su verdadero eje, está en esa dualidad. Aquí no se trata, como en nuestras viejas tragicomedias, de reír por no llorar, sino de reír porque no vale la pena llorar, lo que es tanto como decir que la obra, pese a sus situaciones, está desprovista de la temperatura enfermiza del grotesco. Las cosas son así y, en vez de lamentarlas, hay que pechar con ellas.
La historia posee, en razón de su origen, referencias específicamente vinculadas a la vida norteamericana. O, al menos, así lo hubiéramos pensado hasta hace poco tiempo. El protagonismo de los psicoanalistas es un ejemplo. Otros elementos, como el de la bisexualidad del personaje, dispuesto a casarse y, a la vez, enamorado de su pareja masculina, aun chocando al público, carecen de la dimensión escandalosa que hubiera tenido años atrás. A fin de cuentas, se muestra la historia de unas cuantas soledades y el dudoso papel del sexo para salir de ellas. Ninguna referencia política, ninguna esperanza en cualquier proyecto colectivo, aparecen; cada uno se mide con su tiempo existencial e intenta llenarlo como sea. El reparto es joven, fresco, comunicativo y eficaz. Fermín Cabal ha conseguido transmitir un sentimiento irónico, un enmascaramiento risueño del escepticismo, que armoniza el estilo de la representación. Iñaki Miramón y Paula Sebastián llevan el peso fundamental de un juego en el que, dentro del buen tono común,

también es forzoso señalar el divertido trabajo de Gloria Muñoz, gran actriz siempre y uno de los nombres fundamentales de nuestro teatro independiente." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 28 de abril de 1989.)

"(...) Los chalados de Cristopher-Fermin son básicamente un joven bisexual, Bruce, que busca ligazón femenina por medio de anuncios, y Prudence, una soltera con dificultades de comunicación, que contesta a esos anuncios. El psiquiatra del uno y la psiquiatra de la otra. Añadamos, como efectos colaterales, a Bob, amante de Bruce, y a Andrew, camarerito "homo" y cliente de la doctora Wallace, que ha enloquecido a Bruce, lo mismo que el doctor Framingham ha perturbado a Prudence.
Las situaciones que se suceden, breves relámpagos escénicos, son dramáticas. Soledad, fantasmas freudianos, confusas nociones de los motores del comportamiento humano convertidos en misterios casi religiosos por los especialistas. Lo que hace Durang es tratarlos irrisoriamente, convertirlos en farsa. Un modo más de hacer grotesco lo dramático. Primera consecuencia: el espectador ríe convulsivamente. Esos seres atormentados, incapaces, al borde de la demencia son, ante todo ridículos, grotescos. Lo que les pasa no suele pasar entre nosotros, pero les sucede con evidencia teatral. E irrisoria. El resultado es una acción trepidante, muy astutamente tratada y graduada en la que todo, pareciendo falso, es auténtico. Tan locos son los dos doctores como sus enloquecidos pacientes. La soledad que lleva a las secciones de anuncios por palabras es tan compulsiva como graciosamente presentada. Lo anormal, asumido por los personajes como normal, se hace desesperante, torturador. Y, claro, la gente se ríe a carcajadas.
Por si fuera poco el gracioso texto, ágilmente dialogado a nuestro modo, sin dejar de transmitir el modo americano, por Cabal, es puesto en pie con mucha fortuna por Miramón, a quien su tipo, algo desvalido, ayuda mucho, y por Paula Sebastián, cuya estampa física la hace una loquita muy deseable, personal y graciosa. Pareja que hace eco patológico-social, que explica esos comportamientos; Rañe, en el doctor truquista y ligón, y Gloria Muñoz, en la doctora que persigue por las técnicas formales sus propios despistes, componen sus tipos con el grotesco necesario. Gayo, en un Bob infantiloide y perverso, y Cabezas, que también resulta otro chalado sexual, refuerzan la truculencia cómica de las situaciones finales. Un personaje invisible, la madre de Bob, al teléfono, hace funcionar el disparador de la ruidosa extravagancia cómica en las situaciones más grotescas y, sin embargo, realistas de la comedia, instalada en un escenario hábilmente polivalente que Cabal hace comentar, con ironía, a alguno de sus personajes. Conviene ver dos veces esta buena versión, mal titulada por deslizarla en la órbita almodovariana, llevando más allá del "Beyond", del verdadero título el "más allá" del adverbio inglés. La primera, para reírse hasta el autoexterminio. La segunda, para enterarse de lo que pasa en otras latitudes a cierta ciudanía, como ahora se dice, por meterse en filosofías más o menos freudianas." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 21 de abril de 1989.)

"El absurdo tiene que crear su lógica propia para que valga en el teatro, así como en la vida es la lógica la que crea el absurdo. El joven, prolífico autor americano Christopher Durang —cuarenta años, docena y media de comedias; nutrido de la cultura de Harvard y Yale, actor muchas veces— crea este absurdo Beyond therapy (Más allá de la terapia, *traducido aquí por* Y yo con estos nervios *por Fermín Cabal, adaptador y director) y lo sostiene con la lógica con que gira su universo propio. Son cinco personajes de aguda inconsistencia mental que malviven con sus complejos. El trío sufriente: Prudence (Paula Sebastián), que busca novio por anuncios y encuentra a Bruce (Iñaki Miramón), que es bisexual y vive con Bob (Tomás Gayo), el cual es decididamente homo.*
La comedia se mueve en estos planos de agitación sexual, y los conflictos que genera dentro de cada uno, de dos en dos o con los tres; y se añade el terapeuta de Prudence (Ferrán Rañé), que sólo quiere acostarse con su paciente, y la de Bruce, que es una divertida neurótica freudiana. Se añade al final un sexto personaje, un camarero (Carlos Cabezas), no más normal que los otros, que sirve especialmente para formar un número par con los demás y dejar suponer que finalmente se arreglarán las parejas, lo cual indica que la soltura disparatada del autor tiene sus fines y sus medidas, si no lo demostraran otras cosas: las simetrías de escenas, el desarrollo de los dibujos variantes, y la frescura, la rapidez y la comicidad del diálogo.
Las dificultades de traducción o adaptación son, naturalmente, muchas. Aquí todavía no hay tanta costumbre de que el psicoterapeuta forme parte de las vidas de todo el mundo, lo cual podría desplazar la situación. Y el diálogo coloquial y rápido no pega con el castellano. Felizmente, Fermín Cabal es un autor, muy buen autor, en lengua castellana, y sabe sustituirlo muy bien. Y los actores lo dicen con oficio y calidad. Sobre todo Iñaki Miramón y Paula Sebastián, que mantienen cada uno de ellos un difícil equilibrio entre el disparate y la falta de solidez mental con una dignidad y una sinceridad que les puede llevar al final feliz, a curarse el uno al otro, o los dos por medio de la vida. Gloria Muñoz y Tomás Gayo hacen los "tipos", y los hacen muy bien, y a veces arrancan aplausos con su colocación de frases o sus monólogos. Ferrán Rañé y Carlos Cabezas los completan. Es, en general, una buena representación: quizá adquiera más velocidad en sucesivas representaciones. En Fermín Cabal, además de los valores de adaptación y de trabajo interno con los actores, hay buenos rasgos en los movimientos de conjunto y en las sustituciones de cuadros, dentro de un decorado afortunadamente modesto y sencillo.
El público del estreno rió mucho y aplaudió mucho. Es de esperar que el público que llamamos normal —el de taquilla, el de cada día— pueda encontrar los mismos motivos." (E. Haro Tecglen. "El País". Madrid. 15 de abril de 1989.)

COMPAÑÍA DE TEATRO PRIMERA EMOCIÓN. Ávila

EL PINCEL MÁGICO

Sobre un clásico chino de Tchig Sin. Dirección: José Ángel Capelo Jiménez. Escenografía: Xavier Martínez. Intérpretes: José Ángel Capelo, José Antonio San Segundo y Elena Martín. Estreno: 8 de febrero de 1989, en el Colegio Santa Ana de Ávila.

TEATRE PRINCIPAL. Palma de Mallorca

EL CRIAT DE DOS AMOS

De Carlo Goldoni. Dirección: Pep Cañellas. Intérpretes: Pep Cañellas, Joan María Melis, Elisa Caminals, Manel Tubert, Aina Forteza, Toni Oliver, Maurici Gallardo, Magdalena Aguiló, Pere Caminals y Vicenç Bonet. Estreno: 25 de mayo de 1989, en el Teatre Principal de Palma de Mallorca.

"(...) Que Goldoni o Molière, por ejemplo, sirvan el material básico para interesar a la gente menuda por el teatro —aún siendo el de estos autores, humorístico, divertido y, en ocasiones, lúdico— no es sino el claro exponente de la total y absoluta carencia de textos que propicien montajes mucho más al alcance de los niños para, a partir de ellos, continuar una incesante y gradual formación teatral. No es, éste, un mal concreto de aquí, ya que apenas se ha pensado, en España, en este aspecto que otros países tienen asumido y del todo resuelto.
Posiblemente, la mayor virtud de esta nueva versión sea el haberla adecuado a un lenguaje prácticamente coloquial, sirviendo a una actuación muy próxima al sainete que, bien mirado, tantos puntos de conexión tiene con la "Commedia dell'Arte". Ello le da a la pieza un marcado aire de familiaridad doméstica y potencia las naturales cualidades de algunos actores que, precisamente, se han formado en estos espacios. Entiéndase todo esto sin ninguna condición peyorativa, antes bien como la constatación de que este Goldoni llega con bastante más facilidad al común del público de lo que lo han hecho otros con mayores pretensiones de autenticidad. Al menos a mí, con bastante teatro ya a las espaldas, así me lo parece.
El disponer de unos decorados y un vestuario fácilmente adaptables (salvando los evidentes anacronismos) y de un plantel de actores y actrices bien dispuestos y acostumbrados a trabajar juntos, han propiciado este reciclaje. Un "divertimento", en fin, para unos y otros que llega un poco a destiempo y como sorpresivamente. En cualquier caso, si cumple los fines previstos, sea bienvenido." (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 30 de mayo de 1989.)

"(...) La elección de Goldoni resulta del todo acertada. Se trata de un autor que, sin perder la etiqueta de clásico que lo hace respetable por sus posibilidades pedagógicas y por la calidad probada, ofrece unas posibilidades ilimitadas en lo que se refiere a atracción humorística popular; en otras palabras, que Goldoni, por mucho que viviera en la Venecia del XVIII, sigue manteniendo sus posibilidades de divertir a un público muy amplio.
El Criat de dos amos *que ha dirigido Pep Cañellas es, en ese sentido, pieza que cuyos enredos y tejemanejes pueden complacer al respetable con el solo desenvolvimiento de su texto, de extraordinario ritmo. Tal vez, sin embargo, se le podía haber extraído a la pieza de Goldoni aún mayores o más efectivos recursos, que en último caso se hallan sujetos, también, a la aplicación que de ellos se haga.*

En el caso de este montaje, resulta notable la concurrencia sobre el escenario de parte de sus intérpretes, que poseen sólidos historiales dentro de la reciente historia del teatro balear. En ellos se aprecian las cualidades que han sabido desenvolver en experiencias anteriores, pero que en esta ocasión no acaban de conjugarse por completo. La visión de la pieza sugiere la explicación, posible, de una pequeña precipitación a la hora de lanzar el espectáculo sobre las tablas o, dicho de otra manera, de cierto rodaje que aún le falta por adquirir al mismo." (F. R. "El Día". Palma de Mallorca. 29 de mayo de 1989.)

GRUP DE TEATRE PRINCIPAL DE VALLS. Valls (Tarragona)

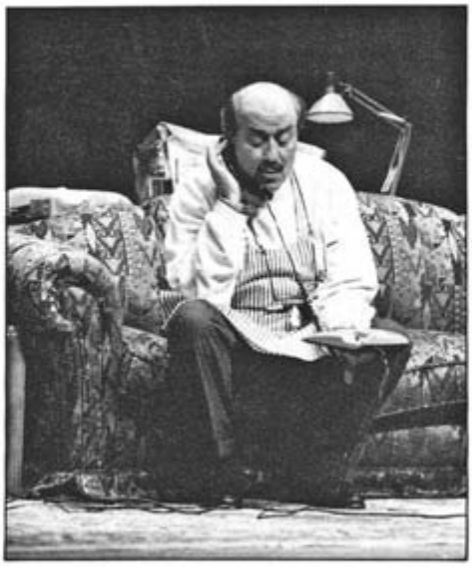
A PORTADA TANCADA
De Jean Paul Sartre. Traducción: Manuel de Pedrolo. Dirección: Pep Vil.laró. Escenografía: Ton Ubeda, Xavier Ferré y Xavier Rubio. Música: Loren Plana y Teresa Reverté. Intérpretes: Xesco Güell, Pere Migó, Eva Jubany y Teresa Reverté. Estreno: 11 de julio de 1989, en el Teatre Principal de Valls (Tarragona), dentro del Segon Festival de Teatre d'Art de Catalunya Teatre Valls.

PRODUCCIONES ÁNGEL GARCÍA MORENO. Madrid

SEPARADOS
De Tom Kempinski. Versión: Nacho Artime. Dirección: Ángel García Moreno. Escenografía: Amadeo Sans. Intérpretes: José Luis López Vázquez y Ana Marzoa. Estreno: 30 de marzo de 1989, en el Teatro Marquina de Madrid.

"Drama entre dos. Estricto diálogo teatral sin la menor intervención impurificadora. Kempinski es autor nuevo en esta plaza. Sin referencias anteriores, lo que nos impide sospechar que un señor Solana de Londres pueda haberle pagado alto precio por la propaganda telefónica que supone la imperturbable comunicación de Sara, desde Nueva York, y Joe, recluido en Londres, sin más que meter el dedito en los agujeritos numerados del dial telefónico.
El viejo niño Eros dispone ahora para lanzar sus flechas del invento de Graham Bell. Sara Wise es una enérgica joven polineuritica, cuya enfermedad le otorga treguas de verdad y no como las de ETA. Joe Green, un más que maduro escritor seco y depresivo, enamorado de su ombligo. Algo les une más allá de la circunstancia de que Sara llame para pedirle el derecho de interpretar su última comedia, El paladar vacío, *creo, a Joe. Ambos son solitarios en una gran urbe. Ella, a causa de su impedimento físico. Él víctima del suyo psicológico. El planteo es sumamente actual, aunque en el fondo sea eterno. Nada solicita tanto la comunicación, la integración, como la soledad. Ya es sabido que es una necesidad básica del ser humano la de integrarse en un grupo. Sara y Joe anhelan, de diferentes maneras, integrarse, para empezar, en una pareja.*
Kempinski gradúa, pues, un diálogo en que dos seres se retratan progresivamente. La fortaleza, la agresividad, de ella; el egoismo, la debilidad, de él. Componentes que instintivamente tienden hacia los que les completa.
¿Teatro psicológico en este tiempo en que el teatro odia la psicologia desde que Artaud dijo aquello de "raconter de la psychologie"? No hay duda. Si. El componente psicológico es la esencia de esos meses de diálogo en el que ella descubre alguien a quien, pese a su invalidez, puede proteger, y él intuye el ser complementario a quien someter a los dictados de su profundo egoismo. En, por ejemplo, The zoo story *(1960), de Edward Albee, Jerry y Peter, separados no por miles de kilómetros, sino por su condición social desproporcionada —Jerry, miserable en una buhardilla; Peter, bancario confortablemente instalado—, no tiene motivos individuales, sino sociales. Sara y Joe carecen de motivos sociales. Se mueven por impulsos estrictamente individuales. Más inesperados, por una deficiencia física en el comportamiento de ella, que en el de él, torturado por la inutilidad de la psiquiatria frente a sus traumas infantiles... Quizá la falta de lenguajes especificamente diferentes, caracteristicos de dos mundos diferentes pese al nexo de la lengua común, no está en la traducción española. Debe haber en el original especificas y graciosas formas de antagonismos complementarios. Con todo, la evolución, no por previsible, deja de ser bien dosificada e interesante. El truco de una ruptura a la que el espectador espera que siga una reconciliación, es tan viejo como el cine. Kempinski lo utiliza y deja un final abierto. A la esperanza, para el espectador optimista; al temor, y más fundado, para el pesimista. Tal y como lo vemos, Sara y Joe jamás podrán hacer nada juntos.*
Ana Marzoa, que es una actriz convincente, seductora, pone en pie, sobre muletas, una Sara vital, crítica, posesiva, con riqueza de tonos, de





Ana Marzoa y José Luis López Vázquez dan vida a una curiosa pareja unida por el teléfono y el afecto en "Separados", de Tom Kempinski. (Fotos: Chicho).

actitudes, de volubles expresiones faciales en un trabajo brillante y riguroso. López Vázquez se deja llevar al placer de crear un tipo humano, muy gracioso y veraz. Hay un inconveniente: ese tipo no es Joe. Es otro. Así que el excelente trabajo de actor oscurece la verdadera proporción de la pareja y hace del problema otro. Como eso no se le podía escapar a la perspicacia de García Moreno, uno de los más finos directores de actores de nuestro teatro, es de suponer que el carácter del actor le ha vencido. A pesar de ese desenfoque que altera los términos del verdadero conflicto de las dos soledades, el trabajo es como siempre fino, lleno de variaciones, enriquecedor de situaciones recurrentes a las que se logra diversificar. El problema del hipo, inevitable a un tratamiento o estructura dramática hecha de cortos relámpagos separados por oscuros para producir la sensación temporal, está resuelto muy finamente con la sucesión de temas de Mozart que comentan, anuncian delicadamente, bellamente, los menudos sucesos que configuran el extraño idilio de dos seres a punto de ser destruidos por su soledad.
Sobrio decorado de Sans, que acierta a producir dos ámbitos bien diferenciados, aunque no alcance a expresar la dificilísima circunstancia de la separación espacial y cultural. Separados en una pieza menor, pero inteligente. Dentro de un orden previsto y previsible, pero muy del día." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 7 de abril de 1989.)

"(...) El autor pone su atención en dos personajes concretos y a ellos ciñe la acción dramática. A ninguno de ambos le sucede nada que tenga una proyección sobre realidades ajenas ni, por lo demás, su problema posee algún tipo de connotación histórica. Se trata, simplemente, de una actriz afectada por una parálisis en las piernas y un escritor maduro a quien la primera solicita el derecho a representar una de sus obras. Él vive en Inglaterra; ella, en los Estados Unidos. Y lo que empiezan siendo llamadas funcionales, relacionadas con la obra en cuestión, acaban en recíprocas demandas de socorro, propias de dos personas que padecen la soledad. Luego, cuando tras mil confidencias de diverso orden —incluidas las eróticas—, la actriz viaja a Londres para conocer a su amante telefónico, el desenlace se ajusta a lo previsible: la pareja fracasa, porque, en definitiva, los dos han elegido vivir solos y se han acostumbrado a un estado —entre otras cosas, de independencia— del que sólo desean escapar con la imaginación. Una especie de ilógico epílogo, quizá simple concesión a los espectadores, cierra la acción con una mezcla de humor y de esperanza que contradice el sentido obvio del drama.
Técnicamente, la obra plantea la dificultad de estar concebida, en casi todo su desarrollo, como una sucesión de conversaciones telefónicas. Ello implica un debilitamiento del juego acción-reacción, de la teatralidad de la confrontación directa; por contra, quizás aspira a mostrarnos a los personajes en un nivel de intimidad, convertido el auricular telefónico en el estímulo para la confesión en soledad.
Ana Marzoa y José Luis López Vázquez son los excelentes intérpretes de esta comedia que ronda siempre entre la delicadeza y la insignificancia, entre la revelación de dos seres humanos y la duda sobre el interés de este conocimiento. Ángel García Moreno defiende el intimismo y la tristeza última de la comedia, su verdad, sin caer en consoladoras concesiones, pues sí, como hemos dicho, el desenlace lo es, supongo que se debe al propio Kempinski." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 7 de abril de 1989.)

"Diálogo sentimental: una muchacha con polineuritis progresiva; un escritor con una agorafobia que lo mantiene encerrado en su casa. Hablan por teléfono: ella, en Nueva York; él en Londres. En la traducción se pierde el contraste en el lenguaje de la judía neoyorquina con el inglés culto del hombre mayor. Y más cosas. López Vázquez pierde el personaje deprimido; se le va hacia el nervioso tartamudeante de sus trabajos cómicos. No encuentra nunca palabra. Se trata de constrastar la imagen del enfermo imaginario con la serenidad de la enferma física y, probablemente, condenada a muerte: Ana Marzoa la logra con encanto y sensibilidad. Tras el primer acto telefónico —dos ambientes en el decorado de Amadeo Sans— se produce el encuentro: el escritor falla, no sabe salir de su vida y expulsa otra vez a la muchacha a Nueva York. Continúan las conversaciones telefónicas, y en la última se decide otra vez que los dos compartan su vida. Final feliz, de teatro de tercera.
El director García Moreno no ha podido contener a López Vázquez, o quizá lo haya incitado al tópico del personaje que el pueblo espera de él. No le es fácil tampoco conseguir la continuidad de las conversaciones: los oscuros se prolongan mientras los personajes cambian de ropa. El Marquina tiene su público —lo ha creado García Moreno—; llenaba menos de medio teatro en la segunda función —sábado por la tarde— y aplaudió al final de cada acto." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 3 de abril de 1989.)

"Unir a dos estupendos actores —una actriz y un actor— para interpretar una obra teatral es algo que se ha hecho con frecuencia en el mundo, que se ha repetido bastante en España y que se ha visto últimamente con insistencia en el Teatro Marquina: José Luis López Vázquez y Julia Gutiérrez Caba, Julia e Irene Gutiérrez Caba, José Luis López Vázquez y Ana Marzoa, la fórmula se está convirtiendo en hábito. Vamos pues, por la quinta utilización del sistema. Y el resultado es el que cabía suponer: una espléndida interpretación y un espectáculo más o menos interesante según sea el argumento.
En este caso, el argumento no es interesante; la función no tiene mayor atractivo. Pero José Luis López Vázquez roza o, mejor aún, alcanza la perfección. Y no le va a la zaga Ana Marzoa. ¿Se conseguirá interesar al público en una obra de teatro tan simple a base de estar bien hecha? El tiempo lo dirá; el público mismo lo decidirá.
Un autor teatral cuya obra se va a representar en Nueva York habla por teléfono con la actriz que encarnará el papel de protagonista. A través de largas conversaciones se cuentan siempre lo mismo. Eso es lo malo. Si la situación se complicase... Si surgiesen temas nuevos... Si la disposición escénica, con uno a cada lado del escenario atados a un hilo telefónico que les corta los movimientos, se agilizase... Pero el espectador, nervioso porque si mira a la Marzoa no ve a López Vázquez y si mira a López Vázquez no ve a la Marzoa, inevitablemente pierde interés por un relato tan monótono y cuyo final está cantado desde el comienzo.
La culpa es del autor y en la medida que sea —no conozco la obra original— del adaptador. Los actores le sacan un partido inmenso a ese hablar siempre sin cesar sobre un único tema. No podrían mejorar su trabajo. López Vázquez nos hace desear una vez más que nunca deje de hacer teatro. El y Ana lo son todo, y es mucho, hay que reconocerlo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 12 de abril de 1989.)

"(...) Dos seres encerrados, uno por límites físicos, el otro psicológicos. Uno de ellos, el más atado, es el más libre, el más abierto. Pero los dos "separados" —como dice el título de esta comedia del británico Tom Kempinski—, además, por geografía, edad y condición social, y solamente unidos por un elemento que a la vez une y separa: sus teléfonos.
La pieza tiene muchas dificultades para el actor. Buena parte del tiempo actúan solos, en un falso diálogo que interpretan uno a uno con la mediación del aparato, agarrados a él, hablando con él, accionando con él, hasta agotar todas las variantes posibles de gimnástica telefónica..., sin que se note.
La obra está muy bien resuelta con la dirección siempre solvente de Ángel García Moreno. López Vázquez contenido y seguro, con la firme réplica de Ana Marzoa —fascinante voz femenina con extrañas resonancias difíciles de adiestrar— que parece ejemplificar en el personaje de Sara Wise ese juego de compensaciones que se da en la vida; fragilidad física y fortaleza moral.
Sara y Joe se relacionan telefónicamente en Separados. *Sara Wise reside en Estados Unidos y Joe Green en Inglaterra. Este canto al servicio telefónico extranjero es en Londres una comedia dramática con final feliz. En España hubiera salido teatro del absurdo. "Happening", teoría de la incomunicación, o arte abstracto. Comedia bien hecha, y un interesante y recomendable espectáculo teatral."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 21 de agosto de 1989.)

PRODUCCIONES COLSADA. Barcelona

¡BÉSAME, YOHNNY!

De J. J. Arteche y Ángel F. Montesinos. Dirección: Ángel Fernández Montesinos. Escenografía: Wolfang Burmann. Vestuario: José Ramón de Aguirre. Música: Augusto Algueró. Coreografía: Esteban Greco. Intérpretes: Tania Doris, Antonio Garisa, Margot Cottens, Jesús Castejón, Alberto Denis, Helena Variara, Marta Díez, Amador Castaño, Francisco Grijalvo, Belén Motta, Raúl Córdoba, Víctor Montesinos, Marisol Muriel y ballet. Estreno: 15 de septiembre de 1988, en el Teatro Alcázar de Madrid.

"(...) Sólo algunos números musicales y algunos momentos teatrales sobrepasan el tono medio del conjunto: un conjunto correcto, digno, pero que no supera la barrera de la corrección y la dignidad para llegar al verdadero éxito.
Y, sin embargo, no se puede acusar a Colsada de haber escatimado los medios. La música de Algueró es excelente; la obra está brillantemente vestida y decorada; el ballet se mueve con soltura a lo largo de todos los números, entre los que destaca un magnífico "Tango en rojo" y

un inspirado "Chicago", junto a un sugerente "Muelle 33". Pero en cambio, el texto teatral hace agua, y en esta ocasión el texto teatral es importante, porque se ha querido hacer, más que una revista, una comedia entreverada de números musicales y la comedia falla.

La pieza posee un argumento de principio a fin. Incluso se inserta la música en el argumento, en ocasiones con auténtico acierto, como en el número, cantado en solitario por Jesús Castejón, "Vendetta", probablemente el momento más brillante de todo el espectáculo, tal como lo acusó el público con sus aplausos, que solamente en tal momento resultaron ser entusiastas. El argumento, pues, prima sobre la música. Y es un argumento confuso, que arranca muy flojo en toda la primera parte del larguísimo primer acto, sube mucho en la segunda parte del mismo y se viene estrepitosamente abajo en todo el segundo acto.

Durante éste, el espectador deja de entender qué esta sucediendo; la excelente historia de gánsters que se desarrolla con anterioridad se convierte en un juego de despropósitos. Y en el patio de butacas el interés se desplaza a lo poco que ya da de sí el baile, también muy inferior en el segundo acto a los excelentes números del primero. En resumen, como obra teatral aquello no tiene valor. ¿Qué hay de bueno? Hay cosas, sin duda. Ya he señalado varios brillantes números musicales. Una magnífica dirección escénica de Ángel F. Montesinos. Un buen reparto: Garisa, eficaz en su línea habitual, como Margot Cottens. Magnífico —y el público así lo reconoció— Jesús Castejón. Acompañados los tres dignamente por el resto de los actores, no es por su trabajo por donde se va el interés, sino todo lo contrario: el reparto eleva la calidad del flojo argumento. Y Tania Doris se nos muestra mejor "vedette" que actriz, magnífica en todos sus números, brillante, guapa, elegante, llena de buen gusto. Simplemente, como obra de teatro, no hay contenido bastante para llenar las dos horas de representación. Pero, como ven ustedes, se ofrecen otros variados elementos capaces de proporcionar un grato pasatiempo." (Alberto de la Hera, "Ya". Madrid. 17 de septiembre de 1988.)

"(...) Los sucesos resultan más bien un poco tontitos. El diálogo carece de toda incursión en el ingenio y, así, asistimos apaciblemente a las transformaciones de Tania Doris en Johnny, elegante figura masculina muy bien llevada, o en Lucy, estupenda figura femenina muy medidamente vestida. Una "vedette" de revista tiene sus exigencias. Tania, sufridamente, ha renunciado a todas además de hacer el doloroso sacrificio de acortar mucho su espléndida cabellera. Dice, canta y baila con mayor soltura. Ha madurado. Lástima que no se le dé una ocasión de hacer un poquito de "sexy" y que los figurines que la visten (demasiado), aunque algunos muy acertados, pongan más a su servicio el espléndido gálibo de la artista en lugar de realzarlo.

El "play-back" siempre desluce. Más todavía si los megáfonos suprimen la ilusión del origen acústico y envuelven el auditorio. Tania Doris, impávida, supera, ignorándolos, esos desaciertos. Garisa es un veterano del género musical. Pecha con su cometido a fuerza de paciencia y sabiduría. Excelente en su habitual comicidad. Castejón, válido para empresas mayores. Helena Variara compone bien un tipo de "vamp" o "putana" para "gángster", si así lo prefieren.







Tres escenas de "¡Bésame Johny!", un musical de J. J. Arteche y Ángel F. Montesinos, en el que Antonio Garisa y Margot Cottens —a la izquierda de estas líneas— representan algunos de los papeles protagonistas. (Fotos: J. Juárez).

Insinuante, sensual, graciosa, Margot Cottens es otra veterana "todo terreno". Sale siempre del lodazal. Y no hay más. Hasta las niñas del "ballet", jóvenes, esbeltas, bonitas, que saben bailar y lucen limpios y atractivos figurines en "Tango en rojo", "Chicago", "Gatitas", destacan. Los "boys" marchan al mismo nivel. Burmann, aun dentro de una economía rigurosa, resuelve algunos escenarios con su habitual maestría. La música de Algueró, en el caso de que sea música, es el tatachín convencional dañado por la banda pregrabada.
La historia termina cuando Arteche y Montesinos quieren y como quieren. De cualquier manera. Pero eso daba igual. Nadie se la creía." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 18 de septiembre de 1988.)

"(...) Bésame Johnny, rezuma, en varios órdenes, desde el reparto a los planteamientos coreográficos, pasando por la idea de situar la historia —con las posibilidades formales que ello abre— en el Chicago de la ley seca, una voluntad de seguir rompiendo los viejos esquemas, que resulta, sin embargo, profundamente invalidada por la torpeza del libreto y el periódico recurso a números y soluciones que nada tienen que ver con el presumible propósito. El espectáculo se queda así en una especie de tierra de nadie, del que intenta rescatarlo Antonio Garisa apelando a los recursos cómicos y morcilleos de toda la vida." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 4 de noviembre de 1988.)

VENGAN MUJERES A MÍ
De Jiménez y García. Dirección: Colsada. Música: Maestro Soto. Escenografía: Vda. de López y Muñoz. Vestuario: Allepuz. Coreografía: Ana Lúpez. Intérpretes: Luis Cuenca, Roxana Nieto, Luis Oar, Mariola, Ventura Oller, Elisenda Ribas, Mayte Morales, Leo Martín y Paco Periu y el ballet de Apolo Danz. Estreno: 29 de septiembre de 1988 en el Teatro Imperial de Sevilla.

"Las revistas de Colsada forman toda una especie perfectamente delimitada dentro del género revisteril. Por su veterania, por su alienante alegría y por múltiples peculiaridades escénicas, se aproximan a la dimensión mítica del símbolo de la frivolidad. Y nunca engañan; el espectador que ve anunciadas las revistas de Colsada sabe lo que va a ver.
Una más de ellas, no peor ni mejor, que cualquiera de las de la larga saga —la titulada Vengan mujeres a mí*— ha inaugurado la temporada otoñal en el flamante Teatro Imperial, que, si hace unos meses celebrábamos su nacimiento, hoy tenemos que festejar su bautizo.*
Como está mandado por los cánones tradicionales de la firma, esta revista Colsada se asienta sobre dos bases firmes: el palmito de la vedette y la comicidad de Luis Cuenca. La primera, acompañada por la cantante Mariola, de firme voz y temperamental talante; por las vedettes Leo Martín y Silvia Fox y por la más reciente generación de las célebres alegres chicas de Colsada, cuya envidiable juventud está acompañada por la inevitable bisoñez. La segunda base, la cómica, está dominada por el popularísimo Luis Cuenca, quien con su sola presencia desata carcajadas indisimulables de su adicto público, y que en esta ocasión está óptimamente acompañado por el estupendo quehacer del veterano Luis Oar, cómico inseparable de la revista; por las tablas de Elisenda Ribas y por el oficio de Ventura Oller. Entre ellos y la colaboración de los genéricos, mantienen al peculiar público de revistas —de inconfundible sello propio y tan fiel que permite la supervivencia del género— en continua disposición hilarante.
El libreto de los señores Jiménez y García es como todo un puzzle, compuesto por piezas —equívocos eróticos— ensamblables hasta lograr el cuadro deseado. Considero un notable mérito escribir todos los años un libreto que debe seguir, inevitablemente, unas rígidas normas establecidas por la experiencia de los éxitos, sin recurrir al calco. Casi lo mismo podría decirse de la música. La de Vengan mujeres a mí *no se aparta un ápice de las características impuestas por el género y presta el adecuado servicio a la eufórica complacencia del respetable en la deseada medida, para que el placer del oído no desentone, e, incluso, armonice con el placer de la vista y produzca el ansiado acorde sensual."* (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 4 de octubre de 1988.)

¿QUIERE SER MI AMANTE?
De Jiménez y García. Música: Maestro Soto. Escenografía: Burman. Vestuario: José María Aguirre. Coreografía: Nicola Nishiky. Intérpretes: Tania Doris, Luis Cuenca, Luis Oar, Ventura Oller, Mayte Morales, Mariola, Antoni Pierrot y el ballet Obsesión 92. Estreno: 3 de marzo de 1989, en el Teatro Rex de Castellón.



"La reaparición en el Apolo de Matías Colsada de la bella Tania Doris vuelve a producirse con el eterno Luis Cuenca, que pasea por el escenario su mucho oficio y que, de vez en cuando, suelta el gesto inconfundible que marca las diferencias.
¿Quiere ser mi amante? *es, dentro de las producciones de la casa, un espectáculo singular. Lo es por la abismal diferencia que existe entre lo que llamamos libreto —pésimo, incongruente y por debajo de todos los mínimos imaginables— y los llamados números musicales.*
Parece ser que la nueva revista de la popular pareja Doris-Cuenca recoge bastantes cosas del vestuario y estilo de Bésame, Johnny, *la desafortunada aventura madrileña de Tania Doris. O sea, que a partir de aquello se ha intentado salvar lo que se pueda con esta nueva revista. Salta a la vista la notable diferencia a que antes me refería, aunque es posible que para los incondicionales de la habitual pareja todo sea uno, y, en definitiva, los "sketches" no dejan de ser un relleno obligado y sin más miramientos.*
El espectáculo del Apolo, por otra parte, no engaña, en el sentido de que se asienta en lo más tradicional del género que cultiva, con afán, uñas y dientes, el bueno de Colsada.
Y a partir de esto, la fidelidad de un público bastante heterogéneo pone lo demás. Los también fijos Luis Oar y Ventura Oller cumplen con lo que se les pide, que no es otra cosa que servir la escena a los titulares de la casa.
En todo caso, yo resaltaría el buen funcionamiento del ballet, la esbeltez y el buen hacer —con mejores acentos teatrales— de Tania Doris y un atractivo y cuidado vestuario.
Musicalmente la cosa funciona bien, con excelente ritmo y pegadizas melodías. Lo malo es lo demás: el texto, lo hablado, los diálogos. Imperdonables." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 29 de marzo de 1989.)

"(...) Ya dijimos que Matías Colsada iba a amortizar su inversión madrileña, el enorme gasto que supuso Bésame, Johnny. *Y pudiendo haberlo hecho con texto elegante, a tenor de vestuario y decorados, ha echado mano a libreto anticuado, con chistes de segunda mano, situaciones equívocas que rozan la estupidez, y un mal uso del vocabulario que pone en peligro hasta la virginidad inmaculada de la diosa Tania Doris, verdadera institución en el sector.*
Colsada, el productor que dirige la carrera de la estrella, tuvo entre manos una idea, casi ya un texto de Carles Valls, para que fuera ella, junto a Paco Morán, Luis Oar, Elisenda Ribas y Ventura Oller quienes formalizaran la puesta en escena. Pero a última hora se lió la manta a la cabeza y encargó un sainete a Jiménez y García (seudónimo), al que el maestro Soto puso música. Y salió ¿Quiere ser mi amante? *Así puestos, La Tijera de Oro, que era una mercería en el montaje madrileño, es aquí peluquería para que*

su dueño, Antoni Pierrot, haga un afeminado al uso. Y eso es sólo el comienzo. Luego, el vestuario se acopla a números musicales que nada tienen que ver con lo que está pensado. Y se nos escamotea cierta elegancia visual, como ese desfile de modas, del que tanto se nos habla (y que se vio en Valencia cuando el estreno), y que aquí se ha omitido.
Porque el nuevo libreto toma referencias del original, visualizando tíos que viajan, canciones al borde del tren, desplazamientos a Chicago, que, si bien en el original tenían sentido, aquí aparecen como reclamo del surrealismo más inesperado, ineficaz y, por supuesto, casual. Adulterios, impotencia, infidelidad, transacciones carnales (previo pago, que es un nuevo timo), todo está allí, trufado con chistes conocidos y sin coherencia que permita la menor crítica.
Tania Doris, la tentación (que canta aquí de nuevo), vuelve a ser la estrella salvadora del desaguisado. Pone belleza, buena fe, su cuerpo escultural y su sapiencia en el género, al servicio de ese tren de mercancías.
Luis Cuenca recrea el marido impotente, salvado gracias a un "ginseng" japonés que se llama, graciosamente, "Nokodas", y utiliza recursos, corbatas, gestos y hasta luce sus piernas en número de tenis. Ventura Oller hace muy correctamente un conde sinvergüenza que resulta el personaje menos estúpido de todos. Y Luis Oar (¿van a arreglarle el micrófono inalámbrico algún día?), hace un tío carnal de la protagonista en su registro habitual. A su lado, una sorpresa: Mercedes Allepuz, guapa, oronda y simpática taquillera del teatro sustituye, con corrección más que admirable, a la genial Elisenda Ribas, enferma por afonía estos días.
El cuarteto de vedettes, Mariola, su hermana Silvia Fox, Leo Martín y Maite Morales se pasean por el cuento que ni ellas son capaces de creer. El ballet, alimentado al "ginseng", gasta inútilmente energías sobre una partitura que merece otro tratamiento absolutamente distinto." (Josep Sandoval. "La Vanguardia". Barcelona. 28 de marzo de 1989.)

PRODUCCIONES JUAN PEDRO DE AGUILAR. Madrid

EL RETABLO DE SAN ISIDRO, LABRADOR DE MADRID

Basado en textos de Lope de Vega. Adaptación y dirección: Juan Pedro de Aguilar. Decorados: Fernando Parro y Ángel Sánchez. Vestuario: Concha González. Intérpretes: Juan Antonio Gálvez, Luis Lorenzo, Concha Goyanes, Carmen Lagar, Mercedes Viudez, José María Martín, Ismael Abellán, José Palao, José María Gambín, Juan Pedro de Aguilar, Mercedes Alegre, María Graciani, Rosa Olaide, Giovanni Rodríguez y Ricardo Rodero. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en el Corral de Comedias de Almagro, dentro del Festival de Almagro.

SERES DE AIRE Y FUEGO

De Juan Pedro de Aguilar. Dirección: Juan Pedro de Aguilar. Intérpretes: Mercedes Alegre, Lucía Beviá, Azucena de la Fuente, Julián López Montero, Toni Misó y Juan Manuel Navas. Estreno: 2 de mayo de 1989, en Alcalá de Henares (Madrid). Compañía concertada con el INAEM del Ministerio de Cultura.





En la otra página, Tania Doris, intérprete de "¿Quiere ser mi amante?". Sobre estas líneas, dos escenas de "Seres de aire y fuego", de Juan Pedro de Aguilar; cuentos tradicionales y motivos folclóricos, entreverados.

"(...) La obra consistió en la narración escenificada de varias historias contadas por tres venerables ancianas, las parcas, seres mitológicos que rigen el destino de los hombres: Nona, asiste al nacimiento; Décima, hila la hebra de la vida, y Morta, la corta cuando quiere. Las parcas muy acertadamente interpretadas por Mercedes Alegre, Lucía Beviá y Azucena de la Fuente.
El espectáculo está basado en cuentos tradicionales y motivos folclóricos (la venta del alma al diablo, el castillo de irás y no volverás, la serpiente de las cinco cabezas, entre otros), que nos sonaban a cuento de nuestra infancia, ya sea de lectura infantil o contado por nuestras abuelas.
Las historias estuvieron muy sabiamente colocadas, pues ya desde la primera, "Blancaflor, la hija del diablo", una de las más largas de las siete, que sirve para introducir al espectador en ese mundo de seres fantásticos y aventuras sin límite que se prolongará en las sucesivas hasta la última caída de telón. De las incluidas en la primera parte destacaríamos las tituladas "Juan el de la vaca" y "Mariquilla la traviesa", piezas especialmente encantadoras, tanto por sus toques de humor como por la acertada interpretación llena de matices.
De la segunda parte se podría destacar la curiosa historia de "El enfermo fingido", así como "El peral de la tía Miseria", donde no faltaron, junto a los elementos humorísticos, las críticas a la Iglesia y a otras instituciones internacionales que van por el mundo con el título de benéficas.
Interpretación correcta, en la que podríamos destacar la versatilidad de Lucía Beviá y la expresividad y buena situación sobre las tablas de los otros personajes.
Destacar de nuevo la puesta en escena y la buena dirección, que consigue una estética que, a pesar de lo popular del contenido, nunca caen en el recurso fácil de lo chabacano; con una sencillez imaginativa que es capaz de sacar un enorme partido de pocos elementos. La música oportunamente seleccionada y utilizada añade un tono poético a este espectáculo popular, estético y lírico de por sí.
Comentario aparte merecen las máscaras y animales (la vaca, el toro, el caballo, el unicornio) que enriquecen el espectáculo y le dan vistosidad.
En suma, un trabajo teatral que merece el más cálido de los aplausos, trabajo teatral que divierte, que conmueve con su humorismo bienintencionado y que mantiene un objetivo claro: que la gente, el público, se lo pase bien sin tener que "echar mano" de un humor zafio y barato." ("Bisagra", núm. 48. Toledo.)

"(...) Seres de aire y fuego *presenta unos atractivos indudables, a priori, la traslación de cuentos tradicionales españoles que tienen un carácter de fantasía que posteriormente no se corresponde con el resultado de la representación de los mismos.*
Hay, en ese paso de la expectativa a la visión directa una gran dosis de desencanto por lo que tanto se prometía y lo que se obtiene a cambio de ello.
Uno esperaba ver esos cuentos, esas historias que se siguen manteniendo en estado bruto, en la tradición oral, para que cualquiera que lo pretenda vuelva a intentar su adaptación, basados en un texto sólido, con diálogos inteligentes, en correspondencia con la belleza de los versos

escuchados en este festival. Pero la adaptación que se ha hecho de los cuentos es pobre y los diálogos sin sustancia.
El planteamiento de la obra es discutible, pues parte de la acción es escamoteada por voces en off que narran parte del cuento que el espectador no presencia. Este recurso que podría pensarse útil para condensar las historias tiene un efecto contrario.
El mejor de los cuentos puestos en escenas es el de la mujer enamorada de tres hombres: el ambiente de delicadeza, subrayado por una música adecuada, está conseguido y un espíritu soñador, de nostalgia por aquella época del siglo XIX.
Las interpretaciones son muy desiguales en unos actores que aún no dominan la dicción de los textos y que llegan a exagerar extremadamente las situaciones de gracia, con lo que éstas la pierden." ("Extremadura". Cáceres. 17 de junio de 1989.)

PRODUCCIONES JUANJO SEOANE. Madrid

CON LA MOSCA EN LA OREJA

De Georges Feydeau. Versión: Juan José Alonso Millán. Dirección: Ángel F. Montesinos. Escenografía: Alfonso Barajas. Dibujos: Mingote. Vestuario: Alfonso Barajas y Elena Sánchiz. Intérpretes: Pepe Lara, Luisa Fernanda Gaona, Paco Camoiras, Emiliano Redondo, María Luisa San José, Analía Gadé, Ángel de Andrés López, Carlos Manuel Díaz, Vicente Parra, Rafael Castejón, Cristina Soldevila, Mary Begoña, José Jorda, Jesús Cisneros y Pino Ortega. Estreno: 30 de noviembre de 1988, en el Teatro Albéniz de Madrid.

"Todos los efectos de lo cómico se encuentran en la obra de Feydeau. Para ello, utiliza todos los medios: la sorpresa, el impacto de lo imprevisto, el horror sobre la persona, el enigma, la repetición del gesto y de la frase. Sus situaciones nos llevan a un embrollo de consecuencias límite que desembocan en una persecución enloquecida.
En los tres periodos de la obra de Feydeau resalta el personaje de la mujer a través de cuyo lenguaje se muestran los giros absurdos y descabellados que emplea el autor.
Feydeau es el autor más grande que ha dado Francia después de Molière. Evidentemente, su teatro está hecho para verlo representado. Sus obras tienen la fuerza y la violencia de las tragedias; sus personajes están enmarcados por la fatalidad. Pero, mientras en las tragedias el espectador se estremece de espanto, en el teatro de Feydeau la risa brota incontenible. Sus criaturas no tienen siquiera tiempo de quejarse, ya que su destino es hacer reír y la pequeña catástrofe que acaba de terminar abre el camino para un nuevo enredo, que no será más que el comienzo de una serie continuada de embrollos, rebosantes de hilaridad.
Jean Cocteau decía que los dioses construyen, para la destrucción de los hombres, máquinas muy perfeccionadas. Sin embargo, el dios Feydeau fabrica la suya en una tienda de bromas y trucos. Por eso, Jean Richepin se asombraba de que su cerebro pudiese engendrar tantas locuras razonables y dispuestas a estallar. Georges Feydeau murió por haber querido divertirnos, quizá víctima de su propio ingenio." (Fragmento del programa.)

"(...) Hay dos maneras de representar a Feydeau. Una, tomándolo en serio. Otra, exagerando sus rasgos cómicos. Ejemplo de la primera, recuerdo un montaje de La puce a l'oreille *que vi hace veinte años en el Theatre Marigny de París con el finísimo actor predilecto de Rohmer, Jean Claude Brialy en el papel doble Chandebise-Poche, con la encantadora Micheline Presle y el galán Daniel Ceccaldi. Tipo de la segunda este brillante montaje dirigido por Montesinos en el que los personajes principales proceden a la caricatura y algunos de los secundarios a la moderación, con un desequilibrio que perturba la significación estética de la comedia a la que se otorga un estilo arrevistado, quizás en busca de la eficacia ante el gran público.*
La mosca en la oreja, es una pieza maestra de precisión. Los personajes se definen por sus palabras y por sus actos. Son retratos vivísimos de un momento social. La necesidad de abreviar para satisfacer la tradicional impaciencia del espectador hispano, desdibuja los caracteres. Se desvanece el curioso moralismo de Ferraillón, un soldadote exigente en criterios morales que no se apliquen a su actividad; resume las contradicciones de la protagonista, aquí Brigitte (no Raymonde) dispuesta al juego del adulterio, al par que enamorada del marido y virtuosa a la hora de aliviarse de ropa, aunque eso haya sido trastocado por el inapelable liguero en la graciosa escena del cuarto número 5 del "Minet Galant". Algo parecido con el impaciente inglés Rugbi, vestido de marinero, no se sabe por qué, en tanto que la conversión del amigo extranjero en pintoresco argentino está lograda tanto en el léxico como en la caracterización. Funciona, pese a los cortes fulminantes, la relojería del "vodevil" aunque se pierdan sutilezas muy cómicas, realmente deliciosas y el público ríe las sorpresas, los encuentros, los equívocos que se atropellan, perdiendo matices, en el final del primer acto, que corresponde al final del segundo acto del original. Desecada la acción, languidece en el segundo (tercer) acto que es un desenlace explicativo para que todo acabe bien después de los sustos, carreras y embrollos montados por la diabólica habilidad de Georges Feydeau.
Analía Gadé hace correctamente la Brigitte celosa, distinguida, proclive a la infidelidad e intrigante que origina el gran barullo. Luce con distinción dos modelos muy elegantes, el segundo preparado para un semi-"strep-tease" jamás soñado por el autor. Discreta, quizá demasiado movida, María Luisa San José en la Lucienne metida en líos, y graciosa Luisa Fernanda Gaona en la camarerita infiel.



Destacan por su naturalidad, su buena composición de los personajes, Castejón en el gracioso hotelero Ferrallón y Mary Begoña en la hotelera, ex cocote redimida. El tono de esta pareja podría haber sido el metrónomo, el diapasón, de todo el nivel interpretativo y el conjunto habría ganado con ello.
Ya se ha hablado de Ángel de Andrés López. En torno a él, brilla, mucho mejor que de costumbre, Vicente Parra en un argentino furioso, cómico, muy divertido. Pepe Lara defiende con dignidad su segundo Chandebise, pícaro y mal pronunciador, y están subidos de tono Carlos Manuel Díaz, Emiliano Redondo, Cisneros. No hacía ninguna falta introducir esa "cocote" que no puso Feydeau.

Con la mosca en la oreja *es una versión muy a la española de una pieza maestra del "vaudeville" de principios de siglo. Feydeau, representado a veces en la Comedie Française, sigue esperando aquí su oportunidad."* (Lorenzo López Sáncho. "ABC". Madrid. 2 de diciembre de 1988.)

"Se trata, como es habitual en el género, de una comedia de equívocos. Los personajes se confunden continuamente, y el que espera encontrar a su amante encuentra a su mujer, el que cree citarse con una amiga topará con una desconocida y, en este caso especial, el parecido físico entre un magnate de los seguros y un mozo de hotel proporcionará abundante tema para el error y la confusión. Pero el público acompañó la obra con sonrisas, y el vodevil requiere carcajadas.
El reparto es notable: un plantel de actrices y actores excelentes que además lo hacen muy bien. Analia Gadé, elegante como siempre, señora de la escena, mantiene el tono de la representación a un alto nivel. El resto del reparto tiene altura, pero no todos están en su papel. Yo hubiese sugerido un reparto distinto, dado que es preciso que los actores den la edad que se supone tienen en la obra. Y varios no la dan. Angel de Andrés, Carlos Manuel Díaz, María Luisa San José, pese a su maestría, están fuera de lugar, porque sus personajes son mayores que ellos; el hecho se evidencia comprobando lo bien que están Emiliano Redondo, Vicente Parra, Pepe Lara, Rafael Castejón y Paco Camoiras, llamados a actuar de acuerdo con su presencia física. Y cuando el reparto hace agua —pese, repito, a que todos trabajan muy bien—, el conjunto se resiente. Lo que me parece estar en la base de una cierta falta de veracidad del espectáculo, de la que el espectador inconscientemente se resiente.
Hay que aplaudir —ya lo hizo el público— el excelente decorado, el lujoso vestuario, la cuidada atención a los detalles. Todo ello compone una función entretenida, pero que deja un sabor de boca de un cierto desconcierto, porque se intuye que podía haber resultado mejor. Podíamos habernos reído más." Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 2 de diciembre de 1988.)



En la otra página, Analia Gadé y Mary Begoña. Sobre estas líneas, Angel de Andrés López apuntado por Vicente Parra. Los cuatro actores representan "Con la mosca en la oreja", de Georges Feydeau. (Fotos: Chicho).

"De aquí nace todo el teatro cómico burgués que está durando más de un siglo y se prolonga con nuevas combinaciones en torno a lo mismo: equívocos, sosias, adulterios, apuros, maridos cornudos, esposas casquivanas. Carreras, escaleras arriba y abajo; escondrijos, montones de puertas, espías, gritos para animar a los espectadores ("¡Esto es la locura! ¡Jamás olvidaré este día! Pero, ¿qué está pasando aquí?"), y, en los últimos momentos, las carreras, saltos y apuros para lograr un final feliz. Aunque pícaro. Los hombres seguirán engañando a sus mujeres que serán de virtud frágil, de forma que ese aspecto de la sociedad burguesa, que hace contraste con el drama de las letras de cambio, se siga asegurando como un paso adelante en la evolución hacia el bienestar. Normas, pero con capacidad para burlarlas.
No sacó Georges Feydeau su teatro de generación espontánea. Llegaba desde Aristófanes, desde Plauto y otros: del fondo grecorromano. Pasó por lo que en el Siglo de Oro español se llamó "comedia de enredo", y por arlequinadas a la italiana. Feydeau lo adaptó con arreglo a nuevas posibilidades escenográficas y, sobre todo, a una sociedad parisiense de final de siglo; dejó flotar continuamente una rijosidad especial, de la línea fina. Le han sobrado herederos.
Y, de cuando en cuando, tiene estas resurrecciones insólitas; tras años de olvido, hay dos obras suyas en la cartelera madrileña. Esta clásica, Con la mosca en la oreja (La puce a l'oreille, *1907) lo tiene todo, incluido el tartamudo, el borracho, los personajes idénticos. Juan José Alonso Millán ha afilado su versión española para darle a los chistes y a los juegos de palabras un valor real, aunque ha ahorrado poca longitud: pasan dos horas y cuarto con este juego. Demasiado para una resurrección.*
La compañía está encabezada por un famoso reparto —Analia Gadé, Angel de Andrés López, María Luisa San José, Rafael Castejón, Mari Begoña, Pepe Lara, Vicente Parra...—, aunque Angel Montesinos ha conseguido que tengan todos una homogeneidad y que se muevan con el vértigo preciso dentro de los calculados escenarios de Alfonso Barajas. El público —entre ellos, la Reina: era una función benéfica— aplaudió, rió a carcajadas y ovacionó." (Eduardo Haro Tecglen. "El País'. Madrid. 2 de diciembre de 1988.)

"(...) ¿Son abstracciones, piezas de ajedrez, manejadas matemáticamente por un autor ingenioso y ávido de efectos, o son gentes de la vida real, personajes con una entidad, cuyas disparatadas historias eróticas ponen en evidencia el lado grotesco de su pretendida dignidad social? ¿De quién se ríe Feydeau? ¿O la risa está en una situación de fantasmas intercambiables?
Todos los Feydeau que he visto en España, desde aquel Sistema Ribadier *que el propio Angel Fernández Montesinos montó en el Infanta Beatriz hace unos años, han optado por el segundo camino. Ignoro si no cabe otra elección o si, en definitiva, Feydeau daba elementos y pistas que eran suficientes para que sus contemporáneos humanizaran unos personajes que, ahora y aquí, con la distancia social y temporal que nos separa, se nos han vuelto soportes cómicos, como lo son, pongamos por caso, la mayor parte de los "personajes" de una película de los hermanos Marx. ¿Sería esa la genialidad de Feydeau? ¿O acaso el empeño con que intenta reordenar la realidad y volver a atar los cabos a lo largo de los terceros actos de sus obras —cosa que nunca harían los hermanos Marx— no expresa su voluntad crítica, su condición última de observador irónico de la sociedad, antes que la de un creador de abstracciones cómicas?*
Ahí están las preguntas. Como en el Albéniz, un conjunto de respuestas, orientadas en esa descarnada visión del vodevil, subrayada por la

versión de Juan José Alonso Millán, servida por un sólido reparto en el marco de una escenografía de Alfonso Barajas y con un tono de profesionalidad en la dirección y la producción que quizá tuvo Feydeau entre nosotros." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 9 de diciembre de 1988.)

PRODUCCIONES JUSTO ALONSO. Madrid

SORPRESAS

De Dan Goggin. Dirección: Jaime Azpilicueta. Escenografía: Emilio Burgos. Vestuario: Peris. Coreografía: Goyo Montero. Dirección Musical: Álvaro Peire. Músicos: Álvaro Peire, Juan Ramón Arias, Julio Cano y Manuel Sanjurjo. Intérpretes: Mari Carrillo, Paloma Hurtado, Fernanda Hurtado, Teresa Hurtado y Mari Carmen Ramírez. Estreno: 7 de septiembre de 1988, en el Teatro Bellas Artes (Madrid).

"La idea es "novedosa, pero la forma es muy tradicional", afirma Jaime Azpilicueta, que ha contado con su equipo habitual para dar forma a esta obra. "Es un espectáculo muy sencillo aparentemente, pero por dentro es más complicado que Evita. Yo llevo año y medio preparándole y es el que más he ensayado, desde hace tres meses todos los días siete horas".
Una familia al completo, Mari Carrillo y sus tres hijas: Paloma, Teresa y Fernanda Hurtado, acompañadas de la estupenda voz de Mari Carmen Ramírez, convierten la obra en algo "terriblemente divertido y absolutamente relajante. Es un musical diferente, nunca se ha visto un musical americano hecho por monjas", dice el diretor." (Declaraciones de Jaime Azpilicueta, director, a Begoña Piña. "Diario 16". Madrid. 2 de septiembre de 1988.)

"Sorpresas *es un juego de palabras: monjas, hermanas presas. En el sentido literal no hay más que una sorpresa, la del inicio; lo demás son formas para intentar mantener la única situación. (El juego de palabras original es intraducible: "nunsense" por "nonsense". "Nun" significa monja; "nonsense" es frivolidad, bobada, lenguaje sin sentido.) La situación: una comunidad religiosa toma una "vichyssoise" en malas condiciones, y mueren todas las monjas excepto unas cuantas que se fueron a jugar al bingo, donde han perdido su dinero. Las supervivientes no tienen con qué enterrar a las fallecidas; las meten en el frigorífico y arbitran algunos recursos, hasta que sólo quedan cuatro cadáveres; la madre organiza un espectáculo musical benéfico. Los números de este espectáculo forman la base de la comedia. El final: una de las hermanas, amnésica —sor Amnesia—, recuerda su verdadera personalidad: fue ganadora de una quiniela, y ese dinero permitirá dar entierro cristiano a las fallecidas y, sin duda, mejorar la comunidad. Los números, realmente, recuerdan lo que podría ser un espectáculo organizado por monjas levemente aficionadas. Han sido, como el texto, comprimidos en su versión española, hecha con el conocido oficio de Jaime Azpilicueta, que también dirige. Algunos números han cambiado de protagonista. Las sospechas de irreverencia no tienen lugar; el disparate —"nonsense"— no llega a ser más que teórico. Hubiera resultado mejor si se hubiese acentuado o desbordado. Pero no es eso lo que se busca, sino un público fácilmente complacido y atraído, sobre todo, por el reparto: Mari Carrillo, las hermanas Hurtado y la cantante Mary Carmen Ramírez. Lo más apreciable es Mari Carrillo y la voz oportuna de Mary Carmen Ramírez, que recuerda de cuando en cuando que se trata de un musical de verdad y que hay unos músicos en escena, aunque la partitura de Dan Goggin —autor también del libreto y las canciones— no tiende a ser recordada. Mari Carrillo es una primer actriz que convierte en teatro todo lo que toca, y aquí hace casi soportable las dos horas de representación sin interrupción. Sus hijas nos tienen acostumbrados a interpretaciones más sueltas, más improvisadas, más libres; la tiesura del texto, que no se compensa tampoco por la verdadera profesionalidad en la canción y el baile que requiere una obra de este tipo, no las hace salir de un mundo soso.*
Es el primer estreno de la temporada. Había un público amistoso y ansioso de cuajar un éxito: fue capaz de subrayar algunos números que le parecieron especialmente felices y, sobre todo, de destacar la calidad y el riesgo de Mari Carrillo en este papel y las excelentes intervenciones habladas y cantadas de Mary Carmen Ramírez." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 9 de septiembre de 1988.)

"Si en la condición misma de cualquier espectáculo teatral está el llamar la atención del espectador, el prometerle o encarnarle historias, imágenes, palabras o personajes más conectados con su imaginario —entendido esto como la apetencia de lo no vivido o de lo no expresado en la vida cotidiana— que con su experiencia, la norma se distorsiona cuando, como ocurre en tanto teatro de nuestros días, la rareza del tema se convierte en el aliciente fundamental.
Mucho de ello hay, me parece, en este "musical de monjas", en el que la historia —la muerte por epidemia de la mayor parte de las monjas de un convento y el subsiguiente festejo organizado por las supervivientes para poder enterrar con los fondos obtenidos a las que, debido a las veleidades económicas de la madre superiora, ha habido que guardar momentáneamente en la nevera— es un disparate, más guiado por el ánimo chistoso que por el humor negro, y donde, en definitiva, se consigue que las monjitas canten y bailen lejos, a la vez, de cualquier antecedente irreverente o empalagoso. El carácter absurdo —un absurdo sin la menor significación— de la historia reduce su malicia a la ingenua iconografía irreverente de los viejos y severos hábitos entregados a alguna que otra danza contenidamente moderna o a las pequeñas frivolidades de este mundo. Es decir, lo preciso para que el público se sorprenda, se divierta y no se escandalice.
En un trabajo de estas características, lo fundamental es lo que podríamos definir con la palabra "simpatía". Para lo cual es necesario cumplir varios requisitos. El primero, una música elemental y pegadiza; el segundo, un reparto que despierte anticipadamente el efecto del público; el tercero, un director que no complique la vida e intente que todos los elementos se pongan al servicio de esa mezcla de ingenuidad y complicidad que es, en definitiva, la sustancia del espectáculo.
Todo ello se cumple holgadamente en el montaje del Bellas Artes del que es estrella la familia Hurtado-Carrillo, es decir, la insigne Mari Carrillo —que ha hecho los personajes más difíciles y diversos en el teatro español del último medio siglo— y sus hijas Paloma, Teresa y Fernanda, vitales y divertidas, completando el reparto Mari Carmen Ramírez, que es, además, la "cantante" seria del espectáculo, la que además de jugar, da la nota." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 16 de septiembre de 1988.)

"(...) En su conjunto, el espectáculo que acaba de estrenarse en el Bellas Artes es bastante pobre. De hecho, reúne la mayor parte de los defectos que una y otra vez vengo denunciando en las "revistas" y "musicales" al uso entre nosotros: consisten —y este caso no es una excepción— en una serie de bailables con letras y música por lo general absolutamente vulgares, entreverados de una historieta más o menos cómica que sirve de pretexto livianísimo para unir unos con otros los números musicales. Algo que para interesar y superar la vulgaridad habitual exigía: que la música tuviese calidad; que las letras que se cantan y los bailes fuesen atractivas y vistosos; que la teatral, musical y coreográfica tuviese calidad, y que el resto se presentase envuelto en un ropaje brillante: escena, luz, vestuario.
¿Reúne Sorpresas *alguna de estas cualidades? Una, indudablemente, sí: la mejor de* Sorpresas *es la interpretación. Pero vamos por partes.* Sorpresas *es una historia inconsistente y, además, macabra y de escaso gusto; la de un convento en el que una equivocación de la cocinera ha envenenado a la mayor parte de la comunidad. Las pocas restantes se dedican a enterrar a las fallecidas, pero les fallarán los cálculos económicos y no tienen al final dinero para enterrar a las cuatro últimas. Y tal espectáculo, entreverado de relatos que nos cuentan todo lo anterior, salpicado de chistes que se quiere que sean graciosos y que se quedan tan sólo irreverentes, y adornado con alusiones más o menos burdas al nada divertido tema de fondo es lo que vemos en el escenario.*
Que las "vedettes" vayan vestidas de monjas es, en principio, una sorpresa y puede tener su gracia; al cabo de un rato el efecto está archigastado y ha perdido toda su eficacia.
Capítulo aparte —lo indiqué más arriba— merece la interpretación. Mari Carrillo es capaz de todo en la escena: incluso de bailar con verdadera sal, hacer reír con todo el donaire del mundo y, por encima de todo, interpretar como lo que es: una magnífica actriz. Cuando se alcanza el nivel de Mari Carrillo, se puede con todos los géneros. Mari Carrillo hace una madre superiora que dignifica su papel, lo eleva por encima del texto y obtiene un verdadero éxito personal. La acompañan con gracejo sus tres hijas, y Mary Carmen Ramírez, que tiene una voz sobradísima para el papel —como la gran intérprete de zarzuela que es—, llena la escena con sus dotes de cantante y centra en sí lo mejor de la parte del espectáculo. Por ellas no queda; es todo lo demás lo que falta." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 10 de septiembre de 1988.)

"Un espectáculo menor, un musical de bolsillo como Sorpresas, *esa invención de Don Goggin, traducida, adaptada-traicionada al español por Azpilicueta, no es precisamente cualquier cosa, si se fabrica "Off Broadway". El virtuosismo de los actores norteamericanos, que cantan, hablan, bailan, todo de verdad, hace relucir como*





Dos escenas del musical "Sorpresas", de Dan Goggin. Arriba, Mari Carrillo, flanqueada por Fernanda y Teresa Hurtado; a la izquierda, Mari Carmen Ramírez, y a la derecha, Paloma Hurtado. Debajo, Mari Carrillo en su papel de monja-vedette. (Fotos: J. Juárez).

de mínima tramoya dentro de un gracioso espacio escenográfico propio del ingenio de Emilio Burgos. El juego divierte, si en algún momento decae y la sombra del tedio asoma, un alarde de Mari Carmen Ramírez o un número de Mari Carrillo le devuelven al espectáculo su frescura un tanto escolar y aficionada. Basta el hondo espíritual de la señora Ramírez, deliciosa sorpresa de una gran cantante, o el sugestivo encanto de Mari Carrillo en "La gran star" para levantar a términos de Broadway el tran-tran de un espectáculo en el que Azpilicueta ha puesto la magia que le era posible en la cajita del prestidigitador de que disponía." Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 10 de septiembre de 1988.)

"(...) Sorpresas *cumple con los requisitos obligados, en este género de nada simple desempeño, de brindar un ritmo musical "pegadizo", algunos pasajes verdaderamente divertidos y un trabajo interpretativo intenso. Desde ese punto de vista, es una comedia musical que hace pasar el rato al espectador, que de eso se trataba.*
Lo que no hay en Sorpresas, *y eso que parece requisito indispensable en un musical que se precie, es una escenografía aparatosa, ni un elenco igualmente hábil para cantar, bailar e interpretar. El relato anecdótico que vertebra el argumento lo justifica plenamente, pero para el espectador resulta más difícil de justificar."* (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 14 de marzo de 1989.)

gemas estos juegos que suelen apoyarse en unas máquinas novísimas puestas a punto para hacer del teatro una verdadera magia.
A tantos kilómetros de la Calle 42 como hay desde allí a nuestra madrileña calle del Marqués de Casa Riera, la cosa es otra cosa. Al virtuosísimo polifacético americano se le sustituye por dos virtuosísimos especializados: el de una gran actriz como Mari Carrillo y el de una cantante de hermosa voz y alta técnica como Mary Carmen Ramírez. Las tres hermanas Hurtado disponen de una comicidad peculiar. O sea, tienen personalidad. Así es como los focos deslumbrantes de Broadway entornan aquí los ojos en un guiño de complicidad que pide complicidad.
Sorpresas *es un cuentecillo blanco cargado de pequeñas ironías. Las Hermanas de Hoboken, un día misioneras en Africa y otro enfermeras de lazareto en París, con lo que sueñan es con las luces del escenario. La muerte, por salmonella, de cincuenta y dos hermanas del convento y la necesidad de conservar a algunas de ellas en la nevera, las ponen en movimiento, en los peligros seductores de la rampa escénica. Así, mientras cuentan sus desdichas, influyen dulcemente a sus espectadores hacia la limosna y satisfacer sus secretos sueños de mínima vanidad y mínima licencia, cantando no bajo la lluvia pero sí en apuros, se retratan en una sucesión de pequeños números musicales, "La gran star", "El olor de las lilas", "La muerte del cisne en el lago de las monjas", "Hermanas...", "Andrews", etcétera, en las que se suceden las notas sentimentales, los toques humorísticos, se pasa del solo al claqué y del concurso al refrigerio monjil ofrecido a los espectadores.*
Música leve, fácil, tratada entre el alarde (Ramírez) la representación (Carrillo) el "quisió" remedatorio y cómico (Hurtado) en las realidades y/o simulaciones del "play-back", en un juego

"(...) En seguida comprobamos que nada de subversión, sólo picotazos, picotazos de mosquito superficiales, que casi no dejan ronchа. Y la estética, que parece romper contra el "musical" de Broadway desde una asumida pobreza, termina homenajeándolo. Sorpresas *se descafeína rápidamente para transformarse en un intento de canto sin cantantes, de baile sin danzarinas. Sólo actrices que, desde lo cómico, parodian sin incisión el contexto conventual. Picotazos que ninguna huella dejan al cabo de unos minutos de producirse.*
El musical se realiza desde la única fuerza de las intérpretes, en su individualidad y coralidad, según los casos. La música no es excesivamente inspirada, salvo un par de números, un espiritual y la apoteosis final, parodia de parodia, que la cierra.
La anécdota es leve, y apenas se desarrolla desde la idea inicial. El conflicto entre los personajes, que parece comenzar con cierta fuerza, se deslee como un azucarillo. Y las canciones se suceden. Música en "play-back" que el crítico detesta, pero que ya es moneda corriente y distorsión general en el canto (esos inalámbricos continuos)... Números coreográficos muy sencillos, telones que se abren y cierran, algunos esquemas naïf de decorado... lo cómico toma el lugar de lo subversivo y el conjunto tiende a la sosería, desde la falta de incisión que es regla general.
Punto positivo es la interpretación. Y más que por sus valores musicales o coreográficos, o por la incorporación de unos personajes esquemáticos, por la capacidad de improvisación.
Lo más divertido del espectáculo son los números de la familia Hurtado cuando rompen el esquema del texto y entran a tumba abierta en el diálogo con el público, el monólogo que se transforma en "nonsense", en el juego destruc-

tor de los objetivos (la escena de los violoncellos).
La magnífica actriz Mari Carrillo compone un tipo cómico, sin perder la dignidad, y sus hijas —otro espectáculo familiar— juegan a fondo la improvisación, y el matiz grotesco de sus tipos, que el texto no se atrevía a conferirles. Los momentos en que se apartan de éste son, con mucho, los mejores del espectáculo que, en su conjunto, es un tanto híbrido. El musical, a la larga, imita a sus mayores y no siempre con el acierto requerido. El público se rió mucho con las ocurrencias de las cinco sores y aplaudió durante toda la representación." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 23 de septiembre de 1989.)

PRODUCCIONES KÁYÁ. Valladolid

LA SONRISA DEL SABIO

Texto y dirección: Ramón Serrada. Escenografía: Carlos Serrada. Intérprete: José Urbistondo. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Teatro Principal de Zamora.

"(...) La sonrisa del sabio *refleja una metafísica propia, aunque las manos de un Beckett no anden muy lejos. Un proceso de disolución y de rechazo que se enmarca en colores agresivos, casi postmodernista, en un mundo sonoro envolvente en el que las palabras, a veces ininteligibles del actor, en directo o con micrófono, se mezclan a una gama de sonidos que marcan las gradaciones de su discurso, en un viejo teatro, ante un público que nunca sabremos (desde el actor) si es real o imaginario.*
En la concreción del ambicioso proyecto se observan aspectos más o menos contradictorios, desde esa dificultad esencial que supone la formulación de ideas generales como base del conflicto escénico. El actor "cuenta" situaciones pasadas, más concretas, pero siempre en función de su pasaje final. Se resiente el desarrollo dramatúrgico de la obviedad del planteamiento, sin que las acciones sucesivas enriquezcan el propio espectáculo. Este tipo de obras requieren, precisamente por la carencia de signos identificatorios, una precisión extrema. La sonrisa del sabio *no la tiene, quizá por su propia ambición que ha medido mal los medios técnicos y creativos exigibles para ponerla en pie.*
El conjunto del montaje se resiente de esta ambivalencia. Sobran efectos, y la esencialidad necesaria para que la comunicación se produzca sólo en algunas ocasiones se alcanza. La oscilación entre la verdad y el estereotipo aparece de cuando en cuando. Y el problema de la técnica late en el fondo del ambicioso trabajo." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 24 de junio de 1989.)

PRODUCCIONES MARGINALES. Madrid

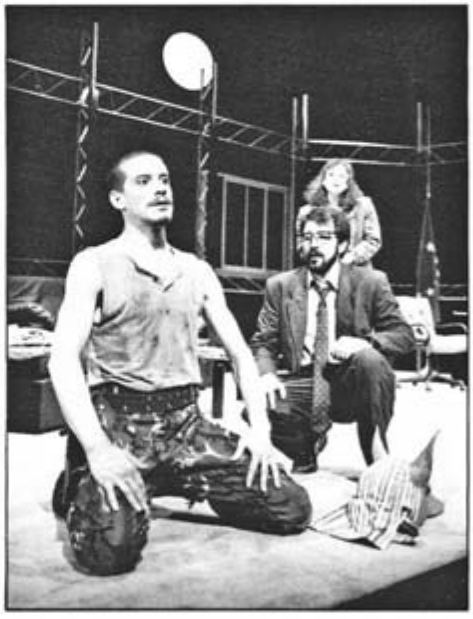
SOL Y SOMBRA

Texto y dirección: Ernesto Caballero. Vestuario: Eloy Martín. Intérpretes: Valentín Hidalgo, Marta Baro, Daniel Moreno y Blanca Suñén. Estreno: 18 de mayo de 1989, en la Sala Fernando de Rojas de los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Espectáculo en colaboración con el INAEM.

"El despacho de un diputado cuyo sueño está en Bruselas. El diputado recibe a una magistrado que lucha contra las sectas y especialmente contra una a la que acusa, desde su catolicismo militante, de diversos pecados; y llega una periodista que busca su información en ese caso. Al público juvenil se le hace la boca agua anticipando ya la crítica a lo que creen que representa un sistema que desde hace años les parece por lo menos cómico.
Este grupo, Producciones Marginales, se ha ido ganando su público con Ernesto Caballero como director y autor. Squash *fue una obra viva, y su versión de* El amor enamorado, *de Lope, una fuente de imaginación y una manera de sacar arte de la pobreza. En esta obra parece que falta aliento o que sobra timidez. Sólo se deja adivinar que el diputadillo es socialista, que la magistrado es del Opus; en cuanto a la periodista, se repite demasiado la palabra "país" como para dejar una insinuación hacia "El País". Parece que los jóvenes debían ser más audaces, o más definidores, o menos crípticos. Parece que también el público esperaba algo de eso y mayor fuerza de crítica.*
Ante estos supuestos arquetipos surge el representante de la secta perseguida, medio vestido de chacal y de guerrillero, que trata de amenazarles y al mismo tiempo de convertirles. Es también confuso, indefinido. Como en las antiguas comedias de Priestley, la amenaza del extraño ser revela el fondo de los personajes que representan la sociedad dominante: crueldad, corrupción, represiones sexuales. Todo está sin cuajar. El lenguaje es libresco, no teatral, sin duda por el deseo de copiar la jerga del neopoder; pero suena siempre como a previamente escrito, no a dicho ni espontáneo. Los actores se mueven mal con ese lenguaje y con esa escasa fuerza de la situación. Hay pequeñas gracias que llegan al espectador y le hacen reír, pero ese más que se espera no llega nunca. Ni por la vía moralista o fabiana de Priestley ni por la humorística de la nueva farsa. Los diversos finales no arrancan teatro: el suicidio del hombre de la secta, no justificado suficientemente, o las salidas, aferrados a las compensaciones que alcanzan los personajes oficiosos que ganan su guerra contra la heterodoxia. Todo está como apuntado, sin terminar de hacer.
Es posible que Ernesto Caballero y su compañía tengan miedo de ir más allá, y es posible que se lo justifiquen a sí mismos por la creencia de que si hubieran ido más lejos no estarían ahí, en ese escenario, en ese festival ministerial. Pero cuando se elige el nombre de Producciones Marginales parece que está obligado a mantenerlo; o se acepta que la marginación está integrada y que la crítica que apunta —y no desarrolla, y no resuelve— en su nueva obra no es un camino de arranque, sino de retroceso." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 22 de mayo de 1989.)

"(...) Porque aquí de marginal no hay nada. Se trata de una obra de teatro y de una representación absolutamente convencionales, y lo que es peor, terriblemente tópicas y manidas.
El texto carece —pese a que el tema lo hubiese propiciado— de cualquier concesión a la fantasía. Es una pieza que posee todas las claves precisas para su localización completa: sucede aquí y ahora, con un tema de aquí y ahora, y los personajes son un diputado socialista, una magistrado, una periodista y un miembro engañado





de una secta religiosa clandestina. Cuatro casos que están en la calle y son de cada día. Y que no hacen nada que no sea perfectamente burgués, habitual y consabido. Incluso las actividades del miembro de la secta huelen a un tufo de caricatura vulgar y corriente de lo que se lee en la prensa internacional y también ya en la nacional.
La serie de palabras corrientes que pronuncian los actores, salvo en su falta de calidad literaria, son también burguesas a tope. Y lo es toda la acción de la pieza dramática. No hay nada inesperado, desde el principio se sabe por donde ha de discurrir todo. Hay detalles que serían surrealistas si estuviesen buscando a

propósito, como el pretender que si se arroja por la ventana al muerto no quedará huella alguna de su paso por el despacho, siendo así que el cadáver ha recibido una puñalada en el vientre, que se la ha arrastrado de acá para allá a lo largo de todo el decorado. Pero, por lo demás, hasta tal decorado es burgués y consabido, con su teléfono; su tresillo, que nunca faltan en una obra de Benavente y representan la quintaesencia de la decoración comercial. Con el debido respeto a don Jacinto." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 23 de mayo de 1989.)

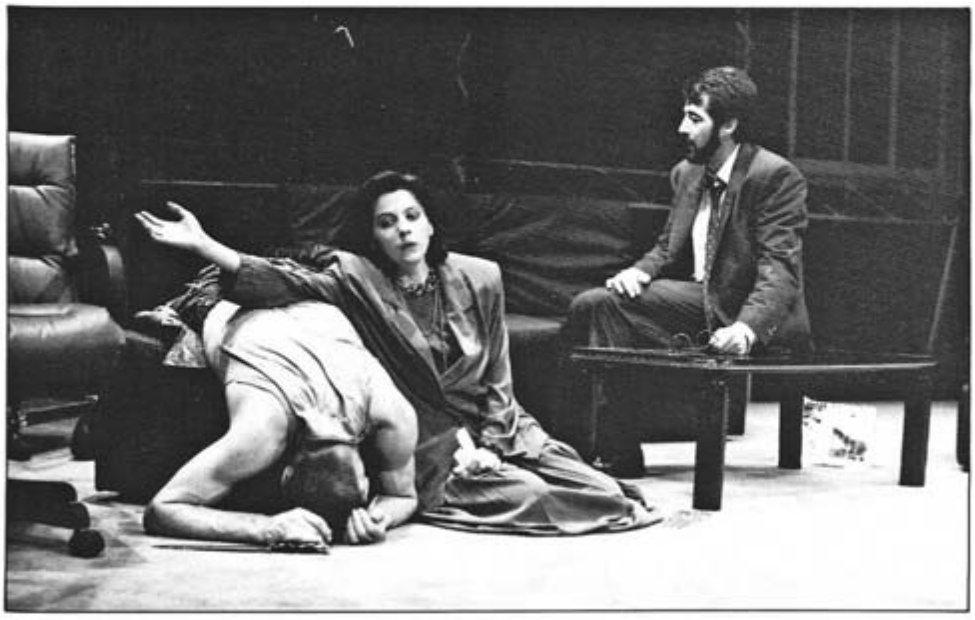
"(...) La obra está construida con maquiavélica sabiduría. Crece como si fuera una historia negra y policíaca. El lenguaje, los juegos de palabras, los chistes están cuidados, trabajados, limados, pulidos y embellecidos al milímetro, creando para cada personaje su manera auténtica de hablar. Ellos jamás entenderían por qué nos reímos. La supernumeraria, el chico majo con despacho en la Castellana y la periodista "honrada a carta cabal" siempre han hablado así.
Los actores —esos actores que usted no conoce, ¿cómo es posible?— son maravillosos. Otros muchos hubiesen destrozado esta corrosiva, revulsiva, malévola obra en la que lo que para los personajes es auténtica tragedia es para nosotros comedia salvaje y rompedora. Marta, Valentín, Daniel, Blanca. Tope de bien. Gestos, miradas. Estar sin estar cuando otros llevan el primer plano. Crear personajes, llenarlos. Y las voces. Acaso no bien colocadas pero jugando al doble matiz, a la burla que no lo es. Mucho bueno. Y todo eso bien movido por el dire. Ritmo, movimiento, marcha hacia el espectáculo enriquecido a tope. Momentos soberbios, tanto plástica como teatralmente.
Sol y sombra, *la parte oscura de los yuppies, de Armani, la prensa "seria", los jueces incorruptos e incorruptibles y las sectas diabólicas llenas de gente poco demoníaca. Producciones Marginales, la cara limpia, bien lavada de lo que puede y debe ser un teatro de hoy. Ese teatro que acercaría a mucha gente a las salas. Usted no les conoce. Yo, desde luego, no podría dormir."* (Begoña del Teso. "Deia". Bilbao. 4 de julio de 1989.)

PRODUCCIONES RAYUELA. Valladolid

AH! BLANDO

Del colectivo, con textos de Shakespeare y Esquilo. Dramaturgia y dirección: Carlos Nuevo. Música: "Trípode más tercio". Intérpretes: Alejandro Espeso, María Antonia Rodríguez y Ángel Téllez. Manejo de títeres: Nina Reglero y Carlos Nuevo. Voces: Jacinto Gómez y Nina Reglero. Estreno: 17 de marzo de 1989, dentro del Festival de Teatro para la Infancia y la Juventud de León. Colaboran la Escuela Provincial de Teatro de Valladolid, CEMEDESA, Orión Teatro y Mimoclán, Teatro de Pantomima.

"En esta ocasión hemos partido del "binomio Duro/Blando" para crear una historia y un entorno plástico.
En Ah! Blando *hemos tratado de conjugar diversos lenguajes teatrales (teatro clásico, títeres, música, clowns, comedia del arte, pantomima...) con la intención de enriquecer al máximo de nuestras posibilidades un espectáculo "para niños".*
Como base del proceso de montaje hemos tomado ideas aparecidas en improvisaciones de "juego dramático" con niños entre cuatro y once años, siempre a partir de la contraposición de "lo duro y lo blando".
En este proceso han intervenido artistas plásticos que han "reinterpretado" el material plástico creado por los niños o bien han elaborado directamente partiendo del mismo binomio.
A la hora de elaborar la dramaturgia definitiva quisimos integrar textos de algún autor clásico, finalmente nos decantamos por Shakespeare y Esquilo y aunque los sacamos de su contexto y adaptamos según las necesidades de la dramaturgia, el espíritu que los inspiró sigue vivo en nuestra pequeña epopeya del sentido del tacto. Creemos que el objetivo fundamental de este montaje, el crear un producto atractivo que descubra en el niño el placer de ir al teatro, se ha cubierto plenamente." (Fragmento del programa.)





En la otra página, arriba una escena de La sonrisa del sabio", por la compañía Kâyâ. Debajo, un momento de "Sol y sombra", a cargo de Producciones marginales. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, Marta Baro y Daniel Moreno en "Sol y sombra". (Foto: Chicho). A la derecha, "Ah! blando", por Rayuela.

PRODUCTORA ACCIÓN. Bilbao

ALIAS MOLIÈRE

Dramaturgia y dirección: José Ramón Barea. Escenografía: Carlos Barea y Alia García. Música: Pedro M. Hoyuelos. Coregorafía y movimiento escénico: Begoña Crego y Lander Iglesias. Intérpretes: Itziar Lazkano, Loli Astoreka, Ana Lupe Fernández, Begoña Rivas, Irune Manzano, Nati Ortiz de Zárate, Iñaki Astoreka, Joseba Apaolaza, César Aratxu y Alejandro Díaz. Estreno: 18 de octubre de 1988, en la Alhóndiga de Bilbao.

"Recrear festivamente algunos aspectos de la vida y la obra de Juan Bautista Poquelin, Alias Molière, *es una idea positiva. Hacerlo para que sirva como materia de introducción al teatro, absolutamente plausible. No creo que quienes tienen por costumbre y afición disfrutar de la escena se sientan ahora más gratificados que ayer. Si, en cambio, que las jóvenes mesnadas cuya alegría compartí el jueves tienen ante sí todo un maravilloso panorama.* Alias Molière, *el nuevo montaje que Barea/Karraka nos propone, tiene todo el valor de ese ingenuismo buscado con deliberación que es el naïf. Ingenuismo que no es sólo proximidad de los actores, sino exageración forzada y forzosa y hasta intimidad manifiesta y colaboradora. Porque el teatro si es aburrido no sirve y es esta la primera lección que se trata de explicar. Cumpliendo los dictados de este primer precepto, los aconteceres humanos y profesionales de Molière ruedan en*

un auténtico carrusel colorista y sonoro. Las escenas más determinantes de su vida ciudadana se alean sin esfuerzo con las otras de su vida escénica como actor y autor, su rivalidad con Corneille y sus amores violentos hacia las mujeres que marcaron su existencia. De este modo lo espectadores, separando el grano de la paja, pueden delimitar perfectamente una y otra actitud, componiendo al final un retrato más o menos ideal, más o menos perfecto del personaje que se trataba de conocer.

En función de todo ello el espacio escénico se dispone como circundante al espectador. Los ámbitos le sorprenden por sus cuatro puntos cardinales. Omnivalentes, los entarimados son ahora casa y luego feria, después escena y más tarde colegio de jesuitas. Cada espacio tiene sus luces, cada rincón la singularidad de una decoración al desgaire, en la que se funden cordajes y lastres, atrezzos y vestuarios en reposo. Y todos ellos se llenan de vida gracias al ritmo del espectáculo que es, quizás, el mayor de los valores que posea esta nueva propuesta. Ritmo, por supuesto, servido generosamente en lo que respecta a los intérpretes.

Debe ser de obligada asistencia para los colegios este Alias Molière, *ya que los centros no cumplen, generalmente, con esa asignatura inexistente llamada expresión dramática o, simplemente, teatro. Que los alumnos van a disfrutar es algo que ya doy por hecho. Y para ello me guío por las caras, las risas y los regocijos de la maravillosa gente joven con la que tuve suerte de compartir banqueta."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 4 de noviembre de 1988.)

PROFETAS DE MUEBLE BAR. Madrid

10 DE MAYO DE 1968

De Luck de Goustine. Versión: Álvaro del Amo. Dirección: Juan Ramón Pérez. Intérpretes: Tiva Corujo, Cristina Torres, Carmelo Alcántara, Juan de la Cruz y Fernando Navas. Estreno: 10 de mayo de 1989, en C. C. Nicolás Salmerón de Madrid.

POEMAS Y CANCIONES DE BERTOLT BRECHT

Sobre testos de Bertolt Brecht. Dirección: Fernando M. Navas. Música: Carlos Llorente. Intérpretes: Tiva Corujo, Cristina Torres, Carmelo Alcántara y Fernando Navas. Estreno: 25 de septiembre de 1988, en el C. C. Julio Cortázar de Madrid.

PROGESA. Madrid

USTED TIENE OJOS DE MUJER FATAL

De Enrique Jardiel Poncela. Dirección: Mara Recatero. Escenografía: Manuel Mampaso. Intérpretes: Fernando Delgado, Víctor Valverde, María Kosty, Arturo López, Mari Begoña, José Cerro, Pilar Bardem, María Jesús Sirvent, Antonio Campos, Pepa Ferrer, Carmina Merlo, Charo Vázquez, etcétera. Estreno: 23 de mayo de 1989, en el Teatro Maravillas de Madrid.

"(...) Quizá Usted tiene ojos de mujer fatal *no es una gran comedia. Seguramente es inferior a las mejores piezas de Jardiel. Pero tiene un eficacísimo prólogo —Jardiel era un especialista en prólogos, rápidos y graciosos— y un primer acto de irresistible fuerza cómica. Desfallece después, cae en un prolijo "bla, bla, bla", cuyos chisporroteos no justifican su redundancia, su falta de causalidad conductora del conflicto, casi inexistente, hacia el desenlace. Algún "peinado" del texto ha sido aplicado a aligerar lo sobrante. Alguna modificación, por lo general leve, a actualizarlo. Este nuevo Don Juan, apenas actuante, contado, casi hagiográficamente, por su ayuda de cámara, el inefable filósofo cínico Oshidori, viene a ser una versión del donjuán como mito, de la seducción mítica del hombre que no añade nada nuevo a la copiosa bibliografía del tema, salvo los golpes de humor, los dichos sorprendentes en que ya era muy rica la técnica coloquial de Jardiel Poncela.*

Montaje respetuoso, dirigido en clave inclinada a la farsa. Hay una acentuación de la comicidad de los personajes, una manera de caricaturización, basada quizá en la idea de que, en rigor, esos personajes han sido escritos mucho más como muñecos que como personas. Así se obtiene una versión bufa destinada a que las frases, colocadas con cuidado, estallen en la risa de los espectadores. Fernando Delgado hace, en vez de un gélido cínico, de un mayordomo especializado en el menosprecio de la mujer y el servicio al donjuán, un cómplice admirativo pero no impávido, no realmente acostumbrado a los sucesos propios de un seductor de más de mil cuatrocientas pobres palomas hechizadas por la fama del tentador. El valor del texto y la fuerza del actor logran hacer girar la acción sobre ese eje. Valverde da frialdad, dosifica al protagonista, le proporciona estampa adecuada.

Brilla María Jesús Sirvent en una Francisca llena de vibración cómica, tal vez el mejor personaje sobre el escenario. Pilar Bardem aporta nota singular a la condesa goyesca. Pepa Ferrer está justa, fácil, en la marquesa. Bien, como es su manera, Mary Begoña. Fina de estampa, corta de intensidad, María Kosty en una Elena un tanto de cartón. Arturo López, exagerado. Cerro, pintoresco. Campos, discreto. El resto del grupo es conjunto.







A la izquierda de estas líneas, un momento de "10 de mayo de 1968", por Profetas de mueble bar. (Foto: Nacho González). Debajo, a la izquierda, Fernando Delgado y María Jesús Sirvent; a la derecha, María Kosty frente a Víctor Valverde, todos ellos intérpretes de "Usted tiene ojos de mujer fatal", de Jardiel Poncela. (Fotos: Pilar Cembrero).

Buenos escenarios de Mampaso contribuyen a tirar de la comedia hacia nuestra sociedad, cuyas variaciones han sido llevadas sin forzarlas al lenguaje. La eficacia cómica de Jardiel justifica aquel rosario de más de mil representaciones de la época del estreno, que, naturalmente, ahora se aspira a emular. Como se trabaja sobre un mito y los mitos son supertemporales, el ensayo no debe fallar." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 25 de abril de 1989.)

"No es que yo sea un tránsfuga del teatro de Jardiel Poncela, que sigue teniendo un puesto único en el siglo XX y reuniendo en sí una serie de elementos innovadores, rupturistas; un germen de surrealismo, de absurdo o de querida inverosimilitud producidos con gran anticipación; pero es que algunas de sus obras resisten difícilmente el paso del tiempo.
Usted tiene ojos de mujer fatal, *de 1933, es una de ellas. La novela de que partió —"Pero, ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?"— era ya un éxito popular y Jardiel un escritor audaz, de entre los que comenzaban a destacarse en la República: el teatro atravesaba las dificultades de un medio conservador y retrógrado que se defendía sobre todo de los autores como Jardiel, que no paseaban glorias intelectuales y minoritarias, sino un teatro para el público, claramente cómico.*
Usted tiene ojos de mujer fatal *era ya reductora con respecto a la libre novela; sufrió mermas —contaba él mismo— por las presiones y los rechazos de los empresarios y las compañías, y al fin se estrenó: y fue un éxito, y se popularizó. Viendo ahora la perspectiva, no era el gran hallazgo de su teatro moderno y que luego se desarrolló entre batallas tremendas.*
Viendo ahora esta obra, tal como fue escrita —con algunas modificaciones de actualización de lugares o de cantidades; se ha renunciado a la reconstrucción nostálgica—, se ve algo del germen del gran Jardiel, algunos de sus defectos —su obsesión por justificar; su reiteración deliberada, que se basaba en la desconfianza de ser comprendido; las vueltas atrás de los sucesos que se presentan y se vuelven a relatar; escenas inútiles para ganar tiempo, o la introducción de frases demasiado "escritas", de novelista o de articulista—; la historia queda reducida a nada o casi nada —un donjuán que se enamora, el equívoco en ese amor y la solución feliz para el final— y el peso antiguo se hace demasiado notorio.
Queda brillantemente adelantado el personaje del criado Oshidori, antecedente de lo que serían estos elementos de servicio en todo el teatro de Jardiel, y en este caso verdadero protagonista de la obra; y algunas frases a las que no cuesta reconocer como antecedentes de lo que iba a ser después, en él y en otros posteriores, del libre humor contra el tópico. Puede no ser suficiente para hoy. Puede aburrir.
La representación recae sobre Fernando Delgado, que acierta a cumplir su papel sin tratar de hacerlo más cómico de lo que es, diciéndolo con claridad y colocando las frases; se apuntala en la movilidad y la viveza de María Jesús Sirvent, en la belleza de María Kosty y en el mero cumplimiento de su oficio por los demás. La directora Mara Recatero se caracteriza por su servicio modesto a los textos que dirige, lo cual no es una virtud escasa, y la cumple una vez más. Se puede pensar que en otro tipo de representación más rápida, más encabalgada, incluso menos fiel, podría conseguir algo más brillante. Queda como una muestra de lo que comenzaba a ser el nuevo teatro cómico en su tiempo y del sentido del humor que Poncela aportaba a algo que se anquilosaba; y puede satisfacer a antiguos espectadores que no se encuentran a gusto con los intentos de teatro cómico actuales, muchos de ellos todavía remedos de la grandeza de Poncela y viven a su costa sin llegar a su genio." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 25 de mayo de 1989.)

"(...) Usted tiene ojos de mujer fatal *no es, sin embargo, una de las mejores obras de Jardiel. Después de un muy brillante prólogo y un magnífico primer acto, la comedia baja. La razón es muy clara: el autor ha imaginado una única situación, que prolonga a lo largo de todo el argumento. Una situación ingeniosa: un Don Juán que las enamora a todas, pero que al enamorarse él a su vez pierde todo su atractivo de seductor; en el momento en que deja de mentir deja de ser creído, porque la fuerza de los "donjuanes" radica en lo fingido de su amor. La idea es muy teatral, pero a Jardiel se le agota pronto y se ve obligado a repetir situaciones. Y cuando el interés desaparece y el resultado final está "cantado", el único atractivo que le quedará será la rica y fértil capacidad de Jardiel para seguir manejando el chiste, el juego de palabras, el retruécano, con una habilidad inagotable. El público es un fácil receptor de tanto ingenio, y la comedia transcurre entre continuas carcajadas.*
Mara Recatero ha comprendido aquel defecto de la pieza, y lo ha paliado acumulando brillantez precisamente en la parte final, en la que los aciertos del montaje subrayan el desarrollo de la acción. Sólo cabe reprocharle el decorado del prólogo y primer acto.
Excelente la dirección de actores. Fernando Delgado crea un tipo muy original del criado confidente del don Juan, en torno al cual gira la comicidad esencial de la acción. Resulta convincente el Don Juan que encarna Víctor Valverde, elegante, desesperado, triunfador, fracasado. María Jesús Sirvent convierte su papel en un tipo de una acusadísima comicidad, una creación personal de la actriz que constituye para ella un verdadero triunfo. La fuerte comicidad del papel cómico le gana la partida a la emotividad del papel sentimental, que María Kosty sirve un tanto desvaídamente.
Brillantísima Pilar Bardem, que compone una figura de condesa achulada que en breves y pocas apariciones triunfa plenamente y recibe los mejores aplausos del público. Y muy entonado todo el resto del reparto, hasta el punto de que todos componen un cuadro redondo y capaz de convertir este estreno veraniego en una función a la que cabe augurar una larga vida en los escenarios." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 4 de junio de 1989.)

"Nueva incursión de Gustavo Pérez Puig en el mundo de Jardiel Poncela, esta vez con una comedia que figura entre las más equilibradas del autor. Estrenada en el 33, en un período personal lleno de optimismo, con la invitación de Hollywood en puertas, es una obra en la que no aparece ese frenesí, esa búsqueda de lo inverosímil, ese descuartizamiento de la lógica que alimentará más tarde, para bien y para mal, la producción jardieliana. Para bien, por lo que había en esa estética de ruptura, de rechazo del juguete cómico tradicional y de todo el rutinario convencionalismo de la comedia pequeñoburguesa. Para mal, a menudo, esa búsqueda de lo absurdo, generalmente rematada con el intento —para hacerse perdonar por el público— de justificar lo inverosímil, de reducirlo a un simple equívoco, le llevaba a desmesurar la acción dramática para luego imponer el reajuste, siempre terrible, del último acto.
Usted tiene ojos de mujer fatal *no tiene ni la fiebre ni la desmesura de todo el último teatro de Jardiel. Estamos lejos todavía de la guerra civil y de cuanto implicó la toma de partido. Jardiel imagina la historia de un donjuán de nuestros días y la desarrolla sin torcer el libre ejercicio de su ingenio. El autor, desde luego, no tiene ninguna obsesión por lo verosímil; juega al teatro y quiere que se note. El argumento acumula las razones anecdóticas que justifiquen su desarrollo. Pero está claro que Jardiel toma una distancia de la realidad para jugar con ella, para ironizarla, para contarnos a su manera la vieja historia del conquistador conquistado, de la incompatibilidad entre el donjuanismo y el amor. Todo ello de manera brillante, con divertidos personajes y hallazgos formales, empezando por la concepción de ese Oshidori, heredero de todos los grandes criados de Don Juan y, sin duda, una de las creaciones más brillantes del autor.*
La dirección de Mara Recatero —a la que Pérez Puig ha confiado ya otros montajes de Jardiel— se ajusta con sensatez, vitalidad y equilibrio al estilo de la comedia. Una comedia muy bien repartida, en la que, si Fernando Delgado resulta un estupendo Oshidori, puede decirse que no falla ni un solo actor. Aun así, la cita de los nombres de María Jesús Sirvent, Arturo López y Pilar Bardem resulta imprescindible." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 2 de junio de 1989.)

MÚSICA CERCANA
De Antonio Buero Vallejo. Dirección: Gustavo Pérez Puig. Escenografía: Francisco Nieva. Intérpretes: Julio Núñez, Lydia Bosch, Encarna Paso, Miguel Ayones, Fernando Huesca y Estela Alcaraz. Estreno: 18 de agosto de 1989, en el Teatro Arriaga de Bilbao.

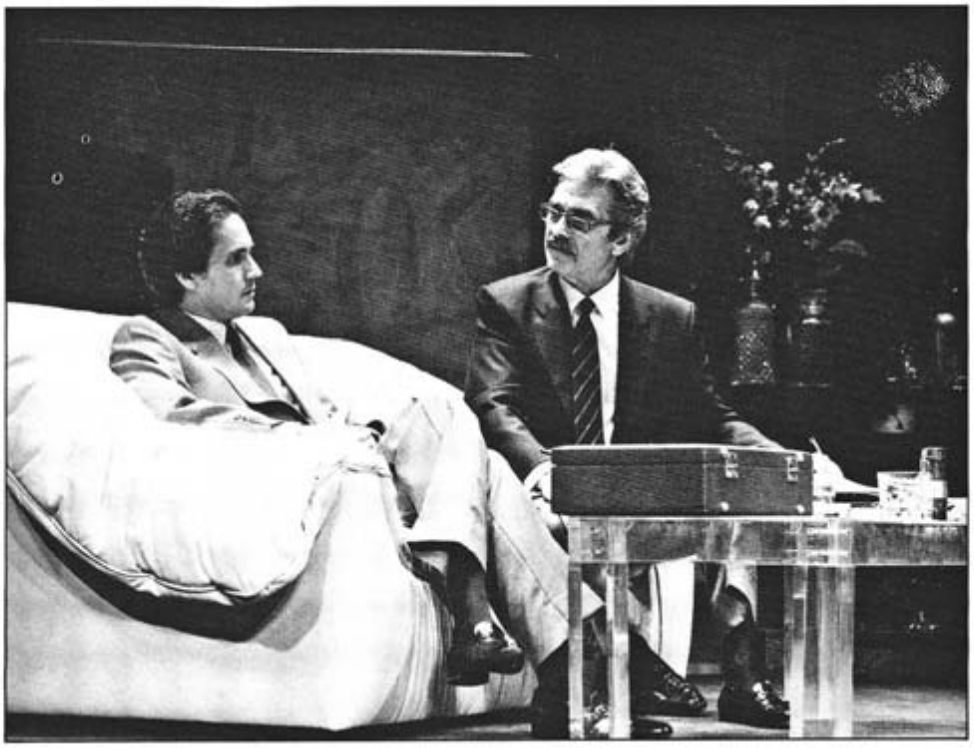
"Por debajo de la anécdota, aparece el Buero de siempre: el preocupado por conflictos éticos, por el pesado fardo que supone un error moral, un "pecado" no asumido con autenticidad.
Una vez más, su protagonista "no puede con la carga" —por usar la expresión de su amigo Miguel Hernández— de una culpa oculta. En la justicia natural de la tragedia, tiene que recibir su castigo.
Aparece aquí, también, el autor dramático que sabe construir bien, enlazando adecuadamente los hilos de la trama, y el escritor que utiliza un castellano pulcro, clásico. Sigue fiel Buero a un "teatro de texto" que no excluye efectos visuales y sonoros importantes.
La obra se subtitula "Fábula": un ejemplo actual del que todos podemos aprender. No falta el debate ideológico, pero sus aristas se suavizan por nacer de conflictos concretos de los personajes.
Por debajo de todas sus variantes, la obra de Buero respira una profunda unidad: la de la tragedia esperanzada. Recordemos sus palabras: "Pese a toda duda creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas, en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad..." (Fragmento del programa.)

"(...) Digase, pues, que Sandra y René, nuevos Julieta y Romeo, ponen en conflicto conceptos de la vida radicalmente opuestos. Por un lado, toda la corrupción de una sociedad moderna, la de las multinacionales y los grandes "holdings" con ramificaciones que penetran hasta los bajos fondos del crimen, cuya expresión más cruda se encuentra en Javier, el hermano, el banquero, el consejero y en alguna parte inductor de Alfredo, el padre, el creador, que ha llegado a la edad del cansancio, del sueño de recuperar la perdida juventud. Por el otro, la inocencia de Sandra y la integridad moral de René, el "sudaca", como le llama despectivamente Javier, entregado a la tarea de luchar por la revolución, la liberación de su país, en tantas connotaciones parecido a Nicaragua o cualquier otro de los que se encuentran en semejantes circunstancias.

La dimensión de esos dos valores enfrentados anega la otra dimensión, casi utópica, del amor de los dos muchachos. Tal vez habría que preguntarse si Buero Vallejo, en su gran alegato, no se permite un cierto maniqueísmo. En el fondo, Alfredo, en esta hora tardía en que su vida desemboca en la tragedia, no sólo es indirecto culpable de la muerte de su hija. Es también un chisgarabís envejecido, que se ha acostado con la criada, siente un amor artificial, de juventud reinventada, por la vecina de la ventana mágica, Isolina Sánchez, y usa medios para corromper a René más sutiles que los de su hijo Javier, quizá, dicho sea en honor del personaje y del autor, con un relieve de comprensión y tolerancia.

Como es habitual en su manera dramática, Buero ordena la acción en varios planos temporales. Hay sucesivos ayeres que se irán descubriendo y desvelarán, por tanto, la verdad de los caracteres a la siempre válida manera de Ibsen, e injerta en la realidad temporal de esa estancia lujosa, que Nieva ha querido un tanto bancaria y alemana, sus constantes elementos paraverbales: la música selecta, música clásica que da referencia a otros momentos y otros sentimientos, la ventana imposible que se abre como una llamada del pasado, tras la que la música incita a una imposible recuperación de la pureza, la superposición de los espacios —sala familiar, despacho bancario del hijo, pisito de los enamorados, solapándose para hacer un continuo sentimental, moral y social que constituye la modernidad, la aportación estilística más rotunda de la pieza.

En la imposibilidad de ampliar estas anotaciones primeras, añádase el elogio a la soberbia interpretación que Julio Núñez hace de un personaje un tanto "flou" y contradictorio. En esos dos datos queda dicha la humanidad del personaje. También la riqueza, eminentemente sobria y clásica del actor. Encarna Paso tiene una gran escena. La revelación —muy adivinable— de sus raros derechos de réplica con Alfredo, el señor, más, el señorito. La hace con intensidad, con sinceridad. Vence sus muchas dificultades en uno de los recodos en que la fluencia del drama se bifurca. Sorprendente a su vez, por la naturalidad, la emoción, la sencillez de los medios y su eficacia, de Lydia Bosch en la bella, muy hermosa escena de los dos enamorados, en la que culmina toda una actuación ya de actriz, no de promesa. Huesca muy seguro, también sincero, alcanza calor humano en su tipo idealista, sometido a duras tentaciones en sendas escenas con Alfredo y con Javier, trazadas con precisión de medios por el autor. Ayones, en fin, aporta prestancia, aplomo, cinismo sin melodrama al malo integral del drama, todos coordinados con fidelidad y segura mano por un trabajo cuidadoso de Pérez Puig.



Música cercana *no desmiente el permanente sentido de preocupación social, incluso política de Buero. Husmear sus enlaces técnicos, literarios e ideológicos con otras piezas anteriores, supondría salir a caza de placer. El tiempo, sin músicas ni ventanas mágicas, se la prohibe esta noche al crítico. Hay más música en esta* Música cercana *de la que aquí se recoge a toda prisa."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 23 de septiembre de 1989.)

"Cuarenta años después de Historia de una escalera, *nos presenta Buero esta* Música cercana, *que creo ocupa el número 25 de sus obras estrenadas. Una dilatada y reconocida carrera a la que esta obra, modestamente creemos, poco va a aportar, ni para bien ni para mal. Hay que admirar en Buero este empeño por seguir escribiendo un teatro vivo, actual e ideológicamente comprometido, utilizando para ello sin complejos los viejos recursos de la comedia dramática. Sobre la base de un realismo cercano, sabe crear personajes que encarnan dramas cotidianos con eficacia y rigor, devolviendo al teatro una de sus funciones esenciales: la de emocionar y hacer pensar al mismo tiempo.*

Pero si son claros y dignos de elogios los propósitos, no lo parecen tanto sus resultados teatrales. Así creo yo que lo entendió el público la noche de su estreno, en la que abundaban figuras públicas y glorias literarias más que hombres de teatro. La acogida fue, si se nos permite la expresión, cálida pero fría, acogedora pero no entusiasta. Si destaco esta reacción es porque acaso sea la que mejor define la obra: digna, correcta, interesante, pero sin llegar, más que fugazmente, a conmover al espectador.

No es esto malo en sí, pero sí lo es en una obra como la de Buero, construida siempre sobre un supuesto dramático esencial: la emoción teatral. Por muy interior o reflexiva que quiera presentarse, la emoción (no el melodrama, ni la cursilería, ni el recurso fácil) debe estar siempre presente. De la emoción al pensamiento, porque hacerlo al revés es muy difícil.

Quizá por esa razón no funcionan teatralmente los discursos "concienciadores" que el joven latinoamericano dirige a la niña rica enamorada; y tampoco otro de los elementos simbólicos clave de la obra: ese televisor en el que se pasa un video que no vemos (mal recurso), que representa el tiempo y la vida fatalmente idos.

Hay un tercer elemento, con el que se intenta superar los límites del realismo, que no parece haberse resuelto con éxito, la ventana en la que aparece una jovencita (el texto dice una niña) que encarna el amor y la felicidad que el protagonista no ha sabido encontrar en su vida. La voz en "off", que en dos ocasiones entra en escena, con la que se pretende dar profundidad a la atmósfera dramática, acaba sin integrarse.

En resumen, una historia interesante pero mal resuelta, pese a la buena interpretación de todos sus actores, a los que, sin embargo, falta naturalidad, por eso destaca la interpretación de Lydia Bosch, paradójicamente la más realista y, acaso por eso, la más verosímil. El realismo tiene eso, que o es teatralmente muy verosímil, lo que exige naturalidad y emoción, o acaba fuera de lugar.

La escenografía de Nieva, limpia, eficaz, pero, como él mismo dice, "un ejercicio de modestia",

aunque también "de vieja profesionalidad". Nos queda de todo ello el sabor, el buen sabor de momentos teatrales intensos, que nos recuerdan lo mejor del teatro de Buero, conflictos esbozados que, esperamos, para bien del teatro, tenga ánimos de seguir explotando, dramatizando con probada maestría, como son los que en esta obra se presentan: el conflicto entre lo individual y lo colectivo, entre el amor y el compromiso, la culpa y el arrepentimiento.
Sólo a través de estos conflictos, universales e intemporales, y no directamente, como se ha repetido en exceso, se plantean en esta obra otros temas menores: el mundo del dinero, el despilfarro, la droga o la política. Lo que, ya por sí solo, hace de esta obra algo, como todo lo de su autor, digno de verse." (Santiago Trancón. "Diario 16". Madrid. 24 de septiembre de 1989.)

"Música cercana *es la historia de un gran financiero, mezclado en los más turbios y rentables negocios —armas, drogas—, que trata de escapar de su situación creando de nuevo lo que fueron los ambientes entrañables de su vida anterior, un viejo amor, la recuperación del cariño de su hija, la reconstrucción de la familia y de su paz interior y externa.*
Pero el amor antiguo no podrá resucitar, y la hija vive ya otra vida que la ha ligado a las revoluciones marxistas que se agitan en Centroamérica, mediante su noviazgo con el agente en España de uno de aquellos países revolucionarios (el autor trata de evitar identificarlo, aunque los datos apenas dejarán lugar a dudas en ningún espectador).
La obra consiste en el intento del padre, secundado por su otro hijo, para alejar a su hija de su amante por cualquier vía posible; tentando a éste económicamente para que la abandone, o procurando incorporarlo a la sociedad capitalista abandonando sus ideales políticos. La pieza es una tragedia porque todos los personajes fracasan, y ese fracaso les conduce a la muerte, a la renuncia o al egoísmo. Sólo que, curiosamente, Buero trastoca la lógica de la situación, y quien él quizás ha pretendido que sea el malo de su obra es quien redime y prueba la sinceridad de sus intenciones, y quien él pensó presentar como idealista es quien acaba dando pruebas de su insinceridad y de su dureza.
Si Buero pretendía este resultado, debió señalar claves que lo hicieran menos ilógico; si no lo pretendía, la comedia se ha independizado de su autor. A éste se le van de las manos, desde luego, algunas reacciones de sus personajes, como el extraño comportamiento del novio cuando encuentra a la chica al cabo de tres meses de no verla y responde con excesivo tecnicismo a sus besos, o cuando el financiero se muestra deseoso de casarse con una mujer a la que no conoce sino de lejos, de muchos años atrás y a través de una ventana, y de la que ni siquiera sabe si es coja, muda o contrahecha.
La escenografía, brillante, como todas las de Nieva, no colabora a la claridad de la acción. Es difícil aceptar que en un piso que se supone grande los personajes que lo viven se tengan que disputar esa habitación tan inhóspita como si fuese única y acogedora; es difícil también aceptar el juego de la ventana, que se quiere mágica y es simplemente absurda. Lo que no impide que la calidad del conjunto resalte tanto como la feliz iluminación y la envolvente música, auténticos coadyuvantes de la ambientación general.
Lydia Bosch realiza un trabajo muy estimable, simpática, insinuante, dramática, según va requiriendo la acción. Es la suya una interpretación madura, que la consagra de nuevo como una excelente actriz. Muy sensible Encarna Paso, que detecta con leves gestos todas las anormalidades que la rodean a ella, única persona normal en el conjunto. Convincente el resto de la compañía, bien encuadrados todos en el drama sentimental y amargo que ha escrito Buero Vallejo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 24 de septiembre de 1989.)

"(...) Dilema: el chico se debate entre aceptar el dinero y entregarlo a su Gobierno revolucionario o dejar que su amor se cumpla. Y encuentra que la verdadera moral revolucionaria está en llevarse el dinero para la causa y dejar a la chica: siendo ésta tan tonta y anodina como la podemos ver los espectadores, no es extraña su decisión. Pero se frustra: a la chica la mata el











Diversas escenas de "Música cercana", de Buero Vallejo. En la otra página, Julio Núñez, a la derecha, y Miguel Ayones. Sobre estas líneas, a la izquierda, arriba, Encarna Paso junto a Lidia Bosch y Fernando Huesca; debajo, Julio Núñez. En medio, arriba, Julio Núñez, Fernando Huesca y Lidia Bosch; debajo, un momento del debate ideológico. A la derecha, Encarna Paso y Julio Núñez. (Fotos: Chicho).

atracador (inseguridad ciudadana) y se va a su revolución con las manos totalmente limpias. El viejo y moderado banquero se encara con su soledad; y la alta ventana borrosa donde la solterona representa su última salvación —nótese lo de las alturas, donde viven los silenciosos dioses— se le cierra bruscamente: ¡está condenado! Y así cae el telón.
La interpretación es perfecta si nos atenemos a la exageración teatralizada de esta superficialidad con aspecto de profunda. Hay mucho oficio en Encarna Paso como en Julio Núñez para obedecer la letra del dramaturgo y quizá las indicaciones del director, Gustavo Pérez Puig. Como Lydia Bosch no puede hacer más que de tonta en un papel de tonta; Miguel de Ayones, de malo, y Fernando Huesca, de iluminado, incluso en el sentido material, porque las luces caen sobre él cuando pronuncia su discurso (Pérez Puig utiliza estas luces de estado de ánimo frecuentemente: quizá estén también en la letra). Y como Francisco Nieva no puede hacer más que un interior burgués aunque tenga en algunos puntos los ramalazos de su personalidad.
Todo esto parece gustar al público, acostumbrado a la tendencia melodramática de algunos seriales de televisión (en teatro esto ya no se hace) y complacido al comprobar que entiende nada menos que a Buero Vallejo. Ovacionan: tanto mejor." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 25 de septiembre de 1989.)

QUARTETTO DA CINQUE. Barcelona

TOCCATA I FUGA

De Elisa Crehuet y el colectivo. Dirección: Elisa Crehuet. Escenografía: Jordi Torra. Vestuario: Rosa Crehuet. Intérpretes: Mercè Delicios, Esther Formosa, Paca Rodrigo, Ferrán Frauca, Jordi Fusalba y Panxulo Jornet. Estreno: 28 de abril de 1989, en el Teatro Municipal de Gerona. Espectáculo en colaboración con el INAEM.

"Es más que evidente que el Quartetto da Cinque con el espectáculo de Toccata i fuga *han preparado una fuga. Han querido huir del espectáculo de Broadway-Paral.lel que les ofrecía Josep-Lluis Bozzo y Dagoll-Dagom, de las estructuras del teatro de texto, de la experimentalidad estética desnuda de sentido, y de los madrigales y duetos de ópera con los cuales triunfaron como grupo. La escapada es una acción de rebeldía hacia un modelo de teatro y de espectáculo que rechazan, pero refleja una crisis existencial, o mejor dicho, creativa. Quartetto da Cinque no huye hacia el vacío, sino que ha iniciado un viaje hacia el inhóspito mundo de la originalidad. Casi podríamos decir que* Toccata i Fuga *es como una aventura quijotesca, en la cual cinco autores cantantes, sin destruir el pósito del pasado profesional, luchan contra molinos de viento para encontrar una vía nueva en un mundo en que desgraciadamente todo ha sido inventado.*
Toccata i fuga *tiene el interés de todos los espectáculos que arriesgan, pero corre el peligro de quedarse en un auténtico no "man's land" que no le deje hacer camino. El primer problema de* Toccata i fuga *está en su arranque suave y sin empuje. Sin una fuerza motriz que asegure la salida, cuesta mucho poder avanzar. A lo largo de una hora y veinte minutos, el escenario insinúa y apunta muchas cosas, pero concreta muy pocas. No sabemos si al grupo le interesa más componer canciones, o estructurar escenas, o si quieren trabajar arriesgadas propuestas escenográficas y abrirse camino en el teatro gestual. En algunos momentos la jugada les sale bien —escena de la criada negra—, y en otras corren el peligro de hundidrse antes de llegar a puerto. El espectador queda desconcertado, porque difícilmente entiende los caminos de la huida del grupo y mucho menos puede comprender la originalidad del modelo de espectáculo que persigue. Al final de la función, cuando los músicos emprenden un Godspell, en un intento de contagiar el ritmo a la gente, el público no sabe cómo reaccionar, aún no se ha despertado el desconcierto . Quizá sería el momento de volver a empezar. ¿El problema de fondo es qué empezar?..."* (Ángel Quintana. "Punt Diari". Gerona. 3 de mayo de 1989.)



Sobre estas líneas, "El bombardino de Tutankamon", por Teatro Quimera. En la otra página, Quique Camoiras, protagonista de "Ponte el bigote, Manolo". (Foto: Pilar Cembrero).

TEATRO QUIMERA. Valencia

EL BOMBARDINO DE TUTANKAMON

De Miguel Arnau. Dirección: Inma Ripollés. Escenografía: José Gisbert. Intérpretes: Ferrán García y Miguel Arnau. Estreno: 13 de abril de 1989, en la Casa de Cultura de Puzol (Valencia).

LA QUIMERA DE PLÁSTICO. Valladolid

EL ABRAZO DE LA HOLOTURIA (O EL TROTE DEL HIPOCAMPO)

De Juan Manuel Pérez. Dirección: Juan Manuel Pérez. Escenografía: Juan Carlos Pastor. Música: Arturo Gómez. Intérpretes: Andrés Cienfuegos, Manuel Pérez, Elisa Colías, Juan Luis Sara e Inés Cortés. Estreno: 6 de enero de 1989, en el Teatro Valladolid de Valladolid.

"Así, en el día de Reyes, un roscón un tanto peculiar para niños y mayores. Un roscón en el que se encuentran los ingredientes clásicos del teatro dirigido a un público infantil, pero también otros menos usuales. Un roscón-puzzle desde una idea inicial que rompe en forma absoluta la realidad para sumergirnos, progresivamente, en un mundo absurdo, con cierta datación modernista —alrededor del año 1925— y en un homenaje palpable a un surrealismo de la época en el que los cómicos de antaño, Chaplin y Keaton, eran paradigmas. La holoturia (la medusa que podemos pisar en cualquier playa y que produce escozores molestos) nos abraza. Y ante esta comunicación niños y mayores no quedamos un tanto perplejos. El mundo del "Monsense" a través de datos transferidos o reales. Interesante propuesta que no acaba de articularse del todo, quizá porque desde su intención la fragmentación dramática ofrecida debía imponerse sobre la idea de unidad. Como consecuencia, algunos de estos "sketchs" son mejores que otros. El final un tanto melancólico da la pauta de este espectáculo ligado a una técnica de escritura en la que importa el calidoscopio, más que la estructura formal cerrada. Puede resultar. Estimular la imaginación del niño es positivo, siempre que se le deje libertad para transformar e interpretar lo que recibe del escenario como algo que formará parte de su propia e insustituible realidad.

Desde un esquema escenográfico sencillo (cuatro puertas meyerholdianas) con cinco actores que se multiplican en los diversos fragmentos de la pieza. La Quimera de Plástico ha cuidado la producción de tal manera que el montaje es espectacular desde su propia sencillez. Luces, banda sonora, música, vestuario, muñecos, sombras, objetos se integran en un todo. Las imágenes son sugestivas, sobre todo las de la playa o el último combate del Cid, sin perder su sencillez casi "naïf". Algunos figurines, por ejemplo, el del bufón, están logrados en la integración de un mundo absurdo y fantástico en la realidad que se va difuminando a medida que el espectáculo progresa. El abrazo de la holoturia *supone un paso hacia adelante desde esa* Ensalada de bandidos, *ya un clásico del teatro para niños de estos últimos años. Sin ser un espectáculo perfecto, sugiere muchas cosas y tiene personalidad, eso que tantas veces se echa en falta.*

Juan Manuel Pérez, hilo conductor de la obra, se desdobla en imagen y voz de forma continua. Sus guiños, sus imitaciones, sus incorporaciones son el signo fundamental del "monsense" requerido. Los demás cumplen, cantando un poquito y todo. Quizás en la escena de la playa, prácticamente mímica, aunque un poco dilatada, alcancen los mejores logros. El abrazo de la holoturia *es, en resumen, un "roscón de reyes" de sabor diferente, pero que debían probar todos aquellos a quienes les interesa este tipo de teatro, mucho más difícil y complejo de lo que algunos piensan."* (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 8 de enero de 1989.)

COMPAÑÍA DE QUIQUE CAMOIRAS. Madrid

PONTE EL BIGOTE, MANOLO

De Alfayate y S. de Andía. Versión: Adrián Ortega. Dirección: Quique Camoiras. Escenografía: Mariano López. Intérpretes: Quique Camoiras, Beatriz Sovó, Maite Pardo, Pepe Ruiz, Josefina Rufet, Soraya Freire, Manuel Troncoso y M. Cruz Navarro. Estreno: 4 de agosto de 1989, en el Coliséum de Santander. Estreno en Madrid: 30 de septiembre de 1989, en el Teatro Cómico.

"Quique Camoiras es un cómico de una vieja estirpe que está desapareciendo. En los gustos del público, que prefiere otros modos de humor, cambiando el teatro del chiste, el del juego verbal, el del sainete y el astracán de principios de siglo, por otros más rápidos y cerca de lo visual, de acuerdo con los gustos que han impuesto los medios audiovisuales. Y desaparece también por la ausencia de los grandes valedores de este teatro ingenuo explicado y precocinado para el consumo, muy de una época: José Alfayate, Paco Martínez Soria, Antonio Garisa...

No oculta Camoiras su línea. Pequeñote, rápido, gesticula y se mueve sin pudor al modo de los muñecos de resorte hasta llegar al garabato, hasta entrar en verdaderos alardes mecánicos y gimnásticos, ya conocidos, que producen inevitablemente la risa de su público. Se apoya mucho en registros de la voz, suspiros, jadeos, balbuceos y tosecillas de efecto..., como oficial de un teatro en el que las palabras —los chistes, las bromas verbales— eran fundamentales. Ese teatro tenía la reciprocidad de una escuela de intérpretes que dejan caer exageradamente la frase, que se cortan con mucho aparato en la mitad para trucar el sentido al final, que se recrean luego en verdaderos "solos" hilarantes mientras, interrumpida la acción, el resto de la compañía espera paciente el final para reanimarse y volver a la vida escénica.

Ponte el bigote, Manolo, *que firman Alfayate, S. de Andía y Adrián Ortega (todo un trío de época), es un "collage" con una anécdota central que se complica por acumulación. Como siempre, los líos se arreglan, los ausentes vuelven, los perdidos se encuentran, y todo se resuelve de la manera más convencional y tranquilizadora. Y lo que no se resuelve se olvida sin más sobre la marcha.*

Todo está previsto para el lucimiento del cómico, para dar entrada a momentos de apoteósis en los que Camoiras salta como un poseso, corre el escenario de un lado a otro, se sube literalmente por las paredes y se entrega simpático y acalorado a ese humor, también muscular, que suele resultar irresistible." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 13 de agosto de 1989.)

"Que nada ha cambiado, que los nostálgicos pueden seguir donde estaban. Que Quique Camoiras se convierte, se manifiesta, mejor, como el adalid de lo que persiste. Que gracias a él pasan como el vértigo por la escena toda una tradición de cómicos "efectivos" y capaces. Que, en fin, el público subraya mutis y actitudes buscadas de propio intento, porque —¡caramba, venga, señores!— Camoiras es un fenómeno y negarlo, amén de imbécil, es injusto.

Ponte el bigote, Manolo *es una nadería, una cosita sin importancia que el cacumen de Pepe Alfayate parió un día cualquiera. Una excusa, vamos, para que gentes como Camoiras luzcan sus esplendideces interpretativas para regocijo de sus incondicionales. El tema es lo de menos, por supuesto. A ver cómo lo digo. Una viuda conoce a un señor parecido a su difunto, siempre que se ponga bigote. Un enredo, una situación que quiere ser chusca y es patosa. Algunos "quid pro quo" elementales, de teatralidad básica, salvados siempre por la repentización respetada del primer actor. Es la vieja devoción teatral a cuenta del patrón que desde don Paco Martínez Soria dábamos por perdida. El elenco se reúne ante él y deja que Camoiras improvise dichos, por ver si en próximas representaciones conviene "fijarlos" o no. Hay un aire reverencial y convenido entre actuantes e invitados, entre sujetos activos y pasivos. Que funciona, ya lo creo. Porque la propia incondicionalidad de los presentes otorga escénica patente de corso a la figura.*

Particularmente lo paso bien con Quique Camoiras. Me permite rebajar años en el "curriculum", pensar que los calendarios no han pasado, que son una ficción repetitiva y ajena. Veo decorados cuyo recuerdo se cuenta por décadas; veo actores de timbre sonoro lamentablemente perdido; veo "respeto" en el elenco, jerarquía de la buena como siempre sucedió; veo que sí, que sí, ortodoxia cronológica, gusto por lo que se fue, homenaje a una forma de ser. Hoy, Pepe Alfayate —pasaron Rafaela Rodríguez, Valeriano León, mi propia y queridísima Aurora Redondo, abuela...— no tiene un pase como autor. Nunca lo tuvo, de acuerdo. Se servía a sí mismo el menú teatral. Y en ese "self service", Adrián Ortega, que es veterano can en materia de risas, ha procurado a Camoiras materia hábil para sus hazañas. Se nota.

No seré yo quien censure Ponte el bigote, Manolo, *entre otras cosas, como refiero, porque no engaña a bienintencionados. Todos abandonan la sala felices, todos han cumplido con su misión de reencontrarse ante Quique Camoiras. Y todos, por si fuera poco, dan por bien empleados sus dineros. La sonrisa y la risa se cotizan hoy más caras que nunca. Y eso que hay un amenazante amago de naftalina rodeando la atmósfera. No importa."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 13 de agosto de 1989.)



"Hace seis años estrenó en Madrid Quique Camoiras esta comedia, que ahora repone después de haberla paseado por España durante el pasado verano acompañado por el éxito. La reposición es oportuna, ya que Quique Camoiras no agota nunca las obras que interpreta, sino que constantemente las renueva y enriquece. Y es que a Camoiras el texto le suele servir de pretexto para sus "gags", sus escenas desternillantes, su peculiar modo de dotar de gracejo a los diálogos, que él va atemperando a las reacciones de la sala, especialmente dotado para captar el gusto del público que asiste a su teatro. Puede decirse que él es el verdadero autor de sus espectáculos, a los que el libro del autor original sirve de base de partida. Así sucede con Ponte el bigote, Manolo, *un disparate cómico en el que cuanto ocurre tiene una verosimilitud muy relativa, lo cual le importa bastante poco al respetable, que no ha ido precisamente a seguir una lección de lógica, sino a reírse con cuantas escenas a cual más histriónica sean capaz de ofrecer los actores.*

Ni que decir tiene que Quique Camoiras no solamente desempeña el papel protagonista,

sino que él es la comedia. De hecho, apenas deja el escenario unos pocos minutos, y mientras está en él, lo llena con sus continuadas ocurrencias verbales y gestuales, destinadas todas a arrancar la carcajada. Le acompaña Beatriz Savón, que está guapísima y que mantiene un papel largo y un tanto complejo de mujer histérica. Pepe Ruiz, con sus recursos habituales para mantener el contraste del protagonista, con el que logra una magnífica escena del sofá.
Es teatro ligero y superficial, pero la risa está garantizada." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 17 de octubre de 1989.)

QUITAPENAS. Coyanza (León)

LOS LÍOS DE BALCÓN CRESTA
De Miguel Ángel Millán. Dirección: Miguel Ángel Millán. Intérpretes: Juan Higinio, Felipe, Félix y Clodomiro. Estreno: 13 de enero de 1989, en la Casa de Cultura de Valencia de Don Juan (León).

QUITAPENAS SIN CAFEÍNA. Santa Cruz de Tenerife

SLIPSSS...
Del colectivo. Intérpretes: Juan Carlos Tacoronte, Yasmin Schneider, Rosa Iglesias y Nieves Bravo. Estreno: 9 de julio de 1989, en el "Jazz Bar" de La Laguna.

RAFEL DE CABANYES. Besalú (Gerona)

ACTE UNIC
De Rafel de Cabanyes. Intérpretes: Rafael de Cabanyes. Pianista: Francisco Viciana. Estreno: 11 de septiembre de 1988, en el Teatro del Círculo Mercantil de Igualada (Barcelona).

AURG!
De Rafael de Cabanyes. Música: Climent Ruiz. Intépretes: Lola Berenguer, Climent Ruiz y Rafael de Cabanyes. Estreno: 7 de abril de 1989, en el Teatro Municipal de Gerona.

LA REBOTICA. Sevilla

A MEDIA LUZ LOS TRES
De Miguel Mihura. Dirección: Juan Antonio García Barquero. Intérpretes: Javier Morales, Paco Moreno, Ana Bermúdez, Lola Castrillo, Trinidad Prados, María Ángeles F. Arteche y Enriqueta Lama. Estreno: 12 de marzo de 1989, en el Teatro Maravillas de Sevilla.

TEATRO DEL REENCUENTRO. Madrid

LA NONA
De Roberto Cossa. Adaptación: Jorge Díaz. Dirección: Fernando Vegal. Intérpretes: Fernando Vegal, Jorge Bosso, Claudio Vegal, Marta Quinteros, Isabel Campos y Aitana Martos. Estreno: 19 de noviembre de 1988, en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz.





Arriba, un momento de "La Nona", a cargo de Teatro del Reencuentro. Debajo, "Sainetes", por el grupo Relámpago.

"Una obra tergiversada desde el melodrama hasta la más hilarante comicidad sirve de pretexto para que el Teatro del Reencuentro muestre su buen oficio y su dedicación. Sobre débiles pinceladas del realismo mágico, tan febril en la América Latina, un dramón de pobrezas y penurias pasa a ser comedia ágil de cariz más comercial. Los artífices de tan grata metamorfosis son los actores argentinos de buen hacer que se reúnen bajo ese grato apelativo de Reencuentro.
En La Nona *está larvada mucha crítica social y mucha historia de la colonización de Sudamérica por los latinos. En* La Nona *se refleja mucha de la cotidianeidad de Argentina y muchos de los tópicos del realismo que tanta tinta ha extendido sobre el papel y tanto micrófono ha llevado hasta las ondas. Sin embargo, el grupo teatral argentino ni se ha solazado en el planfleto ni ha pretendido hacer un cuadro histórico al uso, con parafernalias de modernidad. Uno de los éxitos que hay que apuntarle a Reencuentro es esa visión a la vez humilde y nada ridícula de una de las más logradas comedias de su teatro. Sin duda, la pieza podía brillar más con más ostentosos presupuestos y chistes comerciales distribuidos aquí y allá que en nada mejorarían la esencia; en todo caso convencerían a los pacatos de su comercialidad. Pero ese ritmo de iluminación a modo de escenas cinematográficas y ese atrezzo adaptable a cualquier circunstancia y sala aúnan la intención de esta compañía que, en sus limitaciones, demuestra una vez más que lo más importante del teatro siguen siendo los hombres y no los parapetos técnicos que la falta de imaginación invita a los escenarios en demasiadas ocasiones."* (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 24 de abril de 1989.)

RELÁMPAGO, GRUPO DE TEATRO DEL CLUB DE JUBILADOS DE LA CAJA DE ALBACETE. Albacete

SAINETES
Obras de los hermanos Álvarez Quintero y Pedro Muñoz Seca. Dirección: Raquel Martínez Real. Intérpretes: Irene Martínez Ballesteros, Antonia Navarro Ruiz, Julia Talavera García, Pedro Ramírez Azorín, Alfonso López López, María del Carmen Córdoba Jiménez, Raquel Martínez Real, Petra Lozano Ruescas, Valero Solvez Huertas y Clodo Hernández Martínez. Estreno: 6 de septiembre de 1988, en el Salón de Actos del Hospital de Albacete. Espectáculo subvencionado por la Caja de Ahorros de Albacete.

RETABLO COMPAÑÍA TEATRAL. Madrid

ANTONIO MACHADO A SU ÚLTIMO Y SECRETO AMOR, GUIOMAR
Dramaturgia: Andrés Amorós. Ambientación y vestuario: José Ramón Aguirre. Intérpretes: Carmen de la Maza y José Martín. Estreno: 15 de febrero de 1969, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.

"(...) La sobradamente acreditada competencia de Andrés Amorós, tanto en el conocimiento del tema como en la habilidad u oficio de dramaturgo, ha hecho posible la creación de una pieza

lírico-narrativo-dramática de singular relieve por su profundidad poética, su fluidez de desarrollo y su innegable fuerza dramática.
No es la primera vez que se monta un espectáculo sobre una colección epistolar, recurso que estuvo de moda en pasadas generaciones, sobre todo en novela, pues no son pocos los relatos que se escribieron con la técnica de yuxtaponer cartas, cruzadas o en una sola dirección. Si en la narrativa tal recurso era fácil, en teatro ofrece muchas dificultades, porque exige encauzar la acción dramática hacia una dirección precisa. Amorós ha exprimido la enormemente estremecedora carga lírica de la correspondencia machadiana de Guiomar, y ha vertido el jugo, a través de directa exposición de la historia amorosa, a la copa escénica, para que el espectador la disfrute en la inmediatez y en la plenitud sensorial de la bebida. Así, la historia de aquel amor tardío, arrebatadoramente romántico, al que se aferró el poeta como vital justificación, alcanza una dimensión frontera a la trágica, por fatal, y próxima a la épica por la similitud a la situación heroica a que desemboca. Se me antojó, escuchándola, que las florecillas silvestres que nacen ante la tumba del cementerio del Collioure temblaban ante el estremecimiento de pudor que debió experimentar el poeta en su paz definitiva, al sentir que su alma se exhibía, desnuda, en público. Pero el bueno, "en el buen sentido de la palabra", de don Antonio, fuera del tiempo y de la materia, sabrá comprender que todo lo suyo, hasta sus secretos más íntimos, debe ofrendarlos a la humanidad.
José Díez ha creado un espacio escénico sugeridor de los climas deseados, ha impreso a la acción un ritmo adecuado y a la interpretación, un talante nada enfático; ha huido de efectismos que impregnaran de solemnidad al ambiente, ha mimado los figurines de Aguirre y ha dosificado el tono emocional con relajante iluminación de Teunis. El resultado de todo ello, óptimo.
Pero quienes hicieron llorar al público de emoción fueron Carmen de la Maza y José Martín; no en balde los actores son las columnas sustentadoras de todo el edificio del arte escénico; sin ellos, el teatro no es más que poesía dramática escrita, muda y ciega. José Martín hace, probablemente, el mejor trabajo de toda su vida. Su identificación con el personaje —un personaje no creado por el autor, sino realmente existido— es tal, que hasta responde al aspecto físico del buen profesor en su etapa segoviana (1929), sin necesidad de caracterización y sin apenas maquillaje. Es un José Martín primoroso de precisión, denso de expresión y pleno de dominio. Incomparablemente superior a todo lo que le habíamos visto en teatro y tan distinto y distante de aquel enfático conde de Montecristo televisivo. A José Martín habrá que recordarle, desde hoy, por su espléndida creación de don Antonio Machado. Y Carmen de la Maza demostró, una vez más, la exquisitez de su sensibilidad, la vaporosidad de su espíritu, la elegancia de su porte, la delicadeza de sus ademanes y la solidez de su talento interpretativo. Aún queda en la memoria de los sevillanos su encarnación de Mariana Pineda, esta encarnación, plenamente asumida, ha logrado eso que sólo consiguen los retratistas profesionales y los retocadores de fotografías: mejorar el original. Porque creo sinceramente que esta Guiomar ama más y mejor que aquella Pilar, que esta Guiomar, humanamente portentosa por sincera y comedida, está mucho más próxima, que pudo estar la real, a la Guiomar vertida en manuscritos temblorosos y soñada en ausencias de forzada soledad por don Antonio, el bueno." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 17 de febrero de 1989.)

"(...) Pero como centro y meollo ahí queda la figura de la mujer como musa eterna. Como motivo y como destino de todo lo que el poeta, que es como decir el hombre todo, hace y deshace. En el poeta está el sueño de todo hombre; en el poeta se materializa el inconsciente legal del hombre cuando es bueno. Y de sueños y de psicoanálisis se habla casi todo el tiempo.
Porque en Machado hay sinceridad a la hora de contar sus sueños a Guiomar y en Pilar está el deseo y su templanza como fiel postura de una diosa que nada tiene que hacer sino "ser" para hacer que el hombre cree.
Bajo este alero transhumano yace casi el retrato de una época: datos de Baeza, luces de Segovia, fechas de Soria, bares de Madrid, hoteluchos de Castilla, niñeces de Andalucía... Repaso escolar de una historia subrayada por percheros y biombos, por trajes estilo años veinte y librotes con olor a naftalina.
Sintaxis ordenada para no desdibujar demasiado al público receptor de este espectáculo. Llamada a los clásicos a la hora de enlazar una escena o justificar un qué sé yo. Interpretación ajustada aunque oscilante la de Carmen de la Maza. Menos evocador Pepe, qué bien pasea su sombrero fieltroso y su bastón larguicorvo. Descalificable la iluminación, puntualista y desdibujada, con fallos de aficionado. Inadvertida la ambientación musical, lo que no deja de tener su mérito.
Un aceptable ensayo de lo que se puede hacer con la obra de un poeta para no dejarla en un frío recital, pero una propuesta más acorde con el ámbito universitario o colegial que con la espectacularidad teatral.
Y es que, según cuentan los entendidos, Apolo tenía que poner orden de vez en cuando entre sus díscolas musas que discutían y se enfrentaban a veces de forma crispada; sobre todo dos de ellas, la de la lírica y la del teatro, que han llegado hasta nosotros con los nombres de Polimnia y Talía." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 27 de febrero de 1989.)

"A la creatividad del poeta es necesario añadir otra paralela, la del hecho dramático y su específica, inimitable "poética". Nada de esto ocurre en el espectáculo del que es autor, codo a codo con Machado y Pilar Valderrama, Andrés Amorós. El material literario no es demasiado consistente, ya que el valor intrínseco de las cartas es relativo, mucho más interesante en lo documental que en lo creador. El refuerzo de algunos poemas, aparte de gratuito, no consigue el efecto deseado, y colofón es, que el hecho dramático brilla por su ausencia. Ni siquiera el conflicto amoroso está bien desarrollado y del político o social, apenas si unos apuntes dejan entrever la gran tragedia de España. Un texto, en resumen, bien intencionado, aun con el oportunismo de la conmemoración, que nada añade al genio de Antonio Machado a no ser una incisión poco afortunada en algunos de sus más tópicos aspectos. Pienso que hubiera sido necesario un mayor esfuerzo, una búsqueda de lo creador, si es que el personaje y su obra, dan pie para ello.
Desde esta insuficiente dramaturgia, el espectáculo, a medias entre el recital y la confidencia es tan correcto como plano. Las posibilidades que ofrecía este amor pasivo (en lo corporal) y retórico (en la correspondencia) de Machado se diluye en una fraseología que roza, perdóneseme el crimen, la cursilería, quizá debido a la repetición abusiva de expresiones que tienen su cabida en la carta íntima y personal, pero no en la trascendencia hacia el "otro". Surgía el recuerdo de Mi querido embustero (Fernando Fernán Gómez y Conchita Montes, Bernard Shaw-Ellen Terry) pero allí existía una ironía, un juego de alfilerazos que en la evocación machadiana brilla por su ausencia. Algunos bellos poemas rompen la monotonía, como algunos fragmentos de pasión. Pronto se vuelve a la fría corrección, a la retórica profesional, a cierto didactismo poco profundo. Lástima de un mayor riesgo, de una interpretación personal que rompiera el tono de este discurso amoroso en el que parece imperar la imagen sobre la sustancia.
La puesta en escena, desde estos presupuestos, es cuidada, en lo formal, y poco incisiva, en el fondo. Una lógica y despojada escenografía y un estupendo juego de luces, lo mejor del espectáculo, permite a los actores encontrarse con la palabra como signo esencial de la comunicación. En lo físico, José Martín compone convincentemente la figura del poeta, aunque a su tono le falte en ocasiones esa pasión última que surge del fondo visceral del actor. Fría igualmente la interpretación de Carmen de la Maza, que no consigue dar interés a su personaje, esta Guiomar "inventada" que cuenta su desgracia y vive una historia de amor más bien triste y reprimida. Algo falla en el mecanismo de relación de los dos actores, quizá porque el texto no les ayude demasiado. Su corrección y profesionalidad salvan, no obstante, su participación en la obra.
Resumen no muy halagüeño, para ser sinceros. Al poeta no se le ha respondido en el escenario, no se le ha dado esa nueva vida que el teatro debe y puede conseguir. La corrección externa no es suficiente cuando se lleva a escena el espíritu y el efluvio de un artista, de tan honda significación, y sin ella todo se diluye en el vacío de las formas sin eco. El público aplaudió con mesura a los intérpretes después de seguir la obra con silenciosa atención." (Fernando Herrero. "El Norte de Castilla". Valladolid. 16 de marzo de 1989.)

"(...) El texto de la obra es una expresión de la efeméride, ocasión de oro para celebrar el 50 aniversario de su muerte. Con esa oportunidad es un libro abierto a los datos, una conferencia espectáculo representada, pero no dramatizada. Es una ilustración perfecta de una época y de unos personajes. Fría y literaria como para leer a solas. La actuación de Carmen de la Maza —heredera del buen guitarrista Regino Sainz de la Maza— es muy acorde, precisa y clara. La caracterización de José Martín es también muy buena, muy medida en cada movimiento, en cada mínimo desplazamiento por el espacio o por el tiempo. Más de doscientas cartas a su "diosa" Guiomar, como Machado la llamaba, dieron pie a toda clase de especulaciones sobre su devoción imaginaria o real, hasta que se puso en duda su existencia evidente. El recuento de las "Soledades", interiores sobre todo, el amor "un poco de todos" hacia esa persona:

Leonor en Soria, Soledad en Segovia, maestro en Baeza, la Lola de los puertos, el viaje a Portugal o las referencias a Jorge Manrique o Bécquer. Porque "en amor, locura es lo sensato", dijo el poeta amando a su gran amor desposada con otro. "Desperté, quién enturbia ya mis sueños". Un lirismo, el del poeta, cuestionado por un estudioso francés en el congreso que se realizó sobre su personalidad literaria.
Para acreditar más referencias sobre la personalidad de Machado, bandera de la poesía —junto a Hernández o Lorca— reivindicado y cantado por una generación, Andrés Amorós ha creado un buen ejemplo de base de datos. Dos grandes actores, recordados sobre todo por sus colaboraciones en la antigua televisión en blanco y negro, han contribuido perfectamente a reflejar ese gran amor instigador de muchos estudios. Esto y la escenografía, escueta y perfecta, muy bien iluminada, remarcaron la atmósfera de lo que se nos quiso recitar: una vida acabándose, un amor infantil fallecido, un amor maduro para un esquivo y triste poeta, una mujer extraordinaria inspiración de los años treinta. El drama o el conflicto fue tan interior que no se pronunció sobre las tablas. La conferencia acabó con unos merecidos aplausos."
(Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 22 de marzo de 1989.)



TEATRO DE LA RIBERA. Zaragoza

El CÍRCULO DE TIZA
De Bertolt Brecht. Dirección: Pilar Laveaga. Escenografía: Mariano Anós. Vestuario: Pilar Laveaga. Música: Paul Dessau. Intérpretes: Javier Anós, Pilar Laveaga, Mariano Anós, Elena Gómez, Ricardo Joven, Pilar Delgado, Cristina Yáñez, Balbino Lacosta, José M. Melero, Pilar Doce, Victoria Piazuelo, José Luis Esteban y Javier Román. Estreno: 3 de marzo de 1989, en el Teatro Reina Sofía de Zuera (Zaragoza). Espectáculo subvencionado por el INAEM y la Diputación General de Aragón.

"(...) En conjunto, puede decirse que El círculo de tiza *es el montaje más ambicioso del Teatro de la Ribera en sus ya catorce años de actividad teatral, tanto por sus elementos teatrales y económicos como humanos.*
Brecht se basó en una antigua obra china, El círculo de tiza, *de Li Sin Tao, lo que nos ha inducido a "beber en las fuentes" y situar la acción en Oriente, y por eso, para nuestro montaje hemos trabajado sobre técnicas del teatro oriental y de las artes marciales (kendo, karate), llenas de energía y espectacularidad, que suponen un nuevo reto para los actores, y actrices del Teatro de la Ribera, con una interpretación sorpresiva y exótica, llena de alardes físicos, sin perder, sin embargo, la profundidad humana que hace perdurar la obra de Brecht. Igualmente, la escenografía y el vestuario presentan el rico despliegue de colorido y capacidad de sugerencia propios de la tradición oriental."* (Fragmento del programa.)

"Una vieja leyenda china sirvió a Bertolt Brecht como punto de arranque para escribir su Círculo de tiza; *en su obra la acción se ambienta en el Cáucaso, pero Pilar Laveaga, responsable de esta puesta en escena del Teatro de la Ribera, vuelve la acción a su geografía original reubicándola en el ámbito de aquella exótica y lejana cultura.*
Toda la puesta en escena queda así determinada por esta decisión, que influye en todos y cada uno de los elementos que componen el espectáculo.
Este es uno de los mayores retos que afronta la compañía y, puede decirse ya, su feliz superación es uno de los aciertos más espectaculares. La cuidadísima y elaborada envoltura estética imprime carácter al conjunto de la representación.
(...) El Teatro de la Ribera resuelve este ambicioso y arriesgado último trabajo con brillantez y espectacularidad; su madurez y larga experiencia profesional le permite atinar en la solución de cada capítulo del espectáculo.
La interpretación presenta un elevado nivel y es homogénea, se adivina una rigurosa preparación hasta conseguir la particular formalización de gestos y ademanes propios de una cultura extraña. Los numerosos personajes son definidos mediante una composición de sobrios y eficaces trazos.
La historia llega así bien servida en uno de sus aspectos fundamentales y se beneficia también de un esplendoroso y bien pensado diseño de vestuario.
La escenografía, con rasgos naturalistas, viste el escenario como una gigantesca caja de guiñol.
La iluminación configura espacios y proporciona climas por medio de efectos sorprendentes para el espectador, gracias a un cuidadoso y delicado diseño.
El conjunto de todos estos elementos contribuye a la sensación de asistir por momentos a una secuencia de estampas de gran belleza que ilustran magníficamente un espectáculo muy bien elaborado en todas sus partes. El numeroso público del estreno aplaudió con reconocimiento el gran trabajo de la compañía." (Rafael Campos. "Heraldo de Aragón". Zaragoza, 22 de abril de 1989.)

"Pilar Laveaga, directora de la compañía, había anunciado que para ella El círculo de tiza *era como un cómic, una fábula arcaica, una leyenda entrañable y sentimental que relataba una historia hendida de humanidad y de ternura. Sin duda, la obra de Brecht —acaso una de sus composiciones menos relevantes— posee todo ello, pero carece de fuerza y aborda una historia tal vez demasiado conocida, sin capacidad de sorpresa. Aunque, por contra, permite una brillante puesta en escena, un suntuoso juego de iluminación, una mutación constante y fastuosa de escenas y toda la épica de la aventura. El montaje del Teatro de la Ribera interesa más por el trabajo escenográfico, por su concepción global, por la resolución de las escenas, por la exhibición de vestuario y el excelente diseño de escenografía y luz que por la historia. La reflexión sobre la justicia apenas tiene consistencia: el argumento en sí es demasiado banal, intrascendente y más épico que otra cosa, o al menos así parece percibirlo el público. Por ello, llega un momento en que todo el peso de la función queda reducido a la propuesta visual, al tempo narrativo, al rigor, a la concepción escénica y al trabajo actoral.*
El montaje parece un "tour de force" de la compañía, un cuidadísimo ejercicio de estilo, de sobriedad y de brillantez, antes que nada. Pilar Laveaga ha construido un espectáculo muy bello y ampuloso con un desarrollo lento y medido. La propuesta es inteligente, peca a veces de formalismo y demuestra el grado de madurez, desde el punto de vista de dirección, de Pilar Laveaga. Sin embargo, no ocurre lo mismo con su trabajo interpretativo: Leveaga encarna a Grushe, la sirvienta que recoge al

príncipe abandonado, pero rara vez sabe otorgarle ternura, esa candidez infinita, esa inocencia conmovedora, soñadas por Brecht . De hecho, ese papel, a priori, despierta en el público una ola de simpatía inmediata y no sucede eso con el acercamiento de la actriz-directora: ésta vuelve a enfatizar en exceso, le roba espontaneidad y no acierta a dar una réplica convincente en las hermosas escenas de amor con su prometido, Simón Jajava. Estrangula una y otra vez al personaje. Por contra, el trabajo interpretativo de los restantes actores es equilibrado, homogéneo: Javier Anós construye un soldado tierno e ingenuo: Mariano Anós realiza una actuación sorprendente, plagada de sabiduría, de vasto registro y de precisión, y los demás miembros del reparto ejecutan una actuación comedida, correcta en todo momento.
El resultado final es excelente, de una misteriosa credibilidad, pese a algunas caídas de ritmo y de intensidad dramática. Por un lado, se abusa del cambio de escenas mediante la acrobacia actoral (algo que quedó muy bien en su anterior montaje de Bodas de sangre *y que acaba por ser un recurso obsesivo) y por otro lado no se consigue un acabado final más intenso, más emotivo, tal como se presume que debe ser tras la interminable odisea de amor maternal que lleva a cabo la protagonista contra viento y marea. Pese a estos reparos,* El círculo de tiza *es un montaje ambicioso, tal vez el más logrado estéticamente de la Ribera."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 22 de abril de 1989.)

(...) Ese cuento de origen oriental, ha sido presentado por el Teatro de la Ribera en un correcto montaje dirigido por Pilar Laveaga, que sirve adecuadamente la idea de la obra aunque acentúa en exceso el carácter de "cuento" oriental de la misma, a pesar de que el ritmo del espectáculo se lentifique en exceso en las escenas del juicio de la segunda parte. Es bella, sin demasiada originalidad, la escenografía del cuento oriental en tonos rosados de Mariano Anós; son deslumbrantes los trajes de Pilar Laveaga; es acertada la interpretación de Javier Anós del soldado y la de Mariano Anós en el gobernador y en el juez; es convincente aunque a veces chirríe por sobreactuación Pilar Laveaga en el papel de Grushe y es correcto y tiene una calidad muy aceptable todo el conjunto de este espectáculo, último trabajo de la sólida trayectoria de El Teatro de la Ribera." (M. J. Raguéarias. "Jano." 13-19 de octubre de 1989.)

RICARDO FRAZER. Madrid

TEMPESTADES
De varios autores. Dirección, escenografía, música e intérprete: Ricardo Frazer. Estreno: 17 de febrero de 1989, en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

TEATRO DE RIDERSE. Murcia

COLORÍN COLORETE
Del colectivo. Dirección: Pepe Ferrer. Escenografía: Angeles Peñalver, Tomi Ceballos y Rafa Ortega. Música: Alicia García, Javier Toral y Enrique. Intérpretes: Teresa, Geles, Pepe, Poika, Kike y Waina. Estreno: 7 de septiembre de 1988, en la plaza de San Bartolomé de Murcia.

COMPAÑÍA ROSA VALENTY, LUISA FERNANDA GAROA Y MÁXIMO VALVERDE. Madrid

LOS ADÚLTEROS IRÁN AL PURGATORIO
De Elicio Dómbriz. Dirección: Sebastián Junyent. Escenografía: Lorenzo Collado. Intérpretes: Rosa Valenty, Máximo Valverde y Luisa Fernanda Gaona. Estreno: 25 de julio de 1989 en el Teatro Arango de Gijón.

"(...) Dómbriz tiene una visión clara de lo común, de lo que se dice y de lo que se piensa. Se lo han ido diciendo sus oyentes por teléfono, ese teléfono incansable de las noches radiofónicas. Hay en Los adúlteros... *aforismos, paradojas, frases. Todo el arco iris de la radio nocturna. Eso es un espejo, un arco moral, marco de edades y recinto cultural.*
De la radio, de los oídos, no es lo mejor de lo que llega al público. Hay exceso de monólogo, de sucesivas brillanteces sin enlace. Es el síndrome del conductor radiofónico: las anécdotas y las categorías se le cruzan, lo más eficaz puede ser lo menos interesante. También, los juegos combinatorios se suceden autónomamente, sin gancho. Los papeles se atribuyen a uno y a otro, con parones terroríficos, con silencios para el discurso. En la radio se hace así, dos no hablan juntos, se esperan. Falta teatro por más que hay observación y sabiduría convencional. Hay más discurso que conversación, y más conversación que acciones.
Una comedia, sin embargo, expresada de un modo vigoroso. Que enlaza con comediógrafos con firma: Salom, Junyent (que dirige la obra).. a los que ahora habrá que añadir a Dómbriz. Y un título digno. No la sirve bien Máximo Valverde. Pero sí Luisa Fernanda Gaona y Rosa Valenty, con aplomo y eficacia. Siendo una comedia de final sorpresivo, con ironía y pequeñas audacias, pensada para la conversación a la salida del teatro, pues los temas los llevó allí desde la calle el público, resulta también una comedia agradable." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 7 de septiembre de 1989.)



En la otra página, integrantes de la compañía Teatro de la Ribera representan "El círculo de tiza", de B. Brecht. Sobre estas líneas, Ricardo Frazer en "Tempestades".

"Elicio Dómbriz, el responsable de esta función nos regala un primer acto donde sólo la palabra ocupa la escena. Una primera mitad con dos personajes situados en la escena, cuya conversación sitúa los puntos de litigio que les separan. Nada más. Verbalismo simple. Frases cruzadas resultado de la filosofía de urgencia que el autor quiere insuflar. Alicia y Alberto, matrimonio con veinte años de experiencia, se sueltan la melena achacándose no sé cuántas cosas. Pero no pasa nada. Bueno, no pasa nada hasta que Dómbriz quiere echar el telón para concluir su primer envío. Luego, ya sabemos por dónde puede discurrir el segundo.
(...) Para beneficio del invento. Los adúlteros irán al purgatorio *cuenta con dos actrices excepcionales. Luisa Fernanda Gaona, que está impecable, perfecta, naturalísima en su papel de mujer más que harta. Y una sorprendente Rosa Valenty, no menos natural, siempre dominadora de la escena, agilísima de matices creíble al cien por cien. Dos pivotes fundamentales sobre los que se sostiene el asunto, junto a Máximo Valverde, el hombre, tratando de quitarse su proverbial tontura de galán para quedarse simplemente en actor, que es lo que honestamente pretende.*
Queda más. Al margen de las carencias teatrales que se notan en Los adúlteros irán al purgatorio *queda el deseo de los tres intérpretes por formar la compañía y patear la legua ofreciendo teatro. No es muy frecuente el caso. Para los tres, para Luisa Fernanda, Rosa y Máximo, mi aplauso y admiración. Al fin y al cabo están exponiendo sus propios dineros y ese rasgo de inusitada valentía debe ser reconocido."* (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 8 de septiembre de 1989.)

GRUP DE TEATRE DE ROSES. Roses (Gerona)

LA SENYORA DE SADE
De Yukio Mishima. Versión: Vicenç Altaió y Patrick Grifeu. Dirección: Ignasi Tomàs. Intérpretes: Mercè Fages, Teresa Seseras, Maria Vicens, Lurdes Joli, Melina Lloret y Montserrat Sastre. Estreno: 19 de mayo de 1989, en la Sala del SUF de Roses (Gerona).

ROUND-VÍDEO. Barcelona

EL RING
Texto monólogo: Javier P. Escohotado. Dirección: Julián Álvarez. Dirección de actores: Jordi Mesalles. Escenografía y vestuario: Pep Durán. Música: Víctor Nubia. Coreografía: Francesc Bravo. Actriz: Xus Estruch. Bailarines: Andreu Bresca y Francesc Bravo. Estreno: 6 de octubre de 1988 en el Mercat de les Flors de Barcelona, en coproducción con el Mercat de les Flors y Teatre Obert y con la colaboración de IDEP.

"El propósito de Julián Álvarez, cineasta, promotor, coordinador y director de acciones videográficas y multimedia, no carece de atractivos. En principio, un montaje interdisciplinario alrededor del mito del boxeo parece que pueda dar mucho de sí. Sin embargo, la cosa no acabó de resultar, al menos el día de su estreno en el Mercat de les Flors. Y es que coordinar adecuadamente las diferentes intervenciones del vídeo, del texto, la música y la danza, e integrarlas además en un concepto estético global a través de la escenografía, la iluminación y la indumentaria, cuando cada elemento procede de creadores especializados en sus respectivas disciplinas, no puede ser tarea fácil y Julián Álvarez no consiguió superar las dificultades que su propio proyecto planteaba.
Abordar un mito sin intención de desmitificarlo o glorificarlo resulta poco menos que decepcionante para el espectador que espera emociones medianamente fuertes. En el texto, que intenta un repaso a la historia del boxeo y que parece extraído de una enciclopedia juvenil, constituye, sin duda, el elemento más débil de la obra.
Explicar el boxeo a través de un texto concebido para las alumnas de un colegio religioso desorienta al espectador, tanto más cuanto que esta ñoñería emana de la boca de una masajista, interpretada por Xus Estruch, mientras que sus expertas manos recorren el cuerpo desnudo de un púgil negro.
La intervención de los bailarines resultó insulsa y demasiado parecida a un combate de boxeo real para alcanzar el nivel de una original creación coreográfica. La preocupación por parecer auténtico a toda costa perjudicó la comunicación con el espectador.
Cuatro pantallas en cada uno de los rincones del ring reproducían imágenes recogidas por los propios intérpretes. Ahora bien, las filmaciones, a partir de los puños de los bailarines boxeadores, no alcanzaron calidad artística ni técnica. No hay que olvidar que, gracias a esas cámaras portátiles, el público ya ha descendido montañas esquiando, las ha subido escalando y ha corrido por mil circuitos en coche y motocicleta, además de saltar en paracaídas.
Aun sin tales emociones, el espectáculo hubiera podido salvarse de haber un mínimo de imaginación creativa. No fue así, por desgracia, con lo que El ring *quedó reducido a un mero ejercicio interdisciplinario. El público lo entendió así y brindó unos corteses aplausos sin emoción, como el mismo espectáculo."* (Marjolijn van der Meer. "La Vanguardia". Barcelona, 9 de octubre de 1988.)

"El estreno de El ring *—un espectáculo "multimedia" en base a la danza, el teatro y el video— tenía a priori el atractivo del que parecía su principal objetivo: llevar a un escenario una reflexión sobre el mundo del boxeo. Las experiencias anteriores de Julián Álvarez —director e inventor de esa historia— presagian una propuesta cuando menos sugestiva y polémica. Tal vez por ello, la pobreza de los resultados obtenidos no ha sido aún más decepcionante.* El ring *es una sucesión de escenas —en un ring y en otro espacio más elevado— que nunca acaban de conectarse entre sí y que están presididas por una enorme frialdad. Esta falta de emoción lleva a la deriva el espectáculo de Julián Álvarez.*
El escenario está ocupado por el ring, mientras que el público, situado en gradas, lo rodea. En las cuatro esquinas de aquél se sitúan una serie de monitores que reproducen, parcelados y aumentados, determinados momentos del supuesto combate. En otro espacio, la actriz Xus Estruch hace un masaje a un púgil: entre asalto y asalto, ella reflexiona en voz alta sobre supuestos aspectos sórdidos y sociales de este mal llamado deporte.
El Ring *nada aporta al campo de la coreografía, puesto que el "paso a dos" de los hermanos Andreu y Francesc Bravo —los púgiles— se limita prácticamente a reproducir los clásicos movimientos de piernas de estos profesionales. En cuanto a los monólogos de la actriz, habremos de decir que no tienen ninguna originalidad y que nada aportan a cuantos tópicos inciden ya en este complejo mundo del boxeo.*
En consecuencia, cabe hablar de una propuesta fallida y de una aportación falta de originalidad, creatividad y ritmo. Todo esto, sin embargo, no invalida la legitimidad de la apuesta, aunque sospecho que un mínimo seguimiento de la misma habría indicado lo que de hecho ha ocurrido." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico. Barcelona. 11 de octubre de 1988).

LA RUEDA TEATRO. Zaragoza

ÚLTIMO ACTO
De Gilbert Cesbron. Dirección: Luis Merchán. Vestuario: Ana Benedicto. Intérpretes: Ramón Fernández, María Jesús Domeque, Javier Arnas y Luis Merchán. Estreno: 9 de junio de 1989, en el Centro Cívico Delicias de Zaragoza.

GRUPO DE TEATRO DE SABIÑÁNIGO. Sabiñánigo (Huesca)

EL DÍA DE GLORIA
De Francisco Ors. Dirección: Andrés Hernández. Intérpretes: Isabel Manglano, José Luis Almañac, Mamen Jarne, Eduardo Villacampa y Francisco Rando. Estreno: 21 de enero de 1989, en el Palacio de Congresos de Jaca (Huesca).

TEATRE DE SAC. Barcelona

LA CORDA AL COLL
De Xavier Lafita. Dirección: José María Gómez Górriz. Escenografía: Xavier Lafita. Música: Juan Carlos Sentís. Intérpretes: Juan Carlos Sentís, Xavier Lafita y José María Gómez Górriz. Estreno: 5 de septiembre de 1988, en la Fira de Teatre de Tárrega.

SAC DE TRONS. Barcelona

NOÜMEN
De varios autores. Dirección y escenografía: Jordi Perarnau. Vestuario: Karmele Guix. Intérpretes: Lourdes Casas y Climent Sensada. Estreno: 21 de abril de 1989, en el Aula de Cultura de Sant Viçenc del Horts.

TEATRO DO SALAMANTIGA. La Coruña

ERA UNHA VEZ...
Inspirada en los personajes de la obra "Sopa de estrellas", de Raúl Dans. Texto y dirección: Martín Adjemian. Escenografía: Pablo Seoane. Vestuario: Dolores Domarco. Música: Bernardo Martínez. Intérpretes: Amalia Gómez, Luisa Merelas y Elina Luaces. Estreno: 1 de octubre de 1988, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela. Espectáculo subvencionado por la Xunta de Galicia.

SALDUBA TEATRO. Marbella (Málaga)

MÉNAGE A TROIS
De Juan Caracuel. Intérpretes: Manuel López, Juan Caracuel y María del Rey. Estreno: 24 de septiembre de 1988, en el Café de La Colonia de San Pedro de Alcántara (Málaga).

SALTIMBANQUI CLUB DE CLOWNS. Las Palmas de Gran Canaria

DELICIAS BANANERAS
Del colectivo, basado en los textos: "La cena de Bethania", de Tomás Morales, y "Los dos que se cruzan", de Óscar Domínguez. Dirección: José del Río. Música: Juan Belda. Intérpretes: Carmen López, Lola Persan, José María Pantín y Carlos Belda. Estreno: 9 de noviembre de 1988, en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife.

(...) De Delicias bananeras *hay que empezar diciendo que se trata de un impecable regalo visual, una yuxtaposición de ejercicios de estilo que constatan una vez más la rigurosa preparación técnica de los actores de esta compañía, una sucesión de "delicias" compositivas, juego por el que José del Río parece mostrar una especial predilección dentro de las herramientas de trabajo escénicas. Sin embargo, a mí me ha decepcionado* Delicias bananeras, *he desistido, con el transcurso de la representación de encontrar un centro de gravedad, una línea matriz y conductora que me permitiese acceder a la esencia comunicativa del espectáculo. No digo que ésta no exita, pero yo he sido incapaz de percibirla. He preferido contemplar* Delicias bananeras *como un agradable montaje de teatro danza, como un irreprochable ejercicio estilístico."* (Víctor Rodríguez Gago. "Canarias". Las Palmas de Gran Canaria. 13 de Septiembre de 1988.)

GRUPO DE TEATRO SAMANIEGO. Vitoria

LA ESPADA DEL SOLO DESEO

De Luis Matilla. Dirección: Enrike Ruiz de Gordoa. Coordinación y diseño. Idoia Ruiz de Gordoa, Alberto Exteberria y Oskar Ruiz de Luzuriaga. Intérpretes: Sergio Peláez, Montse Peláez, Olga Etxeberría, Gonzalo Miz de Antoñana, Juan Lorenzo, Aitor Zoilo, Pablo Gago, Leire de Luis, Emilio Arnés, Abraham S. Pedro, Ignacio Pérez, Silvia Sánchez, Juan Antonio Iglesias, Lourdes Salvidea, Gemma Vinagre, Begoña Mendieta, Zuriñe Fernández, Raquel Chamorro, Óscar Lorenzo, Elena Rato, Soledad Marcos, Carlos González, Carlos Íñigo, Izaskun Pérez de Sanromán, José Ángel Vinagre, José Luis Navarro, Nahiara Pérez, Sofía Sáez de Vitteri, Marcha González, Sara Rodríguez, Saioa Ruiz de Gordoa, Arantza Vega, Daniel González, Arantza Peláez, Patxi García Murga y Eduardo Pérez de Nanclares. Estreno: 1 de julio de 1989, en la plaza de la Brulleria de Vitoria.

SAMBHÚ MIMO. Pamplona

DOS, UNO Y NINGUNO

Del colectivo. Dirección: Pablo Valdés. Intérpretes: Juan Antonio San José y Azucena Zabaleta. Estreno: 24 de julio de 1989, en el Centro Cultural de Cizur Menor.

(...) Sambhú Mimo, *con una inteligente dirección de Pablo Valdés, responsable asimismo, de la música y al que habrá que anotarle la idoneidad de un poderoso ritmo ascendente, capaz de concretarse en climax interiores que desembocan en afortunados cuadros expresivos, se desenvuelve en escena contagiando al público un sentimiento lírico tocado de la pureza de lo incontaminado.*

Su argumento no encierra complejidad alguna, dos titiriteros errantes desembocan en un paisaje dominado por un par de objetos extraños. Allí recrearán un desafío a la imaginación, un puzzle sorprendente que seduce por el carisma de los actores, por la fuerza de su oficio y por su valentía en caminar por un filo peligroso en un equilibrio tan elegante como poético. Esos dos personajes que sus intérpretes quieren ver como herederos del espíritu del Chaplin de "Tiempos modernos", ofrecen la virtud, cara en este tiempo, de tener algo que decir y saber cómo hacerlo. El qué decir se concreta en esa sensación de ternura, una apuesta por la imaginación, el juego y el amor. El cómo se nutre de un humor capaz de asumir el absurdo y surrealismo, lo directo de la bofetada del payaso y lo sugerente de esa casi mágica actitud capaz de transformar la escena con el poder de implicación del mimo.

A Dos, uno y ninguno *hay que agradecerle, entre otras cosas, que durante poco más de una hora convierta a los espectadores en niños cautivados, en pequeños ingenuos capaces de ver en unos objetos de desecho, un mundo de fantasía perdido en la noche de la infancia. A* Dos, uno y ninguno *es preciso reconocerle el valor de su denuncia, tan directa como real: la muerte de lo lúdico por el criminal juego bélico. Y entre ambos extremos, Juan A. San José y Azucena Zabaleta edifican un recital de talento y capacidad al servicio de un montaje tan poco pretencioso como notable y feliz en sus logros.*"
(Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 6 de noviembre de 1989.)







De arriba a abajo, una escena de "Era unha vez...", por Teatro do salamantiga. (Foto: Gerardo Fraga). El colectivo Sambhú Mimo representa "Dos, uno y ninguno". Y escena de "¡Pa dentro! ¡Pa fuera! ¡Pa arriba! ¡Pa abajo!", a cargo de Samborombom. (Foto: Juan Correa).

SAMBOROMBOM TEATRO. Santa Cruz de Tenerife

¡PA DENTRO! ¡PA FUERA! ¡PA ARRIBA! ¡PA ABAJO!

Adaptación teatral de "Los cuentos famosos de Pepe Monagas", de Pancho Guerrera. Adaptación y dirección: Pascual Arroyo. Música: Alberto Delgado. Intérpretes: Pascual Arroyo, Manuel Rodríguez, Francisco del Rosario, Enrique Getino y José González. Estreno: 29 de junio de 1989, en el Centro Cultural de la Caja General de Ahorros de Gran Canaria de Santa Cruz de Tenerife. Espectáculo producido por la Vicecosejería de Cultura y Deportes del Gobierno autónomo de Canarias.

GRUPO DE TEATRO SAN LORENZO. Zamora

¿QUIÉN LO MATÓ?

De Antonio Gil. Dirección: Juan José Calvo de Toro. Intérpretes: Antonio Sánchez, José Ronchero, María del Mar Fernández, Nuria González, Javier Manteca, Raúl Alonso, María José Rivera, Pablo Andrés Casares, Silvia Gómez, María Teresa Rodríguez, José Manuel de Uña y Juan José Calvo. Estreno: 13 de mayo de 1989, en el Teatro del Servicio Territorial de Cultura de Zamora.

SARABELA. Orense

XACOBE OU A SUMISIÓN (JACOBO O LA SUMISIÓN)

De Eugene Ionesco. Dirección: Ángeles Cuña Bóveda. Escenografía: Carlos del Valle. Vestuario: Antonio Outeriño. Máscaras: Jesús Dragón. Música: Arturo González. Intérpretes: Elena Seijo, Sabela González, Maite González, Fernando Dacosta, Suso Seoane y Antón Rodríguez. Estreno: 23 de mayo de 1989, en el Teatro Losada de Orense. Espectáculo subvencionado por la Consellería de Cultura e Deportes de la Xunta de Galicia.

"Xacobe ou a sumisión, *del autor francés Ionesco, realiza un lucido análisis del enfrentamiento*

entre el individuo y la sociedad, desde la perspectiva de una crítica a los convencionalismos de la sociedad burguesa. Xacobe, el protagonista, es un individuo que se niega a aceptar las normas sociales que le son impuestas por su familia. Pero poco a poco Xacobe tendrá que ir cediendo en sus propósitos, ante la imposibilidad de permanecer al margen de una sociedad que no le admite como ser individual. Ni la razón ni la sinrazón que utiliza el protagonista podrán evitar que lo que comienza como una comedia termine derivando en el drama de la disolución del individuo en la sociedad.
Bajo la dirección de Ángeles Cuña Bóveda, el grupo Sarabela, compuesto por seis actores y actrices, representará esta obra cuya traducción corresponde al Seminario de Galego do Instituto Otero Pedrayo de Orense." ("La Región". 4 de agosto de 1989.)

SARAGATA. Barcelona

SARAGATA DE FESTA
Del colectivo, Dirección y escenografía: Joan Cots. Música: Salvador Boix. Intérpretes: Salvador Boix, Manel Tortajada, Joan Alavedra, Serafi Casanoves y Joan Cots. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en la Octava Fira del Teatre Al Carrer de Tárrega.

GRUP TEATRAL SET DE MENORCA. Mahón (Baleares)

NERÓ I LA DOLÇA ROMA
De Jaume Cardona Vinent "Tanus". Dirección: J. A. Ontiveros. Intérpretes: Antonio Banea i Ma, J. Fullana, Joan L. Sánchez, Carme Martí, Ampar Haro, Jesús Haro, Pelegrí Sánchez, J. Ramón Roselló, Ramón Ramos, Jaume Morlá, Paqui Martín, Toñi Borrás, Pere Pelegrí y Vicente Guitiérrez. Estreno: 3 de junio de 1989, en el Salón de Actos del Centro Cultural de Alaior (Mahón).

AGRUPACIÓN TEATRAL SEXI. Almuñécar (Granada)

SUSANA QUIERE SER DECENTE
De Jorge Llopis Establier. Dirección: Pedro Torres. Intérpretes: Rosina Ruiz, Javier González, José Montalvo, Antonio Pontes, Antonio Aragón, Charo Vidal, Ángela Rodríguez, Paqui Jerónimo y Gertrudis Jerónimo. Estreno: 9 de junio de 1989, en la Casa de la Cultura de Almuñécar (Granada).

LA COMPAÑÍA SGRATTA. L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona)

ESTAMOS METIDOS EN UN LÍO
Del colectivo. Dirección: José Corbacho. Intérpretes: Jordi Ballart, Quim Fernández, Elisenda Castellón, Pilar Arcas, Olga Fumadó, Francisco Javier Insa, Esther Bleda, Diego García Durán, Magda Falta y Juan Cruz. Estreno: 29 de abril de 1989, en el Aula-Kabaret de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona).



COMPAÑÍA SHAKESPEARE. Madrid

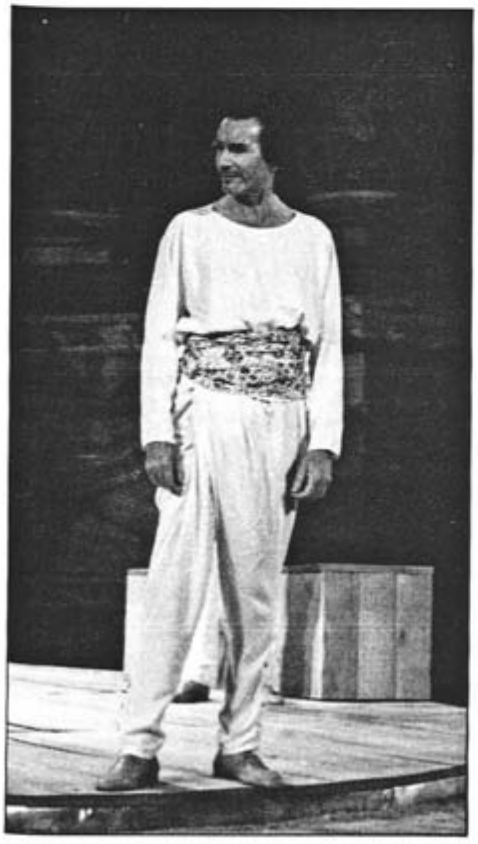
LA RUEDA DE FUEGO
Sobre textos de William Shakespeare. Dramaturgia y traducción: Eusebio Lázaro. Dirección: Clifford Williams. Escenografía: Javier Navarro. Vestuario: Juana Batanero. Intérpretes: José Luis Pellicena, Eusebio Lázaro, Marina Saura, Francisco Portes, Mario Martín, Miguel Ángel Gredilla y Julieta Serrano. Estreno: 7 de julio de 1989, en el Festival Internacional de Teatro de Mérida (Badajoz). Espectáculo en coproducción con el INAEM y el Festival de Mérida y bajo el patrocinio del British Council.

(...) Después de haber visto asumir a importantes actores británicos (Charles Laughton, Lawrence Olivier, Orson Welles, Richard Burton, Glenda Jackson...) algunos de los personajes principales de la rueda de fuego, la apuesta es difícil. Nos hemos acostumbrado a la combinación de texto y presencia escénica, a la adecuación de parlamentos y figura en el actor que encarna algunos de los personajes míticos del gran dramaturgo inglés.
Si a todo lo anterior añadimos una sospecha que late casi siempre, a saber, la falta de un trabajo previo suficiente, lo cuyuntural-veraniego de algunos montajes que vienen al Festival de Mérida, el resultado escénico no puede ser más desalentador. Hay que destacar, sin embargo, una excepción: El Ricardo III que interpreta Eusebio Lázaro acompañado por Ma-



En la parte superior, "Xacobe ou a sumisión", de Ionesco, por Sarabela. Debajo y en la otra página, dos escenas de "La rueda de fuego", sobre textos de Shakespeare. (Foto: Antonio Díaz).

rina Saura (Lady Ann). Vemos en él a un actor ajustado al personaje, nada histriónico, recibiendo la réplica de una Lady Ann con presencia, que sabe moverse en escena y que, aunque fría (hay gustos para todo), responde perfectamente al personaje... Se nota, en definitiva, que hay un trabajo serio, de disección de los personajes shakesperianos.
El resto no funciona, y no porque falten actores experimentados, como Pellicena y Julieta Serrano. El mismo Eusebio Lázaro —con excepción del Ricardo III mencionado— no termina por encajar. Unos y otros tienen estilos de interpretación muy diferentes —cosa que no está ni bien ni mal, en principio— y el resultado carece de coherencia. Julieta Serrano sobreactúa casi siempre, otras está tensa. José Luis Pellicena, menos en Otelo (donde existe un mejor ensamblaje), está más lloroso que trágico, y en el caso de Francisco Portes, la tónica general es la exageración.
Desconozco si es más fácil un único montaje de Shakespeare (a muchos nos hubiera apetecido más) o esta antología que es* La rueda de fuego. *Por los resultados, evidentemente, hubiera resultado mejor lo primero, ya que no se puede improvisar el paso de unos personajes de tanta hondura y tradición escénica a otros equiparables, sin sufrir chirridos o caer en la repetición. Lo demás, escenografía (un estrado circular de madera) y vestuario intentan acrecentar la desnudez del texto shakesperiano. En cuanto al último se refiere, los trajes desentonan en ciertas ocasiones, lo que provoca, a veces, una sensación de desfile de modas.*



Montaje desigual, en resumidas cuentas, pretencioso a veces, digno a ratos, pero con una falta de coherencia escénica en definitiva." (Francisco Muñoz Ramírez. "Hoy". Badajoz. 8 de julio de 1989.)

"Lo que llama la atención del espectáculo La rueda de fuego, *sobre textos de Shakespeare, es su inconexión, su carácter de antología. Es un espectáculo teatral con fragmentos de* Julio César, de Hamlet, *de* Macbeth..., *situaciones claves servidas por excelentes actores —Eusebio Lázaro, José Luis Pellicena, Julieta Serrano...—, que no llegan a componer un todo narrativo, un argumento. Entre ellas, una leve música de laúd hace de engarce sonoro mientras se oscurece la escena.*
El mecanismo, así, tiene el inconveniente de la tensión sostenida, de un Shakespeare siempre al límite trágico, siempre cortado por donde más impacto hagan las palabras. Los actores no tienen apenas remansos, entran directamente en situaciones dramáticas, y ese movimiento pendular que es también la magia del autor, no se produce. Hay un climax constante, sin reposo. El trabajo, la exhibición, es brillante. En la luz, en esa indumentaria de época imprecisa, en el juego sobre la plataforma sin localización espacial o temporal, para servir a un espectáculo que es homenaje a la palabra de Shakespeare. Quizá la falta de hábito, el hecho de que Shakespeare no sea un autor de cabecera entre los aficionados, le haga perder a La rueda de fuego *el valor añadido de la familiaridad, el descubrir cómo entiende Eusebio Lázaro, o Julieta Serrano, los textos eternos del autor. Pero eso no es achacable al grupo, sino a la incultura teatral que puede hacer que este interesante trabajo en torno al teatro se convierta en un mero alarde."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 2 de octubre de 1989.)

COMPAÑÍA DE SILVIA MUNT. Barcelona

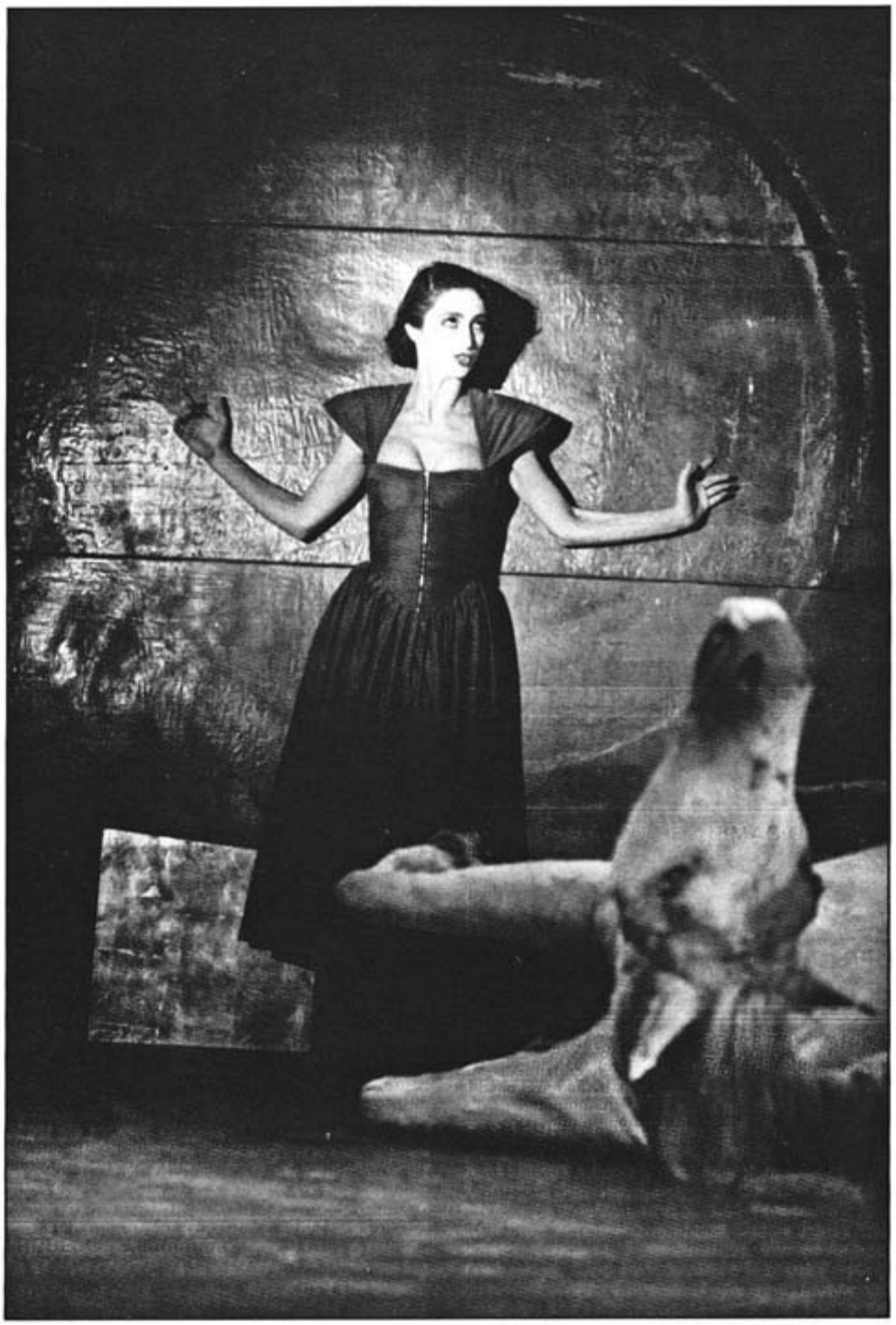
LA NIETA DEL SOL

De Ever Martín Blanchet. Versión catalana: Josep Cornudella. Dirección: Ever Martín Blanchet. Escenografía: Jordi Benito. Vestuario: Roser Marcé. Música: Ramón Muntaner. Coreografía: Cesc Gelabert. Intérpretes: Silvia Munt, Miquel Cors y Óscar Olavarría. Estreno: 11 de noviembre de 1988, en el Teatro Principal de Castellón. Estreno en Barcelona: 18 de mayo de 1989, en el Teatro Romea, Centre Dramàtic de la Generalitat.

"Con este texto quería recuperar las esencias de las palabras cotidianas que no han sido deterioradas por el mal uso. Quería también volver la mirada a las esencias del equilibrio de la naturaleza humana y hablar de un antiguo debate entre las pulsiones, las pasiones, los sentimientos, las emociones y la razón. Pero sobre todo, quería mirar, para comprender lo concreto, el ahora, sin tapujos y sin prejuicios. Sin temor.
La nieta del sol *es para mí la poesía de un divorcio y para hablar de esa ruptura escribí este encuentro entre Jasón y Medea que se produce en el gran salón de una noche cósmica. Un encuentro donde se produce el desencuentro definitivo, la pérdida del equilibrio: el desencuentro en la memoria, por lo tanto, doloroso, patético, cruel, trágico. ¿Un desencuentro que nace del rechazo? ¿Del cambio de actitudes? ¿De la naturaleza diferente de lo femenino y lo masculino? ¿De la deslealtad? ¿De la lucha por el poder?...*
Las respuestas pueden ser diversas, contradictorias. Todo lo que podemos hacer es proponerlo, narrarlo y contemplarlo para comprender." (Ever Martín Blanchet, director. Fragmento del programa.)

"(...) El libreto, pese a su brevedad y a sus chispazos metafóricos, resulta un tanto farragoso, poco profundo en muchos momentos y no hace otra cosa que dar vueltas sobre la idea central del desacuerdo amoroso de un modo obsesivo e inmóvil.
Entonces el montaje sólo logra salvarse a través de lo evanescente, de una puesta en escena admirable de una propuesta coreográfica excepcional, arropada por una excelente música y un perfecto diseño de iluminación, crepuscular y mágica.
La nieta del sol, *en tanto espectáculo estético, en tanto alegoría visual, es magnífica. Posee un acabado impecable, tersura, belleza. La interpretación es correcta, con algún grito de exasperación gratuito o cuando menos no acorde con el "in crescendo" trágico del texto; en todo caso, Silvia Munt resuelve su personaje con soltura y oficio, y la sensibilidad a que nos tiene habituados. Y Miquel Cors y Óscar Olavarría realizan perfectamente su labor.*
La pieza tiene un carácter de monodia insalvable, de reflexión repetitiva y monótona, que empobrece la globalidad de la representación y acaba por ceñirla a la expresividad de la palabra poética y la hermosura de unas imágenes muy logradas, muy perfectas y repletas de hechizo. Los hijos, el divorcio, la relación de pareja, el amor, como grandes temas esenciales de la pieza, se quedan en la superficie y en el tópico: no hay una mirada novedosa sobre el mito ni una aportación concisa y debidamente planificada al universo de la tragedia." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 11 de diciembre de 1988.)

"(...) La obra ocurre en una noche sin fronteras, en la que un hombre y una mujer —ya separados— intentan reflexionar más o menos poéticamente acerca de su propio desencanto cotidiano. En medio de un río sin fin de palabras, de un continuo "pasar factura", se dibujan, en el marco de una escenografía conceptual, con cierta dificultad dos posturas: la de Medea (Silvia Munt), defensora hasta la locura de los sentimientos del amor, de la lealtad, y la de Jasón (Miquel Cors), arribista donde los haya, partidiario de lo práctico por encima de todo. Dos posturas que podemos entender como actuales, aunque Martín Blanchet las llene de un cierto hálito de tragedia griega y de un sugestivo misterio, propiciado por el origen mítico de Medea.
Creo que el texto del Teatro Romea tiene su propia defensa: es un texto bien escrito y poético —subrayado por una música espléndida, intencionada en todos sus pasajes—, aunque no es un texto fácil —ni mucho menos—, ni está demasiado claro su utilidad para el espectador de 1989. Pero es un texto honesto, en la línea teatral que defiende la Companyia Silvia Munt.
Uno no duda, sin embargo de que a pesar de todas las dificultades que tiene la obra de Ever



La actriz Silvia Munt en un momento de la representación de "La nieta del sol", de Ever Martín Blanchet.

Martín, que nació como un largo soliloquio de Medea y se ha transformado en un diálogo entre ésta y Jasón, la misma puede "defenderse" mejor de lo que la ha defendido su nutrido equipo de dirección.

Parece extraño que nadie le haga ver a la buena actriz que es Silvia Munt que su carrera teatral pide a gritos un director. Aquí, por ejemplo, no se entiende que nadie —cabe suponer que el equipo de dirección estaba ocupado, lógicamente, en otras tareas del espectáculo— haya pulido su trabajo, reconducido algunos gestos y movimientos, o que nadie haya dicho que a Miquel Cors no se le oye más allá de las primeras filas, pese a la absurda utilización de micros inalámbricos, que rompen en algunos momentos la poética del texto.

La nieta del sol *pide un director que ponga el ritmo adecuado al trabajo de los actores, que intencionalice el propio texto, que juegue con sabiduría teatral la presencia muda de Olavarría, el mayordomo que simbolizaría el coro griego. Que corrija, en fin, el inadecuado ritmo que tiene el espectáculo estrenado en el Romea.*

Silvia Munt es consciente de la dureza de esta obra, que no nació, desde luego, para ser una obra comercial. Pero uno cree que a partir de la elección hecha había que intentar acercarla lo más posible al espectador de hoy.

En este sentido, yo me atrevería a decir que el trabajo personal de la actriz —que tiene momentos de gran fuerza y belleza plástica— sale a flote por su propio instinto teatral. Su trabajo es serio y riguroso en sí mismo y permite ver algunas gamas interpretativas tan variadas como de calidad. Pero también permite ver que allí falta un director de actores.

El estreno en el Romea de La néta del sol *dejó ver bien claras las virtudes y los errores de un difícil trabajo, hecho sin duda con ilusión pero excesivamente duro por la falta de una adecuada dirección."* (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 20 de mayo de 1989.)

"(...) Es frecuente que en el trayecto que va de la memoria al juego escénico, de la evocación a la acción, surja el abismo por el que se precipitan las mejores intenciones que encierran maniobras mutantes de ese estilo. No hay por qué dudar del valor literario que puede tener el original de La néta del sol. *Su metamorfosis teatral, la que propone el autor, cuando menos, me parece sencillamente desafortunada, reducida muy pronto a una cháchara imponente e inclemente, sin interés alguno, y en la que la pretendida actualización del mito clásico es pura quimera.*

Como sea, además, que las desgracias, como los japoneses, nunca viajen solas, a la retórica pretenciosa del texto hay que añadir una puesta en escena francamente inexperta. Es el tributo que se paga aquí a la funesta manía de cocerlo todo en familia, de olvidar que el zapatero es quien entiende de zapatos y de creer en la mística del "colectivo" cuando el producto se resiste a ese tratamiento. El propio autor y los tres intérpretes —Silvia Munt, Miquel Cors y Óscar Olavarría— forman, en efecto, el equipo de dirección que suplanta el trabajo que habría resuelto con mucha mayor eficacia cualquier profesional de una nómina de media docena de directores que así, de pronto, se me ocurren ahora mismo. La "compañía" exhibe, indudablemente, muy buenas intuiciones y una idea estimable de la atmósfera enigmática e inquie-

tante que podía envolver el relato pero ignora demasiadas cosas del ritmo escénico, de lo que pueda ser "crescendo" dramático, de las soluciones para separar debidamente el diálogo y la reflexión poética y que no se limiten, claro, a unos torpes juegos de luz o a una agradable musiquilla ambiental de Ramón Muntaner. Los varios planos de la representación se mezclan difusamente, con una espesura contumaz y en el montaje de escenas concretas sigue la confusión con hallazgos tales como, en el trance pasional supremo, la alusión a un coito transversal francamente curioso.
Con todo, y miren por donde, la dimensión de tales desmanes quizá resulte cuestión accesoria en relación con la acogida que ya ha tenido y que puede seguir teniendo La néta del sol. *Para qué engañarnos: una oferta de la Compañía Silvia Munt, se basa, esencialmente, en... Silvia Munt. Y aquí juegan o pueden jugar con fuerza, éxtasis y arrobos varios, actitudes contemplativas y admirativas de muy diverso calibre. Es más: creo que el interés objetivo de* La néta del sol *reside justamente en lo que la obra tiene de "Silvia Munt-show" y en alguna importante deducción que al respecto puede sacarse del espectáculo.*
Si olvidamos el lamentable episodio que fue Ondina, *la pieza de Ever Martín Blanchet sirve para confirmar, pienso que definitivamente, lo que se apuntaba en aquel ya lejano* Romeo i Julieta, *a saber, que Silvia Munt ha logrado asesinar de una vez por todas a su Colometa para ingresar en el reino de las divas autóctonas con muy apreciables cualidades. Un director habría dado, sin duda, mayor coherencia a esa Medea estrambótica, habría evitado artificiosas sinuosidades vocales del personaje que, al igual que su "partenaire", Miquel Cors —aquí un "duro —durísimo a lo Glenn Ford—, utiliza una dicción perfecta... No obstante, la exhibición de la actriz basta y sobra para advertir que a aquella palomita absorta, toda ojos, toda finura fotografiable, le han crecido las garras y un hasta hoy desconocido poderío para el desmelene. Ya que no a la tercera, que sirve al menos para disipar dudas, a la cuarta la cosa puede salir redonda."* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de mayo de 1989.)

"(...) La Medea de Martín Blanchet habla una y otra vez de magia, pero, ¡ay!, en ese texto, en ese espectáculo, no hay magia alguna. Es un texto correcto, correctísimo, que suena muy bien en catalán, pero es un texto plano. No hay ni una sola imagen que deslumbre, que esté a la altura de los personajes, sobre todo del personaje de Medea. No basta con escribir palabras como hijo, madre, sangre, amor, odio, matriz, venganza y muerte para que surja la poesía; primero hay que ser poeta y poeta dramático. Medea es mucha Medea.
El espectáculo es visual, fotográfico. Parece montado a base de "flashes" —la cabeza de Medea emergiendo de golpe del pozo, el vino lanzado por Medea a la cara de Jasón, el ritual amoroso sobre el piano— susceptibles de despertar al espectador de su letargo; la presencia muda del criado de Medea (Óscar Olavarría) parece un personaje de relleno, haciendo juego con el caballo disecado y el piano-cama de patas recortadas. Todo el escenario tiene un aire de magia de encargo, prefabricada. Con unas luces y unos humos de barraca de feria de lujo.
Silvia Munt es una buena actriz, y una buena actriz trágica. Esto ya lo descubrimos viéndole su interpretación de Julieta. Silvia lucha con su Medea, la que le ha caído en suerte, con su espléndida voz y con todo su cuerpo. Hay momentos en que su propia fuerza contagia al texto, pero son muy pocos; la mayoría de las veces tiene uno la sensación de estar viendo un pájaro, un águila joven, presa de un texto que no le permite volar. Miquel Cors es poco héroe para encarnar a Jasón, y dudo que la imagen que el público tiene de un "yuppie", un "yuppie" de campanillas y "prensa del corazón", coincida con la pinta de tratante de ganado endomingado que ofrece Cors en el escenario del Romea.
No sé lo que podría ganar ese espectáculo con una dirección no colectiva, menos autocomplaciente. Probablemente, se podrían limar algunas zalamerías efectistas e imprimir un mayor ritmo al espectáculo, que hiciese más llevadera su travesía. Por último, hay que mencionar esos horribles micrófonos inalámbricos, que hacen que, según la colocación y postura que adoptan los dos personajes, oigamos o "no" oigamos sus voces. Y pensar que el Pentarca se quejaba de la joven Medea/Espert porque chillaba en el Grec..." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 20 de mayo de 1989.)

"(...) El texto es bello y se percibe, de oído, sin que la estructura del verso nos martillee inmisericorde, el ritmo del endecasílabo y las variaciones heptasilábicas en distintas combinaciones. Todo, en especial la iluminación, contribuye a que Silvia Munt muestre su exquisita sensibilidad de actriz plena de registros. Quizá le cueste alcanzar el tono trágico, pero también es verdad que en La nieta del sol *éste está rebajado y que, de no ser por la rotunda corporeidad de la palabra, la obra podría ser una mezcla de drama romántico y de comedia costumbrista de denuncia.*
Silvia Munt es actriz en todos sus movimientos y con todo el cuerpo. Excelente, sobre todo, en el juego de aproximación y rechazo con el que desconcierta a un Jasón sometido a la despersonalización de su lucha por el poder.
Miquel Cors, degradado desde el original héroe mítico a yerno de banquero, da el tono gris de su personaje sin énfasis, muy pragmático, sin duda, pero al que la actitud implacable de Medea enseñará que las apostasías y las traiciones, el "trepismo coyuntural", en suma, no quedarán impunes." (Javier Villán. "El Independiente". Madrid. 11 de octubre de 1989.)

TEATRO DEL SOL. Sabadell (Barcelona)

ENRIC IV
De Luigi Pirandello. Dirección y escenografía: Ramón Ribalta. Vestuario: Francesc Martí. Música: Toni Ten. Intérpretes: Josep Barceló. Miquel Serra, Lluís Saus, Josep Seguí, Ramón Avellaneda, Josep Pont, Salvador Fité, Pepita Alguersuari, Sònia Prats. Miquel Alguersuari y Sebastià Sellent. Estreno: 14 de octubre de 1988, en el Teatro de Sol de Sabadell.

UNA LLUNA PER A UN BORD
De Eugene O'Neill. Versión: Jordi Voltas. Dirección y escenografía: Ramón Ribalta. Intérpretes: Fanny Bulló, Joan Vives, Sebastià Sellent, Josep Pont y Josep Seguí. Estreno: 26 de febrero de 1989, en el Teatro del Sol de Sabadell.

SOL Y SOMBRA. Ugíjar (Granada)

LA REBELIÓN DE LOS MORISCOS DE LA ALPUJARRA
De varios autores. Dramaturgia: Esmeralda Jiménez y Eduardo Prados. Dirección: Eduardo Prados. Escenografía: Juan Baños, Esmeralda Jiménez y Eduardo Prados. Vestuario: Eduardo Prados y Esmeralda Jiménez. Músicos: Unión Musical de Ugíjar. Intérpretes: Agustín Ramírez, Alicia Martín, Ángel Alonso, Carmen Vela, Eva Manzano, Fernando Navarro, José Manuel Reinoso, Manuel Fernández, Carmen Cobo, Dolores Martín, María José Castillo, María José Parrilla, Mayte Vigo, Mercedes Parrilla, Rosa María Parrilla, Salvador Villena, Silvia Valverde y Victoria Medina. Estreno: 19 de marzo de 1989, en Ugíjar (Granada). Espectáculo patrocinado por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

TEATRO DE LA SONRISA. Burgos

EL DESVÁN DE LA SONRISA
Del colectivo. Intérpretes: Jesús Saiz, Pepillo Alonso y Javi Rey. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Centro Cultural Santiago Salinas de Burgos, dentro de Los Encuentros de Teatro.

COMPAÑÍA DE TEATRO DEL SUR. Granada

EL TESTIGO
De Fernando Quiñones. Dramaturgia y dirección: Javier G. Castaños. Intérpretes: Mariano Pantoja, José Moleón, Javier Montenegro (cante) y Miguel Ángel Cortés (guitarrista). Estreno; 24 de julio de 1989, en el Patio del Carmen de Alhama de Granada.

EL TABLADO. Segovia

EL SIGLO DE ORO
Sobre autores de los siglos XVI y XVII. Dirección: Manuel Sánchez. Intérpretes: Manuel Sánchez, Isabel María Pérez, Fernando de Juan, Manuel Calvo y Elvira Menéndez. Estreno: 9 de marzo de 1989, en el Instituto Andrés Laguna de Segovia.

TACATACA. Barcelona

SOFÁ
De Clara del Ruste. Dirección: Clara del Ruste. Intérpretes: Gracia del Ruste y Miquel Gallardo. Estreno: 19 de junio de 1989, en el Teatro Regina de Barcelona.

"(...) Sofá *es la historia de una pareja de náufragos perdidos en un mar de barcos de papel y con un destartalado sofá como único refugio. Y como único pasatiempo, el lenguaje, la soledad de su estúpido diálogo. Un lenguaje, que, razonablemente, ya no sirve para nada, o mejor dicho, paradójicamente, sólo sirve para nombrar la nada que les envuelve y ahoga.*
Dos personajes que parecen haber escapado del laberinto beckettiano y, en buena medida,

parientes cercanos de ese ser anónimo que Beckett empujó a golpes de silbato al escenario de su Acto sin palabras.
En esta situación sin salida, las palabras, los gestos más convencionales, los sentimientos, las emociones, todo va perdiendo su pretérito valor, y en su descomposición van generando un sinfín de contrasentidos, de absurdas ocurrencias, de disparates finalmente cómicos que, en su caída al vacío, engendran algo así como una "tragicoña" sobre la condición humana.
Perdidos en los reducidos límites de su sofá, el irónico destino viene a acrecentar su desasosiego. Un poco a la manera del Acto sin palabras, *el viento arrastra hacia su ridícula isla residuos de su propia vida, y cuando el viento cesa de soplar, los objetos se descuelgan del techo al ritmo de una tramoya burlona.*
En esta historia sin argumento, el más leve indicio —un suceso leído en un periódico raído, un final de frase, un objeto que cae del cielo— sirve para desatar la acción escénica que crece en espiral mediante una lógica de parónimos, paradojas y toda suerte de subversiones del sentido. Algo así como ese chiste de uno que le dice a otro "estás muy gordo", y éste le responde, "sí como una tapia". Y así, de desatino en desatino.
Esta parece la intención de Sofá, *aunque la historia está por madurar. El espectáculo de Tacataca adolece de un ritmo incierto, vacilante. Se echa en falta una mayor fortuna o ingenio para resolver la secuencia de dislates, para hallar la mejor forma de salir por peteneras, para imaginar situaciones absurdas que, por necesidad, han de arrancar el más estricto realismo comunicacional. Y esto, en buena medida, quiere decir más trabajo de improvisación, más tiempo de ensayo, de búsqueda, para dar tiempo y ocasión a que las ocurrencias se multipliquen en un enredo insoluble.*
Con todo, Sofá *es un estimable espectáculo. Hay una media docena larga de momentos realmente graciosos, bien resueltos por la pareja de actores, Gràcia del Ruste y Miquel Gallardo. Y, sobre todo, merece destacarse la brillante concepción y resolución de la escena final, en que los dos personajes son engullidos por ese inmenso vacío que les asediaba en su inútil y solitaria trinchera."* (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 23 de junio de 1989.)

TAEDRA TALLER DE ESTUDIO DRAMÁTICO. Boadilla del Monte (Madrid)

PAREJA ABIERTA
De Franca Rame y Darío Fo. Dirección: Víctor Ruiz. Escenografía: Ángel Cañas. Vestuario: Ana Herrero y Lola Madolell. Música: Juan Alberto Arteche y Javier Bergia. Intérpretes: Ana Herrero e Ignacio Soret. Estreno: 9 de septiembre de 1988, en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

COMPANYA LA TAL. Rubí (Barcelona)

A CONCRETAR
Del colectivo. Escenografía: Pep Borrás. Intérpretes: Jordi Madaleno, Leandre Ribera y Enric Caso. Estreno: 16 de abril de 1989, en La Sala de Rubí (Barcelona).



AH! SIIÍ...?
Del colectivo. Dirección: Jep Quintas. Intérpretes: Jordi Madaleno, Leandre Ribera y Enric Caso. Estreno: 15 de diciembre de 1988, en La Sala de Rubí (Barcelona).

TALÍA. Alba de Tormes (Salamanca)

SOY HIJA DE LA IGLESIA
Texto y dirección: Jesús María Corredera. Intérpretes: Antonia Rubio, Mar López, Beatriz Cotobal, Satur Iglesias, Begoña Hernández, Julia Sánchez, Antonio Gómez, Antonio José González, Ismael José María Bermejo y Antonio Santos. Estreno: 29 de julio de 1989, en la basílica de Santa Teresa de Jesús, de Alba de Tormes (Salamanca). Espectáculo en colaboración con la Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Salamanca y Ayuntamiento de Salamanca.

TALÍA. Cee (La Coruña)

AQUÍ NON PAGA NINGEN
De Darío Fo. Director: Artur Trillo Sendón. Intérpretes: Estevo Creus, María Couto, Francisco Lestrón, Chelo Romero y Artur Trillo. Estreno: 29 de julio de 1989, en el Salón de Actos del Instituto de Formación Profesional de Cee (La Coruña).

TALÍA. Santa Cruz de Tenerife

QUERIDO REY BALTASAR
De Ángel Camacho. Dirección: Ángel Cánovas. Intérpretes: Delia Vivó, Manuel Z. Solís, Raico, Alfredo Horas, Samira S. Minguer, Laura Castellano y Manolo Castellano. Estreno: 7 de diciembre de 1988, en el Teatro Leal, de Santa Cruz de Tenerife. Espectáculo patrocinado por el Ayuntamiento de La Laguna.

COMPAÑÍA TEATRAL TALÍA, S. L. Madrid

CUATRO PARES IMPARES
De Cristina Martos. Dirección: José Vivó. Vestuario: Fran de Gonari. Intérpretes: Silvia Vivó, Eduardo Bosch y Alicia Hermida. Estreno: 24 de junio de 1989, en la Casa de Cultura de Majadahonda.

AGRUPACION ARTÍSTICA TALLAVI. Melilla

ASPIRINA PARA DOS
De Woody Allen. Dirección: Ángel Mario Gambero. Intérpretes: Jesús Andújar, Ángel Mario Gambero, Adelaida Sánchez, Gema Caldeary, Mariví Caño, Julia Rodríguez y Marisa Sahbi. Estreno: 12 de mayo de 1989, en el Teatro Perelló de Málaga, dentro del Ciclo de Teatro organizado por la Fundación Municipal Sociocultural de Málaga.

TEATRE TALLER EIVISSA. Ibiza

MARÍA
Basado en "Opiniones de un payaso", de Heinrich Böll. Versión y dirección: Günter Hefft. Vestuario: Amparo Comitre. Intérprete: Carlos Poyal. Estreno: 11 de diciembre de 1988, en la Sala Mozart del Auditórium de Palma de Mallorca, dentro de la Mostra de Teatre Memorial Llorenç Moyà.

"La dramaturgia creada por Günter Hefft para algunos pasajes de la novela de Heinrich Böll, no consigue superar los parámetros de lo puramente novelesco, a lo largo del extenso recitado que se encomienda a la persona de Carlos Poyal.

Pese a haber dotado a la escenificación de una gestualidad constante, servida con buenas maneras por el único actor, los hechos no consiguen resaltar el anodino mensaje de un texto que tampoco logra hacer trascender su problemática —ampliamente superada, por otra parte— ni provocar en el espectador una sensación diferente a la que experimentaría si le estuviesen leyendo páginas de una novela a la que, seguramente, tendría mejor y mayor acceso desde el sofá de su casa.

(...) Carlos Poyal, por su parte, asume una excesiva responsabilidad en este rol, cuya apoyatura textual no está llamada —seguramente— a inscribirse en la lista de los grandes monólogos. Queda constancia de la preparación del actor y también de sus óptimas cualidades para su actuación física que no se corresponden con las múltiples exigencias vocales de un soliloquio que pretende ser cambiante y debería ser, emocionalmente, contrastado. Como también hubiera podido resultar mucho más potenciado con el uso de una iluminación que no muestra el menor interés en asumir su papel.

Demasiadas limitaciones, pues, para ser superadas por un solo actor, cuya experiencia no es, por otro lado, excesivamente larga ni le permite acelerar el ritmo y la intensidad de un montaje que, finalmente, no resulta ni bueno ni malo. Simplemente, "María." (Biel Domingo. "La última hora". Palma de Mallorca. 15 de diciembre de 1988.)

TALLERS DE GRADUACIÓ DE LES ESCOLES D'ART DRAMÀTIC I DE DANSA DE L'INSTITUT DEL TEATRE. Barcelona

LA PRIMERA DE LA CLASSE

De Rodolf Sirera. Dirección: Joan Anguera. Escenografía y vestuario: 4.ª Dimensió. Intérpretes: Anna Maier y Montserrat Dalmau. Estreno: 14 de septiembre de 1988, en La Cuina, Teatres del Institut de Barcelona.

"La primera de la classe, *del prolífico autor valenciano Rodolf Sirera, es un pieza hábilmente construida, breve —algo más de una hora de duración—, que nos muestra la relación entre dos mujeres, compañeras de colegio, con un amante común. Obra "psicológica", llena de matices, es lo que se llama un ejercicio, más o menos brillante, para dos actrices, para el lucimiento de dos actrices, hechas y derechas.*
Salta a la vista que el espacio de La Cuina no es el más indicado para representar esta obra, que precisa, pienso yo, de un espacio a la italiana, suficientemente amplio para que las actrices puedan moverse con comodidad y sin esa inquietante proximidad del público. Las dos intérpretes tienen todavia una dicción bastante defectuosa y carecen del sentido del ritmo, lo que hace que en ciertos momentos la acción resulte del todo monótona, con una interpretación excesivamente plana. Carecen también de los recursos propios de las actrices más bregadas para "amueblar" sus personajes, para construir sus escenas con pequeños detalles que les confieran un mayor grado de autenticidad. Tal vez lo más atractivo sea la presencia de Anna Maier, actriz en agraz, con una expresión inteligente y una cierta autoridad sobre el escenario."
(Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 17 de septiembre de 1988.)

UN ANY SENSE ESTIU

De Catherinne Anné. Versión: Albert de la Torre. Dirección: Joan Ollé. Escenografía: Glòria Martí. Vestuario: Mónica Quintana. Intérpretes: Maite Besora, Óscar Intente, Noël Olivé, Blanca Pàmols y Pepa Plana. Estreno: 10 de febrero de 1989, en la Sala Grande de l'Institut del Teatre de Barcelona.

ELS CASAMENT DELS PETITS BURGESOS

De Bertolt Brecht. Traducción: Feliu Formosa. Dirección: Jaume Melendres. Escenografía y vestuario: Joan Carles Vendrell, Alex Tarragüel y Mercè Martínez. Intérpretes: Ramón Llimos, Pilar Calatayud, Marta Pérez, Nuria Ardiz, Pere Anglas, Águeda Font, Joan Faja, Ignasi García y Philippe Rogers. Estreno: 3 de agosto de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona. Espectáculo en coproducción con el Festival Grec-89.

(...) "Jaume Melendres consideró detenidamente las posibilidades que ofrecía la conflictividad de la pieza, las múltiples sugestiones que encierran los rasgos de cada personaje y, por lo pronto, eliminó el papel preponderante de la mesa, y puso de pie a los novios, familiares e invitados, invitándoles a tomar, aún con más apuros comestibles, una suerte de "bufet frío" en medio de un gran comedor.
La innovación, por supuesto, no podía ser trivial. Al adquirir la asamblea un carácter semoviente mucho más acusado de como la imaginara Brecht, surgía la necesidad ineludible de ampliar con muchos otros recursos expresivos, con otros gestos y lenguajes, el análisis de la catadura, los tics, las obsesiones que dominan la personalidad de cada uno de los reunidos, según se desprende del texto original y sus acotaciones. En definitiva, ello suponía para el director inventar o recrear una acción de forma mucho más compleja, intrincada y sutil de lo que viene dado en una situación marcadamente lineal y firmemente definida por la disposición de los participantes en el banquete. Melendres ha efectuado, a mi modo de ver, un espléndido trabajo en esa recreación de la obra, consiguiendo, por otra parte, adueñarse de su entidad malévola y sarcástica al asociar aquella implacable degradación de la reunión festiva, a una ingeniosa falsa perspectiva de los elementos escénicos, que brinda una original salida a la hecatombe mobiliaria propuesta por Brecht.

Poco le faltó —acaso un plus presupuestario— para que, con algunas sillas más de las que se muestran y unos mejores dispositivos con los que ilustrar su ruina, el equipo de diseño y escenografía lograra un trabajo admirable. El empeño se queda a medio camino. Lo más frágil, sin embargo, no aparece por este lado del invento. Este Cassament dels petits burgesos *ha surgido de un Taller del Institut del Teatre y en eso se queda. En un espléndido taller, si quieren, pero nada más. ¿Cómo resolver si no es con un altísimo adiestramiento profesional las dificultades con las que ha querido cargar la "fórmula Melendres"? Si la caricatura parece salir a veces en auxilio de los déficit naturalistas, la operación inversa resulta del todo punto imposible. Creo que la dramaturgia y el montaje conforman un buen trabajo de tiralíneas, pero las exigencias que plantea el importante tejido de banalidades que ahora muestra la pieza, se convierten en auténticos precipicios para sus*



En la otra página, integrantes del grupo Taedra representan "Pareja abierta". Sobre estas líneas y a la derecha, dos escenas de "Els casament dels petits burgesos", de Bertolt Brecht. (Fotos: Ros Ribas). Debajo de este texto, un momento de "Un any sense estiu", bajo la dirección de Joan Ollé. (Foto: Pau Ros).





ejecutantes. Pienso que sólo los personajes de los dos padres-suegros tienen una mínima solidez. Un buen fin de curso, pues, pero todas las reservas para una obra que se supone ha querido elevar la categoría del Grec y convertirlo en un buen escaparate de la creatividad autóctona. En este renglón, las temporadas próximas reclaman una mejor atención." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 5 de agosto de 1989.)

"El casament dels petits burgesos, *pieza en un acto que Brecht escribió a sus veintiún años, en el otoño de 1919, ya anuncia su futuro y poderoso influjo en el teatro contemporáneo.*
Tras la furia y apasionamiento de Baal, *aquí hallamos muchas dosis de ternura que envuelven, bajo el pretexto de una comida nupcial y la sátira de un matrimonio, la descomposición de una clase social, la burguesía, que resurgirá de los rescoldos bien viva.*
Como diría años más tarde el príncipe de Lampedusa, hay que destruirlo todo para que todo siga igual, y ésta es la parábola de Brecht y sus pequeños burgueses. Pero la dirección de Jaume Melendres no deja nada en pie, porque la destrucción ya existe al iniciarse la representación y porque los burgueses no lo son ni por asomo. Además, al suprimir, en un alarde de "originalidad", la emblemática gran mesa del banquete que marca la escenografía que deseaba Brecht, se hace aún más manifiesta la absoluta bisoñez de los actores y todo se convierte en una caricatura sin ninguna gracia ni dominio del espacio; de un banquete burgués y convencional, Melendres se ha sacado de la manga una especie de "vino español" en el que en lugar de tapas se sirve lubina y conejo, que los comensales se ven obligados a deglutir haciendo difíciles equilibrios con los platos en las manos.
En suma, un conjunto de despropósitos al que debemos añadir la fealdad —¿deliberada?— de los figurines femeninos. Brecht se come limpiamente dirección e interpretación. Salvemos, con la mejor voluntad, el parlamento del "jove" y el final de los novios. Este año se cumplen cuarenta de la fundación por Brecht de su espléndida herencia: el Berliner Ensemble. El recordatorio ha sido triste y decepcionante, el espíritu de Brecht ganó por KO." (Jordi Gabarró. "El Periódico". Barcelona. 5 de agosto de 1989.)

"En las indicaciones previas al diálogo de El casament dels petits burgesos, *Brecht describe la sala donde se celebra el banquete de bodas: "habitación blanqueada, con una gran mesa rectangular en el centro. Nueve sillas de madera. A la derecha, una "chaise longue" y a la izquierda, un armario", y, finalmente, precisa que: "los invitados a la boda, sentados en la mesa, comen". Y así empieza esa lenta, pero implacable espiral de bromas de mal gusto, afrentas, coces, reproches, celos, y, sobre todo, humor que terminan en catástrofe doméstica y nupcial.*
Hay nueve personajes, los recién casados, los restos de la familia y cuatro invitados. O sea, nueve, y por eso nueve sillas. Más de medio obra transcurre alrededor de la mesa, como es lógico y de ley tratándose de un banquete de bodas de unos pequeños burgueses.
Pues no, el director ha querido hacer "su boda", inexplicablemente reducida a un desafortunado "vernissage". Esto es, los invitados no comen sentados a la mesa, sino que se zampan la lubina de pie, como pueden. Por contra, van vestidos de estricto frac. La escena inaugural resulta harto inverosímil: una habitación grandiosa, cuatro irregulares sillas distribuidas por el perímetro y una pequeña mesa a la izquierda con cristalería y botellaje. Nadie en escena. Se oyen murmullos, los invitados surgen por la derecha (¿de dónde narices vienen?), y entonces, por la puerta de la izquierda aparece la madre con una irrisoria bandeja con trozos de pescado rebozado. En el original, claro está, la obra empieza con todos sentados a la mesa.
El reproche no es por razones de fidelidad al original, sino porque el invento del señor director es una pifia mayúscula. Y el resultado es un fiasco, que por razones difíciles de comprender, viene a cerrar el Grec-89.
Al ver que esos señores con frac y esas señoras con vestidos de satén van a tener que celebrar la boda con toda la incomodidad que significa tener que comer de pie con platos y cubiertos, uno se imagina que el director quiere ensayar



un nuevo discurso cómico. Pues bien, lo único que consigue es malcopiar cuatro rancios "gags" de cine mudo, llenar de vacíos, gestos forzados y despropósitos el desarrollo de la acción escénica, y finalmente, que la farsa, por el mero hecho de renunciar a las galas y ceremonias del banquete, pierda vigor, agilidad y humor.
Los actores, mal en general. Pésimos en algunos casos. La última escena, con los novios, por fin solos en su casa recién estrenada y con el mobiliario descompuesto, resulta deplorable. A la pareja quizás le convendría tomarse unas cuantas copas antes de la función, porque sus borrachos son de pena. A destacar tan sólo la buena voz del actor que hace de padre de la novia, y el matrimonio amigo de la familia, sobre todo, el marido, el único borracho convincente de esta absurda y fallida boda." (F. Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 5 de agosto de 1989.)

TALLER DE TEATRO DE MIJAS. Mijas (Málaga)

A PUERTA CERRADA
De Jean Paul Sartre. Dirección: Manuel España. Escultura: Andrés López Yebra. Música: Juan A. Pastor. Intérpretes: Salvador Moreno, Nicolás Vargas, Mirreille Yaich y Paquita Moreno. Estreno: 24 de enero de 1989, en la Casa de Cultura de Fuengirola (Málaga).

COMEDIA REPUGNANTE
De Stanislaw Witkiewicz. Dirección: Manuel España. Intérpretes: Mari España, Mari Saboeta, Juan García, Paquita Moreno, Peña Alarcón, Librada Criado, Ana Moreno, Juan Cortés, Juan Antonio Moreno, Pepita Martí, Ana Cristofani y Cristóbal Núñez. Estreno: 4 de agosto de 1989, en el Auditorio Municipal de Mijas.

PASILLOS DE COMEDIAS
De Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Director: Manuel España. Música: J. Antonio Pastor. Intérpretes: Ana Moreno, Librada Criado, Paqui Moreno, Peña Alarcón, Marisa Boeta, Juan Moreno, Andrés Márquez y Salvador Moreno. Estreno: 9 de febrero de 1989, en el Auditorio Municipal de Mijas.



TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE CEUTA. Ceuta

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE UN AUTOR
De Pirandello. Dirección: del colectivo. Intérpretes: Abdelouahid Chaibi, Ricardo Blanco, Isidro Matres, María del Mar Cuadra, Carlos M. Poyato, Adelaida Briseño, Inmaculada López, África Tejero, Rafael Jiménez, Manuel Merlo, Olga Martí, Manoli Suárez, Lorena Lázaro, Juan Antonio Jiménez, Antonio Cornejo y Manuela O'fferrall. Estreno: 17 de marzo de 1989, en el cuartel de Revellín (Ceuta).

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE SAN FERNANDO. San Fernando (Cádiz)

MOTEL LAS BALLENAS
Guión y dirección: Antonio Estrada. Intérpretes: Carmen Sánchez, José María Aguilar, Arsenio Luna, José R. Aparicio y Antonio Estrada. Estreno: 29 de octubre de 1988, en el Salón de la Casa de la Cultura de Cádiz, dentro de la Muestra de Teatro de Aquí.

TALLER MUNICIPAL DE TEATRO DE SEGOVIA. Segovia

EL MANDAMÁS MÁS MÁS... Y SUS MÁQUINAS PITIPITRONCAS
De Fernando Almena. Dirección y escenografía: Andrzej Szkandera. Intérpretes: Paloma Hernández, Ana Díez y Carlos Hernández. Estreno: 4 de enero de 1989, en la Sala Miró de Segovia.

LA CABEZA DEL DRAGÓN
De Ramón María del Valle-Inclán. Dirección: Maite Hernán Gómez. Escenografía: Andrzej Szkandera y Javier Salcedo. Intérpretes: Carlos Camacho, Fernando Sánchez, Paloma Hernández, Agustina Asenjo, Ana Díez, Felix Escudero, Fernando Álvarez-Ude, Ofelia Arévalo, María Montarelo, Gema Sanz y Mercedes Ocaña. Estreno: 30 de junio de 1989, en la iglesia de San Nicolás de Segovia.



En la otra página, a la izquierda, "A puerta cerrada", de Jean Paul Sartre; a la derecha, una escena de "Las cicatrices de la memoria", de Jorge Díaz. Sobre estas líneas, el grupo Taormina pone en escena "Vade retro!", de Fermín Cabal.

TALLER PERMANENTE DE TEATRO PALENTINO (TP. TP). Palencia

SABINA Y LAS BRUJAS
De Ignacio del Moral. Dirección: Francisco Javier del Blanco. Intérpretes: Mercedes Herrero, María Luisa Malanda, Nuria Marugán, Nuria Alba, Aurelio Fernández, Juan Francisco Rojo, Delfino Suárez, Cristina Cancho, Javier del Blanco y María Águeda Maestro. Estreno: 1 de julio de 1989, en el Salón de Actos de Caja Palencia.

TALLER DE TEATRO CASA LIS. Salamanca

MAÑANA, AQUÍ, A LA MISMA HORA
De Ignacio Amestoy. Dirección: Leopoldo Marcos. Intérpretes: Luis Miguel Cencerrado, Isabel Sánchez, María Monedero y Luis Olivar. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Teatro-Aula Juan del Encina de la Universidad de Salamanca.

LAS CICATRICES DE LA MEMORIA
De Jorge Díaz. Dirección: María Monedero. Escenografía: Marta Sánchez. Intérpretes: José Antonio Barez y Marisa Méndez. Estreno: 27 de julio de 1989, en el Teatro-Aula Juan del Encina de la Universidad de Salamanca.

TALLER UNIVERSITARIO DE TEATRO. Cádiz

EMMA ZUNZ
De Jorge Luis Borges. Dirección: José Manuel Dueñas. Intérprete: Belén Márquez. Estreno: 18 de abril de 1989, en la Fundación Municipal de Cultura, dentro de la III Muestra de Teatro Aficionado de Cádiz.

TÁNTALO TEATRO. Zaragoza

LA POSADERA
De Carlo Goldoni. Dirección: Danilo Nieto de Losada. Intérpretes: Agustín Miguel, Enrique Burillo, Javier García, Gloria Ollero, Pilar Ansuategui, Raquel Pérez Herrera, Juan Mohedano y Antonio Armenteros. Estreno: 15 de octubre de 1989, en el patio del Museo Provincial de Zaragoza.

TANTTAKA. Hernani (Guipúzcoa)

DE PROFUNDIS
De Guillem Jordi Graells, sobre textos de Óscar Wilde. Dirección: Fernando Bernués. Intérprete: Koldo Losada. Estreno: 27 de julio de 1989, en la Sala Biteri de Hernani (Guipúzcoa).

TAORMINA. Madrid

ULISES EN EL TITIRIMUNDO
De Jorge Díaz. Dirección: José Palacios. Escenografía: José A. González. Vestuario: Gloria Muñoz. Canciones: Antonio Pérez. Intérpretes: Antonio Orozco y José Palacios. Estreno: 25 de enero de 1989, en la Biblioteca Municipal de Alcobendas (Madrid).

VADE RETRO!
De Fermín Cabal. Dirección: José Palacios. Escenografía: José A. González. Vestuario: Gloria Muñoz. Intérpretes: Antonio Orozco y José Palacios. Estreno: 1 de abril de 1989, en el Centro Municipal de Cultura de Getafe (Madrid).

LA TARTANA TEATRO. Madrid

RIBERA DESPOJADA. MEDEA MATERIAL. PAISAJE CON ARGONAUTAS
De Heiner Müller. Dirección: Carlos Marquerie. Intérpretes: Andrés Hernández, Sian Thomas, Mar Navarro, Jesús Rodríguez, Carlos Segovia, Raúl Bode y Yolanda Gutiérrez. Estreno: 12 de enero de 1989, en la Sala Olimpia de Madrid, dentro del Ciclo Fronteras del Teatro. Espectáculo en coproducción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Compañía concertada con el I.N.A.E.M.

"Carlos Marquerie, con el grupo La Tartana, ofrece un bello y lúgubre espectáculo sobre tres textos de Heiner Müller. El dramaturgo alemán escribe con lo que se considera una dramaturgia fragmentaria y abierta, lo que permite a los directores de escena toda libertad dentro de una ideología. Müller es de un pesimismo agobiante: comenzó con un cierto idealismo sobre la sociedad comunista, pero se ha producido después como un filósofo de la catástrofe, muy apegado a la que sufrió su país y a la que cree que amenaza al mundo: su extinción. Su metáfora es, frecuentemente, el uso de personajes clásicos. Aquí se juntan Ribera despojada, Medea material y Paisaje con argonauta. *Los textos de Müller son breves: la dramaturgia silenciosa es, por tanto, larga. Es un mundo gris-negro donde los personajes merodean entre vencidos, supervivientes o muertos; chapotean en un minúsculo mar de aguas corrompidas, se arrastran, producen sonidos repetitivos, se disuelven. La tensión es la misma continuamente, de principio a fin —hora y media—, y puede producir cansancio en espectadores no aficionados a este tipo de espectáculo, que quizá esté fuera de la corriente actual.*
Carlos Marquerie ha producido el clima, el ambiente, el agobio necesario; cada uno de los efectos teatrales es acumulativo y ha conseguido una espléndida realización de todo. Los poemas encajan con naturalidad, aunque a veces no sean enteramente perceptibles, bien por la dicción de una excelente actriz extranjera —Sian Thomas— que no domina la prosodia castellana, bien por la acumulación de sonidos superpuestos. La adaptación de estos textos por Guillermo Heras, sobre una traducción de Brigitte Aschwanden, mantiene la belleza del original.
El grupo La Tartana hace una creación admirable. Muchas compañías ilustres quisieran tener esta unanimidad, esta escuela, esta forma de complementarse unos a otros y, en cada caso, de producirse individualmente. Tienen una calidad notable en lo musical y una fuerza contenida, sabia, en la expresión corporal." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 17 de enero de 1989.)



"(...) Sobre la idea de los tres textos de Müller, al fin y al cabo lo menos importante teniendo en cuenta el bello y simbólico montaje ideado por Carlos Marquerie, la Tartana (actores y director) ha creado un espectáculo apocaliptico, desgarrado, donde los hombres están condenados al eterno naufragio y el fracaso en un mundo contaminado y gris donde los supervivientes apenas son más que seres mortecinos y sin rumbo. Esta es una de las interpretaciones posibles que se pueden dar a una sucesión de imágenes que, por su plástica y por su tensión dramática, no dejan de sorprender y de agradar. Hay durante la representación unos silencios muy largos, aunque no gratuitos. Cuando el público entra en la sala los actores (en silencio, casi en eterno silencio) ya están colocados en el espacio escénico (un pequeño lago, montones de arena, unas pasarelas de madera que conforman un circulo inicial donde dos actores dan vueltas hacia ninguna parte). La realización es perfecta, y la idea del naufragio existencial, del hombre vencido, se inicia con un simbólico viaje en barco de los actores: sus cantos y sonidos repetitivos recuerdan al mar o a la esperanza de encontrar un lugar donde la vida sea menos cruel. La arena (al final los actores la lanzarán violentamente contra parte del público) y el agua (donde éstos se mojan, lavan enormes sábanas, o un diminuto barco cruza casi imperceptiblemente el horizonte de la poesía) son los dos elementos claves del espectáculo; sin ellos no hay vida, y con ellos la que hay es cruel.
La tensión es total, pese a que el espectáculo, que se contempla en un silencio que se puede cortar con un cuchillo, se desarrolla sin prisa alguna, como una especie de ritual sagrado que habla del poder del teatro como ceremonia. Cada elemento plástico de los utilizados es un lujo, un acierto sólido y merecedor de aplusos. Pero, eso sí, hay un fallo brutal (más o menos) que hace peligrar el total éxito del montaje, y que en cualquier caso le resta contundencia y siembra alguna duda sobre él: el monólogo terrible de Medea lo recita una actriz extranjera, muy bien aprovechada sin embargo en todo el resto de la obra, que no domina el texto, y lo destroza, lo achica, lo ridiculiza, lo rompe. La inseguridad con la que lo dice la conduce a concentrarse en las palabras que siguen a las otras, por lo que se olvida de sentir lo que dice (o no lo aparenta) y grita sin fuste." (Antonio Arco. "La Verdad". Murcia. 9 de abril de 1989.)



En esta página, dos escenas del espectáculo "Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas", de Heiner Müller, por el grupo La Tartana. (Foto: Pablo Santana). En la otra página, arriba, "Eta etxekoak zer moduz?", por Taupada Antzeztaldea. (Foto: Ramón Ortega). Debajo, una escena de "Agnus Dei", a cargo de Teatredetext.

"De acuerdo, partiremos de la base que el espectáculo de La Tartana debe entenderse en un contexto muy especial; de que su concepción del teatro es más plástica que teatral, que para ellos no existe la idea de lo que es un personaje, que nadie tiene conciencia del hecho interpretativo y que lo que importa es la creación misma del espectáculo. Pero es que ni aún así logro comprender que diantres puede hacerse con un montaje como éste.
Un texto puede ser o no la base de un espectáculo y el director puede utilizarlo como mejor le parezca: reforzarlo, diluirlo o hacerlo desaparecer si quiere, pero cuando el texto existe es, como en este caso, importante. Su valor, su significado debe transmitirse de un modo u otro. Si la palabra o el diálogo se considerasen innecesarios, deben sustituirse por otros elementos capaces de plasmar con la misma intensidad todo aquello que se le ha negado a la voz. La plástica, el gesto, la forma pura y simple pueden ser un buen recurso. Y eso es justamente por lo que ha optado Carlos Marquerie, una solución que ha resultado muy poco afortunada.
Tres historias independientes: Ribera despojada, Medea material *y* Paisaje con argonautas *se enlazan con una única intención: la de mostrar, tal y como dice su director, el drama del hombre de hoy en la sociedad de hoy. Un drama que se expresa básicamente a través de acciones, ya que el diálogo, ausente, es sustituido por monótonos cantos que se repiten obsesivamente y por un monólogo de Medea que aunque debería servir para reconstruir el viejo mito y trasladarlo a un contexto actual sirve, a duras penas, para indicarnos en cuál de las tres partes de la obra estamos.*
En cuanto a la escenografía, una piscina con agua y un montículo de arena enmarcardos por una tarima que se eleva en su parte posterior construyen el espacio escénico en el que se mueven los siete actores. La penumbra, los tonos oscuros y los largos silencios rotos con brusquedad configuran una atmósfera fría y opaca.
Es una lástima que todo este material haya sido tan mal aprovechado." (Úria Sabat. "El Periódico". Barcelona. 24 de noviembre de 1989.)

TAULA RODONA. Palma de Mallorca

PAISAJEXLINDOS
De Guillem d'Efak. Dirección: Adolfo Díez y Bernat Pujol. Escenografía: Antonio Sáez. Música: Vicenç Caldentey. Intérpretes: Lluís Abrines, Margarida Alomar, Baltasar Cortés, Enric de las Heras, María Teresa de la Torre, Vicky Pieniazeck, José Vico, Joan Vidal, Aurora Belmonte, etc... Estreno: 9 de diciembre de 1988, en el Auditorium de Palma de Mallorca, Sala Mozart.

"Guillem d'Efak, en el programa de mano, nos habla de los mimbres con los que se ha trabajado este cesto y que, a decir verdad, no son muchos para una obra que tiene, entre otras, la virtud de la originalidad al tratar un tema de connotaciones profundas en la sociedad mallorquina, desde hace ya muchos años.
Lejos de utilizar, la fácil demagogia del "barco de rejilla", rentabilizada hasta por los políticos, d'Efak se sumerge en el aspecto humano del tema, pero le va poniendo demasiadas cuerdas a un violín y se encontrará con dificultades para conseguir que suenen todas. Con un comienzo festivo que predispone al espectador a presenciar un espectáculo donde la crítica o la denuncia han de llegarle por los caminos de la sátira desenfadada, Paisajexlindos *sufre una súbita ruptura de ritmo con una escena, larga en exceso, donde tres ejecutivos se encierran en su problemática, deslindándose del tema al que tendrán que regresar un tanto forzosamente.*
Y la propuesta teatral se resiente, a partir de ahí, no por el excelente hacer de los actores ni aun de los propios méritos del texto, sino por la decisión de encajar historias y dramas en un asunto —ya, de por sí, dramático— que deambulaba por otros derroteros y que necesitará, de nuevo, el concurso de los personajes iniciales para intentar remontar el bache.
En una escenografía absolutamente simple y bajo una iluminación de iguales características, Taula Rodona ha sabido colocar y mover con inteligencia a unos personajes carismáticos, tópicos si se quiere, pero concebidos con la pulcritud que se advierte no sólo en sus elementales y pintorescas indumentarias, sino en el entusiasmo y la autenticidad puestos por los actores en recrearlos y ante cuya frescura sucumben los dramas pasionales, laborales y hasta socioeconómicos con cura-obrero incluido y sin estrenarse.
Pero, por sobre todo, está la pincelada certera de Guillem d'Efak, fijándose en un tipo concreto de inmigrante que no por ser el más humilde deja de ser el más trascendente. Porque, al fin y al cabo, ha hecho que su universo sea ya, un poco, el nuestro." (Biel Domingo. "La Última Hora". Palma de Mallorca. 11 de diciembre de 1988.)

"Absolutamente plausible darle vida teatral a un tema tan candente como la inmigración, y más dentro del contexto del ciclo Les migracions, que desarrolla monográficamente Cultura Fi de Segle. También hubiera sido plausible exigir un mínimo de calidad a la teatralización que se hizo del texto de Guillem d'Efak.
La obra, escrita ya hace algunos años, peca de esquematismos que simplifican y reducen a tópico una situación compleja. Sin embargo, aunque parezca el abc de la explotación y de la lucha de clases, el texto de Guillem d'Efak tiene elementos suficientes como para crear un espectáculo divertido y profundo.
La dirección de Taula Rodona exploró sólo la superficie del problema que trata la obra, y como resultado creó personajes de una sola pieza, sin matices y sin sustancia. En la obra los burgueses eran burgueses y los explotados, explotados, malos y buenos como en las películas del oeste.
Pero si alguna ventaja tienen los western es que divierten y crean espectáculo. En este trabajo de Taula Rodona existe un gran desequilibrio entre el realismo y buen ambiente que consiguieron los forasteros y la grotesca fantasmada con la que se dio vida a los burgueses hoteleros. Aquello no pasó ni por la ridiculización, ni por lo panfletario. Simplemente, a pesar del esfuerzo de muchos de los actores la calidad no asistió a esta puesta en escena.
Como la mano del capataz mallorquín, así quedaron todos los signos explotables del texto, y así quedó quien esperaba ver un espectáculo, o una denuncia, mínimamente digna.
La música de Vicenç Caldentey es punto y aparte dentro de este desacierto." (Eduardo Suárez del Real Aguilera. "Baleares". Palma de Mallorca. 13 de diciembre de 1988.)

TAUPADA ANTZEZTALDEA. Elgóibar (Guipúzcoa)

ETA ETXEKOAK ZER MODUZ?
De G. Arroyo. Dirección: Edurne Lasa Amorebieta. Escenografía: Reve. Música: Edertrak. Intérpretes: Edurne Lasa y José Mari Larrañaga. Estreno: 19 de diciembre de 1988, en los Encuentros Teatrales de Azpeitia.





TEATRAPO. Villanueva de la Serena (Badajoz)

EL PRINCIPITO
De Antoine de Saint-Exupery. Adaptación y dirección: José Fernando Delgado. Intérpretes: Manuel Calderón Hidalgo, Urbano Daimiel Tejeda, José Fernando Delgado Prieto, Aurora García Pineda, Najat Hatach Mohamed y Ángeles Horrillo Gómez. Estreno: 14 de abril de 1989, en el Cine-Teatro Municipal "Las Vegas", de Villanueva de la Serena (Badajoz).

TEATREDETEXT. Lérida

AGNUS DEI
De John Pielmeier. Dirección y escenografía: Carles Labèrnia. Intérpretes: Isabel Cabòs, Alicia Pérez y Maite Dolcet. Estreno: 27 de febrero de 1989, en el Teatro La Amistad de Mollerusa (Lérida).

TEATRENEU. Barcelona

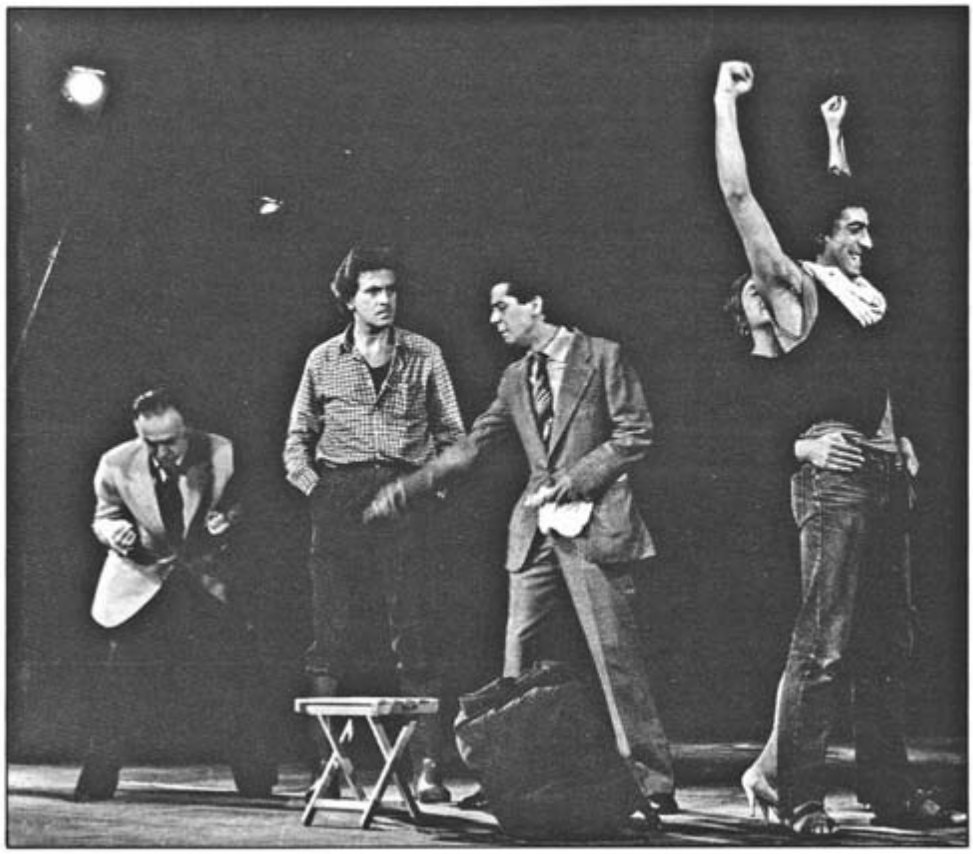
QUI ÉS L'ULTIM?
De Israel Horovitz. Traducción: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Carlos Lasarte. Escenografía: Llorenç Corbella. Vestuario: Nina Pawlowsky. Intérpretes: Ramón Erich, Josep Salvatella, Pilar Orgillés, Artur Costa y Rafael Guimerà. Reestreno: 4 de noviembre de 1988, en la Sala Teixidors a Mà, de Barcelona.

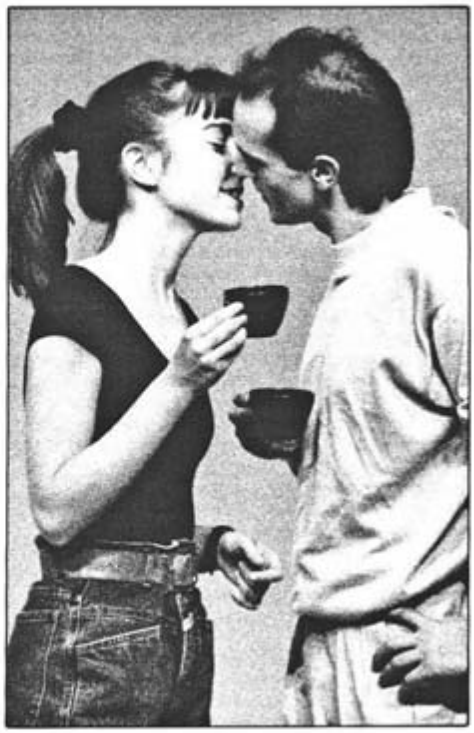
"Hay espectáculos que, por las circunstancias que sea (un lugar poco adecuado, una promoción mal enfocada. Una representación poco afortunada, una interpretación coja...), no consiguen en el momento oportuno la resonancia que su valía merece. Es bueno, por eso, revisar de vez en cuando aquellos espectáculos que son un buen producto y que en su momento no han sido valorados como correspondía. Este es el caso de esta propuesta de Horovitz, que fue presentada entre nosotros en el Ateneu Barcelonés hace más de cuatro años y que, tozudamente defendida por sus espectadores, vuelve a ofrecerse al público barcelonés. Quizás uno de los aspectos más delicados de la obra sea el trabajo de cada personaje para llegar a hacerlo creíble a partir de las leves pinceladas que Horovitz ofrece —vehiculadas por el lenguaje directo y efectivo de Guillem-Jordi Graells— y de la situación misma que presenta. Cinco personajes hacen cola y este pretexto tan insignificante se aprovecha para hacer un trabajo impresionante que se abre a múltiples consideraciones y que, permite, como aquel teatro que se calificó "del absurdo", un abanico de sugerencias que el espectador, según su grado de identificación, puede llevar muy lejos. Carlos Lasarte ha levantado un texto que no le ayudaba demasiado y lo ha hecho con destreza, consiguiendo un ritmo progresivo, que se enreda en sus mismos propósitos, y que marca, con fuerza, los diversos tiempos de la acción escénica. Joan Ollé, ha diseñado, un juego luminico que interviene de una forma activa, como un lápiz al servicio del director, que subraya, enmarca, destaca momentos, frases o situaciones. De los cinco actores tres ya estaban presentes en la

primera salida del montaje en el Ateneu, pero todos juntos construyen, de una forma plena y robusta sus personajes, los cuales aumentan de envergadura a medida que la representación avanza. Una buena ocasión, pues, para reconsiderar el espectáculo." (Joaquim Vilà i Folch. "Avui". Barcelona. 6 de noviembre de 1988.)

"(...) Qui és l'últim? *tiene, posiblemente, más de una lectura, pero todas referidas a estos enunciados: la competitividad como fórmula de supervivencia o lo importante no es participar, sino ganar.*
Coincidirán conmigo en que el tema sigue siendo actual, incluso más actual que nunca, porque nunca como ahora la sociedad se violenta tanto —observándola individualmente— a la hora de querer ser uno el primero. En todo caso, y tras ver el montaje de Lasarte, se puede pensar que el tratamiento de Horovitz da al tema tiene algo de viejo o que la simbología pesa demasiado en él.
Cinco personajes se enzarzan en un juego implacable por alcanzar el primer puesto de la cola; y lo hacen tanto a través de la violencia como del humor y sin más puntos de apoyatura que el texto y la acción física. Es a través de la obra que vamos teniendo las claves individuales de cada personaje y así los podemos situar en nuestras propias referencias personales.
Quieras o no, los nombres de Ionesco y de Beckett te vienen a la memoria cuando te sitúas frente al texto que se representa en Teixidors-Teatreneu. El humor y el absurdo, y un cierto ingenuismo, están en el centro del escenario.
Por otra parte, Qui és l'últim? *supone inexorablemente una prueba de fuego para el actor, que no cuenta con ninguna otra ayuda que no sea su propio trabajo. En este sentido, los cinco actores se entregan limpiamente a la historia, aunque con resultados de distinta calidad, pero que no invalidan la validez del espectáculo.*
Para mí, falta una cierta dureza en algunos momentos —sujetarlos más a los tipos que parecen encarnar— y destacaría el buen oficio de Josep Salvatella y el trabajo global de Ramón Enrich. El espacio escénico de Llorenç Corbella tiene su atractivo en su absoluta simplicidad. Pero se incrusta en la idea del autor." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 10 de noviembre de 1988.)

"(...) En esta trayectoria europea de Horovitz, con los consiguientes chapuzón y baño en la literatura dramática de los Beckett y compañía, se hallan las raíces de Line. Porque el texto de Horovitz es un claro epígono del teatro del absurdo, un rebrote tardío, quizá a destiempo ya, de esa fundamental dramaturgia europea de la incomunicación humana, o del autismo intelectual, si quieren.
Ionesco resume con precisión la idea de Line: "Reunid dos personas desconocidas; después, tres, en fila india, a la cola; luego, cuatro y cinco. Al poco rato surge la competencia, el conflicto. A medida que se conocen, los desconocidos se desprecian, se pelean por ocupar el primer lugar, que pierden y recuperan y vuelven a perder. Uno incluso está dispuesto a morir, si ése es el único camino para ser el primero en algo". Eso, nada más que eso, es Line: una hora larga haciendo cola.
La compañía Teatreneu, bajo la dirección de Carlos Lasarte, ya estrenó este texto hace más de cuatro años. Decíamos entonces que los actores realizaban "un trabajo muy meritorio, bueno en líneas generales, con los altibajos lógicos de un grupo que pugna por salir del ostracismo amateur".
Pues bien, pensamos que este nuevo montaje ha perdido calidad con respecto al original. Para decirlo analógicamente, los cubiertos, las sillas y el mantel han mejorado, pero el guiso se ha descuidado. En esta ocasión, la fría atmósfera de entonces ha sido sustituida por un clima de desordenada estridencia, por una tentación continua hacia el paroxismo y la crispación, que escamotean la ironía amarga del texto y se queda en la payasada superficial." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 14 de noviembre de 1988.)





TRÍO EN MI BEMOL
De Eric Rohmer. Versión: Jaume Melendres. Dirección: Joan Ollé. Escenografía: Pep Sallés. Vestuario: Gemma Gili. Intérpretes: Ramón Vila y Àgata Roca. Estreno: 20 de diciembre de 1988, en el Teatre Teixidors a Mà-Teatreneu, de Barcelona.

"El realizador cinematográfico Eric Rohmer se acercó al teatro el año pasado cuando montó para el Théatre Renaud-Barrault este texto que según él mismo confiesa, nació sin pensarse para el teatro.
Considero que Joan Ollé y Jaume Melendres han hecho muy bien en incorporar este texto sencillo y encantador, lleno de vida, de juventud, de poesía, al teatro catalán. Es un soplo de

frescor que nos habla, en su mínima anécdota, de un amor puro que nace, despacio, con ingenuidad, y se hace maduro y sólido.
La historia se nos cuenta con unas pinceladas breves y vigorosas, con cierto dulzor, sin llegar al juego decididamente azucarado, con eficacia y naturalidad, y Joan Ollé ha construido cada una de las escenas con pulcritud y delicadeza, casi parafraseando el Trío de Mozart, confiando del todo en los dos intérpretes. Tanto Ramón Vila como Àgata Roca dan una vida fácilmente comunicativa a ambos personajes. Pero, quizás, Àgata Roca mostró de una forma excesiva su primerizo nerviosismo, una inexperiencia en ocasiones chapucera, que, aún así, por las mismas características que conforman al personaje, ingenuo y contradictorio, le dan un encanto especial, como figurilla de vidrio a punto de romperse.
Trío en Mi Bemol es un espectáculo amable, moderadamente optimista, con una buena factura, capaz de pasarse una buena temporada en el teatro de la calle Terol." (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona. 22 de diciemre de 1988.)

"(...) Sin duda, y sobre el papel, Trío en mi bemol es una pieza capaz de satisfacer a una audiencia muy amplia y diversa. Éric Rohmer, según propia confesión, la escribió "en forma de obra de teatro, pero sin pensar en el teatro". El célebre director calculaba que el texto, en todo caso, podía integrarse en uno de sus filmes. Se trataría, en tal supuesto, de una de las películas en donde Rohmer describe los útiles perfiles de la relación amorosa, la frágil sustancia de la pareja que defiende su identidad, en peligro de extraviarse por el laberinto que forman la palabra y los sentimientos. El hecho, sin embargo, de que Trío en mi bemol se estrenara el pasado año en el Théâtre Renaud-Barrault, otorgó al texto una autonomía escénica absoluta, convirtiéndose en la hasta ahora única obra teatral de Rohmer.
Conociendo tal peripecia, se comprenden sin dificultad las características "modestas" de la pieza. Se trata de una comedia de pequeño formato, una suerte de trabajo de orfebrería elaborada con una perfecta economía textual y con el distanciamiento irónico del hombre realmente sabio.
Rohmer es un zorro viejo a la hora de plantear conflictos sentimentales y en esa historia de desamor, amistad y reencuentro entre "Paul" y "Adèle", resuelta en seis o siete escuetas escenas, planea permanentemente la mirada divertida y benévola de quien aprendió a relativizar las grandes tragedias del corazón.
Trío en mi bemol puede verse con una sostenida sonrisa y escucharse con el agrado que suscita la palabra de un gran conocedor de la química amatoria, a la vez excelente escritor de diálogos.

La verdad es que la versión catalana de Jaume Melendres "suena" admirablemente y cabe suponer —desconozco el original— puntúa con meticulosidad los registros maliciosos y festivos que maneja el autor, a caballo de ese paso de las estaciones que emparenta el ciclo vegetal y climático, con la vida de los sentimientos.
El director Joan Ollé ha situado la historia en un espacio escénico, apacible y austero a la vez, de una aséptica modernidad pequeñoburguesa, en el que todo está en función del argumento; se prima el ingrediente musical —la pieza de Mozart que da título a la obra— y el hecho mismo de la evolución de un episodio sentimental que cambia con el color y la hechura de las especies florales que adornan el piano.
La escenografía de Pep Sallés, con un mobiliario en primer plano un tanto chillón, mejora la visión de la obra respecto a espectáculos precedentes.
Es difícil imaginar que Trío en mi bemol pueda convertirse en un gran espectáculo sin la garantía, no obstante, de una interpretación sin fisuras, levantada a partir de un sólido adiestramiento en el arte y la técnica naturalista más exigente. Y por este lado, la empresa se quiebra, a mi juicio, de modo excesivamente ostensible. Por un lado, Ramón Vila, un actor formado en La Gàbia de Vic, demuestra los buenos modos de esa "escuela" y se esfuerza por hacer creíble su conflicto, aun cuando parece demasiado perdido ante la inconsistente réplica de su pareja. Y es que por el lado de una jovencísima Àgata Roca, insegura, con un gesto mecánico que la mantiene enervada y una entonación "amateur", de centro parroquial, la pieza acusa sus baches más elocuentes. A Joan Ollé le falló el dúo y el Trío se queda, pues, lejos de la pequeña obra maestra que pudo ser.
Pese a ello, debo certificar que se escucharon anteanoche vibrantes y sostenidos aplausos para todos e incluso algún "bravo" rotundo." (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 22 de diciembre de 1988.)

"(...) El Rohmer teatral que acabamos de ver no se desdice ni un ápice del cinematográfico; su apuesta personal por una expresión intimista, acomodada en la austeridad de medios y en el dominio de la palabra emerge en esta obra teatral, tal y como sucede en su cine, personal e inimitable. Con estos elementos en la mano, era perfectamente comprensible que Ollé se decidiera a montar Trío en mi bemol en Teixidors-Teatreneu.
Rohmer lleva al escenario una historia de amor en siete escenas y a través de dos personajes jóvenes. Adèle (Àgata Roca) y Paul (Ramón Vila), que habían vivido juntos, vuelven a verse un año después de su separación. Tras siete encuentros en el plazo de un año, volverán a vivir juntos. Un final feliz, como pueden ver.
Lo que singulariza la historia que nos cuenta Eric Rohmer —la traducción al catalán de Jaume Melendres imprime al texto una gran naturalidad y una fuerte dosis de poética cotidiana— es, en mi opinión, ese regusto agridulce que la misma desprende, su capacidad de provocar la sonrisa y una cierta dosis de humor. A caballo entre la malicia y la ternura, él y ella se adentran en los entresijos de los sentimientos, vividos y expuestos en su primera naturalidad.
Estamos, pues, ante un texto de bella concepción y de un muy cuidado naturalismo; uno de esos textos para escuchar, que más que decir

En la página de al lado, en la parte superior, "Qui és l'últim?", por Teatreneu. Debajo y en esta página, dos escenas de "Trío en mi bemol", de Eric Rohmer. (Fotos: Ros Ribas).



grandes frases propone al espectador una lectura sencilla de la convivencia y de algunos de los sentimientos que inciden en ella. Una lectura, añadiría, alejada de todas las espectacularidades en que, las más de las veces, se mueve hoy tanto el cine como el teatro.
Frente a Trío en mi bemol, *la dirección de Joan Ollé ha procurado básicamente servir al texto, a la letra, a su musicalidad y a su última intención. Ollé ha dispuesto de un espacio escénico adecuado y austero, bien concebido de entrada para arropar el protagonismo de la palabra. Un espacio, además, justamente puntualizado para marcar el nivel social de los protagonistas y permitir así entender mejor sus respectivas actuaciones.*
En todo caso, señalaría que la meticulosidad de Joan Ollé se ha encontrado, finalmente, con una función muy desigualmente interpretada. La juventud de los dos actores no tiene, escénicamente, la misma respuesta; porque a la hora de interpretar con naturalidad, la docena larga de obras representadas por Ramón Vila se notan frente al trabajo de Àgata Roca, cuyo debut profesional se produce aquí.
Una obra de estas características pide una matización que, en general, no la da la actriz, demasiado agarrotada y falta de la deseable flexibilidad. Pese a que la obra sale bien a flote y a que probablemente el transcurrir de las representaciones jugará a favor de esta joven actriz, uno piensa que el personaje de Adèle le viene grande a Àgata Roca, y de ello se resiente la representación. Suerte, en todo caso, que Ramón Vila recrea bien el personaje que le da réplica y que en este atractivo juego de tenis de mesa (con una pelota que es una pompa de jabón) que en definitiva es la obra de Rohmer, ayuda eficazmente a sostener el ritmo y el clima.
Es fácil adivinar que el montaje de Joan Ollé apuesta, además de por la austeridad —impuesta de alguna manera por un presupuesto que recuerda los mejores tiempos del teatro independiente—, por unos actores que no están viciados. En este aspecto, está bien el trabajo de él, pero no el de la actriz, que no da hoy por hoy los niveles que debe presentar este teatro. Aunque dicho así pueda parecer demasiado duro. La atractiva apuesta que juega Teixidors-Teatreneu debería ser inflexible en estos puntos." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 22 de diciembre de 1988.)

"Joan Ollé es un hombre de gustos refinados. La prueba la tienen en ese delicioso Rohmer que ha escogido para estrenarlo en el teatro de Gràcia; un Rohmer estrechamente emparentado con los "contes moraux" del director cinematográfico, concretamente con Ma nuit chez Maud, *en el que se cuenta la historia de una pareja que se reencuentra y se rehace —al menos eso es lo que se da a entender al final de la pieza, un final abierto y un tanto ambiguo— a través de un tercer personaje (el amigo de la chica) al que no vemos en el escenario. Teatro inteligente, finísimo-mozartiano, como claramente indica el título; al piano, Liliana Mafiotte, con unas gotas de humor.*
Una vez escogida la obra, sabiamente escogida, viene lo más difícil: elegir los intérpretes, jóvenes intérpretes, en este caso.
(...) Vista —y escuchada, sobre todo escuchada— la función, está claro, al menos para mí, que esta chica mona, bien vestida (Daniel G. y Marithé François Girbaud) y bien peinada, ha de tomar todavía muchas sopas antes de poder enfrentarse con un personaje de Rohmer. La chica tiene un encanto indudable y, si se quiere, una cierta perversa ingenuidad, pero carece de autoridad sobre un escenario y, sobre todo, ha de aprender a decir el texto y lo que hay detrás. Frente a ella, Ramón Vila, actor, buen actor de la Gàbia, estuvo torpe, embutido en una ropa de Antoni Miró que parecía incomodarle. Faltó credibilidad —la del teatro— en la relación entre ambos; faltó malicia y faltó ángel. La impresión era francamente penosa para el espectador de La collectionneuse *o de* Le genou de Glaire, *al que había invitado a ver, "el único Rohmer que no verá en un cinematógrafo". Terminada la función, Ollé me habló de los nervios; me dijo que volviese dentro de unos días, que todo saldría mucho mejor. Así lo espero."* (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 22 de diciembre de 1988.)



LA FORÇA DEL COSTUM
De Thomas Bernhard. Traducción al catalán: Feliu Formosa. Dirección: Jordi Mesalles. Escenografía y vestuario: Joan Berrondo y Txema Nogués. Intérpretes: Pep Cortés, Jordi Coromina, Juanjo Prats, Claret Papiol e Inma Ochoa. Estreno: 25 de mayo de 1989, en el Teatre Teixidors a Mà-Teatreneu de Barcelona. Espectáculo en coproducción con el Teatre Obert y con la colaboración del Instituto Goether de Cultura.

"Si el término "autor maldito" es acuñable, el austriaco Thomas Bernhard podría encabezar su lista. Su teatro, como su prosa, es implacablemente duro, su escritura anticonvencional, su ideología coherente con su polémica y valiente actitud pública. Para el recientemente fallecido autor austriaco, el escenario nunca fue un lugar de entretenimiento ni adulaciones, sino un espacio vital en el que dilucidar las cosas que atañen directamente a la sociedad entera.
La força del costum *—una obra escrita en 1974 y que representa el primer estreno de Bernhard en Cataluña— resulta idónea para entender por dónde iba este autor y qué quería denunciar. Porque más allá de la anécdota de la pieza aparecen bien a las claras aquellos objetivos. La obra es todo lo sórdida que ustedes quieran —sórdida, dura, sin la menor concesión al espectador—, pero de un innegable interés y con algunas escenas que en el montaje de Jordi Mesalles resultan de una fuerza y una veracidad absolutas.*
(...) En la relación Caribaldi-artistas está la relación amo-esclavo, tirano-pueblo; y está también la denuncia de la cultura del poder o de la megalomanía austriaca, si descendemos a hechos más concretos. Pero yo diría que lo que está en la obra es la denuncia en forma de grito malhumorado o de actitud provocadora de una serie de valores impuestos por la clase y la jerarquía dominante.
El autor austriaco lleva su juego, tan arrogante como válido, al terreno del arte y de los artistas, área a la que pertenecen prácticamente todos los protagonistas de sus obras teatrales y de sus novelas.
El texto original de Thomas Bernhard está lleno de buscadas reiteraciones y contiene claras asperezas. Mesalles ha suavizado todo esto a partir de la traducción de Formosa y ha dirigido la obra desde dos objetivos concretos: acercarla en todo lo posible a la mediterraneidad —la música de Alejo Jacovkis, un cierto clima felliniano en determinados pasajes— y acortarla en su misma extensión para poder facilitar un

discurso de tonos naturalistas, más asequible al espectador de aquí.
El montaje tiene una enorme seriedad y algunas escenas —como la del payaso (Claret Papiol) y el domador (Juanjo Prats)— alcanzan gran fuerza teatral. Pero es justo decir que en la autoridad teatral que desde la primera y magnífica escena impone con su trabajo el actor valenciano Pep Cortés, se apoya en gran medida este riguroso y no fácil montaje de La força del costum.
La primera obra de Thomas Bernhard que llega a Cataluña —hace ya diez años que su teatro se representa con cierta regularidad en los escenarios más sólidos de Europa— lo hacen con quince años de retraso respecto a su escritura. Y hay momentos en que ese tiempo se nota y las obligadas referencias a Beckett, por ejemplo, pesan, yo creo, que negativamente.
Las enormes dificultades que tiene el texto hace más meritoria todavía la decisión de montarlo y el trabajo del equipo que lo ha hecho, que, a buen seguro, se irá encontrando más cómodo y suelto en las representaciones sucesivas. En Teixidors-Teatreneu hay un espectáculo lleno de dignidad teatral." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 28 de mayo de 1989.)

"(...) Bernhard califica su pieza de "comedia". Comedia sórdida y ejemplar es ese vano intento, un intento que dura ya veintidós años, de llegar a interpretar el quinteto "La Trucha", de Schubert, y al que son sometidos, quieras o no, cuatro desgraciados —un domador, un equilibrista, un payaso y una bailarina— por parte del déspota Caribaldi, director de un circo miserable.
(...) Bernhard tiene dos posibles enemigos en España: el público, cada día más propenso a "pasar un rato agradable, sin más complicaciones", que se traga el clásico "a lo Strehler" por los ojos, sin masticar ni digerir, o se va a ver El Tricicle, y la misma profesión teatral, tan poco amiga del riesgo, condición indispensable para que el teatro siga teniendo, si es que lo tiene, algún sentido. Para colmo, resulta que no tenemos ningún Minetti, ningún Bruno Ganz, ningún...
Doble, triple razón, pues, para felicitar a Jordi Mesalles, al Teatre Obert, a Teatreneu y a todo el equipo por ese Bernhard, el primero que se estrena en Barcelona. Un estreno que era, sobre el papel, un importante acontecimiento cultural al que acabamos asistiendo los cuatro gatos de siempre. Los demás siguen confundiendo el teatro con el espectáculo, con la foto.
El trabajo realizado por Mesalles, sus intérpretes y todo el equipo resulta más que digno. El director ha limado asperezas, ha reconvertido el texto en un discurso aparentemente naturalista que posibilita un falso diálogo y, en resumidas cuentas, ha suavizado la pieza en un intento, a mi modo de ver, logrado, de hacerla más digerible, pero sin restarle fuerza. En cierto sentido, cabe decir que nos la ha aproximado un poquito más, envuelta en un clima felliniano —con esa música de Jacovkis que suena a Nino Rota jugando con Casals, con esos clowns perversos...—, que a Bernhard, que fue crítico de teatro, y terrible, probablemente le hubiese sentado como un tiro, pero que yo le agradezco, porque no se trata de convertirse en mártir de un teatro por el que nadie daría un duro, sino hacer un poquito de trampa, sin perder la dignidad, para que los fantasmas del austriaco lleguen, por fin, a un escenario catalán.

Mención especial, especialísima, merece también el actor valenciano Pep Cortés que ha cargado con la piel de Caribaldi. Trabajo limpio, con autoridad, no exento de grandeza. Es, créame Cortés, muy gratificante para nosotros —y para usted, claro— haber interpretado el primer Caribaldi catalán. Sin cortisona, por la gracia de usted, de su talento, de su oficio, que hacen de usted y aunque sea por una noche, nuestro Minetti." (Joan de Sagarra. "El País". Barcelona. 27 de mayo de 1989.)

(...) Thomas Bernhard no practica una caricatura desde el naturalismo o el esperpento, sino que trata de penetrar en la condición enajenada de sus criaturas. De ahí el sabor beckettiano que hay en el texto. De ahí esas órdenes reiterativas que dicta el tirano, intérprete de unos principios que han degenerado en puras manías, en absurdos empecinamientos. Pero de ahí también esa imponente radiografía del miedo y las taras de sus acólitos, porque Bernhard no practica el juego del burgués/malo contra el servidor/bueno, sino que atiza con saña toda la sutil gama de complicidades y deserciones que el súbdito expresa respecto al dueño de la realidad. Muchos fantasmas reconocibles pueblan la escena de La força del costum.
El primer diálogo entre Caribaldi y el Malabarista (Jordi Coromina) constituye, a mi parecer, una pequeña pieza maestra de dirección e interpretación. Profunda, realmente patética, es, de otra parte, la escena entre el Domador (Juanjo Prats) y el Pallasso (Claret Papiol). Ambos pasajes son los que se presentaron en el certamen de Sitges. En las secuencias últimas de todo el grupo, así como en las acciones que enlazan las distintas situaciones, La força del costum *acusa, según creo, ciertas vacilaciones y un debilitamiento de ese vigor dramático, desasosegante y agresivo, que transmite la pieza. Breves instantes de un desconcierto de Caribaldi, movimientos poco precisos en las entradas y "mutis" de algún personaje, bastan para debilitar la garra que Bernhard aplica sobre la atención del espectador. Un mayor rodaje convertirá el espectáculo en un ejercicio redondo, hoy ya meritísimo y, sin duda, a tenor de su complejidad, el más ambicioso acometido por Jordi Mesalles, uno de nuestros mejores directores escénicos".* (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 27 de mayo de 1989.)



En la otra página, un momento de "La Força del costum", de Thomas Bernhard. (Foto: Carles Costa). Sobre estas líneas, "Mayestrix contra Cuasimodo", por Telón de Fondo.

TEBAC (TEATRE ESTABLE DEL BAIX CAMP). Reus (Tarragona)

UN MORT SOBRE L'ASFALT

De Francesc Lorenzo i Gràcia. Dirección: Santi Nogués. Intérpretes: Antoni Giménez, Elena Tarragó, Rosa M. Antequera, Verónica Montero, Jaume Carne, José Luis Moreno y Jordi Martín. Estreno: 2 de julio de 1989, en el Teatre Batrina de Reus (Tarragona).

TELÓN DE FONDO GRUPU DE TEATRU. Gijón

MAYESTRIX CONTRA CUASIMODO

De Fréderic Lain. Versión asturiana: Ramón d'Andrés. Dirección: Rosabel Berrocal. Escenografía: Susana de Uña. Vestuario: Malgorzata Zark. Música: Michael J. Cohen. Intérpretes: Xuan Coll, Rosabel Berrocal, Lluís Antón González, Manuel Altares, Toño Criado y Gonzalo Buznego. Estreno: 4 de marzo de 1989, en la Cátedra Jovellanos de Gijón. Espectáculo subvencionado por el Principado de Asturias y el Ayuntamiento de Gijón.

"(...) Mayestrix contra Cuasimodo *va "tocando", muy sutilmente, el teatro dentro del teatro, la violencia gratuita que invade la literatura juvenil, la ficción y la realidad artística enfrentadas en el ámbito teatral, la crítica velada al montaje publicitario del próximo año 1992, ciertas pinceladas feministas —la condesa es el motor de la acción que conduce el texto—, etc., y todo realizado con gusto y sabiduría.*
La puesta en escena de Telón de Fondo, dirigida por Rosabel Berrocal —única directora en activo del teatro asturiano—, ha conseguido un trabajo muy interesante que va a pegar fuerte, como se

demostró el día del estreno en la Cátedra Jovellanos, con un público que llenaba casi por completo el local y que comprendió a la perfección la propuesta escénica con fuertes repetidos aplausos y premió al grupo.
Cabe destacar la escenografía, enmarcada en un perfecto teatrillo de guiñol, cuidada y sugerente que cumple a las mil maravillas las necesidades de los actores. El vestuario, elegante y original, realizado con materiales finos y apropiados para recibir la luz diseñada por el único iluminador de calidad que disponemos en Asturies, el histórico ex miembro del grupo Candilejas, Beni, que desde hace muchos años viene creando buenos y mágicos espacios de luz y color.
Buena y medida es la banda sonora del inglés afincado en nuestra tierra, Michael Cohen, y adecuada y correcta es la interpretación de los actores que consiguieron con su esforzado trabajo de constantes cambios de estilo diferenciar perfectamente las distintas partes de la obra. Remate de altura y originalidad, una sorpresa inesperada, un saludo de despedida espectacular fue el final de la obra después que por un efecto de luces el último actor fue "echado" del escenario para subrayar la teatralidad de la pieza." (Pedro González Rodríguez. "Orbayando". Oviedo. Marzo de 1989.)

"(...) Obra bien construida con diálogos divertidos y ágiles, personajes y situaciones diseñados con gracia y talento, que producen un efecto de fábula irónica y sutil.
En ella nos cuenta a través del Autor, escritor de folletines, las aventuras del barón Mayestrix, la condesa Lenochka y el malvado Cuasimodo, personajes de la literatura juvenil centroeuropea, que cansados de vivir las arriesgadas y peligrosas aventuras que les obliga a realizar el Autor, deciden hacerse dueños de sus destinos y escribir su propia historia y así poder entrar en una nueva época que ellos esperan sea más feliz y tranquila. En otro nivel de lectura, la obra nos muestra un interesante mundo del teatro dentro del teatro y una graciosa e inteligente pugna entre personajes de ficción literaria y los de la imaginación escénica.
La versión en lengua asturiana de Ramón d'Andrés es limpia y cuidada, fiel en su conjunto al texto original, pero actualizada, sobre todo en cuanto a las alusiones de lugares, fechas, nombres, etc..., evitando brusquedades y estridencias entre el paso de los dos lenguajes, el coloquial y el realizado en clave de parodia.
El trabajo de Rosabel Berrocal como directora, es eficaz y resuelve muy bien los baches del texto (...)" (Alfonso Fernández Velasco. "El Comercio." Gijón. 23 de marzo de 1989.)

COMPAÑÍA TEATRAL DE TEOLOGÍA DEL SEMINARIO SEGUNDINO. Sigüenza (Guadalajara)

MARTÍN DE VANDOMA
De Francisco Vaquerizo Moreno. Dirección: Ramón Molina Blas. Escenografía y vestuario: Manuel Martín Maqueda y José María Muñoz. Intérpretes: José Luis Sepúlveda, Juan Antonio Fernández, Carlos Ruiz Torcal, Fernando Serrano, Ramón Molina y José A. Viñas. Estreno: 11 de febrero de 1989, en el Salón de Actos del Seminario Mayor de Sigüenza (Guadalajara).



GRUPO DE TEATRO TERCERA EDAD. Orihuela (Alicante)

LOS CHORROS DEL ORO
De los hermanos Álvarez Quintero. Dirección: Manuela García Gómez. Intérpretes: Claudio Sarabia, Amada Terrés, Josefina García, Mariano Huertas, Carlota Mora, Mando Sevilla, Joaquín González, Manolo Vicente. Estreno: 24 de mayo de 1989, en el Centro Cultural de la CAM de Orihuela (Alicante).

EL PREMIO DEL NICANOR
De Carlos Arniches. Dirección: Manuela García Gómez. Intérpretes: Claudio Sarabia, Amada Terrés, Josefina García, Mariano Huertas, Carlota Mora, Manolo Sevilla, Joaquín González y Manolo Vicente. Estreno: 24 de mayo de 1989, en el Centro Cultural de la CAM de Orihuela (Alicante).

LOS CULPABLES
De Carlos Arniches. Dirección: Manuela García Gómez. Intérpretes: Claudio Sarabia, Amada Terrés, Josefina García, Mariano Huertas, Carlota Mora, Manolo Sevilla, Joaquín González y Manolo Vicente. Estreno: 24 de mayo de 1989, en el Centro Cultural de la CAM de Orihuela (Alicante).

TESPIS. Murcia

AUTO DE LAS DONAS QUE ENVIÓ ADÁN A NUESTRA SEÑORA DE SAN LÁZARO
Anónimo. Dirección: Lorenzo Piriz Carbonell. Escenografía: Antonio Llamas. Música: Francisco López Liza. Intérpretes: Rafael Herrero, Ángeles Tendero, Juan Carmona, Diego Carvajal, Javi Ferrer, Antonio Molina, Jesús Jiménez, Concha Lozano y Ceferina Maciá. Estreno: 9 de febrero de 1989, en el Santuario de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca (Murcia). Espectáculo subvencionado por el INAEM, el Ministerio de Asuntos Exteriores, Consejería de Cultura del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Murcia y el Ayuntamiento de Murcia.

TESPIS. Toro (Zamora)

OLVIDA LOS TAMBORES
De Ana Diosdado. Dirección: Mariá Planas i Homs. Música: Manuel Camp. Intérpretes: Isabel Morillo Ruiz, Julio Cabero Martín, Manuel Vergara Mateos, Juana Tejedor Alonso, Pedro Oliveros Tejedor y Antonio Berián Manteca. Estreno: 23 de junio de 1989, en el Teatro Latorre de Toro (Zamora).

TEATRO DEL TIEMPO. Fraga (Huesca)

INFORME PARA UNA ACADEMIA
De Franz Kafka. Dirección: Víctor Biau. Intérpretes: Víctor Biau. Estreno: 10 de junio de 1989, en el Centro de Iniciativas Culturales de Fraga (Huesca).

TINAJA-7. Sevilla

MOMO
De Michael Ende. Dirección: Antonio Pérez. Intérpretes: Rosa de Paz, Antonio Pérez, Mari Carmen Díaz, Andrés Sierra y Marcos Luna. Estreno: 12 de marzo de 1989, en el Colegio Gran Capitán de Córdoba.

TIRABEQUE. Hinojosa del Duero (Salamanca)

AQUÍ NO PAGA NADIE
De Darío Fo. Intérpretes: Isidro, Ángel, Juan José, Mari Carmen, Jose Antonio, Dami, Leonor y África. Estreno: 11 de agosto de 1989, en Hinojosa del Duero (Salamanca).

TITIRITEROS DE SEBASTOPOL. San Sebastián (Guipúzcoa)

MARI GALANTA
Del colectivo. Dirección: Antxon Etxeberría. Escenografía: Josepo. Música: Eduardo Errondosorro y Juanma Bizente. Intérpretes: José del Val, Juanma Bizente, Errose, Antxon Etxeberría, Imanol Moreno, Iosu Garai, Ethel Zumacabe e Itziar Pérez. Estreno: 4 de junio de 1989, en Lejona (Vizcaya).

TITO PEPE. Madrid

CALLE-N-SEIS
De Alberto Morate y José Molina. Dirección: Alberto Morate. Intérpretes: Alberto Morate y José Molina. Estreno: 21 de septiembre de 1988 en Coslada (Madrid).

GRUPO DE TEATRO TIZONA. Zamora

LAS HERMANAS DE BÚFALO BILL

De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Elvira Fernández de Barrio. Escenografía: Jesús Domínguez Lozano. Música: Manuel Centeno. Intérpretes: Ana Martínez, Clara Santos y Benito Pascual. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Teatro del Servicio Territorial de Cultura de Zamora.

LA CHOCHOLILA O EL FIN DEL MUNDO ES EL JUEVES

De Emilio Romero. Dirección: Elvira Fernández de Barrio. Escenografía: Jesús Domínguez Lozano. Música: Manuel Centeno. Intérpretes: Eloísa Alonso, Constantino Apellániz, Patricia Carbajo, Alberto Martín, Luis Miguel Jorge, María Asunción Borrego, María Ángeles Martín, Sagrario Gómez, José María Gutiérrez y Susana Álvarez. Estreno: 16 de julio de 1989, en el Teatro Principal de Zamora.

TOBOGÁN. Breña Alta (Santa Cruz de Tenerife)

ÉXITOS DE AYER, DE HOY Y DE SIEMPRE

Del colectivo. Dirección: Luis Ramón Concepción. Intérpretes: Manuel Felipe, Nieves Nuria Rodríguez, Carmen Nery, Lili, Mónica Rodríguez, Elena, Esther Mary, Yasimara, Daisy, Lidia Esther y Begoña . Estreno: 11 de diciembre de 1988, en la plaza de Puntallana, Santa Cruz de Tenerife.

COMPAÑÍA TONI CABRÉ. Mataró (Barcelona)

ESTRIPS

De Toni Cabré. Dirección: Joan Lluís Bozzo. Escenografía: Andreu Rabal. Intérpretes: Anna Briansó y Montse Puga. Estreno: 7 de abril de 1989, en la Sala Cabañes de Mataró (Barcelona). Espectáculo producido por el Patronat Municipal de Cultura de Mataró.

"En Estrips, *el autor (o el director, o ambos) se permite alguna licencia dramatúrgica que afrenta a los requisitos de lo verosímil. A nuestro entender, el despropósito desvirtúa en cierta medida tanto la verdad de la ilusión como la ilusión de verdad.*

Pasaremos por alto que esas dos mujeres, Isabel y Marta, a pesar de sus notables diferencias sociales, culturales y económicas, compartan el mismo rellano. Quizá no sea una vecindad habitual, pero entra dentro de lo posible. Tras el apunte realista de dos escenas que nos sumergen en la amarga intimidad de las dos vecinas, se produce el encuentro, algo forzado, y entonces, según explica el autor, "poco a poco", las dos mujeres transforman su conversación en un juego tetral. Un juego que sacude la monotonía y crea un universo diferente, insólito, que rescata a los personajes de su mundo de cada día y los sitúa entre la realidad y la ficción.

Torturada por sus frustrantes relaciones sentimentales con un hombre casado, Marta hurga en la vida de su vecina con el propósito de escribir una obra de teatro. Cuando Isabel descubre que es carne de ficción, lejos de amedrentarse, se adueña de la situación, proponiendo un arriesgado juego teatral de pareja: ella hará de hombre impasible y violento y Marta tendrá que apechugar con el papel de víctima, idéntica a la Isabel que quería meter en su obra. Y es aquí, en este juego alternativo de la ficción dentro de la ficción, donde la verosimilitud se resquebraja. Si su juego es fruto de su encuentro real, continuación convenida de su conversación inicial, así que se produce la primera interrupción su invento dramático se aleja de su origen, sus imaginarios personajes se separan de ellas mismas y en vez de la sugerente ambigüedad entre ficción y realidad, propia del teatro dentro del teatro, su juego parece derivar hacia una simple representación sobrepuesta a la ficción original.

El conmovedor realismo de su reto teatral se desvanece de forma inexplicable cuando, asustada por la crueldad imaginada, Marta corta el juego casi como quien interrumpe un ensayo, como si se tratara simplemente de una eventual relación entre actriz y personaje y no, como se sugiere al principio, de un ejercicio psicodramático al que se abandonan las dos mujeres.

Al margen de estas discrepancias, hay que reconocer que las dos actrices realizan un espléndido trabajo. La dirección, cuidadísima, detallista, aunque sin caer en excesos estetizantes, conjuga las imágenes con evidente acierto y dispone con razonable agilidad el ritmo elíptico de la acción escénica, con la ayuda de una sugestiva iluminación y de una brillante escenografía que, con esquemática sencillez, instala en el escenario los dos mundos alejados, y sin embargo tan cercanos, de las dos vecinas." (Francesc Burguet I Ardiaca. "El País". Barcelona. 13 de abril de 1989.)

"(...) Anna Briansó y Montse Puga desarrollan un complejo juego teatral al que sacan máximo partido. La probada capacidad interpretativa de ambas no deja resquicios, paulatinamente van colmando el texto de emociones y lo que en un principio parece una pieza lineal se convierte en una suma de profundidades que explota hasta el límite el juego del teatro dentro del teatro; una Anna Briansó que interpreta a una Isabel, interpretando a su marido para conseguir que la Marta que interpreta Montse Puga, pueda sentir realmente las vivencias del personaje que Marta quiere escribir para su obra teatral, personaje inspirado en Isabel...

Lo que aquí parece un laberinto lingüístico en el escenario se resuelve con claridad: los personajes pierden los papeles para explicar que la realidad y la realidad escénica son casi una cuando el teatro se compromete con su tiempo y con su entorno, pero las actrices no pierden los papeles jamás. El escenario es apenas un signo útil, espacial, y las transiciones de tiempo se arrastran a ritmo de tango (una obra bellísima de Piazzola), pero que, al igual que la luz mortecina, a fuerza de repetirse llega a ser un

En la página de al lado, el grupo Tinaja-7 representa "Momo y la muñeca Bebenin". Bajo estas líneas, "Estrips", de Toni Cabré.



recurso pesado que hace lenta la breve obra. De nada sirven todo tipo de recomendaciones al posible lector, para que acuda a obras que sólo permanecen dos días en la cartelera. Estas "críticas" son como epitafios, no se le pueden pedir al posible lector que vea Estrips *en la próxima ciudad de España en la que se presenta."* (Eduardo Suárez. "Baleares". Palma de Mallorca. 15 de mayo de 1989.)

TEATRO TOPO. San Sebastián

GAVIOTAS SUBTERRÁNEAS

De Alfonso Vallejo. Dirección: Miguel Galindo. Escenografía: Los Álamos Sorianos. Intérpretes: Dani Heres y José Ramón Fachado. Estreno: 14 de abril de 1989, en el Udal Aretoa de Pasajes (Guipúzcoa).

"Vallejo nos presenta en Gaviotas subterráneas *una historia que podría ser una película negra, de espacios agobiantes y de incertidumbres que aterran. Un hombre prepara su propia muerte, la ficción de su muerte, con el cadáver de otro. El cebo son 80 millones. El cómplice, el amigo cuitado al que ni la vida ni su compañero han trado con cariño.*
Cualquiera que haya visto más de siete filmes policíacos adivinará los juegos casi satánicos que se van a desarrollar sobre el escenario.
Cualquiera acostumbrado al teatro sólido y bien construido sabrá que en hora y media habrá un reguero de confesiones entristecidas sobre las tablas. Y quien haya contemplado el cartel de Gaviotas subterráneas, *esos dos pilluelos peleándose por un tebeo, descubrirá que la obra tiene una base muy frágil pero resistente: la amistad.*
Gaviotas subterráneas *es un buen, serio y atractivo trabajo teatral. Salvados los instantes de nerviosismo, recuperando esas voces que se pierden entre las bocinas y los ladridos del mundo de la superficie, dominando más el espacio donde hay que moverse y olvidando miedos, pronto Topo y esas gaviotas, serán un dúo teatral que usted no debe perderse."* (Begoña del Teso. "Deía". Bilbao. 18 de abril de 1989.)

TRAKATEATRO COLECTIVO DE ANIMACIÓN TEATRAL. Algezares (Murcia)

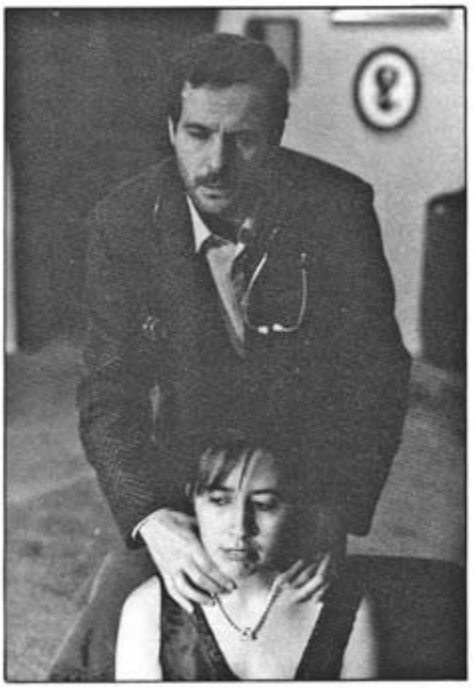
LA FIESTA DE LOS DRAGONES

De Luis Matilla. Dirección y escenografía: José Antonio Avilés. Intérpretes: Esperanza Clares, Alfredo Zamora, Juan José Ferrando, Inma Illán, María Illán, Ángeles Herrero, Isidro Sánchez, Rosi Navarro, Felipe González, Maximino Martínez, Fernando Valverde y Gonzalo Seiquer. Estreno: 18 de septiembre de 1988, en el XIX Festival Internacional de Teatro de Molina de Segura.

TEATRO TRAMOYA. Gijón

INFRATONOS

De Alfonso Vallejo. Dirección: Javier el Moreno. Escenografía: Andrés Carballido. Intérpretes: Eladio de Pablo, Xuacu Carballido, Pili Hevia y Elvira Monteserín. Estreno: 5 de diciembre de 1988, en el Teatro Campoamor de Oviedo.





"Final de los estrenos teatrales asturianos para el Centro Cultural Campoamor. El último se hará esta semana en Gijón. Curso acabado para el veterano grupo Tramoya, que empezó el año con tres austeros monólogos femeninos. La austeridad es uno entre los efectos y defectos del teatro asturiano, a caballo entre la falta de medios, oficiales/privados, su renuncia a ellos (caso de este grupo), o su falta de preparación. Esto se vierte en una tímida expresión escenográfica, escasez de profesión, limitaciones y mercado.
La obra de Alfonso Vallejo, conocido en Asturias por sus escritos y colaboración en la revista "Estaferia", ideada por Tramoya, presiona sistemáticamente los componentes clínicos de la historia humana: las enfermedades del físico y del espíritu, inducidas, la muerte y la vida, el eros y el antieros.
Aunque para el autor la muerte sea "una ausencia de realidad", en su espectáculo, y no a lo tonto pese a lo poco que tiene que ver el principio de la obra con el resto, acaba imponiendo dos suicidios.
Tramoya, concurre, telón bajado, a un "acto cultural", paradójico, surrealista, perfecto para la composición de este grupo. Allí sucumbe Xuacu Carballido (gran actor de Mieres, a la espera de un papel adecuado a su fantástico lenguaje, a su físico), a una intepretación rígida y socarrona en la que dialoga expresivamente con las manos enlazadas, en una treta dialéctica del absurdo (se le llama a él solo "señoras y señores", frente a una conferencia).
El telón levantado, mata al violinista imaginario, "tan ricamente llegado para tocar el violín, y a su representador", y nos adentra en la salita de lo cotidiano, vulgar, por próximo. Los actores, más hechos que ellas en las escenas, Eladio, en su correcta impostación, como lo es de profesor recuperado, médico a palos de su personaje enfermo de ver enfermos.
Pili y Elvira, en la inseguridad, salvadas por la segunda parte de una Piliroja, niña, como es ella, que parece abrir su fantástico bolso por enseñarnos bromas, espejos o juegos.
Si Tramoya también es una máquina para figurar o fingir en el teatro transformaciones o prodigios, aquí la han empleado, apuntando una línea bien dirigida, cercando al humor, que es por donde ellos mismos mejor caminan, luchadores, pero no a solas. No hay "oídos sordos" (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo.)

TRÁNSITO-2. Bilbao

DULCE LA PUTA

De Carles Valls. Dirección: Adolfo Fernández. Escenografía: José Ibarrola. Música: Fran Lausen. Intérprete: Itziar Lazkano. Estreno: 30 de septiembre de 1988, en el Teatro Ayala de Bilbao.

"(...) Dulce la puta, *de Carles Valls, es un monólogo, que recorre en sarta la biografía de la protagonista y único personaje, prostituta de toda la vida, enlazando los bloques con leves cambios luminosos, musicales o de ademán. La mujer sola, recuerdos del primer amor, el oficio,*

los eventos políticos, la república, Franco y el decreto de 1956, chascarrillos laborales, el caso del cura y la cuestión de las curas higiénicas... Dulce habla sola, sin cesar, a la gata —que disecará y a la que cederá su tumba para no quedarse sin compañía, y por lo que se han querido—, habla a las cosas, a los espectadores. Habla. Pero no va muy lejos el texto firmado por Carles Valls. Compone una crónica sin peripecia, en donde las cosas suceden porque se dice que han sucedido, acabando sin tensión, sin desenlace, cuando se agotan los recuerdos.
Dulce no debiera llamarse Dulce. No lo es, resulta un exceso literario. Es un tipo gris, un anónimo del oficio, que tendría infinidad de nombres femeninos más adecuados. Quizá Consuelo o Mercedes, Oblata, Regalada y hasta Socorro o Auxilio. Va por ahí la cosa. El oficio más viejo, artesanía y obra social que no descarta el pundonor profesional, pero sin lírica, con un sesgo humorístico, con desencanto quizá, de España negra..., pero sin dulzura. Esa no es la palabra.
Itziar Lazkano, es una actriz dúctil a la que se dan en Dulce la puta *menos posibilidades de las que tiene. Ha hecho una composición del tipo cuidada, ayudada por prótesis en lo físico (representa sesenta años), y laboriosa en lo interpretativo. Con mérito, luchando contra lo anodino del personaje, poniendo chispas en el papel. Con momentos brillantes cuando se esfuerza en algún dramatismo. Quizá con un soniquete perturbador, como aldeano, demasiado próximo: la estadística arrojaba un bajo índice de prostitución autóctona en Euskadi sur, y no resulta un personaje típico. Puede que sea una pereza expresiva que confunde lo popular con lo local. El espacio es de José Ibarrola, una especie de cocina en la que esta entronizada la palangana: la luz, recompone los espacios, de Jokin Conde, y la música de Fran Lausen, evocadora y sugerente. El aspecto creativo está bien servido.* Dulce la puta *sería un espectáculo para ser representado en salas más confidenciales, salas alternativas de programación continuada de las que carece la ciudad y que empiezan a poder contar con una producción suficiente y con suficiente interés dramático, además de tener un público como el que asistió complacido al Ayala."* (Pedro Barea. "Deía". Bilbao. 3 de octubre de 1988.)

TRANVÍA TEATRO. Vigo

O MERLO BRANCO
Texto y dirección: Cándido Pazo. Escenografía: Carlos Alonso. Máscaras: Méndez. Música: Francisco Martínez Barreiro. Intérpretes: Avelino González, Cristina Domínguez Dapena, Cándido Pazo y Francisco Martínez Barreiro. Estreno: 19 de julio de 1989, en Castreles (Vigo).

TRANVÍA TEATRO, S. A. Zaragoza

LAS CRIADAS
De Jean Genet. Dirección: Rafael Campos. Escenografía: Mariano Cariñena. Intérpretes: Felicidad Galindo, Ana Cristina Mateo y Alicia Rabadán. Estreno: 6 de marzo de 1989, en el Teatro Marín de Teruel, dentro de la II Muestra Nacional de Teatro Ciudad de Teruel.



En la otra página, en la parte superior, el grupo asturiano Tramoya pone en escena "Infratonos". Debajo, escena de "Las criadas", de Genet, por Tranvía Teatro. Sobre estas líneas, "No te bebas el agua", de Woody Allen.

TRÁPALA. Córdoba

VADE RETRO
De Fermín Cabal. Dirección: del colectivo. Intérpretes: Rafael Montero y Juan Carlos Villanueva. Estreno: 11 de noviembre de 1988, en la Casa de la Juventud de Córdoba.

LA TRAPERA. Peralta (Navarra)

NO TE BEBAS EL AGUA
De Woody Allen. Director: Javier Ibáñez. Escenografía: Andrés Blasco y Clemente Barcos. Vestuario: Helena Sola. Intérpretes: Cristina Castillo, José Alonso, Alfredo Castillo, Ignacio Orduña, Juanje Jiménez, Puy Ruete, Juanjo Ricarte, Rosi Osés e Isabel Busto. Estreno: 1 de enero de 1989, en el Centro Parroquial de Peralta (Navarra). Espectáculo subvencionado por el Gobierno de Navarra y con la colaboración del Ayuntamiento de Peralta.

"(...) Como hicieran con los Bliss, La Trapera, dirigida por Javier Ibáñez, ha obtenido de esta obra un rendimiento tan alto como oportuno. Los argumentos para ello nacen de un híbrido que adopta un tono vodevilesco recargando la fuerza de las situaciones en un equilibrio entre la palabra y el gesto. Un extraño tono que consigue un fenómeno que ya sólo raramente acontece en el depauperado panorama teatral: divertir, hacer sonreír y gustar a públicos heterogéneos.
Desde la humildad de su presupuesto, el montaje de No te bebas el agua *lleva implícito el sello de este grupo peraltés. Una cuidada escenografía y un entusiasmo actoral que se crece sobre sí mismo. Pero lo mejor de* No te bebas el agua *surge de la constatación de una evolución interpretativa donde además de corazón se perfilan con nitidez los primeros brotes de un sentido del ritmo, de la asunción de personajes y del gusto por el papel que abunda en ese diálogo interior entre personaje y actor capaz de redimensionar el trabajo actoral.*
Javier Ibáñez ha dispuesto sus piezas con una concepción pulcra, ágil y bien caracterizada. En el grupo despuntan ya actores que conforman una personalidad nada despreciable y la obra en su conjunto, pese a sus altibajos, consigue mantener un pulso constante y desde luego vivo. Cierto que el argumento de No te bebas el agua *aparece víctima de la mordedura del paso del tiempo, con lo que esa caricatura de la guerra fría empieza a perder sentido, especialmente en sus alusiones más personales. Pero también eso ha sido limado y el acento de los actores descansa mucho más plácidamente en las trampas verbales más inmediatas y directas, curiosamente en las menos representativas del estilo de Allen. A cambio se diluye la personalidad de Allen entre el talante de algunos actores y se echa el resto en la culminación de los cuadros. Medidos y contrastados, aunque no siempre se obtiene el deseado equilibrio, la obra transcurre con facilidad, la dejación de impos-*

turas y la inteligente adecuación entre posibilidades y ambiciones son aspectos favorables que revalorizan el montaje. Con él se obtiene un producto asequible, con instantes de inspiración y momentos plenamente logrados. Una obra susceptible de recorrer muchos escenarios llevando el gusto de una propuesta teatral que no pierde de vista al público, al tiempo que elabora un notable esfuerzo interior para depurar la técnica de sus miembros. En este sentido, la seriedad de los actores, el mimo por el detalle y la composición de los personajes, encuentra un rigor plausible cuyo talón de Aquiles estriba más en la humildad y juventud del grupo, que en su capacidad para llegar más lejos. Lo que no deja de ser sino una puerta abierta al definitivo asentamiento de un grupo que hace un par de años no era sino la suma de un puñado de inquietudes en busca de poder subirse a un escenario." (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 17 de mayo de 1989.)

GRUPO DE TEATRO EL TRASCACHO. Valdepeñas (Ciudad Real)

BAJO EL SIGNO DE LA PALABRA
Del colectivo. Intérpretes: José María Abarca, Juan José Guardia, Lourdes Pérez, Antonio de la Rosa, Agustín Fernández, Vicente Maroto, Vicen Fernández, Julia Cejudo, Julián Gómez, Francisco Ramón Moya, Ángela Sánchez-Molero, Consoli de la Rosa, Paqui Marqués y Victoriano López. Estreno: 5 de septiembre de 1988, en bodegas A7 en Valdepeñas (Ciudad Real).

LA PAZ
De Francisco Nieva. Dirección: José María Abarca. Escenografía: Daniel de Campos. Coreografía: Eva Megía. Intérpretes: Antonio de la Rosa, Juan de Dios López, Victoriano López, Isidro Fernández, Julia Cejudo, Vicen Fernández, Julián Gómez, Lourdes Pérez, Francisco R. Moya, Ángela Sánchez, Paqui Marqués, Carmen de la Rosa, José María Abarca, Victoriano López. Estreno: 1 de junio de 1989, en el Auditórium Francisco Nieva de Valdepeñas (Ciudad Real).

UN MUNDO DE FANTASÍA
Del colectivo. Dirección: Francisco Ramón Moya. Intérpretes: José María Abarca. Antonio de la Rosa, Juan de Dios López, Victoriano López, Vicen Fernández, Julia Cejudo, Julián Gómez, Lourdes Pérez, Francisco Ramón Moya, Ángela Sánchez-Molero, Paqui Marqués, Carmen de la Rosa, Consoli de la Rosa. Estreno: 8 de junio de 1989, en la plaza de Saceruela de Ciudad Real.

TREBEJO. Salamanca

GANSTERS W.C.
Del colectivo, Eduardo Zamanillo y Armando Beltrán. Dirección: María Monedero. Escenografía: Amable Diego. Música: El Atril. Intérpretes: Andrés S. Barba, María Eugenia Manzanera, José Carlos Martín, Luis Oliver y Ángel Rodríguez. Músicos: Miguel Ángel Núñez, Marco Aurelio Pastor y Javier Gil. Estreno: 23 de noviembre de 1988, en el Teatro Juan del Enzina de Salamanca.







En esta página, de arriba a abajo, una escena de "La Paz", de Nieva, por el grupo El Trascacho; "Gansters W. C.", a cargo de Trebejo; y "O cara pálida de caravela", de Trepanocoqueiro. En la otra página, de arriba a abajo, "Sangre caliente", de Triángulo. (Foto: Pablo Santana). "Naixement", de Tripijoc; y "Judici del rei Carnestoltes". (Foto: Olivé-Abelló).

TREÇTEATRE. Sabadell (Barcelona)

LES DECAPITACIONS
De Pere Quart. Intérpretes: Susana Navó, Julia Lora y Anna Vilas. Mimo: Xavier Juan-Torres. Estreno: 17 de diciembre de 1988, en el Casal Pere Quart de Sabadell.

TREPANOCOQUEIRO GRUPO DE TEATRO. Vigo

O CARA-PÁLIDA DE CARAVELA
Del colectivo. Dirección: Xurxo Estévez. Escenografía: Rafael Pardo. Intérpretes: Sensi Castilla, Olaya Martínez, Beatriz Nogueira, Dulce Fernández, Begoña Zarauza, Mercedes Montes, Olga Sánchez, María Carmen López, Xurxo Estévez, Kiko Peña, Tito Barreiro, Miguel Rey, Gonzalo González, Cristina Rodríguez, Nieves Trigo, Fedra Alcaraz, Mónica Meana, Ana I. Ubeira, Anxo González, María José Gayoso, Santiago Gallego, F. Javier González, Pedro Pablo Caeiro y Rafael Pardo. Estreno: 12 de octubre de 1988, en la plaza de la Constitución de Vigo.

TEATRO TRES. Santa Cruz de Tenerife

LIGEROS DE EQUIPAJE
De Jorge Díaz. Dirección: Ángel Cánovas. Intérprete: Delia Vivó. Estreno: 16 de septiembre de 1988, en el Teatro Leal de La Laguna, dentro del Primer Ciclo de Teatro Insular.

"Ligeros de equipaje *es una reflexión —en buena medida autobiográfica— que sitúa en su centro la experiencia de desarraigo. Mara, protagonista de la obra, recuerda cómo, siendo una pequeña, ella y su familia dejaron Barcelona en los últimos días de nuestra guerra para establecerse en Chile. La superación de las barreras que aparecen en el camino de todo exiliado y extranjero dejan huellas imborrables en su vida. Una vida ligada a la farándula porque "... hacer teatro fue tan natural como hacer el amor". Así se va estableciendo y su nombre empieza a significar mucho en la escena chilena. Ha conseguido una cuerda con olor a tierra conocida, algo similar a un hogar.*
El 11 de septiembre de 1973, Pinochet abre una grieta en ese suelo "seguro". Acuciada por el miedo, Mara intenta negar la situación y pasar inadvertida: "Yo no he visto ningún muerto, por lo tanto, no hay muertos. A mí no me cuentes nada, es muy peligroso saber". Pero un amigo le pide un favor y ella no se resiste. La siguiente escena será en la sala de tortura de cualquier comisaría de Santiago. "Llueve en Santiago" y ella se ha de marchar. Ligera de equipaje retorna a España para correr la suerte de tantos exiliados, nunca del todo bien acogidos, que mal viven en los tugurios de Madrid o desparramados por las carreteras de España.
Espléndida interpretación de Delia Vivó, que demuestra un manejo de la palabra y su musicalidad capaces de mantener, con apenas unos pocos apoyos escénicos, la intensidad y la tensión propia del drama que se quiere transmitir. El público sonreía, sentía ternura, rabia, compartía la amargura de Mara o, también,

cómo no, podia estallar por fin en franca carcajada entregados al buen hacer de la actriz.
La dirección de Ángel Cánovas y el montaje sencillo, una guitarra, un espejo de camerino, unas sillas, una mesa, vuelcan toda la intensidad, y la responsabilidad, sobre la interpretación el fondo musical y el juego de luces, para sacar adelante un texto, el de Jorge Diaz, que, a fuerza de conocer los recursos de la arquitectura teatral, quizá cede por momentos a la tentación de un efectismo fácil (v.g.: los arreglos históricos que hacen coincidir el final de la obra con una resumidísima noche del 23 de febrero de 1981.)" (Lucas López. "El Día". Santa Cruz de Tenerife. 18 de septiembre de 1988.)

TRIÁNGULO. Madrid

SANGRE CALIENTE
Del colectivo. Dirección: Inés Núñez. Intérpretes: Paloma Rodrigo, José Antonio Ruiz y Valle Molinero. Estreno: 18 de octubre de 1988, en la Sala Triángulo de Madrid.

GRUPO DE TEATRO EL TRIGAL. Burgos

LAS APARIENCIAS ENGAÑAN
Texto y dirección: Nieves Rodríguez. Intérpretes: Emilia Medina, Leo Gutiérrez, Juan Carlos Álvarez, María Jesús Estébanez, Sonia Río, Felipe Cuétara y Charo Cuétara. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Salón de Actos del Colegio Santa María de Portugalete (Burgos).

TRINOMIO TEATRO. Valencia

HISTORIA DE AMOR DE DOS SERES SIN ROSTRO
Del colectivo. Dirección: Sergio Claramunt. Escenografía: Antonio Moreno. Intérpretes: Ángel Bonora, Antonio Gil, Sergio Claramunt y Milagros Fernández. Estreno: 19 de marzo de 1989, en la plaza Trocadero de París (Francia).

TRIPIJOC TEATRE. Gerona

NAIXEMENT
Del colectivo. Dirección: Pere Madrenys y Tripijoc. Vestuario: Mercè Paloma. Música: Joan Figueras. Intérpretes: Tripijoc. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega (Lérida). Espectáculo en colaboración con la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega y el Ayuntamiento de Gerona.

"A pesar de algunos fallos de realización, el espectáculo inaugural de Tripijoc es uno de los mejores que se han visto en toda la historia de la "fira", por lo menos, muchísimo mejor que el lamentable bodrio del año pasado. Tripijoc demostró un gran acierto en su planteamiento de la plaza como espacio teatral y, con un buena mezcla de sencillez y de imaginación, construyó una poética sesión inaugural, bien medida de tiempo, adornada con encantadoras pinceladas de fantasía.
Hubo escenas de una gran belleza, redobladas por su exquisita sencillez, como ese momento en que, desde los balcones de la plaza, comenzaron a caer docenas de pelotas de playa sobre la multitud que, dispuesta a dejarse llevar por esa invitación, y sin caer en la tacañeria del "yo me la quedo", empezó a jugar, y las docenas de pelotas saltaban sin cesar por encima del público como un fascinante vuelo de luciérnagas.
Y mientras, la Orquestina Galana ponia la música adecuada a la fiesta inaugural.
Hubo otras escenas emocionantes, como cuando dos seres semejantes a gladiadores cruzaron el cielo de la plaza mediante un puente de red circense, hasta que al final se precipitaron sobre el público. No pasó nada, claro, la cuerda providencial tenía la medida justa para que todo quedara en un susto teatral. Otro de los momentos más aplaudidos fue la aparición fantasmal de un enorme huevo transparente en cuyo interior navegaba ingrávido un prehistórico humano. El huevo, que según cómo parecía una lámpara con diodo humano, cruzó lentamente la noche inaugural. Y al final, unos cortos pero preciosos, calculados y apoteósicos fuegos artificiales que estallaron en mil constelaciones sobre el cielo de la plaza." (Francesc Burguet. "El País". Barcelona. 11 de septiembre de 1988.)







TROBAIRITZ. Valencia

EL MATADOR
Basado en el poema de Rafael Alberti. Texto y dirección: Carles Alberola. Intérpretes: Patricia Aranda, Fanfan Llorens, Maite Fontana, Rosana Mira, María José Pedros, Jordi Navarro, Isabel Campos, Empar Vives, Alejandro Solís, Eva Celaya, Felicitat Ribera y Ñoño Martínez. Estreno: 13 de mayo de 1989, en el Instituto de Bachillerato de Alcira (Valencia).

TROKOLO. Arizu (Navarra)

MANOS A LA OBRA
De Pablo López. Asesora de dirección: Marina Spreaficco. Escenografía: Ramón Marco. Vestuario: Isabel Aisa. Intérpretes: Ramón Marco Alfaro, Isabel Aisa Sola, Pablo López Zurikarai. Estreno: 3 de septiembre de 1988, en la Escuela Navarra de Teatro (Pamplona).

COL·LECTIU DE TEATRE NECESSARI TRONO VILLEGAS. Tarragona

JUDICI DEL REI CARNESTOLTES (QUEDA INAUGURADA LA FESTA MAJOR)
Del colectivo. Dirección: Oriol Grau i Elías. Escenografía: Toni Torrell Camps. Música: Quim Miracle Dosaigues. Intérpretes: Fermí Fernández, Oriol Grau, Carme Grau, Ferrán Gomis, Josep María Salvador, Mónica de Cal, Nuria Ferrándiz, Carme Tapies, María Recasens, Rosa Andreu, Pep Viñas y Mercé Anglés. Estreno: 6 de febrero de 1989, en la plaça Pallol de Tarragona.

TUPERWARE. Barcelona

CINC DE CORS
De varios autores. Intérpretes: Rosa Grifell, Mónica Glaenzel, Eduard Guntin, Soledad García, Nuria Furió, Miquel G. Borda, Narcís Seva, Xavier Urréjola y Laura Jou. Estreno: 14 de abril de 1989, en el Centre Comarcal Lleidatà

TXEBI MIMO. San Sebastián

¡ZE USAIN EDERRA!
Texto, dirección escenografía, música e interpretación: José Vicente García. Estreno: 6 de enero de 1989, en el Ayuntamiento de San Sebastián.

U.N.I.T. (UNIÓN IBEROAMERICANA DE TEATRO). Madrid

MARÍA DE LA O
De Rafael de León, Salvador Valverde y el maestro Quiroga. Versión: Luis Gaspar. Dirección: Joaquín Vida. Dirección musical: Pedro Luis Domingo. Escenografía y vestuario: Miguel Manzanet. Coreografías: Julia Grecos. Intérpretes: Berta Labarga, María Salinas, Miguel Ariza, Toni Valento, Alberto Magallanes, Liz Ureta, Elena Arnau, Antonio Inchausti, Pedro Pablo Juárez, Elvira Travesí, Miguel de Grandy, Frankiz Huesca, Paco Cecilio, José María Barbero, Antonio Medina, Silvia Pantoja y Juan Carlos Alonso. Estreno: 28 de marzo de 1989, en el Teatro Albéniz de Madrid.

"(...) Para cuando llegó el momento de poner manos a la obra y hube de zambullirme en el mundo de la "copla", la "copla" exigió sus derechos e impuso sus leyes. Fue imposible luchar contra ella, y tuvimos que pactar. El sarcasmo perdió terreno en favor de la ironía, la burla en el de la broma, el desamor pasó a ternura y el desprecio a comprensión. En lugar de reirme de una "andaluzada" muy antigua, pasé, sencillamente, a divertirme y divertirles con un espectáculo folclorista (¿por qué no?), desprejuiciado y (¡oh!) "posmoderno".
"(...) Mi niñez entera, en sus más íntimas sensaciones, ha venido a posarse sobre mi mesa de trabajo, desalojando de ella todo vestigio de sarcasmo, llenándome, muy por el contrario, de ternura hacia un género que, si bien forma parte por derecho propio de una de las facetas más impresentables de la estética española, está íntimamente imbricado en nuestra propia historia personal, un género que ha producido obras que llevan más de sesenta años ininterrumpidos en los labios del pueblo español (¡con la de horas que hemos dedicado los miembros de mi quinta a dilucidar acerca de la creación de un arte popular!), habiéndolas hecho suyas varias generaciones; un genero que nos ha motivado más que suficiente para no aceptarlo por degenerar en un absurdo manierismo sobre el énfasis en la pronunciación de la P de España y Patria, por haber perpetrado lindezas tales como anatemizar minifaldas en las plazas de toros, pregonar que a las esposas se las encuentra en la calle, cantar las excelencias de la ovejita lucera, o enaltecer aberraciones sexuales entre toros y lunas, o el repiqueteo del cocido madrileño, y por muchas cosas más, pero al que me he dado cuenta ahora..., de que, sin embargo, le quiero." (Joaquín Vida, director. Fragmento del programa.)





A la izquierda de estas líneas, "Cinc de cors", por el grupo Tuperware. Debajo y en la otra página, dos escenas de "María de la O", de León, Valverde y Quiroga, por la Unión Iberoamericana de Teatro. (Fotos: Chicho).

"El estreno de una nueva María de la O *como homenaje a los grandes nombres desaparecidos, merece el aplauso de todos los buenos aficionados a la copla y a la comedia musical española. Hoy en día, el arte popular vive un renacimiento, después de un tiempo en que tontamente se renegó de las raíces populares de nuestra cultura.*
En tal ambiente, bienvenida sea esta nueva puesta en escena de María de la O, *que no es la original que se estrenara en 1936, puesto que Luis Gaspar ha introducido algunos retoques y ha añadido el texto varias canciones de entre las más famosas del repertorio de León y Quiroga. Precisamente en la nostalgia, en el recuerdo de esas canciones radica uno de los grandes aciertos del espectaculo que acaba de estrenarse en el Teatro Albéniz.*

El director ha enfocado María de la O, *con un cierto carácter caricaturesco, haciendo gala de ironía y subrayando lo que de melodramático hay en la pieza original. Resulta así, al mismo tiempo, una revision y una crítica de un género teatral, la delicia de la revocación y la sonrisa que se despierta al descubrir cuanto hay de ñoño y ridículo, a la vez que de entrañable, en esas antiguas piezas que forman también el tesoro de nuestra literatura.*
Así concebida la puesta en escena, María de la O, *se desarrolla entre el continuo jolgorio del público. El respetable lo pasa estupendamente bien, mientras se alternan en la escena las canciones evocativas y los momentos cómicos de la pieza. La risa brota fácil, e igualmente la emoción. La combinación de ambos elementos nos parece un feliz hallazgo. Hubo alguna protesta aislada, hubo quien consideró que ese tipo de teatro empobrece nuestra dramaturgia; hubo, como consecuencia, una cierta polémica en el patio de butacas. No le va mal la polémica al teatro. No va mal que surjan opiniones encontradas. No toca a este crítico decir quién tiene razón, pero sí expresar su personal opinión*

de que esta María de la O es una función divertida, que se ve con agrado y que puede gustar, tanto a los que quieren bañarse en el pasado, como a los que aspiran a divertirse en el presente.

La anécdota dramática es elemental: se trata de la escenificación del argumento de la canción "María de la O", la gitana que deja al hombre al que quiere para irse con el que le ofrece un porvenir millonario y brillante, en cuyo lugar vendrá el desengaño y la vuelta al amor perdido. Silvia Pantoja, en su presentación teatral ante el público de Madrid, interpreta, canta y baila con soltura y con salero. No le va a la zaga María Salinas, que tuvo en la noche del estreno un



éxito personal indudable, por el sentimiento que puso en sus coplas y la gracia con que matizó todo su trabajo. Sobresalieron igualmente, en sus divertidos papeles, Elvira Travesí, Paco Cecilio y Miguel de Grandy y no les fue a la zaga José María Barbero en su trabajo más sentimental y contenido.

Pero esta alabanza se puede hacer de toda la compañía, pues todos los actores y actrices respondieron unánimemente al tono festivo y divertido de la representación.

Una música muy pegadiza, canciones que, como "Francisco Alegre", "La Lirio", "Tatuaje", "Coplas de los siete niños" y otras varias, han tarareado tantas generaciones de españoles, contribuyeron a convertir en una fiesta la sala del Teatro Albéniz. Una fiesta simpática, en la que actores y público encontraron una ocasión de feliz reencuentro con viejas tradiciones populares." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 4 de abril de 1989.)

"Los que tienen memoria y supervivencia dicen que María de la O, estrenada en Madrid el 12 de julio de 1936, fue un horror. Otros acontecimientos simultáneos o inmediatos —los asesinatos del teniente Castillo y de Calvo Sotelo, la guerra civil de cinco días después— hicieron que ese horror se diluyera. El mismo año había salido una película con el mismo título —de Francisco Elías, con Pastora Imperio y Carmen Amaya—; aún hubo un remake de Ramón Torrado en 1957, con Lola Flores.

Todo venía de la popularísima canción de un poeta excelente, Rafael de León, con música del maestro Quiroga. Y de todo un ramillete de canciones de estos autores, a veces en colaboración con otros letristas —Ochaita, Duyos, Velerio, Valverde, Quintero...— que dejaron una profunda huella sentimental y erótica en los jovencitos de la posguerra, que alimentaron los "espectáculos folclóricos"— que se llamaron— que llenaban los teatros con grandes canzonetistas —ninguno tan grande como había sido Miguel de Molina.

Rafael de León, que escribió esta comedia con Valverde, está muy por encima como poeta —en canciones y en libros— que como autor de teatro. Las comedias andaluzas sin canciones estuvieron también de moda, y un autor cómico, Ramos de Castro, tuvo que hacer una original y graciosa parodia (Pare usted la jaca, amigo).

Fuese lo que fuese aquella comedia y las "españoladas" del cine y el teatro llamado andaluz, es difícil imaginar que excedieran en horror a esta adaptación de la primitiva María de la O hecha por Luis Gaspar con la dirección de Joaquín Vida, que a veces tiene la buena intención de llevarla a la parodia para ver si así salva algo. Su sistema de parodia no es sólo el de ridiculizar algunos fragmentos y algunos monólogos, sino el de fingir que es una compañía mala la que lo hace, a la que se le escapan errores.

No tenía que hacer demasiado esfuerzo, algunas personas creyeron que eran errores de verdad, y eso les dio más risa que el efecto. Otra buena intención, la mejor, es la de sustituir gran parte del texto por las canciones del gran repertorio de León y Quiroga. Pero el infierno está empedrado de buenas intenciones, y la encomienda de Silvia Pantoja de que sea ella quien las cante hace lamentar oírlas.

Es una muchacha muy joven, con un cuerpo serrano —como se decía entonces—, pero que tiene sin hacer el estilo y la voz; la que tiene se la estropea el sistema sonoro y las malas condiciones acústicas del Teatro Albéniz, la grabación de la música de fondo que le obliga a seguir una pauta rígida sin el espacio personal con que las canzonetistas pueden añadir su gracia. Y los llamados arreglos, que deberían considerarse como estropicios, hechos por el maestro Pedro Luis Domingo.

Todas estas mismas cruces sufre la canzonetista y "cantaora" María Salinas y, sin embargo, sale adelante: canta. Pero la dejan muy poquito. Todo es para la estrella. Que hubiera podido defenderse como comediante, en el papel hablado, pero tampoco está dotada.

Así transcurrió esta historia. Parece que hay alguna necesidad en Madrid del regreso —y hasta de la innovación— de ese antiguo y excelente repertorio, pero no en estas condiciones. El público amistoso aplaudió y jaleó, no sin algunas protestas —vivas a la Piquer y a Juanita Reina— que se formalizaron al final con gritos de "¡fuera!" y algunas indignaciones individuales entre las ovaciones de la mayoría." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 30 de enero de 1989.)

"(...) El crítico desconoce el texto original. No conoce ninguna referencia directa del estreno. Eso no le impide sospechar que el señor Gaspar ha hecho abundantemente de las suyas. El espectáculo resultante ni es una inocente reconstrucción del antiguo suceso folclórico, pintoresco, andalucista y lírico al uso del vago lorquismo de los años treinta, ni una reconstrucción distanciada, modernizadora, de vasto ímpetu posmoderno. La simulación de batería y el uso de decorados planos, de impreciso estilo revisteril o zarzuelero, parece aumentar a una voluntad reconstructiva. Los "gags", escasamente graciosos, tendentes a distanciar, a ver desde la ironía una acción que hoy se considera pasada, no han logrado más que enfriar la espontaneidad poética de León y Vaverde. Se cuenta de un actor que, después de meter una morcilla en el ensayo de una comedia de los hermanos Quintero, preguntó: "¿Verdad que es graciosa, don Serafín?" "No —contestó éste—. Si lo fuera, la habríamos puesto nosotros". Pues eso.

Joaquín Vida se muestra por debajo de otros trabajos suyos. La culpa es de esa duda, de esa indefinición que se insinúa más arriba. Las escenas enfatizadas, para reírse de ellas, de la confesión de Mr. Moore, de la irrupción de Juan del Sol, violentan gravemente el juego, las situaciones escénicas. El juego de Juan del Sol, desdoblando al personaje y al actor presuntuoso y sarasa, redondean la destrucción de la atmósfera imaginable como original. El juego, casi de ballet, del amago de duelo de Mr. Moore y el gitano platero bajo la gran luna, recuerda vagamente, en peor, otro análogo de Bodas de sangre.

No se dirán más cosas negativas. Las viejas canciones "Tatuaje", "La Lirio", "Francisco Alegre", "Ojos verdes", "María de la O", levantan oleadas de recuerdos, de nostalgias, al público que las conoció y las cantó hace medio siglo. Ignoro qué pasará a los públicos nuevos, deteriorados por la discomanía reinante. Silvia Pantoja, redondita, bonita, discretilla como tonadillera, hace una María de la O inconsistente. Se la come, cantando, María Salinas, en una graciosa Mari Cruz. Por encima enormemente de todo el personal, Elvira Travesí, una actriz de carácter como no hay dos en este país. Una eficacísima gitana lagarterana decidora. Espléndita Itálica. Medina cumple su falso inglés, salvo en la mala puesta en escena de la confesión, que, caricaturizada, hace reír inoportunamente. Paco Cecilio, también exageradamente puesto, es el buen actor frecuentemente, como ahora, desaprovechado. Grandy sale bien parado de su marqués, chulón y postinero. No es aguantable la caricatura de torero ful organizada a Huesca. Van alegremente en personajes muy folclóricos la graciosa Liz Ureta, la eficaz Elena Arnau. Cumplen los demás. Hay una cosa bonita, la de la boda y el baile nocturno, estampa andalucista tardía, cuando el asunto se ha enfriado.

Tratada desde la simpatía, esta serie de estampas andaluceras, popularistas, en las que destella la gracia poética de Rafael de León y la inspiración musical del maestro Quiroga, hubiera quedado mucho mejor. Quizá sería tiempo aún de rectificar lo necesario para que esta María de la O atrajera al mucho público en el que se ha pensado al recuperarla." (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 30 de enero de 1989.)

U DE CUC. Barcelona

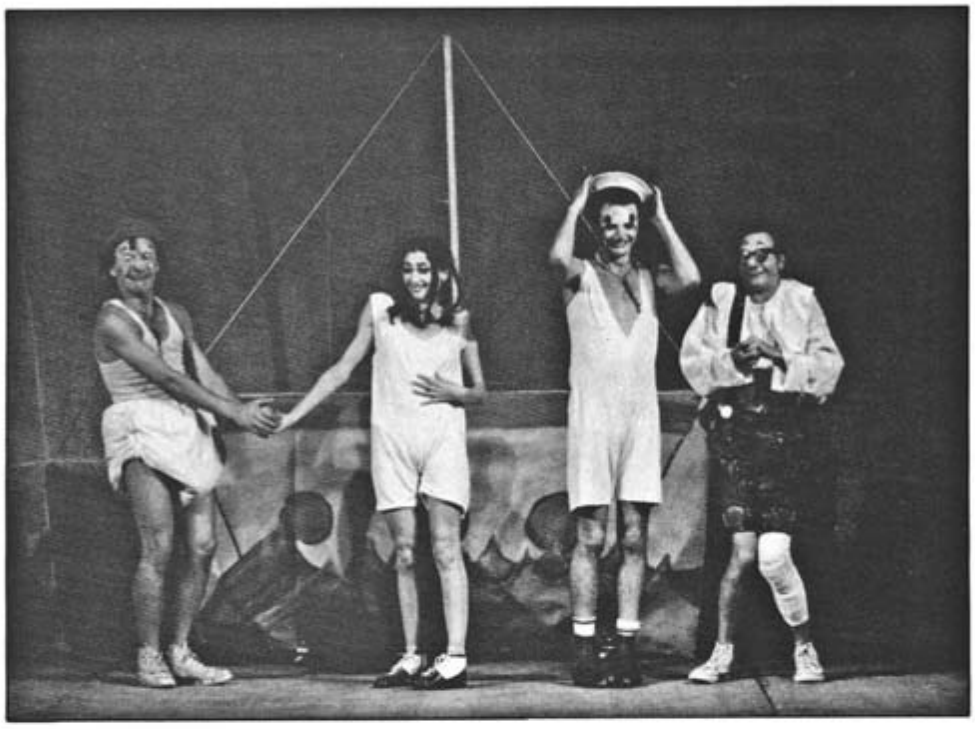
MILES GLORIOSUS
De Plauto. Versión y dirección: Francesc Alborch. Escenografía: Josep Massagué, Jaume Crau, Castells Planas y Teresa Icart. Vestuario: Josep Massagué. Coreografía: Sara Colet y Julián Oliva. Intérpretes: Julio Álvarez, Bruno Bruch, Pere Martí, Victor Suáñez, Raquel Capdet y Marta López. Estreno: 5 de noviembre de 1988, en los Lluisos de Gràcia. Espectáculo subvencionado por la Generalitat de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona.

TEATRE JOC-MAR-3
Del colectivo. Dirección: Francesc Alborch. Música: Carles Bertrand. Intérpretes: Julio Álvarez, Marta López, Pere Martí, Jaume Grau y Juanjo Navarro. Estreno: 7 de noviembre de 1988, en las Escuelas Públicas de Sant Boi de Llobregat.

ULEN SPIGEL. Sevilla

¿DÓNDE HE CAÍDO?
Sobre números clásicos de clown. Dirección y música: Friedhelm Grube. Intérpretes: Pepa Díaz Meco, Pepa Quero, Friedhelm Grube y Paco Tous. Estreno: 11 de noviembre de 1988, en el Salón de Actos de la Casa de Cultura de Fuengirola (Málaga).

"La destreza con la que hacen reir es la base artesanal de su trabajo. Con retazos del consabido repertorio circense en la segunda parte y mucho de ese estilo cutre y desalmado que fue el expresionismo cómico alemán para organizar su principio de espectáculo, el grupo Ulen Spigel hilvana hora y media de farándula que ya muestra su buena intención y su decente resultado. El repertorio circense de clowns y payasos es de efecto seguro y basta salpimentarlo, como hacen los integrantes de Ulen Spigel, de tics personales para que funcione y divierta al respetable. En cada chiste y situación se apela a lo más infantil y directo que llevamos dentro. En cada caida, tortazo o pregunta inocente seguida de respuesta chocante está la raiz de nuestro ridiculo y mucho del tópico por el que funcionan las mentiras de esta sociedad nuestra.
Es esta sección payasística y guionada la que mejor le grana a la compañía sevillana de teatro. En ella, encarrilado el espectáculo, el espectador se identifica con cada personaje y lo va queriendo en su comicidad. Perfectamente definidas las dos mujeres: la de gafas y trenzas en su genial fealdad, la de chupete y casco en su muy buena calidad actoral. Algo más difusos los dos hombres: el director de todo el tinglado, Friedhelm Grube es excelente manejador del cuerpo y regular clarinetista y apretador del bandoneón mientras que su compañero diluye algo su buena intención. Todo concluye con un decidido diálogo para con el público, echándolo materialmente de la sala y mostrando su destreza en eso que un dia se llamó teatro entre las butacas o incluso teatro-provocación.
"(...) Ulen Spigel tiene por delante el sendero de la perfección en su espectáculo y todos le agradecerán con una sonrisa sincera el nuevo aire que trae el teatro andaluz." (Andrés Molinari "Ideal". Granada. 5 de febrero de 1989).



TEATRE DE L'UNIVERS. Barcelona

LA PARELLA SINGULAR
De Neil Simon. Traducción: Eulalia Vidal. Adaptación: Jordi Teixidor. Dirección: Ramon Teixidor. Escenografía: Vicenta Obon. Intérpretes: Adolf Bras, Joan Canadell, Quim Castellà, Jaume Costa, Rosa Morata, Joan M. Orfila (Polac), Dolors Rusiñol y Ramon Teixidor. Estreno: 21 de febrero de 1989, en el Teatro Villarroel de Barcelona.

"De un tiempo a esta parte han subido a los escenarios locales algunas comedias sin mayor trascedencia que buscan un tipo de teatro amable en el que, en todo caso, el humor y la ironia se juntan para arrancar la risa o la sonrisa del espectador.
Los estrenos de Torna-la a tocar, Sam, El knack, Amants i altres estranys *y, ahora,* La parella singular *se sitúan en este bloque. Otro dato que también habria que ver, pienso, como un elemento válido para dibujar la actual relación teatro-sociedad, es que estos productos nacen de unos profesionales ajenos a lo que se dio en llamar el teatro comercial, que atendia a un sector público que no es el que hoy acude a los montajes antes aludidos.*
Con todo esto quiero decir que asistimos al intento de unos profesionales catalanes por conseguir un público para un teatro de consumo, hecho, eso sí, con rigurosidad y profesionalidad. En este intento se sitúa Ramon Teixidor, un actor con muchas horas de vuelo, con muy buenos trabajos hasta la fecha, metido en mil aventuras ajenas y moviéndose en la cuerda del teatro cómico o del personaje tragicómico.
Según parece, Teixidor, cansado de ir siempre a remolque, impulsa, con algunas concretas ayudas, esta nueva compañia Teatre de l'Univers, que quiere moverse en esta línea. Para arrancar, La parella singular *es una comedia que les viene como anillo al dedo.*
The odd cuple *se estrenó en Broadway en 1965 y, desde entonces, el éxito acompañó a la obra de Neil Simon, que en 1968 fue llevada a la pantalla por Jack Lemmon y Walter Matthau.*
La obra narra la convivencia de dos hombres separados, Félix (Joan Canadell) y Óscar (Ramon Teixidor), convivencia que acaba reproduciendo —en clave de humor más o menos disparatado— los tópicos esquemas de una pareja al uso; aquí, aquél es el modelo del orden y el raciocinio y éste del desorden y una natural anarquía de costumbres. El sexo, ni aparece.
No hay que buscarle tres pies al gato. El montaje del propio Ramon Teixidor —él y Canadell están francamente bien, divertidos y eficaces, con un buen trabajo en el gesto— subraya, a través del ritmo impuesto, el absurdo de la insólita situación.
En el buen funcionamiento del espectáculo me parece que mucho tienen que ver, tanto la agilidad y la agudeza de la adaptación de Jordi Teixidor como el buen trabajo de los actores que rodean, e inciden, a la pareja protagonista. El montaje cumple sus objetivos: entretener y divertir al personal." (Gonzalo Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 23 de febrero de 1989.)

"Uno puede reírse y sonreirse sin jamás sonrojarse. Ustedes ya me entienden. Neil Simon es un autor arquetipo de la comercialidad segura doblada de fino talento. Tal vez ambas cosas sean la misma cosa. Ello puede apreciarse en La pareja singular *—aquella extraña, memorable pareja de Lemmon y Matthau—, uno de los titulos legendarios que brillan con luz propia en*



En la página de al lado, integrantes de Ulen Spigel representan "¿Dónde he caído?". Sobre estas líneas, una escena de "La parella singular", de Neil Simon.

la larga constelación de éxitos del autor. Los hermanos Teixidor —Jordi como traductor y adaptador, Ramon como director y actor— nos lo muestran en un empeño que está en la onda de esos saraos escénicos, cosquilleantes sin más, que se diría intentan resarcirse de mucha hambre atrasada.

En tal suerte de diversiones, creo que los actores se enfrenten a un reto no menor ni menos arduo que el que plantean trabajos de mayor enjundia. Desde este solo punto de vista, La parella singular *se situaría en un frente normalizador nada desdeñable. Y uso el condicional por cuanto me parece que el montaje no acaba de mostrar suficientemente esa normalización, la madurez profesional de tomar un texto, confiar en él y representarlo como demanda su naturaleza.*

La representación, en una producción de La Sinia, parece estar en manos de hombres de poca fe, de profesionales que dudaron del encanto que encierran los originales de Neil Simon y de las muchas ironías y sutilezas que hay en cada una de sus páginas. Los mejores montajes que se han visto del autor se presentan manejados por actores y actrices perfectamente dueños de las técnicas naturalistas a las que ponen la dosis de caricatura en el momento adecuado, La parella singular *comunica, justamente, la impresión inversa: la comedia la manejan unos actores caricatos, esto es, unos personajes diseñados para sobreactuar sin tregua y que se las ven y se las desean para conducir un sencillo diálogo con la mínima naturalidad. Impotencia o premeditación, el hecho es que* La parella singular *es un jolgorio permanente de escasa entidad, movido por ese conocido activismo escénico en el que se confunden comicidad y humor, sin distingos. Los protagonistas principales, Óscar (Ramon Teixidor) y Félix Ungar (Joan Canadell), jamás descabalgan de sus expresiones y gestos enfurruñados, instalados ambos en un enojo absolutamente falso; en sus breves intervenciones, y por la misma regla de tres, las figuras de Gwendoline (Rosa Morata) y Cecily (Dolors Rusiñol) actúan como dos muñequitas mecánicas, con una gracia perfectamente descriptible y sólo algún personaje subalterno, algún amigo de la pareja, parece aproximarse al tono, estilo y atmósfera que pedía la pieza.*

Todo ello, claro está, no significa que la representación de La parella singular *a menudo no llene de risas y carcajadas la sala. Tampoco supone vaticinar una escasa aceptación del espectáculo. Similares operaciones de rebajas se han convertido en sucesos "de público", notables. Es cierto, además, que en Ramon Teixidor-actor hay un repertorio de expresiones y trucos que revelan las muchas horas de vuelo que tiene ese gran profesional. Ocurre tan sólo que de su trabajo como director, inventando correrías escénicas absurdas, de una pobreza sin paliativos, la obra resulta devaluada."* (Joan Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 25 de febrero de 1989.)

"(...) Porque un saldo nos parece La parella singular, *estrenada en el Villarroel, triste versión de este estupendo éxito teatral y cinematográfico (con la sensacional pareja Lemmon y Matthau) que fue* The odd couple, *de Neil Simon.*

La decisión de estrenar La parella singular *es, en principio, una jugada perfecta. La elección de la obra es todo un acierto porque tal como ahora se demuestra en el Villarroel, a pasar de que la puesta en escena sea un notable naufragio, a pesar de que los actores hayan perdido o traicionado a sus personajes, a pesar de la empobrecedora opción de reventar la gracia original, cortando por lo sano, deformando la comedia en vodevil o en farsa de barraca de feria; a pesar de todo esto, el texto consigue sobrevivir hasta cierto punto con su eficacia cómica aunque de forma desmesurada y harto grosera.*

Han destrozado la comedia de Simon, y a pesar del fiasco, el público se ríe, y se reirá, seguro, y la carcajada abundará en la platea. Pero el humor de La parella singular *es de trazo grueso, facilón, primario, barato.*

Los personajes han sido reducidos a simples caricaturas. Las réplicas, dispuestas con tanta inteligencia en el texto, con frecuencia se reparten sin ritmo ni concierto. La comedia queda reducida a una mera excusa para la risa. Y suerte todavía que uno de los protagonistas, ese Óscar que interpreta Ramon Teixidor, se defiende de manera notable, jugando con evidente acierto y fortuna el personaje de Matthau, al que incluso recrea con gesto, pose y muecas. Comedia digamos que alimenticia para alejar el fantasma del paro. Por tanto, comprensible despropósito, razonable atropello." (Francesc Burguet i Ardiaca. "El País". Barcelona. 14 de marzo de 1989.)

"El gran éxito —que nosotros hemos conocido a través de las versiones cinematográficas— de la comedia de Broadway en general y de la comedia de Neil Simon en particular proviene de una sutil transferencia de protagonismo. Aquello que es típico ya no son los personajes, sino las situaciones, son las situaciones las que hacen referencia a la cotidianidad, mientras que a los personajes les falta un punto de cotidianidad, de excentricidad, lo que crea precisamente su atractivo. El desajuste entre esta tipicidad y esta excentricidad son la base del mecanismo del humor y estallan continuamente a través de un diálogo extremadamente brillante. Este planteamiento (que llevará a la "sit comedy" televisiva dio obras magníficas, clásicas del género, como esta Parella singular, *que en la pantalla encarnaron Jack Lemmon y Walter Matthau (y que hace un par de años triunfaba en el teatro comercial madrileño con Pajares y Esteso).*

¿Cuál es el secreto para que una comedia funcione? ¿El tono? ¿El ritmo narrativo? ¿El reparto? ¿Todo a un tiempo? El texto en este caso es un clásico del género, la versión catalana es excelente y ayuda a sostener un tono; el ritmo se resiente de las interrupciones a telón bajado, pero no llega a estropearse, el vestuario y la escenografía son quizá de un gusto discutible, pero dan el golpe; los actores y las actrices que han de construir con cuatro pinceladas unos personajes característicos se defienden dignamente... Si la cosa falla —y la cosa falla— es sobre todo porque la pareja protagonista no da juego.

Ramón Teixidor es un Óscar aceptable, si bien

la noche del estreno le pesaban demasiado los nervios de su responsabilidad de director, pero Joan Canadell no le da una réplica creible. No se produce aquel juego de emulación interpretativa que convierte la relación de los protagonistas en un crescendo de humor, y luego toda la construcción, a pesar de la solidez, se deshincha como un globo pinchado. Es más que probable que, con el rodaje, la química de los actores mejore y que las dos horas de entretenimiento se agoten sin angustias, pero en cualquier caso es seguro que en el escenario no llegará a haber una gran comedia..." (Joan Casas. "Diario de Barcelona". Barcelona. 23 de febrero de 1989.)

LA UNIVERSAL, S. C. I. E., S. A.
Barcelona

VADOR
De Josep María Muñoz Pujol. Dirección: Joan Ollé. Escenografía: Serge Marzolff. Vestuario: Pierre Albert. Música: Ramón Muntaner. Intérpretes: Juanjo Puigcorbé, Serena Vergano, Carles Canut, Antonio Canal, Rosa Vila, Pep Tossar, Albert Dueso, José María Lana, Lola Lizarán, Mariam Aguilera y Remel Barrio. Estreno: 30 de junio de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona, dentro del Grec-89. Espectáculo en coproducción con el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Festival Grec y el Ayuntamiento de Barcelona.

"Se trata, evidentemente, de un juego en torno a un personaje, Vador, que quiere rememorar la irrepetible historia de un artista mítico-genial-divino-sádico que ha provocado, seducido o indignado a sus contemporáneos.
Pero, como médico, el autor ha querido profundizar en la singularísima paranoia "crítica" que el personaje escogió (tal vez forzándose a vivir en el límite de sí mismo, sin ningún romanticismo) para situarse "a tempo" en la encrucijada histórica más decisiva que nunca haya vivido Europa, y considera que esta voluntad de saber y de arriesgar le permitirá estar a la altura de sus circunstancias para entenderla y a la vez huir hacia adelante, dejando a sus espaldas, sin embargo, el rastro.
El autor se inclina a creer que este sujeto que se proclama gigante de los aires, por encima de la dorada mediocridad que se dice propietaria del territorio que ocupa, no es un cáncer catalán —como muchos piensan y dicen—, sino una bofetada universal sentida y voluntariamente ampurdanesa, surgida de una exaltada sociedad que removió muchas cosas (entre 1906 y 1936). No nos gusta todo de él, e incluso mucho nos confunde, pero, ¿le negaremos audiencia a quien se debate entre el sueño y la muerte, entre el "seny" y la locura, entre la paranoia iluminada y la crítica rigurosa, entre el amor y el desamor hacia la patria?
¿Quién se obstina en un teatro desvinculado de la experiencia?" (Josep María Muñoz Pujol. Fragmento del programa.)

"Desaparecidos los personajes reales y envuelta su memoria en la polémica polvareda final de la cuestión testamentaria de Dalí, de nuevo, la misma realidad y controversia ha superado la ficción literaria. De ahí que el texto ideado por Muñoz Pujol y el espectáculo surgido de la adaptación y dramaturgia que el propio Muñoz Pujol, el director Joan Ollé y el actor Juanjo Puigcorbé han realizado refleje un estado de opinión colectiva que difícilmente variará en el futuro. Más bien el mito Dalí queda fijado para la historia. Y ese mito se sustenta en la compleja personalidad del autor y en la no menos compleja personalidad de Gala.
(...) Sucede, sin embargo, que en el itinerario seguido esa biografía se detiene ampliamente en dos momentos —principio y fin— y otro intermedio de una extensión más limitada. Y, muy a pesar nuestro, no todos están solucionados de igual manera. Hay un salto y cambio notable entre la primera y segunda parte, que decae ostensiblemente.
Razones de tiempo o de configuración interior del texto, hacen que la primera parte sea mucho más homogénea, donde la suma de esfuerzos se ve más equilibrada y el resultado más espectacular.
Es el momento de la creación y construcción del personaje. El joven Dalí. El hombre vital y provocador. El origen y el inicio. Cuando conoce a Gala, cuando descubre París, y París le descubre. Cuando conoce a los surrealistas y se separa por su evolución ideológica y cuando aparentemente seguro de sí mismo, a pesar de todas las contradicciones anteriores, afirma su personalidad ante los demás y se afirma ante sí mismo. Cuando Dalí crea a Dalí. Es, pues, una etapa de afirmación sobre la duda, de acción sobre la inseguridad, de actividad sobre la esterilidad. El texto nos construye la biografía externa del personaje y Juanjo Puigcorbé interpreta el mejor Dalí posible: histriónico, controvertido, extravertido, provocador. Gestos estudiados y voz entrecortada nos sugerían a un Dalí sobre la escena. Había momentos de una clara identificación.
Pero la segunda parte, después de una breve pincelada americana, nos sitúa ante un Dalí distinto. Después de la biografía externa, la introspección, el Dalí más interiorizado que nos habrá de llevar hasta el Dalí último, hacia la decadencia del "genio", hacia la destrucción del mundo e imagen que Dalí había construido en torno a sí mismo y sobre sí mismo. Y es ahí cuando nos encontramos con el Dalí Vador más personal de Muñoz Pujol. Esta segunda parte es más discursiva y estática, puesto que responde al análisis introspectivo y a una más clara autoconfesión del personaje. Un buceo sobre su mundo interior. También un traspaso del espejo y un entrar en el secreto escondido tras los muros de Port Lligat, Púbol o Torre Galatea, para presentarnos a un Dalí decrépito y hundido. Y este propósito es, sin duda, más complejo y difícil. El resultado es la pérdida de la fuerza de la primera parte y un estatismo e introspección excesiva que sólo se salva en el breve y brillante monólogo final de Puigcorbé cuando después de la censura moral a que es sometido el personaje, éste se despide del mundo de los vivos con un verdadero corte de mangas.
Habría, pues, que pensar en un mayor equilibrio interior, agilidad en la segunda parte, y en un mayor rodaje que puede poner algunas cosas en su sitio. En cuanto a la actuación, el reparto es desigual. Ya nos hemos referido a Puigcorbé que tiene momentos brillantes mientras que Serena Vergano aparece más fría y distante. No parece entrar en su papel. Aparece y desaparece sin llegar a ningún protagonismo. Buena escenografía mientras que la dirección tendría que buscar ese equilibrio entre la primera y segunda mitad." (Alex Broch. "La Vanguardia". Barcelona. 2 de julio de 1989.)

"Todo en Vador *es representación. Juanjo Puigcorbé interpreta a un individuo que suplanta a Vador-Dalí, el cual a su vez era un histrión en el exacto sentido de la palabra. Es decir, que tenemos a un actor que interpreta a un personaje que asegura estar interpretando a un tercer personaje que es trasunto de alguien que, en la vida real, no hizo otra cosa que interpretar.*
Lo curioso —y lo valioso— de este espectáculo es que esta suma de fantasmas, y de entes fingidos e incorpóreos, da lugar a un personaje de una densidad poco común. Si Vador-Dalí hubiera querido ser estrictamente la traducción al teatro del irrepetible pintor ampurdanés, probablemente nos hubiéramos encontrado ante una obra que se debatiría entre la crónica documental y la representación teatral, y que suscitaría, como mucho, un debate sobre la exactitud del análisis propuesto sobre el pintor y su circunstancia.
Felizmente, no es así. Vador *apuesta decididamente por la representación teatral y propone no un estudio biográfico sobre la personalidad de Dalí, sino una reflexión sobre la ética artística y política —que, eso sí, no puede ni quiere evitar ser una mirada plausible y bastante convincente sobre Salvador Dalí—. En este sentido,* Vador *es un admirable ejemplo de cómo el teatro, huyendo de tareas que no son las suyas —la exactitud de un análisis psicológico o social— puede proponer una rica y bastante exacta visión sobre un fenómeno psicológico o social.*
El propio trabajo de Juanjo Puigcorbé como Vador-Dalí es el mejor ejemplo de esta actitud. No intenta el actor ofrecer un muestrario más o menos ingenioso de los "tics", acentos y poses del pintor gerundense —si bien, cuando lo hace, sus gestos son de una sorprendente exactitud—. No se trata de "interpretar a Dalí", cosa que hubiera dado lugar, como mucho, a una imitación más adecuada para una sala de fiestas que para un teatro. Sino de "interpretar a alguien que trata de interpretar a Dalí". Esto le permite mantener una distancia frente al personaje real que da a Vador, el personaje teatral, una enorme fuerza.
Por su parte, el texto de Muñoz Pujol, al estar exento de afán documental alguno, hace posible que se pueble el escenario de objetos, sucesos, imágenes y frases diferentes que no guardan más que una leve lógica cronológica —suscitada por una supuesta conversación de Vador con su psiquiatra— y cuya presencia obedece estrictamente a que son materiales sintomáticos que componen un original fresco sobre Dalí.
Sólo en una segunda parte se asiste a un esfuerzo por subrayar lo que tiene de análisis moral la figura de Dalí. Ello hace caer al espectáculo en el riesgo de ser una crónica. Pierde en poesía pero gana en reflexión. Ello no evita que resulte ser un trabajo teatral brillante y original." (Alberto Fernández Torres. "El Mundo". Madrid. 3 de noviembre de 1989.)

"Escenas de la vida de Dalí: el cuidado de todos, desde el autor y el director hasta los actores y el escenógrafo, es el de la imitación. Un decorado de mar en Cadaqués, con elementos ligeramente surrealistas, con colorido daliniano, contiene, en primer lugar, al mismo Dalí, en el que el

trabajo de excelente actor hay que medirlo más que por su creación artística o su interpretación, por el parecido en la figura, la voz, la actitud, que resulta notable cuando se reproduce la última época del pintor —la de la barretina—, y a una serie de personajes en los que, sin nombrarlos, se reconoce a Eluard, a Aragon, a Breton, con sus frases, sus poemas, sus doctrinas. El sistema es el de psicoanálisis permanente, en el que el psicoanalista podría ser el autor —el doctor Josep María Muñoz Pujol—, preguntando y conduciendo. La elección del autor es su aportación a las selecciones de frases, con la cual conduce, por una parte, al examen de la supuesta paranoia que habría sido su inspiración, a la pintura de Gala como violenta enemiga que le fuerza, por su dependencia de ella, a la comercialización, y el final en que, ya con senilidad irreversible, sigue explotado por todos quienes le rodean.

Estos fragmentos y tales tesis, que no son nuevas, no trazan una biografía del pintor ni son desconocidas. No es un trabajo de investigación de interpretación, sino de recopilación y de dramaturgia. Al público le gusta: aplaude con mucho entusiasmo lo que significa este trabajo imitativo y, sin duda, aplaude también a Dalí. Y a Juanjo Puigcorbé y a sus cuidadosos compañeros de escena." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 4 de noviembre de 1989.)

"El precioso espacio escénico creado por Serge Marzolff, un primer plano de columnas clásicas, abierto a un paisaje marino cuyo fondo evoca en algo ciertos paisajes mineralizados del pintor, es un escenario. Un bello escenario. Sobre él, las luces, discretísimamente jugadas por Poisson, pescan, si se me permite jugar del vocablo, los instantes fugaces, el transformismo incesante del tiempo en vejez, con ese envejecer al que se resignaba Dalí, ya a los treinta y siete años cuando epilogaba su libro "La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí" en Hampton Manor.

Estos signos que más que aprobación vienen a ser aquel "yo os quiero confesar, Don Juan, primero" con el que Argensola precedía las objeciones a la belleza de una dama amiga de cosméticos. El cuadro en que se inscribe a Dalí es bello. Quizá es excesivamente escenario, demasiado marco. Porque el marco, y Ortega nos lo enseñaba, no sólo separa lo fingido de lo real. También encierra a la realidad del propio fingimiento o imagen. Aclarando, quiérese decir que el excesivo marco suprime la realidad existencial del personaje y lo devuelve a su condición de actor que representa a un personaje.

Ahí es donde Puigcorbé, un excelente actor, se convierte, progresivamente, en un actor declamatorio y donde la buscada espectacularidad envuelve paradójicamente, lo desnuda de toda verdad. Ese Dalí no vive: se cuenta, se escribe, se relata. Ahora bien: el contenido hecho de muchos párrafos del pintor-escritor en sus confidenciales y cosmogónicos juegos literarios, jamás halla con sinceridad la verdad última del artista. O sea, del hombre cuando no finge, cuando no trata de "epatar" ni a los poetas y pintores surrealistas, ni a los contempladores de escaparates neoyorquinos, ni a los muchos papanatas que le miraban hacer excentricidades pagadas ricamente por las agencias de publicidad.

Cansa la permanente exhibición. Todos los







Tres escenas de la obra "Vador", de Josep María Muñoz Pujol. En ella, Juanjo Puigcorbé da vida al personaje de Salvador Dalí, y Serena Vergano encarna a Gala, su esposa. (Fotos: Ros Ribas).

personajes son pasivos testigos del larguísimo monólogo. Gala carece de encanto y de fuerza. Quedan escasos de definición los lazos que relacionan a los personajes con el protagonista. Y todo ello en el cuadro de un respetable esfuerzo fallido de producir un verdadero acto dramático, teatral.
Ya se ha dicho lo principal de Puigcorbé, en quien uno jamás ve a aquel Dalí teatral con otros relieves. Un buen actor en una empresa mal planteada. La Kara, o sea, la Gala, de Serena Vergano, carece de vibración intelectual. No es el tipo astuto talentoso, dominante, que hace de Vador *Salvador Dalí. La discreción es el sello del resto de los actores reducidos a papel de comparsería motivadora y escuchante. Las escenas, en consecuencia, parecen más demostraciones escenificadas que fluencia de una vida compleja y voluntariamente espectacular. Es curioso que, así, el espectáculo haya devorado al espectáculo."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 6 de noviembre de 1989.)

"(...) Se trata de una escenificación de la vida de Dalí. Cabían varias formas posibles de hacerlo, y el texto de Vador *ha optado por media docena de pinceladas en el primer acto y una larga y monótona y palabrera agonía en el segundo. Todavía, el Dalí joven se soporta, pero el viejo Dalí de la parte segunda logra lo que nunca puede permitirse el teatro, aburrir.*
El escenario es hermoso, una recreación de Port Lligat vista como en sueños, sirviendo de fondo a unos elementos clásicos, fustes, mármoles, cortinas, hasta lograr un espacio onírico bastante logrado. Inmediatamente, el espectador entra en el surrealismo: el joven Dalí se disfraza, se diviniza, se singulariza, mientras el decorado se descompone en una serie de elementos dalinianos claramente reconocibles para cualquier conocedor de su pintura.
Pero, muy pronto, lo plástico deja paso a la palabra, y un Dalí charlatán, el peor Dalí, sustituye por completo al artista. Si tal procedimiento sirviera para desmitificar al pintor, descubriendo debajo una crítica acerba a su discutible personalidad, aún podríamos aceptar el texto y el espectáculo. Pero la jerga se hace tan larga, los gestos insólitos se repiten tanto, y todo de forma tan superficial, que ni siquiera llegamos a saber si hay una crítica proyectada por medio de las imágenes y el lenguaje. Pronto se nos lleva a la conclusión de que se trata simplemente de un espectáculo grandilocuente y engolado que no nos dice nada.
Juanjo Puigcorbé es un magnífico actor. Su triunfo en el Poliorama de Barcelona con Per un si o per un no *le ha consagrado como intérprete inteligente y sensible. No lo parece aquí. Se deja llevar de un molesto sonsonete que hace irreal cuanto dice, defecto en el que le acompaña toda la compañía, unos vocalmente y otros en el amaneramiento de toda la acción. El ambiente les ha podido, el texto ha sido más fuerte que los actores, y el todo carece de vida. No hay sino pretensión y artificio."* (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 12 de noviembre de 1989.)

TEATRO UNIVERSITARIO DE CÁDIZ. Cádiz

EMMA ZUNZ

De Jorge Luis Borges. Dirección: José Manuel Dueñas y Ángeles Rodríguez. Escenografía: José Manuel Dueñas. Intérprete: Belén Márquez. Estreno: 18 de abril de 1989, en la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en Cádiz, dentro de la IV Muestra de Teatro Aficionado.

TEATRE URBA DE BARCELONA (TUB). Barcelona

JOHNNY VA AGAFAR EL SEU FUSELL (JOHNNY COGIÓ SU FUSIL)

De Dalton Trumbo. Versión catalana: Ramona Vía y Lluïsa Vilardell. Dirección: Josep Costa. Escenografía: Antonio Tàpies. Vestuario: Ramón Ramis. Intérprete: Pep Munné. Estreno: 18 de abril de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona. Espectáculo realizado con la colaboración de Generalitat de Cataluña, INAEM, Ayuntamiento de Barcelona y el Mercat de les Flors.

"Digámoslo sin rodeos. Pep Munné construye una brillante, sensacional, tremenda reencarnación de Joe Bonham, ese milagroso y patético bistec pensante imaginado por Dalton Trumbo (1905-1976), que exhibe su cuerpo destrozado, terriblemente mutilado, como rotundo y escalofriante alegato contra la guerra. Una interpretación apasionada, técnicamente tan agotadora como ágil, virtuosa, convincente, y, en ocasiones, de una desgarradora desnudez.
Munné da, no sólo voz y grito, sino, paradójicamente, cuerpo y gesto a la angustia intermitente, a la imposible esperanza y a la rabia creciente de ese despojo humano prácticamente reducido a un cerebro vivo, aislado, sin otra comunicación posible que consigo mismo, encerrado en su mundo de recuerdos, deseos y doloroso silencio, condenado al monólogo insoluble y enloquecedor.
Un cerebro que piensa, que sueña, que recuerda, y un cuerpo que no es cuerpo, que es un cadáver de ausencias, un triunfo de la carnicería médica. Sin miembros, sin ojos, sin lengua, inmóvil como una estatua viviente.
Dicho esto, que Pep Munné está estupendo en su papel, la opción dramatúrgica tomada, tan legítima como se quiera, nos parece, por lo menos, razonadamente discutible. Josep Costa, director del espectáculo, ya advierte: "Queremos que las palabras de Joe resuenen de nuevo, y queremos hacerlo físicamente con un joven en el escenario con brazos y piernas, que puede sentir, hablar. Un joven que se da cuenta de que no tiene brazos ni piernas, que no puede hablar, que no siente nada y que no puede ver. Pero que recuerda, que no quiere enloquecer, que quiere comunicarse, que desea que le escuchemos."
Se asume, pues, una dramaturgia de la paradoja, una "escenificación" de algo que tan sólo ocurre en un cerebro abandonado a la soledad más atormentadora, que sólo puede "conversar" con su memoria y su quebradiza conciencia.
Queramos o no, y aun con toda la violencia que nos rodea a diario (quizá sería más exacto hablar de noticias de violencia), la crueldad de la guerra que nos queda algo lejana, somos escasamente sensibles al tema. El mismo Joe ha necesitado que un obús le destrozara el cuerpo para tomar conciencia y militancia contra las armas.
Todo ello, la paradoja de la puesta en escena y nuestro escaso o metafórico pacifismo, conduce a un peligro evidente: la tragedia corre el riesgo de tambalearse a causa de esa lejanía emocional aducida, de enfriarse, o incluso de llegar a resultar cómica por falta de complicidad pasional en el espectador. Las estridencias trágicas, verbales y gestuales que alcanza en vivo ese Joe "reencarnado" de Munné casi pueden llegar, en alguna ocasión, a traicionar su evidente intención patética, a precipitarse en una ironía no deseada de probables efectos hilarantes.
No se llega a tanto, ciertamente, sobre todo porque las escenas estentóreas están dosificadas razonablemente. Sin embargo, sí que se producen escapes de emoción, un cierto desfallecimiento de la pretendida conmoción. En algún momento, el dramatismo se desborda y socava la credulidad del público o, por lo menos, no llega a impresionar tanto como se quisiera.
Por ejemplo, en la última escena, cuando Trumbo dirige ese sentido y algo ingenuo "mensaje" a la humanidad, ese alegato contra la guerra tendría que ponernos la piel de gallina, y mucho nos tememos que no lo consigue, sino que se recibe como quien contempla viejas imágenes de la historia, de algo que no va con nosotros. Quizás hubiera resultado más eficaz contener el patetismo, reducir la tragedia a la intimidad del pensamiento, a la soledad de la voz humana. Quizás ese juego teatral de cerebro a cerebro, evitando el obstáculo de esa representación escénica del drama interior, hubiera suscitado una mayor complicidad del espectador, porque entonces la angustiosa consciencia de ese cerebro condenado a una especie de autismo esquizofrénico podría desenterrar con eterna libertad los fantasmas de la memoria emocional de cada espectador o imaginarlos.
Aunque la memoria emocional de cada cual, o su sensibilidad, habrán de determinar el grado de patetismo, indiferencia o estremecimiento

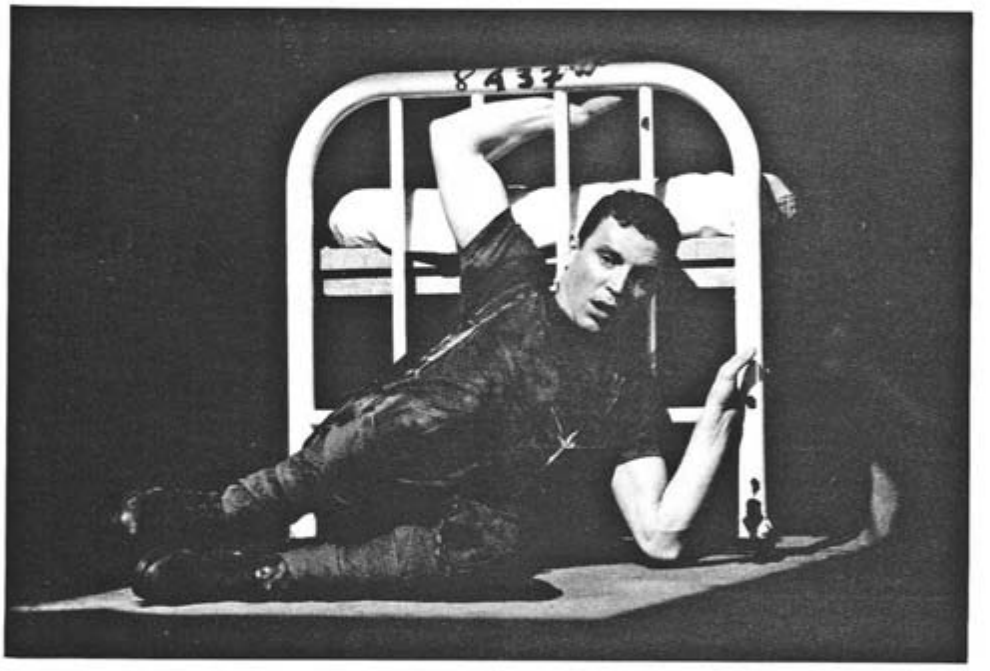


que pueda sugerir el espectáculo, lo cierto es que lo que Munné ofrece en escena no se paga con la entrada." (Francesc Burget i Ardiaca. "El País". Barcelona. 21 de abril de 1989).

(...) Cuando Dalton Trumbó ideó (1938) el asunto de la novela de Jhonny va a agafar el seu fusell, *estaba lejos de imaginar que la patética historia de su protagonista, Joe Bonham —encarnación del "mutilado integral"—, suministraría un reto extraordinariamente difícil al actor que pudiera representar, sobre un escenario, las vivencias de ese ser humano que, brutalmente despojado de todo recurso expresivo, sólo conserva la facultad de pensar. La historia es un dicterio irrebatible y definitivo sobre la irracionalidad de la guerra y los repugnantes chantajes morales que las superestructuras del poder utilizan para justificar su envío al matadero de unos muchachos que deben intentar la matanza de otros muchachos. La adaptación teatral de Bradley Rand Smith (1982), en cambio, trasladaría esa sustancia ideológica de la novela —que tanto como el cine, tiene unos "ilimitados" recursos descriptivos—, a la necesidad de que todos los Joe Bonham interesados por el tema, comunicaran al espectador la sobrecogedora imagen de un pedazo de ser humano que sólo puede pensar en todo aquello que le ha sido secuestrado por la brutalidad de un conflicto mortífero. Pep Munné, el actor de* Danny i Roberta, *se ha enfrentado a esa compleja propuesta, con todas sus arriesgadas consecuencias.* Johnny va agafar el seu fusell *no pretende ser, por supuesto, ninguna exquisitez literaria; en todo caso, el adaptador hizo una hábil operación que no se justificaría suficientemente por un texto que se escuchara desde esa "voz mental" de un desecho humano, inerte, tumbado en una cama hospitalaria. En la obra hay, por tanto, "acción interpretativa", con la particularidad —y este es el "quid" del problema— que Munné/Bonham debe contar, desde una desesperada nostalgia, lo que la guerra le arrebató, pero, al propio tiempo, "decirle" al espectador, hacer que el espectador vea y sienta, a la vuelta de la memoria, la relación trágica con el mundo exterior presente (el hospital, las enfermeras, los médicos, aquel mensaje de un "Bon Nadal" que táctilmente le transmiten sobre el pecho, etcétera) de un personaje-tronco, sin ninguna de sus extremidades, que no puede ver, oír, ni hablar. "Usted es sólo un cerebro", le diría Strasberg al actor. Pep Munné no ha precisado las indicaciones de la buena dirección de Josep Costa para saber que de eso se trataba, que en ello reside la peculiaridad interpretativa de esa tragedia. Y, justamente, en el arduo desdoblamiento cabe decir que lo conseguido no es completamente satisfactorio.*

Johnny va agafar el seu fusell *es, quiérase o no, una pieza de un estricto y todavía muy eficaz pacifismo militante, y basta el testimonio "relatado" del protagonista para transmitir racionalmente su argumento antimilitarista. El meritísimo esfuerzo de hora y media de monólogo ininterrumpido, con los cambios de registro que exige el doble plano textual, señalan la muy respetable dignidad del espectáculo. Pep Munné es un actor que transita hacia una madurez expresiva con una envidiable celeridad; el propio Munné, o el director, deberían apercibirse que ciertas inflexiones pairalísticas, de un amateur "teiatru d'espardenya", el intérprete debiera erradicarlas "ipso facto" para levantar la categoría incuestionable de su trabajo.*

Con todas las limitaciones que plantea el conflicto entre "el relatar y el hacer sentir", que no corrige una saltarina, inocente iluminación, la labor de Pep Munné merece aquí un sincero aplauso. Aun siendo un "lujo", utilizable para un legítimo reclamo y una mejor cotización de la pieza, la escenografía de Tàpies, con una fuerte presencia de sus conocidos elementos sígnicos, cumple bien la función de expresar el terrible combate interior de ese Joe Bonham, uno de los patrones laicos de todos los insumisos de la Tierra." (Joan-Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 21 de abril de 1989.)



El actor Pep Munné actuaba en solitario en "Johnny va agafar el seu fusell", (Johnny cogió su fusil), de Dalton Trumbo. Una interpretación apasionada en contra de la guerra. (Foto: Ferran Freixa).

"Los aficionados al cine no olvidarán fácilmente "Johnny cogió su fusil", la película dirigida en 1971 por Dalton Trumbo, un excelente guionista, que sufrió persecución en la época de la "caza de brujas".

Presentaba un caso límite: un soldado americano de la primera guerra mundial reducido a un muñón. La crudeza de las imágenes produjo un gran impacto, no exento de cierto morbo. Hoy ya es un clásico. En algunos colegios la proyectan en clase de filosofía para plantear en qué consiste la persona y si es aceptable la eutanasia. Este espectáculo no se basa en la película, sino en la novela que le dio origen. Ha tenido que afrontar dos graves dificultades. Una externa: aquí no vemos a un muñón humano, sino a un joven sano y fuerte, que nos cuenta qué siente un muñón.

No resulta tan desagradable, pero impresiona menos. Otra interna: crear un ritmo dramático con un relato que hace un único personaje.

El anuncio no hacía esperar algo variado ni divertido, una obrilla ligera para el verano. En eso no ha habido sorpresas. Sin embargo, el espectáculo resulta bastante aceptable. El texto posee calidad literaria.

La dirección e iluminación son buenas. A pesar de ciertas vacilaciones en la declamación (¿debidas, quizá, al paso del catalán al castellano?) Pep Munné realiza un buen trabajo. Es un actor con el que hay que contar.

Todo el espectáculo muestra esa buena factura que suele tener el teatro catalán. Un público juvenil aplaudió con calor —no es chiste fácil—. La escenografía, simple, pero acertada, es obra del artista catalán Antoni Tàpies, quien la ha reducido a un enorme lienzo de fondo con una de sus típicas abstracciones.

Por otro lado, la cama, único objeto visible, está allí como una mera evocación, dado que el protagonista no está narrando su propia realidad, sino los sueños o ensoñaciones que parten de ella.

De la obra se deduce un antibelicismo que no es nuevo, pero que está expresado con fuerza y merece toda la simpatía. Y, también, la admiración por la mente humana, capaz de sobreponerse a casi todo.

Hace casi dos siglos, don Francisco de Goya, "el de los toros" (así firmaba), grabó "Los desastres de la guerra". En uno de ellos, el desecho de un cuerpo humano está clavado en un árbol, mientras se alejan, a caballo, unos soldados. No ha mejorado la guerra desde entonces." (Andrés Amorós. "Diario 16". Madrid. 12 de agosto de 1989.)

"(...) Un soldado despojado de su forma de hombre, amputado y cercenado, reflexiona sobre la guerra, sobre el amor, la vida y el ser en la absoluta soledad de una cama de hospital. Percibe lo que ocurre en torno, pero no puede manifestarse. La novela es un monólogo interior desde la inmovilidad, desde el terrible absurdo de un ser al que sólo le queda la facultad de pensar.
Trumbo la llevó al cine hace unos veinte años, y convulsionó las conciencias de quienes entonces se sentían jóvenes y antibelicistas. Pep Munné ha asumido la responsabilidad de este monólogo persuasivo y cruel. El mensaje funciona para un público mayoritariamente joven, al que la precariedad de la carpa del Centro Cultural Galileo le proporciona la incertidumbre de si las tormentas de verano permitirán o no la representación. En esta ocasión, tras los relámpagos y lluvia del estreno, al segundo día fue la vencida. El mensaje funciona, pero el problema está en cómo traducir al lenguaje teatral el lenguaje estrictamente narrativo de un ser que es pensamiento amarrado a la cama de un hospital.
La dirección de Josep Costa, sobre una sombría escenografía de Tàpies, ha esquematizado en un discurso, narrativamente vigoroso, pero teatralmente ineficaz, la línea argumental y moral de la novela de Trumbo. Y ha apresado en unos cuantos gestos el lúgubre clima de la historia. Pep Munné cuenta, entregado y convencido, lo que piensa un cerebro encerrado, aislado en unos despojos de hombre. Es decir, tiene que corporeizar en una normalidad convenida la inmaterialidad anticonvencional del pensamiento que expresa.
Ello supone una imposible cuadratura del círculo. No se trata de que Pep Munné sea buen o mal actor, que, sin duda, es buen actor. Se trata de dar con la clave que permita convertir en teatro una idea que funcionó muy bien como novela símbolo e incluso como obra cinematográfica ejemplar. Pero que como lenguaje teatral resulta poco convincente. Pese a las buenas intenciones." (Javier Villán. "El independiente". Madrid. 12 de agosto de 1989.)

UROC-TEATRO. Madrid

LA MUJER BURBUJA (O VIVIR DEL AIRE)

De Petra Martínez y Juan Margallo. Director: Juan Margallo. Escenografía: Ángel Redondo. Vestuario: David Ouro. Música: Pedro Ojesto. Intérpretes: Petra Martínez, Cosme Cortázar y Alfonso Asenjo. Estreno: 29 de noviembre de 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid. En coproducción con el CNNTE y el Centro Cultural Galileo y en colaboración con el INAEM.

"Apenas, impalpable, pero presente siempre,
aúllas en las noches de invierno,
exhalas los últimos suspiros,
te mezclas con la sangre
y rompes a llorar como los recién nacidos.
Sobre ti el mensaje de las flores
llega de un lado a otro,
surcan por ti los brazos abiertos de las aves,
todo cuanto respira lo hace sólo por ti
y aun los que de ti no necesitan
se ven mecidos por tu brisa
rodeados sus contornos de tus finales.
Mis palabras sin ti se quedan en el suelo,
sin ti no piafan los caballos,
los abanicos se quedan mudos
y los camellos sin postre y sin oasis.
Te apareces
en forma de portazo,
de nube que se escapa,
de brisa en el camino,
llamando en las esquinas de la noche...
silbas,
en los sueños te metes por los ojos
y recorres el tiempo
alborotando los recuerdos perdidos:
las cartas, los rostros, los paisajes,
los trenes, los adioses...
Haciéndote notar
siempre
a través de terceros:
las copas de los árboles,
las lluvias desplazadas
y, sobre todo,
ese viento interior que me inspiró de modo
a escribir esta obra para...
Vivir del Aire." (Fragmento del programa.)

"Es una obra por lo menos curiosa. Comienza en un mundo de ciencia ficción, de literatura poética: termina con un chiste político. Una mujer, Nadia —y uno ya, con este nombre y con las palabras elevadas, se acuerda de Bréton—, lleva cuarenta años en una burbuja, herida y amnésica. Magnus la encuentra. Fue su compañera de vida; huidos de España en el exilio de 1939 hacia Francia, separados, vueltos a encontrar, montaron un número de variedades. Un bombardeo alemán les separó de nuevo: hasta ahora, hasta esta misma fecha en que Magnus la encuentra, metida en una burbuja por razones sanitarias, reconstruida con numerosos trasplantes, pero con la identidad perdida. Al rehacer sus recuerdos, Magnus va contando toda su vida. Hay literatura y física recreativa. Ésta comienza para entrar en la carpa que se ha instalado dentro de la sala del Centro Galileo: hay que hacerlo por unas cámaras de descompresión, en grupitos de espectadores, para evitar que entre demasiado aire exterior y la cúpula se nos venga encima. Continúa con los efectos de la burbuja donde está encerrada Nadia y con otros más, sobre todo de prestidigitación.
La literatura de este tipo ya se sabe lo que da de sí, cuando no viene de grandes maestros; luego —ya tras la cámara de descompresión para salir a la calle— se ve que hay algunas ironías, alguna comicidad en medio de la literatura fantástica no demasiado buena.
En fin, penetrada ya Nadia de quien es, rehechos sus recuerdos, viene el chiste. Nadia no es capaz de comprender la transición política; porque no hay socialismo aunque hayan ganado los socialistas, porque hay un Rey y no la Segunda República, cómo este Rey fue designado por Franco y no elegido entre muchos reyes. Y alguna cosa más, que el público ríe. Y se termina la comedia. Precisamente cuando tendría que empezar. Por lo menos éstas son las reglas del género de los resucitados, que es

Varias escenas de "La mujer burbuja" (o vivir del aire) de Petra Martínez y Juan Margallo. Ciencia-ficción, literatura poética y política se mezclan en una curiosa obra. (Fotos: Chicho).







muy abundante: reaparecen en una patria que les es extraña siéndoles al mismo tiempo conocida, y ese contraste es el que se supone gracioso y crítico, lo cual ya depende de la gracia del escritor y de su talento literario. Supongamos que esta crítica a la situación sinrazón es sólo un arañazo, sin llegar a más. Lo que hace es desconcertar un poco. Y sacar adelante numerosos aplausos.
Si algún espectador quiere sacar consecuencias de que la mujer burbuja es España, recompuesta de fragmentos de otras personalidades y atónita de su suerte, será por su cuenta. Como cualquier otro simbolismo.
Petra Martínez es una buena actriz y dice e interpreta muy bien su papel, junto a Cosme Cortázar. Al principio los dos son demasiado torpes, demasiado lentos, quizá para ir ganando un tiempo y llenar la hora del espectáculo, o para dar sensación de mayor misterio y de automatismo y lejanía, según ha visto la dirección de Juan Margallo —coautor del texto, con Petra Martínez—. Luego hay una mayor comodidad en ellos y en su compañero Alfonso Asenjo, a medida que se acerca el momento del chiste y el final.
A los espectadores pareció gustarles todo, se rieron con la gracia, y aplaudieron a los actores, autores, director, escenógrafo, músico..." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 1 de diciembre de 1988.)

"(...) Un director escénico y una actriz con tantas horas de vuelo, como son los autores de esta obra, conocen demasiado bien el teatro para saber por donde puede entrarse al público para captarle e interesarle. Y lo consiguen plenamente. Transformando el espacio del Centro en una enorme burbuja de aire bajo la que nos introducimos los espectadores, se crea de modo inmediato una complicidad con los actores y una intimidad con la acción dramática. Ante nuestros ojos, que ya desde el primer momento aceptan el truco y la fantasía, se desarrolla un drama ribeteado de acertados golpes de magia y de humor: una artista de "variedades", partenaire de un mago, exiliada de España después de la guerra civil, sufre en 1943 en París un accidente mientras actúa, como consecuencia de un bombardeo de los alemanes. Hasta 1988 esta mujer vive sin saber quién es ella misma, en manos de la medicina, y es ahora descubierta por su antiguo compañero, el mago, que ha seguido ejerciendo su profesión sin olvidarla nunca. El mago se propone recuperar su memoria, devolverla a la conciencia de sí misma, hacerle saber quién es, y en tal tarea de recuperar a esa mujer que se había olvidado de todo consiste la acción.
Juegan para este efecto todos los encantamientos de la magia, todas las habilidades del mago, todos los colores de la fantasía. Y disfrutamos así de una función sentimental, entretenida, vistosa, una hora de encantamientos, como un circo para mayores, que encandila y entretiene con habilidad innegable.
El final de la pieza, cuando hay que explicarle a la mujer qué ha pasado en España desde 1943 hasta hoy, es el momento más divertido, el que más gusta al público; pero a mí me parece el más fácil. La crítica política allí contenida es un hallazgo, pero hubiese tenido igual éxito en cualquier otro texto, en cualquier otro espectáculo. Lo que hace excelente éste es su belleza formal, no su discurso político. El buen trabajo de los actores, sobresaliente en Petra Martínez y Cosme Cortázar, cuyos papeles se prestan más al lucimiento; el inteligente empleo del engaño, la conversión de la burbuja en un mundo de ensueño en el que se desarrolla una acción real." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 9 de diciembre de 1988.)



"(...) La mujer burbuja *tiene una doble lectura. En principio podría considerarse como la historia del rescate de la memoria de un personaje, sin identidad desde la segunda guerra mundial, sometido a diversos trasplantes y enfrentado ahora a su viejo compañero de trabajo —el Profesor Magnus, con el que hacía un número de magia—, quien, recordándole datos y momentos de su antigua vida común, le va ayudando a recobrar la conciencia de su pasado.*
Desde esta perspectiva, la obra combina imágenes de ciencia ficción con esas otras —tan gratas a Juan Margallo e inseparables de muchos de sus montajes— de magia, circo y variedades que permiten la presencia del Profesor Magnus. Otra lectura, explicitada en las escenas finales, implicaría el choque entre la España de hoy y la España proyectada por el antifranquismo de los años cuarenta, fecha en la que La mujer burbuja, *adscrita a ese campo de la sociedad española, se quedó sin memoria. Cuando el personaje descubre la muerte de Franco, la vuelta de la monarquía, la celebración regular y reiterada de elecciones y la existencia de un Gobierno socialista, se le plantea una especie de jeroglífico, que divierte a los espectadores y que, sin embargo, no hace sino expresar los caminos insondables de la dialéctica histórica. Ignoro hasta dónde la perplejidad final de nuestro personaje es parte sustancial del drama o una consecuencia inevitable del experimento médico que nos propone. En todo caso, el tema de la memoria histórica y de los males que pueden llegarle a la sociedad española, quizá por creer que recordar los errores es revivirlos y haber preferido instalarse en el jolgorio y el vacío políticos, es uno de los que pudiéramos considerar capitales en nuestros días. No creo que* La mujer burbuja *entre de lleno en la cuestión, pero, sin duda, la señala. El propio subtítulo de la obra,* Vivir del aire, *parece aludir irónicamente a esa parte de España sin memoria, situada frente a una realidad que no acaba de comprender y ante la que opta por la indiferencia o la compulsión, actitudes sólo aparentemente opuestas.*
Señalemos las ventajas del carácter abierto, modulable, del espacio de la sala. Ello ha permitido a Margallo situar la representación dentro de una imaginaria burbuja y, en definitiva, identificar a los espectadores con la paciente del drama." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 16 de diciembre de 1988.)

UVEGA TEATRO. Santiago de Compostela

TRÍNGUILIN TRÁNGALA
Texto y dirección: Vicente Montoto. Escenografía y vestuario: J. Méndez. Intérpretes: Diego Lago, Susana Dans, Quique Orosa, Mariajo Mosteiro y Pitusa Paz Cuevas. Estreno: 28 de

enero de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela.

FEDRA GÓMEZ
Texto y dirección: Vicente Montoto. Escenografía: J. Méndez. Música: Laura Quintillán. Intérpretes: Susana Dans, Xosé Manuel Oliveira, Luis Zahera, Xavier Estévez, Mariajo Mosteiro y Xavier Picallo. Estreno: 30 de agosto de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela. Espectáculo subvencionado por la Xunta de Galicia.

VADEMÉCUM. León

ESTUDIO EN BLANCO Y NEGRO
De Virgilio Piñera.

PADRE NUESTRO, S. A.
De Kike. Dirección: Kike. Intérpretes: Dani, Eva, Celia, Marisol, Lola, Javi y Blanca. Las dos forman parte de un solo espectáculo. Estreno: 18 de noviembre de 1988, en el Salón de Actos del Instituto Juan del Enzina de León.

VAGALUME COLECTIVO DE AVENTURAS TEATRALES. Vigo (Pontevedra)

O SOÑO DO TXANTSANGORRI
Textos de Castelao, García Lorca y Celso Emilio Ferreiro. Dirección y dramaturgia: Isabel González Muñoz. Escenografía: Jandro y Xosé Guillermo. Vestuario: Isabel Costas. Intérpretes: Nuria Montero, Plume Marchand, Ángeles Argudo, Ignacio Fernández de Jáuregui, Agustín Ortega y Ricardo Soaxe. Estreno: 10 de marzo de 1989, en el Auditorio de Concello (Vigo).

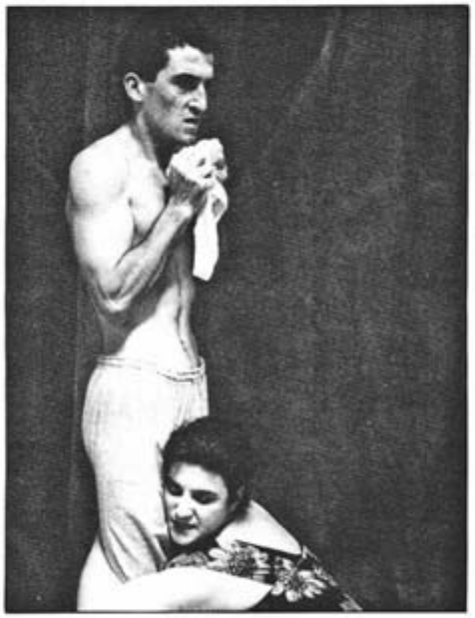
VAGANOVOS PRODUCCIONES. Valencia

CUMPLEAÑOS FELIZ
De Vicent S. Genovés, Olga G. Poliakoff, Josep Simon y Manuel Zuriaga. Director: Vicent S. Genovés. Escenografía: Manuel Zuriaga y Josep Simon. Coreografía: Olga G. Poliakoff. Música: Álvaro Bertrand. Intérpretes: Ángela Castillo, Geles G. Bello, Anabel Sol, Maribel Pintado, Paco Bodi, Diego Braguinsky, Alfred Pico y Toni Aparisi. Estreno: 2 de marzo de 1989, en el Teatro Valencia de Valencia.

"Cumpleaños feliz *es una especie de minimal americanizado que recorre diversos géneros, incluso cinematográficos. Hay homenajes al musical y a la comedia, al género negro y al drama de situación, todo ello con algunos toques parisinos en el contexto de una decidida voluntad cosmopolita. El guión original es apenas un esbozo, trama más bien, que permite transitar de una escena a otra sin grandes estorbos. El hilo conductor se encuentra, más que en el desarrollo de la historia, apenas apuntada y en todo estereotipada, en el propio movimiento de los intérpretes, fieles, sin duda, a esa tradición teatral que asegura que sólo el movimiento genera movimiento.*
En algunos momentos del espectáculo, que fue seguido con atención por un público entusiasta la noche del estreno, se evidencia el talento de Vicente Genovés para plantearse un trabajo en la línea de la alta comedia, así como un gusto por algunos arquetipos cinematográficos. Pero el conjunto aparece algo descompensado, salpicado de números de baile que llegan a ser reiterativos y sin que la idea central del montaje avance de un modo claro. Cumpleaños feliz *tiene momentos espléndidos, como la súbita conversión en pie de lámpara del ladrón nocturno, junto a otros que no acaban de resultar convincentes, como es el recurso al armario donde se oculta el cadáver, que no da el juego que un recurso de esa clase encierra. Tampoco llega a convencer la renuncia deliberada a la palabra, ya que en numerosas situaciones los personajes están a punto de hablar, y se echa de menos que lleguen a hacerlo. Queda confuso como ejercicio de estilo, brillante en la coreografía, débil en el guión, espléndido a veces en la ejecución y algo deslabazado en su conjunto. Una propuesta interesante, que quizá convendría afinar un poco más. La música, muy buena."* (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 7 de marzo de 1989.)









A la izquierda de estas líneas, arriba, el grupo Uvega en "Tringuilin Trángala"; debajo, actores del mismo grupo interpretan "Fedra Gómez". Sobre este texto, en la parte superior, una escena de "Cumpleaños feliz", por Vaganovos; debajo, el mismo grupo representa "Un cuento para el lobo". En la otra página, arriba, "Banshee"; debajo, el grupo Vitamina A en "Travelling".

UN CUENTO PARA EL LOBO
De Vicent S. Genovés, Olga G. Poliakoff, Josep Simon y Manuel Zuriaga. Dirección: Vicent S. Genovés. Escenografía: Manuel Zuriaga y Josep Simon. Coreografía: Olga G. Poliakoff. Música: Prokofieff. Intérpretes: Ángela Castillo, Geles G. Bello, Anabel Sol, Maribel Pintado, Paco Bodi, Diego Braguinsky, Alfred Pico y Toni Aparisi. Estreno: 2 de mayo de 1989, en la Sala Escalante de Valencia.

TALLER DE TEATRO VALHONDO. Salamanca

LA BODA DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES
De Bertolt Brecht. Versión: Los Goliardos. Dirección: Agustín Martín. Escenografía: Salvador Hernández. Música: Miguel Ángel Núñez. Intérpretes: Auxi Gómez, Julia Mateos, Mercedes Iglesias, José Mateos, Fernando Barreña, Francisco Maide, José María Merchán y José Antonio Ramos. Estreno: 25 de noviembre de 1988, en la Iglesia Vieja de Pizarrales (Salamanca).

VARIEDADES DEL CANTÁBRICO. Santander

HÁBLAME COMO LA LLUVIA
De Tennessee Williams. Dirección: Ricardo Moya. Escenografía: Juan Riancho. Intérpretes: Kathleen López Kilcoyne y Ricardo Moya. Estreno: 1 de diciembre de 1988, en el Cine Coliséum de Santander.

NO PUEDO IMAGINAR EL MAÑANA
De Tennessee Williams. Dirección: Ricardo Moya. Escenografía: Juan Riancho. Intérpretes: Obdulia Peredo y Ricardo Moya. Estreno: 1 de diciembre de 1988, en el Cine Coliséum de Santander.

EL CASO DE LAS PETUNIAS PISOTEADAS
De Tennessee Williams. Dirección: Ricardo Moya. Escenografía: Juan Riancho. Intérpretes: Obdulia Peredo, Mario de Vargas, Ricardo Moya y Kathleen López Kilcoyne. Estreno: 1 de diciembre de 1988, en el Cine Coliséum de Santander.

VENT DE BOSC. Vimbodí (Tarragona)

LES DELÍCIES DE LA LLAR
De Maurice Ennequin. Versión: Joan Vila i Pagès. Intérpretes: Araceli Ríos, Antoni Griñó, Alfons Alsamora, Carme Puig, Joan Canela, Francesc Jiballi, Maite Fusté y Ramón Sedó. Estreno: 26 de marzo de 1989, en el Teatre del Foment de Vimbodí (Tarragona).

VIA MORIA. Barcelona

BANSHEE
Del colectivo. Dirección: Fernando Griffell. Escenografía: Alfons Flores. Vestuario: Menchi Aliseda. Música: Arturo Palaudaria. Intérpretes: Sandra Bermejo, José Castillo, Manuel Lama y Silvia Vidal. Estreno: 15 de junio de 1989, en Tecla Sala, en Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Espectáculo en coproducción con el Centro de Investigación Teatral La Casona de Barcelona y Dropisa Restauraciones.

COMPAÑÍA DE VÍCTOR BATALLÉ. Barcelona

TROS DE CARN
De Víctor Batallé y María Ginés. Dirección: Víctor Batallé. Intérpretes: Nuria Riera, Silvia Oliver y Pere Iter. Estreno: 21 de abril de 1989, en el Jove Teatre Regina de Barcelona.

"Durante nueve días, los responsables del Jove Teatre Regina programan un espectáculo que rompe con los esquemas que hasta ahora vienen marcando la programación de este teatro, para proponer un montaje que se encuadra en los estrechos límites del docudrama. Los objetivos, pues, de esta obra yo diría que van por otro lado que los que podemos considerar como estrictamente teatrales.
La obra Tros de carn *nace, al parecer, de un trabajo científico realizado por Louise Page sobre la historia de Sally Bacon —encarnada*





aquí por la actriz Núria Riera—, una mujer de 35 años que tiene que enfrentarse con la problemática de un cáncer de pecho y la decisión de una urgente extirpación.
No existe ninguna duda de que esta situación límite aquí escenificada tiene unas características dramáticas concretas, susceptibles de ser llevadas a un escenario. Pero la estructura de la obra Tros de carn *no se mueve en los parámetros habituales del lenguaje teatral, sino en los más estrechos y delimitados del "docudrama" o incluso en el del teatro del "psicodrama".*
Los resultados de todo esto señalan que presentar este montaje en una programación normal —y, por tanto, con una taquilla y unos precios habituales— resulta como bastante discutible.
Lo grave es que, teatralmente, la escenificación de Tros de carn *no se aguanta por ningún lado, pese a la evidente buena voluntad de los tres actores que participan en el montaje, así como de su director, y por extensión de cuantos han colaborado en esta puesta en escena.*
La dirección de Batallé mueve a los actores como en los años sesenta se movía un cierto teatro independiente: voces sin expresividad, figuras estáticas y pocos y geométricos movimientos en escena.
Teatralmente, pues, la cosa resulta bastante aburrida, vieja y modestísimamente hecha; y el texto me parece poco creíble, lleno de lugares comunes y bastante tópico.
Cuesta creer que una situación como la que vive Sally Bacon, pueda provocar reacciones como las que se explican en el escenario del Teatro Regina." (G.Pérez de Olaguer. "El Periódico". Barcelona. 25 de abril de 1988.)

TEATRO DE LOS VIENTOS. Alicante

LA LLAVE
De Humberto Constantini. Dirección: Antonio Rives. Escenografía: Andrés González. Intérprete: Blanca Mengual. Estreno: 19 de marzo de 1989, en el Ateneo de Alicante.

LAS ESTRELLAS
De Carlos Arniches. Dirección: Antonio Rives. Escenografía: José Luis Santos. Intérpretes: Antonio Ortell, Trinidad Lemos, Juanjo Martínez, Blanca Santos, Antonio Rives, Rafael Soler, Alberto Salmy, Lolita Reyes y Luis Marcos. Estreno: 14 de enero de 1989, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante.

ELS VISITANS. Vila-Real (Castellón)

HUGONSTEIN
Del colectivo, sobre textos de Pep Ricart. Dirección: Joan Raga. Música: Alexandre Carda. Intérpretes: Maite Gil, Joan Raga, Tomás Ibáñez, Pep Ricart, Rubén Franch y Alexandre Carda. Estreno: 12 de mayo de 1989, en la Plaza Mayor de Vila-Real, Castellón, dentro del Festival de Teatro de Calle de Vila-Real. Espectáculo realizado en colaboración con el Ayuntamiento de Almassora (Castellón).

VITAMINA A. Badalona (Barcelona)

TRAVELLING
Del colectivo. Intérpretes: Gemma Costa y Jordi Pahisa. Estreno: 13 de octubre de 1989, en el polideportivo "Casagemas" de Badalona, dentro del Festival de Tardor de Badalona.

COL·LECTIU DE TEATRE LA VITXETA. Reus (Tarragona)

HISTORIA D'UN BARBER
De Georges Shehadè. Versión, traducción al catalán y dirección: Dolors Juanpere. Música: Jordi Balsells. Intérpretes: Josep María Puig, Dolors Quintana, Jordi Pamies, Montse Auqué, Vicki Mir, Mercè Navarro, Sara Domínguez, Dolors Esquerda, Xavier Moncusí, Jordi Balsells y Rosa Costa. Estreno: 29 de abril de 1989, en el Teatro Bartrina de Reus (Tarragona). Espectáculo en coproducción con el Institut Municipal d'Acció Cultural (IMAC) de Reus.

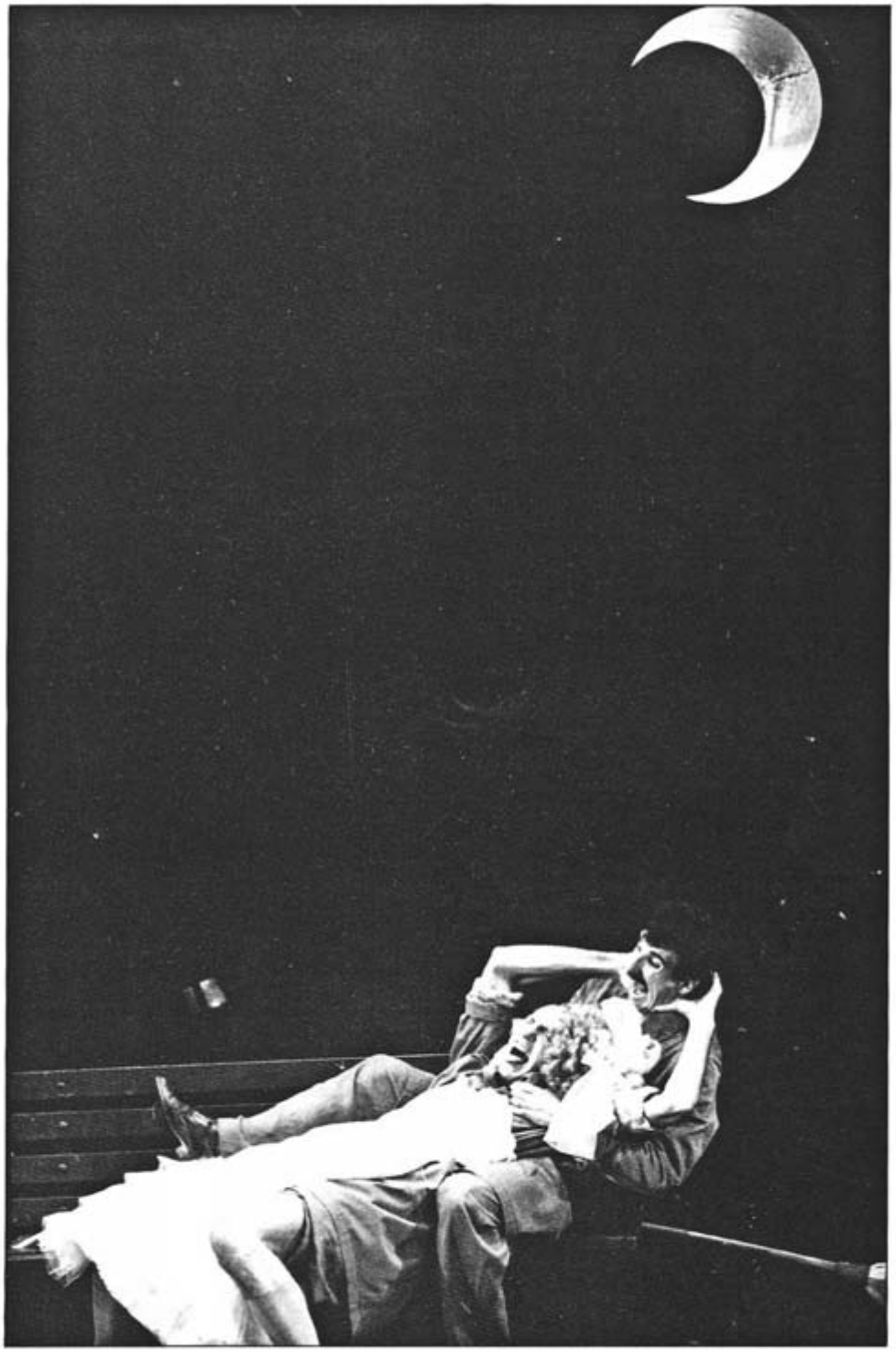
VOL-RAS. Barcelona

INSÒLIT
Del colectivo. Dirección: Pep Cruz. Escenografía: Quiko Estivill. Vestuario: Antonio Belart. Intérpretes: Joan Cusó, Joan Faneca y Joan Segalés. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Casal Can Gomà de Mollet del Vallès (Barcelona).

"(...) Puede gustar el género o no, pero no hay lugar a dudas de que Insòlit *es un espectáculo homogéneo, ingenioso, pensado hasta el último detalle y muy bien resuelto. En suma, una guinda que a buen seguro arderá como la pólvora durante la temporada que ahora comienza.*
Insòlit *es, como los anteriores montajes de este grupo, un espectáculo de "sketches", sin relación entre ellos y con un hilo conductor sonoro: el musical norteamericano de los años sesenta. La virtud principal de este* Insòlit *radica en la sutileza del humor empleado, que no se limita al gag más o menos ingenioso, sino que está envuelto en un clima sensible, poético, sentimental, entrañable según el número, lo que lo hace especialmente agradable al paladar. La propuesta de Vol-Ras se ha cuidado en todos sus aspectos y, claro, también en el escenográfico. Lo que aparentemente es una simple cámara negra se ilumina merced a unos paneles que dibujan "envoltorios" para cada número: la estación de metro, el parque florido o la lluvia cayendo. Quiko Estivill firma la escenografía y reincide en el trabajo preciosista de, por ejemplo,* Infantillatges, *aunque pasándose esta vez de la artesanía a luminotecnia.*
El trabajo de los tres Joans es perfecto y en él se nota la mano de un director, Pep Cruz, que además, presumimos, ha trabajado la estructura del espectáculo ordenando los números (siempre hay unos mejores) y sus enlaces. La música fue, pues, desde "Candilejas" a "Cantando bajo la lluvia", para acabar con "That's Entertainment"." ("La Vanguardia". Barcelona. 12 de septiembre de 1989.)

"(...) A medianoche, en el polideportivo, con un tremendo llenazo, la compañía Vol-Ras presentó Insòlit, *un precioso y emocionado homenaje en color al humor, la poesía y la ingenua bondad de Charlot, aunque el espectáculo está lleno también de otras referencias y pequeños homenajes, a veces cariñosamente irónicos, al cine mudo en general y al musical norteamericano, como el malabarismo al ritmo de "Singing in the rain".* Insòlit *fue despedido con atronadores aplausos.*
Los 1.500 o quizá 2.000 espectadores que pudieron asistir a la representación quedaron fascinados por el humor y la poesía de Insòlit *y encantados ante el prodigioso caleidoscopio escenográfico del espectáculo, la perfección técnica del montaje y brillante oficio de los tres actores.*
Insòlit *va camino de convertirse en un extraordinario éxito de público. Al margen de algunos posibles reproches, es un espectáculo redondo elaborado con ingenio, construido con la precisión de un relojero y los acabados del mejor ebanista escénico."* (F. Burguet Ardiaca. "El País". Barcelona. 12 de septiembre de 1989.)

"Insólito, alegre, divertido, sentimental y toda una serie de calificativos, emanados de la músi-



Sobre estas líneas, un momento de la representación de "Insólit", del colectivo Vol-Ras. (Foto: Javier Granda). En la otra página, el grupo Xarxa pone en escena "El.Lisistrata", basado en la obra de Aristófanes.

ca, el mimo y la picardía, se pueden aplicar al espectáculo presentado por Vol-Ras, que de la mano de CAM Cultural llenó hasta la bandera la Sala Capitolio.
Durante hora y media, ininterrumpidamente, Joan Cusó, Joan Faneca y Joan Segalés, hicieron las delicias de un público ya de por sí entregado —su sola presencia en el escenario ya levantó una cerrada salva de aplausos—, presentando unos continuados juegos de imaginación y fantasía, con música universalmente conocida y popular —"Candilejas", "Lili", "Cantando bajo la lluvia"...— y con una guinda especial como eran los efectos especiales, que los convertían en un cocktail delicioso.
En verdad que merece un apartado especial el tema de los efectos especiales, de cómo se le puede sacar tanto partido a unos, en apariencia, simples paneles oscuros, tres laterales y cinco al fondo, que después, merced a la luminotecnia, adquieren unas combinaciones de colores, de dibujos, de variaciones, escalofriante. En resumen, un buen espectáculo, que gustó al numeroso público." (Gómez Orts. "La Verdad". Murcia. 22 de octubre de 1989.)

XALGARATE. La Coruña

DE PAR EN PAR
De Franca Rame y Dario Fo. Dirección: Eduardo Alonso. Escenografía: Xerardo del Río. Música: Emilio Cao. Intérpretes: Merce González Castro y Xosé López Soto. Estreno: 25 de abril de 1989, en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Galicia, de La Coruña.

XARXA TEATRE. Vila-Real (Castellón)

EL LISÍSTRATA
Basado en la obra de Aristófanes. Adaptación y dirección: Edison Valls. Escenografía: Carlos Montesinos. Música: Jorge Gabalda. Intérpretes: Merche Blasco, Leandro Ll. Escamilla, Maite Gil, Sebastiá Gombau, Alicia Lara, Joan Raga e Imma Sancho. Estreno: 17 de febrero de 1989, en el Teatre del Raval, de Castellón. Espectáculo subvencionado por la Diputación Provincial de Castellón. Compañía concertada con la Generalitat de Valencia.

"Ambigüedad, antítesis, paradoja... son palabras perfectamente aplicables a esta experiencia teatral. Xarxa Teatre, el grupo de Villarreal que ha alcanzado justa fama internacional como grupo especializado en teatro de calle, ha decidido correr el riesgo de un espectáculo para interior y de carácter experimental. Y para hacerlo ha contratado a Edison Valls, el director habitual de Ananda Dansa, un hombre que cada día más se nos manifiesta como una mezcla casera de Albert Boadella y Tadeusz Kantor. El estreno de El.lisístrata en Castellón produjo un semiescándalo y una casi prohibición. "Semi" y "casi" son términos que definen bastante bien este montaje que se mueve entre la realidad y la ficción, entre el proyecto teatral y su plasmación dramática. Lo que debía haber sido una versión de la Lisístrata de Aristófanes (rebelión de las mujeres, guerra de sexos, pacifismo...) se ha transformado en un viaje hacia su concreción escénica. El espectáculo es el ensayo de ese mismo espectáculo; lo que importa no son los resultados, sino la búsqueda. Los personajes son actores (se juega con sus nombres auténticos en la vida real) a la búsqueda de una posible encarnación. El director es un actor más, pero un autor demiurgo que hace y deshace a su gusto. Lisístrata ya no es el nombre de una heroína aristofanesca, sino el de un barco que sigue rumbo hacia el misterio. La supuesta obscenidad del montaje es muchas veces pura pedagogía sexual. Hay un fondo de misticismo en todo ello, subrayado por la escenografía de Carles Montesinos: el escenario forma un triángulo (¿el ojo de Dios?) con los colores de la bandera vaticana presidido todo por el símbolo de la cruz. El cielo y el culo se juntan en este espectáculo más manierista que barroco. Un espectáculo perverso que anuncia Aristófanes y nos da Edison Valls; que deja entrever el sexo más crudo pero sabe esconderlo; que nos cambia durante la representación humor y amor por drama y comercio carnal. En todo caso lo que importa es navegar." (Nel Diago. "Turia". Valencia. Marzo de 1989.)



XERINOLA. Cambrils (Tarragona)

NO EM TOQUIS LA FLOR
De Lluís Coquard. Intérpretes: Marcel Blázquez, Rosa María Suiró, Rosa María Sarrà, Joan Torres, Marcel Rubio, Gerad Martí, Pili Baixeras y Jordi Ferrán. Estreno: 27 de abril de 1989, en el Pabellón Municipal de Cambrils (Tarragona).

COMPAÑÍA DE XESC FORTEZA. Palma de Mallorca

QUIN TRUTGER!
De Xesc Forteza. Dirección: Xesc Forteza. Intérpretes: Xesc Forteza, Paquita Bover, Joan Bibiloni, Esperança Font, Rafel Mesquida, Pilar Calatayud y Santi Pons. Estreno: 1 de diciembre de 1988, en la Sala Rialto de Palma de Mallorca.

"(...) Para ser breves, la situación que se traza en esta pieza es la siguiente: padres de mediana edad se disponen, una vez alejados los hijos del hogar familiar, a pegarse la gran vida y a reverdecer los laureles del noviazgo: hijos separados, divorciados o en cualquier caso, metidos en follones, se disponen a no dejarles en paz. Xesc ha dicho que extrajo los motivos para Quin trutger! *de la vida misma, y es verdad. Porque Xesc, como autor, posee la virtud de la observación. Y así, cuando atribuye determinadas actitudes o jergas a uno u otro personaje, lo hace con acierto según su edad y posición, y no cae en el error de otros comediógrafos que generalizan y procrean personajes de plástico, porque están convencidos de que la "movida" es una cosa que se mueve.*
Resulta, así, que Xesc ha conseguido una pieza muy vital, de mucha carne, que para empezar coloca sobre el escenario algunas actitudes demenciales de nuestro tiempo, no menos demenciales, por otra parte, que las de tiempos pretéritos. Lo que pasa es que eso puede contarse de muchas maneras; y él, que de ritmo teatral sabe lo que haga falta, ha acertado al contarlo de una manera muy ágil y, sobre todo, absolutamente divertida.
Quin trutger! *es, muy posiblemente, de lo mejor que ha hecho Xesc en recientes temporadas. Hay réplicas por completo memorables; hay escenas, como aquella en que el actor y director sostiene a un supuesto bebé, en las que se aplaude no sólo el efecto cómico, sino sobre todo la inteligencia textual; y, en suma, el espectador disfruta desde el principio hasta el final del espectáculo.*
Como también es habitual en Xesc, el reparto que le secunda se encuentra a un nivel muy digno, aunque casi es inevitable que sobresalga la caracterización de Joan Bibiloni y, una vez más, la entereza de Paquita Bover. La escenografía de Tatum, aunque muy convencional, es agradable de ver.
En resumen: Xesc obtuvo el jueves, en el Rialto, otro éxito más que ha de apilarse en su ya muy extensa colección. Y los aplausos merecidos que otorgó la audiencia, seguro que habrán llenado de orgullo, en el paraíso a donde van los cómicos, a los desaparecidos Antoni Díaz y Andreu Amer, a quienes Xesc quiso dedicárselos." (Francisco Rotger. "El Día". Palma de Mallorca. 3 de diciembre de 1988.)

"Hace diez días, el tarraconense Josep Lluís Carod pronunció una conferencia en Manacor. La bizarra propuesta llevaba por título "De Ramón Llull a Xesc Forteza". Aunque no conviene exagerar, tal vez el disertador atendió a la prolífica obra del hombre de teatro a la hora de parangonarlo con el visionario políglota. En

efecto, Xesc ha escrito una treintena de piezas, ha traducido diez, ha dirigido medio centenar, y ha interpretado más de cuatrocientos papeles a lo largo de su carrera. Únase a esto una categoria interpretativa fuera de concurso y que constituye un auténtico lujo por estas latitudes, apoyada en un rostro que semeja un retrato firmado por El Greco, con demasiado tiempo de centrifugado. Es un piloto de Fórmula 1 en el país de los peatones.

Pero en Quin trutger!, *el as del volante se ha subido a un seiscientos en mal estado, jugando la baza de la alta comedia —un sofá esplendoroso inunda el escenario— donde el público le pide astracán, y traicionado el "no vaig de missatges" que pregona el programa de mano con una carga de baja estofa contra la Democracia. En esta pretensión de afrontar y afrentar con su desnuda espada toda una concepción política, exhibe una ambición tan desmedida como la del beato medieval. La correcta situación inicial —la situación prejubilar del matrimonio que paladea anticipadamente unas vacaciones perennes, tras haber casado a sus cuatro hijos— se va al traste a lo largo de un primer acto tedioso, salvado tan sólo por una escena memorable con Joan Bibiloni —perfecto, sin más—, que firmarian Stan Laurel y Oliver Hardy, pese a la errónea disposición sobre el escenario de ambos actores a lo largo de un intercambio gutural rubricado por los llantos del yerno ficticio de Xesc, recién abandonado por su mujer.*

Sólo el compañero de Llull en la conferencia del catalán podia salvar el errático desarrollo posterior de la obra y, en efecto, Xesc Forteza tiene que emplearse con dedicación de apagafuegos para que sus incondicionales disculpen las faltas de conexión y el abuso de los chistes basados en modismos lingüísticos antes que en la chispa de los diálogos —ya que se habia renunciado de antemano al humor de situación—.

Pero donde el navio encalla es en las apostilas, totalmente innecesarias, que Xesc dedica indiscriminadamente a la Democracia y a la Constitución. Culpar a un articulado legislativo de las garambainas filiales —en la galeria sólo falta un retoño terrorista— resulta cuando menos chocante, y elevarse a buda de la carcundia no parecía indispensable. (...) A menudo, Xesc se queja de que escribe porque no le queda otro remedio, y razón no le falta. Pero su elegancia cómica se despliega sobre el escenario, buscando la complicidad de la platea tras cada chiste. Es Paquita Bover, sin embargo, quien se muestra arrasadora y excepcional en su triple papel de esposa resignada, madre resignada y abuela resignada. La "mamma" del clan no se arredra ante la dificultad de un papel que es mero trampolin para los chistes de sus compañeros de reparto, y acaba oscureciéndoles a todos y haciéndose acreedora al máximo elogio que merece un actor. Ella crea y cree a Maria.

En el otro platillo de la balanza, ninguno de los tres actores jóvenes que interpretan a los cuatro hijos tarambanas —Pilar Calatayud se desdobla en dos hermanas gemelas— aportó un gramo de gloria escénica a la noche del estreno. Sin embargo, Rafel Mesquida convirtió en estupenda una intervención episódica. A pesar de las carencias y los nervios, hubo aplausos cordiales, ramos de flores a discreción y la adivinanza fácil de que a Xesc no le dejará en la estacada su público.



Tampoco faltó un recuerdo emocionado a los desaparecidos Amer y Toni Díaz." (Matías Vallés. "Diario de Mallorca". Palma de Mallorca. 3 de diciembre de 1988.)

XIP-XAP. GRUPO DE ANIMACIÓN. Lérida

SARRABASTALL

Del colectivo. Estreno: 1 de abril de 1989, en la plaza de Sant Joan, de Lérida, dentro del Ciclo Inmersió Cultural del Ateneu Popular de Ponent.

COMPAÑÍA ESTABLE DE REPERTORIO DE TEATRO CLÁSICO ZAMPANÓ TEATRO. Madrid

EL SECRETO A VOCES

De Calderón de la Barca. Versión y dirección: José Maya y Amaya Curieses. Espacio escénico: Andrea D'Odorico. Vestuario: Cornejo. Coordinación de movimientos: Arnold Taraborrelli. Intérpretes: Francisco Maestre, Jesús Pérez Gil, Amaya Curieses, Pilar Pariente, Marisa Lahoz, José Maya, Kino Pueyo, Jesús Manuel Prieto y Harold Zúñiga. Estreno: 7 de septiembre de 1988, en el Festival Internacional de Teatro de Almagro, Ciudad Real. Espectáculo realizado en colaboración con el INAEM.

"Pertenece esta tardia comedia de Calderón, fechada hacia 1662, al género que se ha dado en llamar "comedia de capa y espada". En este montaje, sin embargo, ambos elementos escasean notablemente sin que por eso se pierda su

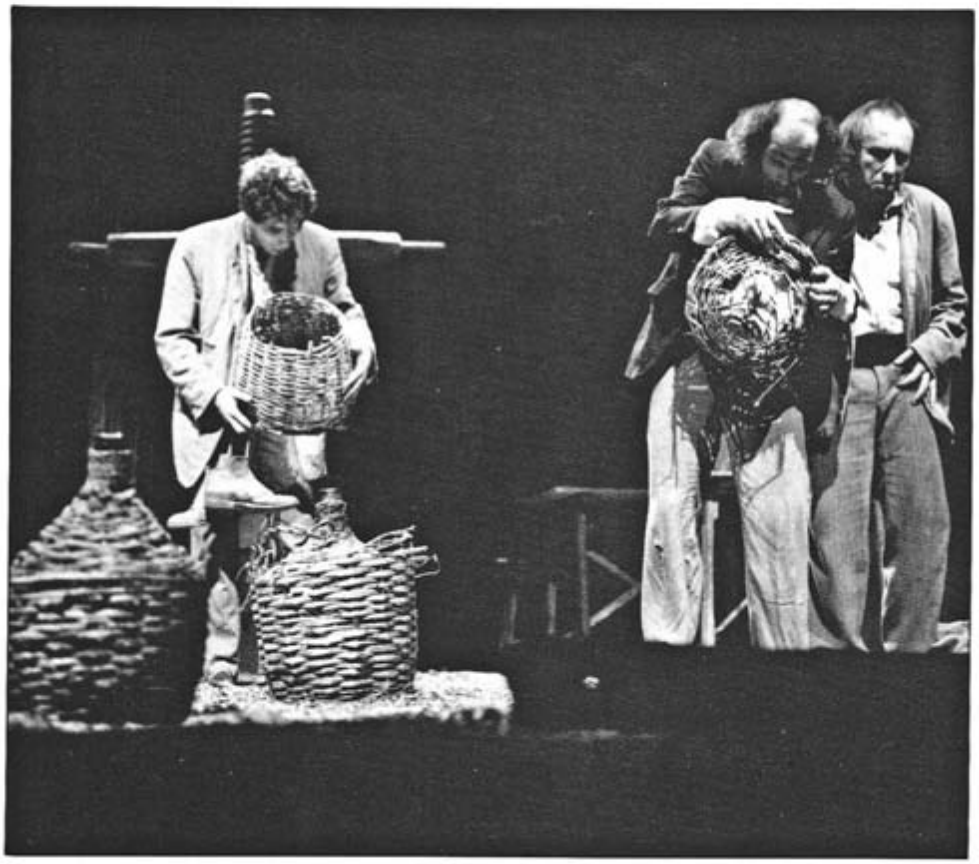


En la parte superior de esta página, un momento de "El secreto a voces", de Calderón de la Barca, por la compañía Zampanó. (Foto: Chicho). Debajo, "Con quien vengo, vengo", de Calderón. (Foto: Pilar Cembrero). En la otra página, actores de la Zaranda en "Vinagre de Jerez".

potencialidad de generar situaciones equívocas, que constituyen el ingrediente básico del enredo argumental en esta clase de comedias. (...) En esta comedia de Calderón los auténticos protagonistas no son las capas y las espadas, sino las cartas y las palabras. De ahí que en esta versión que nos ha ofrecido la compañía Zampanó fuera una carta la que cobrase en el inicio el lugar central de las tablas, dando pie a un juego escénico de silenciosas entradas y salidas de los personajes, que dan pistas de su peculiar caracterización a través del efecto que el descubrimiento de la misiva les produce. El intercambio de mensajes secretos, unos por escrito y otros "a voces" (mediante una clave de tipo anafórico que comparte la pareja protagonista para comunicarse en público sin que los demás se enteren), constituye el principal factor de construcción del enredo. La palabra alcanza, pues, un enorme valor por su doble capacidad comunicativa.
Una pieza de estas características precisaba de un montaje en que los accesorios se redujeran al mínimo. Así lo ha hecho la compañía Zampanó, que ha limitado su escenografía a una ágil utilización de los recursos escénicos del Corral y a algunos elementos como sillas, mesas o macetas que, al margen de su uso común, sirvieran para identificar el espacio de la acción. El vestuario de los personajes —única referencia al entorno italiano de la historia— completaba la ambientación, dejando a los actores el protagonismo del espectáculo y la tarea de dar vida a la indiscutible comicidad del texto calderoniano. Y, ciertamente, supieron responder con una interpretación bien conjuntada, con una gestualidad que subrayaba —sin caer nunca en la caricatura grotesca— los recursos cómicos y teatrales de la obra y con una dicción que —aunque a veces no respetaba totalmente la métrica del verso— resultó creíble (dentro de su convencionalidad) por la variedad de matices con que solventaron las diversas situaciones. No quiero dejar de señalar la labor callada, poco espectacular, pero correcta y adecuada de algunos miembros del equipo técnico como son los responsables de la iluminación y de la música. Pero de este equipo es preciso destacar el trabajo de Arnold Taraborrelli, responsable del movimiento escénico (cargo del que carecen muchas compañías), al que habría de felicitar entre otras cosas por su solución al problema de los apartes y por los recursos cómicos basados en el movimiento de los actores.
La función dirigida por Amaya Curieses y José Maya quizá no tuvo un carácter muy espectacular ni excesivamente innovador, pero resulta gratificante la existencia de un grupo joven que monta textos clásicos sin que parezcan desfasados, y que deja el buen sabor de boca del espectáculo bien hecho." (Pedro González Coello. "Lanza". Ciudad Real. 9 de septiembre de 1988.)

CON QUIEN VENGO, VENGO
De Calderón de la Barca. Dirección: Amaya Curieses y José Maya. Figurines: María Luisa Engel. Realización de vestuario: Cornejo. Coordinación de movimiento: Arnold Taraborrelli. Intérpretes: Marisa Lahoz, Amaya Curieses, Pilar Pariente, Francisco Maestre, Francisco Lahoz, Jesús M. Prieto, José Maya y Kino Pueyo. Estreno: 19 de julio de 1989, en el Corral de Comedias de Almagro, dentro del Festival Internacional de Teatro de Almagro. Compañía concertada con el INAEM del Ministerio de Cultura.

"(...) Con una trama tópica —dos damas y dos galanes buscándose, dos fantoches reprimiendo a los jóvenes— Calderón ofrecía un flanco a los cómicos para que llevaran la comedia hasta los lindes de la farsa. Es lo que hace Zampanó, que lleva diez años frecuentando a los clásicos, con desigual fortuna pero con seguro esfuerzo.
En Con quien vengo, vengo *han peinado el texto y, sobre todo, largas tiradas de versos con que el comediógrafo situaba en lugar y antecedentes la acción, y que para el teatro actual resultan inútiles. Hay tanto esfuerzo como falta de medios, y un ancho saco de esas buenas intenciones que plagan el camino que lleva a los clásicos.*
Voces destempladas, una dicción demasiado rauda en algunos actores, cierta pobreza de ideas en la concepción y una desmedida búsqueda de la carcajada para aliviar un texto que, de otro modo, sólo sería literatura dramática. Son los males, inevitables, de un teatro de aficionados que mantiene viva la vieja tradición de los clásicos, para que nadie diga que a nadie importan nada." (Mauro Armiño. "El Sol". Madrid. 18 de junio de 1990.)



ZARABANDA. Gijón

EL PAÑO DE INJURIAS
De Francisco Nieva. Dirección: Felipe Ruiz y Marian Osácar. Intérpretes: Marisa Melcón, Malvi Malillos, Mónica Boullosa, Lourdes Sánchez, Eva Vallines, Fernanda Rodríguez y José de Blas. Estreno: 21 de diciembre de 1988, en el Teatro de la Cátedra Jovellanos de Extensión Universitaria de Gijón.

LA ZARANDA (TEATRO INESTABLE DE ANDALUCÍA LA BAJA). Jerez de la Frontera (Cádiz)

VINAGRE DE JEREZ
Dramaturgia: Juan Macandé. Dirección: Juan Sánchez. Escenografía: Paco de la Belén. Intérpretes: Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos. Estreno: 5 de mayo de 1989, en el Teatro del Colegio de los Salesianos de Huesca, dentro de la IV Feria de Teatro de Aragón.

"Juan Macandé, como dramaturgo, y Juan Sánchez, en la dirección, han dado a luz, junto al notable trío actoral: Paco Sánchez (el cantaor Miguel, "Vinagre de Jerez"), Gaspar Campuzano (Antonio, el tocaor) y Enrique Bustos (Luis, el bailaor), algo sensiblemente más difícil que la pura y simple "obra de teatro flamenco al uso", suponiendo que exista semejante entelequia. Han conseguido algo tan meritorio y tan complicado como mostrar en alucinado esperpento

—donde no falta ni siquiera la esqueletomaquia, empréstamo del pintor jerezano González Ragel—, la otra cara, la más amarga de la moneda flamenca: no es un tópico. Ahí mismo, tras la escenografía vetusta de la antigua taberna y lagar, del capote taurino y del traje de volantes, está inmediatamente retratada la miseria, la temible "canina" —"¡Miguel, cincuenta duros y un plato de comía!"—, la vana ilusión, que pugna por resucitar, una vez más, dolorosamente, de sus cenizas —"¡Nosotros, los artistas, tenemos que levantar el vuelo...!"—.
¡Cuántos fallidos sueños de grandeza, cuánta hambre histórica acumulada tras el recuerdo de miles y miles de noches de cante y borrachera, de señorito y juerga, al cabo de las cuales los tres protagonistas se han visto abocados a su alcohólica y áspera lucidez!
No hay en toda la obra Vinagre de Jerez más ilustración musical que un enlatado, obsesionante y machacón compás inicial a bulerías paradas, y unos finales por tangos igualmente grabados. El resto es música de banda procesional, saeta rota apenas entonada, ineludible conformismo, senequismo popular, y pueblo con la cruz —la prensa del lagar— a cuestas; proyectos inalcanzables, remembranzas más o menos inverosímiles, todo lo que bulle detrás del boom actual del flamenco, de los macrofestivales del espectáculo al que tiene acceso el aficionado medio, que sabe que le gusta el flamenco, pero "que no podría explicar por qué".
En apretado resumen: una buena, convincente interpretación, una excelente idea, que utiliza abiertamente tanto recursos de Quiñones o de Távora, como planteamientos gloriosamente iconoclastas expresados por Cansinos Assens en "La copla andaluza", y una sentencia definitiva, síntesis de la obra, bestial por lo sincera, por lo evidente, y que hace estremecer al espectador como si hubiera recibido un latigazo. La confiesa el viejo cantaor, cansado, fracasado, alimentando aún su dignidad con fuerzas extraídas no se sabe de qué o de cuántas flaquezas: "Cantar es ir preparando el toro para la muerte, igual que hace la vida con nosotros"." (Miguel Ángel González. "Ideal". Granada. 26 de julio de 1989.)

"(...) Vinagre de Jerez es como dicen estos hacedores del Teatro Inestable de Andalucía la Baja, un "vino echao a perdé", un trago fuerte y agrio que hace espeluznar al alma y que conserva el olor, el sabor y el dolor de un Sur demasiado hondo, tal vez inaccesible, para un público no iniciado en su mundo. (...) En las puertas de los noventa, La Zaranda con este Vinagre de Jerez posee la vocación y las actitudes como para emblematizar desde las actuales premisas la respuesta de este momento. Por eso aparece tan subyugante este amargor que produce Vinagre de Jerez. Porque, a pequeños sorbos, arroja al espectador un brillo de lucidez. La que se produce cuando se percibe que destila una alta dosis de autenticidad: la que oferta un diagnóstico certero de los males de la sociedad que refleja.
La Zaranda obtiene la solera de su brebaje, tan incómodo y desolador como fascinante y preciso, con un puñado de viejos tópicos andaluces, algunas gotas de un buñuelismo descarnado de burguesía y el recuerdo de Beckett.
De las muchas puertas que se abren con este Vinagre de Jerez, sobrecoge la de la infinita soledad de sus personajes y la de su laberíntico diálogo que parece no ir hacia ningún lado girando sobre sí mismo en espirales sin retorno. Frente a la esperanzadora proclama de lo que La Cuadra dibujó en su tiempo, La Zaranda ofrece la desolación de tres personajes interpretados por otros tres actores que parecen haber nacido para ello.
Hay suficiencia actoral, sabiduría en la dirección y magnetismo en su dramaturgia. Con ello se cuenta el abandono de los, quizás, tres últimos supervivientes de un tablao flamenco, figura de esa Andalucía que palpita en su texto. Un cantaor, un bailaor y un guitarrista, los últimos guardianes del cante hondo gestado en el pueblo y nacido desde dentro, destilan el pringe del mucho vino bebido quizá para olvidar la mayor miseria que rodea a su existencia. Los tres esperan un milagro que ya no sucederá. Son los restos de un cuadro que ya jamás brillará con farolillos y que se muestra condenado a repetirse a sí mismo en una espera a Godot que llegará irremisiblemente tarde.
Todos los elementos de la escenografía del Sur son combinados con corrosiva actitud por La Zaranda. Todos ellos, de manera más o menos relevante, vierten en su "vinagre" sus distintivos, esas señas de identidad, esos rasgos con los que durante años se ha identificado a las tierras del Sur. Pero esas signaturas disfrazadas de algarabía y cachondeo, esos rasgos tradicionales que tanto han atraído a los cachorros de los señoritos de todos los tiempos, están subvertidos, agonizan en sí mismos por la mordedura de algo que emana desde su interior: el puro agotamiento de un sentimiento que ha perdido su sitio. Con ello, sólo queda el patético gesto de morir apretando con fuerza un puñado de esa tierra, en cuyo seno se aferran las raíces de ese Sur interior, misterioso y hermético, cuyo sabor aunque sea avinagrado, es también y sin duda, profundamente jerezano.
Esa es la gran lección de La Zaranda, la de haber sabido rozar las entrañas de lo más profundo, en una hechizante mezcla entre lo tradicional y lo contemporáneo. El resultado no es otro que una propuesta teatral que abanderará el recuerdo de este tiempo." (Juan Zapater. "Navarra Hoy". Pamplona. 4 de diciembre de 1989.)

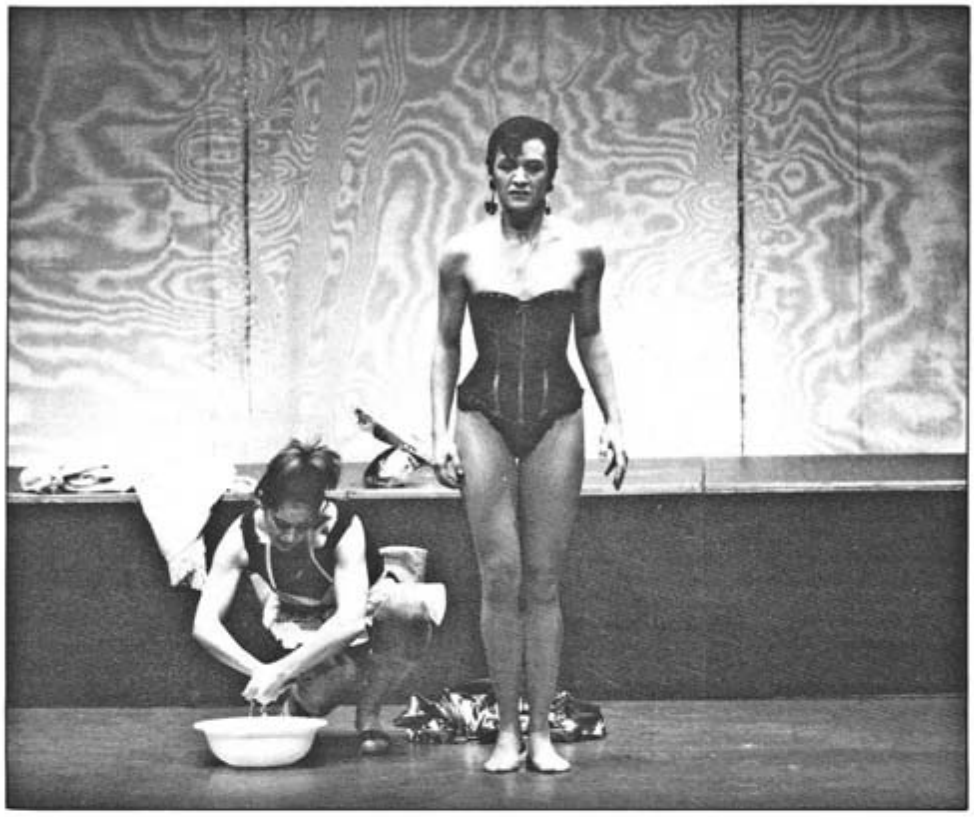
"(...) El espectáculo Vinagre de Jerez se está convirtiendo en uno de los éxitos más sonados del teatro independiente actual, por muchos motivos: su buena factura, su limpieza y, sobre todo, por ese gancho desgarrador que posee lo andaluz llevado a las tablas cuando se prescinde de la visión folclórica barata y se trabaja a partir de la sinceridad, combinando a iguales dosis lirismo, humor y dramatismo, ternura e ironía. Semejantes presupuestos valieron a La Cuadra, en su primera época, unas señas de identidad que parecen haber perdido detrás de las elevadas producciones y los alardes escenográficos. Pues bien, esa sencillez inicial del colectivo sevillano ha sido retomada por este grupo gaditano, que triunfó ya en el Festival Iberoamericano de Teatro y caló, sin duda, entre el público alicantino.
A resaltar la fuerza de unos actores que poseen la gracia de la comunicación, y el comedido apoyo técnico, al servicio siempre del trabajo interpretativo, como debe ser." (Juan Luis. "La Verdad". Alicante, 21 de enero de 1990.)

ZASCANDIL TEATRO. Madrid

LAS BIZARRÍAS DE BELISA

De Lope de Vega. Adaptación: José Estruch. Dirección: Carlos Vides. Escenografía y vestuario: Albahaca Estudio de Teatro. Intérpretes: Soledad Rolandi, Andrés Lima, Marisol López, Blanca Portillo, Chema Adeva y Fernando Romo. Estreno: 27 de octubre de 1988, en el Teatro Menacho de Badajoz. Espectáculo realizado en colaboración con el INAEM.

"Obra póstuma del ingente Lope, Las bizarrías de Belisa fue escrita en los estertores del final de su vida, sobre 1634, por lo que se considera su última comedia. Autor de unos 1.500 títulos de burla y enredo, la representación del pasado jueves en el Teatro Menacho de Badajoz se inscribe en la mejor tradición del vodevil castellano y refunde con gran ligereza y alegría las líneas maestras del Fénix de los Ingenios, aunque entonces, retirado de la vida mundana como anciano sacerdote, arrastrara el peso de numerosos procesos procurados por sus muchos amancebamientos, lo que no deja de asombrarnos dada la frescura juvenil de las obras. En ella, Belisa no es otra que Isabel Urbina, dama con quien don Félix contrajo matrimonio por poderes y raptó al regresar a Madrid tras su destierro en Valencia acusado de difamación.
Zascandil Teatro es un grupo ya maduro, y en la particular adaptación que lleva a la escena eso se nota. Sin entrar en controversias bizantinas sobre la validez o no de las actualizaciones —en teatro cualquier otra intención, quiso "divertir el pensamiento", algo que la sola trama consigue en la primera escena, donde ya, como entrando de bruces, sitúa al espectador envolviéndole de lleno —por algo Lope revolucionó el teatro de su tiempo. Zascandil ha mantenido la situación especial —las referencias madrileñas a El Prado o el Manzanares son continuas— pero ha trasladado la acción a los años cincuenta, más propios del star-sistem holliwodiense que de nuestra realidad franquista, lo que confiere a la comedia una plasticidad seductora. La anacronía que supone escuchar el verso de Belisa envuelta en trajes ceñidos, tul y tacón de aguja —el vestuario es francamente deslumbrante—, lejos de desprender extrañeza le imprime un efecto de comicidad, una gracia ingeniosa. Lástima que el abuso de algunos estereotipos —el pasota chulapón, el romántico enfermo de amores, la androginia de un criado— busque la sonrisa fácil con formas exageradas. La intensidad vivida por Lope en asuntos de amores es en esta obra elevada al papel de la mujer, la verdadera protagonista, y la destacada presencia de Belisa tiene en Blanca Portillo la mejor interpretación del reparto. La dificultad que entraña el juego del verso —aligerado a buen ritmo— no encuentra obstáculos en los actores ni el ballet de corte, a veces más cercano a la revista, con que se mueven por un escenario desnudo de atrezzo.
Los elementos cinematográficos son continuos, y es ahí donde radica la mayor originalidad del montaje: referencias al cine negro, al musical americano, o la técnica del flash-back. Y en todo ese eclecticismo, la música —barroca, Wagner e incluso Mat Bianco— se entreteje con el resto, no se sabe si con mucho acierto pero, eso sí, seleccionada con buen gusto." (Alfonso





Dos escenas de "Las bizarrias de Belisa", de Lope de Vega, a cargo del grupo Zascandil. (Fotos: Chicho).

Cortés. "Extremadura". Badajoz. 30 de octubre de 1988.)

"(...) Zascandil Teatro ha apostado por un Lope de alta comedia, por su aburguesamiento. Y para ello ha utilizado, más que recursos escénicos, cinematográficos: leves toques de "flash-back" (aparición de don Juan en la carroza de Belisa), de cine policíaco (pelea en la calle). Un intento, en fin, de actualizar un teatro áureo, perfectamente loable, pero dificilmente sostenible. Lo mejor, sin duda alguna, la aligeración del verso lopesco y el ritmo escénico que han sabido imprimir a Las bizarrías. *Lo más discutible, la mezcla de registros utilizados en la configuración de los personajes. "Cheli" madrileño en el caso de Tello, el criado de don Juan; "maripuris", las criadas de los personajes femeninos. O alta comedia, en definitiva —para lo cual están muy bien Belisa y Lucinda—. Destaca la actuación. A su origen "escolar" (de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid), los de Zascandil han añadido la veteranía que les confiere sus ya numerosos montajes. Una buena dicción y naturalizada con el verso (bajo la dirección del profesor Estruch), con una Blanca Portillo (Belisa) estupenda y, en general, un tono acorde de los demás actores: un trabajo coherente, de grupo en definitiva, bajo la dirección habitual de Carlos Vides. Si el teatro áureo, el de Lope en concreto, no alcanza las cotas de universalidad y posible actualidad que todos desearíamos, no se le puede negar a Zascandil el esfuerzo por exprimirle todo su jugo."* (Francisco Muñoz Ramírez. "Hoy". Badajoz. 29 de octubre de 1988.)

ZENIT TEATRE. Gerona

MENÚ

De Berty Tovias Wertheimer y el colectivo. Dirección: Berty Tovias Wertheimer. Escenografía y vestuario: Julià Colomer. Intérpretes: Mercè Fuentes, Abelard Ventura y Pep Mora. Estreno: 8 de junio de 1989, en el Teatro Municipal de Gerona. Espectáculo producido por el Petit Circ del Carrer y con la colaboración de la Generalitat de Cataluña.

"(...) El Zenit Teatre de la mano de Berty Tovias, y en un preciosista y efectivo espacio escénico ideado por Julià Colomer, ha montado un restaurante imaginario donde no falta de nada, tal como dice Fonalleras en el programa de mano, para servir una comida gastronómico-poética de primera categoria. No le fallan los actores (principalmente ellos), no le falla la concepción, ni la originalidad. Ahora bien, quizá no es suficiente. Puede exigirse más de un espectáculo que ya lo tiene todo para ser completo. En primer lugar, medida: lo cocinado seria más gustoso si fuera más conciso, más breve, y perdiera algunos excesos en la condimentación de los gags. En segundo lugar, deberian concretarse más las situaciones, con un trazo más seguro, y también el desdoblamiento de los personajes. Los "leitmotivs" ganarian efectividad si se marcara más claramente la alternativa de tensiones y relajamientos, de paroxismos textuales y lirismo —como aquel extraordinario del concierto con los vasos de vidrio—. Una parte de esto se conseguirá a copia de representaciones. Otra, con un esfuerzo de clarificación desde la dirección y un poco de lima. Y después, buen provecho a todos." (Pere Puig. "Punt Diari". Gerona. 11 de junio de 1989.)

"(...) El restaurante donde se sitúan las pequeñas acciones de este original espectáculo es conocido con el nombre de Chez Magritte. La sospechosa relación del nombre con el de un célebre pintor surrealista no deberia extrañar a nadie a medida que los actores hacen avanzar la acción: Menú *se ha edificado sobre una estética que tiene sus fuentes de inspiración en la plástica y la poesia del automatismo psíquico.*
El terceto protagonista rehúye la previsible fórmula de comicidad a tres que ha tenido en la excelente labor del Tricicle su más feliz concreción, y se lanza a la búsqueda de un humor onírico y poético en que no nos puede extrañar que los clientes del restaurante emerjan de una lata de basura, que los camareros aparezcan con cazuelas cubriéndoles la cabeza o que un cuchillo y un tenedor sirvan para desvestir el cuerpo de una mujer sobre la mesa puesta.
No todo el espectáculo tiene la misma fuerza: ideas excelentes dan paso a otras de más dudosa eficacia, y la dirección de Berty Tovias Wertheimer parece más preocupada por la fascinación plástica que por el ritmo interno del espectáculo. A pesar de todo la imaginación es evidente, la bien hallada teatralización de gags procedentes del malabarismo y la magia, y el original contenido de la propuesta han puesto unas dignísimas notas de divertido surrealismo en la programación de la Carpa." (Xavier Pérez. "Auvi". Barcelona. 10 de noviembre de 1989.)

"(...) Para que no haya dudas en lo del homenaje, el restaurante donde se guisa y sirve este Menú

tiene nombre francés "Chez Magritte", y sus protagonistas hablan en francés o mejor dicho, balbucean fonética afrancesada, se enzarzan en discusiones onomatopéyicas, a veces excesivamente largas, que, lamentablemente, a medida que avanza el espectáculo, abandonan su graciosa calidad de onomatopeya lingüística y adoptan la lengua vecina tal cual, literal. A nuestro entender, con ello se desvirtúa la sonrisa poética de Menú.

Un homenaje a Deschamps que alcanza su mejor expresión con el formidable trabajo y presencia escénica de Abelard Ventura en su logrado papel de camarero infelizote, displicente, despistado y algo perezoso: una portentosa réplica del personaje que Deschamps encarnaba en su memorable C'est dimanche.

Pero a diferencia de C'est dimanche *que funcionaba con precisión de relojería,* Menú *adolece todavía de poca agilidad, le falta encontrar y fabricar ese ritmo musical y coreográfico que el espectáculo requiere. A* Menú *le sobra por lo menos un cuarto de hora, o quizás algo más. Y en cambio le falta por resolver el indeciso final, por otro lado lleno de fecundas ideas, bellas imágenes y poesía. Le falta también una mayor alarde de fantasía poética, imaginar más delirios al estilo de ese feliz salto mágico desde la banalidad del comedor al idílico "pick-nick" en el campo.*

Aunque le falta rodaje, más tiempo de cocción, menos pimienta, menos chiste fácil y más poesía, Menú *es un estimable y apetitoso cubierto, con unos entremeses de divertidos "gags", con un segundo plato de bellas y evocadoras imágenes y unos postres quizás algo indigestos pero con alguna guinda de deliciosa poesía."* (F. Burguet i Ardiaca. "El País". 4 de julio de 1989.)

ZIDRACA. Tarragona

UNA JORNADA PARTICULAR
De Ettore Scola y Ruggero Maccari. Dirección: Maties Giné. Intérpretes: Josep Dalmau, Carme Tàpies, María Salvadó y Daniel Milà. Estreno: 28 de junio de 1989, en el salón de actos de la Caixa de Tarragona.

VETLLADA AMB T. WILLIAMS
Espectáculo compuesto por "La marquesa de la loció matamicrobis", "Cremo en flamarades, cridà el fènix" y "Una perfecta anàlisi feta per un lloro" de Tennessee Williams. Dirección: Maties Giné. Escenografía: César Reglero. Intérpretes: María Montlleó, Carme Tàpies, Daniel Milà, Pere Lluís Mulet, Paloma Porras, Núria Arenas, Conxa Torres y David Pujol. Estreno: 22 de junio de 1989, en el salon de actos de la Caixa de Tarragona.

ZINGILI-ZANGALA. Rentería (Guipúzcoa)

CLOWN-KLAK
Del colectivo. Dirección: Virginia Imaz. Música: Renato Baleruz y Carmen Aguinagalde. Coreografía: Arantxa Galdós. Intérpretes: Pedro Arnáez y Lu González. Estreno: 24 de febrero de 1989, en la Sala Niessen de Rentería (Guipúzcoa).

ZINTZILIK. San Sebastián

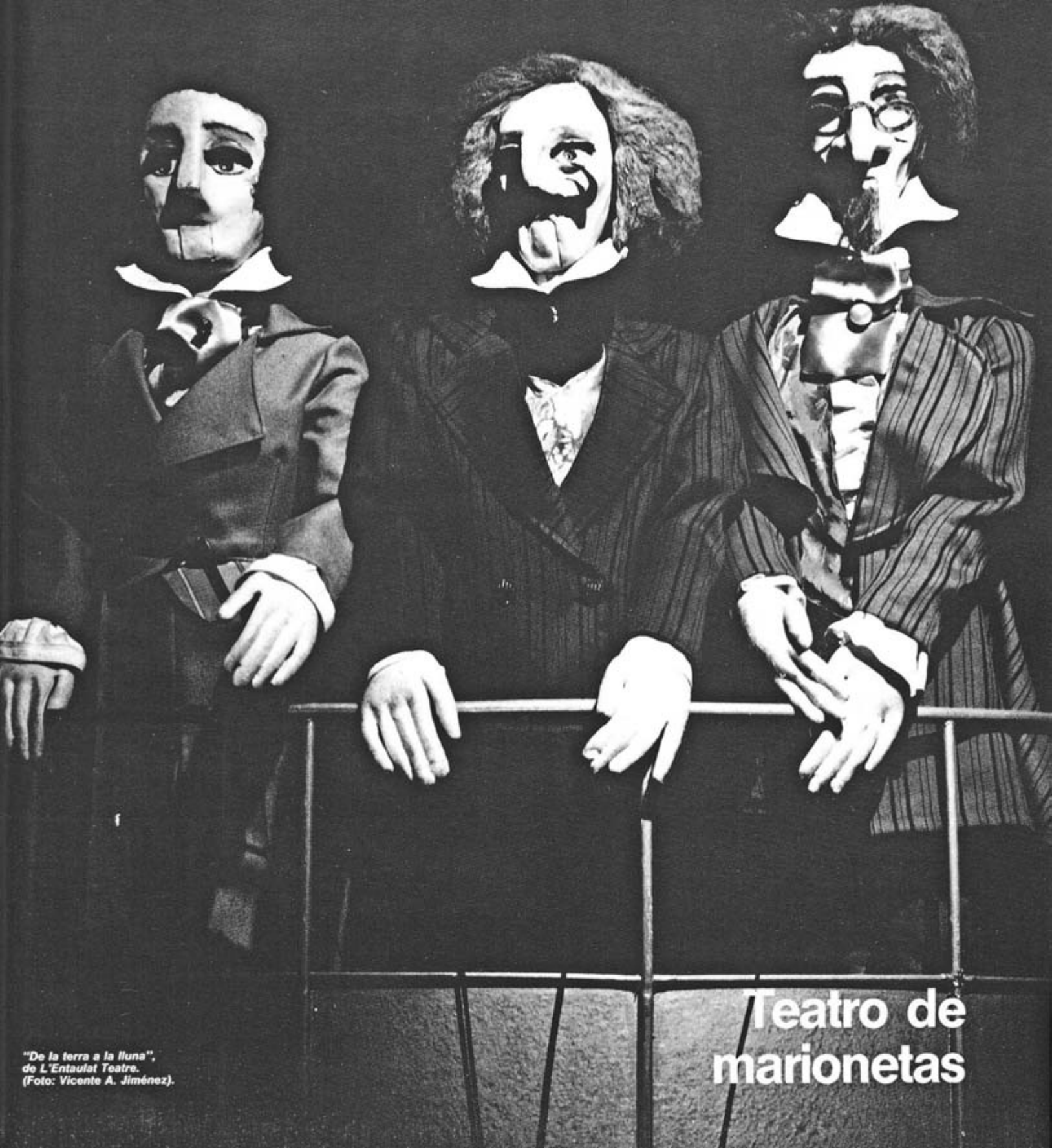
LA NOTICIA
De Rafael Mendizábal. Dirección: Jokin Cueto. Escenografía: Andrea D'Odorico. Intérpretes: Karmele Aramburu, Felipe Barandiarán, Juan María Segués, Cecilia Galagarra y Fama. Estreno: 4 de noviembre de 1988, en el Teatro Principal de San Sebastián.

"No deja de tener un buen planteamiento esta nueva obra de Rafael Mendizábal, estrenada por el grupo Zintzilik. La obra va más allá, en este primer planteamiento, de una simple comedia de evasión, porque entre burlas y veras al principio, adentrándose luego, cada vez más, en una situación dramática, el autor nos hace tocar los límites y las fronteras de la congoja humana, en esa desoladora soledad en la que un hombre puede encontrarse a causa de un accidente fortuito como le viene a suceder al protagonista (...)
En la segunda parte, el panorama cambia. Aquí, nos encontramos con el reverso del drama. Todo lo que fue pugnacidad y negación de la vida se nos trueca ahora en halago y complicidad. La situación del personaje ha sufrido una mutación de 180 grados. Pero este cambio posicional del personaje, ¿de qué manera se transforma en beneficio para la obra? En cierto modo, la tragedia ha dado paso a la comedia. Por otra parte, aquí, como a los toreros ante la suerte suprema, se le pide al autor que "entre a matar". Y valiéndose de un recurso teatral, no sabemos si demasiado acertado, no sabemos si demasiado bien llevado... Pero, en definitiva, la obra ha quedado lista, y ahí estamos, ante una tragicomedia que tiene por protagonista, más que a un hombre a una situación, situación que sabe Mendizábal poner de manifiesto y situación con la que mostrará una denuncia de los medios de comunicación que gustan de hacer carne en la espectacularidad del escándalo...
El grupo Zintzilik pone la obra con eficiencia, con efectividad. Son cinco actores que no tienen ni un momento de vacilación en sus respectivos papeles, que están bien compenetrados. Felipe Barandiarán, actor proveniente del cine, interpreta con nervio y arrestos al protagonista; está bien secundado por Karmele Aramburu, actriz de muchas tablas y que le ha sabido tomar el pulso a un escenario hábilmente dispuesto. Los otros tres componentes del reparto, en papeles menores, bien, en una obra que se distingue por su denuncia, por su profundidad, por su amenidad también..." (Santiago Alzarna. "El Diario Vasco". San Sebastián. 5 de noviembre de 1988.)

"Así como se han acuñado géneros como la ciencia-ficción y la política-ficción. La noticia *sellaría lo que podríamos llamar con cierta imprecisión "socio-ficción", toda vez que pese a la vaguedad del término la obra de Rafael Mendizábal trata de una descabellada hipótesis que relata la profunda modificación que sufre la vida de un hombre convencional cuando por error es presentado públicamente como homosexual.*
Tal empeño temático se hace sospechoso de una anacronía que viene a confirmar, por si hubiera dudas, un lenguaje desinhibido y campechano que obliga a los actores a abundar en frases coloquiales, insultos y ordinarieces que tienen a bien brillar por aquello de llamar al pan, pan y al "maricón, maricón".
Semejante argumento digno del "Vecino del quinto", parte mal porque sencillamente es inverosímil que nadie sea tan drásticamente afectado por un equívoco vodevilesco y ramplón, de forma que las consecuencias del incidente sobre el que se monta el argumento se antojan excesivas, falsas y lo que es peor, gratuitas (...) Sin texto que merezca ese nombre en una obra que aspira a él, no hay actor que valga. De manera que la empresa que se trae entre manos Zintzilik es misión imposible más propia de un Alonso Quijano en plena fobia molinera. Por lo demás el tono interpretativo se ajusta, aunque no en todo el reparto, a las escasas posibilidades que permite La noticia. *Los intérpretes cruzan por la escena con alguna irregularidad, pequeños desfallecimientos porque se precisa mucha fortaleza para asumir las barbaridades que se dicen, pero no impiden lo inevitable, mostrar que* La noticia *es un montaje caduco, simplón y mediocre, puro remedo del tradicional teatro madrileño en gira por provincias pero resuelto con menos oficio, todo está un poco más verde, y además con un libreto raquítico, sin enjundia ni gracia y sin ni siquiera la más elemental estructura dramática que redima un montaje vulgar y fácil, desprovisto de cualquier relevancia propia."* (Juan Zapater. "Navarra, Hoy". Pamplona. 21 de noviembre de 1988.)

ZOOTROP TEATRO. Olot (Gerona)

FRENESÍ (UN NERVI REBEL)
Del colectivo. Dirección: Xavier Ruscalleda. Escenografía: Xavier Bulbena. Intérpretes: Pep Fargas y Cinta Sans. Estreno: 28 de mayo de 1989, en Teatro Municipal de Olot (Gerona).



Teatro de marionetas

"De la terra a la lluna", de L'Entaulat Teatre. (Foto: Vicente A. Jiménez).

COOPERATIVA DE TEATRO ACHIPERRE. Zamora

LOS AMORES DE REGALIZ
De José Luis Alonso de Santos. Dirección: Cándido de Castro. Escenografía: Agnès de Begelman. Intérpretes: Agnès de Begelman, Cándido de Castro, Francisco Funcia, Faustino Iglesias, Nohemi Ríos, Ana I. Roncero y Antonio Vergara. Estreno: 10 de abril de 1989, en el Colegio La Villarina (Zamora).

ALDEBAŔAN TEATRO DE TÍTERES. Sevilla

LA ROSA DE PAPEL
De Ramón del Valle-Inclán. Dirección y escenografía: Francisco Cornejo Vega y María José González de la Lastra. Música: Carlos Rodero. Intérpretes: Francisco Cornejo Vega y María José González de la Lastra. Estreno: 10 de febrero de 1989, en el Teatro del Centro Cívico Cultural de Mairena de Aljarafe (Sevilla).

TÍTERES DE ALEJANDRO CORRAL. Granada

ANTROPOFOBIAS
De Alejandro Corral. Manipulador: Alejandro Corral. Estreno: 25 de noviembre de 1988, en el Festival Internacional de Títeres de Tolosa (Guipúzcoa).

TÍTERES ATIZA! Sevilla

¿TE CUENTO UN CUENTO?
Del colectivo. Música: Pepe Escalante. Manipuladores: Meli Fernández, Lola Martín y Jordi Avellaneda. Estreno: 11 de mayo de 1989, en el pabellón de Uruguay de Sevilla.

BAGATELA. Castellón

NI SI NI SET/NI SI NI SIETE
Del colectivo. Coordinación de texto: Amparo Ruiz. Intérpretes: Manuel Brancal, Gloria Rodríguez y Amparo Ruiz. Estreno: 3 de enero de 1989, en el Parque de Santa Clara de Castellón.

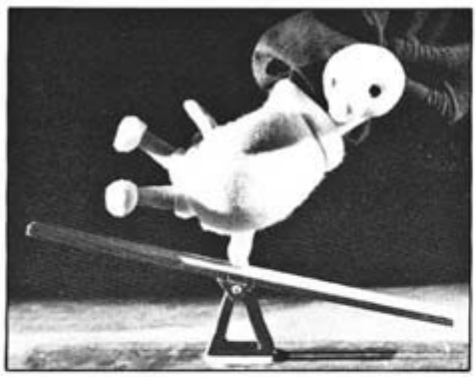
CONTES DE LA LLUNA/CUENTOS DE LA LUNA
Del colectivo. Coordinación de texto: Amparo Ruiz. Intérpretes: Manuel Brancal, Amparo Ruiz y Gloria Rodríguez. Estreno: 2 de febrero de 1989 en la guardería "Sambori" de Onda (Castellón).

BAMBALINA TITELLES. Albaida (Valencia)

PINOCHO
Basado en cuentos de Carlo Collodi. Guión: Vicent Vila. Dirección: Rafa Calatayud y Vicent Vila. Escenografía, marionetas y vestuario: Jaume Policarpo y Vicent Vila. Música: Ramón Cardo. Intérpretes: Josep Policarpo, Berna Llobell, Pilar Algarra, Jaume Policarpo, Raquel Ricart y Josep Burgos. Estreno: 9 de enero de 1989, en el Teatro de los Sueños, de Valencia. Compañía concertada con la Generalitat de Valencia.







De arriba a abajo, "Los amores de regaliz", de Achiperre; Aldebarán presentando "La rosa de papel", de Valle-Inclán; y "¿Te cuento un cuento?", de Títeres Atiza.

"(...) Entrando en el Pinocho *que propone Bambalina Titelles, hay que mencionar en seguida la perfección técnica de este consolidado grupo de marionetistas valencianos, así como la imaginación para resolver, con gran economía de medios, grandes escenas de bosque y de mar, prácticamente consecutivas. Este* Pinocho *con personajes reales —el carpintero y su gruñona mujer, Gepetto— pasa hacia las marionetas desde el momento en que este último adquiere el tronco parlanchín para hacer al muñeco* Pinocho. *Las aventuras de este singular personaje han sido un tanto dulcificadas en su trayectoria y en su exposición, mostrando los momentos menos duros de su aprendizaje. Es sabido que el* Pinocho *de Collodi funciona como una fábula acerca del aprendizaje infantil y de las consecuencias de la mentira, que el autor vinculaba al sufrimiento. Es precisamente ese aspecto el que aparece suavizado en esta versión, que busca, sobre todo, la diversión y el entretenimiento del público infantil. Y, desde luego, lo consigue plenamente. Es, además, muy estimulante contemplar la atención con que los niños siguen el desarrollo de la acción, y cómo se identifican con el diminuto personaje de madera. Un excelente trabajo de Bambalina Titelles."* (J. A. M. "Levante". Valencia. 14 de enero de 1989.)

"(...) Bambalina ha hecho una gran labor escenográfica y técnica para aproximarnos al ambiente de la historia. La Italia novecentista, que acaba un siglo. El prólogo que nos presenta entre maese Cereza y maese Panocha o Gepetto es, sin embargo, pesado. Como pesa más la











En la parte superior, "Pinocho", de Bambalina. (Foto: Vicente A. Jiménez). En la fila del medio, "Tarta el Hada", de la Bicicleta, a la izquierda, y uno de los títeres de El Buhonero en "Si yo fuera... una orquesta", a la derecha. A la izquierda de estas líneas, una escena de "El unicornio azul", por el grupo Bihar, y sobre este texto, títeres de Cachirulo en "La bella y la bestia".

carga técnica que la teatral de este grupo, cuyos componentes no logran superar la acción, ni la dicción de los muñecos. Maravillosos son los personajes del taller de carpintería de Gepetto, o el teatrillo de Comefuego, la fonda, la ballena, la casa del hada. Los telones en los distintos pasajes nos introducen materialmente en esa bella estética. El grupo valenciano no se ha echado atrás para afrontar los diversos capítulos, las aportaciones de la magia de las luces, con cámaras, teatro negro y sombras consiguen el propósito de hacer verosímil lo inverosímil, que el muñeco Pinocho sea uno más al lado de los actores a los que siempre supera como personaje. En fin, el festival se ha cerrado con una buena integración de muñecos y actores, a los que un mejor acabado, voces y texto redondearían en perfección." (Francisco Díaz-Faes. "La Nueva España". Oviedo. 3 de enero de 1990.)

TALLER DE TÍTERES LA BICICLETA. Murcia

TARTA EL HADA
De Ramona Olivares. Dirección: Paca García. Escenografía: Fernando Vidal. Intérpretes-manipuladores: Aniceto Roca, Paca García, Ramona Olivares y Fernando Vidal. Estreno: 31 de marzo de 1989, en el Teatro Romea de Murcia.

TEATRO DE TÍTERES BIHAR. Sestao (Vizcaya)

EL UNICORNIO AZUL
Del colectivo. Intérpretes: Felipe Carduño y Nati Cuevas. Estreno: 18 de diciembre de 1988, en el Festival de Títeres de Sestao.

BINIXIFLAT. Arenys de Munt (Barcelona)

PASCUAL
Guión y Dirección: Gabriel Porcel López. Escenografía: L'Obrador. Música: Enric Armengol y Xavier Batllès. Intérpretes: Vicent Ortolà, David Sant y Biel Porcel. Estreno: 26 de diciembre de 1988 en Elorrio (Vizcaya).

TEATRO DEL BUHONERO. Guadalajara

SI YO FUERA UNA ORQUESTA
De Óscar Sosa. Dirección: Óscar Sosa. Manipuladores: Óscar Sosa y Félix Fernández. Estreno: 2 de junio de 1989, en la Casa de Cultura de Hellín (Albacete).

CACHIRULO. Santiago de Compostela (La Coruña)

EL ROMANCE DE DON RODRIGO
Texto y dirección: Jorge Rey. Escenografía: Lidia Araújo. Música: Marcelo Manuel y Pablo Suárez. Intérpretes: Larraitz Urruzola, Cristina Trigo, Luis Varela y Carlos Clemente Martínez. Estreno: 31 de mayo de 1989, en el Festival Artistas por la Paz de Santiago (La Coruña).

LA BELLA Y LA BESTIA
Texto y Dirección: Jorge Rey. Escenografía: Pablo Suárez. Música: Marcelo Manuel y Pablo Suárez. Intérpretes: Larraitz Urruzola, Cristina Trigo y Jorge Rey. Estreno: 6 de noviembre de 1988, en el Ciclo Domingos de Furabolas de Boiro (La Coruña).

LA CARRETA TEATRO. Elche (Alicante)

FANTASÍAS
De Nicoletta Costa y Francisco Guirado. Adaptación: Francisco Guirado. Dirección: Manuela Montalvo. Figurines: Pilar Andújar y Manuela Montalvo. Actores-manipuladores: Manuela Montalvo y Francisco Guirado. Estreno: 20 de junio de 1988, en el Gran Teatro de Elche (Alicante). Espectáculo patrocinado por la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

MARIONETAS DE HILO DE CÉSAR LINARI. Granada

Durante la presente temporada 1988-1989 ha incorporado a su repertorio los siguientes montajes: *Que fas?*, de César Linari; *El Cascanueces*, sobre un antiguo ruso; *El cuervo, El corazón delator y Un viaje a la Luna*, de Edgar Allan Poe.

COBAYA. Bilbao

EL TESORO DE SILVESTRE
De Anzhel Wagenstein. Dirección: Javier Pérez. Escenografía: Isabel Zuazo. Intérpretes: Virginia Alonso, Amalia Sánchez, Jon Ariño, Josu Bilbao y Javier Pérez. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en Salón de Actos A.H.V. dentro del Festival Internacional de Marionetas de Sestao.

"(...) El tesoro de Silvestre *es una historia maliciosa, como para chicos de doce a trece años un poco corrompidos. Los personajes son piratas del siglo XV, ingleses, españoles de buena cuna o normalitos, que se sirven de un fraile bribón para recibir informes de piratas confesos y arrepentidos, sobre la existencia de tesoros ocultos. La presentación en el programa de la obra cuenta que "la tradicional historia se resquebraja cuando los sufridos piratas se encuentran en una isla totalmente controlada por una moderna multinacional norteamericana que encima les confisca los galeones... ¿Es posible que el viaje haya durado cinco siglos?*
Está más firme el espectáculo en lo que ofrece de relato convencional, en lo que tiene de mimetización del teatro humano. Diálogos y parlamentos, copia de lo real. Los personajes son divertidas parodias de tipos. El fraile trapisondista es gracioso, y el tartamudo aventurero un viejo hallazgo del teatro viejo. Las mujeres o los autóctonos como indiecitos del domund. Queda más corta la ambición en el aspecto formal. Son mucho más atrevidos los americanos de verdad que los de esta ficción. Y sus bananas más hipnóticas. Incluso no es proporcionado que Dagoll Dagom saque al escenario un casi auténtico bajel pirata, mientras que en este teatro sin límites que es el de la marioneta, se recurra a unas proyecciones para fingir el periplo náutico.







En esta página, de arriba a abajo, "El tesoro de Silvestre", de Cobaya; "El mejor tesoro", por la Deliciosa Royala, y otra obra del mismo grupo: "El rompemuñecos". (Fotos: Pilar Cembrero). En la otra página, en la parte superior, una escena de "De la terra a la lluna", por L'Entaulat Teatre. (Foto: Vicente A. Jiménez). En medio, a la izquierda, "Subsol", de L'Estaquirot; a la derecha, un momento de "Espantallo amigo", de Faba na ola. (Foto: Anxo Iglesias). Debajo, a la izquierda, los títeres de La Fanfarra en "Malic enamorado"; y a la derecha, "Cosas del cierzo", de Garabaitia.

Que la historia la proponga Cobaya como un guiño al público camino de 1992, tiene también su aire de travesura sabihonda. Y nada más, o nada menos.
La representación en el Ayala a tan larga distancia de unas figuras de cuarenta o cincuenta centímetros, ante niños muy pequeños, de cuatro o cinco años, careció de sentido para ellos." (Pedro Barea. "Deia". Bilbao. 18 de diciembre de 1988.)

DELICIOSA ROYALA. Madrid

EL MEJOR TESORO
De Alberto Urdiales. Dirección: Lourdes Sánchez. Escenografía: Alberto Urdiales. Manipuladores: Antonio Aragón, Elisa Molina, Cristina Sáez, Araceli Sanz y David Vázquez. Estreno: 28 de diciembre de 1988, en el Centro Cultural Fernando de los Ríos de Madrid.

EL ROMPEMUÑECOS
De Alberto Urdiales. Dirección: Lourdes Sánchez. Escenografía: Alberto Urdiales. Manipuladores: Antonio Aragón, Elisa Molina, Cristina Sáez, Araceli Sanz y David Vázquez. Estreno: 28 de diciembre de 1988, en el Centro Cultural Fernando de los Ríos de Madrid.

TEATRO DE TÍTERES LOS DUENDES. Alboraya (Valencia)

NO ME CUENTES MÁS CUENTOS
Texto y dirección: Alberto Cebreiro Parodi. Escenografía: Sise Fabra. Intérpretes: Sise Fabra y Alberto Cebreiro. Estreno: 21 de marzo de 1989, en el Café de los Títeres de Oropesa del Mar (Castellón).

L'ENTAULAT TEATRE. Valencia

DE LA TERRA A LA LLUNA
De Julio Verne. Adaptación: Manel Cubedo. Dirección: Manel Cubedo. Escenografía: Manel Cubedo, Sento Suárez, Rosa Gómez. Vestuario: Teresa Sánchez. Música: Pep Llopis. Manipuladores: Josep Beltrán, Rosa Gómez, Teresa Sánchez, Rosa Navarro. Voces: Paco Alegre, Pilar Almeria, Ferrán Folgado, Albert Forner, Enric García, Germán Montaner, Víctor Pérez, Vicent Quintana y Carles Sanjaime. Estreno: 28 de enero de 1989, en el Centro Cultural de Almussafes (Valencia).

"(...) De la Terra a la Lluna: *un montaje en el cual Cubedo, partiendo del conocido texto de Julio Verne, ha sabido crear un mundo lleno de fantasía y espectacularidad. No era sencillo conseguirlo: las aventuras ideadas por Verne implican múltiples cambios de espacio y un considerable número de personajes. Cubedo, no obstante, ha resuelto con elegancia el problema de la rápida sucesión de escenas utilizando técnicas diversas (títeres, cámara negra, multivisión, etc.) y aprovechando muy bien la aportación musical de Pep Llopis. El resultado es un espectáculo simpático (humor no le falta) y estéticamente muy atractivo. Los niños lo disfrutan, sin duda."* (Nel Diago. "Turia". Valencia. 13 de febrero de 1989.)

LA ESCALERA TEATRO DE TÍTERES. Linares (Jaén)

COSAS DEL DUENDE
Texto, dirección e interpretación: Rafael Gómez y María José Torres. Música: Pedro Alcaide. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Centro de Educación de Adultos "Paulo Freire" de Linares (Jaén). Espectáculo en colaboración con la Diputación Provincial de Jaén.

L'ESTAQUIROT SOC. COOP. LTDA. DE TITELLAIRES. Vilanova i la Geltrú (Barcelona)

SUBSÓL
Del colectivo. Escenografía: Alfred Casas. Vestuario: Rosa María Coca. Música: Ferrán Martínez. Manipuladores: Olga Jiménez, Nuria Benedicto y Albert Albà. Estreno: 7 de julio de 1989, en Villanova i la Geltrù (Barcelona).

S'ESTORNELL GRUP DE TERESETES. Santa María del Camí (Baleares)

EXPERIMENTS II-OMBRES
De Pep Baño y el colectivo. Dirección: Pep Baño. Música: Gori Negre, Pere Levita y Pep Baño. Intérpretes: Pep Baño (actor-manipulador), Gori Negre (músico-manipulador) y Pere Levita (músico-técnico). Estreno: 24 de diciembre de 1988, en Campos (Mallorca).

FABA NA OLA, COLECTIVO DE MONIFATES, MÚSICA E ANIMACIÓN. Vigo (Pontevedra)

ESPANTALLO AMIGO
De Xosé Neira Vilas. Adaptación y dirección: Xico de Cariño. Escenografía: Rosa Gantes. Música: Xico de Cariño. Manipuladores: Marta Irene Lois, Mónica Taboada y Rosa Gantes. Músico: Xico de Cariño. Estreno: 20 de junio de 1989, en La Escuela Preescolar Fanaqueira de Meira Moaña (Pontevedra).

TÍTERES FÁBULA. Murcia

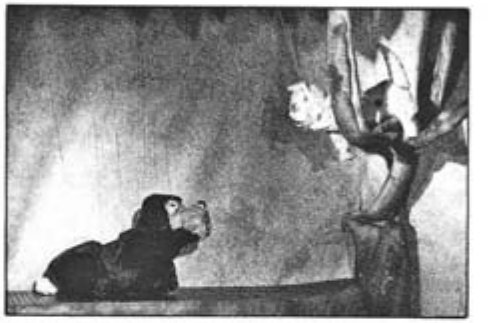
LA DRAGONCITA DE ESCAMAS ROSADAS
De Fernando Alonso. Dirección: Juan Pedro Romera. Intérpretes: Juan González, María José Martínez y Juan Pedro Romera. Estreno: 29 de marzo de 1989 en el Teatro Guerra, de Lorca (Murcia).

TEATRO DE TÍTERES FALCATRUA. La Coruña

LOS TITIRINAUTAS
Texto y dirección: Esteban Losada. Intérpretes: Marián González, Mercedes Nogueras, Luisa Aguado y Esteban Losada. Estreno: 17 de agosto de 1989, dentro de las Fiestas de María Pita, en La Coruña.











LA FANFARRA. Barcelona

MALIC ENAMORADO O EL RETORNO DE TITELLA
De Toni Rumbau. Construcción de títeres: Mariona Masgrau. Intérpretes: Toni Rumbau y Eugenio Navarro. Estreno: 21 de abril de 1989, en la Casa de Esplai de Jubilados, en Argucias (Gerona).

LA GALLARDA. Beniel (Murcia)

COMEDIAS EJEMPLARES
Basado en las "Novelas Ejemplares" de Miguel de Cervantes. Dirección: Jesús Galera. Música: el colectivo, Carlos Campoy, Carlos Conchillo y Fernando Rubio. Intérpretes-manipuladores: Jesús Galera, Fini Oliva, Mariano Esparza, Carmen Navarro y Ángel Salcedo. Estreno: 7 de mayo de 1989, en la Sala Claramonte (Murcia).

COMPAÑÍA DE TÍTERES GARABAITIA. Zaragoza

COSAS DEL CIERZO
Guión y dirección: Héctor Grillo. Manipuladores: Sol Jiménez, Marita Nadal y Carlos Herrero. Estreno: 21 de abril de 1989, en la Casa de Cultura de Tauste (Zaragoza). Espectáculo producido por el grupo teatral Silbo Vulnerado.

"(...) Cosas del cierzo *es un montaje que presenta momentos brillantes, y ofrece un conjunto de imágenes muy logradas que aúnan la gracia y la frescura, el simbolismo y la poesía. Puede pare-*

cer que el modo de hablar de los personajes —con esas voces que entremezclan la dulzura, la cazurrería y el baturrismo— es cachazudo, pero la realidad es otra: un hilo interior e inaprensible de lirismo, de magia, recorre todo el espectáculo, juega con el espectador.
Sin embargo, ayer, a diferencia de otras veces, las voces, el tono empleado por Carlos Herrero parecía un poco desencajado, estridente en ocasiones, como precipitado; y el espectáculo parecía haber perdido algo de sutileza, parte de su hechizo. El ritmo de Cosas del cierzo *no es fácil, en modo alguno: posee una personalidad pausada, cálidad y la misma presencia de canciones de Brasil de Gal Costa, le otorga una cadencia extraña, musical. Ayer hasta eso, tan particular de Héctor Grillo, pareció resquebrajarse por momentos, difuminarse. Pese a todo —mejor dicho, con todo, con toda esa intencionalidad—,* Cosas del cierzo *es un montaje delicado, muy bien ejecutado por Herrero, Sol Jiménez y Marita Nadal y que acaso anoche le sobrase algo de celeridad y lograr rematar bien las imágenes y algunas puestas en escena. Los muñecos, manipulados por guante negro, son graciosos, consiguen movimientos y ademanes que sojuzgan a cualquiera: ese enfado de seducción entre Antonio y Jesús, ella zapateando el suelo, él esbozando un rictus de coléra, es espléndido."* (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 22 de diciembre de 1989.)

TEATRO LA GAVIOTA. Madrid

DON QUIJOTE DE LA MANCHA
De Miguel de Cervantes. Dramaturgia y selección de textos: H. H. Köncke. Dirección y escenografía: Luis Ghiringhelli. Muñecos y manipulación: Los Títeres de Horacio y La Gaviota. Voces de los muñecos: Francisco Portes, Juan Morillo, Fernando Ransanz, Rosa Blanca Tena, José Caride, María José de la Rosa, Óscar Sosa, Víctor Torre, Eduardo Bazo y Eduardo Soto. Estreno: 14 de enero de 1989, en la Sala San Pol de Madrid. Espectáculo en colaboración con el INAEM y la Junta Municipal del Distrito de Salamanca.

GOMES I GOMIS. Palma de Mallorca

ANIMALADES
Texto, dirección, escenografía e interpretación: Amand Gomis. Estreno: 14 de junio de 1989, en el Colegio Luis Vives de Palma de Mallorca.

EL GRILLO. Sevilla

EL CABALLERO DE LA MANO DE FUEGO
De Javier Villafañe. Dirección: Alcides G. Moreno. Escenografía: Paola Román. Actores/manipuladores: Yolanda Rodríguez, Paola Román, Eloy Fernández y Vicente Lora. Estreno: 12 de mayo de 1989, en el Salón de Actos del Pabellón de Uruguay, dentro del VIII Festival Internacional del Títeres de Sevilla.

"(...) El Grillo ha tenido la sensatez de hacer un montaje adecuado a sus posibilidades, con lo que el resultado final es una función divertida, sin grandes ambiciones y equilibrada. Pero lo que es más importante, y que muchos titiriteros olvidan, es la comunicación con el pequeño público que asiste a las funciones, y ayer El Grillo consiguió captar la atención y las carcajadas de los niños(...)" (Esther Lazo. "El Correo de Andalucía". Sevilla. 13 de mayo de 1989.)







IRUÑA PEQUEÑO TEATRO. Pamplona

EL ZAR DE LOS MARES
Cuento popular ruso, recopilado por A. N. Afanasiev. Dirección: Iosu Iragi. Escenografía: Alfonso Ascunce. Vestuario: Joxepa Agirrebengoa. Manipuladores: Carlos Salaberri, Idoia Arrieta, Fernando Arregi, Patxi Ciganda y Susana Pellicer. Estreno: 30 de junio de 1989.

TEATRO KILI KOLO ANTZERKI. Éibar (Guipúzcoa)

GREGORIO, BARTOLO Y EL DUENDE TXOTXOLO
De P. M. Luque e Iñaki Jiménez. Dirección: P. M. Luque y Ernesto Gómez. Escenografía: Ernesto Gómez. Diseño de marionetas: Maribel Belategui y Patxi Algarate. Vestuario: Laura Cobo y Maribel Belategui. Intérpretes: Iñaki Gallardo, Patxi Algarate, Iñaki Jiménez, Maribel Belategui, Laura Cobo, María Antolín, Rosa Ares y P. M. Luque. Estreno: 11 de septiembre de 1988, en Éibar, dentro de las Jornadas de Teatro Eibarrés. Espectáculo subvencionado por el Ayuntamiento de Éibar.

KIXKA ANTZERKI TALDEA. San Sebastián (Guipúzcoa)

BIKOTE BIHURRIA
Del colectivo. Manipuladores: Mari Carmen Etxeberría y Amaya Lumbreras. Estreno: 9 de noviembre de 1988, en el Colegio Maristas de Pamplona.

MUSIKAREN BILA
Del colectivo. Manipuladores: Mari Carmen Etxeberría y Amaya Lumbreras. Estreno: 20 de julio de 1989, en la Casa de Cultura del Ayuntamiento de Saldivia (Guipúzcoa).

KUKUBILTXO ANTZERKI TALDEA Larrabetzu (Vizcaya)

TARZANIA, OLINPIK ELEFANTALDEA
Del colectivo: Dirección: Josu Cámara. Manipuladores: Josu Cámara, Josean Pérez, Francis Gómez, Kepa Márquez, Jon Beaskoetxea y Mentxu Amunategi. Estreno: 16 de agosto de 1988, en Larrabetzu (Vizcaya).

UMEAK GARA, ETA ZER? (SOMOS NIÑOS Y NIÑAS, ¿Y QUÉ?)
De Carlos Yuste. Dirección: Josu Cámara. Escenografía: Quin Guixa. Música: Grupo Danba. Manipuladores: Josu Cámara, Marifeli Etxeandia, Josean Pérez, Francis Gómez, Kepa Márquez y Jon Beaskoetxea. Estreno: 20 de julio de 1989, en Larrabetzu (Vizcaya).









En la otra página, de arriba a abajo, "Don Quijote de La Mancha", de La Gaviota. (Foto: Pablo Santana). Manipuladores del colectivo Kixka, con un titere de "Bikote Bihurria"; y escena de "Tarzania, Olinpik Elefantaldea", de Kukubiltxo. En esta página, arriba, "El gato con botas", de La Maleta de Mariano; en medio, a la izquierda, "La profecía", por el Teatro de Medianoche; a la derecha, titeres de Los muñecos de Irene en "Blancanieves y los siete enanitos". Abajo, L'arc d'Ulises", de Titelles Naip.

LA MALETA DE MARIANO. Santander

EL GATO CON BOTAS
De Perrault. Dirección: José Miguel Castro. Escenografía: Mariano García. Manipulador: Mariano García. Estreno: 12 de mayo de 1989, en el Edificio Interfacultativo de la Universidad de Santander.

HANSEL Y GRETEL
De los hermanos Grimm. Dirección: José Miguel Castro. Escenografía: Mariano García. Manipulador: Mariano García. Estreno 12 de mayo de 1989, en el Edificio Interfacultativo de la Universidad de Santander.

TEATRO DE MEDIANOCHE. Zaragoza

LA PROFECÍA
De Fernando Lalana. Guión: Araceli Gil y Domingo Castillo. Vestuario: Araceli Gil. Manipuladores: Araceli Gil y Domingo Castillo. Estreno: 21 de mayo de 1989, en el Auditorium Santo Domingo de Borja (Zaragoza).

LOS MUÑECOS DE IRENE. Granada.

BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS
Adaptación de Irene Melfi. Dirección: Irene Melfi. Manipuladores: Federico Melfi, Mauricio Melfi, Marcela Melfi e Irene Melfi. Estreno: 23 de diciembre de 1988, en la plaza de la Constitución de Málaga.

ANDALUCÍA Y EL DESCUBRIMIENTO
De Juan Manuel López Cambil. Dirección: Irene Melfi. Escenografía: Irene Melfi. Intérpretes: Marcela Melfi, Mauricio Melfi, Federico Melfi e Irene Melfi. Estreno: 8 de mayo de 1989, en la Feria del Libro de Granada.

TITELLES NAIP. Vic (Barcelona)

L'ARC D'ULISES
Adaptación de Jordi Ricart. Escenografía: Jordi Ricart y Manel Ricart. Intérpretes: Dolors Villadomat, Nani Ricart. Intérpretes: Dolors Viladomat, Nani Altimires, Petra Martín, Jordi Ricart, Manel Ricart y Ramón Ricart. Estreno: 9 de septiembre de 1988, en la plaza del Ayuntamiento de Sant Sadurni d'Anoya (Barcelona).

TEATRO-TÍTERES DE LAS NUBES. Avilés (Asturias)

LLEGAN LOS ANTROXOS
Del colectivo. Dirección: Luis Miguel González. Música: Antonio Martín Moreno. Intérpretes: Jorge González, Pilar Pérez-Argüelles, Ascensión González, Cristina Madera, Daniel Ordás, Gemma Álvarez, Fran Díaz-Faes, Luis Miguel González, Antonio Martín y seis actores invitados. Estreno: 4 de febrero de 1989, en Gijón.

OKARINO TRAPISONDA. Madrid

EL CABALLERO DEL CISNE
Manipulación: Alicia Gallán y Joaquín Amaro. Música: Luis Romero y Luciano Pérez Vaquerizo. Estreno: 2 de diciembre de 1988, en el Paraninfo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

TEATRO DE PAPEL. Sevilla

EL JARDINERO ASTRÓLOGO
Basado en un cuento de Adela Turín y Bárbara de Brunhoff. Dirección y diseño de títeres: Vicente Pérez. Intérpretes y manipuladores: María Luisa Román y Vicente Pérez. Estreno: 9 de mayo de 1989, en la IX Feria Internacional del Títere de Sevilla.

EL TRAGASUEÑOS
Basado en un cuento de Michael Ende. Dirección, diseño de títeres y manipulación: Vicente Pérez. Música: Nacho y José. Estreno: 5 de diciembre de 1988, en la VIII Feria Internacional del Títere de Sevilla.

PERIFERIA TEATRO. Murcia

DDT
De Juan Manuel Quiñonero. Dirección y escenografía: Juan Manuel Quiñonero. Manipuladores: Luis Ferrer y Juan Manuel Quiñonero. Estreno: 12 de septiembre de 1988, en Albacete.

TEATRO LA PUPA. Sevilla

BESTIARIO
Del colectivo. Dirección: Gema López y José María Roca. Música: José María Roca. Músicos: Voz: Gema López. Percusión: Álvaro Garrido. Teclado, saxo y percusión: José María Roca. Actores-manipuladores: Gema López, Ángela Lergo, Enzo Ferrari y José María Roca. Estreno: 9 de septiembre de 1988, en la Fira del Teatre al Carrer de Tárrega. Espectáculo en colaboración con la Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

"Una historia de amor. Una sencilla y emocionante historia de amor entre un Hércules de cuatro metros de altura y una jovencita fue el mayor descubrimiento personal de este informador en la segunda jornada de la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega. Los responsables de la creación pertenecen al grupo sevillano Teatro La Pupa, que ha estrenado en Tárrega el espectáculo Bestiario.
Un montaje sobre seres fantásticos inspirado en textos de Jorge Luis Borges, pero también en la leyenda de San Jorge, en "la Cábala, el Islam, las Eddas, las riquísima literatura china y el Mediterráneo prehelénico", según comenta la compañía en el programa de mano.
Bestiario *es un espectáculo ambicioso, que se inscribe dentro de la evolución del teatro de títeres hacia un teatro de objetos y que conjuga el juego actoral con el texto poético y la música.*
Bestiario *es un montaje que puede funcionar. Entre los distintos números del mismo, destaca la historia de amor con la que encabezábamos esta crónica, y diría que muy por encima. El mito de la bella y la bestia. Un King Kong que no es peludo, ni es simio, sino humano; lo que hace posible que el amor exista y que el hércules y la joven se amen... ¡y cómo lo hacen!*
No sólo el excepcional diseño de este muñeco, movido por cuatro manipuladores —el mayor "bunraku" que he visto jamás—, sino la manipulación y expresividad de los movimientos conferían a la historia una absoluta credibilidad. Credibilidad y emoción visceral de esa que se siente en todo el cuerpo, de esa que te introduce en el mundo ajeno. Al final Hércules renunciará y la joven, llorando, le abandonará, convirtiendo la historia de amor en una de amor imposible (...)" (Santiago Fondevila. "La Vanguardia". Barcelona. 12 de septiembre de 1988.)

"Si hubiera que etiquetar con adjetivos inamovibles a los grupos teatrales, a Teatro La Pupa habría que colgarles la etiqueta de sorprendente, pues de todos sus montajes anteriores podrían discutírsele muchos valores, menos la cualidad de sorprendentes. Y tal cualidad, que desde el principio parecía como una constante en los montajes del grupo, alcanza entidad de absorbente protagonismo en este Bestiario *que presenta en el Teatro Municipal Alameda, ya que todo en él es pura sorpresa.*
Un lenguaje al uso anula "per se" la posibilidad de sorprender. De la misma forma que una estructura convencional la anula también. De uno y otra se olvidan esos dos importantes creadores que son Gema Torres y José María Roca a la hora de comunicar ideas, sugerencias y sensaciones al espectador. Todo en este singular espectáculo es pura creatividad; todo, prácticamente inédito y original. Por supuesto que se podrían hallar precedentes formales, pero distantes, muy lejanos. En el lenguaje escénico de La Pupa está lo más sugestivo del circo inolvidable de Victoria Chaplin y Jean Baptiste Therrier, y lo más depurado del Teatro Negro de Praga. Pero está como un desvaído recuerdo, como cierta semejanza en el origen. Todo es novedad, puro hallazgo.
El espectáculo se compone de una decena de poemas visuales, en los que una música idónea actúa de celofán envolvente a la lírica que penetra por los ojos, y cuando, excepcionalmente, se hace uso de la palabra, ésta no pasa de ocupar un lugar secundario, como de instrumento de acompañamiento, pues el tema "melódico" lo desarrolla siempre la dinámica plástica.
La unidad en la diversidad está firmemente conseguida; la elaboración intelectual y técnica es minuciosa y el trabajo actoral, irreprochable. Por todo ello no es de extrañar el asombro causado en cuantos escenarios y festivales ha actuado, dentro y fuera de nuestras fronteras, ni los triunfos que habrá de conseguir." (Martínez Velasco. "ABC". Sevilla. 24 de octubre de 1989.)





Sobre estas líneas, "El caballero del cisne", de Okarino Trapisonda; a la derecha, "Bestiario", de La Pupa. (Foto: Gol). En la otra página, de arriba abajo, "Fenómens", de Els Rocamora; el grupo Sol y Tierra con "La increíble historia de Vulcano". (Foto: Pilar Cembrero); y "Sin palabras", por Teatro de Sombras.







RETABLO DE FIGURILLAS. Barañain (Navarra)

ÉRASE UNA VEZ UN POLLO POLLITO
De Juan Faro. Dirección: Juan Faro. Manipuladores: Juan Faro, Ana Bueno, Yolanda Otazu y José Carlos Cordovilla. Estreno: 28 de junio de 1989, en el Paseo de Sarasate de Pamplona (Navarra).

EL MISTERIO DE SANTA FELICIA
Basado en una leyenda navarra. Guión y adaptación: Juan Faro. Manipuladores: Juan Faro, Ana Bueno, Yolanda Otazu y José Carlos Cordovilla. Estreno: 1 de septiembre de 1988, en la iglesia de Castrogériz (Burgos), dentro de las celebraciones del Camino de Santiago.

ROCAMORA. Barcelona

FENÓMENS
Guión y dirección: Carles Cañellas. Intérpretes-manipuladores: Carles Cañellas, Carmen Grau y Toni Zafra. Estreno: 6 de mayo de 1989, en los Llüisos de Gràcia (Barcelona).

"(...) Así cuentan sus responsables el origen y estilo de Fenómens: *"Durante muchos años, los circos tenían —y algunos la tienen aún— dentro de una carpa anexa al circo, su propia exhibición de fenómenos y fieras, que llamaban "Side Show" o "Feria de Fenómenos". Ésta mostraba, entre otras cosas, atracciones tales como la mujer de doble cuerpo, el hombre gigante, los enanos, los canibales, animales exóticos. A veces, también en esta feria o en el mismo circo podía verse algún marionetista que animaba sus muñecos, ante los ojos de un público ansioso de contemplar una maravilla tras otra". Recreando este espíritu, que entronca con los trabajos del circo experimental del fundador del grupo, Carles Cañellas (con* Cric Crac, *en Barcelona hasta 1981),* Fenómens *ofrece en una hora dos series de números: una demostración "técnico-científica" o presentación de las habilidades de los "fenómenos", seguida de su "show" artístico.*
En la parte "artística" del espectáculo, podremos ver las acrobacias y ejercicios de una pareja de payasos y el virtuosismo de un bailaor flamenco o asistiremos a los números de encantamiento de serpientes, de hipnosis y de levitación del "Gran Raneesh Khan". Todos estos "fenómenos", en palabras de Els Rocamora, son "seres de no más de setenta centímetros de altura, que se presentan atados con hilos para evitar que se escapen". Junto al virtuosismo técnico y al humor, la compañía ha desarrollado un peculiar estilo de relación entre las marionetas y su creador, que transforma su presencia simultánea en un elemento dramático más." ("Villa de Madrid". Madrid, 16-28 de febrero de 1989.)

S.O.P.A. (SOCIOS ORGANIZADOS PARA LA ANIMACIÓN). Santander

LA PEQUEÑA BRUJA
Del colectivo. Manipuladores: Luisa Amigo, Nuria Balbuena, Maite Guerra, Marían Gutiérrez, Silvia San Vicente, Malte Sistal, Nelly Barea y Paz González. Estreno: 8 de agosto de 1989, en la plaza Mayor de Gijón.

SOL Y TIERRA. Valdepiélagos (Madrid)

LA INCREÍBLE HISTORIA DE VULCANO
De Víctor Torre. Dirección: Rodolfo Cortizo, María José de la Rosa y Víctor Torre. Escenografía y muñecos: María José de la Rosa y Víctor Torre. Música: María Manchado. Manipuladores: María José de la Rosa y Víctor Torre. Estreno: 18 de marzo de 1989, en la Sala Mirador de Madrid. Espectáculo montado en colaboración con el INAEM del Ministerio de Cultura.

"(...) Esta quinta producción de María José de la Rosa y Víctor Torre (que ha contado con la colaboración de Rodolfo Cortizo en el guión y la dirección), brinda una estética homogénea en colorido y materiales, al servicio de un texto, que traza la vida de este "inmortal" de las mitologías greco-latinas. La manipulación "a la vista" de muñecos de diferentes tamaños (hasta un máximo de dos metros y medio), el empleo de tela de algodón, pintada y natural, para la confección de los personajes y escenografía, y una música de inspiración renacentista (de María Manchado, grabada con instrumentos de la época), destacan entre las novedades introducidas por la compañía en este espectáculo." (José Enríquez C. "Villa de Madrid". Madrid. 16-31 de marzo de 1989.)

TEATRO DE SOMBRAS. Madrid

SIN PALABRAS
Adaptación de Nicolás Mallo de varias historietas gráficas de humoristas españoles. Dirección: Nicolás Mallo. Música: Juan Carlos Navarro. Intérpretes: Nicolás Mallo y Alberto Díaz. Estreno: 13 de enero de 1989, en la Sala Mirador, de Madrid.

"(...) Una idea más que original creada por el Teatro de Sombras, que dirige Nicolás Mallo, y que está compuesta por una serie de "minihistorias" independientes de humoristas españoles. Herreros, Ballesta, Utrilla, Tilu, Julio Cebrián, Forges, Chumy Chúmez, López Rubio, Mena, Oli, Mingote y Nazario, entre otros, han bocetado estos "sketchts" de Sin palabras.
Por supuesto, tras el escenario nadie dice ni pío, esa es la regla. De cuando en cuando algún ruido de fondo, como la sirena de un barco, el zumbido de un moscardón o el paso del tren, ambientan la sala, que el día de la inauguración, el pasado viernes, vio desbancadas las previsiones de público. Cincuenta muñecos en sombras y luz negra manejados por varillas se mueven ante unos decorados fabricados en diapositivas retroproyectadas en multivisión y programadas por ordenador. Aunque pueda parecer bastante complicado, el efecto es sencillo y sorprendente. Diferentes "gags" —obtenidos de varias revistas de humor españolas— sobre náufragos, presos, escultores, insectos o folclóricas, le mantienen con la sonrisa en los labios aunque pocas veces provocan la carcajada.
Una fusión de juegos de sombras y nuevas tecnologías transcurren tras una pantalla y en la

parte inferior de la misma que se abre y cierra guardando increíbles efectos fluorescentes." (L. de M. "ABC". Madrid. 16 de enero de 1989.)

TALLERS DE GRADUACIÓ DE LES ESCOLES D'ART DRAMÀTIC I DE DANSA DE L'INSTITUT DEL TEATRE. Barcelona

EL VESTIT NOU DE L'EMPERADOR

De Hans Christian Andersen. Versión: Tercer Curso del Departament de Titelles de l'Institut del Teatre. Dirección: Alfred Casas. Actores-manipuladores: Mercè Framis, Vicent Ortolà, David Sant, María Angels Soler y Kerstin von Porat. Estreno: 28 de septiembre de 1988, en la Sala Cuina de los Teatres de l'Institut de Barcelona.

"(...) De entrada, resulta agradable comprobar que un trabajo de taller, realizado por alumnos y por profesionales incipientes, se presenta rebosante de espléndidas ideas y con unos recursos técnicos propios de una adiestrada compañía. La disciplina y el esfuerzo de los cinco jóvenes manipuladores se han visto potenciados por la sensibilidad del director, Alfred Casas, responsable, sospecho, del saludable distanciamiento irónico con que ha sido tratado el cuento.
La confección de máscaras y muñecos revela, por de pronto, la imaginación, la exigencia y la probada calidad manufacturera de nuestra escuela oficial de títeres, creada en 1976 y única, hasta hoy, en todo el Estado. La utilización del doble espacio escénico creado para la pieza es otro buen hallazgo de esa propuesta; en el plano frontal que utiliza el actor, se producen situaciones magníficas —la mejor, la de la lavandera y la planchadora del palacio imperial—, mientras que el armario ropero, convertido en el cubículo de los grotescos títeres cortesanos, alberga trucos y secuencias de una vibrante comicidad.
Sorprende, de otro lado, en El vestit nou de l'emperador, *el estilo y la ambición que exhiben los manipuladores; el movimiento de las figuras escapa, con frecuencia, a todo convencionalismo y la animación consigue en ciertos momentos efectos deslumbrantes. Los problemas de ajuste que, ciertamente, surgen de vez en cuando sin fallos de menor cuantía que no desmerecen el valor del ejercicio, como otros errores que impiden hacer de la pieza un espectáculo bien acabado. La presencia física del manipulador, habitual en la técnica "mixta" del género, pienso que debería matizarse, bien con el uso de la capucha negra que tantas veces se utiliza o, en otro caso, con un manejo más exigente de la luz.*
El hecho es que las manchas claras de los rostros descubiertos del manipulador no favorece una eficaz recepción de las escenas y destruye su pequeño misterio. En este mismo orden de cosas, resulta incomprensible el mutis de un muñeco, con el manipulador de espaldas al público.
El vestit nou de l'emperador *necesita, a mi juicio, pulir esos extremos, así como un mayor y más riguroso ensayo de la palabra, puesto que en la fonética descuidada de los diálogos —y aquí, además, con alguna incongruencia idiomática flagrante— este tipo de trabajos hallan a veces un fatídico talón de Aquiles."* (Joan-Anton Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 27 de noviembre de 1988.)





Sobre estas líneas, arriba, "La flauta mágica", de La Tartana; debajo, La Tía Norica en "Paso de los reyes". (Fotos: Chicho). En la otra página, de arriba abajo, "El bandido Cucaracha", de Los Titiriteros; "Tal para cual", por El Tranvía; e "Historia con Demo", de Viravolta.

TANXARINA, TÍTERES E MARIONETAS. Redondela (Pontevedra)

COCA, A VOLTA DA BESTA

Del colectivo. Intérpretes: Eduardo Rodríguez Cunha, Xoan X. Rafael, Miguel Borines, Arturo Pérez, Manoel Soage, Manuel Lozano, Suso Piñeiro, Amparo Ibarra, etc. Estreno: 6 de mayo de 1989, en el Festival Internacional de Títeres de Vigo.

LA TARTANA TEATRO. Madrid

LA FLAUTA MÁGICA

De W. A. Mozart. Adaptación: Carlos Marquerie. Dirección: Juan Muñoz. Vestuario: Beatriz Marquerie. Intérpretes: Andrés Hernández, Esteban Ortego, Sian Thomas, Mar Navarro, Jesús Rodríguez, Raúl Bode, Carlos Segovia, Estreno: 20 de octubre de 1988, en la Sala Mirador de Madrid. Compañía concertada con el INAEM.

"Los once años de existencia de La Tartana son sinónimo de evolución y búsqueda. Cada espectáculo es una experiencia que abordan sin concesiones al éxito comercial, pero afinando, eso sí, en la calidad estética de los montajes. (...) La flauta mágica *asume una complicación más, la integración de la deliciosa y lúdica música de Mozart al espectáculo, que La Tartana resuelve a medias, intercambiándola en el desarrollo dramático, pero paralizando en cierto modo la acción. Por lo demás, el trabajo es impecable desde el punto de vista plástico. Los muñecos son expresivos, adaptados a cada personaje y la simbiosis con el actor que los maneja y les presta la voz. Tan sólo las marionetas de algunos animales que se suman a la acción muestran un juego insuficiente; como el uso inadecuado de la luz en algunas escenas. El resto es un cúmulo de aciertos que avalan la profesionalidad de esta compañía y que dan como resultado un interesante y bello espectáculo".* (Juan Carlos Avilés. "Guía del Ocio". Madrid. 31 de octubre al 6 de noviembre de 1988.)

"El público salió muy contento de haber asistido a la representación de La flauta mágica *por el grupo La Tartana Teatro. El espectáculo consiste en una reinterpretación de la gran ópera de Mozart, llevada a cabo con muñecos. La música y las voces de los cantantes suenan por altavoz, y la acción dramática es expresada mediante parlamentos entre los actores.*
El conjunto es muy vistoso. Lo mejor, los magníficos muñecos, de tamaño superior al natural, dotados de una gran expresividad, tanto en sus gestos y movimientos cuanto en su propia presencia física en la escena. Las máscaras resultaban obras de arte. El conjunto de los títeres constituye una verdadera creación de La Tartana Teatro.
Otra cosa son los actores que los mueven.

Excelentes para dotar de vida sus fantoches, no lo son, en cambio, en el uso de las voces. Algún personaje importante —el príncipe Tamino— pierde toda su credibilidad por culpa de la voz del actor que lo maneja, que no se corresponde para nada con el papel que desempeña. Otro tanto sucede con Papagena, cuya falta de dominio de la voz contrasta mucho con Papageno, quizás el muñeco mejor interpretado de todos por el actor que lo sirve.
Es el diálogo, pues, el principal fallo de la compañía. En la ópera este diálogo no existe, ya que el público va a escuchar la música y el canto y no es necesario explicar el argumento mediante diálogos fuera del canto y la música. La necesidad de hacerlo aquí aleja al espectáculo de su fidelidad a Mozart, y lo convierte en una pieza a medias entre la ópera y las marionetas, algo difícil de calificar y cuyos fallos nacen precisamente de esa opción. Tal vez servida por actores mejores —mejores en cuanto intérpretes, porque como manejadores de los títeres hay que insistir en su pleno acierto— el resultado hubiese eliminado esas dudas que el crítico tiene que dejar expresadas.
Pero también hay que insistir en que los espectadores disfrutaron de una función que es bella, que posee fuerza y que está acompañada por una música insuperable". (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 22 de junio de 1989.)

TEATRO LA TÍA NORICA. Cádiz

Dramaturgia y revisión de textos: Pepe Bable. Dirección: Pepe Bable. Manipuladores: José Luis Alcina, Carmen Bable, Eduardo Bable, Pepe Bable, Cayetano Carpio, J. Miguel Carpio, Pedro Carpio, Manolo Morillo, Josefina Pereira, Manoli Quintana, Manuel A. Ruiz y Rosario Torres. Durante la temporada 88-89 han estrenado los siguientes montajes:

LA GRUTA INFERNAL
Sobre textos populares. Dirección: Pepe Bable.

PASO DE LOS REYES
Sobre textos populares. Dirección: Pepe Bable.

LOS TITIRITEROS. Binéfar (Huesca)

EL BANDIDO CUCARACHA
Del colectivo. Escenografía y vestuario: Miguel Cardill. Construcción de muñecos: Margarita Alcolde, Katrin Thorvaldsdottir, Marita Nada y el colectivo. Música: José Antonio Labordeta. Músicos: La Orquestina del Fabirol. Intérpretes-manipuladores: Paco Paricio y Pilar Amorós. Estreno: 7 de mayo de 1989, en la Feria de Teatro en Aragón, Huesca.







LA TRANFULLA. Sevilla

LA VERDADERA Y SINGULAR HISTORIA DE LA PRINCESA Y EL DRAGÓN
De José Luis Alonso de Santos. Dramaturgia: Felicidad Ramírez. Dirección: Juan Antonio Conde, Escenografía y realización de marionetas: Javier Arcín. Vestuario: María Carmen Jiménez. Intérpretes: Juan Antonio Conde, Inmaculada Jiménez, Francisco Javier Fajardo, Sara Rodríguez y Jaime Jesús Peña. Estreno: 21 de noviembre de 1988, en el Teatro Maravillas de Sevilla, dentro del Certamen de Teatro Joven. Espectáculo realizado en colaboración con la Diputación Provincial de Sevilla.

TEATRO DE TÍTERES EL TRANVÍA. Madrid

TAL PARA CUAL
Textos de Andersen y Gloria Fuertes. Actores-manipuladores: Victoria Benedetto y Carlos Taberneiro. Estreno: 10 de septiembre de 1988, en el C. C. de Colmenar de Oreja (Madrid).

TÍTERES TRAPISONDA. Madrid

EL VIAJE DEL MAGO GIRO
De David Virota. Dirección: Toñi de León. Intérpretes: David Virota y Toñi de León. Estreno: 2 de septiembre de 1988, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).

TXOTXONGILLO TALDEA. San Sebastián

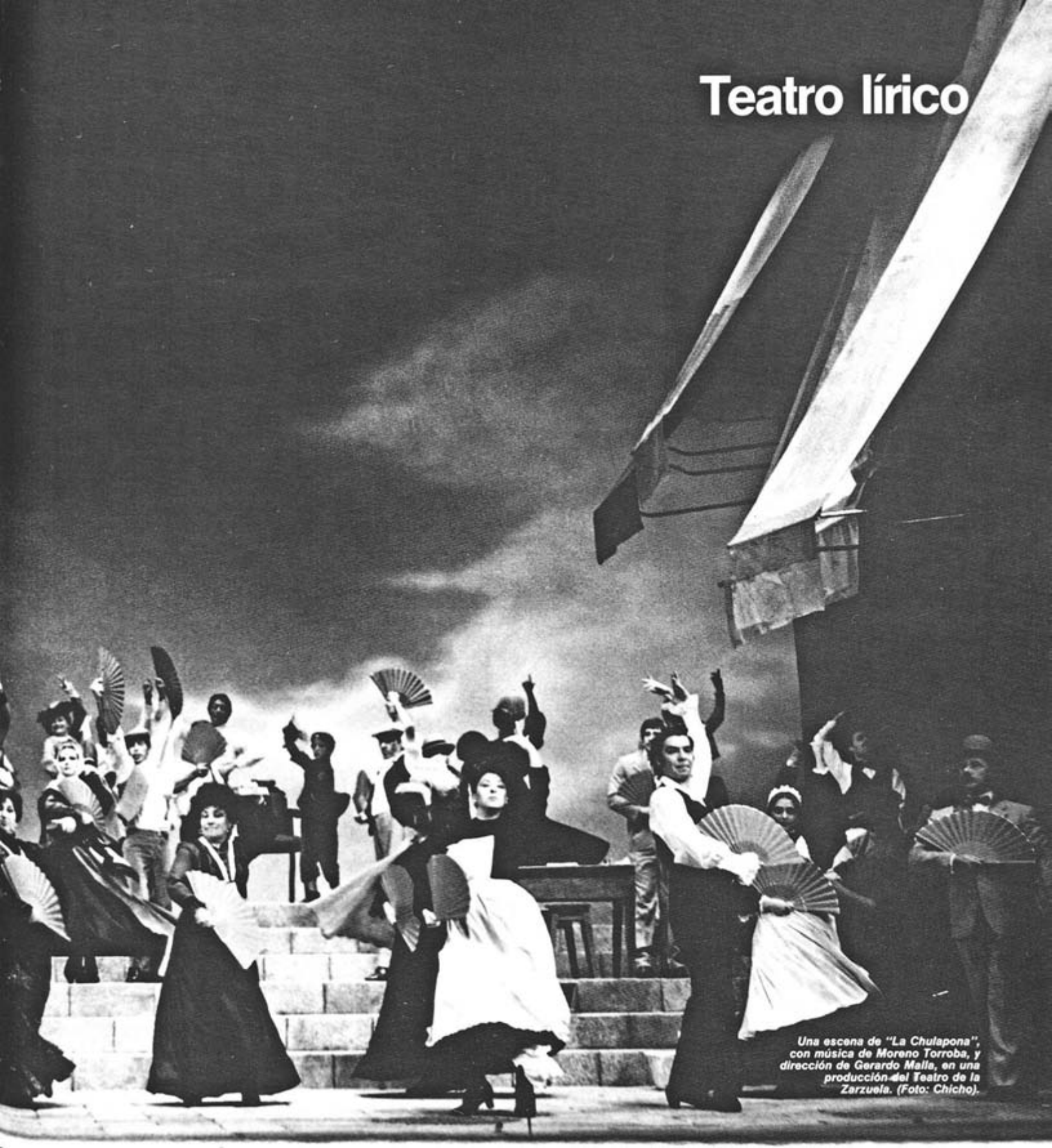
ALTXOR BAT PATRIKAN (UN TESORO EN EL BOLSILLO)
De Enkarni Genua. Dirección: Enkarni Genua y Manolo Gómez. Escenografía: Enkarni Genua. Música: Enkarni Genua y Aitor Amezaga. Manipuladores: Enkarni Genua y Manolo Gómez. Estreno: 28 de noviembre de 1988, en el Festival Internacional de Marionetas de Tolosa.

VIRAVOLTA, Lalín (Pontevedra)

HISTORIAS CON DEMO
De M. Luz Méndez y el colectivo. Dirección: Anxel García Fernández. Intérpretes: Anxel García Fernández, Pilar Álvarez Blanco y Julio Balado. Estreno: 21 de diciembre de 1988, en los IV Encuentros dos Titiriteiros Galegos en Betanzos (La Coruña).



Teatro lírico



Una escena de "La Chulapona", con música de Moreno Torroba, y dirección de Gerardo Malla, en una producción del Teatro de la Zarzuela. (Foto: Chicho).

CÍA. LÍRICA TEATRO APOLO DE KARPAS. Madrid

TIEMPOS DE AYER

De Manuel Carcedo y Julio Pascual. Dirección: Julio Pascual. Escenografía: Manuel María Grimaldi. Intérpretes: Isabel de Coria, Luis Villarejo, Marieli Merino, Esther Nerón, Carlos Bofill, Rossana Esteve, Juan Rueda, etc... Estreno: 4 de agosto de 1989, en el Sporting Club de La Coruña.

ASOCIACIÓN BILBAÍNA DE AMIGOS DE LA ÓPERA. Bilbao

LA BOHÈME

Libreto: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, basado en la novela "Scènes de la vie de bohème", de Henri Murger. Música: Giacomo Puccini. Director musical: Leone Magiera. Director de escena: Orlando Montes de Oca. Intérpretes: Luis Lima, Fiamma Izzo D'Amico, Sandra Pacetti, Roberto Servile, Gabriele Monici y Fernando Belaza. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Coro de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera. Coro de niños Ars Viva. Estreno: 26 de agosto de 1989, en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao.

"(...) Ya desde los primeros compases de esta hermosa partitura escrita por Puccini, se pudo observar como Luis Lima se iba creciendo, agigantando en la interpretación de su Rodolfo. Hombre joven, pero con una gran experiencia en este siempre difícil papel, supo sacar todo el partido posible de este complejo personaje. Voz bellísima, de una extensión sorprendente, con una técnica perfecta, de registros amplios y hermosos, dominó todas las tesituras de los pentagramas pucciníanos, logrando en esta su aparición ante el público bilbaíno, uno de los triunfos más grandes que se recuerdan en los festivales de Abao.

La Mimí, dicha por la soprano Fiamma Izzo D'Amico, fue una compañera ideal del tenor argentino. Fácil en la expresión, y con una gran musicalidad fue a más durante toda la representación consiguiendo también los favores del público.

Compañeros de reparto, como Roberto Servile, en su rol de Marcelo; Gabriele Monisi, en Colline; Fernando Belaza, en Schaumard, dieron conjunción al reparto, destacando todos ellos por sus voces, pero sobre todo por el movimiento escénico.

Los Coros de Abao, perfectos de afinación y medida, estuvieron excelentes en los movimientos en la escena, debido, en parte, a la magistral labor llevada a cabo por el director Orlando Montes de Oca. La Orquesta Sinfónica de Bilbao, bajo la batuta del maestro Leone Magiera, acusó a veces exceso en la sonoridad, haciendo difícil el seguimiento por los cantantes. Salvo estas pequeñas imprecisiones, su labor se puede calificar de muy buena." (José Manuel Ruiz Conde. "Diario 16". Madrid. 28 de agosto de 1989.)

CAVALLERÍA RUSTICANA

Libreto: Guido Targioni-Tozetti y Giovanni Menasci, basado en la novela homónima de Giovanni Verga. Música: Pietro Mascagni. Director: Edoardo Muller. Intérpretes: Elena Obratsova, Palma Chioreva, Ermanno Mauro, Alessandro Cassis y Rosario Morillas. Orquesta Sinfónica de Bilbao y Coros de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera.



I PAGLIACCI

Libreto y música: Ruggero Leoncavallo. Director: Edoardo Muller. Intérpretes: Doina Palade, Ermanno Mauro, Alfonso Echeverría y José Ruiz. Orquesta Sinfónica de Bilbao y Coros de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera. Ambas obras forman parte de un solo programa. Estreno: 9 de septiembre de 1988, en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao.

"Pero no todo iban a ser cosas malas. Las mezzosopranos Elena Obratsova y Palma Chioreva, éstas en Caballería Rusticana, *y Alfonso Echeverría en* I Pagliacci *fueron lo poco agradable de reseñar. Elena Obratsova, mezzo de voz dulce en los registros graves y medios, dio una auténtica lección de cómo se debe leer un pentagrama.*

La otra mezzosoprano, Palma Chioreva, dominadora de la técnica del canto, es una mujer de voz bella, con un sonido aterciopelado, en el registro medio, pero sobre todo en los agudos que fue donde dio la sensación de poseer una muy buena escuela de canto; posee una línea muy bonita de canto. Lástima que su papel fuera tan corto. Bien nos hubiera gustado escucharla en papeles de mayor entidad.

De Alfonso Echeverría hemos de decir que cada día que pasa está en más cantante. El bajo donostiarra, hombre profesional donde los haya, está en un momento de gracia. Con unos registros bajos y graves donde se desenvuelve a la perfección, con unos agudos limpios, redondos, pero sobre todo con una gran musicalidad, fraseando muy bien y en una línea constante de ascenso en su carrera, demostró, una vez más, una perfecta línea de canto. ¿Para cuándo un Fausto, un Mefistófeles...?

Del tenor Ermanno Mauro, poco podemos decir, con una voz dura, metálica, canta a golpes.

No eleva una sola frase y está a falta de toda sensibilidad musical. Fue la suya una más que discreta actuación a lo largo de las dos óperas. Alessandro Cassis, que venía en sustitución de Zan Chanaro, es un barítono de voz bella, sobre todo de registro medio. En los agudos se le nota la dificultad que tiene para llegar.

De la orquesta y de los coros poco se puede decir. La primera mal y los segundos estáticos en escena y desajustados. En resumen, una función que no llegó ni a discreta." (José Manuel Ruiz Conde. "Diario 16". Madrid. 11 de septiembre de 1988.)

TOSCA

De Giacomo Puccini sobre libreto de Giuseppe Giacosa. Director de orquesta: Ruslan Raychev. Director de escena: Svetozar Donev. Decorados: Radoslin Chomakov. Vestuario: Boyana Chomakova. Concertino: Dimitar Danchev. Intérpretes: Natalia Troiskaia, Jaime Aragall, Stoyan Popov, Kosta Dinkov, Konstantin Videv, Verter Vrachovski, Stoyan Balabanov, Anton Keremedchiev, Toni Christova y la Orquesta de la Ópera Nacional de Sofía (Bulgaria). Estreno: 29 de septiembre de 1988, en el Coliseo Teatro Albia de Bilbao.

NORMA

De Vicenzo Bellini sobre libreto de Felice Romani. Director de orquesta: Boris Jinchev. Director de escena: Nikolay Nikolov. Decorado y vestuario: Iván Kirkov. Concertino: Dimitar Dan-



En la otra página, el espectáculo "Tiempos de ayer", por la compañía Apolo de Karpas. Sobre estas líneas, los protagonistas de "La Favorita", de Donizetti.

chev. Intérpretes: Rumen Doykov, Petar Petrov, Mara Zampieri, Stefka Minerva, Toni Christova, Ángel Petrov y la Ópera Nacional de Sofía (Bulgaria). Estreno: 28 de septiembre de 1988, en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao.

NABUCCO
De Giuseppe Verdi sobre libreto de Temistocle Solera. Director de orquesta: Jan Latham Koenig. Director de escena: Diego Monjo. Director musical de escenario: Alejandro Zabala. Maestro del coro: Juan José Larrinaga. Vestuario: Teatro de la Ópera de Burdeos. Intérpretes: Alessandro Cassis, Santiago Incera, Ellero D'Artegna, Rosalind Plowright, Paula Romano, Pablo Pascual, José Ruiz, Rosario Morillas, Coro de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera y la Orquesta Sinfónica de Euzkadi. Estreno: 23 de septiembre de 1988, en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao.

EL BUQUE FANTASMA
De Richard Wagner. Director de orquesta: Jan Latham Koenig. Director de escena: Diego Monjo. Director musical de escenario: Alejandro Zabala. Maestro del coro: Juan José Larrinaga. Intérpretes: Matti Talvela, Lisbeth Balslev, Robert Schunk, Anita Hermann, José Ruiz, Siegmund Nimsgern, Coro de la ABAO y Orquesta Sinfónica de Euzkadi. Estreno: 15 de septiembre de 1988, en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao.

IL TROVATORE
De Giuseppe Verdi sobre libreto de Salvatore Cammarano. Director de orquesta: Edoardo Muller. Director de escena: Diego Monjo. Director musical de escenario: Alejandro Zabala. Maestro del coro: Juan José Larriaga. Escenografía: La Bottega Veneziana. Intérpretes: Leo Nucci, Adriana Morelli, Dolora Zajic, Ermanno Mauro, Alfonso Echeverría, Rosario Morillas, José Ruiz, Goyo Igartua, Ángel Barrena, el Coro de la ABAO y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Estreno: 30 de agosto de 1988, en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao.

ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÓPERA DE SABADELL. Sabadell (Barcelona)

LA FAVORITA
Libreto: Alphonse Royer y Gustave Vaëz, en versión italiana de Francesco Janetti y Calisto Bassi. Música: Gaetano Donizetti. Director musical: Javier Pérez Batista. Dirección escénica y escenografía: Ramón Ribalta. Intérpretes: Evghenia Dundekova, Diego D'Auria, Enric Serra, Juan P. García Marqués, Rosa Nonell y Antoni Comas. Orquesta Sinfónica del Vallés y Coro de los Amigos de la Ópera de Sabadell. Dirección: Josep Ferré. Estreno: 25 de noviembre de 1988, en el Teatro Municipal 'La Farándula' de Sabadell.

"(...) Desprovista, como suele suceder a menudo, del ballet del segundo acto, la ópera se mantuvo a lo largo de sus cuatro actos en unos niveles de calidad bastante altos.
Entre los protagonistas vocales destacó el tenor Diego D'Auria en el personaje central de Fernando, su voz fresca y con un bonito timbre subía fácilmente y con valentía al registro agudo. El tenor, que escénicamente resultó algo acartonado, cantó con brillantez en sus intervencio-

nes de bravura que le proporcionaron encendidos aplausos y si en algún momento aparecieron indecisiones y titubeos fue precisamente en frases de trámite que no presentaban grandes dificultades, pero que quizá no habia preparado suficientemente.
Evghenia Dundekova cantó muy bien su difícil parte, fue una Leonora plausible y con carácter, lástima que su timbre en la zona alta resulte un poco duro. Enric Serra estuvo muy bien en su papel de Alfonso XI de Castilla, un personaje que, a pesar de intervenir solamente en dos actos, presenta una papeleta vocal pesada, dura y difícil. Juan Pedro García Marqués fue un Baldasarre soberbio y poderoso, tanto vocal como escénicamente. Discretos Rosa Nonell y Antoni Comas como Inés y Don Gasparo. El coro, muy irregular.
En el ámbito instrumental, la Orquesta Sinfónica del Valles, bien dirigida por el maestro Javier Pérez Batista, sonó con ganas, incluso en algún breve momento con demasiadas ganas, pero su actuación global fue más que satisfactoria. Al igual que sucede con los cantantes, cuando las orquestas deciden "arriesgar" las posibilidades de que se produzcan estropicios aumentan y en este sentido, ocasionalmente, hubo algún otro estropicio. Con todo, es preferible este tocar vivo y suelto a las interpretaciones pacatas y apocadas que sumen la representación en una atmósfera de gris mediocridad.
En la escena se renunció a la representación realista y se optó por un decorado económico, estilizado y polivalente que, con pocos cambios, pudiera adaptarse a los diversos marcos en los que transcurre la acción." (Xavier Pujol. "El País". Barcelona, 28 de noviembre de 1988.)

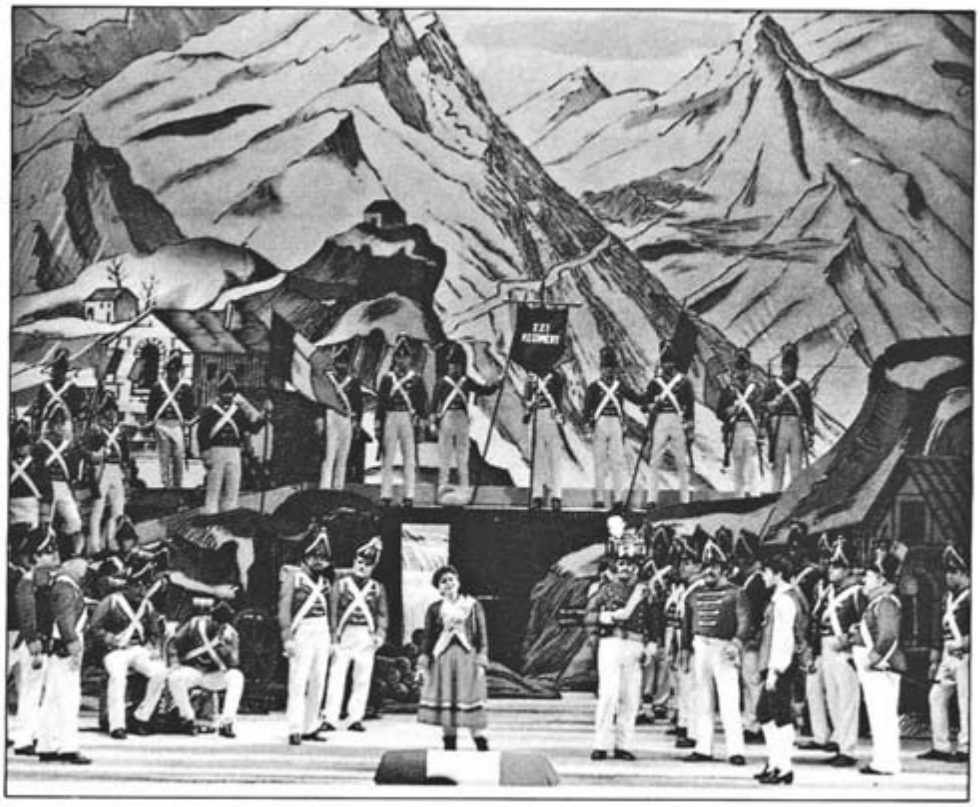
TOSCA
Libreto: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, basado en el drama del mismo título de Victorien Sardou. Música: Giacomo Puccini. Dirección: Mauricio di Robbio. Intérpretes: Martha Colalillo, Francisco Ortiz, Franco Bordoni, I. Campà, M. López Galindo y A. Heilbron. Compañía de la Asociación de Amigos de la Ópera de Sabadell. Orquesta Sinfónica del Vallés. Estreno: 19 de mayo de 1989, en el Teatro Municipal de Gerona.

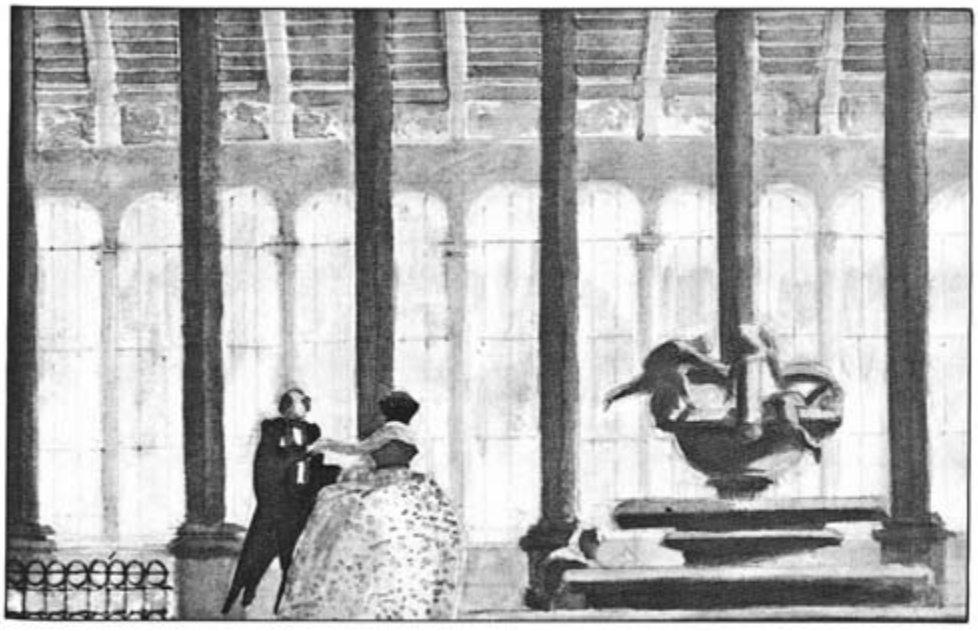
"Si la representación de Tosca *que tuvo lugar anteayer en el Teatro Municipal de Gerona no se queda en un hecho aislado sino que significa, como pretenden los organizadores de "Ópera a Catalunya", el primer paso de una iniciativa que ha de tener continuidad, la noche del viernes se puede calificar casi de histórica para Gerona y para la tradición del espectáculo operistico en Cataluña. Significa nada más y nada menos que la ciudad dispondrá a partir de ahora de una temporada de ópera, reducida, en principio, pero regular, que es lo que importa.*
(...) La producción de Tosca *que se ofreció corrió a cargo, en calidad de productor delegado, de L'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, auténticos pioneros que en 1982 iniciaron en solitario la que entonces parecia insensata empresa de producir ópera y que hoy, siete años más tarde, ven cómo su idea se extiende.*
Sin duda se puede afirmar que el protagonista de la noche fue la Orquestra Simfònica del Vallès que sonó perfectamente gobernada con mano muy sabia por el joven maestro genovés Maurizio di Robbio, que a pesar de practicar una dirección muy agitada y "caliente" no olvidó ni un momento a los cantantes, incluso los secundarios, y aún le quedó tiempo para dedicarse con amor a extraer del conjunto instrumental un sonido de muy alta calidad.
La soprano argentina Martha Colalillo tiene voz de Tosca. Empezó algo insegura pero pronto adquirió confianza y cantó un segundo acto memorable. Franco Bordoni, Scarpia, demostró que escénicamente era el que tenia más "tablas" de entre los protagonistas. En el primer acto fue refinadamente perverso y en el segundo, grosero, libidinoso y procaz como así lo exige su papel, en lo vocal estuvo siempre a gran altura y sólo al final del segundo acto se percibió una cierta fatiga en la voz. Francisco Ortiz, Cavaradossi, cantó con valentia y también recibió calurosos aplausos. Su voz posee los agudos que requiere el papel y a pleno volumen el timbre es agradable; sin embargo, en los momentos en que la partitura exige una emisión más comedida la voz se descoloca, aparece más insegura y pierde algo de calidad. Correctos en general los efectos secundarios y el coro.
La escenografia de Jordi Voltas, no suntuosa pero muy correcta, se mantuvo en la linea comúnmente aceptada para un titulo tan prodigado como Tosca." (Xavier Pujol. "El País". Barcelona. 21 de mayo 1989.)

TEATRO ARRIAGA. Bilbao

LA FILLE DU REGIMENT
De Gaetano Donizetti sobre libreto de Jules H. Vernoy de Saint Georges y Jean F A. Bayard. Dirección escénica: Pasquale D'Ascoia. Dirección musical: Enrique García Asensio. Dirección de coro: Gorka Sierra. Escenografía: Ferruccio Villagrossi. Vestuario: Hugo de Ana. Intérpretes: Ruth Welting, Aldo Bertolo, Rosa María Laghezza, Federico Davia, Alberto Zárraga, Helena Dueñas, Imanol Aburto, Miguel Sola, la Sociedad Coral de Bilbao y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Estreno: 6 de abril de 1989, en el Teatro Arriaga de Bilbao.

"En versiones como la de D'Ascola es de justicia contemplar el trabajo en su dimensión unitaria y general, pero la idiosincrasia del género obliga a centrarse en la pareja decisiva en el balance, Ruth Welting tiene en Aldo Bertolo un oponente válido, y no cabe duda de que en la eficacia del resultado ha contado tanto la adecuación de registros y la tipificación lírico-ligera de ambos como la experiencia común que en estos últimos tiempos van acumulando en una serie de donizettis regimentales en varios teatros europeos, el último, según noticias, en Zurich.
Brillante presentación en Bilbao de la soprano norteamericana. Su escuela depurada y un talento dramático flexible se ponen en pie de igualdad en actitudes vocales tan dispares —cuando no encontradas— como las que puedan ir desde el dúo con "couplets", el "tercetto" cómico, la canción "Je le sais" o la caricatura de romanza edulcorada y "demodé" hasta el apoteosis tricolor de "Salut à la France", pasando por el aria "Il faut partir", sin duda eje del rol de Marie y también de la obra. Tramontados con gracia pasajes brillantes de agilidad vocal. Mane planta cara en esta invocación de despedida a un arte que exige ante todo una articulación





En la otra página, un momento escénico de la obra de Donizetti, "La fille du regiment". Sobre estas líneas, boceto escenográfico de "La Traviata", de Verdi, producida por el Arriaga.

ligada: la Welting revive la pieza con sentimiento hondo, (dentro de la profundidad de plato llano que pueda dar esta música, claro) y la domina con fraseo bello, en interpretación valiosísima que no se resquebrajó, en la noche del jueves, ni en el momentáneo corte del agudo, recuperado al instante.

Aldo Bertolo es ya conocido entre nosotros como tenor de carácter muy lírico. Sin grandes volúmenes, pero de timbre muy ajustado a este tipo de partitura, cualidades patentes sobre todo en el aria a la francesa "Pour me rapprocher de Marie", difícil en su elegante escritura limpia de muletas, donde lució este Tonio filados de lograda estampa al par que una "mezza voce" de bellos perfiles. Siempre, se viste de espectacularidad el doble aria "Ah, mes amis..." y en la "cabaletta" el tenor Bertolo se subió al barril para cubrir desde el ingenuo podio el ritual de los nueve do de pecho alcanzados todos aunque no con igual fortuna.

Dúos de buena factura, tanto los de ambos protagonistas como los de Marie y el sargento Sulpice, encarnado por un Federico Davia muy "ad hoc", a pesar de lo ronco de su registro. Una buena caracterización ciñó la labor de éste veterano en sus intervenciones con el coro, en los contados concertantes o semiconcertantes y en el trío del segundo acto, huyendo siempre de erupciones histriónicas. Rosa María Laghezza, extrema el perfil humorístico de su personaje y desvía su canto hacia formas que algunos repudian y otros admiten. Todo sea por la vis cómica.

Del complejo papel de los coros, los elementos jóvenes de la Sociedad Coral sacaron muy buen partido musical de la mayoría y en alguno supeditaron resultados sonoros al movimiento escénico. Un papel muy relevante, en cualquier caso.

Finalmente, hay que destacar el buen planteamiento general de Enrique García Asensio, que conservó con fidelidad el doble ordenamiento musical, el más abierto y "natural" de las arias, escenas corales, etc., del primer acto y el "arrevistado" o de comedia musical, del segundo. La lectura de la Sinfónica de Bilbao mucho más depurada en el segundo acto, más recogida y "mondain", como conviene y se debe en este melodrama siempre artificioso, pero tampoco descaminada en el primero, a pesar de ciertos desgarros en la sinfonía introductora y algún desacuerdo ocasional con el escenario. Ni el director ni la orquesta son propiamente de foso. Dentro de una llevadera ejecución general hubo aportes de trazo fino, como el expresivo acompañado del corno en la ya citada "Il faut partir". (J. A. Z. "Deia". Bilbao. 8 de abril de 1989.)

LA TRAVIATA

Libreto: Francesco Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Luis María Iturri. Dirección musical: Elio Boncompagni. Dirección de coro: Juel Ezkurra. Coreografía: Jon Beitia. Escenografía: Carlos Cugat y David Guardia. Intérpretes: Carmen González, Lola Casariego, Ana Cid, Michael Austin, Santiago Incera, Mateo Manuguerra, Santos Ariño, Federico Gallart, Pablo Pascual, Carlos Bergasa, Carlos García Parra, Imanol Aburto, el Ballet Jon Beitia, el Coro de la Universidad del País Vasco y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Estreno: 24 de abril de 1989, en el Teatro Arriaga de Bilbao.

"(...) Carmen González se está convirtiendo en la "prima donna" de la casa. Tras su Gilda *de 1988, ha encarnado en esta ocasión el complejo y dificilísimo rol de* Violetta. *En un momento vocal en que prácticamente no hay* Traviata *en el mundo y con la sombra que sobre el oyente proyecta la magistral creación de María Callas en el personaje, la actuación de Carmen González fue francamente meritoria. Su voz, de considerable volumen, no es excesivamente cálida y comunicativa, en algunos momentos es metálica, nasal. La soprano, que actuó con una enorme seguridad, construyó teatralmente el personaje con entrega. Fue valiente a la hora de atacar las coloraturas del primer acto, tuvo una dicción correcta y sin vacilaciones, alcanzó momentos de gran musicalidad en la línea melódica del segundo y tercer actos. Le faltó, no obstante, grandeza y sentido dramático en el último cuadro, el más flojo, en conjunto, de toda la representación.*

A su lado, sustituyendo a Luis Lima, el tenor de Virginia Michael Austin se tomó todas las libertades que le dio la gana para adaptar la partitura a su forma de canto, aceleró unos pasajes, retardó otros, cambio de tono, desafinó... En algún momento se percibieron detalles de buen hacer, pero la irregularidad fue la tónica dominante de su intervención.

Con sesenta y cuatro años, Mateo Manuguerra compuso un Germont excelente. Es un barítono a la vieja usanza. Su aria "Di provenza il mar il suol" se llevó la mayor ovación de la noche. Fraseo, utilización de las medias voces, sutileza en la elaboración de la melodía, en fin, acento totalmente verdiano.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao —que no suena en el fondo tan bien como en la superficie— fue dirigida por el florentino Elio Voncompagni, más inspirado en su última Adriana Lecouvreur *madrileña, aunque no pudo evitar ciertos desequilibrios sonoros y una presencia vulgar de las actuaciones del metal. Extraordinario, sin embargo, el Coro de la Universidad del País Vasco.*

La escenografía fue convencional y el movimiento escénico adecuado a las necesidades de la acción dramática." (J. A. Vela del Campo. "El País". Madrid. 26 de abril de 1989.)

CENTRE DRAMATIC DE LA GENERALITAT VALENCIANA. Valencia

KOVANTCHINA

Inspirada en antiguas crónicas de los cismáticos "antiguos creyentes". Libro y música: Modest Petrovich Mussorgski. Orquestación: Dimitri Shostaskvich. Director: Emil Tchakarov. Directores de coro: Liubomir Karoleev y Christo Kazandjiev. Maestro repertorio: Dimitar Danchev. Intérpretes: Stefan Elenkov, Zdravko Gadjev, Kaludi Kaludov, Stoyan Popov, Nicola Giuzelev, Stefka Mineva, María Petrova-Popova, Angel Petkov, María Dimichevska, Dimitar Stanchev, Stoil Georgiev, Emil Ivanov, Assen Selimski, Mincho Popov, Verter Vrachovski, Petko Marinov, Boyko Tzvetanov, Emil Ugrinov, Stoyan Balabanov, Nedelcho Pavlo, Kosta Dinkov y Konstantin Videv. Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de Sofía. Estreno: 6 de octubre de 1988, en el Teatro Principal de Valencia.

ÓPERA EN CONCIERTO
Obras de Mozart, Donizetti. Dirección musical: Manuel Gandulf. Intérpretes: Mª Ángeles Peters y Suso Mariategui. Orquesta Municipal de Valencia. Coro de Valencia. Estreno: 4 de noviembre de 1988, en el Palau de la Música de Valencia.

DON GIOVANNI
Libro: Lorenzo Da Ponte. Música: Wolfgang Amadeus Mozart. Director: Ivan Fischer. Intérpretes: Thomas Lawlor, Jill Gómez, Peter Knapp, Mark Curtis, Clarie Daniels, Merly Drower y John Hancorn. Kent Ópera. Estreno: 15 de diciembre de 1988, en el Teatro Principal de Valencia.

FIDELIO
Libro: G. F. Treitsche y J. F. von Sonnleithner. Música: Ludwing van Beethoven. Director: Ivan Fischer. Intérpretes: Howard Milner, Merly Drower, Phyllis Cannan, Peter Knapp y David Johnston. Kent Ópera. Estreno: 16 de diciembre de 1988, en el Teatro Principal de Valencia.

L'ORFEO
Libreto: Alessandro Striggio (hijo). Música: Claudio Monteverdi. Dirección musical: Nicholas Cleobury. Dirección de escena: José Carlos Plaza. Escenografía y figurines: Pedro Moreno. Intérpretes: Thomas Randle, Katherine Steffan, Gloria Fabuel, Christine Cairns, Silvia Tro, Nigel Short, David Thomas, Mark Tucker, Nigel Robson, Joaquín Martí, Ignacio Giner, Carlos López. Estreno: 14 de abril de 1989, en el Palau de la Música de Valencia.



CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS. Madrid

FRANCESCA O EL INFIERNO DE LOS ENAMORADOS
Libreto: Luis Martínez de Merlo, basado en el Canto V del "Infierno" de Dante. Música: Alfredo Aracil. Dirección escénica: María Ruiz. Dirección musical: José Ramón Encinar. Escenografía y vestuario: Simón Suárez. Coreografía: Pablo Ventura. Intérpretes: Anna Ricci, Manuel Cid, Iñaki Fresán y Paloma Pérez-Iñigo. Bailarines: Pablo Ventura, Beatriz Villar, Sonia Suárez, Jesús García, María José Álvarez y Eduardo Álvarez. Orquesta Sinfónica de Madrid. Estreno: 28 de marzo de 1989, en la Sala Olimpia de Madrid. Espectáculo coproducido con el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

"(...) Ahora, ante Francesca, *¿iba a adaptar mi música a las convenciones del género o iba a dejar de lado esas convenciones para hacer algo completamente nuevo; algo que, de lo que nos hemos acostumbrado a entender por ópera, sólo mantuviera el hecho de que ahí están complementándose texto, música y movimiento escénico? De las dos posibilidades con que uno se encuentra a la hora de abordar un género con un pasado tan abrumador y definido como éste, no sé por qué pero no dudé en elegir (con todos los matices que podrán suponerse) la primera de ellas. Desde detalles muy amplios,*



Arriba, un momento de la representación de "L'Orfeo", con música de Monteverdi, en una producción del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Debajo, escena de "Francesca o el infierno de los enamorados", nueva ópera de Alfredo Aracil. (Foto: Chicho).

como el empleo de un argumento ya conocido para que el espectador tuviera la posibilidad de acudir sabiendo más o menos qué es lo que va a pasar (el interés está en el "cómo"), hasta algunos detalles pequeños, como el empleo de emblemas sonoros y de simbolismos casi extramusicales en el ritmo y la interválica, este Infierno de los enamorados ha sido concebido sobre todo (entiéndaseme bien) como si fuera una ópera.
Pero ha sido concebido también "como si fuera mi música" (en esto también es un lugar de encuentro). Hemos buscado una mayor complejidad en las ideas que en los resultados, se han evitado, por supuesto, resultados aparatosos, hemos tratado de alcanzar la emoción a través de lo escaso, lo austero, lo mínimo a veces, y hemos procurado que esta austeridad, esta escasez fuera normalmente el punto de llegada y casi nunca el de partida." (Alfredo Aracil. Fragmento del programa.)

"Un año más la temporada de ópera de Madrid sale de su escenario habitual del Teatro de la Zarzuela para el que, en buena lógica, debería ser considerado como el acontecimiento máximo de estas jornadas líricas: el estreno de una ópera española, cuya música es debida a un compositor, Alfredo Aracil (Madrid, 1954), que ha llegado a su primera madurez bajo los mejores auspicios. Desde su formación con Cristóbal Halffter, De Pablo, Bernaola, Marco y Tamayo, ampliada en el extranjero con Stockhausen, Kagel, Xenakis y Wolf, hasta su licenciatura en Historia del Arte, que da una dimensión a sus obras inacostumbrada entre nuestros músicos, con una atención especial a la gran literatura —Juana Inés de la Cruz, Miguel Hernández— como inspiración de sus pentagramas. Entre éstos hay antecedentes de teatro musical, como entre otros, el drama musical radiofónico Punta altiva, El sueño de Icaro (1983) o Contrapunto, de 1980, ambiente audiovisual con magnetófonos y proyecciones de diapositivas. La experiencia de esta ópera, basada en el canto quinto de la Divina comedia, de Dante, era, pues, de prever en su brillante historial.
El texto lo ha preparado el último traductor al español de la Divina comedia, Luis Martínez de Merlo, también universitario, como licenciado en Filología Hispánica, que ha tomado el canto quinto del hermoso poema de Dante Alighieri como base para su trabajo. El carácter del texto, y la sabiduría del compositor, que monta su creación con frecuentes alusiones a otras músicas de base literaria, nos hace ver que nos encontramos ante una ópera de intelectuales, lo que parece ser el signo característico del nuevo teatro musical español, en el que encontramos estos antecedentes en Luis de Pablo, Fernández Guerra y Encinar. Ahora bien, una ópera de intelectuales no supone que sea una obra de hombres de teatro, lo que es imprescindible en el género lírico. Y en esto encontramos el punto más débil de la nueva creación escénico-sonora. La música es, con mucho, lo mejor de ella, aunque, quizás, echemos de menos una mayor riqueza en la variedad de los "tempi". Si la hay en las afortunadas referencias a otras épocas o estilos, como en la bellísima canción renacentista que canta Francesca, encarnada por Paloma Pérez Iñigo, al comienzo del acto segundo, asumidos sus rasgos esenciales por Aracil. Otro momento muy feliz es el intermedio instrumental entre uno y otro acto, de suave, hiriente lirismo. Por lo demás, el poético argumento —el ensimismamiento amoroso que ata en sí mismos a Francesca de Polenta y a su cuñado, Paolo Malatesta, con renuncia a toda trascendencia divina, lo que les crea su propio infierno—, se presta poco en el libreto a una acción propiamente dicha. Todo se resuelve en monólogos o diálogos en no demasiado variados "recitativos", para los que lo que más importa es el imaginativo e intencionado colorido orquestal, que es, a la vez, protagonista y fondo.
La presencia escénica que todo esto pueda tener no es, aun reconociendo las dificultades que implica, la más adecuada en el trabajo de Suárez y Ruiz. El decorado, único, no dice gran cosa, a no ser su dirección descendente, su tétrico colorido y su adecuada iluminación. Las "rondas" de los condenados en el segundo círculo de la triste mansión, en la bacanal de su infierno particular, está muy modestamente representada por pocos "mimos", más que bailarines, lentos y escasamente significativos. El movimiento de los protagonistas es prácticamente nulo, casi siempre en un simple estatismo, e incluso leyendo la partitura, a veces, como si de una cantata se tratase, lo que, en definitiva, parece ser el más adecuado destino de la obra.
La interpretación, con la estupenda, atenta y conocedora dirección musical de Encinar, fue excelente en las voces de Anna Ricci, la Sombra; Paloma Pérez Iñigo, como Francesca; Iñaqui Fresán, un tanto desvaído Virgilio, y, sobre todo, el mejor actor-cantante, Manuel Cid, en Dante-Paolo. La orquesta Arbós sonó adecuadamente rica en sus timbres." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 30 de enero de 1989.)

"Con Francesca, de Alfredo Aracil y Luis Martínez de Merlo, estrenada el martes en la Sala Olimpia, prosiguen el Teatro Lírico Nacional y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea su política de encargos a autores treintañeros, lo que me parece un gran acierto, ya que se trata del único camino para abrir el futuro a una producción operística nacional viable y exportable.
Bueno será recordar los éxitos obtenidos en Portugal por Kiu, de Luis de Pablo, uno de los maestros de Aracil, y Fígaro, de Encinar, que ascenderá dentro de unas semanas al Teatro de la Zarzuela.
Ha sido precisamente Encinar, madrileño y nacido en 1954, como Aracil, quien ha llevado la dirección musical de Francesca con el buen criterio e imaginación interpretativa que le caracteriza.
Con él, Simón Suárez (escenarios, luces y figurines) se apuntó un nuevo tanto en su combinación de sencillez y barroquismo; María Ruiz sirvió la escena con fidelidad a la letra y al espíritu de la obra, estática por naturaleza, y Pablo Ventura trazó una sencilla coreografía: la adecuada al texto y a la música.
Excelentes todos los intérpretes en sus nada fáciles cometidos. Anna Ricci, un talento dramático superior, realzó la sombra; el tenor Manuel Cid, resolvió las partes de Dante y Paolo con gran nobleza, que en ocasiones alcanzó auténtico virtuosismo; el barítono Iñaki Fresán reveló sus valores vocales e interpretativos en Virgilio, y Paloma Pérez Iñigo consiguió uno de los puntos más altos de su densa carrera.
Entre todos crearon el ambiente adecuado para una pieza poética compuesta con inteligencia y reveladora de honda sensibilidad."
"(...) Hay que anotar de entrada la belleza del poema en verso que para la nueva ópera ha escrito el madrileño Luis Martínez de Merlo (1955). Más interesante todavía cuando el espíritu del músico parece identificarse con el del poeta en su forma y en sus intenciones.
Alfredo Aracil es hombre de cultura, licenciado en historia del arte y buceador en los supuestos histórico-musicales que le antecedieron a la hora de componer su partitura. Que pensó mucho en Monteverdi está claro por más que cromatice su melódica recitativa.
Bebió Aracil también en otras fuentes madrigalescas, italianas y españolas, para buscar su camino, superior en lo cantable, que se desarrolla con buena continuidad y dentro de su estatismo probablemente intencionado a fin de lograr el clima encantatorio que acaba por prendernos.
En la orquesta, la influencia de De Pablo (al que en unión de Encinar está dedicada Francesca), practica Aracil una individualización o agrupación de los timbres y rara vez aparecen los "tutti". Ópera resultado de diversas incitaciones, carece, como tantas otras de nuestro tiempo, de la palpitación vital que aportó al género el melodrama romántico italiano.
En Francesca se guardan siempre las distancias, se sigue el "cómo" más que el "qué", tal y como quiere el compositor, y a veces parece advertirse el combate del músico con una cierta falta de destreza, bien natural en una primera gran obra dramática." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 31 de marzo de 1989.)

"Una nueva ópera y una gran ópera. Además, estupendamente montada, con una buena escenografía de Simón Suárez, adecuada coreografía de Pablo Ventura y una inteligente dirección escénica de María Ruiz. Con excelentes voces, a cargo de Anna Ricci, Paloma Pérez-Iñigo, Manuel Cid y el descubrimiento de la gran voz de Iñaqui Fresán, a quién, además, se entendía muy bien el texto.
Y magnífica la dirección musical de un José Ramón Encinar, que cada vez más está hecho un director de gran altura capaz de sacar todo su partido a la excelente Sinfónica de Madrid y de concertar con autoridad y acierto toda la obra.
Luis Martínez de Merlo ha hecho un bello y poético libro, quizá, un poco estático y sin mucha acción. Pero todo ello lo puso el músico Alfredo Aracil, que ha realizado quizá su mejor obra hasta la fecha. Música muy hermosa, con verdadero talento dramático, que suple la falta de acción, y tremendamente exquisita y bella.
Con una línea vocal muy acertada, que parte del recitativo monteverdiano para llegar a un personal hallazgo lírico. Lleva el sello del autor de Las voces de los ecos o Cántico, su gusto por las referencias escondidas, las dobles y triples lecturas, pero también por la belleza directa y la sensibilidad sonora.
Hay que entrar en esa música y dejarse arrastrar por ella. Entonces se gusta a fondo y, tras el maravilloso final, después de un emocionante cuarteto sin acompañamiento, parece hasta corta. Aracil ha dado en la diana y se revela como lo que siempre ha sido: un enorme músico." (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 30 de marzo de 1989.)

CORAL RENAIXENÇA. Sant Boi de Llobregat (Barcelona)

LA PAULA TÉ UNES MITGES O EL MACO DELS ENCANTS

Libreto: Lluís Planas de Tavernè. Música: Enric Morera. Dirección musical: Ramón Marco i Cabré. Director de escena: E. Jordana y S. Daura. Intérpretes: Laura Moreno, Jaume Martínez, J. E. Urpinas, Pere Olius, Ramón Osma, Benet J. Puig, Guillem Sanz, Andreu Sánchez, etc. Coral Renaixença. Escola de Dansa l'Estudi. Estreno: 5 de noviembre de 1988, en el Ateneu Santboià de Sant Boi de Llobregat (Barcelona).

LA CORRALA. Madrid

LA GRAN VÍA

Libreto: Pérez Capó y Pérez González. Música: Chueca y Valverde. Dirección musical: José Antonio Torres. Dirección escénica: José Osuna. Coreografía: Alberto Portillo. Escenografía: Antonio Mingote. Intérpretes: Maruja Díaz, Alfonso del Real, María Isbert, Teófilo Calle, Luis Villarejo, María del Mar Abascal, Francisco Racionero, Pedro Pablo Járez, Luis Perezagua, etc. Estreno: 21 de julio de 1989, en La Corrala de Madrid, dentro de la programación de los Veranos de la Villa.

"(...) La función tuvo una primera parte de cierto porte, con buen ritmo y con ese armónico manejo del espacio característico de Osuna, del espacio y del tiempo, dando la impresión de que en cualquier momento iba a dar el salto si no espectacular al menos como iniciación de un increcendo que vaticinara un instante de culminación. La ronda Maruja Díaz cuando canta "pobre chica la que tiene que servir". Está el clima creado. Pero baja en la réplica de María Isbert, "pues amas las que tienen que sufrir". Y en la segunda parte, la función ya no despega. Y el final llega como demasiado de improviso.
Hubo en el texto ánimo de conectar con el público de ahora, con alusiones políticas de la hora presente.
No faltó el buen oficio en el plantel de actores. Con Maruja Díaz como primera figura y un Alfonso del Real que se mantiene en la brecha de sus conocidas condiciones y cualidades. Con más papel Teófilo Calle, airoso en el de El comadrón.
Sonaron aplausos cuando emergió la ingeniosa "Gran Vía" ideada por Antonio Mingote. El público siguió con regocijo la función porque estos espectáculos mantienen su fuerza popular." (Florentino López Negrín. "El Independiente". Madrid. 24 de julio de 1989.)

TEATRE GREC. Barcelona

DON PASQUALE

Libreto: Giacomo Ruffini. Música: Gaetano Donizetti. Director musical: Uwe Mund. Director escénico: Joan Lluís Bozzo. Directores del coro: Romano Gandolfi y Vittorio Siauri. Escenografía y vestuario: Isidre Prunés y Montse Amenós. Intérpretes: Enzo Dara, Luciana Serra, Juan Luque Carmona, Fernando Belaza, Roger Alier, Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo. Estreno: 10 de julio de 1989, en el Teatre Grec de Barcelona.

"En Don Pasquale *se repiten los temas, las situaciones, y los personajes de la más ortodoxa ópera bufa; el Pantaleón (Don Pasquale), Colombina —parte cómica— e Isabela —parte seria— (Norina), Arlequín (Dr. Malatesta), l'amoroso (Ernesto), el notaro (el Notario). Hay una usurpación de personalidad, un equivoco nupcial, la suposición de un adulterio y una moralidad final en medio de la alegria general que no difiere demasiado de las habituales en el género.*
Asimismo, como a menudo se ha dicho, esta obra es alguna cosa más que una ópera bufa; hay alguna cosa en ella que ya se manifestaba en L'Elisir *y que impide su adscripción sin otras consideraciones al género cómico, alguna cosa que en algunos momentos a lo largo de la ópera templa la risa y la transforma en sonrisa. Hay en Don Pasquale —no hemos de olvidar la avanzada fecha de composición— una vena subterránea de la más conmovedora sentimentalidad romántica. Donizetti no es cruel con el pobre viejo, sino que más bien se compadece de él en el fondo de sus debilidades seniles; un regusto amargo nos obliga a pensar, al final, como en el Cosi Fan Tutte de Mozart, que la broma cruel se ha llevado demasiado lejos.*
Tocados por la nueva sensibilidad romántica, los viejos arquetipos de la ópera bufa se han renovado, han adquirido nuevas dimensiones y matices; en Don Pasquale, *Donizetti consigue con su música que los personajes de la antigua Commedia dell'arte se quiten la máscara para mostrar el ser de carne y hueso que siempre había tenido detrás.* (Xavier Pujol. Del programa.)



Maruja Díaz "provoca" a Alfonso del Real en la zarzuela "La Gran Vía", dentro de la programación de los Veranos de la Villa.

"Había mucha espectación y cierta morbosidad por ver esta ópera, por un lado para poder escuchar dos grandes figuras del campo de la lírica como son Enzo Dara y Luciana Serra, y por otro para poder ver como se desarrolla en su pequeño papel el notario del crítico e historiador de ópera Roger Alier. Por estos motivos el Teatre Grec estaba casi lleno de un público que estaba dispuesto a pasárselo bien, disfrutando de esta ópera bufa de la que Donizetti supo sacar el máximo partido.
Del quinteto de solistas principales ha destacado por encima de los otros el bajo italiano Enzo Dara, que ha hecho una magistral interpretación de Don Pasquale. *Con sus numerosas dotes mímicas —caras, risas, agilidad y su carácter latino— ha conseguido momentos de gran brillantez, sobre todo sus duetos con la soprano.*
La soprano italiana Luciana Serra, poco conocida en nuestro país, aunque había actuado en el Liceo en 1977, nos ha ofrecido toda una demostración de sus capacidades vocales. Su voz, firme y segura —es una soprano ligera de una nitidez y una potencia inusuales—, ha atacado los diversos escollos que le ofrecía la partitura consiguiendo dar realidad a sus papeles de Don Pasquale y Norina.
El baritono vasco Fernando Belaza ha cantado su parte con una voz correcta y generosa, a pesar de que a veces ha sufrido algo por la longitud de su papel. El tenor Juan Luque Carmona ha cantado sus breves partes con una dicción correcta y una voz agradable y bien timbrada. En cambio la interpretación escénica de su personaje ha sido algo deficiente, ya que era muy estático.
Roger Alier, en su breve papel de notario, era una de las atracciones de esta ópera. Sus intervenciones han sido siempre adecuadas y se han movido siempre en un margen de corrección. Ha cantado sus partes con una voz firme y segura. Su debut puede considerarse muy positivo ya que son pocos los críticos que se atreven a "saltar la barrera y mojarse" haciendo un papel que a pesar de su poca intervención tiene algunas cualidades.
La brillantez escenográfica de esta ópera, que es de producción propia del Festival del Grec y que ha contado con una colaboración especial del "Servei de Parcs i Jardins del Ajuntament de Barcelona", ha sido sin duda uno de los elementos principales del éxito de esta representación. Su distribución simple y bien planeada ha permitido que toda la acción —situada en los años cincuenta— se desarrollara sin ningún problema, consiguiendo crear con sus elementos un espacio acogedor y bien resuelto. Joan Lluis Bozzo ha conseguido con su dirección escénica que todos sus personajes y toda la trama pudiera seguirse por el público sin ningún problema.
"El Cor i l'Orquesta del Gran Teatre del Liceu", bajo la dirección del maestro Uwe Mund, se han convertido también en los grandes triunfadores de la noche. Su interpretación de la obra de Donizetti ha sido impecable: hoy todo el mundo estaba conjuntado y ninguna de las familias instrumentales han hecho la guerra por su cuenta, como es costumbre.
El Festival Grec se ha apuntado con esta obra un gran éxito ya que ha conseguido reunir en un mismo acontecimiento una excelente ópera bufa y un quinteto de solistas que han cantado e interpretado sus partes con mucha gracia y profesionalidad, y ha podido contarse con la

participación del Coro i Orquesta del Gran Teatre del Liceu bajo la dirección del maestro Uwe Mund. Si a todo esto se le añade una escenografia brillante y una puesta en escena sencilla, pero bien resuelta, puede decirse que la representación de Don Pascuale de esta noche ha sido un verdadero placer para los espectadores; una función muy acertada." (Francesc X. Mata. "Avui". Barcelona. 12 de julio de 1989.)

"(...) En Don Pasquale, una de sus últimas óperas y en la que en nuestra época se le ha reconocido su valor, se encuentran todas las virtudes del arte de Donizetti. Ello se comprueba en la belleza y sólida construcción de sus melodias, que, sin artificio, llegan directamente al espiritu del oyente. La escritura orquestal está también concebida con un magistral conocimiento de las posibilidades de los instrumentos, los conjuntos vocales y corales están conducidos con auténtica agilidad para vitalizar el ritmo escénico y, sobre todo, en esta ópera la vena humoristica del compositor se revela en todo su auge para dignificar un drama que en otras manos podia haber caido en lo burdamente grotesco.
La reposición de Don Pasquale en el marco del Grec 89 ha manifestado una brillante identificación con el concepto operistico donizettiano. Desde la perspectiva musical, escónica e incluso en la cuestión de detalles anecdóticos, en la primera representación de este montaje todo ha funcionado para que el público se entusiasme y participe con el espectáculo.
Si espléndida en todos los sentidos ha sido la labor del bajo Enzo Dara en su papel de Don Pasquale, no le han ido a la zaga el baritono Fernando Belaza ni la soprano Luciana Serra, que, a pesar de unos inicios algo dudosos, contribuyó con su tenso lirismo y un dúctil fraseo a una excelente encarnación de Norina. El critico musical y colega Roger Alier, en su debút operistico, se reveló también como un notabilisimo actor, mientras que el tenor Juan Luque Carmona defendió con desigual suerte el papel de Ernesto. En cuanto a la Orquesta y Coro del Liceo ofrecieron, bajo la batuta de Uwe Mund, una convincente lectura de la obra, que en el aspecto escénico —obra de Joan Lluis Bozzo, quien con esta pieza se presentaba en el mundo de la ópera— se benefició de unos planteamientos muy eficaces a la hora de proporcionar vistosidad y ambiente al desarrollo de la acción.
La representación de Don Pasquale cabe calificarla como el resultado de una excelente labor de todo un equipo para que la ópera, que contaba con un real y magnifico decorado, siga cautivando con entusiasmo al pùblico por su belleza y su sana alegria.
Por último, merece especial mención el sugestivo entorno que plasma el jardin del hogar de Don Pasquale y también el buen gusto en los detalles del vestuario —particularmente notable en el de Norina— para que el cambio a nuestra época de una historia que transcurre en el siglo XVIII no resulte sólo un pastiche.
Y si esta nueva versión resultó todo un festival de música, también este carácter quedó simbolizado en el pequeño castillo de fuegos artificiales que se desarrolló al final de la función." (F. Taverna-Bech. "El País". Barcelona. 12 de julio de 1989.)

"Diriase incluso que tanto Joan Lluis Bozzo como Uwe Mund han desconfiado del potencial burlesco de este peculiar canto del cisne bufo que acometió Donizetti: el primero optando por trasladar la acción a unos apacibles años cincuenta rurales, abortando automáticamente muchos de los recursos más manidos del género, y el segundo introduciendo un admirable sentido de la proporción de los "tempi" y dotando a la obra de una coherencia y textura —después de una discutible obertura— que termina por convencernos de que la herencia mozartiana es, en Don Pasquale, tan capital como la mucho más unánimemente reseñada impronta de Rossini o Cimarosa. Como sucediera en la Lucia que el Liceo llevó a Ludwingshafen, Mund sostiene una peculiar concepción sinfónica del repertorio belcantista, poco flexible con las voces, pero efectivo en la construcción del clima que busca. Dos caminos que, en definitiva, convergen en la delineación de un Don Pasquale que se afianza más cerca de la comedia romántica que de la vieja ópera bufa, del irresistible melodismo lunar, preverdiano, del autor de Lucrezia Borgia, que de la ligereza casquivana y jubilosa del Cisne de Pesaro con que suele asimilarse. Está claro que no faltan invitaciones a la carcajada que Bozzo ha resuelto con su habilidad de siempre, con el irresistible olfato teatral que lo caracteriza, pero late en el trasfondo del pequeño burgués provinciano que es Don Pasquale más que un viejo Pantalón, en este caso una patética realidad que Enzo Dara pone constantemente en evidencia, entremezclada con ráfagas de inquebrantable buen humor y una sabiduria consumada en el semi-parlando. Cada gesto y cada acento descubren a un inmenso artista que está muy por encima del propio cantante, ya de por sí importante, que además parece encontrarse a sus anchas en el marco escénico del Grec. Por su parte, Luciana Serra fue una Norina de ensueño que parecia haberse propuesto hermanar una suerte de "snobismo" inocentón nada alejado de nuestros tiempos con acaso la Corallina goldoniana, una especie de sirvienta venida a más que parecia extraida de una vieja comedia napolitana: véase hasta qué punto llega la confabulación de la heroina con su legión de criadas en el montaje de Bozzo. Reina de las pirotecnias vocales y de la agilidad, Luciana Serra añade a lo espectacular de su, "coloratura", y al "charme" delicioso de su fraseo la rara cualidad de saber reirse de si misma y de sus propias "deslumbrantes" virtudes. Perfecta asimilación además de la convencional personalidad de la heroina bufa, con todos los hilos de la trama en sus manos y, en definitiva, contrapuesta a la pasiva contemplación de los avatares del destino de casi todas las hijas de Donizetti. Mujer liberada de convenciones y normas, que goza por una vez de la ausencia de todo el entramado simbólico, oscuro, habitual. Consumada actriz, además, coqueta, astuta y calculadora, incluso cuando sus escenas se desarrollan en un descarado pasillo que la encierra entre la orquesta y el público, a dos pasos de ambos, untándose con un frasco de Nivea que habla por si mismo sobre las limitaciones de la personalidad sofisticada que le encanta vender.
Ante un par de gatos viejos de tal enjundia, resultaba inevitable que dos noveles como Fernando Belaza y Juan Luque Carmona quedaran reducidos a un segundo plano. Más que digno el primero, porque Belaza lució una bellísima voz de baritono, muy lirica, y una depurada linea de canto que podria sintonizar perfectamente con el repertorio belcantista belliniano o del mismo Donizetti. La apuesta por los jóvenes cantantes, que se ha convertido en una caracteristica intimamente ligada a los montajes operisticos del Grec, dio resultados más inconcretos en el caso de Juan Luque Carmona, que propuso un Ernesto excesivamente azucarado, pero que, sobre todo, puso en evidencia una emisión poco homogénea, una afinación harto inexacta en el comprometido "duetto" con Norina y un escaso sentido del "timing" en el fraseo. Justo es reconocer que tuvo las agallas suficientes para repetir la cabaletta "E se fia che ad altro oggetto" con toda clase de ornamentaciones y que cantó con acierto "Com'è gentil", su mejor momento, bajando por las escaleras del Grec y acompañándose a si mismo a la guitarra. En definitiva, la forja de este futuro "tenor di grazzia" debe proseguir su camino, porque las asperezas a limar son todavia ostensibles. El prestigioso critico Roger Alier, una auténtica institución en el periodismo musical de este pais, compuso un Notario muy propio, aparte de aliñar la representación con la gota simpática e insólita de su presencia, y el coro del Liceo, situado por Bozzo en la primera fila del Grec, cantó magnificamente su parte. Mención aparte merece la deslumbrante escenografia de Isidre Prunés y Montse Amenós, así como la soberbia caracterización de los figurantes." (Joan Matabosch. "ABC". Barcelona. 12 de julio de 1989.)

"En vez del siempre cómodo recurso de alquilar una producción hecha por ahi fuera, la dirección del Grec ha apostado, en la presente edición, por invitar a un equipo de teatro local que da buen juego desde hace años y cuya cabeza rectora es Joan Lluis Bozzo.
La propuesta era atractiva y merecia la pena correr este riesgo. El resultado ha sido un éxito indiscutible. Bozzo y su equipo han utilizado a la perfección el espacio de este teatro, han resuelto con imaginación la diversidad de escenarios y han sabido marcar ritmo al espectáculo.
La acción se ambientaba en el jardin de una torre y en los años cincuenta. Primer acierto (este título se estrenó situado en la vida cotidiana de su época, y, por tanto, cualquier montaje en el pasado es un error obvio, o un estilizado amaneramiento).
Asegurado de antemano el valor musical de las voces solistas, coro y orquesta, y siguiendo las propias reglas del juego, se trataba, a continuación, de dotar a la farsa del suficiente nivel de verosimilitud y de explorar al máximo los elementos puestos en juego. Y aquí se acertó plenamente. El público siguió con interés la representación y rió a gusto con los sucesivos "gags" introducidos.
Enzo Dara y Luciana Serra, más histriónico el primero, más equilibrada la segunda, cosecharon un gran triunfo. El baritono Fernando Belaza comenzó estático y se animó a lo largo de la obra. El tenor Juan Luque Carmona algo perdido en la primera parte, logró en la serenata uno de los momentos más felices de la noche.
Los coros quedaron integrados en la obra de manera eficaz desde el semicirculo de la platea. La orquesta sonó muy bien.
Mención especial merece Roger Alier, el notario de este montaje, con indudable vis cómica incluso en el detalle de imitar a Pavarotti pañuelo en mano. Este Don Pasquale es un excelente

espectáculo y merece llenos diarios." (Luis Polanco. "El Periódico". Barcelona. 12 de julio de 1989.)

"(...) La dirección escénica contaba con el equipo de actores de la compañía Dagoll Dagom, que han resultado unos figurantes siempre activos, graciosos y ágiles, a veces incluso acrobáticos, que han dado brillantez al espectáculo.
Josep Lluis Bozzo ha logrado, además, humanizar a los personajes, convirtiéndolos en gente sencilla del medio rural italiano —tan parecido al catalán— y dar las pinceladas útiles para que el espectador perciba la personalidad de cada intérprete (el modo cómo la servidumbre trata a Ernesto, el sobrino mimado y un tanto gandul de Don Pasquale, es ejemplar).
Una fiesta operística requiere, sin embargo, cantantes de calidad, y en este aspecto, el espectáculo también ha satisfecho plenamente al público. Citemos en primer lugar la rutilante y estelar Norina de Luciana Serra, graciosa, elegante, cómica y, para mayor felicidad del espectador, brillantísima soprano ligera con una plenitud de medios vocales que ni siquiera los más brillantes cohetes del fin de fiesta lograron superar.
A su lado, y en el papel titular, la gracia insuperable de Enzo Dara, un consumado actor que trabaja su personaje con tal multitud de detalles, que una sola función no permite hacerse cargo de todos sus recursos. Ni que decir tiene que tan absolutas y brillantes dotes cómicas van acompañadas de una voz impecable, con la potencia suficiente para que el personaje se sitúe realmente en el centro del espectáculo.
Notabilísima la actuación del barítono Fernando Belaza, en uno de sus primeros papeles escénicos que ha resuelto con soltura y con una voz de volumen más que notable y de bello timbre. No hay duda de que estamos ante un gran cantante en ciernes, y el tiempo nos ha de dar la razón.
El tenor Juan Luque se distingue por su musicalidad, por su elegancia cuasi mozartiana en las vocalizaciones (la "cabaletta del aria "Cercherò lotana terra" le permitió demostrarlo plenamente, en lugar de cortarla o reducirla, como hacen figuras más ilustres) y cantó la serenata acompañándose a sí mismo con la guitarra, con elegancia y estilo.
Completaba el reparto el personaje insólito de un crítico —precisamente el de "La Vanguardia", Roger Alier— metido, por una vez, en los avatares de la escena y del entrar a tiempo con la voz. Su breve actuación fue seguida con indudable interés.
Uno de los detalles más vistosos del espectáculo fue la presencia del coro en la primera fila de espectadores, desde donde cantó sus breves intervenciones con la precisión a que nos tiene acostumbrados. La orquesta del Liceu sonó compacta y dúctil a las órdenes del maestro Uwe Mund." (Josep Lluís Morer. "La Vanguardia". Barcelona. 13 de julio de 1989.)

LA JACÁRA TEATRO. Sevilla

LA SERVA PADRONA

Libreto: Gennaro Antonio Federico. Música: Giovanni Battista Pergolesi. Dirección musical: Juan Luis Pérez. Dirección escénica: Alfonso Zurro.



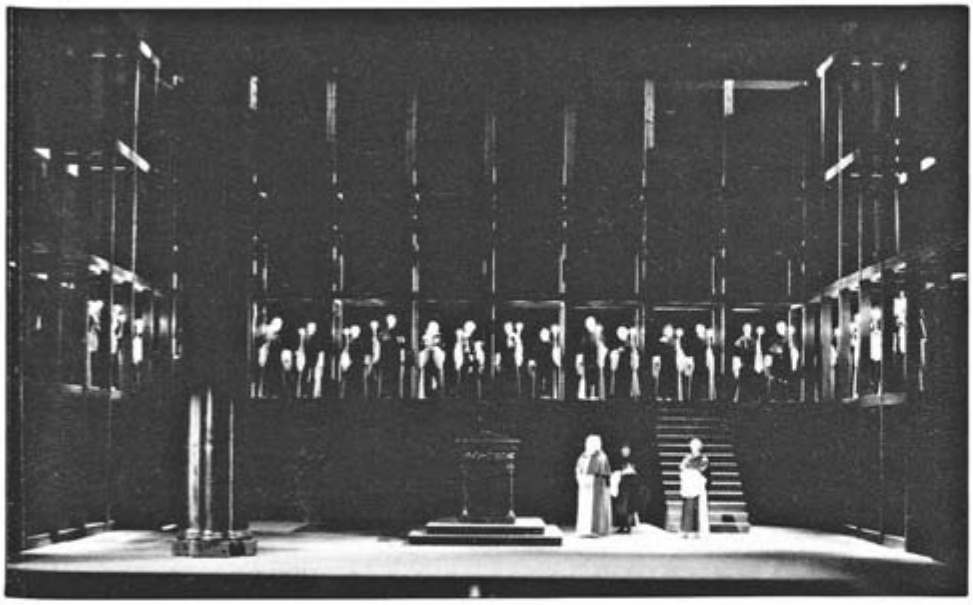
Escenografía y vestuario: J. P. Rada. Intérpretes: Valle Duque Vasal'lo, Juan J. Periáñez y Javier García. Orquesta Camerata de Sevilla. Estreno: 15 de marzo de 1989, en Huelva.

TEATRO DEL LICEU. Barcelona

LLIBRE VERMELL

Glosa operística del "Llibre Vermell de Montserrat". Libreto y música: Xavier Benguerel. Director de orquesta: Antoni Ros-Marbà. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía, vestuario y dirección escénica: Josep M. Espada. Intérpretes: Raquel Pierotti y Eduard Giménez. Escolanía de Montserrat. Directores: Ireneu Segarra y Esbart Dansaire de Rubí. Director: Albert Sans. Dart Companya de Dansa. Directora: Guillermina Coll. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 21 de septiembre de 1988, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Llibre vermell *quería no ser una ópera y logró no serlo, quería no ser un oratorio y también lo logró; se presentaba como una obra de difícil clasificación, y después de su estreno se puede afirmar que es exactamente eso. Lo que se vio anteayer en el Liceo fue un espectáculo complejo, ambicioso, muy bien preparado y algo monótono.*
Benguerel, pertrechado con una orquesta al completo, dos solistas vocales, dos coros y dos grupos de danza nos proponía lo que él dio en llamar una "glosa operística" sobre o a partir del célebre documento montserratino. En la práctica, Llibre vermell *fue una especie de monumental "suite" de las diez piezas conservadas en el manuscrito medieval, entre las que se intercalaban unos nexos orquestales libremente creados por el autor que de algún modo, melódica o rítmicamente, se relacionaban con la pieza siguiente, preludiándola.*
Las piezas medievales, citadas con notable fidelidad y respeto al original y subrayadas y comentadas por la orquesta, eran cantadas por los solistas, por el coro o por la escolanía, mientras los grupos de danza evolucionaban sobre el escenario.
Benguerel acreditó una notable capacidad para manejar y poner orden en su pequeño ejército sonoro y la fórmula de alternancia entre pieza y nexo le funcionó, pero era poco variada y ello llevó a la monotonía. No se le pedía al autor que nos mantuviera en vilo hasta el final para saber si el tenor se muere o no; ya se avisó que aquello no era una ópera, pero un poco más de eso que ahora llaman "marcha" no hubiera estado de más. La extraña aparición de una fantasmal procesión con palio, obispo y monaguillos, y la audaz coreografía del último nexo orquestal con una enorme tela simbolizando, suponemos, la muerte en forma de monstruoso gusano cósmico, amenizaron un poco el espectáculo sin llegar a enfervorizar al público.
La interpretación, en general, fue bastante más que correcta en lo referente a las compañías de danza, el Coro del Liceo, los solistas vocales y la orquesta. Antoni Ros-Marbà se tomó muy en serio la compleja partitura que tenía delante y la dirigió con autoridad y conocimiento. La Escolanía de Montserrat estuvo angelical como era de esperar.
La escena ideada por Josep María Espada llegó a ser un punto pesada por escueta, huyó con buen criterio de la ambientación de época y optó por la atemporalidad buscando un marcado aire de ceremonia, más místico que estrictamente religioso. A destacar el vestuario imaginativo y realmente bello y el acertado y creativo uso de la iluminación.
Como era previsible en un estreno mundial, el grueso del público quedó bastante desconcertado. Los aplausos al final de la primera parte sólo fueron corteses, y acabado el espectáculo, un muy bien calculado protocolo en los saludos no permitió al autor hacer frente en solitario al público y encajar el aplauso o el siseo que hubiera dado la medida del éxito real de la obra en sí." (Xavier Pujol. "El País". Barcelona. 23 de septiembre de 1988.)



DON CARLO
Libreto: Joseph Méry y Camille du Locle. Música: Giuseppe Verdi. Director de orquesta: Thomas Fulton. Director de escena: Jean Claude Riber. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Josef Svoboda. Vestuario: Carin Bartels. Intérpretes: Ruggero Raimondi, Randoslaw Zukowski, Luis Lima, Pedro Lavirgen, Renato Bruson, Wolfgang Brendel, Fernando Belaza, Harald Stamm, Alfonso Echeverría, Margaret Price, Maya Tomadze, Stefania Toczyska, María Luisa Nave, María Ángeles Sarroca, Josep Manuel Folch, Antoni Comas, Rosa María Conesa, Vincenç Esteve, Jesús Castillón, Alfredo Heilbron, Antoni Lluch, Manuel Garrido y Cristòfor Viñas. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 7 de noviembre de 1988, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Producido por Bühnen der Stadt Bonn.

"(...) Es ingrato para todos empezar la temporada lírica con una decepción. El Don Carlo *liceísta, sobre el que tan buenos augurios planeaban hasta que llegó el tío Paco con las rebajas de las cancelaciones —una de pronóstico grave: la de la producción de Piero Faggioni; otra menos grave: la del barítono Renato Bruson, al ser sustituido por Piero Cappucilli—, ha sido un "fiasco".*
Un reparto, sobre el papel, de vuelo discográfico, pero del que más vale que no quede constancia registrada alguna, por más que puedan salvarse números individuales dignos de figurar en una buena antología de arias. Desde luego, el primer responsable hay que buscarlo en el foso: Thomas Fulton se pasó con los volúmenes, arrasó las voces, mantuvo un pugilato con el coro de inusitada virulencia, estuvo desproporcionado en los concertantes. Y si Luis Lima, un tenor seguro y de notable estilo, acabó rompiendo, susurrando su último dúo en un sufrimiento infinito, en buena medida lo debe al gran esfuerzo, más allá de la indisposición anunciada por megafonía en pos de la benevolencia pública (que, por cierto, caballerosa y justamente, llegó).



Tres producciones del Teatro del Liceu, de Barcelona. En la otra página, "Llibre Vermell", de Xavier Benguerel. (Foto: F. Català Roca). Sobre estas líneas, arriba, el "Don Carlo", de Verdi. (Foto Antoni Bofill). Debajo, Joan Sutherland y Alfredo Kraus en "Lucía de Lammermoor", según la novela de Walter Scott. (Foto: Barceló).

Pero hay más. Renunciar a un estreno de producción de todo un Piero Faggioni significa restar tensión y expectación a la inauguración, rebajarla al rango de reposición ordinaria. En tales circunstancias los propios intérpretes, humanos al fin, bajan la guardia y vienen simplemente a cumplir.
Todo ello sin menoscabo de la producción de la Ópera de Bonn dirigida por Riber, que recibió un sonoro abucheo más por lo que previsiblemente sustituía que por sí misma. Sin ser nada del otro mundo por lo que a decorados se refiere, utiliza un vistoso vestuario y emplea en ocasiones un juego de luces de notable garra. Discutible que, al final de la obra, sea la Inquisición, a través de unos chocantes frailes espadachines quienes se liquiden al romántico don Carlos y no, como previó la obra original, el espectro de Carlos V, a mayor abundamiento de la célebre leyenda negra.
En el capítulo de la interpretación se impone con autoridad Ruggero Raimondi, cuya voz, limpia, matizada y natural —parece como si no impostara— en la compleja tesitura de bajo se conjuga con una presencia escénica absolutamente genial. Su mera primera aparición, en la que únicamente se descubre sin llegar a cantar, es una perfecta muestra de comprensión del controvertido personaje regio, autoritario si, pero terriblemente solo en el ejercicio de tal autoridad. Su apoteosis llegó, como estaba cantado, con el "Ella giammai m'amó": ahí toda la tensión del personaje se convirtió en música y gesto, detenido el tiempo.
Margaret Price estuvo reservada, un poco como quien pasa y ve la jugada. De su debut liceísta no guardará un grato recuerdo, y es una pena porque puede dar mucho más. De Luis Lima ya se ha dicho: una noche aciaga, a olvidar con prontitud, que para eso la ópera es ópera. En cuanto a Cappuccilli, lució tanto su superior categoría vocal como el hecho de no haber tenido tiempo para ensayar. Stefania Toczyska, por su parte, se mostró aplomada como Éboli, pero no llegó a superar el punto de frialdad que en general desprendió todo el espectáculo. Harald Stamm, finalmente, dio una bien entendida figura del Gran Inquisidor.
En síntesis: una inauguración no merece que las cosas se queden en tan anodinas medias tintas. Con un reparto así, es casi un crimen que lo demás no funcione a su altura." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 9 de noviembre de 1988.)

LUCÍA DE LAMMERMOOR
Libreto: Salvatore Cammarano, según la novela de Walter Scott. Música: Gaetano Donizetti. Director de orquesta: Richard Bonynge. Director de escena: Vittorio Patané. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Pier Luigi Piantanida. Vestuario: Pier Luciano Cavalloti. Intérpretes: Vicenç Sardinero, Joan Sutherland, Alfredo Kraus, Josep Ruiz, Harry Dworchak, María Ángeles Sarroca y Alfredo Heilbron. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 21 de noviembre de 1988, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Joan Sutherland hizo su primera gran Lucía en 1959, en una producción de Zeffirelli para el Covent Garden. Dos años más tarde repitió en la Scala y el Metropolitan y quedó automáticamente inscrita —con la Callas, gran redescubridora del papel en clave dramática— en el

registro de oro de las intérpretes del personaje a lo largo del presente siglo. Queden consignados estos conocidísimos datos biográficos para evitar cualquier comentario sobre la edad de la cantante.

Aquí interesa destacar algo más poético, como es esa perfecta simbiosis que establece la Sutherland con su marido, el director Richard Bonynge, ese larguísimo acto de amor adulto entre foso y tablas que sólo llega cuando los desordenados —y adorables— ardores juveniles han cedido paso a la experiencia, a la inteligencia, a la consciente búsqueda de placer. Lo importante no es llegar, llegar al gran aplauso, se entiende: éste lo ha tenido Joan Sutherland, unánime, desde hace mucho tiempo. Lo que ahora cuenta es el viaje, y más aún los preparativos que lo preceden: lo importante es esa pausa, esa suspensión prevista, pactada, acariciada largamente, que llega cuando Raimondo, antes de la gran "scena" de la locura dice simplemente: 'Eccola!" ("Hela aquí"). Y quien aparece no es Lucía, sino la Sutherland: tiene todo el derecho después de haber dado lo que ha dado a la lírica.

Lo bonito es, ahora, ver el compromiso que la soprano establece con la partitura, la sutil negociación con los "abbellimenti", el equilibrio dentro de la locura: si los agudos no serán los de antes —tampoco en el pasado fueron el aspecto mejor de su interpretación—, si el "vibrato" se ha ensanchado, en cambio, en el registro medio y grave puede hacer gala de una endiablada capacidad para el matiz, el detalle pequeño, la declaración de intenciones; por ejemplo, cuando tiene la espeluznante visión del fantasma. A la Sutherland no le hace falta partirse el pecho ahí, en la zona grave de la tesitura, como hacen tantas colegas suyas, le basta con decirlo a media voz, simplemente; la orquesta, galante y puntualmente, infundirá al momento el pavor y la fuerza que la voz elegantemente apunta.

En una palabra, lo bonito es escuchar cómo se construye el personaje, cómo, de ese acto de amor, nace una criatura que no está sobre la escena —eso la Sutherland lo sabe de sobra—, sino que ha de surgir en la mente y el corazón de cada uno de los espectadores. Y no es posible hacer caso omiso de esta solicitud: o se acepta o se rompe la baraja, reclamando una soprano de cintura estrecha, con treinta años menos.

El caso Kraus reclama otro comentario: el personaje de Edgardo es directa emanación de su increíble frescura de voz, que lució en una de sus mejores interpretaciones de los últimos años en el teatro barcelonés. Este hombre es un misterio; ¿cómo en frío es capaz de sacar esa aria inicial del acto primero?, ¿cómo se mantiene igualmente fresco, al final, cuando le llega el turno de "Tombe degli avi miei" y aun de "Tu che a Dio spiegasti l'ali? Línea de voz y línea física en mefistofélica simbiosis. Ejercicio y vida sana, dice él. La duda es si Edgardo le merece: vaciado por Lucía, a Donizetti le quedó un personaje considerablemente llano, mero apéndice de la protagonista. Hay, sin embargo, un momento en que se rescata: durante el dúo "Verrano a te sull'aure".

A Vicenç Sardinero se le oyó un tanto apagado en el papel de Enrico, que, con todo, resolvió sin problemas; buen trabajo del resto del reparto: convincente Raimondo de Harry Dworchak, correcta Alisa de María Angels Sarroca, plausible Normanno de Alfredo Heilbron, notable Arturo de Josep Ruiz (a ver cuándo le escuchamos en un papel de mayor envergadura). El coro, mejor en conjunto ("Per te immenso giubilo), que cuando aparecen los hombres por separado." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 23 de noviembre de 1988.)

PARSIFAL

Libreto y música: Richard Wagner. Director de orquesta: Uwe Mund. Director de escena: Jean-Pierre Ponnelle, realizada por Florian Leibrecht. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Jean-Pierre Ponnelle. Vestuario: Pet Halmen. Intérpretes: Simón Estes, Kurt Rydl, Artur Korn, Kurt Moll, Peter Hofmann, William Pell, Anthony Raffell, Eva Randová, Michael Knapp, Alfred Kainz, Josef Becher, Ewald Aichberger, Bárbara Carter, Christine Obermayr, Milena Rudiferia, Hiroko Shiraishi, Carmen Anhorn y Axelle Gall. Coro de niños de la Escuela Pía Balmes. Director: Antoni Coll. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 11 de diciembre de 1988, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"(...) Quizá sea importante, hoy, tener un recuerdo especial para los wagnerianos catalanes de primera generación, aquellos que impulsaron la machada que hoy conmemoramos. Los varios Letamendi, Marsillach y Ribera que impulsaron aquel movimiento realizaron una importantísima obra divulgadora de los textos wagnerianos. Aquellos profetas consiguieron por ejemplo que las representaciones se realizaran con las luces del teatro apagadas, provocando, como no, las iras de la enjoyada platea.

Herencia última de tan arduo combate puede considerarse el Parsifal *ahora programado, modelo de seriedad, de gusto, de buen hacer a la hora de buscar intérpretes, de compromiso con la obra wagneriana y de respeto para con los espectadores a la hora de ofrecer las mejores condiciones de audición. Ahora bien, y con ello respondo a mi amigo: Wagner no exigió veneración a su obra, como habitualmente se cree —y a ello contribuyeron no poco nuestros abuelos—, sino comprensión.*

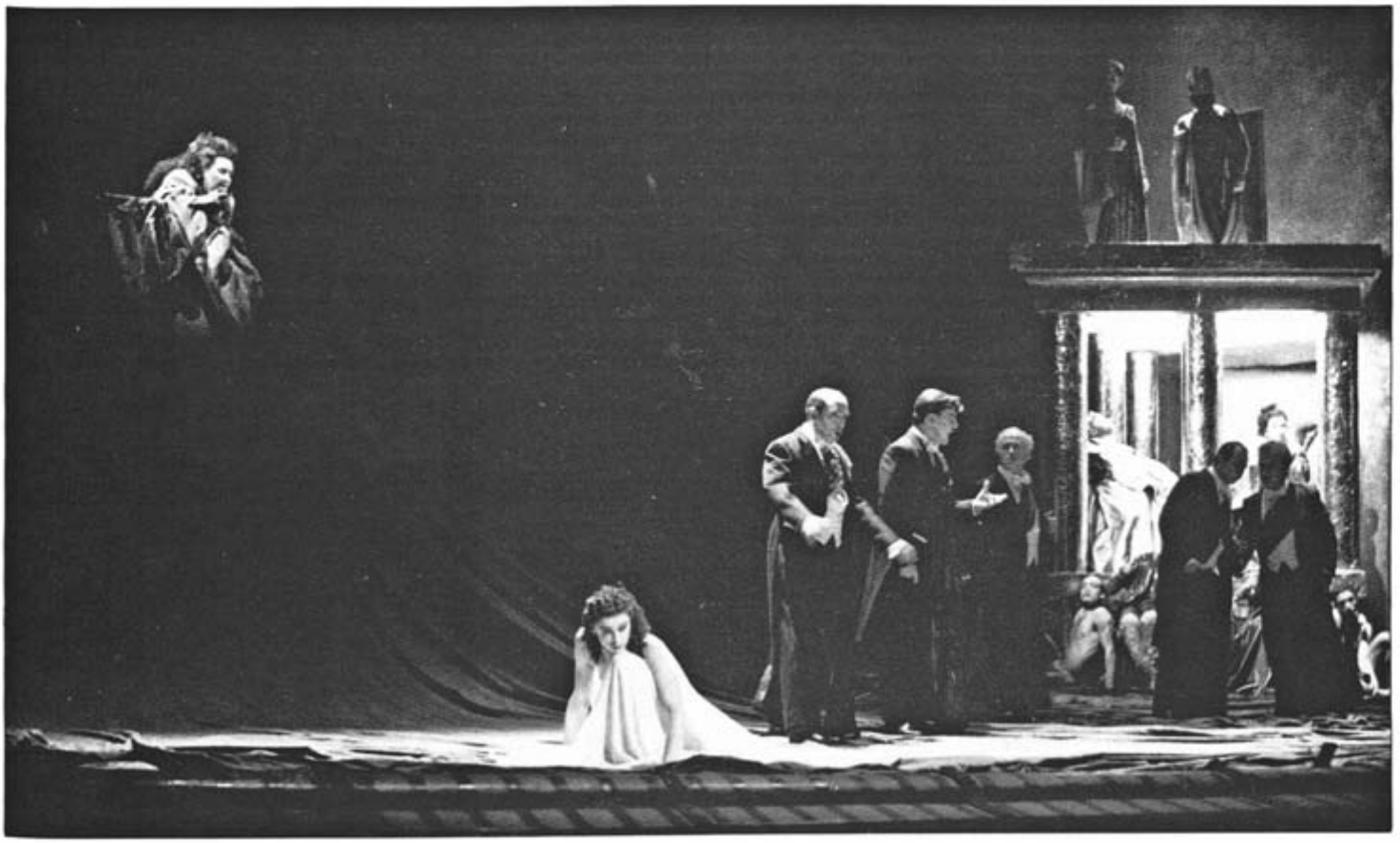
Perdonen el discurso, nada nuevo por otro lado, pero amistad obliga. Y también obliga el excelente montaje ahora estrenado, en el que Jean-Pierre Ponnelle se nos aparece como el último grande cuyo talento está, todo él, al servicio de la superación de las barreras. Oprimente selva junto a la sede del Grial, sobre la que pesan tal cantidad de signos que resulta imposible reconocer su primigenio significado; severidad románica final para el Monsalvat del tercer acto, despejado ya de toda barroca simbología.

Justo a estos elementos, animados por un exquisito diseño de luces, lo mejor es la dirección del movimiento escénico: la sobrecogedora humillación de Amfortas arrodillado cuando aparece por primera vez en escena o ese delicado trabajo con el personaje de Kundry, la mujer que, en el último acto, no es ya la fiera acorralada de antes, sino una mujer de pie que asume su destino con entereza y se diluye, en lugar de caer fulminada, cuando ya los acontecimientos hacen innecesaria su presencia. Sencillamente emocionante." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 10 de diciembre de 1988.)

SALOMÉ

Libreto: Óscar Wilde. Música: Richard Strauss. Director de orquesta: Uwe Mund. Director de escena: Jochen Ulrich. Escenografía: Katrin Kegler. Vestuario: Marie-Theres Cramer. Maestro de baile: Leszek Kuligowski. Intérpretes: Horst Hiestermann, Vera Baniewicz, Montserrat Caballé, Alfred Muff, Bodo Brinkmann, Hans Sojer, Rosa María Ysàs, Josep Ruiz, Alfredo Heilbron,





En la otra página, una escena de "Parsifal", de Richard Wagner, producido por el Teatre del Liceu. (Foto: A. Bofill). Sobre estas líneas, "Salomé", de Richard Strauss. (Foto: Barceló).

Antoni Comas, Vicenç Esteve, Antoni Lluch, Jacob Will, Stefano Palatchi, Nevec Belamaric, Alfred Burgstaller y Rosa María Conesa. Bailarines: José de Udaeta, Tilly Söffing, Darie Cardyn, Jean-Marie Marion, Wolfgang Grascher, Darrel Toulon, Michael B. Hall, Jordi Cortés, José J. Pedrosa, Enric Romero, Marcio Rongetti, Carles Salas, Francesc Lloberas, Fernando Martín y Joaquim Sabaté. Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 27 de diciembre de 1988, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"(...) Todos los aplausos y ovaciones que recibió, y aún más, para esa espléndida Salomé —una de las que mejor han sabido compaginar esa conocida basculación del propio compositor entre soprano dramática y soprano lírica— que es Montserrat Caballé. Aunque toda la función, excepto la última secuencia de la cuarta y última escena, Ulrich la hace permanecer estática en la cima de una especie de cerro cuyas faldas, de un escarlata amoratado, apuntaban ser las de la propia "princesa": en postura incómoda y que contradecía abiertamente indicaciones concretas del libreto, y en lugar cuya elevación perjudica notablemente su óptima audición: a pesar de todo ello, digo, cumplió ejemplarmente su cometido. No ya cumplió, sino que fue la espléndida Caballé de tantas y tantas ocasiones —aquí ya en el propio suelo y sin ver moscones movedizos a su alrededor— en el escalofriante monólogo final ante la cabeza del Bautista.

Aplausos también para quienes encarnaron el resto de los papeles vocales individualizados. En primer lugar, para el más que convincentemente expresivo tenor Horst Hiestermann (Herodes), pero también para el barítono Alfred Muff (Jochanam), sólo un punto escaso de rotundidad de voz y de intención, y para la más que suficiente "mezzo" Vera Baniewicz (Herodías). Completaron bien el reparto todos los demás, en cabeza Hans Sojer (Narraboth) y Rosa María Ysas (paje). Incluido los cinco "judíos" —Ruiz, Heilbron, Comas, Esteve y Lluch—, a quienes se hizo salir elegantemente vestidos de frac, probablemente con la misión pedagógica de advertir al respetable que su "quinteto" señala el momento bisagra de la estructura simétrica de la pieza.

Aplausos, finalmente, para los profesores de la Orquesta Sinfónica del Liceo y para quien es su titular, Uwe Mund. Sin reservas para los primeros, seguros en las intervenciones solistas y bien ajustados en las colectivas. Con la reserva para el segundo de quien, si bien concertó con acierto y midió y dosificó generalmente con cuidada atención las cambiantes dinámicas que se suceden a lo largo del discurso, se preocupó menos de lograr las mutaciones anímicas y los subrayados expresivos que también lo conforman. Aceptable labor la de Mund, en todo caso. Pero ahí se acaba todo lo plausible.

Por si fuera poco peligroso para el montaje de las óperas el prurito de originalidad del, por otra parte, tan competente gremio de los directores de escena teatrales, se va y se invita a que monte la nueva producción de Salomé *a un ex bailarín y coreógrafo, que lo es en la actualidad, además de director, del Ballet de la Ópera de Colonia. Nadie puede llamarse a engaño, pues, por todo lo que ha imaginado Ulrich. Podría haber optado por confiar la danza de los siete velos a una bailarina, y punto. O, si pensaba que no era aconsejable doblar únicamente al personaje de Salomé, podría haberse decidido a que Montserrat hiciera un apunte de danza, como apunte suficiente fue el del monólogo que he citado. Cualquiera de las dos opciones habría sido preferible. Pero no. Ulrich arrimó con descaro el ascua a su sardina y montó —literal, rigurosamente cierto— un "ballet" "paralelo" con el que cada personaje de la acción traussiana era doblado por un bailarín que nos "explicaba" con movimientos, actitudes y gestos lo que de otra manera los espectadores, pobres de nosotros, no acertaríamos nunca a comprender.*

Pero es lo de menos esta falta de fe en los alcances de los asistentes. Como lo es, aunque ya no tanto, lo perturbador que resultaba verse obligado a contemplar a unos cuantos danzantes —por bien que evolucionaran, y Darie Cardyn lo hizo muy bien en la célebre danza, por más que Strauss la quisiera "todo lo seria y moderada" que se pudiera —haciendo ejercicios hasta en los interludios. Lo demás es la ignorancia musical tan absoluta o el desprecio por lo musical tan pleno que entraña el trabajo del coreógrafo alemán. Se me agolpan las razones que pueden justificar esa disyuntiva, pero no tengo más remedio que resumirlas. El tremendo soliloquio con que se clausura la obra, es ciertamente, el apogeo de una concepción operística en la que la trama psicológica sustituye a peripecias, con la consiguiente y lógica ocupación, por un específico tipo de expresividad dramática cantada o hablada, del lugar convencionalmente ocupado por la narración activa. Pero sólo el apogeo. La pieza responde desde el comienzo a esos planteamientos. Que no necesitan de guías aclaratorias ni explicativas sobreañadidas. Richard Strauss, apoyado en los textos de Óscar Wilde, nos lo deja todo diáfano con la materia específica que ha puesto en cada momento a disposición de la orquesta y de cada una de las voces. Como afirma Paul Henry Lang, Strauss, sólo con su música, "fue capaz de crear un auténtico "pathos" y una excitante tensión dramática." (Leopoldo Hontañón. "ABC". Barcelona. 29 de diciembre de 1988.)

"(...) La idea de Ulrich se basa substancialmente en el desdoblamiento psicológico de los personajes. "El gesto (Gestus) propio de cada una de estas formas artísticas (música, texto y movimiento) posibilita un desarrollo de las figuras principales por medio de los bailarines, que actúan como si fueran las sombras de los cantantes. Estas sombras experimentan el proceso interior de la acción y proporcionan el fundamento emocional para la gestualidad, estrictamente musical, de los cantantes que representan los acontecimientos externos", escribe en el programa de mano Angelika Finger, colaboradora artística del director de escena.
Formalmente este planteamiento se traduce situando a los cantantes en dos espacios separados (Salomé y Jokanaan a un lado; Herodes, Herodias, Narraboth, soldados, etcétera, a otro), donde gesticulan sin moverse de sitio; el centro de la escena está ocupado por los bailarines, excepto en la escena de la discusión entre los cinco judíos y en la gran escena final de Salomé, momento en que Ulrich permite a la Caballé bajar del pedestal de dos metros de altura en el que ha permanecido desde el inicio de la obra, para hacerse dueña y señora de las tablas. En definitiva, una operación metonímica por la que la danza de los siete velos, síntesis de tensiones en la obra straussiana, excede del espacio propio para llegar a toda la acción.
La operación está suficientemente argumentada y los resultados alcanzan momentos de notable belleza: excelente especialmente Darie Cardyn dando con sus vigorosos movimientos el carácter cruelmente infantil de la protagonista. Los calurosos aplausos a su actuación dan cuenta de la sequía en materia de danza que padece el público liceísta. ¿No sería una polémica más útil lanzarse a reclamar ese prometido y nunca concedido cuerpo de baile estable?

Escenografía sobria pero efectiva, bien acabada, con una estética a medio camino entre Klimt y Fassbinder en la que colabora un acertado vestuario. El límite de la propuesta de Ulrich está, sin embargo, en la redundancia: Strauss es un maestro incontrastado en la puesta en escena de la propia música, en la plasticidad del entramado sinfónico, en la gestualidad de las líneas vocales. De alguna forma, pues, la coreografía escenifica algo ya escenificado previamente, aunque ello no quita seriedad ni validez al muy digno trabajo de conjunto. Colaboró en esta impresión un discreto y perfectamente sincronizado subtitulado del texto.
Todo lo antedicho no tendría ningún valor de no haber ido apoyado por una interpretación musical de alta categoría. Uwe Mund condujo con firmeza la hiperproteica orquesta, fiel al mandato de Strauss, que en cierta ocasión recomendó a los músicos que se comportaran como "bestias salvajes" (las frases brillantes fueron uno más de los fuertes del compositor). En algún momento Montserrat Caballé quedó excesivamente cubierta por este motivo, pero se rehizo majestuosamente en su gran escena: el sabio equilibrio que supo mantener entre el lirismo evocativo y el dramatismo apasionado en este pasaje arrancó una de las ovaciones más contundentes escuchadas durante esta temporada. Brillante Jokanaan de Alfred Muff, y no menos acertado Horst Hiestermann dando vida al tetrarca Herodes, personaje difícil por lo combatido entre el deseo y el terror. Satisfactorias intervenciones de Vera Baniewicz (Herodías) y Hans Sojer (Narraboth). Los judíos "de casa" (Ruiz, Heilbron, Comas, Esteve y Lluch, los mismos que en la pasada Salomé *de 1985) superaron con solvencia la comprometida escena de la discusión teológica."* (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 29 de diciembre de 1988.)

KHOVANTXINA
Libreto y música: M. P. Mussorgski. Transcripción e instrumentación. D. Shostakovitx. Director de orquesta: János Kulka. Director de escena: Emil Bochnakov. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Iossif Soumbatachvili y Valéri Levantal. Coreografía: Valentina Savina. Intérpretes: Matti Salminen, Maurizio Frusoni, Wieslaw Ochman, Hartmut Welker, Martti Talvela, Ruza Baldani, Florindo Andreolli, Reneta Daltin, Giancarlo Boldrini, Sergio Kalabakos, Francesco Mememo, Alfred Werner y Antoni Lluch. Ballet del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 16 de enero de 1989, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Producido por el Teatro de la Ópera Nacional de Sofía.



"Si el nivel del espectáculo no reptó hasta lo antológico, aunque quedó bastante cerca de esta categoría en la parte musical, la culpa fue de la rancia propuesta escénica de la Ópera de Sofía, uno de esos delirios "kitsch" con los que algunos teatros del Este vienen demostrando cierta malsana conformidad con las traducciones más polvorientas imaginables de los grandes títulos de su repertorio. Como penosa muestra, la magna epopeya de Khovantxina, *convertida en un inocentón cuento infantil al que se ha desprovisto, como por arte de magia, de toda su capacidad turbadora, de toda aquella dimensión de tragedia nacida de la historia que supone la expresión máxima y definitiva del genio creador de Mussorgski. ¿Dónde quedó sepultada —y no ondeando impúdicamente, como debe ser— la imagen patética de un pueblo embarcado sin saberlo en el fluir de un drama que terminará por aplastarlo sin miramientos? ¿Cómo pueden cruzarse dos caminos en mitad del escenario cuando se nos habla del*

torrente humano unidireccional de la Historia, mortífero, arrasador, que avanza sin deparar en los horripilantes sobresaltos que provoca?
En el montaje que presenta el Liceo todo queda circunscrito a la fábula de unos personajes hieráticos, herederos del fresco que Mussorgski construyó como puro destello de un contexto coral, en el que la historia de este universo de agonía aparece padecida por una individualidad colectiva, el coro, aquí reducido su papel fundamental a lo decorativo, como otro icono de cartón piedra de los que pueblan fastidiosamente el escenario. Todo un pueblo devorado por un gran felino salvaje: ¿dónde percibir la presencia obsesiva de este gato siniestro con el que se representaba al demoniaco Pedro el Grande, aquella proclama de orden o muerte, la inclemente reforma de Nikon, la colosal disputa sobre el poder que encierra la monumental partitura? ¿Es que alguien cree por ventura que el halo de Khovantxina *ha fenecido? El Liceo ha desaprovechado, lamentablemente, la oportunidad de ofrecer algo más que un rutinario trabajo —tan correcto como insignificante por la penuria de ideas que lo ha inspirado— digno de una concepción de la ópera como género que esta sí, falleció y fue sepultada hace ya muchos años en cualquier teatro del mundo que se precie.*
Por fortuna la parte musical se saldó con resultados mucho más felices. La batuta de Janos Kulka se mostró brillante, contrastada y hasta explosiva, después de unos primeros minutos en las que tales cualidades dieron como paradójico resultado una cierta impresión de precipitación. Ejemplar fue, sobre todo, el pulso de la escena de Golitsyn Dossifei e Ivan en el segundo acto, con un subrayado modélico de cada frase, violenta o irónica. La fiereza, el salvajismo de la trama aparece también admirablemente captada, con una brusquedad hiriente que contrasta con la asepsia de la escena."
(Joan Matabosch. "ABC". Barcelona. 18 de enero de 1989.)



En la página de al lado, "Khovantxina", de Mussorgski. (Foto: Antoni Bofill). Sobre estas líneas, "Arabella", de Richard Strauss. (Foto: A. Bofill). Ambas, puestas en escena en el Teatre del Liceu.

ARABELLA
Libreto: Hugo von Hofmannsthal. Música: Richard Strauss. Director de orquesta. Christof Perick. Director de escena: Pierre Médecin. Directores de coro : Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Intérpretes: Hermann Becht, Patricio Johnson, Lucia Popp, Krisztina Laki, Rudolf Constantin, Peter Seiffert, Josef Protschka, Vicenç Esteve, Stefano Palatchi, Ulrike Steinsky, Rosa María Ysàs, Antoni Lluch, Dietrich Grosse, Philip Rogers, Alfredo Hielbron, Jesús Castillón, Cristóbal Viñas y Manuel Garrido. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 1 de febrero de 1989, en el Gran Teatro del Liceu, de Barcelona. Producido por la Opera de Nice.

"(...) La obra que allí se estrenaba está concebida en ambiente de carnaval vienés: el segundo acto transcurre precisamente en el baile de los cocheros de Viena, en el que nobles y burgueses del siglo pasado —tiempo de la acción, 1860: decadencia en ciernes— se divertían la mar disfrazándose de proletarios (¡toma castaña!). La producción misma no conseguía sustraerse a la llamada del mes más corto del año: procedía de la Ópera de Niza, ciudad célebre por acoger uno de los carnavales europeos de mayor tradición. Resultado de tanta coincidencia: una carnavalada. Mediada la temporada, ha saltado a la palestra liceísta una cuchufleta de Pantalone, una pirueta de Arlequín. Lástima.
La producción de Niza le venía corta al escenario barcelonés: a los decorados les faltaban un par de buenos metros por arriba y además ceñían un espacio pequeño, cómicamente pequeño. La tradición cinematográfica se ha encargado de legarnos una minuciosa cultura cómica del traje demasiado corto, de la pantorrilla arrogante asomando en los salones cuando hay visitas. Imposible distanciarse de esta primera impresión. Con ella colaboran, además, varios otros elementos: por ejemplo, un vestuario dolorosamente feo o una dirección escénica inexistente.
Centrar los personajes en tales circunstancias resulta imposible. Y no es que faltara algún que otro buen material en el territorio vocal. Es que ese material no tuvo posibilidades de situarse, de servir a la obra. Lucia Popp, por ejemplo, es una buena cantante straussiana, de timbre empastado, dúctil, envolvente. Pero su personaje, el de Arabella, no puede funcionar solo: está obligado a pasar cuentas con los demás y, sobre todo, con el ambiente general de la decadencia vienesa, de la que no deja de ser un dulce epígono. Todo eso hay que crearlo coralmente; se ha hablado de esta ópera —inferior en muchos sentidos a El caballero de la rosa, *con la que habitualmente se compara— como poema sinfónico teatral, definición contradictoria pero acertada, precisamente por serlo.*
Si a Arabella le falla Mandryka (Rudolf Constantin), buena parte de sus esperanzas, de sus proyecciones, de los motivos por los que esta figura pasa de ser una adolescente a una mujer dueña de su destino, se vienen abajo. Y Constantin no contribuyó; su creación ni vocal ni escénicamente consiguió evitar el desplome. Mejor la Zdenka de Krisztina Laki; en el dúo del primer acto entre Lucia Popp y ella consiguió entreverse algo de lo que hubiera tenido que ser, de ese confiado ambiente doméstico —adjetivo clave— que Strauss trabaja con profundidad inigualada. Bien actuado el Waldner de Hermann Becht, pasable la Adelaide de Patricia Johnson, destellos lúcidos del Matteo de Peter Seiffer (cuya voz, debidamente desarrollada, podría dar mucho más de sí), imprecisa la Fiakermilli de Ulrike Steinsky, sin mayor trascendencia el instrascendente personaje de Elemer, incorporado por Josef Protscka. Pero esa no es la cuestión, porque lo que no funcionó globalmente fue la comprensión en conjunto de la obra, de ese género imposible —poema teatral sinfónico— que es Arabella.
La dirección orquestal, de Christof Perick, fue en buena medida responsable de todo ello. Matizó poco las dinámicas, fue excesivamente



al grano cuando lo que cuenta es la recreación del indolente clima vienés, del difuminado musical (¡y moral!) de sus climax. No se consiguió. Su majestad el Carnaval no lo permitió." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 3 de febrero de 1989.)

TRISTAN UND ISOLDE
Libreto y música: Richard Wagner. Director de orquesta: Peter Schneider. Director de escena: Emilio Sagi. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía y vestuario: Toni Businger. Intérpretes: Renè Kollo, Matti Salminen, Montserrat Caballé, Franz Grundheber, Enric Serra, Brigitte Fassbaender, Jacalyn Bower, Antoni Comas y Claudio Otelli. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 22 de febrero de 1989, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Coproducción del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela y el Gran Teatro del Liceu.

"(...) Si la dialéctica entre el dia y la noche —la realidad de la vida material frente al siniestro atractivo de la noche, que ofrece su protección a los amantes— cobraba una profunda dimensión en el Tristán wagneriano, Sagi cede su preeminencia a una contraposición no menos radical entre el pulso interior de la acción y todo lo que la envuelve. Isolda comparte con Tristán el cautiverio de su pasión, de espaldas a un mundo del que apenas recibimos noticias a través de livianas rendijas desde las que anónimos personajes acechan, vigilan y retrasan que Isolda pueda acoger a Tristán entre sus brazos. El mundo que se nos oculta es este dia hipócrita, convencional, que el filtro destruye para dar la bienvenida a su antitesis, la liberación de la noche. Dado que en el espacio escénico uno y otro ámbito están delimitados de antemano, no hay transición posible. La noche es exactamente lo único que le ha interesado representar a Sagi, y lo único que ha puesto en escena, paradójicamente, inundándola de luz.
La propuesta escénica encontrará partidarios y adversarios, pero está claro que es un trabajo serio, riguroso y documentado.
Indiscutible fue la labor de Peter Schneider, cuyo pulso lírico y seguro, más que radiante, creó la textura sonora idónea: "tempi" alargados, solemnes y serenos, que sugerian la amenaza de lo ineluctable, abruptos y explosivos al final del acto primero.
La primera Isolda de una cantante jamás podrá dar la medida de sus posibilidades. Montserrat Caballé, sin embargo, consiguió un acto primero impresionante e imponente en lo vocal, en el segundo el nivel bajó, no tanto por no salvar sus escollos como por ciertos problemas de rigor métrico y poca familiaridad con el rol; en el tercer acto cabe agradecerle que cantara algunas frases que suelen suprimirse. Logró dominar a Isolda, lo que no es poco para un debut; cabe esperar, que en el futuro penetre en sus recónditos parajes todavia menos explorados.
René Kollo es, sin duda, el mejor Tristán de la actualidad, y su actuación estuvo a al altura de su prestigo. Su firme acento se esfuerza por sonar obstinadamente monocromo, y con instantes liricos memorables. Sin embargo, nadie como Matti Salminen extrajo tanto y tanta emoción a su personaje. La Brangane de Brigitte Fassbaender seria perfecta si no sufriera en las extensas frases que le marcaba rigidamente la batuta. Y también el Kurwenal de Grunheber fue un lujo extraordinario. Antoni Comas fue un magnifico marinero, mientras que Enric Sierra cumplió con su dignidad habitual." (Joan Matabosch. "ABC". Barcelona. 24 de febrero de 1989.)

"(...) Peter Schneider, asiduo de Bayreuth, es uno de los mejores directores wagnerianos del momento; eso ya se sabía. Lo que quizá no se conocia tanto es su capacidad para sacar de la orquesta liceista absolutamente lo mejor de si misma. Una orquesta que, vale la pena recordarlo, desde diciembre lleva a sus espaldas Parsifal, Salomé, Kovanchina, Arabella *y ahora* Tristán e Isolda. *Schneider sacó unos "pianissimi", unos ligados de frase, unas suspensiones de compás disueltas en el "continuum" emotivo de la obra, absolutamente excepcionales.*
René Kollo fue un Tristán de gran estilo: bien es cierto que no lo lució del todo hasta el tercer acto, que es cuando encuentra sus momentos más sublimes, y también que su registro agudo pasa por algún momento de incertidumbre. Aun así, en su interpretación hay "verdad" tristaniana: penetración del texto, perfecta comprensión del arrojo romántico del personaje.
Más: el Marke que construyó Matti Salminen es un privilegio que hay que degustar sin prisas. Excelente la Brangania de Brigitte Fassbaender: durante el primer acto ella y la Caballé fueron tejiendo unas relaciones psicológicas y musicales de bellísima factura.
En definitiva, un memorable Tristán, *en el que la partitura y el deseo de servirla han mandado por encima de cualquier otro propósito. La Caballé no cayó al suelo, muerta, al final de la obra: porque la "verdad" del arte siempre permanece de pie."* (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 24 de febrero de 1989.)

IL MATRIMONIO SEGRETO
Libreto: Giovanni Bertati. Música: Domenico Cimarosa. Director de orquesta: Romano Gandolfi. Director de escena: Mario Gas. Escenografía y vestuario: Marcelo Grande. Intérpretes: Alfredo Mariotti. Glòria Fabuel, Enedina Lloris, Viorica Cortez, Enric Serra y Eduard Giménez. Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 13 de marzo de 1989, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Coproducido por el IVAECM de la Generalitat Valenciana y el Gran Teatro del Liceu.

"Mientras sonaban las notas de la simpática obertura que da principio a las aventuras de la familia de don Gerónimo, el telón se elevaba para dejar ver en escena un inmenso joyero coronado por un grupo de figuritas móviles tipico del gusto dieciochesco por los juegos mecánicos. El joyero se abria lentamente (no sin algún ruido amenazador) para formar el escenario rococó en el que iba a desarrollarse la acción de Il matrimonio segreto, *la venerable ópera bufa de Cimarosa que va a cumplir doscientos años de existencia ininterrumpida en los escenarios europeos, y que ha reaparecido en esta ocasión en el Liceu de la mano de un equipo muy conjuntado de verdaderos especialistas en el género bufo. Sólo sobraban, a mi juicio, en el decorado, las inmensas pelucas doradas laterales. El resto merece un aplauso sin reservas.*
El solo hecho de ver en escena una producción realmente ingeniosa, que crea un espacio escénico adecuado, ya ha predispuesto al público en favor de una representación que ha transcurrido, efectivamente, con toda la gracia y el ingenio de una dirección escénica (del siempre compe-



Dos coproducciones del Liceu de Barcelona. En la otra página, Montserrat Caballé acompañada de dos intérpretes de "Tristan und Isolde", de Richard Wagner. Sobre estas líneas, una escena de "Il matrimonio segreto", con música de Cimarosa. (Fotos: Antoni Bofill).

tente Mario Gas), realmente trabajada y muy divertida, que logra extraer del impecable argumento de Bertati una buena parte de su contenido teatral, haciendo comprensible para el público el desarrollo de las peripecias que afectan a los seis personajes. Ópera equilibrada, como era norma en la época, en el reparto no hay significativas diferencias y todos los personajes tienen abundantes ocasiones de lucimiento, y se ha planteado acertadamente como labor de equipo. Encabezando el reparto, el tenor Eduard Giménez ha demostrado no sólo una excelente forma vocal, con la nitidez de emisión que le ha caracterizado siempre, sino también una profundidad en el estudio de este personaje que supera sus prestaciones anteriores en este rol, que cada vez domina mejor. Su Paolino es a la vez enamorado y astuto, sincero y pillo, experto y juvenil. Una pequeña maravilla de musicalidad y dotes de actos, es decir, algo que no se ha hecho para "coleccionistas de voces", pues requiere un paladar no estragado por la "passione" para gustarlo bien.

Algo parecido podemos decir de la Carolina de Enedina Lloris, perfecta combinación entre unas dotes cómicas de primer rango y una voz bonita, flexible, capaz de expresar con precisión los sentimientos del personaje, con una gracia exquisita en sus irónicas zalemas a su hermana ("Le faccio un inchino") y con el patetismo en el punto justo de la contención dieciochesca cuando su familia la condena sin piedad ("Deh, lasciate ch'io respiri"). Interpretación, pues, con la impecable calidad a que nos tiene acostumbrados esta artista valenciana en constante ascenso.

Reapareció el veterano bajo bufo Alfredo Mariotti después de unos diez años de ausencia: increíblemente, parece que el tiempo no haya pasado por él; la voz es fresca, de agradable color y sigue teniendo esa personalidad escénica que lo hace tan adecuado para papeles bufos como éste, con su modo de andar estudiado y sus gestos de buena escuela. Su Don Gerónimo no fue una actuación de divo, sino de hombre de equipo, y por ello merece el más cálido elogio. Algo parecido puede decirse de Viorica Cortez en el divertido papel de Fidalma: su preferencia instintiva por la hermana mayor, su mal contenido erotismo, tuvieron una expresión perfecta en esta excelente mezzo de color vocal muy sólido para reforzar el conjunto.

Enric Serra hizo un conde Robinson excelente, tanto por la homogeneidad de sus recursos vocales como por la gracia escénica que a este excelente profesional le resulta especialmente rentable en los papeles bufos, en los que se está convirtiendo en un verdadero especialista.

Hemos dejado para el final la mención de Gloria Fabuel, la nueva cantante valenciana cuyo debut en esta ópera ha sido un verdadero éxito. Con una seguridad admirable en una debutante, su papel nada pequeño de Elisetta ha resultado perfecto, cantando con elegancia y consumadas dotes de actriz. La voz es un tanto pequeña para este enorme Liceu, pero la joven soprano no se ha dejado intimidar y se ha hecho oir, dando al personaje toda su dimensión de celos y pequeña vanidad de un modo irresistible. Esta nueva alumna de Carmen Martínez Lluna, la destacada profesora de canto valenciana que también lanzó hace poco a Enedina Lloris, parece orientada a una brillante carrera.

En conjunto, pues, una representación excelente, con una auténtica producción en el escenario, y una dirección escénica competente y un impecable equipo de cantantes. Sólo hay que reconocer que como conjunto, andaban un poco cortos de ensayos, ya que la adecuación a la orquesta no siempre ha sido óptima, algo que en sucesivas representaciones ya no ocurrirá sin duda. Algo parecido hay que decir del funcionamiento, un poco atolondrado, de las luces.

La orquesta del Liceu, reducida a las dimensiones requeridas, ha funcionado con la transparencia y elegancia adecuadas bajo la batuta de Romano Gandolfi, que ha aprovechado las "vacaciones" del coro —que no interviene en esta ópera— para llevar a cabo esta labor con profesionalidad y acierto.

Prolongados aplausos y bravos para todos los intérpretes han coronado esta función, una de las más redondas (producción, dirección escénica, actuación y canto) que hemos presenciado en estos últimos tiempos." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 15 de marzo de 1989.)

"(...) La valencianidad de esta producción quedó representada en lo más alto gracias a dos voces femeninas que permiten presagiar lo mejor para el futuro lírico del país. Una de estas voces se ha consolidado ya como valor seguro: la de Enedina Lloris. Pese a no estar en su mejor momento de forma, lució, especialmente en los concertantes, su innata belleza de timbre, junto con una no menos innata capacidad para el fraseo. La otra voz, la de la también valenciana Gloria Fabuel —veintidós años: ganadora de varios concursos, entre ellos el Eugenio Marco de Sabadell y el Julián Gayarre de Pamplona, ambos el pasado año—, va a dar mucho que hablar en los próximos años. Fabuel tiene talento para la escena: hizo una Lisetta brillante, llena de gracia, un punto agresiva, como requiere el personaje. Paseó por la escena como si lo hubiera hecho toda su vida. Gente que ha seguido los ensayos asegura que ha ido ganando soltura día a día hasta lograr el desparpajo mostrado la otra noche: pues bien, ésa puede ser su mejor cualidad. Le falta, lógicamente, regular la emisión de voz, ganar fuerza en los registros medio y grave y todas esas cosas que habitualmente se dicen y escriben ante una voz nueva. Pero si sabe seguir en buenas manos (ha tenido la misma profesora de canto que Lloris: Carmen Martínez) y controlar el repertorio (que debe mantenerse por el momento ligero, sin forzar aventuras) va a dar mucho de sí. Ha sido un acierto por parte de la dirección artística del teatro contratarla.
En general todo el reparto funcionó bien: la veterania de Alfredo Mariotti fue su mejor aliada para hacer del característico Don Gerónimo, bajo "buffo" de la mejor tradición, un personaje lleno de tics y achaques, protestón y un pelo patético como lo es su doble del comic, el tío Gilito; Enric Serra resolvió con autoridad la arrogancia del conde Robinson; Eduard Giménez dio la medida justa del azoramiento del personaje (Paolino), y estuvo muy divertida Viorica Cortez, aunque su voz tiene más de Azucena —su anterior interpretación en el Liceo— que de Fidalma.
La orquesta acusó fatigas —todavía ayer se las tenía con la última representación de Tristán— *y, sobre todo, la falta de dos o tres ensayos más. Pero Romano Gandolfi supo sacarle a las circunstancias el máximo partido: algunos desajustes de tiempo fueron ampliamente compensados por la sutilidad en la lectura de una partitura que de fácil no tiene nada, aunque las apariencias engañen. Es de las veces que vendría a gusto mantenerse en la antigua tradición inglesa de escribir una crítica tras haber asistido a la segunda representación, y no a la primera.*
Y, finalmente, la escena. Acertada idea la de situar la acción en el interior de un dieciochesco "cabinet des curiosités". Al principio de la obra se muestra una caja cerrada con unas maniquíes bailando mecánicamente encima de ella: la caja (de música) se abre y ahí están los personajes, que van a evolucionar, durante las próximas casi tres horas, al dictado de las sutiles melodías cimarosianas. Excelente dirección de movimientos de Mario Gas, llenando con astucia los frecuentes vacíos dramáticos. Hubiera podido forzarse algo más la comicidad, dando, quizás, a los figurantes una participación más activa. Posiblemente, también para ello faltó tiempo, igual que para acabar de ajustar la iluminación, de impecable concepción general." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 15 de marzo de 1989.)

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
(Los maestros cantores de Nuremberg)
Libreto y música: Richard Wagner. Director de orquesta: Uwe Mund. Director de escena: Jean Claude Riber. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Josep Mestres Cabanes. Vestuario: Carin Bartels. Intérpretes: Bernd Weikl, John Macurdy, Kurt Rydl, Volker Vogel, Rainer Buese, Hermann Prey, William Murray, Gerd Feldhoff, Josep Ruiz, Antoni Comas, Alfredo Heilbron, Vicenç Esteve, Kieth Engen, Stefano Palatchi, Paul Frey, Ulrich Ress, Sue Patchell, Marga Schiml y Rainer Buese. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 6 de abril de 1989, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"(...) Los maestros cantores *es, en efecto, una amplia reflexión, desde la terrenalidad del instante presente —el del amor entre Walter y Eva—, sobre el pasado y el futuro, reflexión cómica a veces, profundamente humana y melancólica las más.*
El "excursus" final, un tanto dieciochesco, de Hans Sachs, incorporado por un sublime Bernd Weikl —sublime porque, intervención a intervención, fue construyendo su personaje, enriqueciéndolo con insospechados detalles hasta rendirnos a sus pies—, resonó con especial significación en la sala: "Honrad el arte de los Maestros, no lo despreciéis. Todo lo que les ha dado la fama es hoy cuanto os permite triunfar". La conclusión de este monólogo es lo que debe, sin embargo, alertarnos acerca de las desviaciones. Dice el histórico zapatero: "Si permanecéis siempre a su lado (de los Maestros) puede darse por acabado el imperio de los romanos, que eterno será el gran Arte germánico". No hace falta decir que, tiempo después, Hitler, admirador de esta obra por encima de los otros títulos wagnerianos —aunque el modelo oficial para la juventud nazi fuera Sigfrido—, interpretó la advertencia de modo bastante cerril.
Hermann Prey hace del papel de Sixtus Beckmesser (el defensor obcecado del legado histórico como normativa únicamente a conservar, sin otros desarrollos posibles) una auténtica creación. Visto desde la perspectiva actual, se trata efectivamente de un personaje más patético que cómico. No conseguir cantar una serenata a la mujer amada porque las reglas compositivas importan más que lo que se quiere decir es ser perfectamente imbécil, y Wagner, cuya consideración hacia sus colegas de profesión no era muy superior a la que dispensa a Bekmesser, no le ahorra el trance.
A propósito de este personaje, Wolfgang Wagner utiliza, en su montaje de Bayreuth, un recurso bonito que el director escénico Jean-Claude Riber, acertado en los difíciles movimientos de las masas, no tiene en cuenta: Beckmesser y Hans Sanchs salen de escena, al final de la obra, abrazados el uno al otro. La sensatez se impone a la conclusión de la gran parábola. Un único error a destacar en la concepción general: no tiene sentido mantener bajado el telón en el preludio del tercer acto. Si no vemos al culto zapatero leyendo, difícilmente podemos saber que esa música, tan contrastante con el brillante alboroto final del acto anterior, no es otra cosa que la descripción de los estados de ánimo que la lectura provoca en él. Por lo demás, este preludio establece un diálogo fundamental con el que precede a la entrada de Beckmesser.
Buen conjunto: espléndida la orquesta, espléndido el coro (gran final del tercer acto). No se ha improvisado: se ha ensayado, se ha estudiado, y eso, claro, se nota. Paul Frey (Walter) hace sufrir en el registro agudo; Sue Patchell (Eva) va muy segura, pero su voz resulta en ocasiones algo gruesa para el papel; John Macurdy (Pogner) dicen que estaba enfermo y efectivamente había momentos en que no se le oía; Marga Schmil hizo una convincente Magdalena y Ulrich Ress cumplió bien como David.



Sobre estas líneas, un momento de la representación de "Die Meistersinger von Nürnberg". (Los maestros cantores de Nüremberg), de Wagner. En la otra página, la ópera de Rossini "Tancredi". (Fotos: Antoni Bofill).

De los decorados de Mestres Cabanes preferimos los del interior de la iglesia de Santa Catalina (primer acto). Pura maestria: el espectador está perfectamente situado en un recinto sagrado cuya perspectiva se proyecta más allá del escenario. El Renacimiento ya intuyó que esta técnica era la mejor para solicitar la participación activa de quien mira.
Naturalmente, hoy estamos obligados a mirar hacia adelante: el tercer acto, por ejemplo, con ese Nuremberg de fondo, entre guirnaldas y blasones, dificilmente puede desligarse de la imagineria transmitida por los cromos de chocolatina, y no tendriamos por qué hacerlo, como subraya la exposición, que incluye diseños de Mestres realizados para productos comerciales (papel de fumar, envoltorios de medias: toda una época). Para comprender, siempre hay que contextualizar. El Liceo lo ha hecho y ese es su gran mérito." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 8 de abril de 1989.)



"(...) Dia grande, pues, el 6 de abril de 1989 en el Gran Teatre del Liceu, culminado con la primera representación de Los maestros cantores de Nuremberg, *tercer y último titulo wagneriano de esta temporada, realizado con los decorados que Mestres Cabanes pintó para esta ópera en 1944 y 1950, y que conservan el eminente sentido poético que impregna a esta magnifica obra wagneriana, cuya puesta en escena ha ido acompañada con un reparto de solvencia bayreuthiana.*
Encabezaba el mismo el Hans Sachs más eminente del Bayreuth de estos últimos años, Bernd Weikl. Es indudable que las virtudes de este intérprete no se ciñen únicamente a lo vocal, sino que el interés radica sobre todo en su creación de un personaje humano, vital, con sus arrebatos juveniles todavía (si no, su relación un tanto ambigua con Eva Pogner no tendria sentido), pero con la madurez asomando en su rostro en forma de unas gafas y un porte a veces reflexivo y un tanto irónico. Los medios vocales de Bernd Weikl son amplios, sin llegar a generosos, y el timbre es grato, terso y atractivo. La voz es flexible y se sujeta a todos los requerimientos de la partitura, salvo, quizá, los de su extremada longitud, que hizo que el cantante apareciera visiblemente cansado en las escenas finales.
Si Bernd Weikl resulta admirable como Hans Sachs, otro tanto cabe decir del magnifico Beckmesser creado por Hermann Prey, que recientemente ingresó en las huestes de Bayreuth precisamente con este papel. Prey ha dado un giro al personaje, que ya no aparece como una estantigua iracunda, sino que tiene un carácter mucho más rico y lleno de matices, que incluyen incluso una cierta simpatia dentro de su "maldad". Ejemplar resultó la serenata del segundo acto, en la que cada movimiento, cada inflexión de voz, delataban un cuidadoso estudio del personaje.
La corrección e incluso una calidad apreciable, ha sido la tónica de la labor del tenor Paul Frey (otro bayreuthiano de palmarés reciente) en el papel de Walther. La voz tiene el timbre y el color adecuados para este papel, que no es de "heldentenor", aunque exige medios vocales poderosos. La interpretación escénica ha sido también adecuada, pero la emisión vocal ha aparecido en algunos momentos un tanto forzada y con algunos ligeros lunares. Su oponente, la norteamericana Sue Patchell, ha sido una Eva de bonita voz, aunque muy opaca en el registro inferior. Ha cantado con brillantez y elegancia pese a que su elevada estatura resultaba un poco incongruente. Excelente tanto en la vocal como en su vivacidad escénica, más simpática que muchas otras Magdalenas, personificada por Marga Schiml, que ha contribuido con su presencia a realzar el espectáculo. En el papel de David, Ultrich Ress ha tenido alguna desigualdad, pero la voz es limpia y se proyecta muy bien, con un timbre grato. John Macurdy ha tenido algunas dificultades al principio en su importante rol de Pogner, pero luego las ha resuelto bien. Su voz es muy poderosa y atractiva, y viste muy bien el papel del padre de Eva. Entre los restantes, la profesionalidad y una buena labor han sido la norma, distinguiéndose Rainer Buese, sobre todo en su segundo papel del vigilante.
La dirección escénica ha funcionado con mucha corrección, dando a las escenas una naturalidad y una vivacidad que son muy adecuadas para esta obra, en definitiva realista, y en el marco también realista de los decorados de Mestres Cabanes. La escenificación de la pelea callejera ha sido excelente (creada por Pere Jordi Español), pero la danza de los aprendices ha quedado un poco pobre, porque cada pareja bailaba de un modo distinto y muy pocas lo hacian de acuerdo con el ritmo.
El coro ha sido una de las bases más sólidas del espectáculo. Sus intervenciones han sido precisas, poderosas y fuertes (salvando el ligero desajuste del inicio de la escena final) y el público ha dedicado sonoras ovaciones al conjunto y a sus directores. Uwe Mund, al frente de la orquesta, ha logrado otra vez el efecto preciso, la magnifica concertación de las diferentes familias instrumentales y un sonido compacto, rico y preciso.
Espectáculo espléndido, pues, en el Liceu, literalmente aclamado por el público al término de la función, y digno de verse. Especialmente feliz la iniciativa de usar esos decorados que tanto se ajustan al espíritu de la obra. Hay que recordar que cada año llegan al teatro nuevas "hornadas" de espectadores a quienes resulta muy útil ver de vez en cuando las obras representadas con los criterios escenográficos fieles a lo deseado por el compositor. Y esto, Josep Mestres Cabanes siempre supo traducirlo a imágenes a la perfección." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 8 de abril de 1989.)

TANCREDI

Llbreto: Gaetano Rossi. Música: Gioacchino Rossini. Director de orquesta: Henry Lewis. Director de escena: Pier-Luigi Pizzi, realizada por Lorenzo Mariani. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Vestuario: Tirelli Costumi-Roma. Intérpretes: Ernesto Palacio, Jolanda Omilian, Christine Weidinger, Marylin Horne, Boris Martinovic, María Uriz y Rosa María Ysàs. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 4 de mayo de 1989, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Producido por el Rossini Opera Festival de Pesaro.

"Quienes somos rossinianos "de toda la vida" nos temiamos que la representación de Tancredi *en el Liceu resultaria contraproducente para la futura presencia de Rossini en nuestro teatro. Teniendo en cuenta la idiosincrasia de nuestro público, las dimensiones enormes del Liceu y la estaticidad de la obra, era de esperar un espectáculo más bien tedioso, del que sólo nos salvaria la presencia de una "diva" de las de primera linea, como Marilyn Horne, que atraeria al menos la atención de los coleccionistas de voces.*
Sin embargo, siempre es un ejercicio arriesgado meterse a profeta, y la verdad es que este Tancredi *se ha acreditado a los oidos de los espectadores por sus propios méritos, a pesar*

de sus evidentes limitaciones escénicas, y al cabo el público ha quedado gratamente sorprendido por la belleza de numerosos fragmentos de la partitura, hasta el punto de que en el dúo entre Tancredi y Amenaide, de la primera mitad del segundo acto, se ha producido uno de esos momentos mágicos que son la quintaesencia de la ópera, y había un silencio en la sala como se da sólo en las más solemnes ocasiones.

(...) En primer lugar, cabe saludar la presencia de la joven soprano polaca Jolanda Omilian que, superado ese primer momento del temor, se afianzó en el papel, demostrando una calidad vocal bastante encomiable, con facilidad para las escalas, un timbre agradable y un color bonito, buena agilidad y capacidad expresiva y, en contrapartida, poca facilidad en el agudo y escaso dominio de los trinos. Su Amenaide ha tenido momentos muy felices —en la prisión y en el mencionado dúo con Marilyn Horne.
También ha sido grata la labor de Ernesto Palacio, a quien, después de su primera y apuntalada intervención, hemos visto afianzarse en el difícil rol de Argirio con agilidad, buen timbre y oficio, a nuestro juicio, con mucha mayor solvencia que en sus anteriores actuaciones en el Liceu.
Como decíamos al principio, esperábamos que la presencia de la superdiva norteamericana salvaría la función, pero no ha sido necesario. La Horne ha cantado sin apenas traza de su natural exuberancia, de la que hizo gala en el recital que dio en el Palau de la Música Catalana el año pasado. Su Tancredi ha sido contenido, intimista, casi en exceso, decepcionando un poco a todos, pero en especial a algunos de los coleccionistas que después de "Oh patria mia... Di Tanti Palpiti", la célebre aria de entrada, se ha puesto a silbar, como si la exhibición de coloratura, de variaciones en la cabaletta y la exquisita contención expresiva, con una voz de timbre todavía nítido y muy homogéneo, fueran cosa vulgar y de todos los días. Cierto que la Horne no se ha impuesto como era de esperar, y no se ha entregado como solía en otras ocasiones. La Horne cantó con mucho cuidado, tomándose su tiempo para ascender a las notas agudas, aunque fuera por grados conjuntos, y limitando la potencia de la emisión. Pero el dúo que ya hemos citado repetidamente ha dejado constancia de su calidad y el testimonio de su sentido artístico ha quedado también claro en la escena final. Tarde ha llegado, indudablemente, el debut de la diva después de haberse planeado en varias ocasiones su presencia.
Completaban el reparto el bajo búlgaro Boris Martinovic, quien en su breve papel ha disipado la mala impresión que causó como intérprete de las canciones de Mussorgski, hace días en el mismo Liceu, la soprano María Uriz, que cantaba como mezzosoprano con eficacia y la mezzosoprano Rosa María Ysàs en el papel "travesti" de Roggero, en el que ha cantado su aria con algo de nervios pero con elegancia y buen estilo.
Bien el coro y excelente, salvo alguna precipitación ocasional, la orquesta dirigida por Henry Lewis, que ha emprendido últimamente de nuevo el camino ascendente de unas buenas prestaciones, que es de esperar se consoliden definitivamente.
Habituado poco a poco en los últimos años, el público del Liceu, a valorar crecientemente las producciones de las óperas, la de Tancredi ha merecido, en general, una aprobación sin reservas. Personalmente, me ha parecido excesivamente brillante y el escenario reluciente recuerda esos verdaderos templos del dinero que construyen determinadas entidades bancarias. Pero hay que reconocerle a la creación del Festival de Pesaro un estilo coherente y una belleza en la realización que se salen de lo corriente. Aunque vistoso, el vestuario —que parece de "skai" —cruje y su cola rozagante se encalla en las pequeñas ojivas de los escalones y entorpece visiblemente los movimientos de todos (especialmente de la Horne, cuyos altísimos tacones complican aún más las cosas), hasta el punto de influenciar, sin duda, el rendimiento de los cantantes. La dirección escénica recalca, en lugar de intentar salvarlo, el estaticismo de la obra, y el movimiento escénico de los personajes y el coro es totalmente convencional, inmovilista y pesado, con figuras humanas totalmente inmóviles como estatuas." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 6 de mayo de 1989.)

"(...) Tancredi, aunque se estrenara en 1813 y su música rompiera con la tradición de la ópera seria, incorporando modelos formales propios de la ópera "buffa", por su imposible argumento y por el mantenimiento de algunas convenciones del género, y no es la menor de ellas confiar el principal papel masculino a una voz femenina, se mantiene firmemente anclada en el acartonado mundo de la ópera seria de tradición barroca, y fue a este último aspecto al que se decidió dar relieve en la producción de la Opera de Pesaro que se estrenó el jueves.
La lectura barroca se manifestaba tanto en el decorado suntuoso y deliberadamente frío como en el hieratismo de los personajes y en el lucido vestuario, que era muy aparente, aunque hay que reconocer que entorpecía el movimiento y dificultaba y hacía peligroso el ascenso y descenso por unos peldaños que, a todas luces, eran demasiado altos y obligaban a los cantantes a arremangar túnicas y mantos, descomponiendo así las egregias poses que pretendían mantener.
No era ésta la única lectura posible de Tancredi, pero sí era una de las opciones válidas para llevar a la escena este título que hacía más de siglo y medio que no aparecía por Barcelona.
El Liceo, que quiere ser el primero de España entre los de su clase, debería pulir más determinados detalles que no malogran la representación, pero que la afean: dudas en los movimientos en escena y en el gesto del coro, vestuario que se engancha en inoportunos salientes del decorado, molestas vibraciones de los plafones de fondo, ligero desbarajuste en el uso de las luces al principio, y una pequeña área del piso por la que fatalmente tuvieron que pasar en un momento u otro todos los personajes principales, y que al ser pisada emitía unos sonidos horrorosos, algo así como pisar patatas fritas, que además de resultar una ofensa para los cantantes —y me remito a los tópicos al uso sobre el volumen de los cantantes de ópera— enervaban y desconcertaban al público. Todas estas deficiencias se arreglarán en los próximos días, pero en un teatro como el Liceo las cosas deberían salir bien "también" la noche del estreno.
Hubo una época en que toda la ópera era como Tancredi, después se le pidió al género que fuera más apasionado, después más trascendente y, finalmente, aparente contrasentido, más "real". Pasados todos los "ismos", hoy, Tancredi tiene perfecto derecho a existir, es la encarnación de la fascinación del canto, un canto narcisista que, maravillado al oírse a sí mismo, se despliega en arabescos sin finalidad, puras volutas ingrávidas.
La versión que de este halago para los sentidos se nos ofreció el jueves en el teatro lírico barcelonés cabe calificarla, en un balance global, de muy satisfactoria.
Se empezó francamente mal, pero a mediados del primer acto aquello comenzó a funcionar, Henry Lewis consiguió controlar la orquesta y el acompañamiento instrumental fluyó a partir de entonces ordenado y ligero. Jolanda Omilian, que debuta en el Liceo, adquirió aplomo, consiguió controlar la voz arriba, fundamental en un papel de tanta exigencia como el de Amenaide y brindó, tanto en solitario como en los dúos con Tancredi, unas coloraturas de notable factura.
Ernesto Palacio, especialista en Rossini, fue un Argirio respetable, le costó entrar en calor pero al final lo logró; si, sin perder ligereza, hubiera podido colocar el agudo con un poco más de contundencia, habría logrado una interpretación notabilísima, pues acreditó un gran conocimiento de la partitura que tenía entre manos.
Boris Martinovic fue un pálido Orbazzano, María Uriz una Isaura irregular y Rosa María Ysàs un Roggero eficaz; participó activamente en los concertantes y solucionó limpiamente su aria. El coro nos ha ofrecido actuaciones tan excelentes en los últimos tiempos que la de ayer, con ser buena, no rayó a la altura habitual.
La estrella de la noche fue, sin duda, la mezzosoprano norteamericana Marilyn Horne, que, finalmente, debutaba en el Liceo. Ella fue la única que no necesitó precalentamiento, desde la primera hasta la última nota cantó con perfecto estilo rossiniano; en la coloratura la precisión en la articulación de las notas era absoluta y en el registro grave su voz adquiría una presencia y un peso magníficos. Los dúos con Amenaide fueron un auténtico gozo y sólo muy ocasionalmente hubiéramos deseado un poco más de ardor, de ganas de cantar.
Marilyn Horne se movía con autoridad sobre las tablas, entró perfectamente en la concepción del personaje de Tancredi que proponía la producción y, diva consumada, consiguió algo tan difícil como es estar hierática y rígida pero con naturalidad." (Xavier Puyol. "El País". Barcelona. 6 de mayo de 1989.)

LUCREZIA BORGIA

Libreto: Felice Romani. Música: Gaetano Donizetti. Director de orquesta: Richard Bonynge. Director de escena: Petrika Ionesco. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Petrika Ionesco. Vestuario: Florika Malureanu-Meyer. Intérpretes: Michele Pertusi, Joan Sutherland, Alfredo Kraus, Martine Dupuy, Alfredo Heilbron, Stefano Palatchi, Manuel Garrido, Antoni Comas, Alfonso Echevarría, Piero de Palma, Vicenç Esteve, Cristóbal Viñas y Josep Manuel Folch. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 31 de mayo de 1989, en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona. Producido por el Teatre La Fenice, de Venecia, y el Teatro de la Ópera de Nancy.

"El oficio, que tan antagónico es de la chapucería como de la genialidad, fue la nota dominante de la representación de Lucrezia Borgia que

tuvo lugar anteanoche en el Liceo. Para empezar, más oficio que genialidad fue lo que derrochó Donizetti al componer la partitura. La obra no carece, desde luego, de momentos de alta inspiración, oportunidades de lucimiento y seductoras melodías, pero en numerosos puntos la orquestación aparece endeble y casi de trámite, sin la chispa sublime presente en otros títulos.

Un notable oficio de hombre de teatro acreditó Petrika Ionesco, que firmaba la dirección escénica y los decorados de esta Lucrezia Borgia, *coproducida por el Teatro La Fenice de Venecia y el Teatro de la Ópera de Nancy. La producción no se arriesgaba en extrañas lecturas, era convencional y clásica pero bien hecha, muy bien hecha, una producción de mucho oficio.*

En la escena, concebida a menudo con criterios pictóricos de claroscuro, los personajes se movían entre luces fuertemente anguladas, lográndose en algunos momentos bellos efectos caravaggiescos, acrecentados por el uso ocasional del telón de tul interpuesto entre escenario y público que, al amortiguar los colores y difuminar las formas, proporcionaban una imagen de textura pictórica.

Los decorados, de espléndida realización, evocaban la típica decoración arquitectónica italiana fundamentada en el uso de mármoles de colores. La escena se completaba con un bello fondo muy visible en el prólogo y menos en los actos siguientes, representando un romántico cielo con nubes de aspecto amenazador, trasunto, se supone, del truculento drama que se estaba cociendo en la tierra.

A destacar el dinámico uso de la iluminación que delimitaba planos, centraba espacios y sugería atmósferas en los momentos de mayor tensión dramática.

Con estos elementos la producción podría no haber pasado de mediocre y, sin embargo, fue notable, porque todo estaba muy bien hecho, todo encajaba y funcionaba, era una auténtica labor de profesionales con mucho oficio.

Experiencia, oficio y profesionalidad fueron las características fundamentales de la actuación de Joan Sutherland. Empezó mal, luego mejoró, pero la voz, con ser aún impresionante, quizá ya no es lo que era; los graves, que nunca fueron su fuerte, se han debilitado, y los agudos, que se mantienen gracias a su prodigiosa técnica, han perdido brillo. Dicho todo esto es necesario aclarar que una Lucrezia o una Lucía cantadas por Sutherland siempre serán interesantes; conoce tan bien los papeles, lleva tanto oficio encima, que es una autoridad en el tema. Por muchos conceptos, porque una actuación no se limita sólo a emitir agudos, las interpretaciones de esta cantante todavía son una auténtica lección.

En el caso de Alfredo Kraus sí se sumaron oficio y genialidad, dominó siempre, cantó con la seguridad, la precisión y el estilo que ya son habituales y en el aria "T'amo qual s'ama un angelo" exhibió tantos recursos y bravura que los aplausos interrumpieron la representación durante varios minutos. Éxito completo y rotundo para Kraus.

Espléndido, de auténtico lujo, el Maffio Orsini de Martine Dupuy y muy bueno el Don Alfonso de Michele Pertusi, un bajo de veinticuatro años, cuya voz, cuando adquiera cuerpo y consistencia, puede llegar a ser de primera línea.

La profesionalidad fue también lo más destacado en la labor de Richard Bonynge, excelente



En primer término, Alfredo Kraus en la ópera de Donizetti "Lucrezia Borgia". (Foto: Antoni Bofill).

director de voces, que desde el foso estuvo más atento a los cantantes que a la orquesta y mimó con especial cuidado a su esposa, Joan Sutherland, brindándole siempre tempos e intensidades hechas a su medida. Bien la orquesta, el coro y los numerosos personajes secundarios." (Xavier Pujol. "El País". Barcelona. 2 de junio de 1989.)

"Las debilidades vocales de La Stupenda de los últimos tiempos hicieron su aparición con un "Come a bello" más que apurado: la voz conserva un insolente sobreagudo, pero ha perdido casi todo su color de antaño en el centro y sobre todo en la octava inferior, registros ambos que para su desgracia —y la nuestra— Donizetti exige insistentemente a su pérfida heroina. Queda la pureza violinistica de un instrumento vocal de auténtico ensueño, su tono lustroso, incluso abstracto, y aquel relativo compromiso con el personaje de Lucrezia que se ha convertido en un hito de las etapas más avanzadas de la "Donizetti Renaissance", aunque jamás haya sido ésta la mejor baza de la ilustre dama. Como fruto de un habilidoso análisis de sus irrenunciables premisas interpretativas, el compromiso parte del mismo hecho de descargar lo demoniaco y perverso del personaje en la conciencia de su esposo —en su doble dimensión real y ficticia: Richard Bonynge y Don Alfonso—, de suerte que la redimida de antemano Lucrezia pueda impunemente convertirse en una víctima más del poco escrupuloso Duque de Serrara, obsesionada por un explosivo instinto maternal que seguramente Elisabeth Badinter consideraria muy del siglo XIX: en efecto, el amor de una madre puede eclipsar incluso la deformidad moral más flagrante.

La operación fracasa en el Liceo porque, para empezar, dificilmente puede pedirsele a alguien de veinticuatro años como Michel Pertusa —su esposa y el hijo de ésta en escena podrian ser sus abuelos en la vida real, cosas de la ópera— que además de contribuir a la causa con una voz magnificamente timbrada y con profundos conocimientos estilisticos, tenga que desplegar, encima, el despotismo y malas artes sobre su Lucrezia que, en este caso más que en ningún otro, parecen imprescindibles para que resulte creible la aureola contemplativa y ausente que la Sutherland impone a su caracterización desde el primer segundo. Cuando La Stupenda nos conduce a través de sus feudos, abandonándose a auténticos éxtasis hedonistas que rechazan por definición todo lo que de preciso contengan las palabras ininteligibles, su cautivación sigue siendo inmensa, el tono flota con una dulzura conmovedora —"M'och, ah m'odi"— y la transparencia limpida y luminosa de su canto resulta algo más que el recuerdo de uno de los nombres más gloriosos de la historia de la ópera. Y sólo esta última e irrefutable verdad seria más que suficiente para ratificar de irresponsables, cuando no de vandálicos, todos los atisbos de desaprobación que se insinuaron en el paraiso después del prólogo.

El delirio llegó, de nuevo, con el gusto refinado y el fraseo mórbido de Alfredo Kraus, que en la peligrosa romanza "T'amo qual s'ama un angelo" recibió una interminable salva de ovaciones, acaso las postreras que sonarán para él en el Liceo en caso de confirmarse la desagradable nueva de que no existen más compromisos para el futuro. A destacar su prodigioso rigor estilistico en los símiles de conversación —en el dúo del primer acto—, en los instantes más convencionalmente líricos y en las manifestaciones de juvenil gallardia, inocencia y buen humor. La desnuda melodia de "Madre, se ognor lontane" sonó radiante, con milagrosa voluptuosidad, a flor de labios, murmurada incluso, aparte de que su proverbial estado vocal, impecable, empieza a parecer un pacto fáustico.

Por su parte, Martine Dupuy consiguió una ralización perfecta de Maffio Orsini no tanto por su imaginativa interpolación de ornamentos y cadencias en el célebre "brindis" como por el hecho de comunicar, por encima de magnificencias virtuosistica ya de por si sorprendentes, el más alto espiritu en las maneras del personaje e incluso una dimensión heroica." (Juan Matabosch. "ABC". Barcelona. 2 de junio de 1989.)



Agnes Baltsa y Plácido Domingo representan "Samson et Dalila", con música de Camille Saint-Saëns. Una producción del Teatro de la Ópera de Nice. (Foto: Antoni Bofill).

SAMSON ET DALILA

Libreto: Ferdinand Lemaire. Música: Camille Saint-Saëns. Director de orquesta: Jacques Delacôte. Director de escena: Giancarlo del Mónaco. Directores de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Escenografía: Günther Schneider-Siemssen. Vestuario: Maria-Luise Walek. Coreografía: Dennis Wayne. Intérpretes: Agnes Baltsa, Plácido Domingo, Alain Fondary, Ismael Pons, Alfonso Echeverría, Antoni Comas, Antoni Lluch y Vicenç Esteve. Ballet: Dennis Waynes Dancers USA. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatro del Liceu. Estreno: 24 de junio de 1989, en el Gran Teatro del Liceu, de Barcelona. Producido por el Teatro de la Ópera de Nice.

"Sin traicionar la fiereza natural de su porte ni la agresividad inequivoca de su timbre, el torbellino de Agnes Baltsa consiguió como Dalila una de las caracterizaciones más satisfactorias que se recordarán en el Liceo.

Por encima de las distorsiones de un instrumento vocal en el que pueden constatarse hirientes cambios de color y un cierto estrechamiento en el centro de su tesitura, por más que no se sienta precisamente a sus anchas en los registros propios de una contralto, la Baltsa siempre consigue llamar poderosamente la atención desde la primera de sus frases.

Como arquetipo de la fatalidad femenina, capaz de conducir a Samson hasta el estadio de víctima sacrificial por medio de un acto de castración simbólica, los resultados de la operación son asombrosos: en manos de la Baltsa, Dalila adquiere como pocas veces el poder fatal de hacerse con los caracteres viriles de su propio grupo étnico, en conflicto permanente, que resulta paradigmático de las heroinas de su condición, llámense Salomé o Leda: arrebatar al hombre su virilidad por la inexorable embriaguez de la seducción.

Diriase incluso que la criatura de la mezzo griega lleva en si misma los trazos de la infalibilidad como consumada corruptora, y su extraño comportamiento como tal, serena por unos minutos, acaso ha sido alimentada por la toma de conciencia de la protección de un orden sagrado: véase cómo construye Giancarlo del Mónaco la célebre escena de la seducción del segundo acto, sin apenas provocación física, sino portadora de filistea de una inexorabilidad ritual que no permitiria ningún otro desenlace al enfrentamiento.

Si el resultado no depende de acto ni engaño alguno, la Dalila que propone Agnes Baltsa permanece incorrupta e integra, y quizás ahi el

secreto de una transcripción sólo aparentemente nerviosa e inquieta, porque es su aplastante vehemencia y pureza, nada fingida, entre tanta carrera y sobresalto, lo que termina por reunirnos con el vencido Samson en sus propios feudos.
La réplica de Plácido Domingo resultó tan soberana de tono, bronceado y poderoso, como de frase, ancho y terso. Cabe celebrar que acepte vérselas con un personaje sin duda idóneo para su voz, pero también sensiblemente menos agradecido y jugoso que el de la mezzo, en definitiva, dos roles prácticamente intercambiables desde el punto de vista estructural —cabezas visibles de dos sociedades enfrentadas, que en la ópera no son más que prolongaciones inertes de cada uno de ellos— y sin apenas posibilidades de que puedan identificarse psicológicamente desde el mismo momento en que el conflicto amoroso no es más que anecdótico.
Domingo prefiere ofuscarse por la magnitud del crimen contra el destino heroico que parecía reservado a Samson dentro de la comunidad hebrea, sin la transfiguración y dimensión mesiánica de un Vickers, con lo que el personaje resta impresionante en su vehemencia, coherente su ausencia de sofisticación, pero también lastrado su protagonismo.
Alain Fondary cumplió sin mácula como Gran Sacerdote de Dagon en su debut liceísta, pero habrá de esperar ulteriores récitas para comprobar si el repentino prestigio que ha adquirido su nombre en Francia responde a la realidad. Alfonso Echeverría posee una voz de bajo de indiscutible eficacia, pero convierte el rol de Viejo Hebreo en un mero comprimario correctamente resuelto, que se deja por el camino el hecho fundamental de que es la única alusión explícita a la soberanía de su grupo étnico." (Joan Matabosch. "ABC". Barcelona. 26 de junio de 1989.)

"(...) Este Samson *ha sido un éxito, y la verdad es que la temporada que clausura no merecía otra cosa. El tiro estaba asegurado con protagonistas de la categoría de Plácido Domingo y Agnes Baltsa. El primero hace de Sansón, un líder de una pieza, todo fuerza arrolladora y capacidad sublime para arrastrar tanto a su pueblo de ficción como a la población de espectadores hacia la doble locura de suplantar a los filisteos. Domingo estuvo al pleno de sus facultades vocales: puro drama hecho voz, puro fraseo sin quiebros, pura ingenuidad del personaje.*
La mujer fatal que va a constituirse en el núcleo burgués del desenlace estuvo a cargo de quien seguramente en la actualidad puede encarnarla con mayor autoridad: Agnes Baltsa, que en el segundo acto, en el transcurso del gran dúo, demostró su capacidad, musical y teatral, para reducir a Sansón a simple pelele, a personaje afásico que sólo puede balbucear "te quiero" y, ya al final, sobre un tan justificado como imponente agudo, "traición".
Gratísima sorpresa fue la presentación en Barcelona del barítono francés Alain Fondary: voz natural, timbre calidísimo, línea de gran vuelo. Cumplió con algo más que corrección el resto del reparto: una entrada en falso de Alfonso Echeverría (Viejo Hebreo), en lo demás acertado, fue resuelta con autoridad por Jacques Delacôte, que supo dar el necesario respiro a una obra de notables densidades sinfónicas y frecuentes cambios de estilo. El coro tuvo una noche brillante, acorde con lo que han sido sus prestaciones en el ciclo. Una eficaz coreografía para la bacanal del tercer acto acabó de redondear el espectáculo.
La puesta en escena juega todas sus bazas en el efecto de "peplum" cinematográfico pasado por el género supervivencia-tras-catástrofe-nuclear, tipo Mad-Max. Lo mejor de todo ello, el vistosísimo vestuario y un notable hundimiento del templo, con altas torres que se vienen abajo. Lo más flojo, una iluminación que no acaba de cuadrar. Para estos detalles hace falta tiempo y eso es lo que necesita ganar ahora un teatro líder como es el Liceo." (Agustí Fancelli. "El País". Barcelona. 26 de junio de 1989.)

COMPAÑÍA LÍRICA DE MARÍA DOLORES TRAVESEDO. Madrid

KATIUSKA

Libro: Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso. Música: Pablo Sorozábal. Director musical: Pedro Luis Domingo. Dirección escénica y escenografía: Lorenzo Collado. Director de coro y orquesta: Francisco Navarro. Coreografía: Carmiña Gil. Intérpretes: M.ª Dolores Travesedo, Amparo Madrigal, Lidia Valero, Antonio Lagar, Miguel de Grandy, Carlos Bofill, Carmen Aparicio, Concha del Val, Ciprián Pastrano, Angel Gonzalo, Fernando Bisbal, Francisco Ruiz, Manuel Arias, Rafael Álvarez de Luna, Rafa El Lence, Ramón Arrieta e Ignacio Muñoz. Estreno: 15 de agosto de 1989, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Estrenada en Barcelona en 1931, cuando su autor contaba treinta y cuatro años. Katiuska *fue el primer gran éxito y la consagración de Pablo Sorozábal como compositor de teatro lírico popular. El argumento era, en aquella época, de actualidad, al estar situado en la revolución soviética. Por consiguiente, abunda la inspiración rusa, a la que se contraponen aires ligeros de aquellos años, con un fox-trot, alternando los fragmentos sentimentales entre los protagonistas y los cómicos, muy bien servidos con su natural gracia por Amparo Madrigal, Carlos Bofill, Miguel de Grandy y Francisco Ruiz, un curioso representante catalán empeñado en desarrollar su trabajo en plena revolución. Lorenzo Collado, creador de un agradable decorado —con algún detalle negativo, como el que la gran estufa rusa que pide la obra está pobremente sustituida por un pequeño chubeski—, dispone verosímilmente el movimiento de los personajes, con figurines adecuados. Los protagonistas sirven con buena ambición a sus cometidos, comenzando por María Dolores Travesedo, una Katiuska de muy bonita voz, comedidamente expresiva, con bellos mezzofortes y pianísimos, huyendo del fácil relumbrón. Con ella, Antonio Lagar, poderosa voz de barítono, muy feliz en su región media, como Pedro Stakoff, y los extensos medios vocales de un tenor, Fernando Bisbal, gran revelación de la compañía, a poco que asegure la afinación.*
Bien el coro, afinado el baile de Carmiña Gil, y equilibrada, en lo que cabe, la pequeña orquesta, fueron todos regidos con buen oficio, salvando algunos desajustes pronto superados, por Pedro Luis Domingo". (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid, 19 de agosto de 1989.)

LA TARBENERA DEL PUERTO

Libro: Romero y Fernández Shaw. Música: Pablo Sorozábal. Dirección musical: Pedro Luis Domingo. Dirección escénica y escenografía: Lorenzo Collado. Intérpretes: M.ª Dolores Travesedo, Amparo Madrigal, Lidia Valero, Antonio Lagar, Miguel de Grandy, Carlos Bofill, etc. Estreno: 22 de agosto de 1989, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Uno de los títulos más justamente afamados de Sorozábal (1897-1988). La Tabernera del Puerto, *ha sido traído al Centro Cultural de la Villa por la compañía de la Travesedo, en su temporada veraniega. Como hace frecuentemente su autor, bordea el género zarzuelístico estrictamente dicho, en sus límites con la comedia musical o la ópera cómica. Y, una vez más, nos encontramos, intercalados en los pentagramas, con temas populares vascos, aires ligeros de los años en que la obra, estrenada en 1936, se compuso. Con fáciles melodías, y una sólida base orquestal, sus fragmentos principales se siguen recordando hoy con agrado.*
El montaje escénico preparado por Collado, situando adecuadamente a los protagonistas y coro, con verosímiles figurines, y con decorados agradables, sirvió de fondo a la actuación de los cantantes-actores, entre los que María Dolores Travesedo, Manola, destacó por su bonito timbre y facilidad en la emisión, incluidas las agilidades, junto al Juan de Eguía, bien compuesto como actor y cantante por Antonio Lagar. Amparo Madrigal hizo un delicioso Abel, contrastado por Jesús Landín, Leandro, que hizo gala de unos medios excepcionales inteligentemente bien utilizados, como Jacinto de Antonio, Simpson. La pareja cómica, Lidia Valero y Miguel de Grandy, Antigua y Chinchorro, sirvió sus cometidos con gracia y desenfado. Teniendo en cuenta que el resto del reparto, el afinado coro y la orquesta, cumplieron más que dignamente sus cometidos, a las órdenes de Pedro Luis Domingo, las repetidas ovaciones estuvieron bien justificadas." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid, 29 de agosto de 1989.)

LA DEL MANOJO DE ROSAS

Libro: Carreño y Ramos de Castro. Música: Pablo Sorozábal. Dirección musical: Francisco Navarro. Dirección escénica y escenografía: Lorenzo Collado. Intérpretes: M.ª Dolores Travesedo, Amparo Madrigal, Lidia Valero, Concha del Val, Antonio Lagar, Angel Gonzalo, Fernando Bisbal, Miguel de Grandy, Carlos Bofill, Manuel Arias, Francisco Ruiz y Madariaga. Estreno: 29 de agosto de 1989, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

"Hace catorce años se celebró en el teatro de la Zarzuela un homenaje a Pablo Sorazábal para recordar las once mil representaciones que, desde 1934 hasta 1975, había tenido La del manojo de rosas. *Desde entonces, la famosísima obra, una de las más redondas de sus autores, ha seguido poniéndose en escena hasta un número de veces que sería curioso contabilizar. Ahora, la compañía de María Dolores Travesedo, en el homenaje que al maestro vasco viene desarrollando, la ha llevado al Centro Cultural de la Villa varias veces más, para el goce de los aficionados. La admirable facilidad melódica, la excelente orquestación y, sobre todo, la habilidad para actualizar argumento y música en la época de su estreno,*

insertando aires de danza del momento: pasacalle, chotis, habanera, jazz, fox..., que esmaltan el argumento, entre lo sentimental y lo cómico en ágil contraste, explican la vigencia.
La versión de las huestes de la Travesedo es muy elogiable, comenzando por los agradables decorados realistas de Collado, del que también son los adecuados figurines, y la dirección escénica que conjuga feliz y verosímilmente las situaciones, proporcionando a los protagonistas una sustentación escénica cómoda. En ella, María Dolores Travesedo, "Ascensión", lució una vez más, junto con su saber estar en escena, sus bonitos y fáciles agudos, respondidos por el buen registro medio de Antonio Lagar, "Joaquín", y la apropiada apostura vocal de Ángel Gonzalo, como "Ricardo". Muy graciosa la pareja cómica, Amparo Madrigal, "Clara", y Carlos Bofill, "Capó", y entonando Miguel de Grandy encarnando el papel de "Espasa."(Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid, 5 de septiembre de 1989.)

COMPAÑÍA MARY CARMEN RAMÍREZ. Madrid

¡VIVA MADRID!
Adaptación y dirección musical: Manuel Moreno Buendía. Dirección escénica y escenografía: Francisco Saura. Coreografía: Alberto Lorca. Intérpretes: Mary Carmen Ramírez, Jesús Castejón, Paco Cecilio, Teresa Cortés, Francisca Núñez, Zulema Cimardi, Arantxa Armentia, Luis Alberto Cansino, David Muro y Francisco Beltrán. Orquesta de Madrid. Coro de De Felipe. Ballet Género Chico. Estreno: 9 de agosto de 1989, en el Teatro Albéniz de Madrid.

"Moreno Buendía, estupendo conocedor de nuestro teatro lírico popular, ha formado como un caleidoscopio de las viejas piececitas del género chico, con aires de El bateo, La verbena de la Paloma, La Chulapona, Las castigadoras, Las Leandras, La revoltosa, El amigo Melquíades, El pobre Valbuena, El año pasado por agua o La Gran Vía, *entre otras, así como* ¡Viva Madrid!, *compuesto por Moreno Buendía, muy en la línea del delicioso género, con españolísimos ritmos fallescos.*
Y todo en torno a Madrid, con el intencionado guión preparado por Francisco Saura, que enhebra las escenas, que se suceden sin interrupción. Bien es verdad que se bordea el tópico, pero nunca más justificado que en un espectáculo como éste, brillantísimo, limpio, bien vestido y juvenil en un afinado coro y en el breve grupo de baile preparado por Alberto Lorca.
Jesús Castejón, simpáticamente gracioso, centra en Madrid el hilo del espectáculo, situando los números en su justo lugar, sin que falten las celebradas alusiones políticas, más propias, como todo el espectáculo, de la alegre sonrisa que de la carcajada. Mary Carmen Ramírez, estupenda actriz cantante, es el personaje central, secundada por el resto del numeroso y equilibrado reparto, del que hemos de recordar a Zulema Cimardi y, sobre todo, a Paco Cecilio, contrapunto afortunado de Jesús Castejón. La Orquesta de Madrid tuvo la clara y segurísima dirección de Manuel Moreno Buendía, experto en estas lides, y cuyo ¡Viva Madrid! *fue ovacionado, lo mismo que todos los intérpretes de este gratísimo y colorista espectáculo."* (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 12 de agosto de 1989.)



ORQUESTA DE CÁMARA DEL TEATRO LLIURE. Barcelona

EL RETABLO DE MAESE PEDRO
De Manuel de Falla, con texto basado en partes de "El Quijote, de Cervantes. Dirección: José Pons. Teatro de sombras: Nessum Dorma. Intérpretes: Xavier Cabero, Iñaki Fresán, Joan Cabero, etc. Estreno: 5 de agosto de 1989, en la Plaza Porticada de Santander, dentro del Festival Internacional.

"El retablo de Maese Pedro, *adaptación musical y escénica de un pasaje del "Quijote", de Cervantes, se representó en el Festival Internacional de Santander, obteniendo una controvertida acogida. La cortés educación del público en la Plaza Porticada y su tendencia al aplauso hizo que no se escucharan muestras desaprobatorias recibidas posteriormente de algunos asiduos.* El retablo de Maese Pedro, *mezcla de ópera castellana y guiñol de aldea, reconvertido por la magia del Teatre Lliure, le fue encargada a Manuel de Falla a comienzos de 1919. Cuenta el relato cervantino la presencia de Maese Pedro en una venta manchega, donde, al frente de su compañía de cómicos, se dedica al montaje de espectáculos de sombras chinescas. En su repertorio figura la historia medieval de la liberación de Melisendra y la locura de Alonso Quijano, que, situado entre el público, confunde la ficción montada en el escenario con la realidad inventada en su mente calenturienta, e interviene destrozando todo el montaje. Las pretensiones de "divertimento" están casi conseguidas. La habilidad de sus artífices consiste en poder entablar relación entre las historias paralelas que llegan a entrecruzarse y los diversos elementos que enriquecen la expresión creadora de la narración, elevándola por encima del mero apoyo literario del texto cervantino o la tendencia fácil a representar una obra de guiñol con presencias reales. El Teatro Lliure, responsable de un montaje coproducido entre el Festival Internacional de Santander y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, consigue dar vida a su empeño, aun a costa de arrostrar ciertos problemas técnicos. Quizá no sea el marco de la Plaza Porticada, ni por la formación de su público, ni por las características técnicas de escenario y auditorio, el lugar idóneo para representaciones de esta índole. Las voces y la música llegan perfectamente, pero el texto cantado por los intérpretes se pierde en su nitidez, convirtiéndose a menudo en salmodia confusa. Es el caso de Xavier Cabero, niño que interviene en calidad de Trujamán, narrador de la historieta, incluso los mismos Iñaki Fresán (barítono, don Quijote) y Joan Cabero (tenor, Maese Pedro) padecen de similares limitaciones en diversos momentos de su intervención."* (S. V. "El Independiente". Madrid. 7 de agosto de 1989.)

ÓPERA CÓMICA DE MADRID. Madrid

EL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA
Libreto: Ernesta y Nino Rota, sobre la comedia de Eugène Labiche y Marc Michel. Música: Nino Rota. Adaptación al castellano: Berta González Sinde y José María González Sinde. Dirección musical: Luis Remartínez. Dirección escénica: Horacio Rodríguez Aragón. Escenografía: Rafael Garrigos. Vestuario: Cornejo. Intérpretes: Maurio Septien, José Antonio Campo, Joan Cabero, Ana María Leoz, Francisco Matilla, Juan Pedro García Marqués, María José Sánchez, Ana Cid,





En la otra pagina, un momento de "¡Viva Madrid!", por la Compañía de Mary Carmen Ramirez. (Foto; Pilar Cembrero). Sobre estas líneas, arriba, "El retablo de maese Pedro", de Manuel de Falla. Debajo, "El sombrero de paja de Italia", con música de Nino Rota.

Dolores Arenas, Federico Gallar, Luis Álvarez y Carlos García. Estreno: 12 de mayo de 1989, en el Teatro Albéniz de Madrid.

"Eugène Labiche estrenó su Sombrero de paja de Italia *en 1851. La alucinante historia de una novia con su cortejo nupcial y sus regalos, que corren por todo París tras el novio, que busca desesperadamente un sombrero de paja de Italia que sea réplica de uno que se ha comido su caballo, y cuya propietaria estará en grave aprieto si no lo repone, no ha dejado de fascinar en todo este tiempo. Labiche era un autor de farsas con un gran oficio teatral, que le proporcionó una enorme riqueza, y con un lenguaje francés tan bello que le llevó a la Academia; no empleaba sus dotes en vano, sino en una pintura crítica y divertida de la burguesía parisiense.*

Desde entonces todo el mundo ha querido hacer su Sombrero de paja, *incluso Orson Welles —"Horse eats hat", en 1936— o Ray Coonif, por citar dos de los grandes a los que esta obra hizo fracasar seriamente. Ha pasado, en cambio, a ser clásica la versión cinematográfica de René Clair, magistral dentro de las posibilidades que tenía ese arte en 1927.*

En 1955, el músico Nino Rota, que tenía cuarenta y cuatro años y muy buena formación clásica, trataba de abrirse un camino en la ópera —lo encontraría muchos años después en el cine, sobre todo con Fellini; hoy es uno de los más grandes compositores del género—; hizo una versión del Sombrero *que pasó sin dejar huella profunda; el equipo Strehler la recuperó en 1958 para la Piccola Scala, sobre todo con la intención de valorar el espectáculo, de teatralizarlo. Esta ópera cómica es la que se estrena ahora en Madrid; la pareja Berta y José María González Sinde traducen en castellano —rimado, ajustando a la música— el libreto original de Ernesta y Nino Rota para la Ópera Cómica de Madrid, que la Comunidad apadrina en su Teatro Albéniz.*

La partitura de Nino Rota tiene una belleza fría procedente de su sabiduría musical y de las reminiscencias de la época que retrata. Puede que tocada por una orquesta más pícara, más animada, más pimpante que la Ópera Cómica —cuyo director se partió un dedo en el entreacto y, vendado, dirigió la segunda parte—, con una compañía menos mediocre y más actuante que ésta —con buenas impresiones musicales dejadas por Ana María Leoz y María José Sánchez—, con una dirección capaz de seguir el movimiento retumbante de Labiche —aunque parezca inevitable que la concepción musical retarde la viveza meramente teatral del original—, cosa que no ha hecho Horacio Rodríguez de Aragón y con un decorado que no tenga la tristeza infinita del de Llorenç Corbellá podría justificar la presentación. Es decir, si fuera otra cosa.

Strehler es un peligro muy grande para el teatro español; mucha gente cree que su repertorio es importante y brillante porque lo ha seleccionado él y basta con repetirlo, y es muy grave error: Strehler es su propia creación, su capacidad personal, su inventiva, su conversión en espectáculo de lo que toca.

La obra pasa en esta versión penosamente, sin ninguna de sus fuerzas originales. Aunque siempre hay en Madrid un buen público para este género, y está muy ligado al esfuerzo, y es capaz de gritar bravo a todo lo que le suene por delante. Y así pasó al final de la primera representación." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid. 15 de mayo de 1989.)

TEATRE NOU DE LA PASSIÓ D'OLESA. Olesa de Montserrat (Barcelona)

AIDA

Libreto: Antonio Ghislanzoni. Música: Giuseppe Verdi. Director musical: Javier Pérez Batista. Director de escena, escenografía y vestuario: Joan Mallofrè. Coreografía: Juan Tena. Intérpretes: Francisco Ortiz, Marion Vernette Moore, Adriana Stamenova, Enrique Baquerizo, Juan Pedro García Marqués, Stefano Palatchi, Rosa Nonell y Carlos Árboles. Orquesta Sinfónica del Vallés, Coro de la Polifónica de Puig-reig, Coro Amics de l'Opera de Sabadell y Coral Olesa de la Passió. Estreno: 21 de octubre de 1989, en el Nou Teatre de la Passió de Olesa de Montserrat (Barcelona). Espectáculo subvencionado por la Generalitat de Cataluña.

"(...) Puesto que el Teatro de Olesa tiene la intención —que aplaudimos— de repetir en el futuro esta Aida *para rentabilizar el espectáculo, sería bueno que se eliminaran algunos de los aspectos menos afortunados y detalles de la dirección escénica que "huelen" al espectáculo tradicional de la Passió, cuyo contenido es totalmente distinto: errores como el desmayo de Amneris y su "resurrección" para saludar al público, como algunos de los pasos de las bailarinas y determinados modos de desfilar los soldados no resultan en un contexto operisitco y deberían revisarse, así como los ruidos en el movimiento de objetos en escena, poco importantes en una obra hablada, pero sí en una ópera.*

En cuanto a los cantantes, señalaremos el buen nivel vocal al que se ha aspirado: desgraciadamente, el tenor Francisco Ortiz se indispuso súbitamente y tuvo que ser sustituido en horas por Jesús Pinto. No podemos reprocharle a éste, por tanto, que se equivocara alguna vez sino al contrario, loar su profesionalidad al asumir el rol. La voz de Jesús Pinto sigue siendo hermosa y viril, pero no consigue superar del todo algunos defectos de emisión que resultan de un forzamiento constante. Pero, en conjunto, fue un Radamés digno.

Marion Vernette Moore, soprano de color que en su día ganó un primer Premio Viñas, es demasiado lírica para el papel de Aida por lo que, muy inteligentemente, resaltó los momentos líricos de su partícela, con delicados pianísimos ("Numi pietà del mio soffrir", en el acto primero, fue bellísimo), salvó los escollos del tercer acto, el más duro para ella, con maestría. La mezzosoprano eslava Adriana Stamenova posee una voz oscura y atractiva, de timbre y color sugestiva, pero la emisión es poco ágil y en algunos momentos emborrona la línea vocal un poco. Sin embargo, su Amneris fue sólida y poderosa; sólo lamentamos que no se entregue más a su papel, que resulta un poco frío y menos comunicativo de lo que podría ser. Eficaz el Amonasro de Enrique Baquerizo, que lució sus excelentes medios vocales, y muy notable el Ramfis de Juan Pedro García Marqués, un bajo sólido al que nunca se ha valorado suficientemente, y que se distinguió por su porte, emisión sólida y excelente línea vocal. A su lado, Stefano Palatchi fue un rey vigoroso, de espléndidos recursos vocales que actuó seguro, con gran homogeneidad y aplomo. Rosa Nonell se hizo oír con excelente línea y timbre como sacerdotisa, y Carles Árboles cantó el breve papel del mensajero. Excelente el coro, formado por la combinación de grupos corales de Olesa, Sabadell y Puig-reig, bien homogeneizados hasta ser uno de los mejores elementos de la función.

Bien el ballet pese a alguna idea floja en la coreografía, y un poco irregular la orquesta al principio, deshilachada y confusa. Luego fue

mejorando bajo la batuta de Javier Pérez Batista. Las trompetas de la marcha triunfal fracasaron ostensiblemente en su intento de coordinarse, pero ya se sabe que los instrumentos de metal son traidores e inestables, y más cuando todo el mundo está pendiente de ellos." (Roger Alier. "La Vanguardia". Barcelona. 23 de octubre de 1988.)

TEATRE PRINCIPAL. Mallorca

LUISA FERNANDA

Libro: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música: Federico Moreno Torroba. Dirección: Serafín Giscafrè. Intérpretes: Paula Roselló, María Eugenia Martínez, Carmen Martínez, Julia Ruiz, Amparo Madrigal, Pilar Casasnovas, Rosa Pérez, Johana Manzur, Martín Grijalba, Lluis Sintes, Miguel Pérez, Ricardo Muñiz, Mario Rodrigo, Pedro Fuentes, Carlos Bofill, Miguel de Grandy, Pere Caminals, Mauricio Gallardo, etc. Coro y Orquesta del Teatro Principal de Palma de Mallorca. Estreno: 25 de diciembre de 1988, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

DON CARLO

Libro: François-Joseph Mèry y Camille Du Locle, basado en la tragedia de Schiller. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Fabiano Mónica. Dirección escénica: Serafín Guiscafrè y Flavio Trevisan. Intérpretes: Sharon Markovich, Emil Ivanov, Giorgio Pappas, Brian Montgomery, Silvia Gorbacho, Sergio Fontan y Stefano Palaichi. Coro y Orquesta del Teatro Principal de Palma de Mallorca. Estreno: 15 de marzo de 1989, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

LA BOHÈME

Libro: Giuseppe Giascosa y Luigi Illica, basado en la novela de Henri Murger "Scènes de la vie de bohème". Música: Guiacomo Puccini. Director musical: Fabiano Mónica. Directores escénicos: Serafín Guiscafré y Flavio Trevisan. Intérpretes: Emil Ivanov, Sylvia Gorbacho, Giorgio Pappas, Sharon Markovich, Brian Montgomery, Sergio Fontana, Stéfano Palatchi, José Antonio Sempere, Carmela Apolonio, Giancarlo Pasquetto, Andrea Martín, Miguel Solfa, Pedro Fuentes y Matina Garriga. Orquesta y Coros del Teatro Principal de Palma de Mallorca. Estreno: 25 de marzo de 1989, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

"(...) Es de justicia hablar en primer lugar del Coro, sin la colaboración del cual sería totalmente imposible montar espectáculos operísticos. Gente que deja su piel sobre el escenario, que ensaya en festivos y hasta altas horas de la madrugada, recibiendo poco en compensación y que en la puesta en escena de Don Carlo *—un Verdi noble— estuvo a la altura que las circunstancias requerían. Más loable aún su labor en* La Bohème *(el primer Puccini que afronta) resolviendo el siempre temido segundo acto de un modo muy considerable. Pronto le serán reconocidos a ese Coro sus méritos más allá de nuestras fronteras. Siento no poder ser tan optimista al enjuiciar la labor de la Orquesta, sobre todo en* La Bohème, *la cual sigue siendo el talón de Aquiles de la temporada. Falta empaste, conjunción y muchas horas de foso. Otro toque de atención a quien corresponda. La Orquesta falla y no debe fallar.*

En el podio estuvo en ambos espectáculos el maestro Fabiano Mónica, viejo conocido nuestro. La capacidad de trabajo de este hombre es asombrosa como lo es su dedicación y amor a la música lírica. Salvó con buena nota el "test" verdiano e hizo esfuerzos titánicos para llevar a buen puerto la nave pucciniana. No cabe imputarle ninguna culpa, sí muchos méritos. Gracias, maestro. En cuanto a montajes escénicos, en Don Carlo *se contó con la presencia de Serafín Guiscafré que se apasionó directamente por la vida y vicisitudes del desgraciado infante de España, poniendo toda su ilusión y capacidad de trabajo en esa empresa viéndose su labor coronada por el éxito. Para* Bohème *se incorporó el italiano Flavio Trevisan, procedente de grandes teatros internacionales. Pudimos observar su categoría en el manejo de coro y solistas aunque no tuviera éxito su idea de separar la escena del público mediante una malla de tul que intentaba paliar la visión de unos decorados muy deteriorados. Aunque la malla saltó en la segunda función, queda buen recuerdo del regista.*

Del elenco de intérpretes, dejaron buen recuerdo en Don Carlo *el tenor Emil Ivanov que cantó su ingrata parte siempre con corrección y que posee un hermoso (aunque algo opaco) timbre de tenor "hacia el spinto" y que deberá solucionar algún que otro problema de entonación. Sylvia Gorbacho —de casa— excelente Princesa de Éboli, superando los escollos que su parte propone y arrancando férvidos aplausos en esa joya de aria para mezzo-soprano que es "O don fatale". Del bajo Giorgio Pappas y su Felipe II, se esperaba mucho. Pappas es un gran actor, como esa parte requiere, en consecuencia tenía el éxito semiasegurado y se debe honestamente olvidar alguna que otra desigualdad vocal.*

Por el contrario, de Sharon Markovich cabe decir que es una voz de soprano poco presentable ante un público latino: su voz, con excesivo vibrato, estridente en las zonas agudas, sonaba a cansada y no salvable ni tan siquiera en su aria "Tu, che le vanità". No acepto, personalmente, la voz del baritono Brian Montgomery. Su noción de lo que es el canto, emisión, colocación, etc. Su Rodrigo fue totalmente desdibujado. Cabe decir lo mismo del bajo Sergio Fontana, Gran Inquisidor a no poder recordar muy gratamente. Cumplió Stéfano Palatchi. Y volvía a Palma La Bohème. *El término "apoteosis" que utilicé en un pequeño comentario para el programa de mano que, gentilmente, me solicitó la directiva del Teatre, sigue totalmente vigente. Lo seguirá eternamente por lo mucho de apoteósico que (en su modestia) encierra esta ópera y porque en ella sí hubo apoteosis de una voz, la mejor, con creces, de toda la Temporada y de la que confío el público habrá sabido captar su excepcionalidad. Me refiero, claro está, al tenor José Antonio Sempere ya inolvidable Duque en el* Rigoletto *de la anterior temporada y que ahora ha asumido la parte de "Rodolfo". Voy a detenerme algo más en el análisis de este cantante porque lo que no es de recibo es que los que escribimos (y estamos, por ende, obligados a entender algo sobre la voz humana) sobre canto y cantantes, midamos con igual o muy poco diferente rasero a todos. De una vez, se debe decir (yo, al menos, lo proclamo) que Sempere posee la mejor voz de tenor de España. sin olvidarme de nadie. ¿Por qué? Pues es elemental. Porque su voz posee ese timbre cristalino, puro, con "squillo" (intraducible vocablo italiano) típico solamente de los elegidos; porque su centro está envuelto por un auténtico terciopelo dorado y contiene una pulpa jugosa, cuya redondez le convierte en puro placer para el oído; porque sus graves están apoyados en el diafragma (regla imprescindible del canto) y porque su voz lírica adquiere siempre —y esencialmente— en las notas de pasaje y de postpasaje una belleza de auténtico y sublime escándalo. Su zona aguda es la más segura que hoy puede registrar cualquier incursión en todo el campo tenoril y da lugar a que en* La Bohème *que nos ocupa, desde su salida en "Neil cieli bigi"... el espectador, oyente desee llegar con el tenor a las notas elevadas por encima del pentagrama. Consecuencia, que su aria "Che gelida manina", cantada "a tono" incluyera cada noche un esplendoroso "do" que colmaba cualquier aspiración por muy exigente que fuera. Cualquier frase (inolvidable su tercer acto) estuvo dicha de modo insinuante, acariciador... Al final, su desgarro atenazante puso en vilo nuestros corazones."* (Palma de Mallorca. 30 de marzo de 1989.)

SOCIEDAD ESTATAL V CENTENARIO-EXTREMADURA ENCLAVE 92

MEDEA

Libreto: François Benoit Hoffmann, basado en la tragedia homónima de Corneille, inspirada en el mito griego. Música: Luigi Cherubini. Director musical: Antoni Ros-Marbà. Director de escena: José Luis Alonso. Director de coro: Romano Gandolfi. Intérpretes: Montserrat Caballé, José Carreras, Elena Obratzsova, Kolos Kovats, María Gallego, etc. Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Estreno: 22 de julio de 1989, en el Teatro Romano de Mérida.

"(...) La Medea *de Cherubini (1797), con libreto de F. B. Hoffmann, basada fundamentalmente en la obra de Corneille (1635), más cercana a Séneca que a Euripides, necesita una soprano valiente, enérgica, capaz de transmitir la hondura del drama. Montserrat Caballé ha incorporado el personaje a su manera, con su peculiar estilo. Apoyada en la gran belleza de su voz —en muy buen estado esta noche—, su Medea ha sido dulce, expresiva y, también, desigual. Le ha faltado concentración. Caballé, que comenzó excelentemente, pronunciando las frases con claridad e intención, se fue dispersando, en un torpe deambular por el escenario, con momentos intensos de pasión y otros más bien borrosos en la dicción y sin una ligazón en la continuidad dramática. Al final, daba la sensación que se interpretaba más a sí misma que al personaje de Cherubini.*

Claro, esto sólo lo pueden hacer las grandes divas, las que poseen capacidad de fascinación. Caballé tiene esa fuerza de arrastre, de comunicación.

(...) Reaparecía en el escenario emeritense José Carreras. Su recuperación es absoluta. No ha perdido ni un ápice de sus cualidades musicales anteriores a la enfermedad. Mantiene, también, la misma rigidez escénica. Fue acogido con enorme cariño.

Con el aria "Solo un pianto", Elena Obratzsova logró uno de los momentos más intensos de la

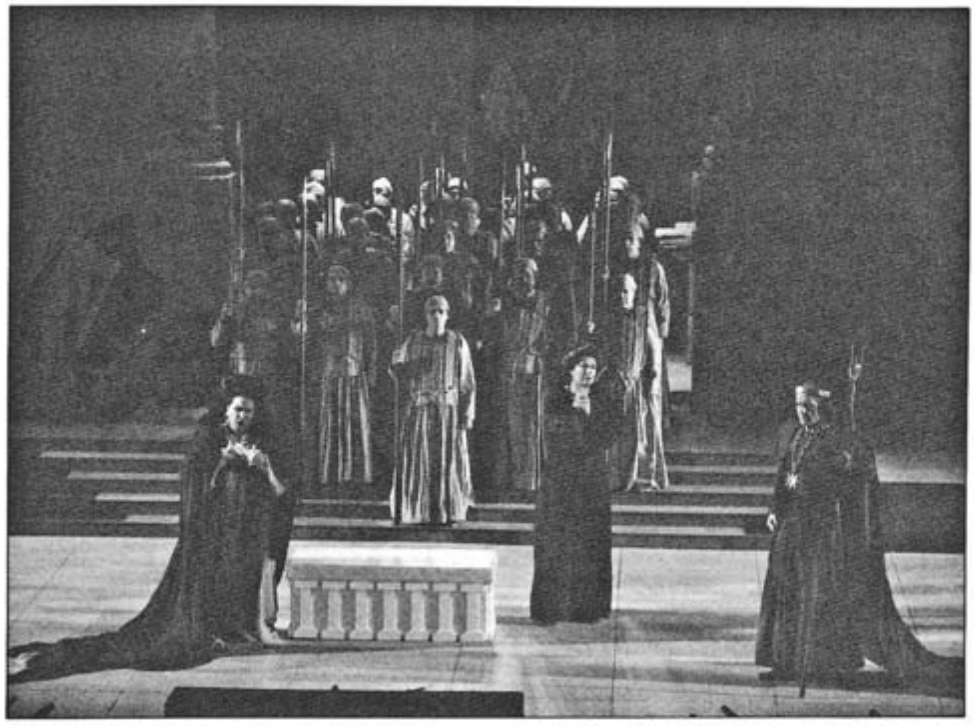
noche: intimidad, dolor, acentos musicales propios de la tragedia. Ha mejorado mucho María Gallego desde su presentación en Madrid en el homenaje a Caballé. Emite los dos naturales con facilidad, su voz es cálida, la expresión tierna. Frío, inadecuado, en voz y técnica de emisión, el bajo húngaro Kolos Kovats.

El espectáculo fue extraordinario. La orquesta, dirigida por Ros Marbá (en su primer trabajo operístico, tras anunciarse su nombramiento como director del Teatro Real reconvertido), mantuvo un tono casi camerístico, con gran fidelidad estilística y lucidas intervenciones solistas como las del primer fagot. Excelente el coro preparado por Romano Gandolfi, rico de matices. Su prestación fue sorprendente, tratándose de un grupo no dedicado asiduamente a la ópera.

Al éxito de la velada contribuyó la dirección escénica de José Luis Alonso. Convencional pero ordenada, sacó el máximo partido de la belleza desnuda del Teatro romano de Mérida, subrayada por una inteligente iluminación. Algunas de las disposiciones de grupos y estampas plásticas en rojos, negros, grises y blancos quedarán en el recuerdo de una noche realmente mágica en muchos aspectos." (J. A. Vela del Campo. "El País". Madrid. 24 de julio de 1989.)

"(...) La interpretación brindada el sábado renovó el carácter de la Italia de mediados del siglo XIX que, de forma extraña, parece constituiconal a Medea *desde hace décadas. Se ha hablado tanto, en estos días, de la versión de Callas (1953, primer contacto con la obra), que no parecen haber existido otras traductoras modernas, y distintas, del personaje —por ejemplo, Leonie Erusanek, tan diferente a Callas—; la referencia a la protagonista de la pieza invita a comentar la visión del personaje debida a Montserrat Caballé.*

En conjunto, pudo tenerse la impresión de que Caballé añadía un estadio más de distanciamiento histórico a la figura de Cherubini, inspirado en Euripides vía Corneille, aproximándola a un cierto toque de "verismo", Puccini acaso, que la cantante ha interpretado notoriamente en el pasado. Es este un personaje querido por Caballé, y su personal tratamiento del mismo sólo tuvo inexplicables atisbos de inseguridad en los ostensibles "dúos" con el apuntador, al final del acto primero y al comienzo del tercero. El papel de Jasón no es de primer orden, pero la presencia en escena de José Carreras, en su primera actuación operística desde hace dos años, confirió al antihéroe de Cherubini atractivo relevante, tamizado a través de esa hermosa, tan privativa, línea de canto del artista. Dos artistas eslavos, la rusa Obratzsova y el húngaro Kovats, dieron a Neris y Creonte la primacía que requieren sus dos secuencias estelares en la partitura, el aria "Solo un pianto" —seguramente el pasaje más perfecto de toda la obra— y la concesión del permiso a Medea para ver a sus hijos, "So che da mia bontá". La inteligente y elegante dirección escénica de José Luis Alonso sólo presentaba como superfluo el miniballet con lanzas de la gran secuencia colectiva. Y hay que apuntar ya el gran triunfo musical de la noche al trabajo de la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Antonio Ros Marbá, quien, no sólo obtuvo uno de los mejores logros de la agrupación en los últimos años, sino que fue el único intérprete que trató de recobrar





Dos momentos de la representación de "Medea", con música de Cherubini. Arriba, en primer término, Montserrat Caballé y José Carreras. (Fotos: Ceferino López).

para Medea *el universo que le es propio: Ros Marbá se adentró en el espíritu de la lírica francesa en el cambio del siglo —de la Ilustración al Renacimiento—, y hasta pareció evocar al no tan distante Berlioz en algún pasaje, siempre en una ejecución de justeza extraordinaria (admirables los solistas de fagot y oboe, dentro del conjunto). El y la orquesta nos recordaron los orígenes reales de* Médée *y su creación."* (José Luis Pérez de Arteaga. "El Independiente". Madrid. 24 de julio de 1989.)

"(...) En el primer acto, la presencia de José Carreras, notablemente recuperado en esta su primera ópera completa tras la enfermedad, fue el justo acicate a la bellísima partitura del compositor italiano —un envoltorio cortesano a la tragedia clásica— y a la espectacularidad del coro, que aumentaba la fuerza dramática en los momentos clave.

Aunque el tenor de Sans estuvo realmente brillante, lo cierto es que después del primer acto se puede decir que sólo existió Montserrat Caballé. Ni la presencia de la mezzosoprano soviética Elena Obraztsova, en el papel de la nodriza Neris, ni la del propio Carreras, lograron impedir que la Caballé se hiciera dueña absoluta del escenario. En su interpretación de la desmelenada Medea, una furia desatada sobre las piedras del teatro, Montserrat Caballé volvió a ser la enorme figura lírica de sus mejores actuaciones. La fuerza con la que encarnó el papel de la enamorada por excelencia, la rotundidad de su voz, amplificada por la magnífica acústica del recinto, y la riqueza de matices con la que supo componer el personaje de Cherubini, a medio camino entre la ternura y los celos más tormentosos, lograron transportarnos a todos a aquella época que cantaron los clásicos y darle una nueva dimensión al mito. Notablemente

mejorada, su tremenda encarnación del amor salvaje recordaba a la Ermione que trajo al Teatro de la Zarzuela en la anterior temporada. La proporción estética en los vestuarios, la inclusión de un ballet sugestivo de arpías y duendes maléficos y fuegos de artificio en el sorprendente número final fueron la aportación particular y llena de genio de José Luis Alonso, que convirtió una vez más la ópera en un gran espectáculo, capaz de sorprender y emocionar a cualquier tipo de público." (C. Aganzo. "Ya". Madrid. 24 de julio de 1989.)

"(...) La orquesta, después de una cierta aceleración en la obertura, fue poco a poco afinando su pulso y su sonido en los actos segundo y tercero, bajo la batuta enérgica y precisa de Antonio Ros-Marbá, que nunca defrauda. Como, por supuesto, tampoco lo hicieron la penetrante voz de Montserrat Caballé, llena de inflexiones dramáticas y de contenido dramatismo en las exigentes arias solistas; ni, por supuesto, la del reaparecido José Carreras, con un derroche de la potencia y apasionamiento que sorprendió a propios y extraños.
En los roles secundarios, Elena Obraztsova se esmeró en sus muestras de fidelidad a Medea, mientras que la gaditana María Gallego hacía lo propio para su prolongada intervención inicial como prometida de Jas, y Kolos Kovats ponía la nota grave y sólida en este intercambio de amenazas y lamentos. También lucida resultó la participación del Coro de RTVE, cuyas salidas y entradas animan un poco la, por lo demás, algo estática puesta en escena de la ópera.
Es precisamente en el aspecto escénico, fundamental a la hora de hacer más atractiva una ópera de contenido musical tan riguroso, donde el estreno emeritense adolece de un cierto exceso de austeridad. Una escenografía esquemática, una dirección de escena competente, pero poco imaginativa, unos figurines algo desdibujados y, sobre todo, las intervenciones danzadas —llenas de buenas intenciones, pero ajenas al tono del montaje— constituyen quizá los puntos débiles del montaje, a falta de que éste acuse los efectos benéficos de un mayor "rodaje"." (Patricia García Ríos. "ABC". Madrid. 24 de julio de 1989.)

TANTTAKA. Hernani (Guipúzcoa)

FLAMINIO
Libreto: G. Federico, Música: Giovanni Battista Pergolesi. Dirección y dramaturgia: Carlos Zabala. Dirección musical: José Rada. Escenografía y vestuario: Fernando González. Intérpretes: actores: Koldo Losada, Niko Lizeaga, Alberto Arizaga, Mireia Gabilondo, Teresa Calo, Iñaki Sarasola y Garbi Losada. Cantantes: Koldo Losada, Germán Torrellas, Jordi Freixa, César Carazo, Isabel Álvarez, Anabel Rus, Myriam Vincent, Euken M. Ostolaza, Ignacio R. de Alegría, Iñigo Arbiza, Maite Arruabarrena, Izaskun Arruabarrena y Mar Carrero (Capilla Peñaflorida). Músicos: José Rada, Javier Sarasúa y Juan María Ruiz. Estreno: 21 de abril de 1989, en el Teatro Principal de San Sebastián. Espectáculo en colaboración con el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Guipúzcoa.

"Flaminio *es una comedia musical con un enredo propio de las técnicas de la Commedia dell'Arte tardía, del siglo XVIII, con personajes que ya no son arquetipos del género, sino gentes de época, damas y galanes, señoritos, criados, tipos comunes. Tiene música de Pergolesi y un divertido libreto de G. Federico hablado y cantado.*
Frescura, jugueteo, buen colorido y acción amable, el Flaminio *es un regalo que une la habilidad técnica a la diversión. Sacar adelante ese material aparentemente ligero ha exigido una labor de investigación y un esfuerzo de dramaturgia muy estimable. Sobre todo, porque nada parece esforzado en el desbroce, y todo tiene un aire fácil y airoso.*
La solución escénica que han ideado, personajes que se desdoblan para cantar, lejos de pesar, resulta ser un aliciente con eficacia dramática, porque los intérpretes de la Peña-Florida se convierten en ánima irónica del actor, un espíritu oculto que dice con una especie de voz interior y musical, de artificio concentrado, lo que los actores no expresan.



Están por medio nombres tan caracterizados como el inquieto José Rada (dirección musical e interpretación al pianoforte) y el director del espectáculo (que sustituyó, además, en Vitoria al intérprete del Abelardo). Consiguen con Flaminio *un espumoso y estimulante espectáculo original, música y teatro para todos los públicos, que no hay que perderse. Ambos firman una concisa y exacta presentación en el programa: hasta eso, tan importante y generalmente descuidado, está muy bien hecho."* (Pedro Barea. "Deia". Bilbao.)

"El argumento podría ser el válido para cualquier trama de enredo entre unas parejas dieciochescas, con todo el estilo pictórico de ese siglo, de duques amantes, señores engalanados y fieles sirvientes que con el transcurrir de una trama bien pensada, surgen los acontecimientos que dan pie al desarrollo de la obra.
Los actores rayaron todos a gran altura; los pesonajes de Ágata, Abelardo, Justinia y Flaminio estaban bien caracterizados, pero el peso y rotundidad en la escena lo consiguieron Bastiano, Quecca y Polidor, principalmente este último. Las personas que los caracerizaban eran Koldo Losada —con la particularidad de que era la única persona que no poseía doble, interpretando y cantando al mismo tiempo— con un papel de sirviente muy logrado; Mireia Gabilondo encarnando a una dulce y espontánea novia de Bastiano y, por último Niko Lizeaga, eje conductor de todo el trabajo que demostró unas dotes cómicas y artísticas de muy alta escuela.

En cuanto a la escenografía se refiere, un conjunto pictórico de colores empastados y elementos ligeros con buena luminosidad y alegría en el planteamiento, dio como resultado la sensualidad envolvente del barroco. A modo de curiosidad, los trajes que lucieron de esa época barroca no estaban confeccionados a base de sedas, rasos u otros tejidos nobles, tan propios de la corte. La humilde tela impermeabilizada de las velas de los barcos pesqueros han sido la materia con la que se elaboraron tan vistosas indumentarias. La diferencia de precios entre unos y otros tejidos es abismal y la imaginación, dejándola volar, puede conseguir resultados asombrosos. Este es el caso. El responsable del vestuario y diseño gráfico ha sido Fernando González Ansa.
En defintiva, una obra, elegante y divertida, cuya pretensión es que todo aquel que asista a contemplarla disfrute pasando un rato entretenido. De haberse conocido antes la estructrura de la obra, posiblemente el grupo Tanttaka —¿tal vez un nombre así no sugería demasiado?— hubiese congregado a una mayor afluencia de público." (Jesús Mary Montes-Fernández. "Navarra, Hoy". 31 de agosto de 1989.)

TEI DE SANT MARÇAL. Gerona

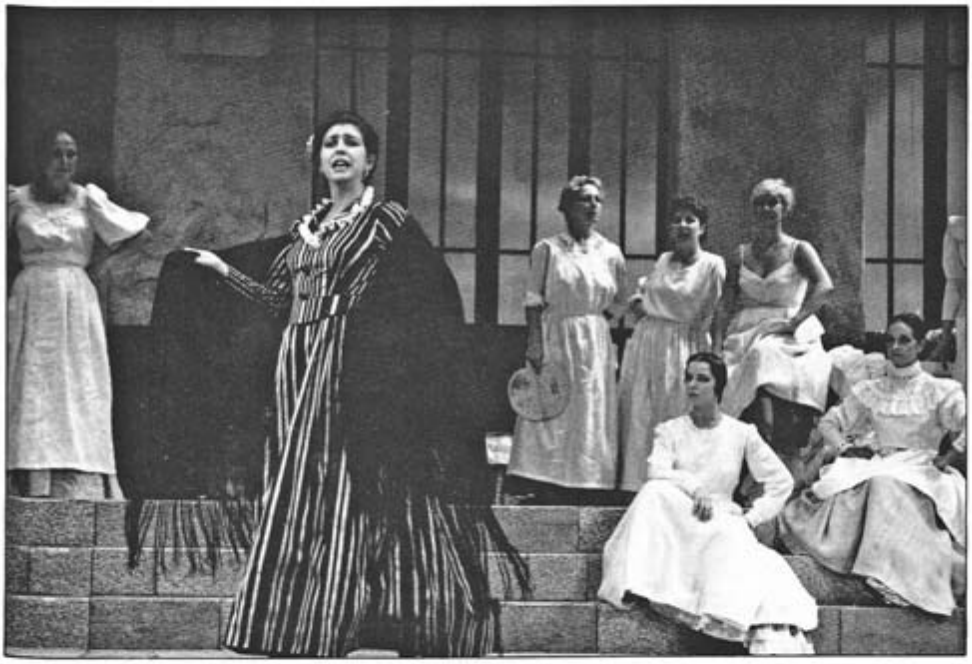
LA SERVA PADRONA

Libreto: Gennaro Antonio Federico. Música: Giovanni Battista Pergolesi. Director musical: Joan Sadurní. Director de escena: Pep Cruz. Escenografía y vestuario: Fancesc Estivill. Intérpretes: Chantal Botanch, Josep A. Román y Pep Estivill. Estreno: 31 de octubre de 1988, en el Teatro Municipal de Gerona. Espectáculo en coproducción con Vema Contracting Agency.

TEATRO LÍRICO NACIONAL DE LA ZARZUELA. Madrid

LA CHULAPONA

Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Música: Federico Moreno Torroba. Director musical: Miguel Roa. Director de escena: Gerardo Malla. Director de coro: Ignacio Rodríguez. Escenografía y vestuario: Mario Bernedo. Coreografía: Goyo Montero. Intérpretes: C. González, M. Martín, R. Muñiz, J. L. Cancela, R. Castejón, L. Barbero, P. Rosado, M. Ruiz, P. Racionero, R. de Andrea, J. Ruiz, A. Rodríguez, L. Perezagua. J. A. Sanguino, P. Hurtado de Mendoza, C. Lucendo, J. Valera, J. Alcaide, C. Linares, S. García, A. Castizo, C. Rubio, P. del Río, E. Fuentes, A. Fuentes y R. del Río. Guitarristas: Paco Cortés y Pedro Sierra. Bailarines: Elvira Andrés, Amparo Arnedo, Palomo Moraleda, Pilar Rubio, Leovigildo Alonso, Carlos Fernández, Jorge Caviglia y Miguel Fuentes. Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Lírico Nacional, y Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 14 de septiembre de 1988 en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.





En la otra página, una escena de "Flaminio", a cargo de Tanttaka. En esta página, la zarzuela "La Chulapona", interpretada por miembros del Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela. (Fotos: Chicho).

"Como cada año el Teatro de la Zarzuela hace honor a su nombre al inaugurar la temporada con un clásico del género lírico, en este caso La Chulapona, *de Federico Romero, Guillermo Fernández Shaw y el maestro Moreno Torroba. Hay que anticipar que el montaje y la interpretación son, probablemente, los mejores que ha tenido nunca esta pieza castiza de los años treinta y que el éxito fue muy grande.*

Hay algo que se percibe a través de cualquier acción teatral-lírica: el entusiasmo o la ausencia de él —sustituida por mera profesionalidad— de los directores musicales y escénicos. Naturalmente, lo deseable es la unión de ambas capacidades: profesionalidad inteligente y puesta en juego de cierta dosis de pasión. Que Miguel Roa cumple los dos supuestos es algo bien sabido. Al interés del director madrileño se suma ahora el de Gerardo Malla, hombre de teatro en toda la amplitud del término, estudioso, actor, ayudante con Nuria Espert y periodista especializado. Comenzó su carrera de regista en el género dramático (De San Pascual a San Gil, Bajarse al moro, Las galas del difunto) *y ahora aplica sus saberes a* La Chulapona *en una concepción digna de verse, ambiciosa y, a la vez, desnuda de excesos que con frecuencia caen en pedantería. Bien es verdad que ha contado con un excelente equipo de colaboradores: Mario Bernedo para escenarios y trajes, Goyo Montero en la coregorafía y Eric Teunis, en las luces.*

La Chulapona *significa, ante todo, la presencia en la calle del pueblo madrileño, el retrato de sus tipos individuales y su vida colectiva: boda, café, toros, trabajo, fiesta con cante y baile. En suma: vida.*

Personalmente me interesa más en La Chulapona *todo lo que hay de evocación de un Madrid ya muy lejano, en 1934, cuando la obra se estrena, que la misma anécdota argumental, no exenta de melodramatismo. En esta ocasión se subrayan, sobre todo, los valores ambientales: gran escena abierta y plena de luz, animado movimiento, figurines multicolores, profusión de muy acertadas danzas y, en general, esa algarabía de barrio popular que Bretón sacó a escena en* La verbena de la Paloma.

Milagros Martín, en Manuela la Chulapona —que en verdad no lo es tanto—, estuvo sencillamente estupenda. Su voz es muy bella y cala muy hondo por su atractivo mordiente y su gracia como actriz contribuyó con eficacia a la estilización del personaje. Le dio respuesta, en su contrincante amorosa, Carmen González, ya bien conocida, de medios frescos y expresión garbosa, buen decir y adecuado hacer. Entre las dos, José María —el coqueto de la Zarzuela— quedó ennoblecido por Ricardo Muñiz, gracias a la belleza de sus medios vocales y a ciertos matices expresivos de cuño romanticista. Rafael Castejón, Luis Barbero y José Luis Cancela encarnaron sus tipos con acierto, en tanto Pepa Rosado logró una creación de Venustiana, tipo de mujer brava con larga tradición en el sainete musical. En realidad, el trabajo de conjunto estuvo tan bien orientado y equilibrado que, de no ser tan extenso, valdría la pena citar el reparto entero." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 16 de septiembre de 1988.)

"La Chulapona *es, sin duda, una de las mejores zarzuelas de Moreno Torroba, aunque sube pocas veces a escena. Tal vez sea por su largo reparto o por que exige buenas voces y hay que hacerla muy bien. Tan bien como lo ha hecho el Teatro de la Zarzuela, que ha abierto con muy buen pie su temporada. Gerardo Malla ha hecho un montaje muy inteligente, respetando la época y moviéndolo todo acertadamente, sin excluir alguna nota de un cierto y positivo gamberrismo, sin pasarse, que vivifica el libro. Un poco como si pasara el Madrid castizo por las suficientes dosis de* Castañuela 70 *como para modernizarlo y distanciarlo, pero sin estropearlo.*

La escenografía y figurines de Mario Bernedo le ayudan muy bien. Musicalmente, Miguel Roa asumió una dirección experta y sensible, que obtuvo un gran rendimiento de todos, incluidos la excelente Orquesta Sinfónica de Madrid y el Coro de la Zarzuela.
En lo vocal destacaron singularmente las dos protagonistas femeninas —Carmen González y Milagros Martín, aunque todos los demás tuvieron calidad suficiente, incluyendo muchos y buenos actores que pueden estar representados en Rafael Castejón, alguien que ha sabido asumir y modernizar la tradición cómica de los tipos madrileños zarzueleros.
Todo el conjunto resultó muy bien, y el éxito fue amplio y sin la menor duda." (Tomás Marco. "Diario 16". Madrid. 16 de septiembre de 1988.)

DON GIOVANNI

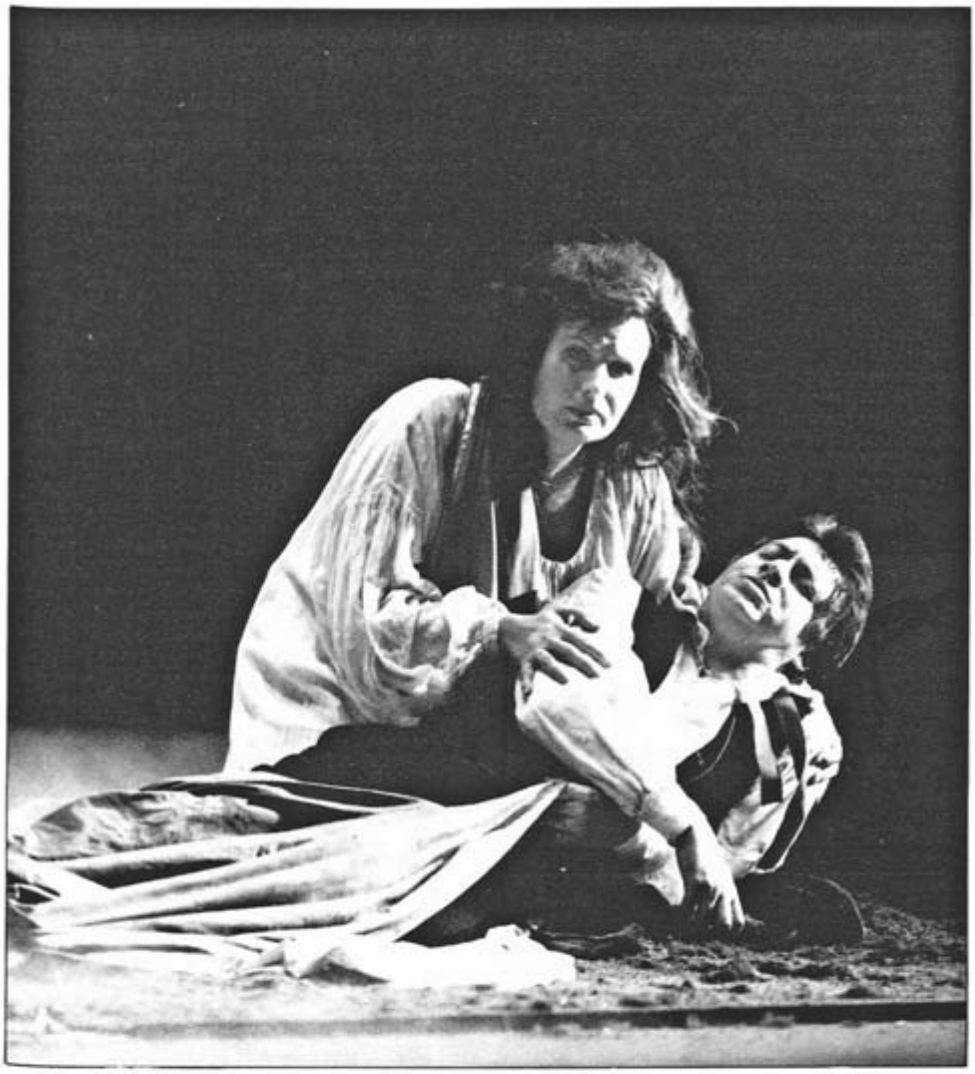
Libreto: Lorenzo da Ponte. Música: Wolgang Amadeus Mozart. Director musical: Antonio Ros-Marbá. Director de escena: Freddy Gerlachi. Escenografía: Mario Bernedo. Vestuario: Pedro Moreno. Coreografía: Giselle Roberge. Intérpretes: Wolfgang Brendel, Faye Robinson, Gösta Winberg, Frank Lopardo, Jaakko Ryhänen, Katia Ricciarelli, Francesco Ellero, Alfonso Echeverría y Carmen González. Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Lírico Nacional, y Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 13 de enero de 1989, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid.

"(...) En primer término, la realización musical, con punto de partida en el foso, dejó claro el largo trabajo de ensayo y la cuidadosa, solvente labor rectora del maestro Antoni Ros Marbá, figura de la velada, con unos profesores, los de la Sinfónica titular, que tocaron con pulcritud, buena calidad y equilibrio. Si creo que alguna escena —así, la muerte del Comendador— o momentos de la obertura se beneficiarían por una matización más piano, la opinión discutible en nada empaña el aplauso a lo conseguido. Mozart es difícil, peligroso y tocarlo así, bien ajustado foso y escena, tiene un gran mérito.
Recordemos los tres grupos instrumentales en el cuadro del baile, bien dosificados y el octeto de viento en el que la cena, porque los músicos contribuyeron, incluso al vivir un poco las incidencias lejos del estatismo indiferente de otras oportunidades, al desarrollo de la acción. ¡Bravo, pues, a la gran labor de Ros y sus huestes!
La nueva producción del Teatro de la Zarzuela, con dirección escénica de Mario Corradi, escenografía y figurines de Mario Bernedo y Pedro Moreno, se instala en zonas mucho más que discretas. Pese al pie forzado que supone la permanente escalinata central catedralicia, que todavía limita más las medidas no monumentales disponibles, se alcanzaron cuadros plásticamente bellos, como la salida de los campesinos, el del balcón de "Doña Elvira" en la calle con florido árbol y la primera fachada de mansión noble. Hubo un uso —abuso— desmesurado del humo en la desaparición de Don Juan, que casi anuló el número de clausura por los restantes personajes. Los emplazamientos fueron, en general, adecuados como el vestuario, y el coro titular cantó y se movió bien. Queda un poco la duda sobre si en el desempeño como actores de los cantantes pudo el director conseguir algo más.
Y llegamos al reparto, centro de todas las reservas críticas. Libero de ellas a Jaakko Ryhänen, bajo finlandés de buena y adecuada —sólida, llena— voz para el Comendador. Y al Massetto, de Alfonso Echeverría, que por sus características vocales y servicio del personaje, salvo algún exagerado visaje cuando Zerlina intenta consolarse por la paliza recibida, cumplió de forma notable. Si Carmen González lograse un punto menos de metalización en el timbre, en bien de la dulzura, sería, por calidad, musicalidad y tipo una Zerlina ideal.
Wolfgang Brendel es un barítono al que recuerdo en magníficas actuaciones. Considero que el Don Juan no es su personaje. Le falta grandeza, desenfado en momentos, riqueza de inflexiones para los contrastes amorosos, coléricos, cínicos. Canta y actúa correctamente, pero Don Juan pide más.
De Francesco Ellero d'Artegna cabría también evocar pasadas y felices prestaciones. Es un bajo de voz más que estimable, pero su Leporello careció de chispa, vivacidad, gracia y desenvoltura y todo ello resulta esencial en este papel. Hasta el punto de influir seriamente en la grisura colectiva.
Faye Robinson, gran artista americana de color, plena de facultades, seguridad y con calidad muy grata y fácil, no tiene la envergadura vocal —de lírica con mucho cuerpo— que pide Doña Ana, pero como cantante fue la mejor.
Todavía resultó más inadecuada Ana María González para Doña Elvira. No es la primera vez que encuentro su emisión falta de redondez, mientras que aplaudo sus sobreagudos y filados. Pero su condición de soprano ligera, a lo sumo lírica ligera, resta esa emoción que la "particella" produce si es una lírica de gran anchura vocal, o una lírica "spinto" quien la sirve. Fue un claro lunar, que no todos perdonaron. ¡Es tan distinta la condición de Katia Ricciarelli, primeramente anunciada, a la que reemplazó!
También fue grave el cambio del tenor Gösta Winberg por Dalmacio González —tercer González de este Don Juan *internacional —porque la indudable calidad del buen tenor español es de ligero, muy para "Almavivas", pero no para las bellísimas arias de Don Octavio que reclaman otra jerarquía central.*
La consecuencia de todo ello es que no se





En esta página, dos escenas de "Don Giovanni", de Mozart. En la página de al lado, "Werther", basada en la obra de Goethe. (Fotos: Chicho).



aplaudió ninguna de las arias, caso insólito en Don Juan y el premio final tampoco fue demasiado caluroso para una representación preparada ilusionadamente a conciencia. Ocurre en los mejores teatros." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 15 de enero de 1989.)

"(...) Si no hubiera estado al frente de la parte musical el director Antonio Ros Marbá, este Don Giovanni inagural de la temporada mereceria, si no el fuego infernal que se ganó el burlador, cuya humareda nos envolvió anteanoche a todos, si el olvido. Pero Ros Marbá impuso la tónica que le es caracteristica: el imperio de la musicalidad, la belleza sonora, el dominio del estilo, el equilibrio y la mesura.
Tuvimos, y no fue poco, un muy meritorio Don Giovanni: el del baritono alemán Wolfgang Brendel, y un Comendador excelente gracias al bajo finlandés Jaako Ryhämen, ambos figuras de relieve por voz y por talento interpretativo. Con ellos, a pesar de ciertas notas escasamente bellas, destacaria la labor general de Ana María González, que, sobre un bonito timbre, consigue indiscutible encanto para los personajes que interpreta. La Doña Ana se vio defendida/atacada por la soprano norteamericana Faye Robinson: voz grande y potente, escasamente atractiva, gran aliento, dominio teatral y carácter firmemente dibujado.
Gris y hasta dando la sensación de cierta inseguridad, el tenor Dalmacio González, bien conocido por su gratamente coloreada materia vocal, y francamente aceptable el Leporello de Francesco Ellero d'Artegna, bajo bien cotizado en el mercado. Agradó más el Masetto de Alfonso Echeverría que la Zerlina de Carmen González.
Eso fue todo, en medio de unos escenarios situados entre la tradición y la modernidad, entre el mármol y el ladrillo, y en ocasiones, excesivamente bonitos, originales de Mario Bernedo; una discreta iluminación, una elementalisima coreografia y unos buenos trajes de Pedro Moreno. También a medio nivel el coro. La suma de todos los elementos, incluidos los mejores, dio por resultado una linea bastante tediosa, que es justamente lo contrario de la vivacidad incesante que anima la obra mozartiana y decide su talante. Al final, los aplausos mayores fueron para Ros Marbá y Brendell y en algún caso llegaron a escucharse protestas, más bien moderadas. Conviene recordar, para medir los juicios, la gran dificultad de esta ópera maestra. No se rinde fácilmente el burlador." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 15 de enero de 1989.)

WERTHER
Libreto: E. Blau, P. Milliet y G. Hartmann, basado en la obra de W. Goethe "Die Liedel des jungen Werther". Música: Jules Massenet. Director musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Director de escena: Pierre Constant. Escenografía: Roberto Platé. Vestuario: Rudy Sabounghi. Intérpretes: Francisco Araiza, Lorenzo Saccomani, Alfonso Echeverría, Santiago Gericó, José Antonio Carril, Doris Soffel, Eva Lind, etc. Orquesta Arbós (titular). Escolanía de la Sagrada Familia. Director: C. Sánchez. Estreno: 4 de febrero de 1989, en el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela de Madrid. Producido por la Ópera de Nantes.

"Llegó de nuevo al escenario de la calle de Jovellanos la ópera Werther, con Manon, la más célebre de Massenet, en donde habia estado ya los años 1967, 1969 y 1977. Los regidores de la Zarzuela encomendaron esta vez la parte protagonista al tenor Francisco Araiza (México, 1950), de muy bella voz, como es bien sabido, y buena técnica, sobre la que caen, circunstancialmente, algunas "motas", tal vez ciertas mínimas imperfecciones de afinación o ataque aparentemente dubitativos que el cantante suele corregir sobre la marcha. Nonadas. Araiza, al margen de recuerdos y comparaciones que siempre son odiosos, compuso un excelente Werther, naturalmente el personaje massenetiano que es sólo pálido reflejo del creado por Goethe.
Me interesó mucho, por sus medios y su buen hacer lírico y escénico, la mezzo Doris Soffel en el "amor fatal" de Werther, un personaje que, como Charlotte, aun siendo menos complejo que su pareja, está más tenuamente definido; bien equilibrado con ellos, por línea e intención, la Sofia de Eva Lind, el sobrio Albert del baritono Lorenzo Saccomani, el Magistrado de Alfonso Echevarría y el resto de la distribución. Quizás no se tratara de un "cast" de grandes divos, al menos hoy por hoy, pero sí de cantantes y actores de alta profesionalidad, dueños de muchos atractivos y capaces de llevar a buen puerto cualquier ópera de no importa qué estilo. Con acertado criterio antitópico nos recuerda en el programa Jesús Aguirre que no todo en el Werther de Massenet es "almíbar retenido", aunque quizá casi todo aparece envuelto en una neblina un punto almibarada. Es misión del intérprete, principalmente del director musical, evitar que tan instintivo aura adquiera demasiada preponderancia. Miguel Ángel Gómez Martínez, que llevó la obra bien y, como suele ser habitual en él, trató con verdadero mimo a los cantantes, mantuvo, acaso en demasía, el encanto ternurista de Massenet, con peligro, si bien comedido, de contradecir a Goethe y oscurecer un tanto lo claro.
El montaje procedente de la Ópera de Nantes, no satisfizo en general por su elemental esquematismo apoyado en unos escenarios, más modernicolas que modernos, de Robert Platé y una, "regie", cuya amanerada y fantasmal expresividad producia la sensación de que Werther, más que obedecer a sus propios sentimientos,

fabricaba conscientemente un mito para el futuro. Muy bien los escolanos de César Sánchez en el ambientador y recurrente villancico." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 6 de febrero de 1989.)

"(...) Con todo esto quedan libres de ataduras históricas para cantar sus papeles los protagonistas: Charlotte, encarnada por la mezzo alemana Doris Soffel, de hermosa voz, que gradúa convenientemente en su intensidad según las características del personaje, desde la grisura de los primeros actos hasta la arrebatada pasión de los últimos.
A su lado, el tenor mexicano Francisco Araiza (México 1950), que debuta en el Teatro de la Zarzuela y que era esperado con expectación, representó un Werther melancólico, frío, creciendo su dramatismo a lo largo de las jornadas en que se desarrolla la obra. Araiza posee una voz de tenor bien centrada, con su mejor color en la región central, y "en mezzo-forte", que se estrecha algo en los agudos "fortes". Con ellos, en términos más que dignos, el Albert de Saccomani, aunque un tanto desdibujado; la eficiente pareja española Gericó y Carril, en los "báquios" Schmidt y Johann, y el burgomaestre Echeverría, mereciendo un especial elogio la soprano austriaca Eva Lind, como Sophie, de una delicada expresividad. Suficiente fue la prestación de la Escolanía de la Sagrada Familia, preparada por Sánchez.
Ya nos hemos referido a la aséptica e indefinida dirección de escena de Constant y Berutti, salvada en los dos últimos actos por el saber estar de los dos protagonistas. Un estúpido detalle de mal gusto, que vino a colmar la paciencia del público, fue el supuestamente irónico guiño de uno de los "báquicos" al vaciar su vejiga en un rincón del escenario, completando la "graciosa" acción abrochándose cara al público.
En el aspecto musical, las cosas fueron afirmándose en el transcurso de la representación, con Gómez Martínez de seguro timón, ante la excelente orquesta Arbós, y luchando, con seria profesionalidad, contra la estruendosa intromisión de los generosos fuegos artificiales que los cercanos carnavales procuraron. Los aplausos sonaron calurosos después de la obra, especialmente para la pareja protagonista y Gómez Martínez. Los directores de escena y el escenógrafo optaron prudente y sabiamente por no salir a saludar." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 8 de febrero de 1989.)

RIGOLETTO

Libreto: Francesco Maria Piave, basado en el drama de Víctor Hugo "Le Roi ŚAmuse". Música: Giuseppe Verdi. Director musical: José Collado. Director de escena, escenografía y vestuario: Pier Luigi Samaritani. Director de coro: Ignacio Rodríguez Coreografía: Ray Barra. Intérpretes: Alfredo Kraus, JOhn Rawnsley, Patricia Wise, Miguel Ángel Zapater, Eleonora Jankovic, Lola Casariego, Ismael Pons, José Antonio Carril, Angel Gonzalo, Fernando Balboa, Adrian Díaz, Jesús Valderrábano y Carmen Aparicio. Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Lírico Nacional y Coros del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 8 de marzo de 1989, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid. Producido por el Teatro Regio de Parma.

"(...) La sobreintendencia del Teatro Lírico Nacional contrató, esta vez, la producción que de





Arriba, un momento de "Rigoletto", de Verdi. Debajo, Renata Scotto y Plácido Domingo en "Fedora". (Fotos: Chicho).

Rigoletto *presentara en 1987 el Teatro Regio de Parma en la que Pier Luigi Samaritani se encargó de los escenarios, los trajes y la dirección escénica del espectáculo. En general todo se resolvió con acierto y atractivo, sin pretensiones innovadoras perso sin ceder tampoco al tópico más tradicional.*

Si los rojos del primer cuadro, con la mesa dispuesta para el festín, daban, por sí mismos, idea de una suntuosidad propia del señor duque de Mantua, el segundo cuadro y el acto tercero tuvieron algo de ilustración romántica estilizada y envuelta en un misterio muy propio del repertorio romántico: la noche, el amor, la muerte y la tormenta se alían en una viva y gran estrofa.

La escena, en Verdi, se entraña estrechamente con la música. No se sabe bien dónde empieza una y dónde acaba otra; ni es claramente diferenciable la acción musical de la dramática. Es la gran virtud del genio verdiano que logró sustancialidad teatral en todos y cada uno de los variados elementos que la ópera pone en juego.

Dicho esto, hay que pensar en la importancia de la dirección musical y en la calidad de los elementos a sus órdenes. José Collado es maestro muy habituado al género y en no pocas ocasiones ha recibido los aplausos del público operístico madrileño y baste recordar Simón Bocanegra, El Cid, Elixir de amor o La Traviata. *En esta ocasión no rindió de igual modo, quizá por no tener los ensayos necesarios* —Rigoletto *precisa de bastante preparación— y hasta por una actitud, muy impropia en el maestro valenciano, un tanto limitada, más cohibida que comedida. Saber que no todos los detalles iban a estar en su punto puede ser razón para coartar la labor de un buen profesional, y José Collado lo es.*

Lo cierto es que "pagó el pato" y recibió bastantes protestas en medio de un clima desilusionado. Tanto que, al final de la representación, bastaron tres o cuatro salidas de los intérpretes entre aplausos que no pueden ser calificados de entusiastas. Rindió bien el coro y no hubo novedades dignas de mención en el movimiento general de la escena.

Alfredo Kraus, el favorito de la noche, puede presumir de juventud triunfante cuando ya ha cumplido sesenta y un años. Sólo unos dones, un saber y un dominio tan magistrales como los suyos pueden ofrecer el gran espectáculo de su línea "bellcantista" y su seguridad al atacar con brillantez los agudos, en algún caso bastante más firmes que los de su pareja.

Progresivamente Kraus fue creciéndose hasta desembocar en un tercer acto magnífico con una "Donna é mobile" que nada tiene que envidiar a la de sus horas juveniles.

Patricia Wise dio encanto al personaje de Gilda, en lo teatral y en lo musical. No fue la suya una actuación deslumbradora durante el estreno, pero sí un raro ejemplo de alta musicalidad en lo que no quedó a la zaga el baritono John Rawnsley, más lírico que dramático en un personaje como el de Rigoletto que es fundamentalmente trágico. Muy bien la Magdalena de Eleona Jankovic y auténtica sopresa los medios vocales, la nobleza y el estilo de Miguel Ángel Zapater en Sparafucile.

El resto del reparto mantuvo el nivel propio de una representación de teatro estable que, en muchos lugares europeos, y ante públicos menos extremosos que el nuestro, habría constituido un claro éxito. Aquí, prácticamente, lo obtuvo en grado máximo sólo el tenor Alfredo Kraus. Todo lo demás quedó un poco en sombras." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 9 de marzo de 1989.)

"(...) Siempre es difícil el montaje de una ópera tan popular y conocida de todos aun contando con un reparto de excepcional categoría como el que comentamos, con Kraus como principal atractivo, que agotó las entradas e hizo funcionar la reventa a tope; además, trayendo a Madrid, una producción de un teatro italiano tan acreditado en el repertorio verdiano como el Regio, de Parma.

Este montaje teatral italiano contó con unos escenarios, como la dirección escénica y los figurines, de Samaritani, muy en la línea tradicional, con decorados muy bellos, los de los actos segundo y tercero como difuminados a través de un telón transparente y humos, en los que la luminotecnia jugaba un importante papel. Ante ellos, la obra, y el movimiento de los personajes cobró acción verosímil y al propio tiempo poética. Quizás, el primero, el de la fiesta en palacio, resultara un poco recargado en relación a las dimensiones del escenario. Excelente el coro, preparado por Rodríguez: merece recordarse el masculino, en pop, en las escena del rapto. Por su parte, la Orquesta Arbós, a las órdenes correctas en líneas generales, de Collado, sonó equilibrada, sin accidentes de importancia, aunque no todo lo refinada que hubiera sido de desear.

Y sobre estos fondos plásticos y sonoros, pudieron desarrollar con comodidad su trabajo los protagonistas, desde el principal, el británico John Rawnsley, barítono del que recordamos su Attila *del año pasado, con una tesitura muy amplia y uniforme, actor un tanto frío dramáticamente, pero siempre convincente, del que es justo señalar su "Pari siamo", del acto primero, el dúo con Gilda, la "Vendetta", del acto segundo; "Cortigiani, vil razza..." "El duque", y más que todo, la escena final en que recuerda la maldición. Kraus, que dijo su inicial "Questa o quella" con ciertas destemplanzas, pronto se recuperó en el dúo con Gilda; en "Ella mi fu rapita", para culminar en su aclamada "La donna e mobile", siempre con su timbre igual y su admirable facilidad de emisión.*

De ella, Gilda, encarnada por nuestra admirable Patricia Wise, hay que señalar la dulzura conmovedora de su "Caronome", aunque con desigualdades; su dúo con "Rigoletto"; "Tutte le feste..." Su voz grande, no lució, sin embargo, con la riqueza que recordamos en su Lulú, *de la temporada anterior. El cuarteto del acto tercero "Bella figlia", resultó equilibrado con su correcta concertación, lo que no es pequeño mérito de Collado. De los demás todos muy entonados; es justo recordar la voz de timbre bello, aunque pequeño volumen, de la mezzo. Eleonora Jankovic, en Magdalena, el timbre nobilísimo del "Monterone", de Ismael Pons; el eficiente "Sparafucile", dicho por Zapater...*

El resultado final, en conjunto, fue elogiable, mereciendo las aclamaciones del público, a las que se mezclaron algunas protestas para el director musical que no compartimos." (Fernando Ruiz Coca. "Ya". Madrid. 10 de marzo de 1989.)

FEDORA

Libreto: Arturo Colautti, basado en el drama de Victorien Sardou. Música: Umberto Giordano. Director musical: Armando Gatto. Director de escena: Giuseppe de Tomasi. Director de coro: Ignacio Rodríguez. Escenografía: Ferrucio Villagrossi. Vestuario: Pier Luciano Cavalloti. Intérpretes: Renata Scotto, Teresa Verdera, Plácido Domingo, Enrique Baquerizo, Santiago S. Gericó, Ricardo Muñiz, Alfonso Echeverría, Mario Valdivielso y Fernando Balboa. Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Lírico Nacional y Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 6 de abril de 1989, en el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela de Madrid. Producido por el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"Llegó Plácido Domingo, o sea, el divo con toda su magia. Se puede creer en ella o no, pero, como las meigas en Galicia, "haberla, hayla". Casi con su sola presencia en el escenario el divo transforma la actitud general del público. Músicas que sin él reciben una mediana estimación, gracias a él emocionan hondamente; direcciones que, como en el caso de anteanoche, hacen sonar la orquesta por debajo de su calidad normal o convierten un "fugado" en una especie de "huida desordenada", son calurosamente aplaudidas; escenografías o direcciones escénicas conservadoras y no carentes de vulgaridad parecen hasta brillantes. Y es que, en realidad, todo resulta diferente porque el divo ha ejercido sus misteriosos y mágicos poderes de seducción. Este divo llamado Plácido Domingo es un grandísimo cantante, pero esta condición no garantiza siempre la cualidad de divo que se enraiza en otros valores artísticos y humanos: comunicatividad, simpatía, efusividad contagiosa y un algo más inexplicable pero detectable. Valores que Plácido Domingo posee en grado sumo.

El divo vino con una ópera que rara vez sube a los escenarios: Fedora, *un drama de Victor Sardou que valió buenos triunfos a la divina Sarah Bernhardt, adaptado por Arturo Colautti y con música de Umberto Giordano (Foggia, 1867-Milán, 1948), estrenada en 1898, dos años después de su* Andrea Chenier *y de* La Bohème, *de Puccini, ocho años posterior a* Cavalleria, *de Mascagni, y anterior a* Tosca, Luisa, Adriana Lecourbeur, Tierra baja o La vida breve, *todas ellas incursas en la oleada verista con las matizaciones debidas en cada caso.*

Comparado con el de Cavalleria, *el verismo de Giordano es por una parte avanzado y por otra moderado. Es avance la frecuente estructura narrativa de la que acaba de dar Puccini una gran lección en* La Bohème; *es moderado cierto decadentismo conservador que hace parecer a* Fedora *en no pocas ocasiones como precedente del mundo anterior.*

Domingo estuvo formidable en todo y por todo. Su papel de Ipanoff está por debajo de las posibilidades del gran tenor español, de modo que el dominio fue superabsoluto, como resultó irresistible el impacto en el público desde su primer arioso "Amor ti vieta" hasta su última intervención. Con él confirmó su arte de superior calidad la celebérrima soprano Renata Scotto (Savona, 1933), que fuera discípula, como Kraus, de la española Mercedes Llopart y uno de los grandes nombres de la lírica de nuestro tiempo. Excelente por nobleza de medios y expresión Enrique Baquerizo y luciendo su belleza de color vocal, aunque un poco fuera de la tónica que dominó el conjunto, la mezzo Teresa Verdera. Y en la cima, envuelto en ovaciones, el divo Plácido Domingo con su raro repertorio de

encantamientos." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 8 de abril de 1989.)

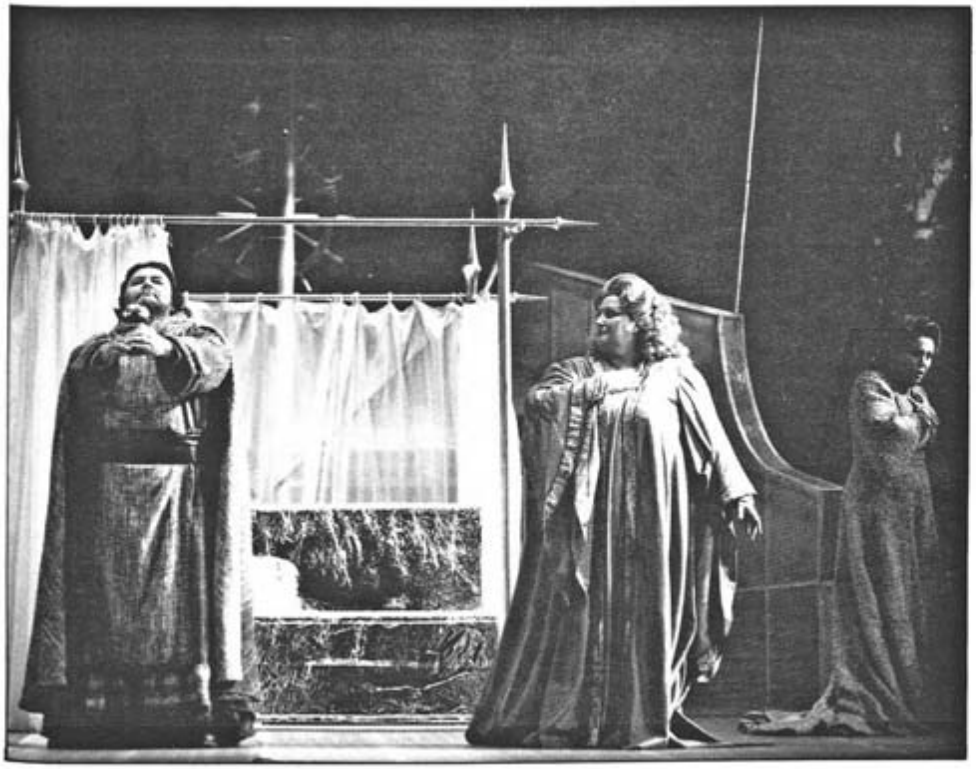
"La ópera de Giordano sobre el drama de Sardou —conjuras políticas, alta sociedad, diplomacia, asesinatos, amores, lucha de sentimientos, venenos...— es el más vivo ejemplo de teatro verista que mantiene su vigencia por la fuerza, principalmente, de sus personajes centrales. En el fondo, ahí estuvo su aliciente desde el estreno en el Lírico de Milán por Caruso y la Bellincioni, el año 1898.
Ahora son Renata Scotto y Plácido Domingo, nombres que podrían eximir de la adjetivación, quienes justifican la selección rebasadas ya etapas de juicios sobre la ópera tan desmesurados por ditirámbicos como por adversos. Fedora, *cuarta de las de Giordano, la siguiente a* Chenier, *peca por momentos pueriles, vacíos que nada aportan de puro relleno y signo ambiental, pero en cambio abunda en otros de gran valor lírico, un melodismo que llega a lo sentimental y doliente, pero nos gana por sincero, cálido y perfecto para el brillo de las voces tanto como bien servido por la orquesta. La presentación de la protagonista, en el primer acto, muy inferior con respecto a los restantes, el famosísimo arioso del tenor "Amor ti vieta", que fue subrayado con la primera ovación calurosa y cuyo tema tiene todavía más valor emocional cuando se recuerda en las postrimerías de la ópera; la muy larga, importante escena-dúo de soprano y tenor que clausura el segundo acto y todo el final del tercero, marcan los, quizá, puntos más bellos.*
Obra, decía, de protagonistas. Renatta Scotto es una artista, una artista completa. Creo que nadie hoy puede mejorar su versión. Cierto que su gran voz puede acusar en algún momento que no se halla en la plenitud de su redondez. Se advirtió, sobre todo, en el primer acto, en ligeras desigualdades y trémolos, aquéllas corregidas al instante. No importa. Lo compensa con creces la calidad del material y, sobre todo, su línea musical, su sensibilidad, su talento de actriz. Estuvo magnífica y el público se rindió con entusiasmo a tan sobresaliente demostración.
Plácido Domingo cantó con una belleza vocal, una bravura, una entrega y generosidad temperamentales, una emoción y vibración tan contagiosas —¡qué increíble final del segundo acto!— que arrebató al público. Fue ese tenor que lo da todo y recibe el premio que merece por partida doble: por su calidad y por ese desconocer lo que es reservarse. Caliente, dulce, la voz, su Loris se incorpora con todos los honores a tantas y tantas creaciones que ha brindado en este Madrid que siempre lo espera con ilusionado afán.
Un tipo de obra como Fedora, *pide, aparte esa contribución básica de la pareja central, una serie de concursos. Los hubo muy felices. Teresa Verdera, muy joven, con una voz muy bonita, desenvuelta y segura al hacer y cantar, fue una Olga —¡qué personaje más tonto!— de calidad. Enrique Baquerizo, De Xiriex, tiene muy considerable voz oscura de barítono, "rara avis", en centro y graves, aunque los agudos pierden un poco aquella condición. Alfonso Echeverría cantó muy bien su pequeña parte de Cirillo. El adolescente Gustavo Aragón, Santiago Gericó, Ricardo Muñiz, Mario Valdivielso, Pascual, Balboa, Moreno, Landín, Marco Armiliato, como buen pianista en escena, cumplieron a veces hasta con sobra de medios para las misiones*



encomendadas. La pequeña intervención del coro no tuvo problemas para el de la Zarzuela. Todo fue movido, con orden y acierto en escenas y funcionó con fluidez, salvo el telón en el final del primer acto, y ese violinista pantomímico, inútil en el segundo. Giuseppe de Tomasi debió pensar, muy justamente, que a este tipo de obra más le convenía el realismo que cualquier intento innovador, cualquier experiencia revolucionaria —quédense para la trama novelesca— y movió los hilos con soltura en una lujosa escenografía sólida y adecuada, original de Ferrucio Villagrossi, realizada por la Bottega Veneziana, de indudable efecto y espectacularidad en la fiesta parisiense del acto central, aunque un poco ahogado por las medidas del escenario de la Zarzuela.
Armando Gatto, veterano y experto maestro milanés, mostró la flexibilidad de su batuta, dejó cantar con holgura a los artistas, hizo tocar con pulcritud a la excelente orquesta sinfónica titular y logró de ella muy buenos resultados. Muy aplaudido al comparecer en el foso, lo fue más ya en la escena, junto con los responsables de la misma y todo el cuadro de intérpretes. Para Renata Scotto las ovaciones tuvieron fervor máximo, en clima de apoteosis, como para Plácido Domingo, sobre el que cayó toda una lluvia de flores." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 7 de abril de 1989.)

TRISTAN UND ISOLDE
Libreto y música: Richard Wagner. Director musical: Peter Schneider. Director de escena: Emilio Sagi. Director de coro: Ignacio Rodríguez. Escenografía y vestuario: Toni Businger. Intérpretes: Richard Versalle, Kurt Moll, Matti Salminen, Montserrat Caballé, Franz Grudheber, Julián García León, Brigitte Fassbaender, Manuel Cid y Fernando Balboa. Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Lírico Nacional y Coro del Teatro Lírico Nacional. Estreno: 10 de mayo de 1989, en el Teatro Lírico de la Zarzuela de Madrid. En coproducción con el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

"(...) Puede aducirse que Isolda, encarnada en su totalidad, es otra cosa, pero no tanto como para esperar sorpresas ni mutaciones. La personalidad fascinante de Caballé es de tal potencia que se impone sobre sus personajes. Casi podríamos decir que es Isolda la que interpreta excelentemente a Montserrat. Está claro que de este, como de cualquier otro personaje y carácter importantes, caben diversos puntos de vista, y en de Caballé es personal e intransferible. Si entre los componentes de su manera de pensar a Isolda figura el "célebre toque latino", ello no debe entenderse como imitación, ni menos como demérito, sino como naturaleza de una artista completa, renuente por eso mismo al dontancredismo. Al fin y al cabo, pensemos que también a Wagner le fascinaba Bellini.
Sucedió, a mi modo de ver, que el Tristán e Isolda *de anteanoche, a pesar de contar con buenísimos elementos —admirables la Faessbender en Bragane, el bajo Kurt Moll en Marke—, con un maestro tan avezado como Peter Schneider y una orquesta cuando menos flexible y expresiva (magnífico el corno en su solo del tercer acto), se desarrolló en un clima de frialdad, como si la expresividad sonora mística y erótica de la obra hubiera quedado congelada. Contribuyó a ello, desde luego, una escena luminosa pero fría, con esa "nave del amor"*



transparente de azules y situada en un mar de dorados casi barrocos. Fue todo demasiado vivo, incluso los tiempos, y sólo a ratos percibimos el encantamiento mágico, la amorosa y retenida carga de tensiones que nos conducen a los climax liberadores.
Pero Montserrat hizo preciosidades, como cantante y como música, particularmente en el hermosísimo dúo del acto segundo, cifra y antología de toda la ópera. Su acceso, pues, al personaje legendario de Isolda, deseado y madurado lentamente por la artista, me parece positivo y digno de los aplausos recibidos y aún de muchos más. Como lo fue la versión de Tristán, encarnado por Richard Wersalle, aunque no se trate de una voz extraordinariamente bella. En resumen, este Tristán es el mejor representado hasta la fecha en la Zarzuela." (Enrique Franco. "El País". Madrid. 12 de mayo de 1989.)

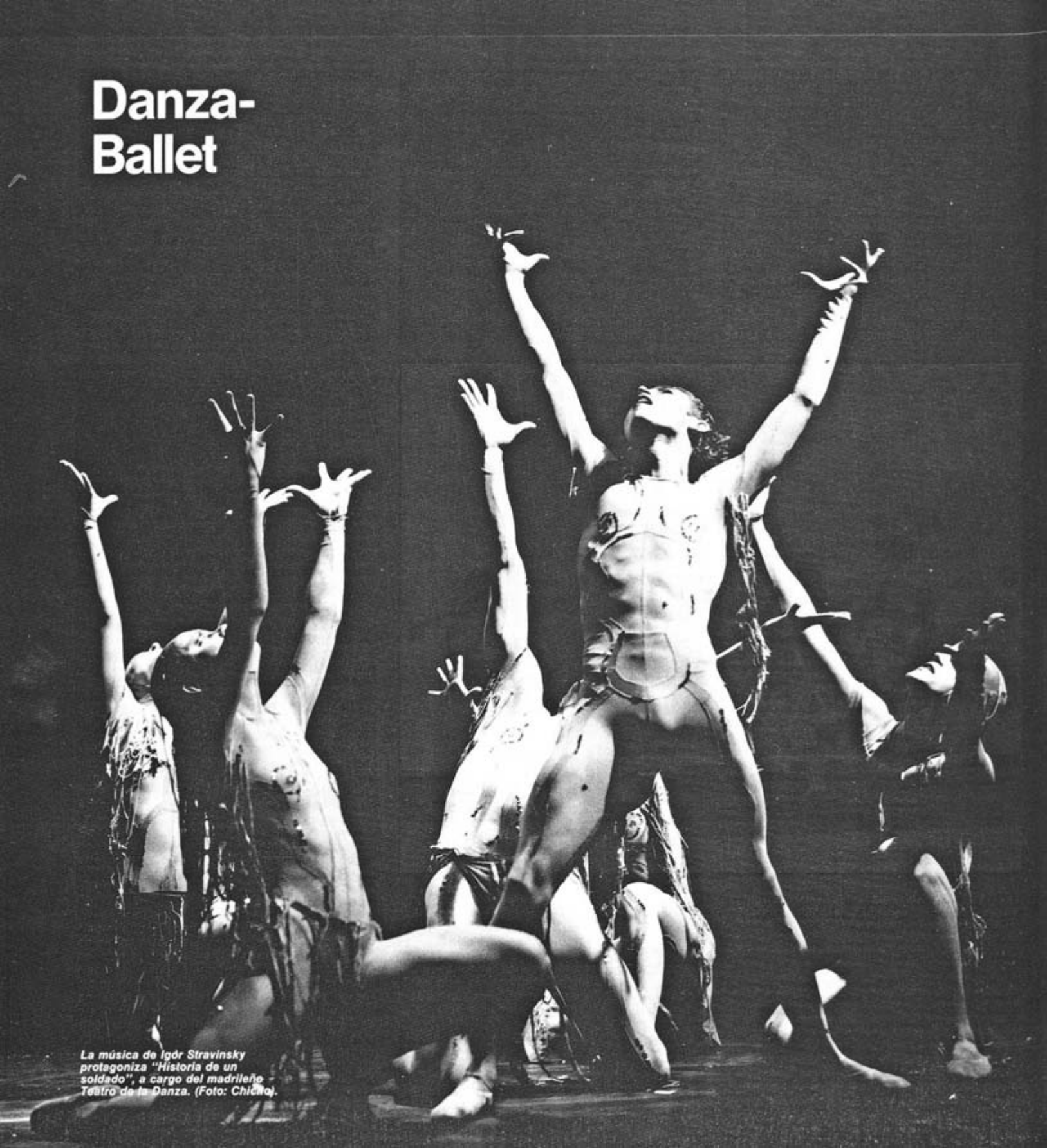
"(...) ¿Por qué se hizo cantar al coro masculino del primer acto desde los laterales? En su inicial participación el efecto fue de sorpresa ingrata. ¿No se trata de unos marineros? ¿No se ofrece media nave en el centro de la escena? ¿Por qué, entonces, no remediar el absurdo acústico?
Y vamos con los cantantes. En primer término, Montserrat Caballé. Estaba puesta la atención especialísima en ella. Sin duda, en principio, su voz no es originalmente la que se considera típica para esta "particella". Montserrat la sirve con una entrega en los momentos que podrían ser más peligrosos e inadecuados, los terriblemente dramáticos y tensos del primer acto, con una generosidad vocal, unas facultades impresionantes. Si tantas veces se ha dicho que los maestros deben plegarse a los virtuosismos y sutilezas de la "diva", bien puede asegurarse



Tres momentos de la puesta en escena de "Tristan und Isolde", de Wagner, con Montserrat Caballé y Richard Versalle en la pareja protagonista. (Fotos: Chicho).

que Schneider volcó el torrente orquestal wagneriano sin considerandos ni limitaciones y que ella venció con brillantez la prueba. Sólo hubo un punto de dureza vocal en el momento de la entrada de Tristán en el segundo acto. Y —¡curioso!— las delicadezas del dúo de amor, sus instantes más sutiles, quizá no fueron los mejores, siempre dentro de un muy alto nivel, como en el canto postrero. Prueba pues, satisfactoria y vencida y un nuevo personaje en la galería innumerable y ecléctica.
No es Richard Versalle un tenor heroico —¿dónde, hoy esas voces?—, ni tiene el color oscuro, el timbre aterciopelado bello. Es, en cambio, valiente, seguro en toda la extensión, afinado, virtud "rara avis", en "particella" tan tremenda y ha de reconocérsele el mérito.
Gran artista, espléndida actriz, musical, con adecuada voz, un punto perdida —¿por el emplazamiento distante?— en el bellísimo canto de vigilancia durante el dúo de amor, la "Brangania", de Brigitte Fassbaender. Admirable, notable la voz, como el estilo, con prestancia y acierto absolutos Kurt Moll, Rey Marke. Voz juvenil de barítono lírico de grata calidad y temperamento, Franz Grudheber, aunque yo sueño un Kurwenald más tierno y maduro. Excelente como Pastor y Joven Marinero, Manuel Cid. Julián García León fue un Melot discreto. Completó el reparto Fernando Balboa Timonel.
Y vamos con lo espinoso: el aspecto escénico. Al salir a saludar, cuando concluyó la representación, Toni Businger, escenógrafo, y Emilio Sagi, director de escena, fueron muy sonoras y generalizadas las muestras advèras. Creo que más orientadas al primero que al segundo. En realidad, hubo alguna composición y emplazamiento de personajes —tal, en los finales del segundo acto— bien logrados y el movimiento y acción de las figuras cabe juzgarlo plausible. También puede anotarse entre los aciertos el juego de las luces y los cambios de colorido en la escena, e incluso la apertura de fondos en momentos de los actos segundo y tercero que rompen ese fijo enmarcado carcelario y broncíneo de las paredes. Más: es bello, imaginativo el árbol del segundo acto, que se malogra por conservar el esqueleto innecesario del barco. Éste —cubierta de medio barco, en apariencia de metacrilato— no tiene la menor entidad poética y el camarote en el que viajan Isolda y Bragania es tan diminuto, como ridículo el constante abrir y cerrar de sus cortinas.
El dispositivo central que se mantiene —plataforma sobre la que se instala ese barco de mecano; el árbol del jardín del Palacio de Cornualles, nada propició a la escena de amor; la explanada del castillo es la tierra natal de Tristán— más parece instalación de urgencia para un graderó de festejo veraniego de barrio. Querer compensar esta frialdad con el recurso del distinto color de los líquidos en las botellas de los filtros, es demasiado infantil. No lo habría sido mantener el del velo que llama el amor.
Con todo ello, la noche no tenía signos de triunfo, pero algunas ovaciones finales sí alcanzaban calor saludable. Sinceramente, creo que Emilio Sagi cometió un gravísimo error cuando, al ser protestado junto con Businger, se empeñó en hacer salir a todos, en lugar de retirarse ellos y dejar a los restantes. La consecuencia es que salieron, sí. Pero sólo esta vez." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 12 de mayo de 1989.)

Danza-Ballet



La música de Igor Stravinsky protagoniza "Historia de un soldado", a cargo del madrileño Teatro de la Danza. (Foto: Chicho).

COMPAÑÍA DE ALBERTO PORTILLO. Madrid

LOS FLAMENCOS SOMOS ASÍ

Montaje de Tomás Rodríguez Pantoja y Alberto Portillo. Bailaores: María Celsa, Lola Greco, La Tania, Joaquín Ruiz, A. Granados, Antonio Gavilán, Rosario Maya, Gloria y Carlitos Velázquez. Cantaores: Cancanilla, Toni Maya y Pepe Habichuela. Guitarristas: El Entri, Palacín y Carlos Habichuela. Estreno: 2 de junio de 1989, en el Teatro Alcázar de Madrid.

"La intención básica no se expresa mediante un argumento. La copla suministra los indicios necesarios para seguir la singladura de los artistas. Portillo ha logrado un difícil equilibrio entre dos límites: el espectáculo tradicional de "tablao" y el, más descriptivo, de situación germinal, ensayo creador, que viven los artistas entre la representación clásicamente formulada, y la búsqueda de nuevos elementos para renovar un género y añadirle nuevos medios técnicos de expresión de la danza actual.

En esa caminata compuesta de dos partes muy diferenciadas, cantaores, guitarristas y bailaores ensartan con libertad aparente tarantos, garrotines, zapateados, seguidillas, bulerías y bailes más "jondos", como la caña, sin olvidar otras formas mixtas que pueden ser bamberas o rumbas. Lo interesante de esta exposición es la innovación de la gestualidad clásica mediante la adición de actitudes, movimientos, giros, propios de la última hora del ballet moderno, en algunos casos de aportación norteamericana a la evolución del ballet procedente de finales del siglo pasado. Son jóvenes, bonitas y de estilos netamente diferenciados las tres bailaoras, y limpios de voz, fáciles de dicción y musicalidad, los cantaores.

Rosario Maya da la habitual nota, semicómica, de la bailaora metida en carnes y en años. Los niños Velázquez bailan con garbo y soltura un alegre garrotín; Toni Maya sitúa su estilo entre el cante flamenco y la canción moderna. Ruiz, Granados y Gavilán dan un curso de baile muy completo, y en la segunda parte, en un número de conjunto un poco a los Chorus Line, nos descubren las posibilidades del baile flamenco enriquecido por las nuevas escuelas, dándole a la técnica la emoción y el sentimiento tradicional del baile "jondo".

Espectáculo organizado desde la pulcritud, depurado de la garrulería que en los últimos decenios degrada el baile y el cante de "tablao".

Un vestuario limpio, claro, adecuado a las variaciones temáticas; un sentido de la luz las más de las veces apegado a los contrastes violentos de luz y sombra que se han hecho tópicos, pero asomado a estéticas más modernas, alegran y diversifican la continuidad de un sentimiento apoyado en la musicalidad de tres guitarras también curiosamente asomadas a innovaciones de ritmos, coloquios musicales y apoyos al bailaor o el cantaor. Está bien, es limpio y está limpio de pedanterías, demasiado frecuentes en el género, este Los flamencos somos así, *que, en definitiva, acaba por no decirnos cómo son los flamencos."* (Lorenzo López Sancho. "ABC". Madrid. 8 de junio de 1989.)

COMPAÑÍA ANDANZAS. Madrid

TRÓPICOS

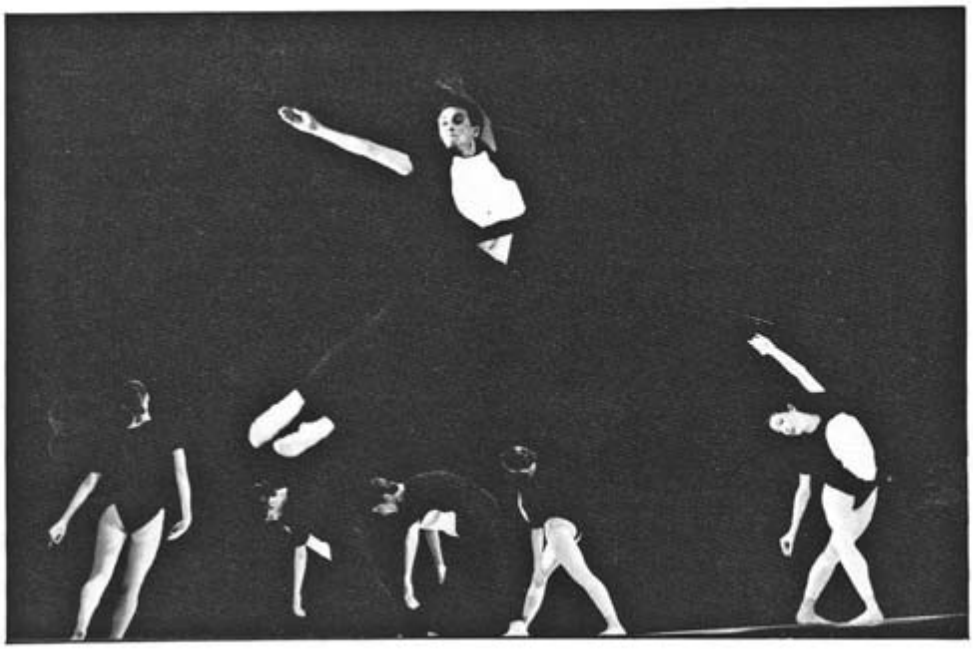
Coreografía: Luis Miguel Correa y Catherine Hess. Música: Philip Glass, Michael Nyman y Roberto Mosquera. Intérpretes: Catherine Hess, Ana Belén Blazquez, Ana Rosa Ruiz, Sira Virseda, Raquel Castro, Viriginie le Boulanger, Benedicto Cieza y Bruno D'Armagnac. Estreno: 17 de febrero de 1989 en el Teatro Principal (Zamora).

ANTONIA ANDREU. Valencia

LOS PIES EN LA CABEZA Y LA CABEZA EN LOS PIES

Coreografía: Antonia Andreu. Telones: Antonio Benítez. Vestuario: Pilar Roldán. Música: Los Rinos, Sergi Caballero y Enric Les Palau. Bailarines: Antonia Andreu, Izaskun Abrego, Antonio Gonzálvez, Idoya Rossi, Santiago Tormo, Inmaculada Vicente y Angel Aguirre (actor). Estreno: 21 de abril de 1989, en el Teatro Olimpia (Valencia). Espectáculo en colaboración con el INAEM, Generalitat Valenciana y CNNTE.

"El espectáculo que la bailarina valenciana Antonia Andreu presentó el jueves en la Sala Olimpia está dividido en dos partes. En la primera, Andreu y su grupo de cinco bailarines repasan algunos ejercicios de los que suelen ponerse en una clase de ballet de nivel intermedio sobre fragmentos al piano de Romeo y Julieta *, de Prokofiev. Luego baja un telón de fondo con un enorme medio huevo duro pintado y todos siguen con los ejercicios, aunque ahora lo hacen sobre una música rítmica fuerte. En la segunda parte, la música deja escuchar algún compás de canción española. Vuelven los bailarines, ahora vestidos de pollos, y baja un telón de fondo con un sol muy grande que sirve para enmarcar los ejercicios de saltos y giros del final de la clase. La ironía del planteamiento, sin embargo, no llega al patio de butacas, porque ni el movimiento se maneja con la soltura suficiente (falta seguridad en lo clásico y recursos), ni hay imaginación para plantear teatralmente el disparate del huevo del ballet fecundado por la música moderna y los polluelos de la "nueva danza" en la incubadora del sol de España. El espectáculo demuestra que los problemas de la danza contemporánea en este país no son solamente de escasez de formación y de recursos económicos. Antonia Andreu estudió en Estados Unidos durante seis años y ha recibido apoyos hasta el punto de que para esta producción se han reunido los esfuerzos de tres instituciones, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la Generalitat Valenciana y el Instituto de las Artes Escénicas y la Música."* (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 27 de mayo de 1989.)



Sobre estas líneas, "Los pies en la cabeza y la cabeza en los pies", a cargo de la compañía de Antonia Andreu. (Fotos Chicho).

COMPAÑÍA DE DANZA DE CARMEN SENRA. Madrid

PARADOS
Coreografía: Airton Tenorio.

JUEGO DE LA PRIMERA DANZA
Coreografía: Airton Tenorio.

VUELTAS AL AIRE
Coreografía: Carmen Senra. Música: Pep Llopis. Escenografía: Miguel Tola. Vestuario: Lourdes Vergara. Bailarines: Pedro Berdayes, Fernando García, Tony Escartín, Eduardo Ruiz, Laura López, Elena de Pablo, Maria Fernández del Castillo, Gloria García, Mónica Runde y Pilar Martínez Palacios. Estas tres coreografías se estrenaron formando parte de un solo espectáculo. Estreno: 17 de mayo de 1989, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

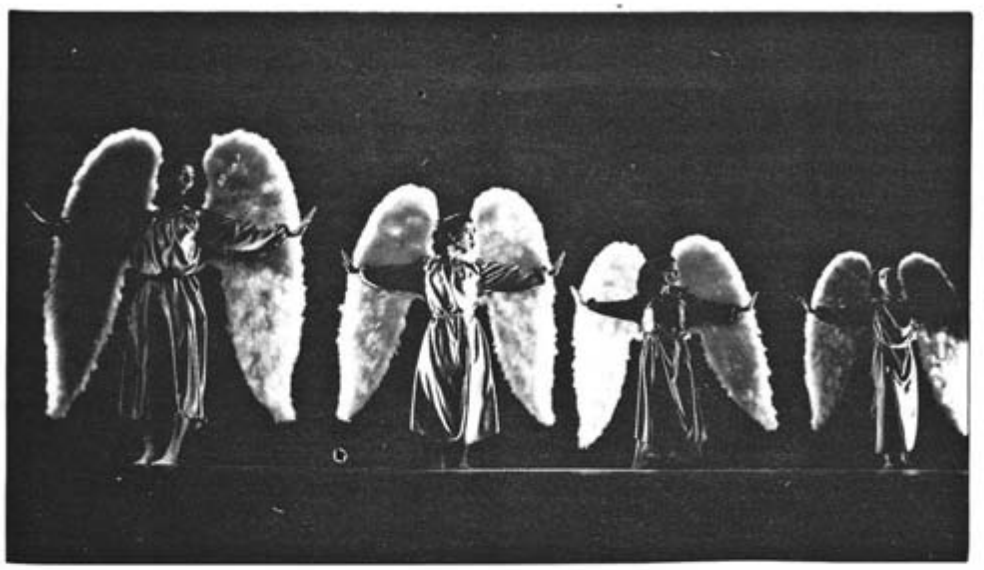
"La brillantez en las propuestas coreográficas, cierto narcisismo de pensamiento y un tener muy en cuenta los derechos inmediatos del espectador son parámetros de la obra de Carmen Senra, cuyas coreografías Vueltas al aire y Espacio Definido *han hecho las delicias de la clientela de "Madrid en danza".*
El gran divertimento Vueltas al aire *apoyado en una partitura de Pep Llopis inquieta, gozosa y técnicamente pura y colmada, es un auténtico "perpetuum mobile", donde la rutilante ropa de Lourdes Vergara se viste de personaje inaudito, generando alegres y generosas ideas. Los bailarines, con el demonio en el cuerpo, brincan como peces, entran y salen como carcajadas y organizan tal batido anímico que es mucho para uno.*
Este Cascanueces *de Carmen es lo que estábamos pidiendo a gritos y es terreno donde ella tiene la palabra de una forma total. Hábilmente,* Espacio Definido *ha sido, por exigencias de montaje, revisado y notablemente aligerado. El antiguo "dramatismo organizado" pasa ahora a ser una inquietud coqueta, con su peligro y todo, que llega al público que no veas. El tango ha sufrido también sus retoques y ha quedado divino, pero aquella antigua salida en diagonal de Tony era regia y ahora la echo de menos.*
Una vez más la colaboración de Airton Tenorio ha demostrado lo bien que le sienta trabajar para la compañía de Carmen. Parados *es una pieza galdosiana, con un estudio muy elaborado del movimiento, y un juego dramático de fuerte humanidad. Para* Juego de la primera danza *Airton ha combinado la metáfora ingenua con la "psicología profunda" para mostrar cuántos residuos infantiles subyacen tantas veces en tantos corazones.*
Destaquemos en los artistas sus tan diferentes naturalezas interpretativas, la espléndida comunicación y una musicalidad de tomo y lomo: pueden ir por el mundo hechos unos brazos de mar." (J. L Legaza "Ya". Madrid. 25 de mayo de 1989.)

"El nuevo programa de la Compañía de Danza de Carmen Senra, uno de los grupos más consolidados del panorama coreográfico español, que inauguraba ayer el ciclo "Madrid en Danza" representa la continuidad en el estilo de este grupo, anclado en la línea del musical americano, en el que interesa más el "cómo se baila" que el "qué se baila", y la colaboración del brasileño Airton Tenorio como la de anteriores coreógrafos, por la afinidad de gustos con Carmen Senra, no le aporta la pretendida variedad.
Las cuatro piezas en programa no buscan la originalidad coreográfica ni un vanguardismo estético, ni dan un toque de imaginación en la composición escénica, por lo que hay que centrar el interés de esta compañía en su vertiente de dinamismo y vistosidad.
Los bailarines mostraron un buen nivel técnico en las variaciones que se superponían en escena, siempre en ese estilo rítmico y vital —(producto de la fusión entre las técnicas de la "modern dance" y la "danza jazz")— que Senra ha cultivado y promocionado desde su escuela en casi veinte años y que actualmente gracias en gran parte a los "shows" televisivos, tienen un público amplio.
Lo mejor de la noche fue sin duda Vueltas al aire, *una coreografía de puro movimiento donde los bailarines, liberados del componente dramático (que es el punto más débil en este estilo) a que les obligan artificialmente las otras tres piezas, se lanzaron a bailar con placer.*

"Un tema de inminente actualidad, Parados, *abría el programa. Un programa que anunciaba a la coreografía* Amar como el mar *la primera en el concurso, pero que no se llegó a ver el día del estreno por problemas surgidos en el último momento. El coreógrafo Airton Tenorio era el creador de este número que con sólo tres hombres, y magníficos bailarines, en escena, un banco y retazos de periódicos danzaban a un ritmo incansable, durante casi media hora. Demasiado tiempo dando vueltas a un asunto que pedía en algunos momentos mayores pretensiones.*
Espacio definido *siguió a continuación. Sustituta de* Amar como el mar *ya había pisado el año pasado los escenarios y esta vez sufrió algunas variaciones. La personalidad de Carmen Senra, coreógrafa en esta ocasión del tema, quedaba latente. Las cuatro etapas de una mujer, representadas por cuatro bailarinas diferentes, su lucha entre el amor y su propia identidad eran el fondo de una bellísima pieza que daba oportunidad a sus ejecutores de demostrar toda la fuerza expresiva y la expresión corporal que llevan dentro. Una modalidad de danza, que combina el "jazz" y el baile clásico con el moderno dejando bien claro la preparación de esta joven compañía que con tan sólo cuatro años de formación, aunque con varios de profesionalidad a sus espaldas, se encuentra respaldada por un público fiel y por el brazo del Ministerio de Cultura.*
Después del descanso, de nuevo una obra de



El valenciano Pep Llopis, como en sus otras composiciones para danza, ha sabido seguir y resaltar la intención de la coreógrafa (en este caso el ritmo escénico) y ha creado una música que impulsa y estimula la energía de los bailarines y los lleva con ritmo "in crescendo" al lógico grito final y al aplauso.
Carmen Senra se ha ayudado para su espectáculo de un desenfadado y cambiante vestuario, original de Lourdes Vergara, para establecer una dinámica espacial, que consigue por medio de un acertado movimiento de grupos y un también acertado uso de otras formas de movimiento que las estrictas de su técnica, como







En la otra página, integrantes de la compañía de Carmen Senra. En esta página, tres momentos de "Devocionario". Arriba, las bailarinas de las cuatro coreografías que componen el espectáculo. Sobre estas líneas, Manuela Rodríguez en "Confórtame"; a la derecha, María José Ribot en "Embriágame". (Fotos: Chicho).

Airton Tenorio llegaba a escena. Juego de la primera danza *una especie de "danza de las tres sillas" que lleva el marchamo indiscutible del coreógrafo brasileño. Simplemente se trataba de eso, de un juego, sin mas complicaciones, quizás excesivamente forzado.*
Vueltas al aire *cerró la noche. La compañía en pleno demostraba todo lo que se puede decir sin un argumento estrictamente establecido, muchos de los allí presentes lo buscaron: no existía y ahí radicaba el encanto del tema. Idas y venidas, salidas y entradas por los laterales del escenario girando, saltando, danzando, en definitiva, sin parar. En solitario en parejas, trios o todos a un mismo tiempo. Jugando con el vestuario, a cargo de Lourdes Vergara, que constituía la tercera parte del impulso de esas* Vueltas al aire. *Faldas, blusas, casacas y pantalones cambiaban sus cometidos. La sorpresa era constante. Durante casi media hora nadie paró en escena, ni el público paraba de imaginar por dónde y cómo sería la próxima salida a escena. Y algo esencial, se estaban divirtiendo de lo lindo, se contagiaban y nos contagiaban el entusiasmo, ofreciendo algo que no siempre se percibe y que debe estar siempre en escena: agilidad en todas sus formas."* (Laura de Madariaga. "ABC". Madrid. 19 de mayo de l989.)

CENTRE DRAMATIC D'OSONA.
Vic (Barcelona)

TAUT

Coreografía y dirección: Agustí Ros. Música: Carme Miró. Asistencia dramatúrgica Miquel Flamarich. Escenografía y vestuario: Angeline Herrero. Bailarines: Lluís Cancillo, Dietrich Grosse, Antonio Iglesias y Toni Martínez. Estreno: 3 de diciembre de 1988. en el Teatro Francesc Amacia de Centelles.

"Dentro de un espacio cerrado, donde no se puede entrar ni salir, hay cuatro hombres vestidos con un traje blanco. En medio de la escena una estructura; contrasta la base metálica con las superficies transparentes. La estructura, llena de ruedas y palancas, se transforma en una mesa, punto central donde tiene lugar gran parte de la acción de la obra. Al son de unas notas de piano, los hombres, limitados por las paredes cuyo color blanco terroso mezclado con oscuros y grises potencia la blancura de los trajes.
Después de unas cuantas carreras y desplazamientos, los hombres suben a la estructura-mesa, momento en que se inicia la discusión. La discrepancia y la lucha por el poder. Una luz que proviene de debajo de la mesa endurece sus rostros, y en las paredes laterales aparecen sus sombras, mayores que ellos, mucho más poderosas.
Sentados en la mesa, empieza el ascenso al poder. Sólo uno consigue colocarse en la cima de la mesa basculadora, otro se convierte en víctima y los dos restantes están en medio de una pendiente, inquietos e impacientes ante la posibilidad de subir a la cima o hundirse con el perdedor.
A Taut, *Agustí Ros ha elaborado un gesto seco que hará que cuadre con unas frases musicales muy fijas y cortantes que Carmen Miró ha escrito con la intención de obtener la curva climática de la obra. La situación de los cuatro hombres sobre la mesa, durante un largo espacio de tiempo, limita notoriamente el movimiento, y a la vez propicia la reiteración del gesto, que no consigue la notoriedad de las luces ni de la escenografía, que está pensada en la intemporaneidad del tema.*
Lluis Mella ha diseñado las luces, que dan actividad a la ambientación, la cual da fuerza a su vez a la escenografía de Angeline Herrero, que con el diseño de la peculiar mesa es lo mejor de una obra agradablemente plástica." (Montse G. Otzet. "Diario de Barcelona". Barcelona, 5 de mayo de 1989.)

CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCÉNICAS (CNNTE).
Madrid

DEVOCIONARIO

Coordinación artística: Guillermo Heras. Texto y voz: Ana Rossetti. Telón: Gerardo Vera. Espectáculo compuesto por las siguientes coreografías, todas ellas basadas en poemas de Ana Rossetti.

LORENZO

Coreografía: Antonia Andreu. Música: David Linton. Vestuario: Antonio Alvarado. Bailarina: Antonia Andreu.

CUSTODIO MÍO
Dirección: Pepe Sobradelo. Coreografía: Gracel Meneu. Música: Joan Cervero. Vestuario: Lucrecia Borgia. Bailarina: Gracel Meneu.

EMBRIÁGAME
Coreografía: María José Ribot. Música: Álvaro de Cárdenas. Vestuario: Almudena Ribot. Bailarina: María José Ribot.

CONFÓRTAME
Coreografía: Manuela Rodríguez. Música: Ignacio Cardona. Vestuario: Ramón Ramis. Bailarina: Manuela Rodríguez.

DE LOS PUBIS ANGÉLICOS.
Coreografía: Guillermo Heras. Música: Luis Mendo, Bailarinas: Antonia Andreu, Gracel Meneu, María José Ribot y Manuela Rodríguez. Estreno: 8 de junio de 1989, en la sala Olimpia de Madrid dentro del ciclo "Madrid en Danza".

"Es una propuesta abierta a la investigación de mundos artísticos fronterizos: literatura poética, musica, danza, artes plásticas, y teatro. Mi trabajo ha sido inducir a creadoras de estos territorios a coordinar un espectáculo coreográfico interdisciplinar, y sobre todo, poético, libre y alejado de cualquier condicionamiento de mercado.
El CNNTE debe ser un espacio de producción escénica, pero también un laboratorio abierto a experiencias que seria imposible realizar desde la empresa privada. Cuatro bailarinas, que a la vez son coreógrafas y directoras artísticas de sus compañías de danza, unidas en una propuesta efímera, a partir de un texto poético de Ana Rossetti. Junto a Antonia Andreu, Gracel Meneu, María José Ribot y Manuela Rodríguez y las músicas que cada creadora ha elegido para su coreografía, se pretende realizar una síntesis entre la libertad individual de cada coreografía inspirada en uno de los poemas de Devocionario, *una estructura dramatúrgica y un espacio escénico común.*
Cuatro solos, que al final concluyen en una coreografía múltiple donde cuatro estilos de danza contemporánea dialogan en la búsqueda de un imaginario escénico abierto a nuevos estímulos, tanto estéticos como de producción. Nuestra danza contemporánea está en un momento fundamental para asentar los logros de los últimos años. Este espectáculo es un intento de mostrar el excelente trabajo desarrollado por unas creadoras, pero también una puerta abierta a nuevas formas de colaboración y gestión entre creadores y centros de producción escénicos." (Guillermo Heras en el "Programa".)

"La palabra poesía siempre ha estado en boca de quienes trataban de explicar con palabras lo que es la danza. Mallarmé fue más lejos de las vagas referencias habituales y se esforzó por señalar las afinidades —y las diferencias— entre el lenguaje poético y el lenguaje de la danza. Desde entonces, poner en movimiento poemas ha sido un tropismo al que pocos coreógrafos han sabido resistir.
Con todo, la idea del director del CNNTE, Guillermo Heras, era buena: hacer trabajar a cuatro bailarinas-coreógrafas (Antonia Andreu, Gracel Meneu, María José Ribot y Manuela Rodríguez) sobre textos de la poetisa Ana Rossetti, para crear un espectáculo de danza contemporánea —la primera producción de danza que aborda el centro— distinto y hasta cierto punto provocador. Nada impedía que alguna de las coreógrafas aprovechara el pretexto para hacer su mejor creación.
Pero está claro que el tema erótico de los poemas de Rosetti no ha inspirado demasiado a las creadoras, la mayoría de las cuales han hecho con sus propios grupos —Meneu con Vianats; Ribot con Bocanada y Rodríguez con su nueva compañía— trabajos más logrados.
Antes de cada baile, la voz de la autora introduce el tema, al que se pegan coreógrafas con una voluntad de literalidad de escaso vuelo. Meneu, en el proceso de autodescubrimiento de Custodio mío, *logra algunos giros introvertidos bellos, aunque luego sorprende un poco la falta de libertad que se da a si misma para explorar formas menos amaneradas. Ribot se queda también corta, limitada en su vocabulario. Menos Manuela Rodríguez —que le da más gusto al hecho de bailar y en algún momento transmitir algo de sensualidad, aunque su recurso a la reiteración sistemática de cada frase coreográfica resulta más cansado aún que la simetría derecha-izquierda del ballet académico— las demás tampoco se revelan bailarinas, mostrando en sus movimientos una "aplicación" reñida con cualquier idea de placer.*
El vestuario, la iluminación y las músicas tampoco ayudan a dar calidad ni a los solos ni al espectáculo en conjunto que, al final, culmina con una nota de humor —ilustrando De los pubis angélicos— *y una visión del sexo de los ángeles en el cielo, que llega algo tarde para aliviar el tedio acumulado."* (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 12 de junio de 1989.)

"Tras breves intervenciones en "off" de la poetisa Ana Rossetti, cuatro coreógrafas y bailarinas, conocidas por estar al frente de las principales compañías jóvenes de danza contemporánea, intervienen sucesivamente interpretando o recreando cada poema. El lirismo polisémico de los textos no puede ser comprendido por el espectador en su totalidad, también debido a que los aplausos entre cada número impedían su completa audición. Así, pues, quedan como un introito con más valor musical —el de la cálida voz de su autora— que temático.
Antonia Andreu danza el primero de los solos, Lorenzo, *con una rica expresión corporal y una gracia que no renuncia a las resonancias atávicas con las que se ha concebido la coreografía y a la que colabora muy acertadamente el bello figurín.* Custodio mío, *de estructura dramática más simple, es como un ejercicio de sexualidad autista, de ritmo desaforado —excesivo para el tema y la concepción del movimiento—, en la que Gracel Meneu, feamente vestida, muestra su buen hacer corporal y su simplismo coreográfico.*Embriágame *no llega a emocionar, sin duda por la fría y perfecta interpretación de María José Ribot, en tanto que Manuela Rodríguez logra transmitir cierto cálido optimismo con su* Confórtame, *ayudada por una excelente música de melodía progresiva de Ignacio Cardona.*
El espectáculo se cierra con una intervención conjunta de las cuatro mujeres de discutible acierto: cuatro ángeles que escenifican el poema De los pubis angélicos *con sus grandes alas blancas incorporadas. El bello telón de Gerardo Vera —un cielo de estrellas y sutiles nubes—, que durante el espectáculo es utilizado con gusto y contención por Guillermo Heras (coordinador artístico) sirve para una final de apoteosis, con angelitos colgados en la relamida estampa de iconografía renacentista bajo luces rojas de un esteticismo ofensivo. El público, perteneciente en su mayoría al mundo de la danza, quedó fascinado con el cuadro. Es natural, teniendo en cuenta que los avances de nuestras jóvenes compañías de danza están en un estadio casi primitivo en cuanto a semiótica teatral. Lo extraño es que Heras se haya aprovechado de ello. Por lo demás, su trabajo puede ser una buena lección para los directores de nuestros ballets."* (Enrique Centeno. "Cinco Días". Madrid. 12 de junio de 1989).

BALLET CLÁSICO DE MADRID. Madrid.

Dirección: Adolfo León. Bailarines: Juan Polo, Marta Castellanos, Antonio Luis, Alicia Bris, Juan Carlos Porcel, Laura Jorquera, Yolanda Ramos, Diana Vargas y María Calero. Durante la temporada 1988 - 1989 presentaron las siguientes coreografías:

EL AMOR BRUJO
Música: Manuel de Falla. Coreografía: Adolfo León.

DIÁLOGOS CON GAUDÍ
Música: I. Albéniz. Coreografía: Adolfo León.

EL CORSARIO
Música: R. Drigo. Coreografía: M. Petipá.

EL SÍLFIDE
Música: B. Lovenskjold. Coreografía: A. Bournonville.

BALLET CONCIERTO DE MADRID. Madrid

Dirección: Ana Lázaro. Intérpretes: Ángeles Mogarra, Felisa Morris, Sofía Sancho, Virginia Valero y Adolfo León. Colaboran: Carmen Delgado de Robles, Anatol Yanovsky y Luis Ruffo. Artista invitado: John Gilpin. Durante este año han llevado en repertorio las siguientes coreografías:

PAS DE QUATRE
Coreografía: Sir Anton Dolin

VARIACIONES Y GRAND PAS DE DEUX
Coreografía: Petipá

ODA AL TORERO
Coreografía: Ana Lázaro.

CUATRO ESTACIONES DE VIVALDI
Coreografía: Ana Lázaro.

CYCLORAMA, S.L. Valencia

FRES-COS
De Pep Llopis. Supervisión escénica: Rafael Calatayud. Coreografía: Rosa Ribes y Alicia Gómez. Supervisión coreográfica: Rosángeles Valls. Música: Pep Llopis. Bailarinas: Rosa Ribes y Alicia Gómez. Músicos: Pep Llopis y Juan



Carlos Martínez. Estreno: 22 de abril de 1989, en el music-hall Rialto de Valencia dentro del Certamen Dansa Valencia 89.

DANAT DANZA. Barcelona

BAJO CANTOS RODADOS HAY UNA SALAMANDRA.

Coreografía: Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez. Música: Juanjo Ezquerra y Leo Mariño. Escenografía: Ovidio Lucio Blanco y José Menchero. Vestuario: Josep Font y Luz Díaz. Bailarines: Susana Castro, Sabine Dahrendorf, Beatriz Fernández, Alfonso Ordóñez y Josep Lluís Pascual. Estreno 20 de enero de 1989 en el Teatro Emperador de León. En Barcelona, 3 de febrero de 1989, en el Mercat de les Flors. Espectáculo en coproducción con: Diputación Provincial de León, Mercat de les Flors y CNNTE. Con la colaboración de Teatro Obert y Caixa de Pensions de Barcelona.

"Hay cierta emotividad y vitalidad en todo lo que hemos conocido: en particular las romerías, danzas tradicionales o los danzantes mismos, y su intento en dejar vivas creencias de su propia historia. Quedamos impresionados de lo físico, de la veracidad con que ejecutan sus celebraciones o acontecimientos.
De Barcelona a León, después de haber convivido con los componentes del grupo en esta última provincia durante los primeros meses de ensayos y con la ayuda de mucha gente vinculada, tanto a estudios antropológicos, como a ocupaciones de diverso tipo cultural y social, hemos construido un espectáculo de danza "contemporánea", investigando propios movimientos, para mostrar lo que nos sugieren las experiencias compartidas. Y de ningún modo pretendemos ilustrar, trasponer, o dar valoración social alguna; simplemente nuestra pieza vive de lo que se nos transmitió durante este verano, y de aquello que, de alguna forma, más nos toca." (Fragmento del programa. Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez, directores.)



Dos escenas del espectáculo de Danat Danza, "Bajo cantos rodados hay una salamandra". (Fotos: Ros Ribas).

"Estrenado el 20 de enero en el Teatro Emperador de León, este trabajo del grupo Danat no se aparta demasiado de la línea trabajada hasta ahora, El futuro ya no es lo que era *(1984),* Herbts i splitter / Resquilles *marcan un camino que se enmarca de una forma bastante decidida hacia unas coordenadas esencialmentes visuales, de estructuras coreográficas muy definidas y con una rigurosa preocupación formal.*
Ahora, en Bajo los cantos rodados... *aparece una nueva vertiente, la del ritual. El espectáculo, trabajado a partir de una estancia en tierras leonesas, traduce una preocupación por los aspectos tradicionales, siente la fuerza de lo que tiene regusto de antiguo, de misterioso y se deja influir por el encanto de una historia desconocida, vagamente presentida. La coreografía de Dahrendorf-Ordóñez ha querido hacer una descodificación lo que se intuye, de lo que se lanza al juego ancestral, de gesticulaciones, de objetos, y ha pretendido volverlo a codificar con estructuras contemporáneas. Se ha perdido mucho por el camino; la fuerza se ha enfriado y han quedado sólo alguna formas y algunas intenciones en unos esquemas de ritual y parecen restos de una liturgia vacía. La coreografía ha sustituido la estructura matemática del trabajo anterior por una estructura ritualista, pero ha continuado cerrada en una estructura de clara pasión por las formas —trabajadas con una rigurosidad extrema, hay que reconocerlo—, que mantiene el aire superficial, de simple apariencia, de preferencia clara por las coordenadas visuales.* (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona, 5 de febrero de 1989.)

"Danat Danza inauguró el pasado viernes el Espai B del Mercat de les Flors con su último espectáculo, Bajo cantos rodados hay una salamandra, *un trabajo en el que sus coreógrafos, Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez, han buscado un acercamiento hacia costumbres, leyendas ancestrales y tradicionales de algunas comarcas de León.*
Para realizar este espectáculo, el tercero que presenta el grupo desde su formación en 1984, todos los componentes de Danat han permanecido durante dos meses en tierras leonesas para convivir con sus habitantes y asistir a fiestas populares tales como las romerías y los paloteros.
Además, han contado con la colaboración de antropólogos que les han permitido recuperar antiguas tradiciones y leyendas del noroeste de España, como la "ceiba", del gallego "ceibar", soltar, dar libertad a una persona, a un animal etcétera. Consistía en el emparejamiento de mozos y mozas que, de mayo a octubre, dormían juntos en los pajares.
Este acercamiento al mundo rural y a la memoria de las vivencias que el grupo ha experimentado durante estos dos meses requería un lenguaje coreográfico espontáneo, visceral. Por esta razón, Sabine y Alfonso no han encorsetado su trabajo con un esquema matemático de técnica minimal como en su anterior obra, Splitter, *sino que han creado un movimiento sensitivo, libre, lleno de energía, con referencias al folklore dancístico leonés. Los movimientos rítmicos del cuerpo, los brazos y las numerosas caídas, nos llegan a través de un lenguaje gestual duro y*

austero como aquellas tierras, límite entre la España seca y la España húmeda. El lirismo está ausente.
Todos los componentes del grupo se entregan totalmente a su danza, que ejecutan con precisión y vitalidad; sin embargo, el gran esfuerzo físico que realizan frena en ocasiones el rico cúmulo de sensaciones que ha inspirado este trabajo. Igualmente, lo reiterativo de algunos fragmentos coreográficos hace desvanecer, hacia la mitad de la obra, la fuerza con que se inicia este espectáculo de sesenta minutos de duración.
Para crear el clímax idóneo del espectáculo, Danat ha contado con la acertada colaboración del escenógrafo Ovidio Lucio Blanco, que ha creado un espacio escénico austero, con un suelo de madera que le da la sonoridad propia del mundo rural, y una excelente música original de Ezquerra y Mariño que se convierte en el aliado perfecto del movimiento durante toda la obra." (Carmen del Val. "El País". Barcelona. 6 de febrero de 1989.)

"(...) Principalmente inspirada en los ambientes rurales y sus costumbres, la obra empieza desarrollando escenas de la vida del campo y, en especial, las que afectan a las relaciones entre hombre y mujer. Explicadas a través de un lenguaje contemporáneo, enriquecido con un sinfín de variaciones, es quizás en este aspecto donde reside una dificultad de lectura qué provoca incluso cierto cansancio en el espectador. Pues si bien uno conecta perfectamente al principio del espectáculo, se ve sumergido más adelante en un verdadero torrente de movimientos. Y aunque en conjunto la obra resulta bien estructurada, acaso convendría subrayar mejor las diferencias entre las diversas escenas, todas las cuales parecen cortadas por un mismo patrón.
Con todo, hay que considerar estos Cantos rodados *como un paso adelante para el grupo Danat, que realizó un interesante trabajo en una ambientación que, al igual que en sus anteriores espectáculos, resultó muy lograda. Contribuye a ello la música, preciosa, compuesta por Juanjo Ezquerra y Leo Mariño, llena de reminiscencias folklóricas con la seca sonoridad de los palotes y las campanas. Pero, por favor, que revisen la acústica de la sala B, porque a los espectadores de las primeras filas todavía les silban los oídos."* (M. van der Meer. "La Vanguardia". Barcelona. 5 de febrero de 1989).

"Si Bajo los cantos rodados hay una salamandra *—el último trabajo del grupo catalán Danat Danza, presentado el martes en el Teatro Albéniz dentro del ciclo "Madrid en Danza"— durará veinte minutos en lugar de una hora, sería sin duda la coreografía del año. La fuerza del montaje que Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez han preparado a partir de una estancia en León, trabajando sobre las costumbres y fiestas tradicionales de los campesinos del El Bierzo, se impone en el escenario desde los primeros momentos. La clave del impacto estético está en la concentración de todos los elementos que concurren al espectáculo —espacio escénico totalmente desnudo y cerrado, música predominantemente rítmica y repetitiva, movimiento, trabajo con peso y desgarro, vestuario rústico y sin color— y en la elaboración de esta aridez hacia una depuración de la sensación y de la proyección cinética. El hilo conductor es la relación hombre-mujer en este contexto "primitivo", desarrollado en una serie de escenas —el baile la ceiba, los oficios, la boda, las guerras, etcétera- interpretadas por los cinco bailarines sin solución de continuidad. El ambiente logrado es de gran intensidad emocional y de violencia sólo a medias contenida, muy lejos de cualquier visión idílica de la vida rural y tradicional.*
Por todo esto, el excesivo alargamiento daña a la esencia de la pieza mucho más profundamente que a otras de danza moderna en las que ese criterio de unidad no es tan consustancial. Lo más grave es, quizás, que los muchos méritos de la obra —especialmente el trabajo de movimiento sobre los ritmos— se van diluyendo conforme se prolongan, perdiendo su efecto con cada reiteración y, en definitiva, devaluándose sin remedio hasta un final que, aunque excelente en sí mismo (el ruido despiadado de los saltos se prolonga incluso después de haberse apagado las luces, martilleando el cerebro con esa sensación de intemporalidad que es la esencia de la desolación campesina), deja al espectador meditando tan sólo sobre lo agotados que han debido terminar los bailarines.
(...) Además del buen trabajo de danza "dura" de los intérpretes —Susana Castro, Beatriz Fernández y Josep Lluis Pascual y también Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordónez— hay que destacar la labor del escenógrafo José Menchero y de los músicos Juan Ezquerra y Leo Mariño que contribuyen decisivamente a la calidad de la producción presentada." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 1 de junio de 1989.)

"Mucha teatralidad y espectáculo desde la danza podría ser el dato de esta coreografía basada en los fondos folklóricos ancestrales de una región leonesa y en la que la transposición a lenguaje contemporáneo y la estilización de la fuerza elemental la hacen obra de arte.
Se trata de lo que podríamos llamar "baile vehemente", en el que sentimientos y conocimientos se someten a fuerte batido anímico. De ahí que la poesía haya que buscarla en esa tensión —siempre un poco disparada— del diálogo hombre-mujer.
La escenografía de José Menchero crea una cenestesia sublimada que lleva a un clima intemporal y una localización ambigua. Ello nos intelectualiza la representación y da importancia a la rusticidad de las imágenes directas.
Se advierte un trabajo importante, muy investigado y elaborado: una interpretación del folklore desde unos presupuestos que tratan de ser nuevos. Estos vienen a ser, sobre todo, la fascinación de la fuerza y el recurso al suelo, curiosamente, como recuperación y no como cadencia.
La animada plasticidad y la excelente composición hablan de un sentido coreográfico muy auténtico, aunque para algunos puedan resultar un tanto monótonas e insistentes las propuestas. Pero lo que es innegable es la búsqueda de la conciencia humana, el mensaje de vida en la trepidación que es también una forma de existir o admitir la existencia.
Dispuestos para auditorios fuertes, los intérpretes lucen con brillantez su calidad de baile y, sobre todo, encarnan con rara fortuna el carácter heroico del campesino hipnotizado por el misterioso talismán de la tierra difícil y señera.
Se trata, pues, de un espectáculo poderoso, ascético y romántico a la vez con la desnudez de toda caricia estética, pero con la ambición de llenar los corazones." (J. L Legaza. "Ya". Madrid. 10 de junio de 1989.)

DIES IRAE. Zaragoza

WAKI
Montaje creado, realizado y dirigido por Alfredo Sáez Valles y Belén Pérez Rodríguez. Este montaje consta de dos coreografías:

MAMA
Intérprete: Alfredo Sáez.

YUKIO
Intérpretes: Belén Pérez y Alfredo Sáez. Estreno: 29 de abril de 1989, en la Antigua Facultad de Medicina de Zaragoza, dentro de la muestra "En la Frontera", de Zaragoza.

OVO
Del colectivo. Dirección: Alfredo Sáez Valles. Intérpretes: Alfredo Sáez Valles, Belén Pérez Rodríguez y alumnos del Taller de Espontaneidad "Pájaro Dodo". Estreno 27 de mayo de 1989 en el Centro Cultural Delicias de Zaragoza.

BALLET DRUIDA. La Coruña

NO PRINCIPIO ERA A DANZA
Coreografía y dirección: Mercedes Suárez. Intérpretes: catorce bailarines. Estreno: 1 de febrero de 1989, en el Teatro Principal de Santiago de Compostela. Espectáculo subvencionado por la Xunta de Galicia.

ESKAPE DANZA. Madrid

CONCIERTO CUERPO
Espectáculo compuesto por las coreografías "No sé si...", de María José Pires, y "Cuentos de malos sueños", de Marta Fenollar. Dirección y coordinación: Marta Fenollar y Chusi Cortés. Bailarines: Fernando López, Marta Fenollar, Chusi Cortés, María José Pires y Carmen Werner. Estreno: 22 de mayo de 1989, en el Centro Cultural Nicolás Salmerón de Madrid. Espectáculo subvencionado por el INAEM.

"El bailarín-gimnasta-deportista Fernando López se encuentra solo ante el peligro: cuatro mujeres "contra" un hombre. La situación obliga. Y las coreografías van de rivalidades, enredos de "capa y espada", disputas galantes y otras historias para no dormir. Un clima fresco y naif en el trabajo de María José; un contexto más patético, más teatral y más "marchoso" el de Marta. En uno y otro caso el empleo de elementos está plenamente asumido y no tiene sabor ni a primera edición ni a experimento. Hay una gran claridad narrativa y fuertes valores en la imaginación, interpretación y simbolización de los sentimientos.
Dentro del infinito mapa de formas de movimientos de la danza moderna, los de Eskape cultivan una especial investigación del trabajo

de espalda y de cabeza, en el que la segunda recoge, alarga y lanza los impulsos generados por la primera y una forma muy personal de saltar y viajar.
En No sé si... *llama especialmente la atención el desarrollo en secuencias de una serie de pasos que se proponen y luego exponen en diversas versiones.*
En Cuentos de malos sueños *—sobre una música suculenta, entre cuyos mejores platos se cuenta el esqueleto rítmico del "Allegretto" de la Séptima de Beethoven, hay un intento logrado de hacer espectáculo y llevar éste por caminos de pasatiempos efectistas y de mucha comedia.*
Queda siempre un comedimiento, una manera de buen gusto en la dicción, un insinuar mucho y una forma elegante de encontrarse con el respetable.
Ya veterana en el hacer, Eskape Danza era la primera vez que actuaba en un ciclo como el que la ha admitido al "off" de este "Madrid en Danza" 1989. Y en él ha demostrado que su calidad y lo mucho que promete merecen esta oportunidad ¡Que no sea la única!" (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 27 de mayo de 1989.)

TEATRO DE DANZA ESPAÑOLA. Madrid

CARMEN
Coreografía y dirección: Luisillo.

LA TRILLA
Coreografía y dirección: Luisillo. Primeros bailaores: María Vivó, Juan Fernández y Adrián. Primeros bailarines: Rocío Acosta y Florencio Campo. Solistas: Rosa Zaragoza y Blanca Asensio. Bailarines solistas: Antonio Carbonell, Tomás Zybura y Plácido Salas. Cantaores: Talegón de Córdoba, Toni Maya, Cancanilla de Marbella y Yeyé de Cádiz. Guitarristas: José Losada, Ramón Jiménez, Diego Losada y Lorenzo Virseda. Maestra de baile: Edith Mariño. Estreno: 12 de julio de 1989, en el Cuartel Conde Duque, dentro de la programación de danza de los Veranos de la Villa, de Madrid.

"La última vez que el nombre de Luisillo se alojó en los carteles de Madrid fue en el año 1982, con motivo del estreno del Don Quijote *del Ballet Nacional que entonces dirigía Antonio. Desde entonces, y a pesar de que rehizo su compañía, Teatro de Danza Española, dos años más tarde, no se había presentado en la capital. Los Veranos de la Villa que organiza el Ayuntamiento le han brindado la oportunidad de reencontrarse con los madrileños, y el encuentro no ha podido ser más feliz. Largos aplausos y sonoros "bravos" rubricaron los finales de* Carmen *y* La Trilla, *las dos piezas que componen su espectáculo.*
Carmen ha sido llevada a escena en infinidad de ocasiones. El propio Cuartel del Conde Duque ha acogido, en los últimos Veranos de la Villa, las propuestas de Antonio Gades o de Roland Petit. Luisillo, presenta la suya pasada la resaca ya de hace unos años, aunque con el mito todavía vivo. Carmen *es un arma de doble filo; la conocida y reconocida música es, ya, terreno propicio a la conquista (en este caso, además, Luisillo ha escogido la adaptación que Rodion Schedrin, marido de Maya Plisetskaya, realizara para la coreografía que Alberto Alonso montara en el Bolshoi, con un marcado sabor bailarín). Y lo mismo la historia, éxito infalible. Pero la comparación con otras versiones hace peligrar siempre la victoria. En esta ocasión Luisillo sale airoso de la prueba. Dando por supuesto que el público conoce de sobra el universal argumento, la coreografía sólo lo muestra a través de breves pinceladas, buscando más la belleza de la danza por sí misma que a través del drama de los personajes (que no abandona, sin embargo). Y lo consigue por medio de una coreografía sencilla, ordenada, sin especiales pretensiones, pero bella, con momentos felices en el paso a dos de los protagonistas o en la de la chiquillería. Hay, además, el número justo de bailarines para llenar la escena pero sin que ésta se embarulle, y cuenta con un sólido y disciplinado cuerpo de baile. Y los solistas: Rocío Acosta es una muy bella Carmen, desgarrada, apasionada, un tanto falta de sutileza. Florencio Campo compone un Don José atormentado y bien bailado. Y Juan Fernández, Escamillo, apenas tiene oportunidad de lucirse.*
Luisillo presenta La Trilla *con estas palabras: "Amanecer en un campo andaluz donde los campesinos comparten el trabajo entre música, canciones y baile". No hay engaños.* La Trilla *es un friso flamenco compuesto para lucimiento de los cantaores —Toni Maya, Talegón de Córdoba, Yeyé de Cádiz y Cancanilla de Marbella— el cuerpo de baile (con momentos de belleza en la escena de los cedazos y en la farruca masculina), y los bailaores: Adrián, pletórico de fuerza; María Vivó, temperamental, y Juan Fernández, espléndido taconeo."* (Julio Bravo."ABC". Madrid. 14 de julio de 1989.)





Arriba, uno de los intérpretes del colectivo Dies Irae. Debajo, un momento del espectáculo "Concierto cuerpo", por Eskape Danza.

"La casi total desaparición de las compañías privadas de danza española en los últimos quince años —provocada por la irresistible subida de los costes y la succión de talentos y fondos que produjo la creación del Ballet Nacional— es una de las tragedias que empañan el supuesto renacimiento actual de la danza en el país: todo despegue que no se apoye en el afianzamiento de las formas autóctonas será un despegue en falso. Por eso la vuelta a los escenarios madrileños de una compañía como la de Luisillo, que ha sido un nombre clave en el desarrollo del ballet de estilo español, parece revestida de una especial importancia.
La concepción coreográfica de Luisillo no es innovadora: su trabajo se apoya en un serio conocimiento de los distintos estilos de baile español, un buen aprovechamiento de la escena y una indudable vocación popular. Su Carmen, *que abrió el programa, desarrollada en una serie de escenas cortas y sobriamente andaluzas, tiene una gran coherencia dramática, pero la actuación del conjunto se queda en el borde de la corrección, restando fuerza a la pieza, con una Carmen (Rocío Acosta) fogosa y sensual pero de recursos técnicos limitados.*
El cuadro flamenco La Trilla *cuenta con la espectacular presencia de la bailaora María Vivó, espléndida de genio y facultades, y los bailaores Juan Fernández y Adrián. Los tres —bien acompañados por guitarristas y cantaores— calentaron el público, que les dedicó, como al director, calurosas ovaciones."* (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 14 de julio de 1989.)





Tres escenas del espectáculo "Belmonte", por la compañía Gelabert/Azzopardi. Sobre estas líneas y en la otra página, el propio Cesc Gelabert en dos momentos de su actuación. (Foto de la página de al lado: Ros Ribas).

GELABERT/AZZOPARDI COMPANYIA DE DANSA. Barcelona

BELMONTE

Coreografía y dirección: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Escenografía y vestuario: Frederic Amat. Música: Carles Santos. Bailarines: Jordi Alcaraz, Lydia Azzopardi, Jordi Cardoner, Cesc Gelabert, Toni Jodar y Uwe Wenzel. Estreno: 18 de noviembre de 1988, en el Mercat de les Flors de Barcelona. Espectáculo coproducido con Mercat de les Flors y Teatre Lliure. Compañía concertada con el INAEM y subvencionada por la Generalitat de Cataluña.

"El espectáculo es una abstracción en términos coreográficos, musicales y plásticos del mundo de los toros que utiliza la extraordinaria personalidad de Juan Belmonte como secreta fuerza de inspiración. No es una descripción figurativa de las corridas de toros ni una biografía cinematográfica.

Juan Belmonte nace en Sevilla en el 1892. Alternativa, el 16 de octubre de 1913 en Madrid. Su padrino fue Rafael González "Machaquito", quien el mismo dia se retiró de la profesión; tuvo de testigo a Rafael Gómez "El Gallo". El toro de la alternativa se llamaba "Larguito" y era de Olea. En 1962 se suicida en su cortijo de Gómez Cardeña." (Fragmento del programa.)

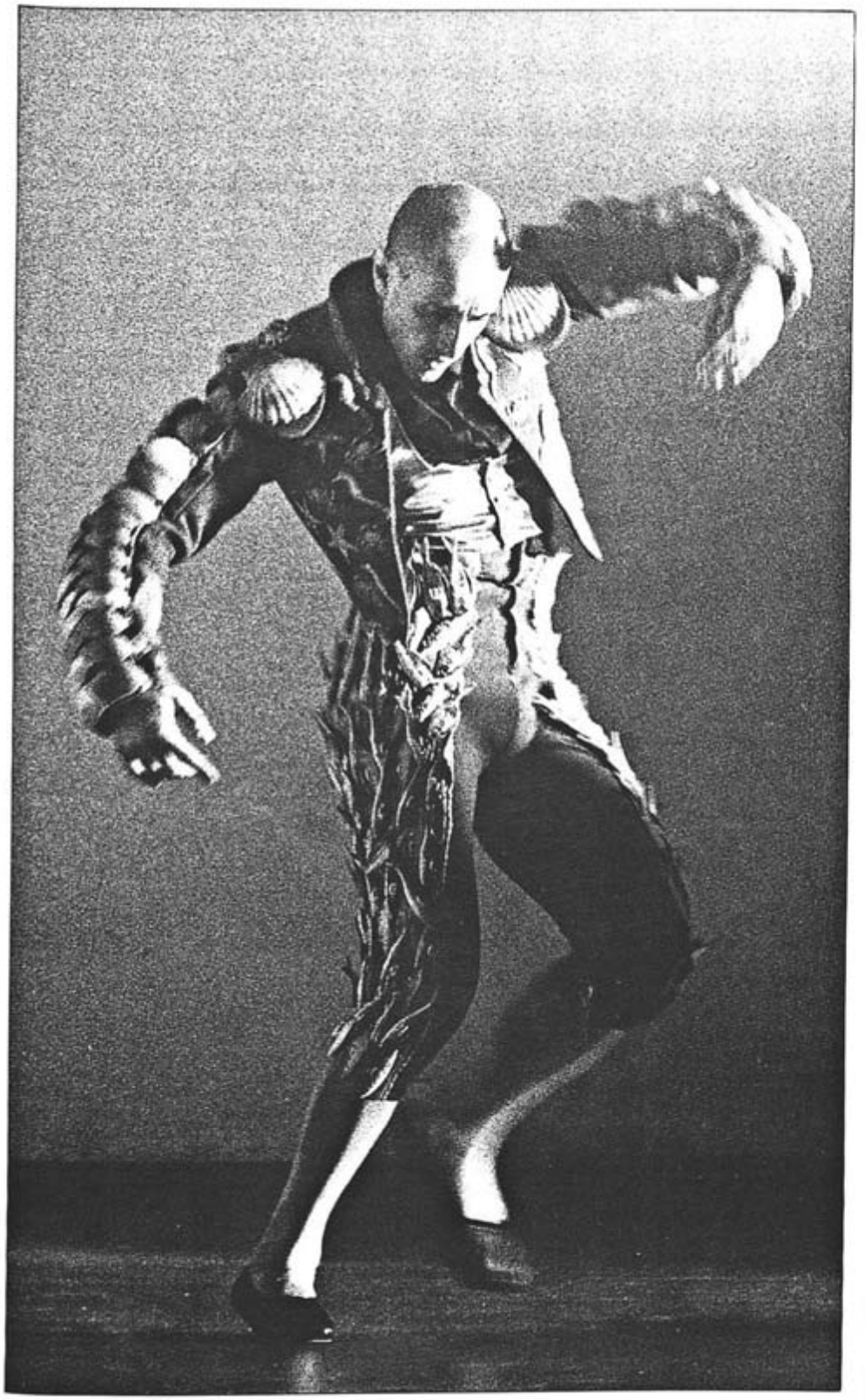
"Era, evidentemente, el máximo peligro, el de caer en el tópico. Parece que ya todo se haya dicho en el mundo de los toros, y que cualquier aproximación tenga que ir a parar a las mismas formas, a los mismos lugares comunes. Hay que avisar de entrada a todos aquellos a quien el título de Belmonte *no les despierta ningún interés o que, incluso, les da imágenes o conceptos pocos agradables, que pueden estar bien tranquilos; y aquellos a quien el título les atraiga por el poder de evocación de un mundo castizo, andaluz, y coloreado, que no encuentran lo que imaginan. El trabajo de Gelabert/Azzopardi se orienta por unos caminos muy diferentes.*

Y es aquí donde está el acierto. En la concepción totalmente íntima y personal con la cual Gelabert traspasa los límites del tópico, entra en el mundo de la abstracción y nos llega a ofrecer un producto intenso y punzante de una alta calidad coreográfica, que, aún manteniendo elementos estilísticos anteriores, ofrece un baño impresionante de nuevas formulaciones y de una búsqueda apasionada de un lenguaje gestual y de movimiento capaces de transmitir, con toda la fuerza posible, el sentido de la fascinación por este mundo pequeño y denso, de límites vitales tan intensos que comparten toro y torero.

Desde el primer momento del espectáculo, en este caminar del futuro torero por los campos andaluces, hasta el resuello final, el componente dramático —en el sentido teatral estricto— está siempre a flor de piel y bien tensado, y el discurso dramático es siempre comprensible y cargado de signos los cuales se estructuran en diversos niveles de lectura pero son siempre precisos, y contundentes, sin ambigüedades. Cada gesto tiene su sentido; desde la rotundidad de un puño cerrado con fuerza hasta la insinuación de un suave y tierno mecimiento de los brazos de una mujer. En la diafanidad de la propuesta contrribuye de una forma muy decidida los aspectos plásticos —lejos, también, de los tópicos— y los musicales que en estas sesiones del Mercat de les Flors cuentan con el aliciente de la presencia de la Banda Municipal y de la dirección enérgica y apasionada de Carles Santos. Belmonte es, sin ninguna duda, un espectáculo con futuro, y que si bien no desmitifica tampoco entra ni de lejos en los aspectos degradados y limitados de los clichés habituales de la fiesta. (Joaquim Vila i Folch. "Avui". Barcelona, 20 de noviembre de 1988.)

"En un Mercat les Flors a rebosar se estrenó anteanoche Belmonte, *la última creación de la Companyia de Dansa Gelabert/Azzopardi. La gran expectativa suscitada por el estreno era perfectamente previsible. De seis, siete, ocho años a esta parte las convocatorias de Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi son un tam-tam que no sólo entiende la "tribu de los modernos"; la avanzadilla de esta copiosa grey estaba en el Mercat, pero había también la representación de ese universo, ancho y magmático, que responde a todos los envites de la danza contemporánea, sobre todo, cuando llevan uno de los mejores sellos de garantía —tal vez el mejor— que ofrecen las producciones autóctonas del género. Pero es que, además,* Belmonte *es una experiencia escrita con palabras mayores respecto a las anteriores propuestas de la compañía.*

Al hablar de la "genealogia d'una col·laboració", el programa de Belmonte recuerda que "els seus camins professionals s'han creuat en moltes ocasions...". Se refiere la cita a Gelabert a Azzopardi y también al pintor y escenógrafo Frederic Amat y al compositor Carles Santos. De dos en dos o de tres en tres todos ellos habían colaborado anteriormente en trabajos diversos; Belmonte, *sin embargo, reúne a los cuatro por vez primera y a esa mancomunidad se añade la actuación de la Banda Municipal de Barcelona, una operación muy atinada, no sólo porque a un tema torero le cuadra bien una banda, sino también porque la ocasión supone un paso más en el proceso de dignificación y prestigio que conoce esa formación instrumental que dirige Albert Argudo.*



Como muchos lectores no ignoran, Cesc Gelabert despuntó con fuerza a finales de los años setenta con un nuevo lenguaje comunicativo, sustentado en una técnica depuradísima; en una técnica, hay que añadir, rigurosamente personal e intransferible aunque es obvio que su escuela ya se deja ver en artistas y grupos adscritos al nutrido gremio de la danza. Y bien: el impacto producido por aquellos ya lejanos Solos *de Gelabert se actualiza poderosamente en* Belmonte *de manera que el dato más sobresaliente, desde el punto de vista escénico, lo suministran aquellos ejercicios individuales del bailarín, llenando sin otra ayuda el amplio y sugerente espacio creado por Frederic Amat. La figura inicial de un Belmonte primerizo, con un ropaje alusivo al del modesto muletilla, cobra un fascinante atractivo, moviéndose por el laberinto de reflejos y sombras que proyectan sobre la escena el juego oblicuo y horizontal de los focos.*

Destaca en el mismo sentido la primera intervención de Gelabert en "traje de luces" (idea esta que Amat relativiza en el vestuario y la escenografía, matizando todos los brillos de la fiesta taurina), así como los movimientos que el bailarín impone con autoridad dentro del cuadro coreográfico.

Bailarín y matador, Belmonte *parece una excelente oportunidad para acuñar, provisionalmente, el bárbaro neologismo de "danzador". En esa "abstracción coreográfico-musical-plástica del mundo de los toros" que es el espectáculo. Cesc Gelabert se ha sumergido en sus particulares percepcioes de la liturgia taurina para traducirlas en unos códigos gestuales sorprendentes. El cuerpo rehúye la imitación banal y tópica de los episodios de la lidia —sólo emergen "claramente" un par o tres de naturales ejecutados con una camisa— y, sin embargo, la fiereza y la poesía que pueden confluir en el toreo se reconstruyen a lo largo de toda la representación con apuntes sutiles, con decantaciones líricas o violentas, admirables. El rito tradicional está, pues, ahí, "abstraído" de unas vivencias que los aficionados, o no aficionados han registrado en su memoria. Gelabert y Azzopardi agarran —y nunca mejor dicho— el toro por los cuernos y no rehúyen a esa labor recreadora ningún riesgo. Ello se advierte, particularmente, en el "pasodoble" que Carles Santos incluyó en la partitura y donde el gesto se aproxima a un lenguaje burlesco sin caer en él. Cuando las ilustraciones se mueven en cotos más libres, como el de la mujer mito estelar o el de la hora final del torero —Belmonte se suicidó en su cortijo en abril de 1962—, la recreación cobra unos perfiles tensos y declinantes, de un gran encanto poético.*

Gelabert y Santos elaboraron conjuntamente la estructura del espectáculo y quizá a ambos se les fue la mano en el tramo de la lidia, alambicado juego del torero con cuatro figuras recias, cobrizas, amenazantes —con una acción coreográfica no siempre rigurosamente sincronizada—, a mi modo de ver, dilatado en exceso. La proyección fílmica —"homenaje" a Belmonte con imágenes trabajadas desde y con el recuerdo del NoDo— alivia un tanto esa prolija secuencia, aun cuando creo evidente que no se trata de un inserto debidamente integrado puesto que centrada la atención en la pantalla, la danza pasa inadvertida.

Ambos puntos constituyen, en mi opinión, los únicos reparos que presenta Belmonte. *El es-*

pectáculo se sostiene sobre una partitura que creo constituye uno de los trabajos más importantes de Carles Santos. El propio compositor con su efectiva, entusiasta y muy plástica disciplina, dirige la Banda Municipal, que en algunos pasajes tenuamente descriptivos parece echar en falta algunos ensayos, pero que llena con perfecto ajuste y una muy notable sonoridad los momentos culminantes del espectáculo que reclaman el concurso de todo el aparato de viento y percusión." (Joan—Antón Benach. "La Vanguardia". Barcelona. 20 de noviembre de 1988.)

"Con un lleno hasta la bandera empezó la fiesta. En la arena, el bailarín torero.
Belmonte *se inicia con un solo de Gelabert de veinte minutos. Es la parte del aprendizaje, de la búsqueda. Luces y sombras crean una atmósfera de recogimiento, de ritual. La noche es el único testigo del encuentro entre el hombre y el torero. El envite, los primeros lances. La emoción del sueño. Con la utilización de un elaborado vocabulario coreográfico, Gelabert ha moldeado un movimiento sobrio, elegante, que interpreta con gran pulcritud y sensibilidad, lo que convierte a estos veinte minutos en los mejores de la noche. En este íntimo diálogo entre Gelabert y Belmonte el bailarín confiesa, proyectando la amplitud de su movimiento en el gran espacio de la soledad del diestro.*
En la siguiente escena entra Lydia Azzopardi, también en solitario. Un mundo nuevo irrumpe en el silencio del torero. Bella y sensual, Azzopardi se alza como símbolo alegórico de la fiesta; a través de la seducción de sus brazos nos adentra en el erotismo y el calor de la misma.
A continuación, el bailarín torero, ya vestido de luces, ejecutará la tarea en su totalidad, con las diferentes suertes. Cuatro bailarines irrumpen en el escenario, encarnando al toro. Hombre y animal se miran, se retan, y empieza el juego de la lidia. Giros, saltos, verónicas y cánones se suceden. Son las respuestas entre el toro y el torero. Al final, la hora de la verdad; el torero, lentamente, entra a matar; el cuerpo de baile va desmoronándose. Todo quieto. El diestro recuerda su vida. En este momento, en la inmensa pared de fondo que ha servido a Frederic Amat para reflejar el sol y la sombra sobre la arena, se proyectan unas imágenes de la vida de Juan Belmonte seleccionadas del archivo de No—Do. Este tercer bloque, por su estructura y por su longitud, es el más ambicioso coreográficamente. El toro es la sombra, el eco del movimiento de Gelabert. Y esta danza torero-toro se hace en ocasiones reiterativa y fría, a excepción de la visceral interpretación de Toni Jodar. Piel de toro, corazón de toro. La sorprendente y acertada música de Carles Santos, interpretada en directo por la Banda Municipal de Barcelona bajo su dirección, ha sido vínculo directo para fundir la danza con el arte del toreo.
Asimismo, la nitidez y frescura de la escenografía de Frederic Amat, junto al fascinante vestuario que ha diseñado con adornos marinos, han sido los artífices para crear un mundo mágico con la ayuda de las excelentes luces, obra de Gelabert y Llongueres.
En definitiva, Belmonte *es un espectáculo de gran calidad. Gelabert, Azzopardi, Amat y Santos han organizado una fantástica corrida."* (Carmen del Val. "El País". Barcelona. 20 de noviembre de 1988.)

"Hay una voluntad expresa de celebrar lo taurino en el intento de la pareja Gelabert-Azzopardi. Para lo cual se elige al enigmático diestro no con voluntad de biografía, sino más bien parece que como intento de explorar con los medios de la danza contemporánea todo un mundo de sugerencias llenas de contenido evocador para materializarlas en escena en una narración abstracta que, no obstante, contiene la emoción de esos eternos instantes de enervante proximidad del hombre con la bestia.
Abstracción y concepto en el planteamiento aliados con todos los elementos requeridos por cualquier escenario que albergue sentimiento y sentido más que la fácil especulación efectista, tal es el mejor logro de la empresa acometida por la pareja de coreógrafos; la conjunción y coherencia de las partes que son utilizadas, porque evidencian una intención de rigor, de precisión y de significación que los aúnan en una evocación sutil, pero elocuente.
El desarrollo de las diferentes partes del espectáculo sugiere en cada momento multitud de imágenes en las que no cesan de estar presentes todos los lances de la fiesta. Pero también hay momentos de lirismo en los que parece decirse del propio ser del torero, de su inmenso enigma, de sus presencias internas, de tantas cosas. Los bailarines las dibujan y desvanecen constantemente y, por encima de su mayor o menor perfección en la realización de la danza, queda la sensación patente de su saber qué es lo que interpretan en cada momento. Eso y una muy correcta realización hacen posible la emocionada atención del público durante todo el espectáculo.
Gelabert inicia el ensalmo con una reflexión, sobria de vestuario, con la escena entenebrecida por un claroscuro a través del cual se adivina como un entrenamiento apasionado (¿del bailarín?. ¿del ya torero?). Azzopardi se anuncia dentro de una gasa gótica, acaso como una estrella inalcanzable, en otro solo. Luego ya es la propia tauromaquia resuelta en poesía de movimiento, en drama y armonía. La luz hace tinieblas y amarillos de cinco de la tarde y al fondo una gigantesca colchoneta deja de serlo para ser, se me antoja, un remedo lúgubre y amenazante forro de montera o de ataúd, depende del color que la celebre.
La partitura de Carles Santos, ese interesantísimo músico catalán, parece estar creada para alimentar directamente el corazón de la propia danza. Como la buena música hace del tiempo sólo ritmo, para romperlo luego en drama y clima y atonalidades y timbres lúgubres un rato necesarios o, más tarde, claros como la luz del paseíllo rebrincando en sus remedos de los trajes toreros. Fenomenal y apasionadamente dictada por el compositor a los músicos de la Banda de la Diputación de Zaragoza, que en los pocos días de ensayo han conseguido una conjunción muy estimable, brillante a veces y en todo caso suficiente para arropar a los bailarines.
Una muy buena realización más de esta rigurosa compañía que ha sorteado con sabiduría e inspiración el tópico socorrido para ofrecer emoción a los sentidos e ingenio a la inteligencia del espectador." (Rafael Campos. "Heraldo de Aragón". Zaragoza. 15 de mayo de 1989.)

"Llevar a Belmonte a la danza puede ser para algunos puristas lo único que les faltaba por ver, mas para Cesc y para Lydia fue el de Triana "la Martha Graham del toreo". Desnudar en "baile de impresiones" el trasfondo dramático del alma del torero, recrear, no sin cierto tremendismo, la mujer que hay detrás y conjugar el verbo torear en los cuatro modos de cuatro bailarines representando al toro es la triple intención, en homenaje a Belmonte, de esta coreografía.
El carácter crepuscular de la primera correspondió a una interpretación exquisita de Cesc, pausada, enormemente musical y confiada a esos sus brazos sabios y elocuentes, que maneja como espadas de viento el Gelabert. ¡Qué fintas y qué quiebros esas manos ágiles como plumas, rápidas como el pensamiento mismo que las lleva de calle!
La escena de Lydia, complemento y fragor femenino del torero, deliberadamente abigarrada y cáustica, es una rebelión contra los tópicos de abanico que suelen envolver el tema. Compréndase así para que a uno no le resulte el invento un poco aparatoso.
La escena de la corrida es lo mejor del caso. La tormenta temperamental que electriza los tremendos momentos cobra estampa en una batalla de brazos y giros, donde el sudor y la mirada centelleante tienen también sus sitios propios. Los coreógrafos no se han desmelenado por lo fácil, comercial y guapísimo, sino que se han centrado en una elaboración de densidades, rapideces y movimientos de espacio servidos por una técnica gestual muy homogénea e intelectualizada.
La muy taurina presencia "in vivo" de una banda interpretando la partitura de bellísima factura musical y extraña instrumentación —no he comprendido ciertas combinaciones— fue un regalo de pro." (J. L Legaza. "Ya". Madrid. 26 de mayo de 1989.)

"A Gelabert parece interesarle del mundo de los toros no el colorido ni el espectáculo ni los demás aspectos obvios y rituales de la fiesta, sino el enfrentamiento del hombre consigo mismo que la elaborada metáfora de la fiesta encierra. En este sentido, la elección de la figura de Belmonte —que más que ningún otro torero se jugó la vida "robándole los terrenos al toro" para después escoger libremente el momento y la forma de su propia muerte— es uno de los muchos aciertos de este espectáculo, que cuenta con una música rica y sugerente de Carles Santos, y un imaginativo diseño escénico y de vestuario de Frederic Amat.
Gelabert, como siempre hizo Juan Belmonte, juega contra el tópico con inteligencia: a la mitología del sol y la luz opone la oscuridad y la luna, apoyándose en el aprendizaje nocturno del torero. Al oro y a la simbología "terrenal"" de la "arena", una visión acuática, marina y plateada (los adornos del traje de luces y las patas de los propios toros están hechos de conchas y escamas). Al "redondel" de la plaza, un colchón cuadrado que pende vertical en mitad del espacio escénico. A la figura femenina —madre, amante, éxito, muerte, etcétera— directamente la encierra en una jaula.
El espectáculo, que tiene calidad conceptual y visual, y sobre el que se derrama la música de Santos como agua de mayo, no alcanza, sin embargo, el grado de fascinación que cabría esperar, porque le falla el desarrollo coreográfico que debería ser su principal soporte. Gelabert es fundamentalmente un autor de "solos" y ha desarrollado su propio lenguaje coreográfico a partir de su movimiento personal. El "solo" de

20 minutos con que arranca la obra tiene fuerza y alcanza momentos bellos dentro del terreno restringido que él mismo se marca, aunque le sobra la mitad. Pero el movimiento pierde claridad y garra expresiva al abarcar el espacio propiamente coreográfico y tratar de organizar las evoluciones de los demás, sobre todo en las escenas con el toro —representado por un cuarteto de bailarines— que se alargan sin medida. El tedio se instala, sólo salvado en la última parte por la proyección de fragmentos del No-Do donde puede verse a Belmonte toreando, charlando o yacente, y que saben a poco." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 20 de mayo de 1989.)

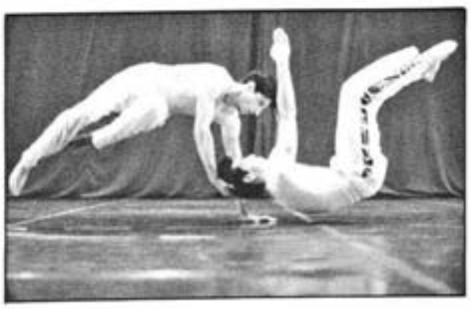
"Son movimientos desencajados, convulsos, que remiten a una tradición contemporánea que los intérpretes condicionan a una clave "española" del personaje. La vanguardia parece moverse en dos planos: la propia entidad de un tema de repertorio y, asimismo, la de una novedosa lectura de un clásico a partir de un montaje "descontextualizado". El torero de Cesc Gelabert es un personaje acuciado por lo trágico, por el miedo, un mito vulnerable y viviente que llena el escenario y arranca por momentos el sentimiento del público. Quiza uno de los intentos mejor logrados de llevar un tema taurino a las coordenadas de la danza contemporánea. La obra es la mejor creación hasta el momento en una compañia dotada de gran personalidad y en clara proyección ascendente hacia futuros montajes." (Ramón F. Reboiras. "El Independiente". Madrid. 28 de agosto de 1989).

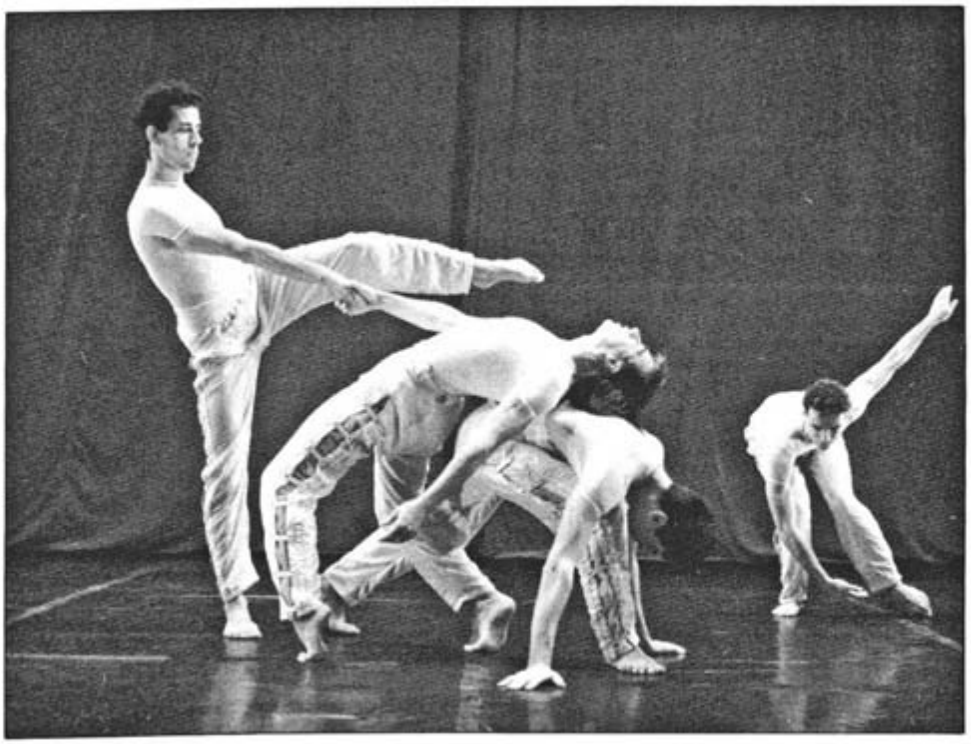
LANÓNIMA IMPERIAL. Barcelona

CÁSTOR Y POL.LUX

Coreografía y dirección: Juan Carlos García. Escenografía: Francesco Punti. Vestuario: Jordi Roig. Bailarines: Jordi Cortés, Juan Carlos García, Pere Jané, Alvaro de la Peña, Rafael Bonachela y Carles Salas. Estreno: 4 de abril de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona. Espectáculo en coproducción con la Generalitat de Cataluña, CNNTE y el Mercat de les Flors.

"(...) J. Carlos García lleva tiempo preparando a su grupo para perfeccionar nuevas formas de la danza, y realmente su espectáculo Castor y Pólux *resulta absolutamente novedoso. No es un ballet y si lo es, es decir, obedece a una concepción innovadora del ballet que no pretende sustituir sino abrir nuevos caminos; puede sorprender a alguien y provocar un rechazo, por entenderse que la danza no se ajusta a los moldes clásicos del género. Pero, mucho más fácilmente gustará a un público que desee asistir a un auténtico esfuerzo imaginativo, a una seria investigación sobre una nueva frontera —de ahi el acierto de la definición del ciclo— del ballet.*
En el programa de mano se habla siempre de la coreografía y no de ballet o danza. Puede ser acertado hacerlo asi. La dirección de escena ha buscado traducir, a través del movimiento coral, los sentimientos clásicos esenciales de la leyenda de Cástor y Pólux, *lo divino y lo humano, la razón y la pasión, la forma y el sentido. Para lograrlo ha dado vida, de hecho, a dos espectáculos diferentes, separados entre si de manera tan radical que su único punto de unión son los actores-bailarines y el propósito general de todo el montaje. Propósito que se desarrolla precisamente enfrentando las dos maneras de componer la escena, de mover a los danzarines y de expresar a su través la propuesta dramática.*
Tal vez se hubiera logrado —de pretenderlo— unificar el conjunto de los personajes, Cástor y Pólux y de lo que tras sus mitos se quiere significar, y no sé si más meritorio o más acertado. En todo caso, se ha ido por otra via.
La primera parte del espectáculo, la razón, la divinidad, es limpia, blanca, luminosa. Todo contribuye a ello: colores, luces, textos musicales, movimientos. Los danzarines no cesan nunca de bailar y componen imágenes bellas, colectivamente engarzados entre si en una acción común. Los propios tejidos son satinados, sedosos, frios, como lo es la razón que preside todos los movimientos.
En la segunda parte, destinada a la representación de la pasión de contornos humanos, el color es rojo; las telas adquieren la pastosidad de los tejidos cálidos; la música se hace mucha más profunda, mucho más espesa ; los danzarines se dislocan, se desarticulan, componen imágenes individuales, que además se rompen, se interrumpen. Hay mucho más teatro, hasta llegar cada danzante a cesar en su acción para adquirir los movimientos inarmónicos del paso humano, ajeno a la batuta de los instrumentos sonoros. No hay palabras, pero podría haberlas, cuando algunos actores bailan y otros actúan, desentendidos de la música que, sin embargo, les envuelve.
Es un espectáculo curioso; sin duda es el resultado de un trabajo imaginativo por buscar valores nuevos en un arte de siempre. Se ve con interés; no siempre se comprende, no siempre se mantiene el nivel, se dan desajustes entre los bailarines que provocan cortes de atención on el espectador. Pero el conjunto es muy rico y muy atractivo." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid. 7 de diciembre de 1989.)





Escenas de la coreografía "Cástor y Pol.lux", a cargo de Lanónima Imperial. (Fotos: Josep Aznar).

"Lanónima Imperial —que, con su segundo espectáculo, Cástor y Pólux, *inauguró el ciclo Fronteras del Teatro en la Sala Olimpia —se ha convertido, en sus tres años de existencia, en el grupo de danza contemporánea más interesante y más sólido de cuantos han surgido en los últimos años en el país. Compuesto exclusivamente por seis hombres y dirigido por Juan Carlos García (Bilbao,1957) trae a escena casi todo lo que se echa en falta en la mayoría de los jóvenes grupos españoles: interés por la composición coreográfica, profundización en la relación espacio-temporal propia de la danza y un cierto distanciamiento y bastante humor en el tratamiento del material que se maneja.*
Lamentablemente, también, una sala medio vacía de espectadores. No importa, ya vendrán. Lanónima —que tiene su base en Cataluña— se ha abierto ya camino en Francia, anda firmando contratos por toda Europa y pronto volverá con los avales debidamente legalizados del éxito en el extranjero, únicos capaces de movilizar ya a una afición que se ha ido haciendo cada vez más escéptica. El espectáculo toma como pretexto la dualidad humano/divina de los gemelos espartanos Cástor y Pólux para organizar un juego de oposiciones que García aprovecha con talento.
Dividido en dos partes, en la primera aparecen bailarines de blanco que, sobre una música minimalista y monótona, van tejiendo movimientos en el estilo aséptico y frío del formalismo americano —con el que el coreógrafo tiene lazos evidentes y saludables— que, en la segunda, sobre un fondo rojo y figuras en negro, van ganando intensidad y libertad a base de una energía dinámica explotada como carga emotiva, ahora ya sobre una música —Schumann, Brahms, Wagner y desgarrados cantos próximo-orientales— apasionada y romántica en sentido amplio.
Esta tensión entre la belleza formal y la expresión de la emotividad domina la obra, como ha dominado la historia de la danza, y aunque los bailarines no exhiben un nivel técnico homogéneo, logran, mediante un trabajo pulido y cuidado, hacer inteligibles las líneas, sugerir imágenes a menudo ambiguas, pero al tiempo claras y mantener el interés creciente durante los sesenta minutos del espectáculo." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 3 de diciembre de 1989.)

"(...) De un formalismo manierista a una superabundancia de movilidad que se apodera del espacio, los dos cuadros están menos distanciados de lo que pueda parecer, aunque sólo sea por su efecto antitético. La monotonía asfixiante de la partitura contrasta, al principio, con la habilidad con que han sido articuladas las dinámicas, en una progresión imparable que salva el espectáculo del tedio que peligrosamente amenaza su autocomplacencia en la forma. Cuando la música adopta la brusquedad a la que el gesto nos había ya habituado, éste se vuelve armónico y épico, con un Lohengrin cadencial que, en un auténtico "coup-de-teatre" final dejará la propuesta de la única forma que parece posible: abierta.
La explotación del arquetipo de la virilidad, entendida como un hombre adulto con voluntad de hegemonía fratricida —diría Amparo Moreno— es una de las claves de la malsana ironía que esconde el despliegue exhibicionista de vigor y hostilidad de los contrincantes que parecen pintados por Rembrandt y dispuestos a participar en la expedición de los argonautas, como Dióscuros dignos de la leyenda.
Los escarceos de los simbólicos hijos e hijastros de Leda, Zeus y Tíndaro, parecen filtrados, en el imaginario del coreógrafo, por la sensibilidad de una Margaret Mead para cuestionar los estereotipos de su propio entorno.
Un entorno masculino, lo que no es nada incidental en este caso, en el que brilla con luz propia la limpieza del gesto de Joaquín Sambaté y Jordi Cortés, dentro de un magnífico conjunto que incluye también a Pere Jané, Alvaro de la Peña, Carles Salas y el propio Juan Carlos García.
Un espectáculo más que recomendable que tiene la nada desdeñable virtud de reírse de sus limitaciones y de su propia incapacidad de trascender la mera dimensión expositiva." (Joan Matabosch. "ABC". Barcelona. 8 de abril de 1989.)





Sobre estas líneas, arriba, "La gallina ha dicho no", a cargo de Málaga Danzateatro. Debajo, integrantes de la compañía de María Antonia Oliver en "Ocho". En la otra página, María Rosa.

LA LICORNE. Las Palmas de Gran Canaria

ESTACIÓN DE NARCISOS
Del colectivo. Dirección: Sergio Lantigua. Intérpretes: Patricia Ballosini, Victoria Fuentes y Sergio Lantigua. Estreno: 21 de diciembre de 1988, en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife.

DIQUE SECO
Espectáculo compuesto por las obras: *Nicotina* y *Tirador de Elite*. Guión, dirección e intérprete: Sergio Lantigua. Música: Juan María Vidal. Estreno: 10 de agosto de 1989, en el Parque Cultural Viera y Clavijo de Santa Cruz de Tenerife.

DÚO ODIOSO
Guión y dirección: Sergio Lantigua. Intérpretes: Sergio Lantigua y Auxi de la Rosa. Estreno: 15 de agosto de 1989, en el pub "A bordo" de Santa Cruz de Tenerife.

MÁLAGA DANZATEATRO. Málaga

LA GALLINA HA DICHO NO
Coreografía: Thomé Araujo. Dirección, escenografía y vestuario: Josep Mitjans. Música: Rafael Díaz. Bailarines: Sandra Contreras, Thomé Araujo, Esperanza Tinoco, Manolo Cañadas, Belén Trujillo y Miguel García. Estreno: 21 de agosto de 1989 en el Teatro Municipal Miguel de Cervantes de Málaga, dentro del Festival Internacional de Teatro de Málaga. Espectáculo en colaboración con el INAEM, la Junta de Andalucía y el Teatro Municipal Miguel de Cervantes de Málaga.

MARÍA ANTONIA OLIVER. Barcelona

OCHO
Coreografía, dirección y escenografía: María Antonia Oliver. Vestuario: A. de Ponzoña. Música: Stephen Kent. Bailarines: Elisenda Muñoz, Aurora Gorriz y María Antonia Oliver. Película super 8. Guión: María Antonia Oliver. Realización: María Antonia Oliver y José Manuel López. Actriz: Aurora Gorriz. Estreno: 28 de abril de 1989, en el Auditorio Apart-Hotel Mediterráneo de Sitges dentro de la XXI edición de Sitges Teatre Internacional. Espectáculo producido con la colaboración de Teatre Obert, Festival Bailar España de Italia y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

"(...) En una primera valoración global, es preciso anotar en el capítulo de los problemas, la dificultad de ir más allá de la yuxtaposición de escenas autómatas en la estructuración de la pieza. Los mecanismos de recurrencia, autorreferencia, desenvoltura temática, etc.; el gran número de estrategias que pueden usarse para estructurar fundamentalmente una propuesta aquí sólo quedan apuntadas. Es una debilidad compartida por una buena parte de la creatividad más joven y no tan sólo en la danza, aunque, aquí en Sitges, contrasta con el rigor de la propuesta de Yolande Snaith, por ejemplo. Debe reconocerse que entre las escenas había

algunas especialmente intensas. El público premió con una atención muy especial un solo de María Antonia Oliver, e interrumpió con aplausos el final de una escena organizada sobre el tema dramático de la exigencia física de afecto que acaba convirtiéndose en agresividad.
Es un espectáculo desde luego interesante, de un gran frescor expresivo, con una banda musical magnífica de Stephen Ken, una buena actuación de Elisenda Muñoz, y otra mejor de María Antonia Oliver. Aurora Gorriz, presente en la película y en el escenario, con su físico enfermizamente delgado y la expresividad de su rostro, aporta un elemento inquietante. Siempre pensabas que acabaría rompiéndose." (Joan Casas, "Diario de Barcelona". Barcelona, 30 de abril de 1989.)

BALLET DE MARÍA ROSA. Madrid.

Dirección artística: María Rosa. Cantaores: Antonio Barbate y Chaquetón. Guitarristas: Antonio Amaya y Andrés Heredia. Bailarines: María Rosa, Maribel Martín, Carlos Vilán, Virginia Domínguez, Mar López, Armando Álvarez, Javier Palacios, Antonio Pardo, José de los Ríos, Pilar Azorín, Beatriz Barceló, Rosana Cumani, Almudena Díaz, Belén Góngora, Pilar Pastor, Eva Pérez, María del Puerto, Cristian de Málaga, Chema Fernández, Gabriel Llul, Luis Rodríguez, Julián Martínez y Antonio Salmerón. Durante la temporada 1989-1990 han presentado las siguientes coreografías:

EL SOMBRERO DE TRES PICOS
Coreografía: Antonio. Música: Manuel de Falla. Libro: Gregorio Martínez Sierra. Figurines y decorados: Lina, Victoria Portillo y Enrique Burgos.

SORTILEGIO DE LOS COLLARES
Coreografía: Antonio. Música: E. Granados. Vestuario: Lina.

ANDALUCÍA BAILA
Coreografía: Pilar López, Antonio, María Rosa y Juan Quintero. Todas estas coreografías fueron estrenadas el 29 de marzo de 1989 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.

"Dos piezas de muy distinto signo componen el programa. En la primera, una esperada resurrección: la clásica coreografía que Antonio realizara para El sombrero de tres picos, *de Manuel de Falla. Pieza de seguro éxito, gracias al argumento de Gregorio Martínez Sierra y a la extraordinaria música del maestro gaditano, es uno de esos clásicos infatigables, fruto apetecible para cualquier compañía e irresistible para cualquier coreógrafo español. La de Antonio es, sin duda, una de las más celebradas versiones. Colorista, sabrosa, se unen en ella los aspectos meramente coreográficos con los expresivos. La parte del león, lógicamente se la lleva el molinero —no hay que olvidar que este papel fue durante muchos años santo y seña del bailarín dignísimo heredero de Massine— para quien compuso una brillante y lucida farruca. Junto a él, destacan la ligereza de la molinera, la caricaturizada estampa del corregidor y la enhiesta postura de Garduña.*
Y, como no podía ser menos, El sombrero *volvió a encantar. A pesar del exiguo escenario del*



Centro Cultural, la coreografía de Antonio resucitó de manera brillante, con un excelente Carlos Vilán, vibrante y expresivo, como molinero, y una María Rosa comunicativa, que ha adaptado el papel de molinera a su particular baile. A su lado, José de los Ríos, Beatriz Barceló, Antonio Pardo y Maribel Martín.
La segunda parte la compone un cuadro flamenco, inevitable en todo espectáculo de danza española. Tras interludio de un bello Sortilegio de los Collares, *misteriosa coreografía de Antonio sobre la Danza XI de Enrique Granados. María Rosa, presenta, bajo el título de* Andalucía baila , *una sucesión de estampas flamencas, sin conexión entre sí, y en la que tan sólo una* Sueño en la serranía *—posee argumento—. Malagueñas, caracoles y tanguillos desembocan en un esperado final por bulerías, en el que la danza flamenca despliega toda su magia, con el cante magnífico de Chaquetón —al que acompañan Morito, Antonio Amaya, Andrés Heredia y Antonio Moreno— presidiéndolo."* (Julio Bravo. "ABC". Madrid 16 de septiembre de 1989.)

MARIO MAYA COMPAÑÍA DE DANZA. Sevilla

TIEMPO, AMOR Y MUERTE
De Mario Maya. Dirección: Mario Maya. Música: José Antonio Rodríguez. Coreografía: Mario Maya. Intérpretes: Carmen Osado, Mario Maya, Belén Maya, Antonio Reyes, J. M. "Mistela", Juan de los Reyes, "Torombo", Tania Lázaro, Pepa Alba, Leonor Caballos, Juan de los Reyes. Cantaores: Patro Soto y Morenito de Illora. Guitarristas: Paco Jarana y Antonio Gámez. Vestuario: R. Sánchez Bermejo y M. Ortega Alegre. Estreno: 11 de octubre de 1988, en el Teatro Lope de Vega, dentro de La Bienal de Arte Flamenco "Ciudad de Sevilla".

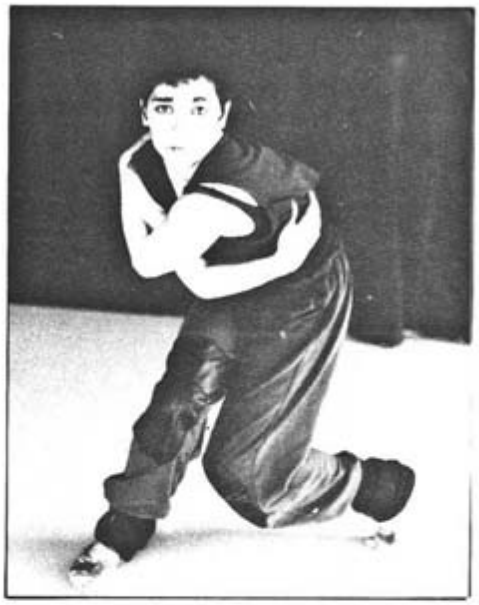
"A uno le gustaría expresar públicamente su pasión por un bailaor que tiene, en el giro de los dedos, desde el pulgar hasta el índice, y en la cadencia de los pies y en la colocación de la cabeza privilegiada y en la apostura mágica de una cintura que es cimiento y giraldillo. Pero no ha sido así, no es posible que sea así. Hay el tremendo error del desconocimiento, del olvido —quizás involuntario pero inadmisible— de quienes han colaborado para que Tiempo, amor y muerte *constituya un hito. Lo siento Mario, pero su desafío está perdido. Cuando se quiere hacer un equipo hay que contar con todos. Tanto vale el guitarrista como el que limpia los zapatos. Y a todos, absolutamente a todos, hay que situarlos —en su sitio, eso sí— en el cartel de mano. Incluso a ti mismo. Por eso quizás, hay que perdonar, el error pero nunca olvidarlo.*
Nadie —salvo tú mismo en tono menor y José Antonio Rodríguez y Pablo Muela— tiene cabida en el díptico que entregaron a la entrada. Y es una pena. Lo es porque como tú bailas el martinete no lo baila ningún nacido. Ni antes ni después. Las manos —¡qué giro lento de los dedos!— son luces y los pies son relámpagos suaves. Se puede bailar gitano pero es imposible bailar más armónico.
Tu "tiempo" es el tiempo de los amaneceres; tu "amor" es la armonía; tu "muerte" es lo oscuro. Y José Antonio Rodríguez —galáctico, con una música casi cósmica— ha sabido prender los alfileres gordos del bordón, a la ropa limpia y blanca que se mece en unos cordeles que bambolea el aire.
Te negaste al final, Mario, a bailar por bulerías. Unos pasitos y nada más. Pero no importaba, Mario Maya, "giraldillo del baile", Giralda de la armonía, se le puede y se le debe, perdonar un olvido imperdonable: no citar a ninguno de los que han hecho posible que el tiempo, el amor y la muerte se hayan convertido en bella absoluta e incomparable. No porque sea más alta ni más baja, sencillamente porque es bella.
María la Canastera —¿te acuerdas, Mario, te acuerdas?— se hubiera roto hasta el refajo con tu baile por alegrías. Y las chumberas del "camino del Monte" —¡qué hermosura de camino con ribetes negros!— se hubieran vuelto de miel.
A lo peor se me nota mucho que el cobre y el hierro dan bronce. Es imposible perdonar un error humano. Pero a los genios hay que perdonárselo todo. Y Mario —ustedes perdonen— es bronce genial." (Miguel Acal. "Diario 16". Sevilla. 12 de octubre de 1988.)

"En esta primera parte de su espectáculo, Mario expuso el tiempo como búsqueda permanente de la felicidad vislumbrada y perdida, el tiempo como miedo e impotencia ante lo desconocido. Una excelente luminotecnia, unida a un vestuario cuidado —donde predominaron los colores cálidos y las telas de raso— pusieron al público en precedente del estilo imprimido por quien fuera Giraldillo del Baile en 1982.
El mismo director de la obra especificó en rueda de prensa que en esta ocasión había rehuido el elemento gitano, presente anteriormente en

otras de sus obras, tocando el tema del tiempo como cosa urbana, estilista. Asimismo, Mario Maya decidió abordar la pieza Amor *desechando la versión socorrida en la que dos hombres se disputan a una mujer.*
Carmen Osado y Mario Maya interpretaron la parte romántica de la pieza Amor *en tanto que Belén Maya y Antonio Reyes se ocuparon de dar vida al tópico. Fue la pieza* Muerte *la que más elogios recibió. Tres maletillas hacen sus primeras incursiones en tentaderos, hallando finalmente muerte uno de ellos. La utilización de una malla transparente donde se proyectaron diapositivas con imágenes taurinas y la representación del entierro al fondo lograron unir la estética, la plástica, la música y la danza con gran destreza.*
Acompañaba a Mario Maya, "El Mistela" quien días atrás pisara el escenario del Teatro Lope de Vega en busca del Giraldillo del Baile, que finalmente se llevó Javier Barón. Por su parte, Mario se prodigó más en esta obra que en sus anteriores trabajos." (S. E. "ABC". Sevilla. 12 de octubre de 1988.)

"Tiempo, amor y muerte *constituye ahora el vehículo para que Mario Maya experimente en la escena nuevas vertientes de la danza gitana. En el trazo coreográfico de esta obra demuestra que las influencias del ballet y jazz no le resultan ajenas del todo.*
Maya evade la anécdota fácil. Establece una interrelación entre la vida, el movimiento del cuerpo, en el espacio y el ritmo dentro del tiempo; plasma dos variantes del amor y recrea el rito de la tauromaquia por medio de una pequeña historia, donde los personajes y sus acciones se pueden descifrar a la manera de símbolos.
Mario Maya hace énfasis en esta coreografía de los dos elementos que establece en la primera parte del tríptico, a pesar del importante papel que efectúa el diseño lumínico. El hombre sumergido en un lapso determinado, encuadrado a un espacio específico, sometido a un sino que dará razón de ser a su existencia.
El amor y la muerte para este coreógrafo y bailarín español constituyen los dos destinos inevitables para el hombre durante su vida. La intensidad que adquieran estas opciones serán aquellas que él escoja.
Para Mario Maya pueden ser varias las opciones del individuo para el amor, realización máxima del ser, acto creativo o de fertilidad, la ternura juvenil o frivolidad. En cambio, la muerte la plasma como una inmolación ineludible, producto de su condición humana, de manera de tomar conciencia de su finitud, una supremacía de la naturaleza.
Sin embargo, a pesar de la pulcritud del diseño coreográfico, Maya controla demasiado la expresividad de sus intérpretes. La uniformidad se erige aquí en limitante que asfixia. Estandariza las personalidades de sus intérpretes que han sido educados artísticamente en la libertad del espíritu.
De esta forma la lucha que llevan a cabo los intérpretes —incluso el mismo Maya— entre seguir la secuencia fijada y el impulso creativo, que nace del momento, provoca una tensión escénica no prevista.
Por lo contrario, en "Los Cavales" Mario Maya retoma en forma magistral el llamado de la naturaleza. El calor generado por la pasión flamenca dilata los cuerpos y los transforma en conductos que comunican el centro de la Tierra con la superficie.
El espacio del foro se convierte en zona telúrica; los golpes del suelo provienen, más que de los pies de los bailarines, del reacomodo de capas de lo más profundo de la corteza terrestre. El aire que circunda a los bailarines adquiere la densidad de la lava, en tanto que las voces de los cantaores y el sonido de las guitarras devienen en el sonido de un hábitat de cruel belleza.
No hay anécdota, únicamente hombres y mujeres que cantan y bailan en un espacio mágico. Sólo un ritual alejado de las luces oropelescas que ha vuelto a ser investido con su magnificencia.
Maya ofrece una danza que se nutre de las raíces de un pueblo, entendida esta palabra no como propia de un discurso político, sino en el concepto más cercano que ofrece la antropología.
Intentar traducir en palabras —o siquiera intentar describir— el movimiento de Mario Maya se erige en una tarea que no es fácil. Maya ha hecho suya la sabiduría que a lo largo de muchísimo tiempo ha venido depurándose gracias a muchísimos maestros, desde la emigración del lugar donde nació el germen de lo que hoy conocemos como Danza Flamenca." (Oscar Flores Martínez. "El Universal y la Cultura". México, D. F. 2 de noviembre de 1988.)

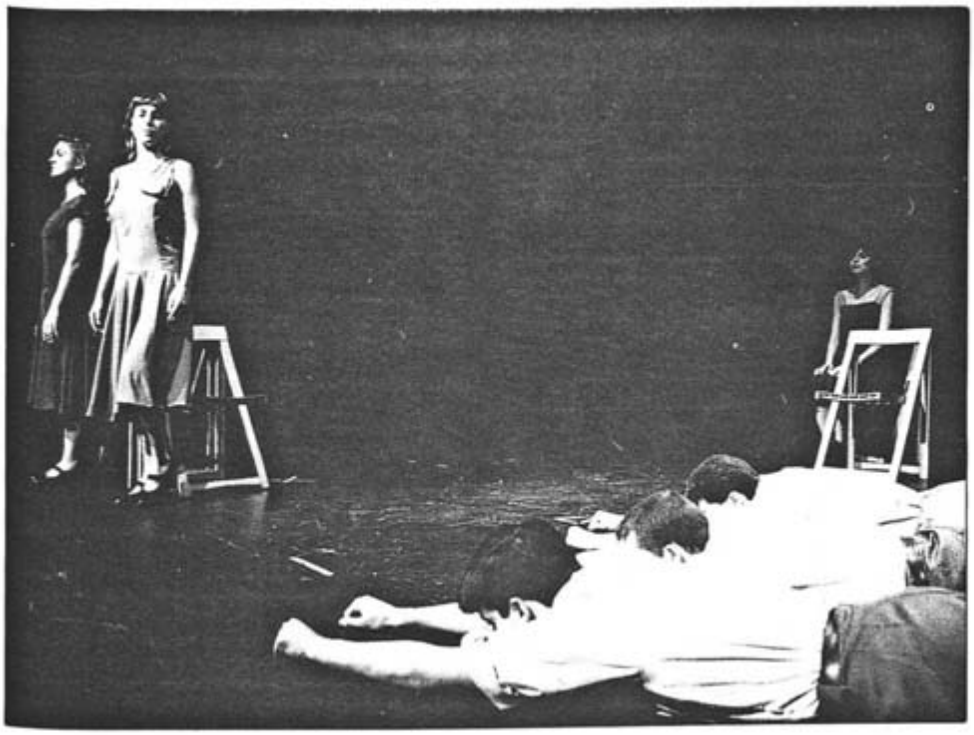




Arriba, una escena de "A tu vera", de la compañía Metros. (Foto: A. Castillo). Debajo, Mónica Valenciano en "¡Aúpa!. En la otra página, el espectáculo "Helena y los sueños", de Teatro Movimiento.

METROS. Barcelona.

A TU VERA
Coreografía y dirección: Ramón Oller. Escenografía: Ramón Oller y Mercedes Boronat. Vestuario: César Olivar. Música: La Venta, Paco de



Lucía, Imperio Argentina. Bailarines: Ramón Oller y Mercedes Boronat. Estreno: 21 de abril de 1989 en la Sala Rialto de Valencia, dentro del festival "Dansa Valéncia '89". .

QUÉ PASÓ CON LAS MAGDALENAS
Coreografía y dirección: Ramón Oller. Escenografía y vestuario: César Olivar. Música: Óscar Roch. Grabaciones de música española: Imperio Argentina, Rocío Jurado, Estrellita Castro y Miguel de Molina. Bailarines: Clara Andermat, Martí Boada, Marta Carrasco, Jordi Cortés, José Giménez, Anne Molín, Alicia Pérez-Cabrero, Cristina Perairez, Eva López, Carles Salas, Ramón Oller y Mercedes Recacha. Actores: Lola Lizarán y Ferrán Audí. Estreno: 23 de marzo de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona.

MÓNICA VALENCIANO DANZA. Madrid

¡AÚPA!
Dirección: Mónica Valenciano y Norma Kraydeberg. Coreografía: Mónica Valenciano. Música: Isabel Montero y Norma Kraydeberg. Bailarina: Mónica Valenciano. Estreno: 15 de abril de 1989, en el Centro Cultural de Pinto (Madrid).

"La danza moderna tiene (históricamente y aún hoy) dos fuentes de evolución: la búsqueda de un expresión personal y la investigación objetiva de la relación entre forma y expresión en el ámbito del movimiento. Por eso cuando sale un creador en quien se reconoce la decisión de zambullirse en la fuente de la expresión propia, se le saluda como un acontecimiento. Es el caso de Mónica Valenciano —la joven coreógrafa canaria que presentó el martes su primer espectáculo, ¡Aúpa!— aunque se pueda opinar que a sus cinco solos les falta elaboración o que difícilmente puedan constituir en su estadio actual un espectáculo completo, con sus cuarenta escasos minutos de duración.
El movimiento de Valenciano es golpeado, sacudido, a menudo violento; siempre va de dentro afuera, como reaccionando a golpes, y las extremidades —incluyendo el soporte de las piernas— caen como pueden como consecuencia del impulso inicial. El informalismo es total, pero la riqueza de posibilidades que abre es muy amplia. No juega con la repetición como truco ni explota las imágenes como sustitutivo del movimiento, pero va creando secuencias peculiares que cobran vida y generan imágenes visuales que permanecen." (M. R. "El País". Madrid. 11 de abril de 1990.)

TEATRO MOVIMIENTO. Madrid

HELENA Y LOS SUEÑOS.
Idea y dirección: Adrián Daumas. Vestuario: Escuela de Diseño (Asociación de Creadores para la Moda de España). Intérpretes: Carmelo Blanco, Cristina F. Samaniego, José Manuel Arenas, Iosune Onraita, Alberto Espinosa y Cristina Fenollar. Estreno: 28 de enero de 1989, en la Sala Alfil de Madrid. Espectáculo en colaboración con la Junta Municipal de Retiro y la Escuela de Diseño (Asociación de Creadores para la Moda de España).

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA. Madrid

Director artístico y bailarín estrella: José Antonio. Artista invitada: Merche Esmeralda. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Benito Lauret. Bailarines: Ana González, Aida Gómez, Juan Mata, Curro Martín, Candy Román, Antonio Márquez, Joaquín Cortés, Luis Carmona "Habichuela", Juan Cantero, Ana Jerez, Diego Llori, Francisco Guerrero, Luis Ortega, Eduardo Solís, José Ortega, Javier Bagá, José Tauste, Manuel Román, Juan Manuel Lillo, Óscar Jiménez, Jesús Florencio, José Antonio Arroyo, Pepe Luna "Tauro", Rocío Espada, Ana López, Adelaida Calvín, Montserrat Marín, Adoración Carpio, Cristina Catoya, Rosa Álvarez, Silvia de la Rosa, Magdalena Rodríguez, Luisa Samper, Dolores Pelta, María Jesús García, Nieves Roche, Pilar Sanz, Cristina Jerez, Reyes Orozco, Cristina Visus, M. Jesús Carbajosa, Carmen Esteban, Fuensanta Ros y Silvia Ortega.
La compañía mantiene todas sus coreografías en repertorio y además en la temporada 1988-1989 han estrenado las siguientes coreografías:

FANDANGO DE SOLER
Coreografía: José Antonio. Música: Fray Antón Soler y Claudio Prieto. Figurines: Pedro Moreno.

SOLEÁ
Coreografía: Merche Esmeralda. Música: popular.

FLAMENCO
Compuesta por las siguientes coreografías:
Caracoles: coreografía de Martín Vargas. Música: popular.
Farruca: coreografía de Juan Quintero. Música: Popular.
Bulerías: coreografía de Juan Quintero. Música: popular.

"(...) La primera parte del programa está compuesta por coreografías de José Antonio y José Granero. El Fandango de Soler, *de José Antonio, quiere ser un ballet actual con sabor dieciochesco. No le sale porque José Antonio, como tantos coreógrafos españoles actuales, está engolfado en el estilo aflamencado más superficial y, por más que trate de apuntar detalles de escuela antigua éstos quedan sumergidos en el machaqueo del zapateado flamenco y en el diseño coreográfico espacial de revista, que juntos producen un barullo estilístico que deshace toda posible gracia y que no se puede bailar bien.*
La Alborada del gracioso *—un solo lucimiento para José Antonio— y el* Bolero *son dos piezas que Granero hizo en 1982 para un programa especial del Ballet Español de Madrid en homenaje a Maurice Ravel. Sigue sin funcionar, esta vez porque opta por el gran espectáculo, muy alejado de la letra y el espíritu de Ravel. Todas las versiones logradas del* Bolero *respetan la unidad esencial de la obra, su desarrollo en círculos concéntricos, la laboriosa progresión hasta un clímax llevado por un ritmo obsesivo: justo lo opuesto del despliegue de vistosidad —a pesar de todo, barata— de las entradas y salidad que rompen el sentido de progresión y de las arbitrarias y reiterativas patadas en el suelo que son el "ketchup" de los coreógrafos españoles —se echan encima de todo para que parezca que lo insípido tiene algún sabor—."* (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 4 de diciembre de 1988.)

"(...) Este primer programa del Nacional no ofreció ningún estreno propiamente dicho. La

primera parte transcurrió, literalmente, sin pena ni gloria. Comenzó con el Fandango de Soler, una serie de cuadros de costumbres, que recrean el ambiente dieciochesco con agilidad y cromatismo, dentro de la línea de la escuela Bolera. Siguió con la Alborada del gracioso, un solo virtuosista, con alguna pirueta feliz, y concluyó la primera parte con Bolero, en coreografía de José Granero, una nueva versión de esta pieza que ya interpretara el Ballet Español de Madrid, dirigido por Granero y José Antonio, El Bolero de Ravel es una de las coreografías más difíciles de atacar, de hacer algo nuevo, original o con autonomía propia. Se tiende a caer en lo obvio, en lo evidente, o en una artificiosidad que puede hacer aguas tras el brillo. Granero no consiguió un Bolero redondo, pero sí digno. Con un enérgico preámbulo, y unos continuos juegos de espejos, personajes, colores y luces en un incesante tejer y destejer, flujo y reflujo sin acumulación matemática y un final, eso sí, grandioso y previsible. Esta nueva versión suya es, para mí, más interesante que la de 1982, y aunque el resultado no sea dichoso es reconfortante esa tentativa de un bolero infiel, que no sigue las pautas de la inevitable progresión, esa difícil facilidad que sólo un genio puede superar y que tantos otros pueden mediocrizar.

Bodas de Sangre, basada en el texto de Lorca, es una gran obra, y su triunfo fue absoluto, Bodas... es un ballet narrativo que cuenta — con la danza— una historia, y lo hace con gran acierto. La simpleza recargada, que emplean otros para desarrollar historias en ballet, es sustituida aquí por la sencillez expresiva. La sobriedad es la palabra que mejor define este espectáculo: desde el decorado a los movimientos.

Esta obra de trazos directos, símbolos inmediatos y de acción cierta, está llena de detalles sabios, como la foto de la boda, el emparejamiento de baile... Antonio Gades, artista intuitivo y creador, con muchos años, sabe muy bien desnudar el drama, desmenuzarlo para, una vez digerido, ofrecerlo de una manera clara y brillante. Intensa.

El final, el duelo a navajazos, es un "tour de force", sin música, con un foco de luz claroscuro y movimientos ralentizados..., antes del grito sordo, el gemido mudo, el dolor de siglos de la novia, doblemente sola. La obra es breve y no tiene demasiado baile, lo que no es un error, pero sí un reproche egoísta, porque ver bailar a Antonio Gades fue, y sigue siendo una verdadera delicia.

Gades vuelve, por ocho días, al Nacional, de donde nunca debió partir. Pero la política y el arte no siguen siempre los mismos caminos." (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 5 de diciembre de 1988.)

"Decepcionante fue la representación del Ballet Nacional de España, dirigido por José Antonio, en el Teatro de la Zarzuela. Si en todo ballet es poco disculpable la falta de ensayo, en el Nacional resulta alarmante. El estreno nos pareció que equivalía a una de las primeras pruebas en las que aún se está conformando la coreografía. El cuerpo de baile no sólo bastante flojito sino que incluso da muestra de no haberse aprendido la lección suficientemente. De esta manera, la primera pieza interpretada, Fandango de Soler, estuvo falta de expresividad, pero sobre todo carente de conjunción dejándonos una imagen desvaída y deslavazada.

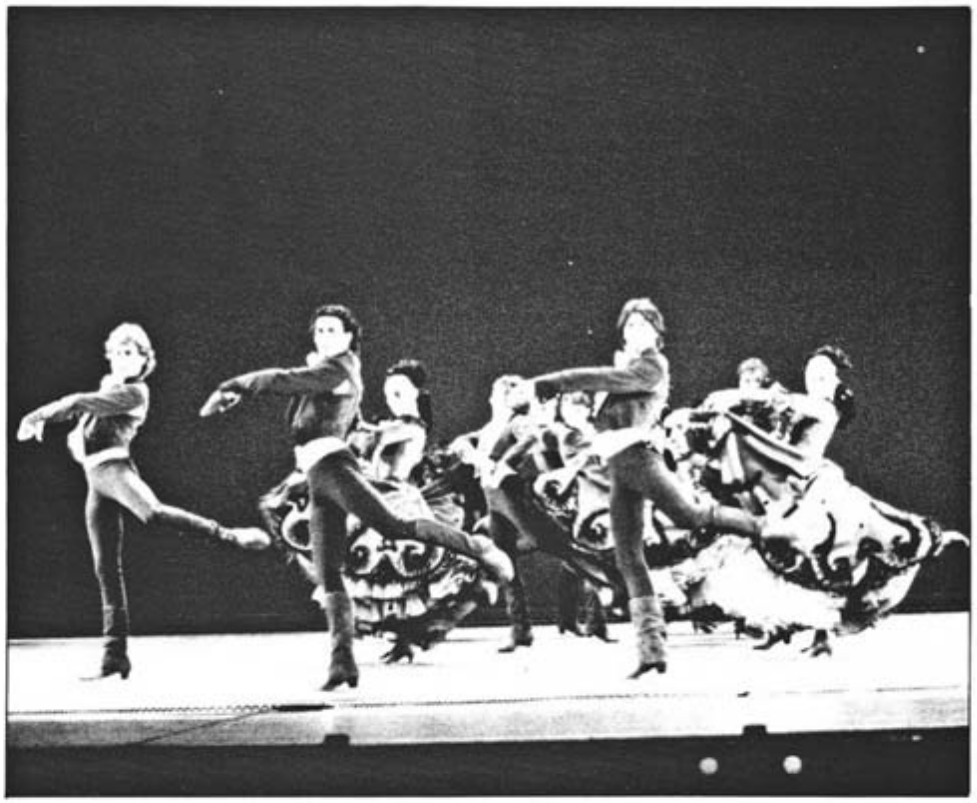
En la Alborada del gracioso, José Antonio, único interprete de la danza, obtuvo el mayor reconocimiento. Se sintió a gusto e hizo un derroche de facultades y de técnica, aunque no de arte. Sorprendió pero no emocionó. La coreografía acusó una imaginación muy limitada.

En la pieza de Ravel, Bolero, vimos un baile algo más atractivo en la actuación concretamente de Juan Mata y Ana González. El conjunto, sin embargo, siguió sin mejorar gran cosa. En lo único que sintonizaron fue en contagiarse de la monotonía. Parecía más un ejercicio de baile que un espectáculo cara al público.

La segunda parte, con Bodas de Sangre, aportó más ilusión y pudimos despertarnos del letargo. La coreografía de Antonio Gades y la música de un compositor y guitarrista, Emilio de Diego, que ha trabajado muchos años al lado de Gades y conoce perfectamente su forma de hacer, provocaron que el espectáculo subiera muchos grados. El duelo artístico de José Antonio en él y Antonio Gades funcionó bien, complementado por Aida Gómez, en su interpretación de la novia. El éxito de público, tanto en la primera parte como en la segunda fue espectacular, escuchándose varios minutos las ovaciones. Creo que en conjunto un ballet nacional que trabaje tan poco no lo merecía." (Eugenio Cobo. "Ya". 4 de diciembre de 1988.)

"Soleá" —el gran estreno de esta temporada del Ballet Nacional de España— es un melodrama gitano a base de familias rivales, celos, traiciones y venganzas en el que no faltan ni los presos ni los guardias civiles, ni el señorito arrogante que atropella a la gitana-reina. Lo único que escasea es el flamenco, porque la música orquestal que Manolo Sanlúcar ha compuesto especialmente para la obra de José Antonio, aunque se inspire en algunos ritmos, deja poco margen y crea en escena un ambiente pretencioso, desvaído y con escaso carácter. Sanlúcar es también, según se ha dicho (porque en el programa no se le atribuye), el responsable del libreto excesivamente recargado y difícil de representar, aunque con buen potencial para un ballet de este tipo.

El ballet de José Antonio falla también en su estructura y desarrollo: las primeras escenas, de representación costumbrista, acumulan vistosidad y están bien representadas, siempre dentro del tópico, pero cuando la tragedia se pone en marcha, con la seducción de la Soleá (Merche Esmeralda) por el Payo (Antonio Márquez) y los pasos a dos, a tres y solos se van produciendo



Dos espectáculos del Ballet Nacional de España. Sobre estas líneas, "Fandango". En la otra página, "Flamenco". (Fotos: Paco Ruiz).

en monótona sucesión —como si se hubieran acabado a la vez las ideas y el presupuesto— el interés se va diluyendo. Los coreógrafos del ballet español se preocupan mucho por estudiar la técnica clásica, que les aporta bien poco, pero con frecuencia desconocen las reglas del desarrollo de los ballets narrativos clásicos, que demuestran la necesidad de un ritmo interior en la sucesión de escenas y variaciones y en el desenvolvimiento del relato dramático.

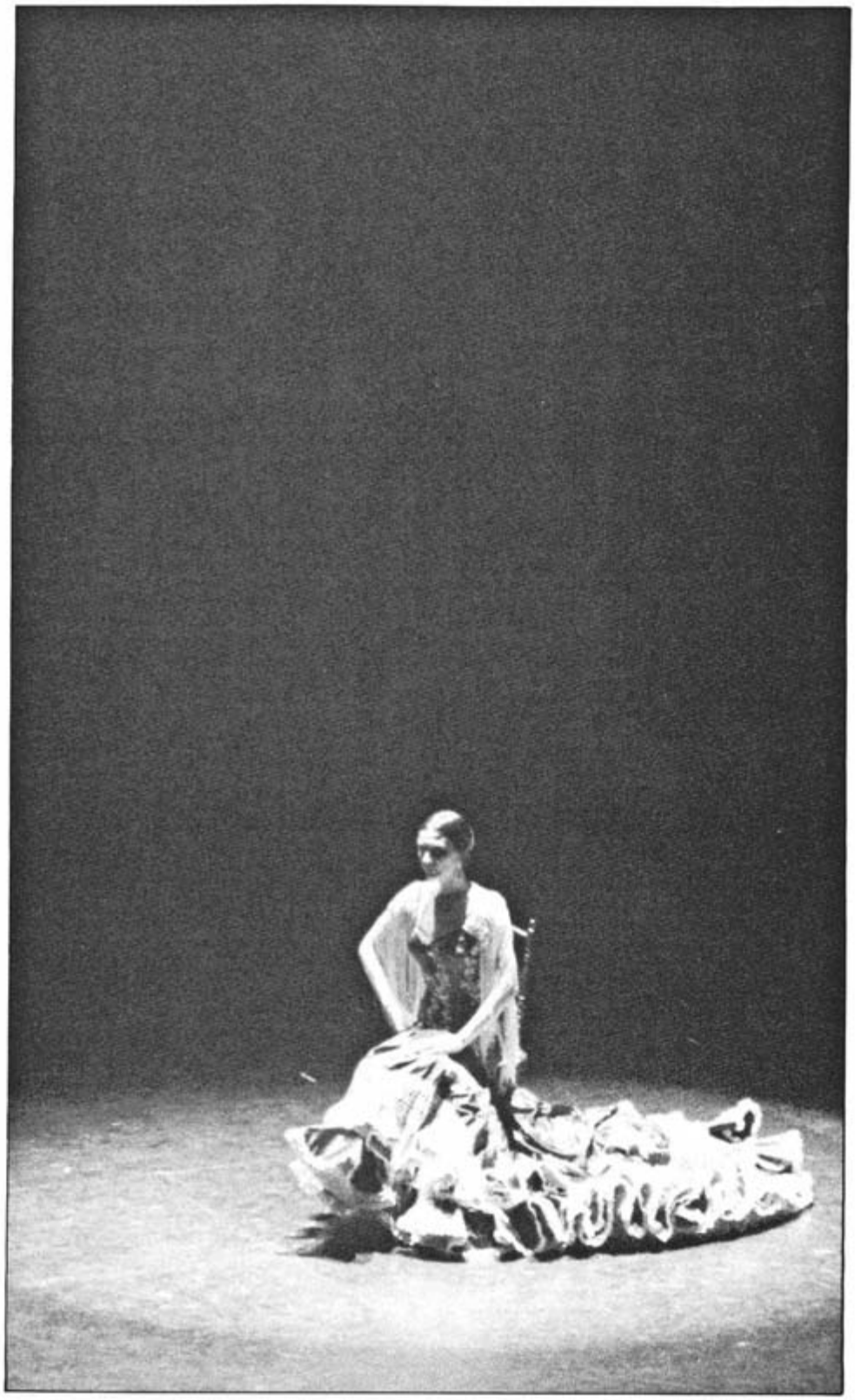
La interpretación es correcta por parte de todos, dentro de unos personajes poco elaborados literaria y coreográficamente: Aida Gómez (Márgara) y Antonio Márquez (El Payo) ponen convicción y los flamencos —el guitarrista Habichuela y el cantaor Juan Cantero, reconvertidos en bailaores de ambientación, ya ni tocan ni cantan— consiguen dar vida a alguna escena. José Antonio (Ramón, el enamorado) se ha hecho un papel excesivamente dramático en el que sus cualidades de virtuoso de la técnica seducen poco.

El verdadero interés está en Merche Esmeralda que encuentra, en medio del desangele general, la forma de brillar como la verdadera estrella que es: su presencia escénica tiene tal fuerza y su menor gesto tal verdad, que ella sola es casi capaz de levantar el espectáculo. La Esmeralda maneja con gran dominio toda la gama de la expresión flamenca, sobre todo si está —como en alguna escena al principio— en clave irónica. Pero la calidad de su movimiento hace que no pierda fuerza y carácter al pasar de bailaora a bailarina y actriz, que lleve autenticidad consigo, aunque en el barullo de cuchilladas y sangre que se arma al final, exprese sobre todo desaliento." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 19 de diciembre de 1988.)

"(...) En primer lugar, la música de Sanlúcar, que ha vuelto de demostrar su gran categoría no sólo como guitarrista, sino también como compositor, con momentos verdaderamente hermosos en su partitura, como ese paso a dos, dibujado con bellísimas melodías y coloreado con una delicadísima orquestación. En segundo lugar, momentos coreográficos de gran acierto (aunque a Soleá *le pesen algunos minutos —comentario general que se oía al final de la representación—). Y, sobre todo, la altísima calidad de los intérpretes.*

Encabezado por una gran señora de nuestra danza, Merche Esmeralda —chispeante y dramática, dominadora de la escena, poseedora de un baile personal y atractivo—, el reparto mostró un equilibrio y un nivel extraordinarios. Destacan en él José Antonio, de técnica excepcional; Aida Gómez, fresca y expresiva; Antonio Márquez, poseedor de un magnífico nervio; Juan Mata, seguro y sobrio; Candy Román, Joaquín Cortés, Currillo, Luis Carmona "Habichuela", Juan Cantero, Ana Jerez, Curro Martín y Pepe Luna "Tauro"; y junto a ellos, un cuerpo de baile espléndido, cuya calidad es la principal baza de este Ballet Nacional de España, y que hace comprensible el afán de José Antonio de llenar con ellos el escenario, aun a costa de dotar de cierta confusión a las escenas corales.

Es Soleá, *en resumen, una obra con cuerpo, a la que hace falta que se la moldee un poco más y se le otorgue esa redondez definitiva que la asiente dentro del cada vez más amplio repertorio del Ballet Nacional."* (Julio Bravo. "ABC". Madrid. 19 de diciembre de 1988.)



COMPANYIA NATS NUS DANSA. Barcelona

STRANGERS IN THE NIGHT
Coreografía y dirección: Toni Mira. Vestuario: Anita Sola y Antonio Belart. Bailarines: Sergi Ayno, Toni Mira, Claudia Moresa, María Muñoz Prior y Rosa Pino. Estreno: 10 de mayo de 1989, en la Sala Grande del Teatro Adriá Gual de Barcelona, dentro del ciclo Dansa al Teatre Obert.

COMPAÑIA DE PACO MOYANO. Granada

AUSENCIA
Textos: Miguel Hernández. Guitarras: Paco Jarana y José Camacho "Piripi". Caja y palmas: Lorenzo Molina. Cante: Paco Moyano. Baile: Eva Garrido "La Yerbagüena". Estreno: 22 de julio de 1989, en la Plaza del Carmen de Alhama de Granada, dentro del I Festival del Teatro Flamenco.

REAL BALLET DE CÁMARA DE MADRID. Madrid

Director general: Eduardo Risler. Dirección Artística y coreografía: Margarita de Diego. Vestuario: Luisa Martínez. Elenco: Margarita de Diego, María Jesús Romero, Emma Sanz, Pilar Belda, Carmen Medina, Marisol Moreno, Elda López, Javier Avilés, Miguel Cortés, Silvestre Etxabe, Beatriz Varona, Maida Iglesias, David Merlo y Marta Visus. Durante la temporada han presentado las siguientes coreografías.

LAS SÍLFIDES
Música de Federico Chopin.

LA SIESTA DEL FAUNO
Música de Claude Debussy.

LAMENTO DE ARIADNE
Música de Jules Massenet.

EL ESPECTRO DE LA ROSA
Música de Carl María von Weber.

PAS DE TROIS
Música de Peter Tchaikovsky.

LA MUERTE DEL CISNE
Música de Camille Saint-Saëns.

PAQUITA
Música de Ludwing Minkus.

BALLET TEATRO ESPAÑOL DE RAFAEL AGUILAR. Madrid

YERMA
Ballet sobre el drama homónimo de Federico García Lorca. Coreografía: Rafael Aguilar. Música: Flavio Pérez y Ramón Ferrant. Escenografía: Miguel Berrocal. Bailarines: Maleni Mexía, Jorge Luis Cavilla, Manuela Aguilar, Beatriz Martín, Javier Benegas, Víctor Muroleyva, Cristina Álvarez y Juan Carlos Rúa. Cantaores: "La Gitana de Bronce" y Juan Montoya. Guitarristas: Paco Cortés y José Jiménez. Estreno en España: 3 de noviembre de 1988 en el Teatro Albéniz de Madrid.



Sobre estas líneas, bailarina de la compañía Nats Nus Dansa en "Strangers in the night". (Foto: Andreu Catalá). En la otra página, bailarines del Taller de Dansa Contemporània de L'Institud del Teatre. (Foto: Pau Ros).

"Rafael Aguilar es el coreógrafo español que más méritos ha acumulado en la ineludible tarea de renovar la expresión escénica del baile español y especialmente del flamenco. Su afán por incorporar el espíritu —más que la técnica— de la danza contemporánea y potenciar las vías de evolución de la coreografía tradicional le han proporcionado algunos éxitos y más de un escándalo.
Aguilar ha vuelto ahora a Madrid con una compañía de indudable calidad y un montaje nuevo —sobre la Yerma *de Lorca—, estrenado hace unos meses en el Festival de Versiliana de Italia, país en donde el trabajo de Aguilar es muy apreciado, que cuenta con bastantes elementos a su favor: un versión monumental del* David de Berrocal *como único elemento escenográfico que da empaque a la producción, aunque deja flotando en el ambiente la idea de que el verdadero problema de* Yerma *es no haber sido raptada a tiempo por King Kong; la soltura con que Aguilar maneja el lenguaje expresivo del flamenco, especialmente en los pasos a dos, y, sobre todo, una Yerma (Maleni Mexía) de oro, que aunque por su extremada juventud y su aparente fragilidad pareceria en principio no dar el tipo, se revela como una intérprete excepcional.*
Bailarina de amplio registro técnico, capaz de dar a cada movimiento su sentido y a cada expresión su valor, Mexía es también una "bailaora" solvente y seria, y en conjunto perfila una Yerma inesperada, casi adolescente, cuya marginación social y afectiva revela carencias más antiguas y profundas que las de su triste matrimonio. Lo único que desentona en la composición del personaje es el final: esa Yermita tierna y aturdida, aunque llena de fuerza interior, no mataría nunca a su inepto marido. Lorca le hubiera buscado otro desenlace: una locura ofélica, quizá, o el suicidio.
Pero el espectáculo como tal tiene también fallos graves: los números propiamente flamencos, de grupo o en torno a la "bailaora" Beatriz Martín, aunque en sí mismos están bien montados y levantan al público, no se integran en ningún momento en el desarollo dramático; la visión orgiástica rompe la estética del resto de la obra, sin fuerza para crear el ambiente mágico-diabólico requerido; la romeria y en general todo el manejo de los grupos, no está suficientemente elaborado en términos coreográfico y teatrales. Todo ello impide —a pesar de momentos espléndidos, como el paso a dos entre Yerma y Víctor (Víctor Muraleiva), y de la calidad y presencia escénica de la mayoría de los intérpretes— que esta Yerma *cuaje en un gran ballet. El público aplaudió con entusiasmo a la compañía y a su director."* (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 5 de noviembre de 1988.)

"La versión coreográfica que de Yerma *hace Rafael Aguilar no es un espectáculo flamenco. Es un ballet. Eso sí, expresado con vocabulario flamenco actualizado, a través de la óptica de la danza contemporánea, de modo que Rafael extrae increíbles posibilidades dramáticas y fuerza incomparable para expresar los más afincados estados de alma. Véase, por ejemplo, el zapateado, que, más allá de un mero sostén rítmico, se convierte en onomatopeya de sentimientos difíciles de traducir.*
En Yerma, *encuadrada en el marco de una romería, se acude —como en todo ballet bien hecho— a danzas festivas, que en este caso responden al flamenco tradicional, mientras los delirios de Yerma se exponen en flamenco elaborado bajo ese enfoque contemporáneo y se escenifica una bacanal, donde la técnica es totalmente de danza moderna.*
Esto supone un inmenso progreso para el arte dancístico español, cuyo desencasillamiento no necesita ya el regazo de la estética centroeuropea, no siempre acorde con nuestro genio. Es nuestra danza. Que nadie, con su invidencia o su desvío, se permita quitárnosla.
La recreación coreográfica de un texto literario tiene que aportar algo; es una versión y no un nuevo relato. En Yerma *se aplica el análisis del "drama latente en el drama manifiesto" mediante una construcción sugestiva y la creación de caracteres. Hay un contraste continuo entre la pimpante romería y las introspecciones de la protagonista, juego este con el que se mantiene la atención del espectador, regalado con un espectáculo lo más integrador posible de todos los elementos plásticos, sensibles y escénicos posibles.*
El hervidero de pasiones que es la obra lo devana Aguilar en el papel de "Yerma" en una coreografía en la que no sobra un gesto y en la que cada gesto es un coloquio. La interpreta esa revelación que es Maleni Mexía, de una agudeza humana estremecedora y de un sentido del movimiento absolutamente poético, que ha captado, asumido y creado con exacta autenticidad el estilo de Aguilar. De ahí el enorme éxito obtenido.
El duro papel de Juan, encomendado a Jorge Luis Cavilla, artista de raza noble y dominio de la

escena, no envilece al personaje, sino que hace brillar en él el relámpago de la tragedia.
El rol de la Luna, vestida "con su polisón de nardos", es de una misteriosa ternura, que convierte en entrañable el grave símbolo lorquiano. Manuela Aguilar hace de él una imponente recuperación con ese calor de brazos, esos giros de tronco y esa presencia inimitables.
Trepidante temperamentalidad la de Beatriz Martín con su baile apasionado, de una seguridad rutilante, y la de Javier Benegas en un momento crítico de la obra, que plasma con elegante fuerza y precisión escénica.
Dos momentos que elevan el clima a otra esfera: el paso a dos de Yerma y Víctor y la bacanal. En el primero, Maleni y Víctor Muroleyva se transforman. Ella adquiere una oscura magia y él arde en bello afán. Víctor Muroleyva tiene una sensibilidad del movimiento dulcemente ascética y un regusto clásico en la tecnificación del gesto.
La bacanal la hacen estallar Cristina Álvarez —simpática malicia y un milagro de gestos— y Juan Carlos Rúa —hábil furia y lábil despliegue de matizados movimientos de obligada expresividad personal— y la disipa el ensueño de Yerma, a quien se le aparece Víctor "desnudo como un dios", que diría Gide, en una transformación de la baja carne en aromas de ideal, con lo que la escena aparentemente más cruda viene a ser la más pura y delicada.
El poético diseño de luces subraya con ingenio las situaciones anímicas y resulta menos convincente en las algaradas romeras. La partitura, muy exquisita, sabe tal vez excesivamente melodiosa para el color de la obra. Y el Alejandro Magno de Berrocal representa la magnificación inaccesible con que vivencia Yerma una trascendente virilidad soñada.
El público, que siguió con impresionante respeto el tenso devenir no pudo menos de romper en aplausos tras las "alegrías" de Beatriz y la bacanal, y al final rompió con una larguísima ovación a los intérpretes y al autor." (J. L Legaza. "Ya". Madrid. 5 de noviembre de 1988.)

TALLERS DE GRADUACIÓ DE LES ESCOLES D'ART DRAMÀTIC I DE DANSA DE L'INSTITUT DEL TEATRE. Barcelona

DANSA CONTEMPORÀNIA
Dirección: Gilberto Ruíz-Lang y Timothy Lamford. Escenografía: Anna Ruíz, Gloria Martí, Enric Ferragurt y Eduard Bucar.

INCREPACIÓN A DIOS
Coreografía: Ramón Baeza. Música: Toni Sáez y Ramón Baeza. Bailarines: Ramón Baeza, Eva Bermejo, Jesús Hidalgo, Pere Jané y Nuria Vergés.

MOMENTS
Coreografía: Loles Balarín. Música: John Surman. Bailarines: Loles Balarín y Jordi Puigdefábregas.

AL.LARMA
Coreografía: Olga Zamora. Música: Los Iniciados. Bailarines: Llorenç Balasch, Antonia Bauzà, Jordi Busqué, Maribel Salvans, Clara Munoa, Nerea Lodosa, Carme V. Nadal, Miriam LLadó y Adriana Bogunya.

CHIAROSCURO
Taller de repertori. Coreografía: Pablo Ventura. Música: Thomas Weelkes. Vestuario: Ventura Dansa Contemporània. Bailarines: Ramón Baeza, Eva Bermejo, Jesús Hidalgo, Pere Jané y Núria Vergés.

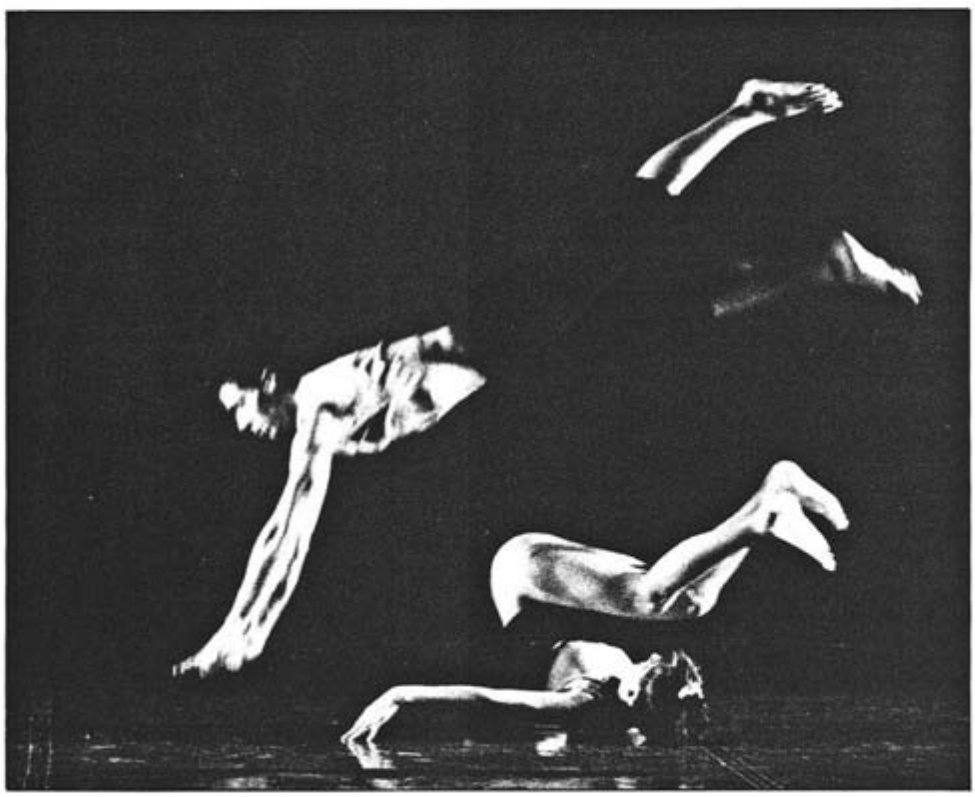
ELS EXILIATS
Coreografía: Timothy Lamford. Música: Arno Park. Vestuario: Kate Flatt. Bailarines: Alumnos de séptimo. Estreno: 27 de septiembre de 1988, en la Sala Grande de los Teatres de l'Institut de Barcelona.

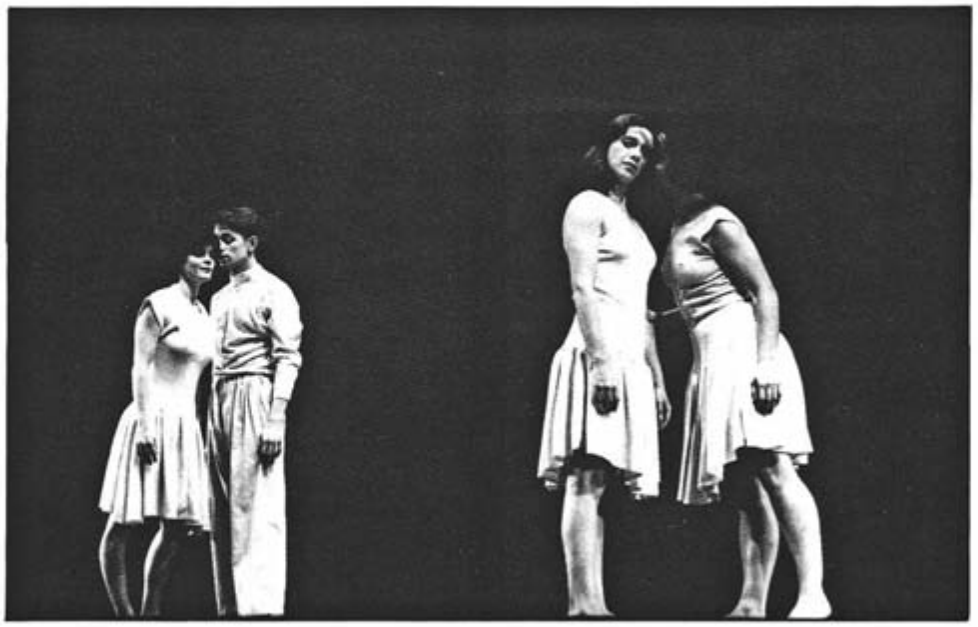
COMPANYIA DE DANSA TRÁNSIT. Barcelona

TRANSTORN
Coreografía y dirección: María Rovira. Asesoramiento dramatúrgico: Sergi Belbel. Escenografía: Joaquim Roig. Vestuario: Mercè Paloma. Música: Óscar Roig. Bailarines: Martí Boada, Núria Buscà, Encarna Codina, Joan Gragera, Arnald Pannon, Susana Rodríguez, María Rovira y Rosó Tarrés. Estreno: 10 de mayo de 1989, en el Mercat de les Flors de Barcelona.

"Me ha sorprendido agradablemente la coreografía de María Rovira y la ejecución también limpia y pura de Tránsit. La propuesta que presenta en el Espacio B del Mercat de les Flors, Transtorn, *revela un intenso trabajo colectivo que no parte —como muchas de las cosas que se presentan estos días— de intuiciones o improvisaciones sino que se apoya sobre una sólida estructura en que cada una de las partes y cada uno de los elementos han sido cuidadosamente pensados. Es preciso ver el tratamiento del espacio, las relaciones entre los diversos personajes, el juego de la luz, del movimiento y el gesto, la forma como se vehiculan los conceptos para darse cuenta que hay todo un estilo de trabajo bien diferente del habitual. En* Transtorn *se establecen relaciones, se forman tensiones, se solucionan o bien se canalizan hacia otros objetivos. Siempre, pero, de una forma limpia y clara.*
Posiblemente, en la última parte, cuando la propuesta pierde la parte más superficial y anecdótica y entra de lleno en su sentido global, María Rovira se ha dejado seducir por el mismo remolino de la danza y ha jugado —de una manera consciente y casi por un puro placer— con la aglomeración de elementos coreográficos. Sin embargo, esto no es ningún defecto sino una consecuencia lógica de las mismas tensiones dibujadas. Es preciso destacar que, justamente, el equipo humano de Tránsit Equip de Dansa es casi el mismo que ha trabajado en las realizaciones dramáticas de Sergi Belbel, que han sido protagonistas de la cartelera del último invierno: de la música de Óscar Roig, de la escenografía de Joaquim Roy, del vestuario de Mercé Paloma a la iluminación de José Luis Álvarez; un equipo que ha demostrado con creces su valía." (Joaquím Vila i Folch. "Avui". Barcelona, 13 de mayo de 1989.)

"Tránsit —ocho bailarines con sede en Mataró, en torno a la coreógrafa María Rovira — ha encontrado en este su tercer espectáculo, Transtorn, *una buena línea media entre la investiga-*





ción del movimiento y la danza "con argumento". Integran los ejercicios de pérdida y recuperación del equilibrio, los saltos y las caídas —con frecuencia dinámicamente interesantes— y los cambios de intensidad y ritmo en un desarrollo escénico de encuentros y desencuentros entre los bailarines que, sin llegar a ser personajes, adquieren entidad física y psicológica por su presencia escénica como personas. El espectáculo, presentado este fin de semana en la Sala Olimpia dentro del ciclo Fronteras del Teatro se beneficia de una música —de Óscar Roig— con mucha capacidad de ambientación y color emocional que, en algunos momentos, dicta con excesivo poder el movimiento y ofrece, en un conjunto, una producción cuidada. El derroche de energía en que se basa el movimiento no carece de inventiva y durante los primeros treinta ó cuarenta minutos, el espectáculo sujeta al público, pero al prolongarse, la falta de estructura dramática hace que sea difícil mantener la tensión. El movimiento se hace cada vez más retórico y el interés se desvanece. Una pena, porque el espectáculo denota no sólo dedicación y una línea de trabajo interesante, sino ideas y capacidad para desarrollarlas. La exigencia que parece imponerse a los grupos de danza contemporánea de presentar espectáculos de al menos sesenta minutos seguidos no parece beneficiarles en nada y en este caso hubiera tenido mucho interés contemplar antes algún trabajo anterior de este grupo, seguido de una síntesis de este Transtorn." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 11 de diciembre de 1989.)

(...) Transtorn *pretende ser una investigación dinámica, y a la vez interiorizada, sobre las relaciones humanas siempre difíciles, ambiguas y en el filo de la navaja. La obra es una búsqueda continua de uno mismo, una búsqueda infinita, en espiral: primero a través del otro —el sexo opuesto— y luego a través de los demás —la sociedad—, hasta llegar a ese fondo insondable, a uno mismo. El conflicto nunca se resuelve.*

La obra es una repetición de movimientos hasta la extenuación. La energía que despliegan los bailarines es el elemento del que se sirven para dar vida y color al juego inconcluso de dominio y liberación en esas relaciones tan ávidas como irreconciliables. La música de Óscar Roig potencia el devenir de estos encuentros en fuga.

El suelo, como una caída terrenal, ejerce un poderoso influjo sobre los intérpretes, que ruedan, se deslizan o caen de bruces en él. La obra es una experiencia positiva, en donde se aprecian aún marcadas influencias, pero que descubre a una inquietante coreógrafa, a unos entregados bailarines y un valioso trabajo de equipo. Transtorn *es una obra de interés con un final que nadie podrá negar que es deslumbrante."* (María M. Vassart. "El Independiente". Madrid. 13 de diciembre de 1989.)

"(...) En Madrid, Tránsit mostrará su tercer espectáculo, Transtorn, *un montaje en el que los bailarines demuestran la energía y la fuerza de los movimientos corporales, al tiempo que hacen uso de los gestos cotidianos y de la inmediatez.*

Basado en la coreografía de María Rovira, los componentes de Tránsit relatan en el escenario la historia de los desequilibrios humanos, siempre sustentados en una u otra contradicción, del mismo modo que cuentan la intención de búsqueda de la conjunción entre las fuerzas contrarias.

Partiendo de la "lucha forzada de sexos opuestos", los bailarines recorren la historia de esos encuentros que van más allá, que "parece hallarse también en el interior de cada uno de los seres que habitan dicho mundo y que tienden a buscar irremisiblemente el equilibrio y la armonía imposibles.

El conflicto, sin embargo, no llega nunca a su fin de acuerdo a los planteamientos de Transtorn. *Una vez encontrada la armonía buscada desde el equilibrio, el trastorno se mueve hacia otro nivel más profundo e inquietante.*

Ya no se trata de una lucha de hombres contra mujeres o de la batalla interior que contenemos cada uno dentro de nosotros mismos, ahora estamos ante "la lucha del individuo (de toda la colectividad) ya no con el otro ni consigo, sino, simplemente con todo aquello que desconoce..."

Conflicto, trastorno, alteración, destrucción e incluso devastación de los estados de ánimo son términos que surgen de los movimientos de los bailarines de Tránsit, movimientos de un lenguaje coreográfico con "una estética peculiar" teñida por un cierto barroquismo expresivo, subrayada por la música y la plástica escénica. Trabajando sobre la música de Óscar Roig los miembros de Tránsit descubren sobre el escenario la importancia de aspectos de teatralidad en los montajes de danza contemporánea. Destaca, pues, en Transtorn *la estructura "la tensión dramática y un tratamiento peculiar de los estados de ánimo, en definitiva, de las relaciones humanas."* (B. P. "Diario 16". Madrid. 8 de diciembre de 1989.)

TEATRO DE LA DANZA. Madrid

EL AHORCADO

De Luis Olmos, basada en un cuento de Eça de Queirós. Dirección: Antonio Llopis, Escenografía y vestuario: Pedro Castro y Lola Moreno. Coreografía: Antonio Llopis. Intérpretes: Roberto Álvarez, Germán Cabrera, Amelia Ochandiano, José Miguel Bau, Luis Olmos, Antonia Rodrigo, Viviana Doynel, Alicia Mantaras y Antonio Llopis. Estreno: 26 de noviembre de 1988, dentro del X Festival de teatro de Santurce.

"El magnífico sentido del humor y lo disparatado del tema nos animó a trabajar sobre él. El ambiente fantástico y esperpéntico han hecho que tanto la interpretación como la coreografía (casi constante en toda la obra) supongan una nueva búsqueda dentro de las metas y el desarrollo de la compañía.

La falta de prejuicios y una forma tan insólita como tópica y divertida que posee El ahorcado, *así como la naturaleza de sus personajes, giran alrededor de la pasión, protagonista de la obra. La pasión, al menos una vez en la vida, no permite ser ignorada. Nadie puede librarse de ella, ni siquiera en "el más allá". Ni los muertos, ni los santos, ni qué decir de los demonios, ni, tan siquiera, el ser menos agraciado del mundo, están exentos de su poderoso influjo. ¡Ahí está! Su aparente desorden sólo es el reflejo de nuestro propio desorden.*

Hemos hechos hincapié en que la luz, así como el vestuario y los elementos utilizados colaboren en este divertido, "demencial e increíble espectáculo." (Fragmento del Programa).

"Mezcla de baile y teatro, danza que habla, palabra que baila, el Teatro de la Danza, de Madrid, camina en una dirección que siempre tiene interés. Si se acepta como habitual la intersección de artes que tienen su propia autonomía —la zarzuela habla y canta; el circo es texto teatral, improvisación y alarde de habilidad, incluso todo a la vez—, no habría por qué extrañarse de que sobre un diálogo convencio-

nal de teatro se pudieran superponer movimientos bailados, impulsos rítmicos, expresiones coreográficas que tienen que ver con los códigos de danza.
El relato del portugués José María Eça de Queirós (1843), sobre el que Antonio LLopis construye su espectáculo es una historieta ingenuista, de relato piadoso, con ánimas en pena, la Pérfida Sierpe, y el mismísimo San Miguel en auxilio de las gentes de oración. Está entre la historia ejemplar, de milagro de la divina providencia (a través de subalternos, como queda dicho), y una veta de costumbrismo que no sería muy exagerado emparentar con el folletín romántico (amores desesperados del señorito don Ruy, un tarambana) junto al relato mágico del noreste ibérico (en la cerámica de la Rosa Ramalho, en los grabaditos hagiográficos, en las estampas, en las paredes de exvotos). Nada extraño resulta que Eça de Queirós sea portugués (aunque el Teatro de la Danza haya convertido la humedad atlántica en una humorada andaluza), como no hubiera tenido nada de extraño que la anécdota de El ahorcado *le hubiera divertido al gallego Valle-Inclán.*
Salvo en el tipo de humor, quizá. Porque lo que pudo tener la leyenda de El ahorcado *de España negra, se transforma en un retablillo disparatado, "naif", y de una maldad bufa y caricaturesca en la versión de La Danza. Los tipos son periódicos, felizmente. San Miguel está en su urna con atuendo torero, y la espada flamígera es estoque. La Sierpe es una gitana andaluza, y la amada Doña Leonor hace "marketing" amoroso vistiendo eternamente el traje de boda. Las pasiones son inmensas, y tras la enorme matanza en el cielo se premia y se castiga con alitas blancas y negras, según, antes de bailar por sevillanas el bonito número "¡Qué más de hombres o espíritus!, ¿qué más dá? ¡Están todos reviraos!"*



En la otra página, una escena de "Transtorn", a cargo de la compañia Trànsit. (Foto: Chicho). Sobre estas líneas, Teatro de la Danza representa, "El ahorcado". (Foto: Carlos Corbella). Debajo, otro espectáculo de Teatro de la Danza, La historia de un soldado". (Foto: Chicho).



Los actores-bailarines extreman el gesto, para un cuento extremado. Divierten y se divierten en un línea más liviana que en su anterior espectáculo La extraña tarde del doctor Burke, *o menos trabajada —menos trabada, menos compacta— que en* Madame Josephine. *Un simpático espectáculo de un grupo siempre atractivo, y solvente. Un título de teatralidad y sentido del humor."* (Pedro Barea. "Deía". Bilbao. 28 de noviembre de 1988.)

"Cita es de Borges que la condición más pura del arte es su inverosimilitud. Por eso la obra El ahorcado, *basada en un relato del luso Eça de Queirós y que ha traído hasta Granada el Teatro de la Danza de Madrid, rezuma arte por sus entresijos y cuelavientos. Un San Miguel travestido en torero, un ángel de las tinieblas metamorfoseado en romántica gitana, un caballo que es arlequín, bufón y escudero de su señor, forman el cuadro onírico y sorprendente de esta función que se encarrila entre lo mágico y lo lúdico, sabedores todos de ese toque de morbo que tiene la transgresión del dogma y el devaneo con lo imperturbable del mito. Tema loco y sorprendente que no deja su ingenio hasta llegar al cielo a bailar sevillanas, crítica tenue de los dramones románticos y de las óperas de mefistófeles. Aquí también se juega a ese arte híbrido que tanto furor manierista ha descubierto en los últimos cuatro siglos. Me refiero a la ópera.*
Pero el ahorcado *es opereta a su modo. Un modo igualmente original y plausible. En lugar de alternar pasajes cantados y hablados, aquí éstos se entreveran con otros danzados. Auténtico teatro danza y no pretexto de lo uno para lo otro. En el montaje de Teatro de la Danza se ha cuidado este ambiente y ese texto para que la locura de la historia no se escape de la mano y siempre quede en comedia salpicada de ingenuidad, ternura a veces, quijotismo, desmitificación, y sabia diversión para el espectador. Cordura, en definitiva, para un pasaje de ahorcados, almas en pena y tratos con los santos.*
Los ojos de la dirección y de la escenografía se han fijado, tal vez demasiado, en los actores. Muchos de ellos son casi tan buenos como bailarines. Otros son tan buenos bailarines como actores. Es el mejor y más brillante mérito del Teatro de la Danza. Sin embargo, en un país que extravierte tanto los decorados y con un público tan educado por la admiración de los detalles escenográficos, échase en falta la parquedad de aquéllos que, a mi juicio, es mera sobriedad y la sombra en que quedan éstos que puede justificarse como una retirada de los obstáculos para la danza pura.
De una u otra forma El ahorcado *es un espectáculo veraz y magnífico en su demencia y su poesía. Es mejor que camine desnudo de parafernalias las cuales podrían hacerlo artificioso y consumista. Y esto nada cabría con un diablo que le dice a San Miguel "pisa un poco menos", y un caballo que parece el único cuerdo en casa del ahorcado"* (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 18 de febrero de 1990.)

LA HISTORIA DE UN SOLDADO
De Igor Stravinsky. Versión: Luis García Montero. Dirección artística y coreografía: Antonio Llopis. Dirección musical: Juan de Udaeta. Escenografía: Gabriel Carrascal. Vestuario: "En Escena". Intérpretes: Luis Olmos, Roberto Álva-

rez, Alicia Pérez Mantaras, Amelia Ochandiano, Viviana Doynel, Antonia Rodrigo, José Bau, Oscar Miralles. Músicos: Joan Enric, Santiago Ríos, Rosa Cervera, José Nicolás Esteve, Juan José Guillem, José Antonio Campos y Manuel Ortega. Estreno: 24 de mayo de 1989, en el Teatro María Guerrero de Madrid. Coproducido con la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE).

"En determinado pasaje de las "Crónicas de mi vida", Stravinsky escribe esta afirmación cuando menos peligrosa. "Siempre he tenido horror a escuchar la música a ciegas, sin participación activa de la vista".
En ella encontramos la base conceptual de Historie du soldat, *cuyo título, en la partitura original, va seguido del epígrafe "Luy, Jouèe et Dansèe Deux Parties". Es decir, se evita cualquier calificación, cualquier apostilla que nos acerque a un género de música escénica o teatro musical, digamos, típico o convencional. "Historia del soldado para ser leída, interpretada, y danzada". Charles Ferdinand Ramuz no esquiva el hecho de que, en última instancia, más que un texto dramático ha escrito una narración escenificada en la que la música, pese a ir materialmente pegada a los huesos de la acción, puede independizarse de la misma; así, en efecto, la "Suite", instrumental de esta obra ha reemplazado en no pocas ocasiones la idea original; que aúna escena, música y narración.*
(...) El entusiasmo obra milagros: la experiencia de la guerra, la desolación, el desmantelamiento de los mundos de la infancia y la juventud se transformarán en una amarga, escueta, irónica y casi cáustica reflexión sobre la realidad tomada en su aspecto más universal y ejemplarizante. A partir del relato de Afanasiev, en donde el soldado desertor del reclutamiento forzoso impuesto por el emperador Nicolás I para la guerra ruso-turca, es engañado y perdido por el diablo, Ramuz ofrece a Stravinsky, quien le había traducido palabra por palabra el original ruso, un texto que sirve al compositor para plasmar su idea original. Era la siguiente: "Trasponer la época y el estilo de nuestra obra a cualquier tiempo y a 1918, a muchas nacionalidades y a ninguna, aunque sin destruir el status religioso-cultural del Diablo." (Fragmento del programa).

"La época de Historia de un soldado *está considerada como dorada para una forma de arte escénico, en la que se buscaba —y muchas veces se encontraba— una forma de totalización, de combinación de música, danza, canción, escenografía, luces, intérpretes... Se simboliza con el nombre de los Ballets Rusos, que dejaron tal huella que todavía hoy dura. Sus componentes estaban básicamente en uno de esos maridajes que surgen de cuando en cuando —¿surgían?— entre París y otras culturas; en este caso, la rusa, aún zarista, y luego, poszarista, nutrida del exilio y de otras evocaciones, aunque no cesaran aportaciones de otras artes nacionales (de la de España, dos grandes nombres: Falla, Picasso).*
Había también una combinación de nacionalismos, de folclore, de elevación de esas fuentes populares hacia lo culto (en España fue una constante en mucho teatro de la época de la República), con sus marionetas, sus tipos populares, la forma de hacer estallar sus antiguas leyendas y sus viejas músicas en formas nuevas y brillantes... Se habla del "arte por el arte".
No es enteramente cierto en esta Historia de un soldado, *cuento del ruso Afanasiev sobre el que Stravinsky quiso construir una partitura, y llegó a hacerlo con el libreto de Ramuz. Se suele escuchar en su versión de concierto, que es, a mi juicio, más brillante, más trabajada, más innovadora que la de escena. No ha cesado de ser representada nunca: la última que se vio en España fue la del francés Savary, que la trajo para un festival. No hay que compararla a la que se da ahora por la Joven Orquesta Nacional, dentro de su breve ciclo de homenajes a Stravinsky, con el trabajo escénico del Teatro de la Danza de Madrid.*
En esta representación juegan los elementos de la nostalgia y de la reproducción con mucha fuerza. El vestuario y la escenografía —breve, alusiva, complementaria— de Gabriel Carrascal, en el que se incluye la misma embocadura del escenario, buscan esa época, vienen del "art nouveau", del "art dèco", con su mezcla de geometrías que buscan una libertad y de líneas sueltas en los trajes.
La dirección y la coreografía de Antonio LLopis buscan también el remedo posible del arte de los Ballets Rusos. El problema se presenta, como siempre, en la dificultad de que algunos intérpretes entren en ese "arte total" y consigan, además del movimiento, la palabra. El texto castellano no viene firmado; está en verso rimado, preferentemente en octosílabos castellanos, bien compuesto dentro de la intención burlesca que siempre tuvo este espectáculo; no lo dicen bien los bailarines, ni aun siquiera el narrador —Luis Olmos—, que subraya exageradamente los gestos que indican la acción; mejor el soldado —Roberto Álvarez—, más capaz de contar su historia. Los bailes individuales tienen muchas veces encanto propio, o transmitido por su intérprete, como Alicia Pérez Manzanares; la coreografía de grupo está bien ideada para un conjunto de demonios totalmente andróginos, aunque ninguno tanto como el Diablo mismo, Germán Cabrera, cuyo equívoco sexual deja de serlo por la exageración con que se entrega el mimetismo femenino.
Se sabe que en aquella edad de oro había una tendencia a la infantilización de estos espectáculos para desde ella elevarlos a algo más. En esta versión, el infantilismo es excesivo: se convierte en cuento para niños. Por ahí pierde bastante el deseo evocador. Había mucho público juvenil en la sala, y rió y aplaudió, pero también, a la hora de los aplausos finales, algo protestó, aparentemente contra el director musical, Juan de Udaeta, probablemente porque lo que se suele escuchar de este Stravinsky en discos (hay que recordar los de su gran creador, Ernest Ansermet) no concuerda mucho con la versión, demasiado simple, demasiado fácil, de esta representación. Que, de todos modos, está muy por encima de otros espectáculos usuales." (Eduardo Haro Tecglen. "El País". Madrid 26 de mayo de 1989.)

"(...) En La historia, *se han reunido gentes que entienden el teatro como estética y como diversión. Por supuesto que la excelente música supera a la peripecia con frecuencia baladí, pero haciendo que los músicos no se limiten a tocar, igual que los bailarines no se limitan a bailar, se juguetea a lo que todo cuento debe satisfacer. Apoyos seguros del éxito están en el magnífico narrador que es juez y parte, que es actor y mimo, que sabe entonar su dotada voz hacia los vericuetos de la arpegiada historieta. También el soldado, símbolo y función de una Europa que miraba más hacia el charlestón que hacia sus holocaustos, hermanado con los héroes de cuentos también musicados como* El retablo, *de Falla. Por eso algunos podrían desear un soldado algo más arlequinesco, pincelando su realismo hacia el guiñol que pronuncian los demonios en su compás.*
A la vez que completa, la coreografía es lucida y cromática. Los flecos de fuego a la cintura, las bambalinas que descienden creando aquel palacio de malaquita modernista, el rey mandarín con la mesa armilar para la baraja realzan momentos de tersura entre territorios dejados a la música en exclusiva o entre danzas que huyen con igual celeridad del afectismo que de la vulgaridad.
Con tan notable espectáculo, la compañía recorre nuestra tierra y otros países lejanos. De Granada se llevan una desdeñosa acogida institucional aunque el público que disfrutó de su visita aplaudió con sinceridad este cuento arromanzado de una tarde de otoño." (Andrés Molinari. "Ideal". Granada. 26 de noviembre de 1989.)

TALLER DE DANZA TRASPASOS. Vitoria-Gasteiz

IENDO
Guión y dirección: Miguel Ángel Gómez de Segura Arce. Intérpretes: Ania Aldama, Marga Arroyo, Maien Boix, Olga Calleja, Inma Fernández de Betoño, Damián Muñoz, Víctor Quintas, Inma Rodríguez, Marina Ruiz y Merche Sancho. Estreno: 30 de mayo de 1989, en la Sala Beñat Etxepare del Centro Cívico Iparralde de Vitoria.

BALLET DE VÍCTOR ULLATE. Madrid

Coreografías estrenadas en la temporada 1988-1989. La compañía mantiene, además, todas sus coreografías en repertorio:

CUATRO ÚLTIMAS CANCIONES
Coreografía: Rudi van Dantzing. Música: Richard Strauss.

CINCO TANGOS
Coreografía: Hans van Manen. Música: Astor Piazzolla. Vestuario: Jean Paul Vroom.

Director: Víctor Ullate. Ayudantes coreográficos: Eduardo Lao y María Eugenia Segarra. Profesora: María Fernández. Pianista: Jerónimo Maesso. Bailarines: Silvia Arilla, Raquel Baena, María Giménez, Silvia Gonzalvo, Leticia Izuzquiza, Ruth Maroto, Mar Moreno, Ana Moya, María Jesús Peces-Barba, Mercedes Pedemonte, Isabelle Vanderberge, Carlos E. Aranda, Kiriakos Kosmidis, Eduardo Lao, Cyril Lot, Ángel Martínez, Víctor Orive, David Sonnenbluck, Omar Taibei, Tom Vertongen, Igor Yebra.

"El Ballet de Víctor Ullate volvió a Madrid —por una sola noche, dentro de los festejos de San Isidro— trece meses después de su nacimiento, para hacer estado de su consolidación como la estupenda compañía española de ballet moderno que se ha propuesto ser.









A la izquierda, un momento de la coreografía "lendo", por Traspasos. Debajo, tres escenas de los espectáculos del Ballet de Víctor Ullate. (Fotos: Pilar Cembrero).

El grupo continúa en este segundo año la línea de colaboración con coreógrafos holandeses seguida desde su fundación, y el éxito de este programa —que incluía Cuatro últimas canciones *(sobre las de Richard Strauss), de Rudi van Dantzing, y* Cinco tangos, *de Hans van Manen, además del ya conocido* Amanecer, *del propio Ullate— demuestra que no es un mal camino.*
(...) Las piezas presentadas son bastante representativas de sus respectivos estilos: más lírico e intimista el de Van Dantzing —que asume el riesgo de afrontar los "lieder" de Strauss con humildad y da una visión serena y casi deseable de la despedida y de la muerte— y más espectacular y despersonalizado Van Manen, que se ajusta, en su visión del tango, a la asepsia nada sentimental ni localista de la música de Piazzolla.
Los bailarines dieron buena medida de la seriedad de su trabajo y, además de su habitual buen nivel técnico, se mostraron en excelente forma, sobre todo las chicas.
Curiosamente, la extrema juventud de la mayoría de la compañía y su total entrega, llena de confianza hacia la coreografía, dieron un matiz inesperado a los "lieder" —una aureola de inocencia que permeó toda la obra, acentuada por la presencia de Igor Yebra como el ángel (ángel de la muerte, pero ángel amigo)—. Yebra, que es posiblemente la más clara promesa de la danza masculina que hay hoy en el país, sufre en estos momentos el haber pegado un estirón tan fuerte que se ha quedado prácticamente "sin peso", en términos técnicos, lo que limita —momentáneamente— la fuerza expresiva de su baile, pero que iba muy bien a este papel.
Los Tangos de Van Manen rezumaban oficio en el manejo de las líneas y pueden convertirse en un pasaporte para la salida al exterior de esta compañía —que ofrece una versión más española que porteña—, a juzgar por la entusiástica acogida que le reservó el público de Madrid." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 19 de mayo de 1989.)

"Ya en sus dos anteriores actuaciones en Madrid, dentro de la pasada edición de Los Veranos de la Villa y en el Centro Cultural en enero de este año, mostró la compañía de Ullate el buen camino por el que iban sus pasos. Su nota fue un sobresaliente sin reservas. En el Palacio de Deportes de la Comunidad, y después de que se aplazara la presentación prevista para el día de San Isidro, han pasado la reválida. Y han alcanzado un notable, que no es ni mucho menos desdoro de aquel sobresaliente, porque las preguntas eran mucho más difíciles, de un curso superior, y apenas ha habido tiempo para estudiar.
Si en aquel primer programa era el propio maestro quien preparó el cuestionario, consciente de lo que sus alumnos habían estudiado durante el curso, han sido ahora dos profesores ajenos a la clase los que han venido para comprobar los conocimientos de los pupilos de Ullate. Y a buen seguro que se habrán marchado a su Holanda natal tremendamente satisfechos de los "codos" que han hecho los chicos.
Rudo van Dantzing y Hans van Manem, dos de los coreógrafos de mayor prestigio de Holanda —definitivamente Ullate ha vuelto sus ojos y los de su compañía hacia la danza centroeuropea, fundamentalmente la de los Países Bajos—, han estado en Madrid para montar dos de sus trabajos: Cuatro últimos lieder, *sobre las piezas*

de Strauss, y Cinco tangos, *sobre composiciones del argentino Astor Piazzolla. Son dos obras de corte muy distinto, aunque emparentadas por su origen común. En aquélla Van Dantzing traza sobre la profunda intensidad de los lieder (en la estremecedora versión de Gundula Janowitz, que encontró en el sonido un enconado enemigo) su danza. Apoyada en los colores terrenos del vestuario, los movimientos giran en torno a la lucha, al inconformismo ante la muerte, teñidos siempre por un dramático tremendismo. En* Cinco tangos, *Van Manen utiliza la personal música de Piazzola —en cuya paleta se mezclan la amargura con la algarabía, la melancolía con la insinuación— para traducirlo a su lenguaje europeo, y los pasos propios del tango se toman tan sólo como una lejana referencia, como un punto de partida.*
Los bailarines de Ullate demostraron ser dignas ramas de su tronco. Lo mejor no es su danza en sí, en la que hay calidad, sino lo que se lee entre líneas: el trabajo que se esconde detrás de los pasos, detrás de la expresión: la unidad que destilan los movimientos de esta compañía en la que, además de algunas individualidades destacables —sobre todo Igor Yebra, un bailarín que lo reúne todo: juventud, físico, clase—, sobresale el magnífico tono del conjunto. Les falta todavía terminar de formarse, de hacerse como personas y como bailarines. Pero la juventud es un defecto que se cura siempre, sin excepciones, con el tiempo." (Julio Bravo. "ABC". Madrid. 20 de mayo de 1989.)

"(...) Este grupo puso de manifiesto que es un ballet maduro, cuajado —como se aprecia en Cinco tangos, *—capaz de expresarse con sensibilidad— como en* Cuatro canciones— *y con una espontaneidad, fluidez y musicalidad casi pegados al cuerpo, como se aprecia en* Amanecer, *su obra más antigua, que, sin embargo, constituye una de las piezas más apasionantes de su repertorio.*
En Cuatro últimas canciones, *basada en los lieders de Strauss, se toca el tema de la ronda de la muerte, muy propio de la iconografía de la Edad Media y que Bergman recoge magistralmente en su film "El séptimo sello". A pesar de sus diferencias, a esta coreografía no le favorece ir detrás de* Amanecer.
En ella, Rudi van Dantzing ha recreado con elegancia y delicadeza ese juego de amor y muerte a través de cuatro parejas sucesivas que van surcando las distintas atmósferas —matices— dentro de un tono crepuscular. El tercer paso a dos, en donde se integran oblicuamente las otras parejas, es uno de los momentos más lúcidos y patéticos de la obra (tensión de terciopelo), y donde el ángel, cauce y estrillo, parece demorarse, como una muerte enamorada, antes de llevarse a la doncella.
El cuarto paso a dos es el más ingrávido, a lo cual contribuye también la figura y la expresión translúcidas de Ana Moya. Cuatro últimas canciones *es una hermosa reflexión estética sobre uno de los temas más antiguos de la condición humana.*
Cinco tangos, *de Hans van Manen, fundador del Nederlans Dans Theater, es totalmente distinta, con tintes luminosos y volcada hacia afuera. La música del tango (de Piazzola) se adueña del escenario y de los bailarines con impacto.*
Pero más allá de esas formas y esos movimientos contagiosos, el coreógrafo, de un modo muy inteligente, ha profundizado y jugado con el espíritu del tango, entre equívocos y complicidades y siempre al borde de los dos extremos, para expresar pasiones y sentimientos difícilmente remarcables.
En este aspecto resulta estimulante el cuarto tango, "La resurrección del ángel" bien interpretado por Carlos Valcárcel y Víctor Crive —en un primer paso a dos masculino— y Ruth Maroto y Ana Moya. Aquí se aprecia, como en otros, ese espíritu sublime y rastrero, convencional y desvergonzado del tango. (No hay que olvidar que el tango, en un principio, era tabú para la mujer y estaba bailado por parejas de hombres). Cinco tangos *es una obra más compleja y con matices que lo que su tono y sus formas inmediatas pudieran sugerir en una primera lectura.*
Amanecer *abrió el programa, y demostró que es una valiosa coreografía llena de riqueza y hallazgos, que los bailarines dominan. Hubo,en ella, tres novedades: nuevo telón, nuevos trajes y una nueva versión —más sutil, más diluida en el todo— del paso a dos principal, que fue bailado esta vez, de un modo más místico y ojival, por María Jiménez, una bailarina de muy amplios registros y excelente musicalidad."* (J. M. Plaza. "Diario 16". Madrid. 22 de mayo de 1989.)

VENTURA DANZA CONTEMPORÁNEA. Madrid

EL GENERAL LLAMADO TRISTEZA

Coreografía y dirección: Pablo R. Ventura. Escenografía: Sandra Schwendike. Vestuario: Arlette Kunz. Bailarines: Arlette Kunz, Pablo R. Ventura y Beatriz Villar. Estreno: 13 de septiembre de 1988, en la Sala Olimpia, dentro del Certamen Coreográfico de Madrid.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Basada en la obra de Federico García Lorca. Coreografía y dirección: Pablo R. Ventura. Música: Leszek Jankowski. Escenografía: Pablo R. Ventura. Vestuario: Arlette Kunz. Bailarines: Alicia Gómez, Arlette Kunz, Pablo R. Ventura y Beatriz Villar. Estreno: 5 de junio de 1989, en el Centro Cultural Nicolás Salmerón, dentro del certamen "Madrid en Danza/Off".

SALTO DE AMANTES Y PAYASO

Coreografía y dirección: Pablo R. Ventura. Música: Julio D'Escrivan. Vestuario: Arlette Kunz. Bailarines: Antonio Calero, Alicia Gómez, Arlette Kunz, Pablo R. Ventura y Beatriz Villar. Estreno: 5 de junio de 1989, en el Centro Cultural Nicolás Salmerón dentro del festival "Madrid en Danza/Off".

"Joven, con ideas propias, más dispuesto a hacer pensar al público que a divertirle, Pablo Ventura y su trabajo no serán siempre comprendidos y admirados por todos, ni en toda la medida de su valor intrínseco.
Nada digamos si hay que añadir el "handicap" de tomo y lomo que ha supuesto bailar en el escenario insuficiente y deficiente del Centro Cultural Nicolás Salmerón, entidad, por lo demás, tan meritoria, activa y bien dotada en otros campos.
Lo que más sorprende son las innegables dotes de composición y hondo sentido del ritmo interno que inspiran a Pablo coreografías delicadas y fogosas a la vez, trazadas con perfecta intuición musical y exquisito cuidado de las relaciones espaciales: con una figura logra llenar la escena, que se alimenta de otras figuras "aludidas" o "sobrentendidas". Esto proporciona un calor especial a la representación. El vocabulario es singular y llaman la atención los movimientos mínimos (inspirados a veces en el automatismo) y la aristocracia de la exposición.
En La casa de Bernarda Alba *asistimos a un análisis, casi en "puzzle" freudiano de la trama.* Salto de amantes y payaso *lleva un estudio coreográfico muy depurado y* El general llamado tristeza *es una bagatela, que, por serlo, está tan mimada, detallada y refinada que, pese a su carácter de anécdota, fue para el que esto escribe lo mejor del programa. Y ello por la intensidad del sobrio y breve baile de Pablo Ventura, que cuida hasta la situación de la sombra, la inclinación, y sensación de la mirada*



Cristina Andreu, Gracel Meneu y Mónica Extremiana, componentes de Vianants, en "Shuei".

y un arte especial para dar la impresión de que no pesa: su forma de irse al suelo es de algodón en rama. Junto a él, Arlette descuella por su excelente fuerza y sus maneras bellamente académicas." (J. L Legaza. "Ya". Madrid, 11 de junio de 1989.)

VIANANTS DANZA. Valencia

SHUEI

Coreografía: Gracel Meneu. Dramaturgia y textos: Juan Vicente Piqueras. Escenografía: Pedro P. Hernández. Vestuario: Pepe Martí. Música: Joan Cerveró. Bailarinas: Cristina Andreu, Gracel Meneu y Mónica Extremiana. Estreno: 24 de noviembre de 1988, en el Teatro Principal de Valencia. Espectáculo realizado en colaboración con el INAEM, el CNNTE y la Diputación Provincial de Valencia. Compañía concertada con la Generalitat de Valencia.

"Me parece a mí que Vianants Danza lleva una trayectoria ejemplar, y que al cabo, en el curso de su propia indagación estilística, encuentra en según qué cosas algo más de lo que busca. El grupo (que al margen de azares en su composición, cuenta con dos pilares como Gracel Meneu y Pedro Pablo Hernández) empezó por dar el título de Viandants *a su primera propuesta escénica, mostrando el escorzo de lo que podrían ser algunos aspectos de la vida urbana, desde la óptica de las grandes ciudades; siguió centrándose en la noción de vía o raíl, es decir, territorio frecuentado según qué reglas y maneras, para componer su segundo espectáculo, es un intento que —curiosamente— debe tanto y al mismo tiempo a la abstracción como a la concreción, y ahora proponer en su tercer espectáculo no tanto una reflexión sobre el agua como fenómeno genérico, presente en todas partes, como una indagación acerca de los gestos que corresponderían a la conducta*



del agua humanizada. Se humaniza en las mujeres, vehículo aquí de las sensaciones del agua, y también en la soledad que sobreviene ante un propósito imposible.
Ausente y presente a la vez, la noción de agua se corresponde con la de sed, sequía, histeria, cuando todo aspira a restaurar la humedad perdida. En Shuei *todo está tan armoniosamente presentizado que sobra, quizá, la presencia del agua real, en ese leve baño iniciático del final, porque la ilusión de trabajar sobre lo discontinuo no debe permitir que se haga real el objeto de los sueños.*
La escenografía de Pedro Pablo Hernández es magnífica, la música de Joan Cerveró se ejecuta sin más concesiones emocionales que las estrictamente estéticas, y la coreografía —y la presencia escénica— de Gracel Meneu es, muchas veces, impresionante. Una creación muy bella, un espectáculo maduro." (Julio A. Máñez. "Levante". Valencia. 27 de noviembre de 1988.)

"(...) El fondo del escenario aparece ocupado por tres grandes paneles, en los que mediante transparencias se nos crea un paisaje de caleidoscopio. Delante de la cambiante hermosura de los colores móviles y de las figuras caprichosas, tres mujeres danzan al ritmo de una música viva. Su danza es larga, pausada y rítmica. Es la expresión de una sed de infinitud que nunca se satisface. En eso, nada más, consiste el espectáculo: un ballet actual, buscando la ruptura de las formas tradicionales, de los pasos elásticos y de la música habitual que acompaña a la danza.
En las fronteras del teatro, este ballet sin palabras va acompañado a veces de cánticos, a veces de palabras, a veces de gritos, a veces de poemas. Y las tres bailarinas tratan de transmitir con sus movimientos, convertidos en lenguaje, un drama vivido en el escenario y que se adivina bajo la aparente facilidad de la danza. En realidad, el trabajo es agotador, la intención está muy cargada de signos de comunicación, y el espectador lo percibe así y entra en el juego con el placer que producen siempre las bellezas de la composición plástica y de la audición musical.
Cuando las tres actrices están en escena, pueden bailar las tres con idénticos pasos, pueden hacerlo dos y separarse una para librarse a gestos o actitudes aisladas y distintas, pueden descomponer las tres el cuadro y caminar cada una sin manifestar saber que la otras dos existen. El sistema es continuamente cambiante; se quiere que el espectador pase por encima del número y las figuras y contemple un único baile danzado por toda la humanidad. Es un espectáculo singular y ambicioso. A veces las danzantes han de corregir un error, o en la penumbra se deja ver una figura que no debiera verse. Pero esas maneras no alteran la perfección formal del hermoso conjunto escénico, y el público así lo entendió cuando aplaudió como lo hizo, satisfecho de lo visto y oído en aquel prolongado ballet tan lleno de significados.

Un poema chino, que figura en el programa de mano, habla de mares y de incendios, del agua y de los bautismos y del agua que apaga los fuegos. El simbolismo de la vida y de la muerte está presente a manera de paisaje interior durante toda la representación." (Alberto de la Hera. "Ya". Madrid, 1 de febrero de 1989.)

"Shuei *es la tercera creación del grupo valenciano Vianants Danza, y con ella llega a la calma. Si en* Vía *su anterior montaje, el posmodernismo y la repetición eran fundamento para un espectáculo duro de ritmo martilleante —presencia continua de la imagen-tren simbólica de muchos aspectos neurotizantes—, en* Shuei *el agua que calma la sed es alegoría de una búsqueda lógica de calma anímica.*
Los personajes de Vía *buscan una salida en* Shuei *y Gracel Meneu, coreógrafa y directora de Vianants, muestra coherencia temática con este trabajo. Con* Shuei *entra en el mundo intimista y panteísta: tres mujeres bullen buscando la paz . El mar es símbolo purificador, inhibidor de soledades y angustias.*
El estilo de movimiento —que con Meneu se dibuja personal y fuerte— enlaza con las últimas corrientes europeas, que se imponen y extienden entre los grupos de investigación joven con una característica común de mantenerse en un tono medio y continuo tanto en la energía aplicada al mismo como en su variación espacio—temporal, y tanto como en la cantidad de emoción que lo anima. Esto se traduce en una danza monocorde y que necesita la coloración de otros elementos escénicos para alimentar los sentidos del espectador.
La obra está estructurada en siete escenas, unas con formas estáticas y gestuales en clave "minimal" (sillas), y otras con variaciones de movimiento en abstracto (cuya dinámica de brazos es a veces muy bonita) que dentro de su simplicidad consiguen momentos acertados, aunque podrían fortalecerse con la precisión que da la técnica.
Espléndida la composición musical de Cerveró y muy acertada también la escenografía de Hernández, pues ambos consiguen la evocación de esa cultura oriental. La iluminación de Teunis patentiza también el significado de las escenas." (Julia Martín. "El País". Madrid. 28 de enero de 1989.)

"(...) Vianants descansa en varios elementos, ya contrastados y afirmados en sus espectáculos, que liberan al grupo de cualquier sospecha de mistificación. Por lo pronto, y a partir de la personalidad de Gracel Meneu, intérprete y coreógrafa, es obvia la existencia de una técnica, enraizada en la escuela norteamericana —de donde surge toda la danza moderna— y desarrollada luego, como ocurre en varios países de Europa, a partir de una experiencia cultural totalmente propia.
La conquista de esa técnica y su utilización para expresar la identidad orgánica del bailarín y la que, en términos culturales, corresponde a todo el grupo, serían las claves que han desembocado en este espectáculo, bien entendido que en el colectivo incluimos al músico y al escenógrafo, es decir, a cuantos determinan la sensibilidad, la sonoridad, el color, la fuerza y la emoción de un espectáculo absolutamente indisociable del Mediterráneo.
El espectáculo posee una dramaturgia. Es decir, que no se limita a una simple experimentación

partiendo del cuerpo y del sonido. Se quiere, conscientemente, expresar algo determinado; no exactamente una historia, pero sí una serie de variaciones respecto de un modo de percibir la condición mediterránea. Y ello, ya digo, a través de una unidad, de la que son parte, igualmente fundamental, la espléndida percusión de Joan Cerveró y Jesús Salvador, la escenografía lumínica de Pedro P. Hernández, las imágenes y la coreografía.
Uno de los problemas de la danza contemporánea suele ser su cerebralismo, la oscuridad un tanto pedante de sus formas. Esta vez no ocurre nada de eso. Porque en todo instante se produce una comunicación emotiva, se respira desde la butaca todo el paisaje y la historia que han hecho falta para crear el espectáculo." (José Monleón. "Diario 16". Madrid. 27 de enero de 1989.)

VICENTE SÁEZ. Alicante

ENS

Coreografía: Vicente Sáez. Música: Yello y Joaquín Coromina. Bailarín: Vicente Sáez. Estreno: 21 de abril de 1989, en Danza a Valencia. Espectáculo en colaboración con la Generalitat de Valencia y CNNTE.

"Algo sensacional, nuevo y completo sea la frase que resuma Ens, *monólogo dancístico de Vicente Sáez con voluntad de reflexión y animación psicologista.*
Estamos ante una concepción muy singular y muy diferenciada del llamado "espectáculo total". En él combinan su protagonismo danza, iluminación, música (¡qué música señores!) y proyecciones fotográficas que, alternadas con la danza, no sólo permiten intervalos de descanso al solista frente al público y al público ante el solista, sino que traen imágenes de situaciones y emociones que escapan al poder expresivo del baile.
Éste nace, ascético y temperamental, del mismísimo cuerpo, para en seguida dialogar con todo: con la luz, con su sombra, con la música, hasta con los silencios y unos sutiles tiempos muertos. Y un dato más: esa manera musical y bellamente bárbara de repartir los acentos con el pelo. Hay un quid de inspiración flamenca en más de un caso.
En realidad, Ens *es como un paso a tres entre el hombre, la música y la luz, con las que él alardea, frasea y se pasea. Las luces, además, en su juego se sustancian a veces como una técnica de creación de pasos, por ejemplo, ese momento exacto en que la figura del intérprete pierde el volumen y se queda en línea.*
Un especial sentido del teatro, con raudos efectismos y una tonalidad dramática constante delatan un alma inquieta, siempre en alas de un "pathos" épico, nada declamatorio y muy insinuante.
Si a sus espléndidas inquietudes coreográficas añadiera Vicente un hecho, bailar más, llegaría a ser un aristócrata del baile. Hoy por hoy, noblemente, lo da todo, pero también es cierto que un poco se presiente y un poco se adivina un mayor abanico de grandes condiciones que elevarían mucho más su cota de intérprete moderno." (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 22 de junio de 1989.)



Sobre estas líneas, Vicente Sáez en el solo "Ens". (Foto: A. Castillo). En la otra página, componentes del colectivo Yauzkari en el espectáculo "Donde aparece y desaparece el tiempo".

"(...) Vicente Sáez no hace propiamente coreografía: sus solos están basados en su peculiar estilo de baile —a base de movimientos cortantes, afilados, a veces muy cargados de fuerza— y casi siempre sometidos al ritmo impuesto por la música de Yello. Sáez tiene aura de bailarín: controla el espacio inmediato que le rodea y lo somete mediante un repertorio de giros en espiral, de torsiones, pequeños saltos, extensiones y desplantes que constituyen un lenguaje muy personal y casi nunca resultan afectados. Su proyección es de frialdad, de distanciamiento, con toques de exasperación ultra, pero sin perder jamás el control de la línea estática. El tema —"hay cosas que joden, cosas que ahogan, cosas que hacen daño, cosas que llegan a matar"— no se transmite sobre pautas emocionales; la forma está siempre controlada y las referencias hay que buscarlas en las fotografías proyectadas; algunas de las series, excelentes. El movimiento de Sáez es claro, pero su capacidad de expresión resulta limitada en la medida en que busca más el efecto final que el desarrollo, y termina convirtiéndose en monótono y conocido. La sobredosis, sin embargo, se puede ver con gusto, porque el magnetismo de Saéz tiene poder.
El público del Centro Cultural —que, como a veces ocurre con los grupos que no son de Madrid y tampoco traen aureola extranjera, no era muy numeroso— aplaudió con entusiasmo al bailarín, que vestido por Roser Arqués con sencillas camisas y pantalones de seda, da una imagen de diseño moderno muy de moda. La grandiosidad musical del final no acaba de encajar en la concepción del espectáculo." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 8 de junio de 1989.)

YAUZKARI DANZA CONTEMPORÁNEA. Pamplona

DONDE APARECE Y DESAPARECE EL TIEMPO

Coreografía y dirección: José Laínez. Escenografía: David L. Martínez. Bailarines: Marta Contín, Amaia Larreta, Carmen García, Rosi Arrizabalaga, Charo Echeverría, Javier Redrado, Gorka Oiza, Gorka Labat, Ana Moreno y Toño Espinazo. Estreno: 22 de junio de 1989, en la Sala Olimpia de Madrid, dentro del ciclo "Madrid en Danza". Espectáculo en colaboración con el Gobierno de Navarra y el CNNTE.

"El espacio escénico en Donde aparece y desaparece el tiempo *—el espectáculo del grupo navarro Yauzkari que se presentó el jueves en la Sala Olimpia como cierre de la edición de este año del "Madrid en Danza"— está continuamente lleno. Las escenas se suceden en forma de "collage" sobre un fondo musical que alterna fragmentos reconocibles e incluso tópicos de ópera.*
Hay unos cuantos personajes que hacen de hilo conductor: una vieja algo decrépita, varios hombres con pinta cansada, una niña con zapatillas de punta atada por la cintura a un señor, un ángel y un coro de mujeres en camisón hospitalario que a veces chillan o se expresan sonoramente. Laínez lo relaciona con Beckett, pero contrariamente a lo que ocurría en algún otro intento de trasladar estos personajes de "final

de partida" al universo expresivo de la danza la dispersión estética, musical ambiental y de movimiento dificulta la concentración imprescindible para que el absurdo acogote. También hay en esta obra una serie de escenas cuya simbología y realización resultan excesivamente elementales.
Yauzkari es uno de los grupos de danza contemporánea teatral de más solera en el país y los Laínez han demostrado en muchas ocasiones la seriedad de su trabajo. Esta obra —que tiene algunos instantes bellos— da, sin embargo, la impresión de no haber sido pulida con suficiente disciplina y haber sido montada con los desórdenes del tiempo universal tallados a la escala de un desasosiego inconfesable. Durante hora y media, sin interrupción ni relajo, desfilaron por el escenario desnudo —la pared del local hacia de foro; no había cajas ni calles— miserias y pretensiones, glorias y ardides, bicicletas angelicales y una madre parricida: todo, desatado por el tajazo que desgajó una cabeza y dejó al aire el amasijo humano, yerto de rodillas. El resultado de esa introspección no es alegre, pero tampoco nuevo; no hay una sola sonrisa, ni la sorpresa más abisal.
Como espectáculo, acaso al montaje le sobre un cuarto de hora; por ejemplo, las reiterativas



precipitación. La fuerza expresiva de las imágenes queda diluida en la multiplicidad de efectos escasamente afinados, la de la palabra y los impactos sonoros en la indefinición. Hay una falta general de ritmo que devalúa el ambicioso espectáculo." (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 24 de junio de 1989.)

"(...) La obra presenta una sucesión de episodios cuya lógica es, en el mejor de los casos, la de los sueños, entendiendo por sueños tanto los deseos inalcanzables como las fantasías incontrolables, pero no insignificantes, que nos tensan los sueños. Acaso no estará fuera de lugar decir que en el siglo XVIII sueño era un baile calificado de procaz. Deseos frustrados, tabúes y goces luminosos; sensaciones fugazmente eternas y dolores inexpresables; amores sin tiempo, porque como escribió Balzac no tienen ni pasado ni futuro; una introspección que nos revela en el fondo de nuestros ensueños todos danzas de espadas que incluso pueden cortar el ritmo de los episodios; quizá también sea excesiva la sobrecarga de sensaciones y la acumulación de imágenes a un mismo tiempo en diversos planos. A la vez, habrá quien advierta en esta obra una urdimbre heteróclita, con ecos innegables de Pina Bausch, del mejor expresionismo alemán y alguna secuencia de manifiesta raiz felliniana, que quizá sea lo más feliz de la pieza.
El cuadro de intérpretes hizo un trabajo ajustado, duro, crudo e interesante. El espectador acaso quede anonadado, pero ese sentimiento sólo demuestra la veracidad lúcida de Laínez. Nadie que se eviscere el espíritu puede estar satisfecho. Hay quienes tienen buena idea de sí mismos, pero esa es una única buena idea, pensaba Rivarol.
Yauzkari ha demostrado una vez más su trabajo creativo, innovador y excitante." (FPO "Diario de Navarra". Pamplona. 23 de agosto de 1989.)

BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL DE LA ZARZUELA. Madrid

Coreografías estrenadas en la temporada 1988-1889

MARÍA ESTUARDO
Coreografía: José Granero. Libro: Francisco Suárez. Música: Emilio de Diego y Víctor M. Martín Rubio. Escenografía y vestuario: Hugo de Ana.

LE VILLI
Coreografía: Maya Plisetskaya. Libro: Ferdinando Fontana. Música: Glacomo Puccini. Puesta en escena: Ray Barra. Cantantes: Montserrat Caballé, Juan Pons, Bruno Sebastián y Gluseppe di Stefano. Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Lírico Nacional, y Coro del Festival de Perelada. Director: José Collado.

HOJA DE ÁLBUM
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. Adjuntos a la dirección y maestros de ballet: Valentina Savina y Azari Plisetski. Maestra de baile y repetidora: Giselle Roberge. Primeros bailarines: Arantxa Argüelles, Ricardo Franco, Carmen Molina y Raúl Tino. Solistas: Marta Álvarez, Rosanna Burgos, Daniel Alonso, Manuel Armas, Mabel Carrera, Montserrat García, José Antonio Quiroga, María Luisa Ramos, Sofía Sancho, Javier Serrano y Hans Tino. Artistas del ballet: Verónica Altés, Anabel Alvero, Caty Arteaga, Mar Baudesson, Mireia Bombardó, Marta Charfole, María Luisa Delgado, Marina Donderis, Gemma Gallardo, África Guzmán, María de Europa Guzmán, Olivia Jorba, Eva López-Crevillén, Mar Llorente, Muriel María, Beatriz Martín, María Teresa Martín, Belén Moreno, Esther Oliva, José A. Beguiristáin, Javier Castillo, Eduardo Castro, Antonio Fernández, Mauricio González, Sebastián González, Luis Martín Oya, José Martínez, Julián Mínguez, Pablo Molero, Tino Morán, Fernando Navajas, Carmen Paris, Rocío Peláez, Eva María Pérez, Blanca Reche, Susana Ruiz, Ivana Saldaña, Adriana Salgado, Juan C. Santamaría, José Vicente Sales, Yoko Taira, María Jesús Tarrat y Christof Thiemann.

"(...) Hoja de álbum *presenta en escena, según la feliz coreografía de Ray Barra, una serie de figuras esculturales de grupos estáticos, independizados luego para desarrollar sin solución de continuidad las distintas páginas en un todo armonioso, beneficiado tanto por la música, como por la escenografía —estupenda iluminación— y figurines de Parmelee Welles Tolkan. No hay sobresaltos, ni momentos punteros. Todo es amable, grato, sensible, poético y bien ejecutado por el ramillete de bailarines seleccionado.*
Apoteosis, después, en el paso a dos de "Diana y Acteón" en el que volvieron Valentina Savina y Azari Plisetski a poner en escena la coreografía de Agrippina Vaganova; la presencia del "divo", de la estrella arrebató al público. No es que Julio Bocca tenga facultades realmente excepcionales, que las tiene: en saltos, vueltas, verti-

ginoso mecanismo. Es que, además, su realización, la forma de resolver con originalidad cada intervención, de mantener el orden, de hacer alado el giro de su compañera y dar impulso a los momentos en que la apoya como bailarín notable, nos hace comprobar que nos hallamos ante el artista extraordinario que enciende y contagia. A su lado, Arantxa Argüelles, qué jovencísima, todavía deberá lograr más intención expresiva en el rostro, fue una pareja magnífica por técnica, precisión y dominio, con parte en el gran éxito.

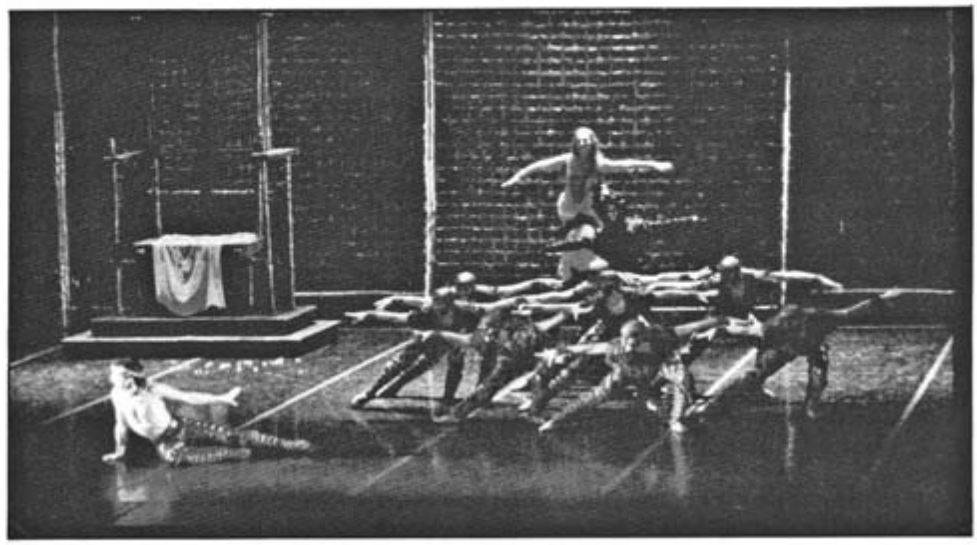
Por fin, el estreno absoluto: María Estuardo, *una coreografía de José Granero, libro de Francisco Suárez —alguna voz elegida para los recitados, no parece muy adecuada— hecha por y para Maya Plisetskaya, perfectamente de acuerdo con las características y medios actuales de la exquisita intérprete. Utilizo la palabra. Porque la Plisetskaya es, por encima de todo, una gran trágica, una intérprete profunda que vive como el cuerpo, los brazos, las manos, la increíble armonía de su figura, de la cabeza a las puntas de los pies, en una curva que podría materializarse como obra de arte en cualquier momento, las situaciones que se le confían, ¡Una lección magistral!*

Una adecuada escenografía opresiva de Hugo de Ana, al que se deben los figurines, muchos y logrados, coadyuva a la atmósfera. En lo musical, Emilio de Diego y Víctor M. Martín Rubio han compuesto e interpretado —realizado electrónicamente, en grabación tan feliz como de abusivo empleo cuantitativo— una partitura que posiblemente no resistiría la audición fuera de los fines para los que nació y que incluso puede resultar reiterada en extremo, a veces, pero con muchos momentos felices, directos, que subrayan situaciones, crean climas y logran resultados con mezclas múltiples: campanólogos, solos de cello, claves sonoros, instrumentos pretéritos, piano, órgano, fanfarrias, voces, ruidos, elaboraciones y alteraciones sonoras... Todo ello, insisto, eficaz para el propósito, como las campanillas de los enrejados que descienden, aunque reiterativo en exceso.

(...) Con Maya Plisetskaya, razón, fundamento y base artística del "ballet" y del éxito, coadyuvó toda su compañía el triunfo; en cabeza, quizá, Hans Tino y Ricardo Franco. Al concluir la representación, estrella, intérpretes y autores pudieron recoger el testimonio del éxito durante varios minutos." (Antonio Fernández-Cid. "ABC". Madrid. 21 de noviembre de 1988.)

"Bocca, que sólo apareció en el paso a dos "Diana y Acteón", de la Esmeralda, *de Petipá, puso al público en vilo desde su irrupción en escena con uno de esos saltos con "cambré" incorporado que no acaba uno de creerse si realmente ha ocurrido. Bocca es un fenómeno como hay pocos en el mundo; está en plena forma de facultades, y el efecto que produce sobre Arantxa Argüelles, que estuvo espléndida, parece mágico. Se la vio no solamente brillar en sus espectaculares series e giros múltiples sino mucho más entregada de lo que es habitual en ella, estirándose hasta el límite, bailarina. Naturalmente fue el delirio.*

El programa había comenzado con una de las joyas del repertorio clásico ruso —la Paquita *de Petipá—, que se montaba por primera vez en España; una puesta llena de peligros por las exigencias de técnica y estilo que se ganó con creces. Arantxa, la jovencísima Muriel María,*





En esta página, dos momentos del espectáculo "María Estuardo", a cargo del ballet del Teatro Lírico Nacional. (Fotos: Paco Ruiz). En la otra página, otra de las representaciones del mismo ballet: "Hoja de album". (Foto: Paco Ruiz).

Carmen París, María Luisa Ramos y el resto de las solistas que fueron desgranando el rosario de variaciones, así como el cuerpo de baile, le dieron la gracia y la precisión requerida.

Y, finalmente, el gran estreno para Plisetskaya, la María Estuardo *de Granero. Como las anteriores obras de este coreógrafo ecléctico y lanzado, que ha hecho de todo y ha aprendido de todos, puede verse con gusto. Granero tiene un sentido teatral indudable y juega a veces magistralmente con los grupos (las cuatro hilanderas/damas de corte/brujas de Macbeth y el coro de hombres de hierro son los mejores momentos de la obra). Aquí ha contado, además, con la ayuda inestimable del escenógrafo Hugo de Ana —que con una rebuscada sobriedad a base de paneles colgados hechos de trenzado de caña o madera, que juegan con el espacio y una apertura al fondo que levanta el efecto final—, de los músicos Emilio de Diego y Víctor Martín Rubio, que han cocinado un "collage" medio electrónico, medio con sabor elisabethiano y, por supuesto, de la propia Maya Plisetskaya, que da trascendencia y sentido al gesto más insustancial. Pero la coreografía propiamente dicha, aunque efectista y funcional para un relato tan complicado y que se presta tan complicado que se presta tan poco a la expresión danzada, carece de la unidad estilística y la fuerza imprescindible para un gran ballet. Hay demasiadas mezclas, demasiadas influencias —a veces demasiado visibles— y demasiados saltos y baches en el ritmo narrativo. Hay también problemas graves con la sucesión de personajes masculinos poco diferenciados en su movimiento, y diríase que a Plisetskaya se le puede aún hoy sacar más partido. Pero como espectáculo puede funcionar, proporciona imágenes poderosas y está bien presentado."* (Mercedes Rico. "El País". Madrid. 21 de noviembre de 1988.)

"La María Estuardo *de José Granero constituirá, sin duda, la más importante "performance" de esta última etapa de Maya Plisetskaya, muy por encima, con mucho, de* La gaviota *o* La dama del perrito.

Como en estos casos, el coreógrafo —inteligente, hábil, sensible, razonable y comercial— ha tenido que rendirse a las ya limitadas posibilidades de la incansable diva, a la que ha sabido tratar, sin menoscabo artístico, más como actriz que como bailarina.

En efecto, la coreografía que le atribuye es leve y, necesariamente, "a la manera de" la Plisetskaya. Por lo que ésta prodiga los giros suaves conocidos y la poemática de sus brazos. Pero



su "presence" sigue siendo la misma, y su capacidad de llenar el escenario con sólo estar en él y la fascinante asimilación del personaje siguen estando ahi.
Un conjunto de circunstancias felices hacen de la creación de Granero un gran espectáculo y una magnifica obra escénica bailada. En efecto, cuenta con un libro excelente, hilado con total maestria teatral en un desarrollo ágil, vehemente y lleno de impresiones, que brinda al coreógrafo una fantasia sentimental simbólico-dramática en lo que podriamos llamar un "ballet patético". Por otro lado, la escenificación —con un vestuario perfectamente a tono y una iluminación perfectamente emocional, a veces, si hace falta, hasta la crueldad— es un alarde de significaciones, a la vez que, por via de amplitud, establece un espacio escénico psicológico, que nos hace pensar en la reposición de un texto shakespeariano.
La partitura musical crea, a la vez, ambiente histórico y un trasfondo pasional que magnifica los roles.
No se puede decir, por lo que respecta al trabajo coreográfico propiamente dicho, que sea especialmente original ni inventivo, pues todo lo que se ve está ya dicho, pero es totalmente expresivo, sirve exactamente a la situación y está transido de alta tensión dramática. Asimismo, hay excelsos logros plásticos como las escenas del ahorcamiento, el baile velado, la entronización y el terrible final.
Creo también que uno de los mejores méritos de Granero ha sido aquí manejar muchos personajes, intensamente implicados en la urdimbre coreográfica, y atender a infinidad de situaciones.
Y ello ha sido posible por la impresionante interpretación de los estremecidos y estremecedores "partenaires" de la Plisetskaya, muy especialmente de los masculinos: del dramatismo pasional de Ricardo Franco, o de Hans Tino, a la expresividad elegante de Manuel Armas, y el dominio escénico de Julio Principe o Antonio Fernández." (J. L. Legaza. "Ya". Madrid. 21 de noviembre de 1988.)

"(...) Presentada con carácter de estreno en España, Le Villi, *la primera ópera de Puccini, fue cantada, que no interpretada, por Montserrat Caballé, Bruno Sebastian y Juan Pons en los papeles solistas, mientras que el veterano tenor italiano Giuseppe di Stefano ejerció de narrador de la obra.*
Con la excusa de las frecuentes actuaciones del ballet, el escenario, sin ninguna referencia a lo que se estaba cantando, se reservó para las evoluciones de los bailarines mientras los cantantes, instalados en el pasillo que circunda las almenas de la muralla del castillo de Perelada, a unos veinte metros del director de orquesta y a bastantes más del público —otro error injustificable— y con la seguridad que proporciona cantar con la partitura en la mano, fueron desgranando impávidos el rosario de notas que Puccini habia escrito para ser interpretadas en escena.
Se buscó la solución más cómoda, una solución de tal pobreza imaginativa que dificilmente puede ser admisible. Oimos a Montserrat Caballé, Bruno Sebastián y Juan Pons, pero no a Anna, Roberto y Guglielmo, los personajes del drama. Dada la ausencia total de acción teatral, excepto en las partes danzadas, la versión de Le Villi *que se ofreció como mucho puede ser considerada una versión concertante "sui generis" y siguiendo el mismo razonamiento se podria llegar al extremo de considerar que* Le Villi, *en versión escénica, la única que recoge todos los aspectos de una ópera, aún no ha sido estrenada en España.*
Es una pena que teatralmente se malograra la representación, pues desde el punto de vista musical alcanzó niveles bastante satisfactorios.

Caballé, dada su experiencia y sus extraordinarias condiciones, podría haber rayado a mayor altura, con todo, su interpretación de la parte de Anna fue muy notable y aplaudida. El tenor Bruno Sebastian, que se las vio con la partitura vocal más exigente, ofreció una actuación plausible y sólo le faltó aquella punta de verdad que se alcanza cuando se cantan frases como "Io t'amo", a la soprano en vez de cantárselas a las estrellas como se vio obligado a hacer. Juan Pons, aunque algo incómodo en el registro grave, cantó con suficiencia autoridad.
Excelente el Coro del Festival preparado por Vittorio Sicuri y muy correcta la actuación de la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por José Collado, que ofreció una lectura cuidada de una partitura en la que se entremezclaban algunos aciertos, las primeras muestras de aquella rara capacidad de Puccini para construir climax dramáticos en sólo tres compases, un poco de ruido gratuito, evidentes influencias de otros autores y algunos errores propios de un músico que alcanzaría la genialidad pero que en el momento de componer Le Villi *sólo contaba veinticinco años."* (Xavier Pujol. "El País". Barcelona. 13 de agosto de 1989.)

"(...) El estreno en España de la "ópera prima" de Puccini, Le Villi, *una magnífica iniciativa del Festival de Perelada, en sintonía con su acertada política de recuperar cada verano algunos títulos poco divulgados del repertorio se ofreció en forma de concierto, cual oratorio, con los tres solistas vocales en las almenas de las murallas del Carmen. De frac los caballeros, partitura en mano, y con Maya Plisetskaya, Ricardo Franco y otros miembros del madrileño Ballet del Teatro de la Zarzuela situados en la planta del escenario durante los cuadros coreográficos de "L'Abandonado" y "La tregenda", en los que la bailarina rusa hizo honor al mito que lleva sobre sus espaldas con su habitual increíble serpenteo de unos brazos que no parecen humanos, capaces de desafiar todavía las limitaciones óseas con aquellas ondulaciones que antaño habían convertido su Odette (de* El lago de los cisnes) *en un milagro.*
A pesar de que figuraba en el programa el nombre de un responsable de la puesta en escena, durante el resto del espectáculo no hubo más acción que la de los tres solistas leyendo sus partituras desde las alturas; durante todo el primer acto se diría que una lectura a primera vista. Ni una leve insinuación de la premonición de la tragedia que late machaconamente en el libreto de Fontana.
Montserrat Caballé comenzó con muchas precauciones, salvando sin trascendencia su aria "Se come voi piccina", punto culminante de la partitura, y sin pronunciar más que ocasionalmente alguna consonante del texto. En el segundo acto tuvo, en cambio, frases soberbias en su monólogo "Ricordi quelche dicevi", donde desapareció la indiferencia con que parecía haberse tomado el compromiso de interpretar a Anna por primera vez en su carrera. Con voz corpulenta, poderosa, y línea de canto poco refinada —abuso de portamentos del todo innecesarios—, Bruno Sebastian asumió las demandas pucciníanas con corrección y suficiencia, incluso en la comprometida romanza "Torna al felici dì". También Joan Pons estuvo tan impecable como suele, sobre todo en su aria del segundo acto, que cantó con buen gusto y con acentos casi verdianos. Giuseppe di Stefano, por su parte, se tomó muy en serio su papel de "narratore" —mucho más que sus recientes conferencias— y sonó modélico su declamado; muy conseguido su equilibrio dentro y fuera de la trama. La extraña situación geográfica de los miembros del coro del festival —entre los que se reconocían muchas caras del coro del Liceo—, de lado o de espaldas al público, según los casos, actuó en su contra, provocando que las voces se oyeran poco empastadas y muy desequilibradas unas cuerdas y otras, aunque la siempre sólida mano de Vittorio Sicuri, eficaz preparador, dejara entreverse a menudo." (Joan Mataboch. "ABC". Barcelona. 13 de agosto de 1989.)



Bailarines de Ziradanza en Tetarcos/Voces sacras, con coreografía de Denise Perdikis. (Foto: Pilar Cembrero).

ZIRADANZA. Madrid

TETARCOS/VOCES SACRAS
Coreografía y dirección: Denise Perdikis. Escenografía: Javier Navarro. Bailarines: Ángela Rodríguez, Rosa García Quirce, Alberto Ferrer y Marcos Battaglio. Estreno: 26 de julio de 1989, en la Sala Galileo de Madrid, dentro de la programación de danza de los Veranos de la Villa.

ZIRYAB-DANZA. Córdoba

SUITE FLAMENCA
HIJAS DE ALBA
Coreografía y dirección: Javier Latorre. Bailarines: Nuria Leiva, Asunción Rodríguez, Javier Latorre, María Fernanda Álvarez y Eva Leiva. Cantaores: Pedro Soto y Manolo Sevilla. Guitarristas: Manolo Silveria y Manolo Flores. Percusión: Pachi. Estreno: 26 de agosto de 1989, en la Escuela Universitaria de La Línea de la Concepción (Cádiz), dentro de la Muestra de Teatro "Al sur del sur".

Festivales



El riguroso ritual del teatro Nô japonés está presente en el Festival de Otoño de Madrid a través de la compañía Umewaka. En la fotografía, uno de sus componentes.

IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MADRID

Del 22 de febrero al 19 de marzo.
Organizan: Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Madrid y Comunidad Autónoma de Madrid.

PROGRAMA

Teatro Rustaveli (Georgia, URSS): *Ricardo III.*
Studio Hinderik (Holanda): *Tren.*
Teatro Nacional Doña María II (Portugal): *Fausto. Fernando. Fragmentos.*
Teatro de Marionetas de Tbilisi (Georgia, URSS): *El otoño de nuestra primavera.*
Cricot 2 (Polonia): No volveré jamás.
Teatro del Carreto (Italia): *La Iliada.*
Compañía de J. María Flotats (Barcelona): *Lorenzaccio. El misántropo.*
Sportivo Teatral de Buenos Aires (Argentina): *Postales argentinas.*
Teatro Mardjanishvili (Georgia, URSS): *La caída.*
Royal Shakespeare Company (Reino Unido): *Titus Andronicus.*

Novena edición, ciento veinte millones de presupuesto, tres instituciones comprometidas en el empeño, gran calidad de la oferta y unos resultados de asistencia de público que hablan de una ocupación de casi el cien por cien de los aforos son los datos telegráficos que enmarcan necesariamente un primer resumen de esta consolidada cita madrileña con el teatro internacional. Ariel Goldemberg y el reducido grupo de colaboradores que forman el staff del festival han colocado esta novena edición en lugares de privilegio.

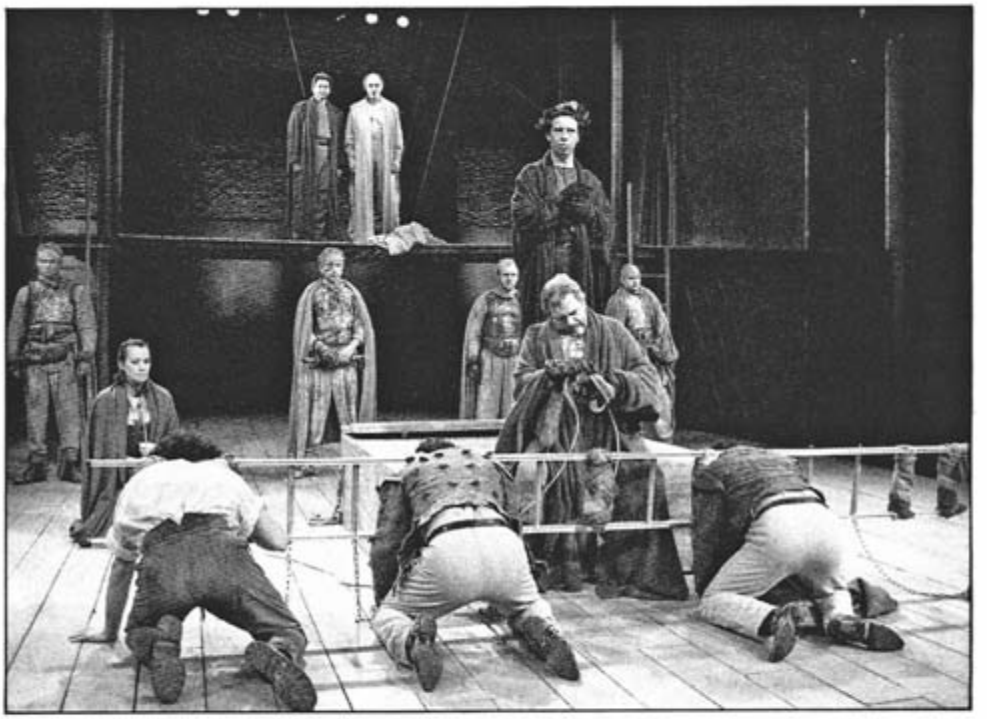
Diez compañías, con un total de once espectáculos diferentes, llenaron los escenarios madrileños durante los veinticinco días del festival. Desde Holanda, por segunda vez en la historia del Festival, procedente su fama del Festival de Granada (buen ejemplo que antepone el interés general del público al prurito privado de la novedad), llegó la compañía Hinderik, con *Tren,* que conectó esta muestra con las formas contemporáneas de creación teatral alejadas de la tradicional estructura de lo dramático. Junto a ellos, los argentinos de Sportivo Teatral, procedentes del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (nuevo ejemplo de lo ya dicho), aportaron otro punto de vista de la dramaturgia contemporánea, pero en este caso con elementos sencillos, sin alardes técnicos ni escenográficos, centrando el interés en la calidad de los actores y su capacidad para inventar mundos. Fue *Postales argentinas.*

Y de actores, de grandísimos actores, de un concepto de lo actoral verdaderamente ejemplar, venían llenos los dos grupos georgianos que visitaron Madrid. Rustaveli y Mardjanishvili demostraron que el teatro es un arte para que el espectador sea y no para que solamente contemple. *Ricardo III,* de Shakespeare, en el caso de Rustaveli, y *La caída,* de Javakhishvili, en el caso de los de Mardjanishvili, fueron dos ejemplos de gran teatro, además de, si se quiere, dos expresiones de formas artísticas comprometidas en la reflexión sobre la situación de la Unión Soviética que dio lugar a la "perestroika". Las marionetas de Tbilisi, también georgianos, completaron la muestra especial que esta edición dedicó a esa república socialista.

La otra manifestación marionetística, cita artística natural de este festival, corrió a cargo del Teatro del Carretto, de Italia, con una peculiar versión de *La Iliada.* Conectó menos de lo esperado con el público madrileño, como le ocurrió a la difícil experiencia del Teatro Nacional doña María II, de Portugal, con una puesta en escena del Fausto, de Pessoa, titulada *Fausto. Fernando. Fragmentos,* dirigida por Ricardo País.

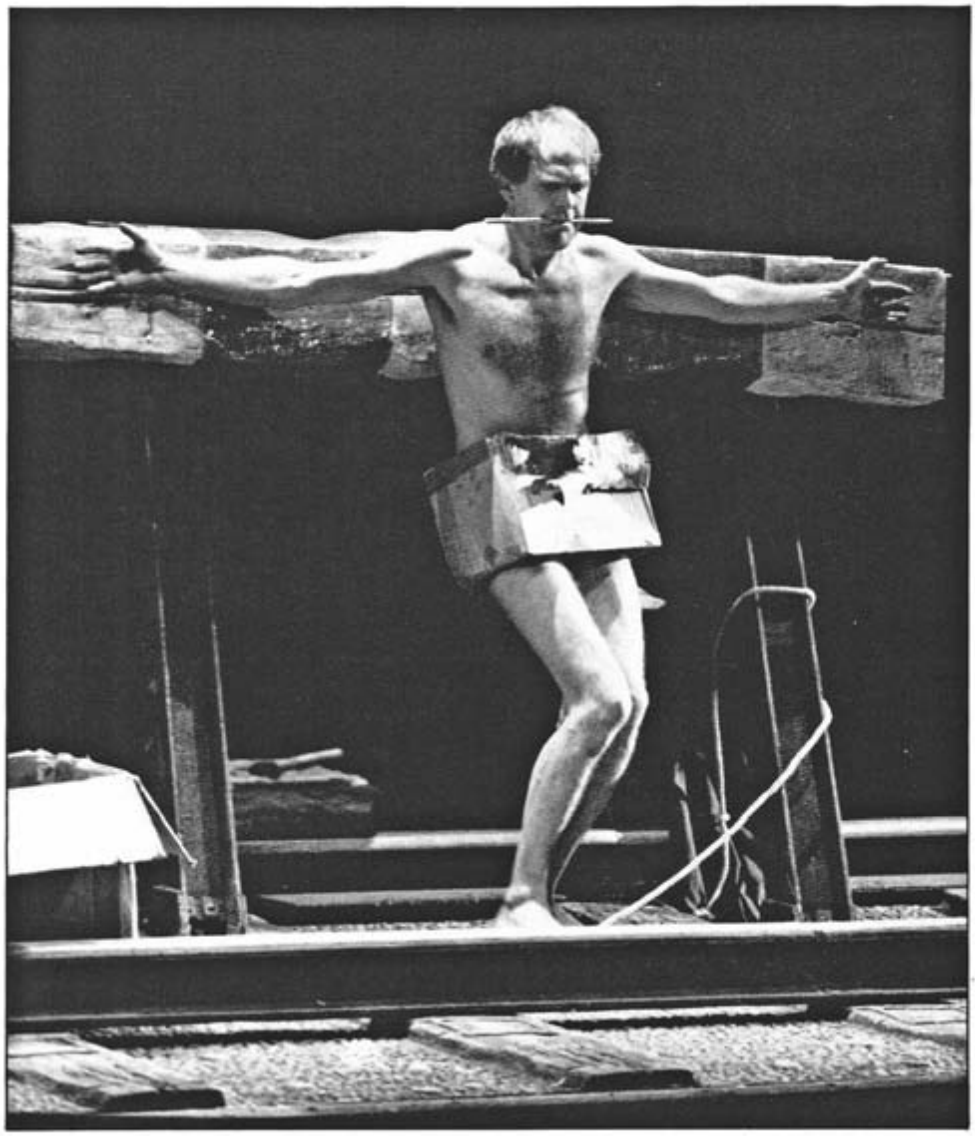
La representación española fue Josep María Flotats, con dos montajes que sabían a Comedie Française, que supieron a Flotats y que se inscribieron casualmente dentro de una polémica que mantuvo el creador catalán con los medios de comunicación de Barcelona. Entre goces artísticos y disturbios de cámara por lo antes citado, el Festival de Madrid se preparó para el último trabajo de Tadeusz Kantor, *No volveré jamás,* el mejor, el que más completo pareció dentro de sus reflexiones escénicas sobre el llamado teatro de la muerte. Kantor en carne viva, en un espectáculo que, paradójicamente, a pesar de la distancia que impone siempre este creador, tuvo momentos de intensa emoción.

Y *Titus Andronicus,* por la Royal Shakespeare Company, dirigida por la jovencísima Debora Warner, con Brian Cox como primer actor. Por primera vez en España, la RSC. Shakespeare en su lengua, por los suyos, en un montaje que venía avalado por el propio Peter Brook. El Reino Unido juega fuerte en el teatro y el público madrileño se quedó absorto con esta muestra poderosa y sencilla. Fue un broche inmejorable para la, hasta el momento, mejor edición del Festival de Madrid, que para el año 1990 anuncia, como no podía ser de otra manera, un buen puñado de grandes nombres. El siguiente paso, quizá, el riesgo de las coproducciones, y las actividades paralelas, para acabar de colocarlo en cita obligada del circo internacional.





Sobre estas líneas, una escena de "Titus Andronicus", a cargo de la Royal Shakespeare Company. (Foto: Pilar Cembrero). A la izquierda, Sportivo Teatral de Buenos Aires representa "Postales argentinas". (Foto: Chicho). En la otra página, la compañía holandesa Studio Hinderik representa "Tren". (Foto: Chicho).



SITGES TEATRO INTERNACIONAL. XXI EDICIÓN. SITGES (BARCELONA)

Del 26 de abril al 1 de mayo.
Organizan: Dirección General de Promoción Cultural de la Generalitat de Cataluña, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, Servicio de Cultura de la Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Sitges.

PROGRAMA

Angels Margarit (Barcelona): *Subur 305, Sesión continua.*
Teatreneu-Teixidors a Mà (Barcelona): *La fuerza de la costumbre.*
Emballage Teatre (París, Francia): *Troillus et Cresside.*
María Antonia Oliver (Barcelona): *Ocho.*
Yolande Snaith (Londres, Gran Bretaña): *Can Baby Jane Can Can?.*
Hervé Diasnas (París, Francia): *Une nuit de clous d'or dans l'etain.*
Compagnie Isnel da Silveira (París, Francia): The women with the blue hair.
Bow Gamelan Ensemble (Londres, Gran Bretaña):
Sèmola Teatre (Vic, Barcelona): *In Concert.*
Marina Oroza (Barcelona): *Marea de lo seco y lo mojao.*
Bekereke (Vitoria, Álava): *Encruzijada.*
Teatro Tascabile di Bergamo (Bergamo, Italia): *Alla luna.*
Rocco (Barcelona): *Trans/Humà.*
Johnny Melville (Amsterdam, Holanda):
Jean Marie Maddeddu (París, Francia): *Wonderful casting. Pietons.*
Koniec (Barcelona): *Concierto.*
Joan Minguell (Barcelona): *L'actor dins sfera.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Minimalisme i Sistemill.*
Konic (Barcelona): *Signos de identidad.*

Vigésimo primera edición de este festival comprimido —no más de una semana de duración—, que desde hace pocos años cuenta con la batuta de Toni Cots, firme en el empeño de mostrar lo que quede o se experimente en los territorios del tercer teatro y otras manifestaciones no convencionales. Algo más de 37 millones de presupuesto, parte de los cuales se dedican a cubrir un crédito destinado a liquidar deudas, dieron para una edición polémica, cuyos resúmenes de prensa hablan de fracasos parciales. "Tres espectáculos bochornosos en una jornada decepcionante", cuando no de negativas valoraciones globales. "Pobre en imaginación y en recursos artísticos".
Espacios muy poco habituales como playas, calles, jardines e incluso la habitación de un hotel, fueron los depositarios de las creaciones de 19 compañías, diez de ellas de Barcelona, que respondían al deseo del director de realizar "Una apuesta por la innovación". De esa envidiable capacidad de riesgo se nutrieron el grupo Bekereke y el Tascabile de Bergamo, cuyos espectáculos fueron encargos del Festival y supusieron, según las crónicas, lo mejor de la muestra, junto al Teatro Fronterizo y Teatreneu, que presentó La fuerza de la costumbre, de Bernhard, dirigida por Mesalles.
La reconocida capacidad de riesgo, imprescindible en un panorama que ha visto desaparecer a Valladolid y que tiene en Granada una muestra de valores más consolidados, más seguros que en sus primeros tiempos, hace de Sitges un festival imprescindible, por más que las críticas a sus contenidos sean duras. Toni Cots, según reconoce la mayoría está saneando las estructuras y la economía. Lo discutible, y por lo tanto indicador de la siempre imprescindible autocrítica, parecen ser los gustos personales. Larga vida.

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO. GRANADA

Del 5 al 14 de mayo.
Organizan: Ayuntamiento de Granada, Junta de Andalucía, Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada.
Patrocina: Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

PROGRAMA

Cirque Archaos (Francia): *Cirque de Caractere.*
Josef Nadj / Théâtre Jel (Hungría-Francia): *Canard pekinois. Sept peaux de Rhinoceros.*
Michel Lemieux (Canadá): *Mutations.*
Saburo Teshigawara / Compañía Karas (Japón): *Ishi no Hana.*
Pip Simons / L'Orbe Théâtre (Gran Bretaña-Francia): *Frankenstein.*
La Tartana Teatro (Madrid): *Ribera despojada. Medea material. Paisaje con Argonautas.*
Wim Vandekeybus (Bélgica): *Les porteuses de mauvaises nouvelles.*
Bekereke (Virgala Menor, Álava): *Se prohibe.*
Karin Vynke (Bélgica): *Me-Zon.*











Cinco escenas de espectáculos programados en el Festival Internacional de Granada. Sobre estas líneas, una parada del Cirque Archaos. A la izquierda, de arriba abajo: la compañía belga Wim Vandekeybus representa "Les porteuses de mauvaises nouvelles"; dos momentos de "Ishi no Hana", a cargo de la compañía Karas. (Foto: Nobuyoshi Araki). Bajo estas líneas, "Canard pekinois". (Foto: J. Wads). En la otra página, escena de "El proceso de Orestes", por Théâtre du Lierre. (Foto: Chema Barroso).

Granada continúa en solitario la batalla de la modernidad o de las nuevas tendencias, como se quiera, después de la desaparición de la respetada Muestra de Valladolid. Y continúa también el terceto rector que después de siete ediciones, ésta es la séptima, ha convertido a la cita granadina en la punta de lanza de lo que se ha dado en llamar nuevas tendencias escénicas en Europa.

Ha sido, viene siendo un lugar donde las rarezas impulsan los avances escénicos, donde la polémica se instala en cada elección, y precisamente por eso en una ventana para el aire. Todo eso, por 46 millones de presupuesto, que este año han tenido que ser suficientes para nueve días de programación (del 5 al 14 de mayo) y nueve compañías, dos de ellas españolas. Las viejas conocidas de la vanguardia, inquietante Tartana con textos de Müller, y los controvertidos Bekereke con su bagaje de críticas cosechadas en un desigual espectáculo, pusieron marco a lo que resultó ser una decepción: la coproducción *Frankenstein,* Realizada por el grupo L'Orbe theatre y Pip Simons. Pero ese es el riesgo, y Granada los corre ejemplarmente. Riesgo es siempre encontrarse con culturas opuestas, como es el caso de Saburo Teshigawara, de Japón, que dejó una muy buena sensación, no exenta de críticas superficiales sobre la peculiar manera de entender el tiempo que se estila allá por el sol naciente. De ahí, se parte hacia esferas más conocidas, pasando por Michel Lemieux (Canada) y por la revelación de Josef Nadj, húngaro afincado en Francia que cosechó buenas críticas.

Esferas más conocidas, decíamos, como las del Circo Archaos, esos franceses con pólvora en las bambalinas, o las del ya conocido también Win Vandekeybus. Todo ello fue a parar a quien cosechó los mayores parabienes: la belga Karin Vynke, con el espectáculo *Me-zon.* Teatro dentro de la danza, pero expresado fundamentalmente por ésta, fue la guinda necesaria y lógica de una edición en la que se habían puesto demasiadas expectativas porque se les conoce, pero no contó con los exiguos medios a pesar de los cuales se celebra con gran dignidad, cada año desde hace siete, este festival.

XXXV FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE MÉRIDA. VI INTERNACIONAL. MÉRIDA (BADAJOZ)

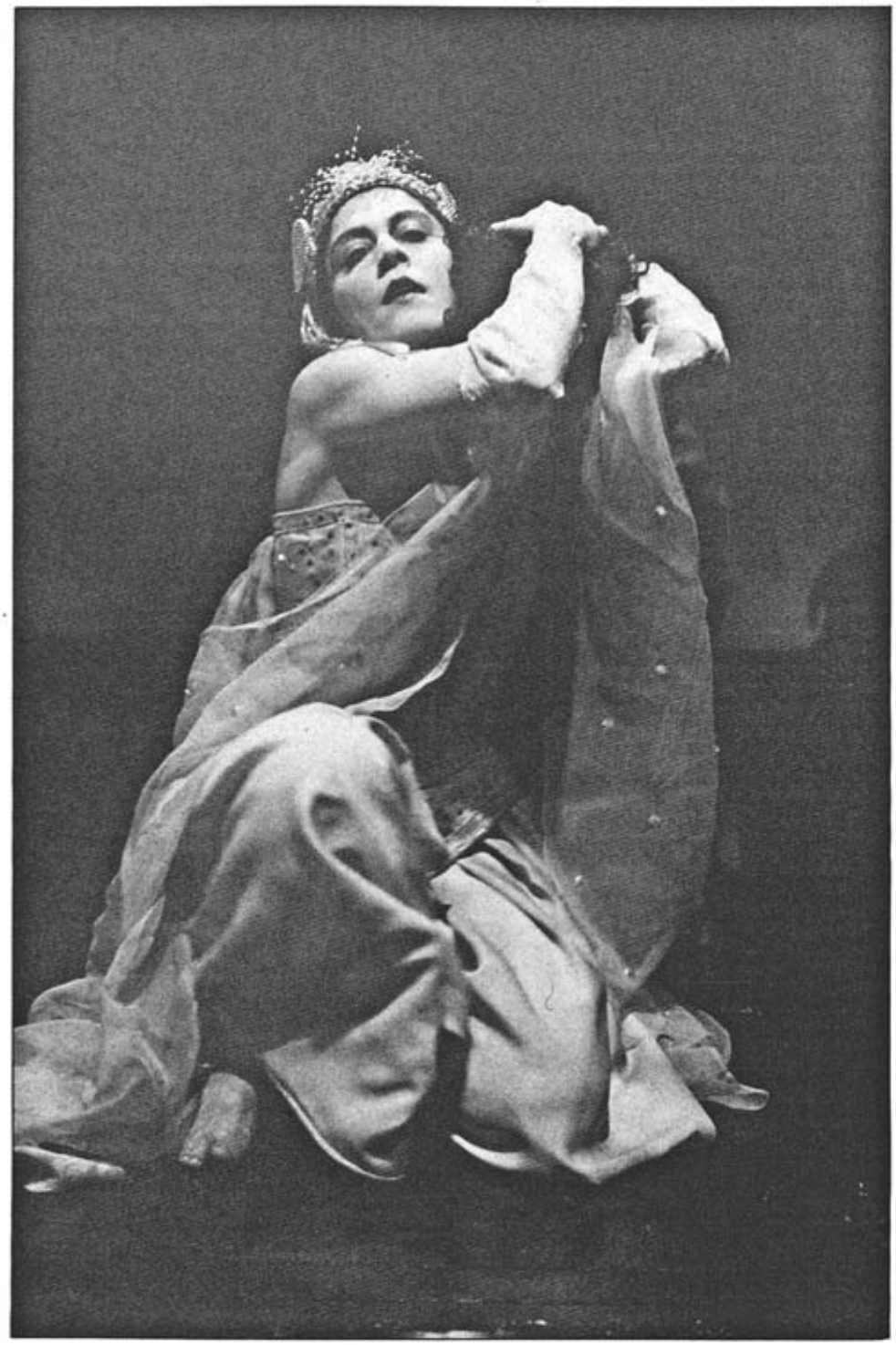
Del 28 de junio al 6 de agosto.
Organizan: Patronato del Festival de Teatro Clásico y Comunidad Autónoma de Andalucía.
Patrocinan: Junta de Extremadura, Ministerio de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Mérida, Diputación Provincial de Badajoz, Diputación Provincial de Cáceres, Caja de Ahorros de Badajoz, Caja de Ahorros de Cáceres, Caja de Ahorros de Plasencia.

PROGRAMA

Pentación, S. A. (Madrid): *Miles gloriosus.*
Compañía de Eusebio Lázaro (Madrid): *La rueda de fuego.*
Compañía de María Ruiz (Madrid): *Catón, un republicano contra César.*
Enclave 92 (Mérida, Badajoz): *Medea.*
Homenaje a Pessoa.

Théâtre du Lierre (París, Francia): *El proceso de Orestes.*
Xarxa Teatre (Vila-Real, Castellón): *El dolçainer de Tales.*
Compañía de Danza Contemporánea Harris Mandafonis (Grecia): *El reformador.*
María Farandouri (Grecia): *Imágenes mediterráneas.*

Todo empezó con que si este año Shakespeare en varios idiomas, pero resultó que no pudo ser y se optó por un recorrido por los distintos sonidos de la romanización. Siguió la expectación porque el plato fuerte se pensó que podría ser Maurizio Scaparro con su trabajo sobre *Adriano,* basado en la novela de Marguerite Yourcenar, pero tampoco se produjo. Sin embargo, la brillantez del acontecimiento veraniego quedó asegurada con la inclusión de la ópera, la gran ópera, merced a la ayuda de un patronato especial denominado Enclave 92, que posibilitó la presencia de Montserrat Caballé y José Carreras en *Medea,* de Cherubini.
Los calores del verano emeritense se dulcificaron con la versión que Alonso de Santos hizo de *Miles gloriosus,* de Plauto, con Maribel Verdú y Antonio Resines. Fue una especie de risotada culta para dar paso a una reflexión desde el lado opuesto del humor, el de la reflexión histórica, procedente de Fernando Savater con *Catón, un republicano* contra Cesar.
Eusebio Lázaro, director de *La rueda de fuego,* trajo el único Shakespeare y el Theatre du Lierre, que repetía presencia, una de las llamadas internacionales con *El proceso de Orestes.*
Pero, aunque sea poco a poco, otras formas de acercarse a los temas clásicos se adentran entre las piedras monumentales. La danza, cita fija en el Festival, estuvo presente de la mano de la compañía contemporánea de Harris Mandafonis, que vino a cubrir la vacante dejada por el Ballet Nacional de España, presente en anteriores ediciones, Xarxa Teatro y un homenaje a Fernando Pessoa dejaron paso al cierre.
Si todo había empezado con unas palabras de García Calvo, desde el pregón titulado *Ecos de Roma,* todo terminó con las canciones de María Farandouri, en dos programas que fueron desde Hatzidakis y Theodorakis hasta García Lorca o la lírica popular italiana. Todo pudo haber terminado ahí, pero no. José Monleón, director del Festival de Mérida desde 1984, presentó su dimisión. Tensiones diversas, detractores, defensores, infraestructura y medios limitados junto a un constante crecimiento, dieron por terminada su gestión, justo en el momento en el que se vislumbra la creación del Instituto Europeo del Teatro del Mediterráneo (iniciativa muy querida por el director ahora saliente) y el interés manifestado por el Festival por parte de la Comunidad Europea. "...ahora —manifestó Monleón—, consolidado el proyecto del 84 con un claro futuro, debe ser él (el patronato), sin presión ninguna, desde la realidad social y política extremeña, considerando todos los factores, quien decida lo que el Festival de Mérida ha de ser mañana".



XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO. (CIUDAD REAL)

Del 7 al 27 de julio.
Organizan: Instituto Nacional de las Artes Escé-





A la izquierda de estas líneas, "El vergonzoso en palacio", con Adriana Ozores y Aitana Sánchez-Gijón en primer término. Bajo el texto, "El castillo de Lindabridis", de Calderón. (Fotos: Chicho). En la otra página, arriba, "Vita di Galileo", por el Teatro di Roma. (Foto: Pilar Cembrero). En medio, a la izquierda, "Ballet Triadico". (Foto: Gert Weigelt). A la derecha, "El rey Lear", de Kathakali. (Foto: Keli). Debajo, escena de "Saratina". (Foto: Chicho).

nicas y de la Música (INAEM), Ministerio de Cultura; Diputación Provincial de Ciudad Real, Ayuntamiento de Almagro y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

PROGRAMA

Compañía Española de Teatro Clásico (Madrid): *El mágico prodigioso.*
Coproducción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con el Festival de Almagro: *El perro del hortelano.*
Zampanó-Teatro (Madrid): Con quien vengo, vengo.
The British Actors Theatre Company (Gran Bretaña): *Macbeth.*
Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid): *El vergonzoso en palacio. El alcalde de Zalamea.*
Teatre Lliure (Barcelona): *Las bodas de Figaro.*
Compañía Teatro de Hoy (Madrid): *Porfiar hasta morir.*
Escuela-Taller de Tecnología del Espectáculo (Madrid): *El castillo de Lindabridis.*

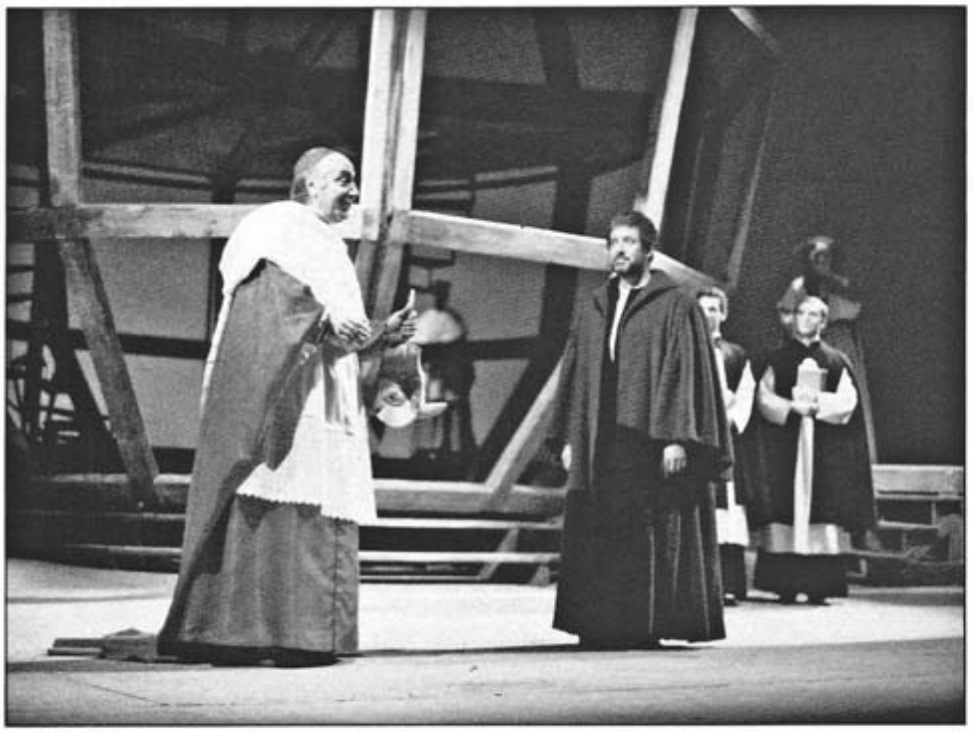
No sólo el cambio de fechas, de septiembre a julio, ni la inauguración del Museo del Teatro brillantemente dirigido por Andrés Peláez; ni siquiera algunas declaraciones acaecidas en las Jornadas acerca de la validez o no de todo el teatro clásico español, especialmente dudosa para algunos en el caso de Lope de Vega, fueron protagonistas en solitario. Y no lo fueron poque la política del teatro entró de lleno en el teatro de la política. El hasta entonces Director General del INAEM, José Manuel Garrido, dejaba de serlo en fechas almagrinas, para ocuparse de la Subsecretaría del Ministerio de Cultura. La sucesión fue una especie de piñata política repleta de personas que se acercaban a ver qué caía. Pero no cayó nada, porque Marsillach aceptó la oferta de Garrido y se convirtió en el nuevo Director General del INAEM. Sucedió en Almagro-89, como el estreno de *El vergonzoso en palacio,* pieza en la que Marsillach volvió a brillar, pero dejando que la sombra de la autocensura —ese viejo temor y esa vieja historia del respeto al clásico— se encargara de limar lo que prometía ser un viaje alucinado a través de Tirso. Fue un éxito a medias, pero, a pesar de ese atarse los machos, fue de lo mejor que pudieron ver los aficionados y cronistas.
En el otro extremo, si se quiere, de los modos de producción, la Escuela-Taller de Tecnología del Espectáculo presentó un refrescante montaje de *El castillo de Lindabridis,* estrenado poco antes en la Carpa del Teatro Español, en Madrid, con más que favorable acogida.
Pasando rápidamente por un montaje perfectamente descriptible de *El mágico prodigioso,* a cargo de la Compañía Española de Teatro Clásico, se llega, se llegó en este Almagro político, polémico e inaugurador, al estreno de la segunda compañía de la CNTC: *El perro del hortelano.* Nos encontrábamos en una especie de zona media muy digna, con buenos apuntes y buena aceptación por parte de los asistentes. Se llenó con *Con quien vengo, vengo,* por la compañía Zampanó; y *Porfiar hasta morir,* por Compañía Teatro de Hoy. Lástima que, después, esas buenas producciones no se vean demasiado por los escenarios patrios.
En el apartado internacional, que así se define este festival, sólo la visita de The British Actors Theatre Company, con *Macbeth.* Un buen trabajo, según opinión general. Pero supo a poco. Tuvo que llegar el Teatre Lliure, quizá la mejor compañía del Estado, para regalar con *Las bodas de Figaro* a los buenos aficionados.
De los sesenta y cinco millones de pesetas que tuvo esta duodécima edición tuvo que quedar algo para que las jornadas de Almagro, el foro donde se discute sobre los clásicos, tuvieran un tono muy especial, que constituyó otra agradable sorpresa. "Existen textos clásicos, no teatro clásico", sentenció valientemente Lluis Pasqual, para continuar: "El teatro sólo 'es' en el momento de la representación. No existe antes ni después". Fue Jenaro Talens quien soltó una pulla capaz de conmover al inmovilismo erudito y tal vez "chauvinista": (En el teatro clásico español)... no existe un teatro de personajes, un teatro en el que la palabra tenga un papel fundamental, debido a una de las personas más nefastas del teatro español: Lope de Vega.
Como se ve, enjundia no faltó, aunque hubo voces insatisfechas. Pero se hizo esa voz que quizá comience un camino que lleve algunas cosas del teatro del diecisiete al museo que se abrió, puede que no casualmente, en esa ciudad manchega y teatral.

IV FESTIVAL DE OTOÑO DE LA COMUNIDAD DE MADRID. 1989

Del 22 de septiembre al 15 de noviembre
Organiza: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

PROGRAMA

Progesa (España): *Música cercana.*
Teatro de la Plaza (España): *Ay, Carmela!*
Juanjo Seoane (España): *La loca de Chaillot.*
Pentación, S. A. Thèâtre des Treize Vents (España-Francia): *Amado monstruo.*
Seinenza (Japón): *Sharakuko.*
Ángel García Moreno (España): *Leyendas.*
Teatro del Aire (España): *A puerta cerrada.*









Compañía Silvia Munt (España): *La nieta del sol.*
Pepe Rubianes (España): *En resumidas cuentas.*
Teatro di Roma (Italia): *Vita di Galileo.*
Compañía de María Paz Ballesteros (España): *Mishima: dos sueños Noh.*
Lincoln Center/Committed Artists (USA-Sudáfrica): *Safarina! (The music of liberation).*
Umewaka (Japón): *Teatro Noh y Kiogen.*
La Universal S. A. (España): *Vador (Dalí de Gala).*
Dagoll Dagom (España): *Mar y cielo.*
Compañía de Zulema Katz (España): *Amantes y otros extraños.*
Compañía de Pedro María Sánchez (España): *Concierto para clave y poesía.*
Gala Internacional de Estrellas de la danza.
Akademie der Künste de Berlín (Alemania): *Ballet Triádico.*
Lanónima Imperial (España): *Cástor y Pol·lux.*
Dance Advance, New Moves in Classical Ballet (Gran Bretaña): *Round and round. Metallix. Shrugs and signs. Sea of troubles. Te Awaroa-The long river. Love Game.*
Real Ballet Sueco (Suecia): *Las bodas de Aurora. La pavana del moro. Las silfides.*
Kathakali (Kerala Kalamandalam, India): *Kathali-King Lear.*
La Tati (España): *Apología flamenca.*

La sexta edición del Festival de Otoño de Madrid, dotado con cuatrocientos millones de pesetas de presupuesto, resultó ser, además de los demases, un intento de recuperar la importancia que estaba perdiendo el apartado teatral del acontecimiento en las dos ediciones inmediatamente anteriores. Diecisiete fueron los espectáculos que con mejor o peor suerte vistieron de fama al otoño madrileño de tardes claras.
El tiempo, con la muerte de José Luis Alonso, ha dado importancia especial al estreno/reposición de *La loca de Chaillot,* con el que el director maestro fallecido quería insistir en un tema, el del peligro ecológico, que en el tiempo del primer estreno no tuvo, a su entender, la resonancia social que ahora podía haber alcanzado. Buen sabor, y no como el estreno de *Música cercana,* de Buero Vallejo, que estuvo lejos de las mejores obras del gran autor español. Estos dos estrenos, junto a *Leyendas,* de James Kirwood, dirigida por García Moreno, y *¡Ay, Carmela!* recuperada de la programación del año anterior, continuaron en cartelera, en régimen habitual de taquilla, dentro de la peculiar manera de entender los objetivos de los festivales que ha venido mostrando el de Otoño, de la Comunidad de Madrid.
Una coproducción entre la española Pentación y la francesa Thèâtre des Treize Vents dio como resultado un montaje que fue de las cosas más destacadas de esta edición del Festival; *Amado monstruo,* de Javier Tomeo, que después no tuvo el desarrollo que todos habrían deseado. Pero fue de lo mejor. Como buenos fueron, aunque con menos fuste, *A puerta cerrada,* por el Teatro del Aire; *La nieta del sol,* por la compañía de Silvia Munt; *Vador,* por La Universal, S. A.; y *Mar y cielo,* por Dagoll Dagom, en espectacular puesta en escena.
El nuevo y el viejo teatro japonés, que junto a un montaje de *El rey Lear* por la compañía Kerala Karamandan, adscrita a la práctica del Kathakali, pusieron la ya habitual nota de exotismo. El viejo teatro japonés que faltaba, una vez que ya vimos el Kabuki, hace tres años, era el No, y esos entremeses denominados Kyogen, a cargo de la compañía Umewaka. Ritual, solemnidad,

respeto, que también se pudieron observar en la muestra del teatro más joven que viene del Imperio del Sol Naciente: la compañía Seinenza, que puso en escena *Sharakuko*. El interés y la novedad de estos dos espectáculos saciaron el interés de los madrileños. No tanto, aunque también, los del Kathakali indio, de cuyas maneras ya conocíamos por ediciones anteriores, entre otras cosas. Pero fue, cuando menos, insólitamente coherente ver a Shakespeare en tan ajenos ropajes.

La mayor parte de los aplausos populares fueron a parar a la energía ingenua pero poderosamente teatral de *Sarafina*, que a más de uno le hizo retrotraerse hasta los tiempos en los que había un enemigo y todo era más difícil, pero también más fácil. Por más que la dramaturgia no fuera complicada y que los planteamientos políticos fueran excesivamente planos, en el escenario había buenos actores, perfectos bailarines y magníficos cantantes. Y eran la compañía B; la otra, los titulares, se quedaron en Nueva York.

Y la otra visita aplaudida especialmente fue la de Scaparro, con *Vita di Galileo*, de Brecht, y con un actor eminente que responde al nombre de Pino Micol.

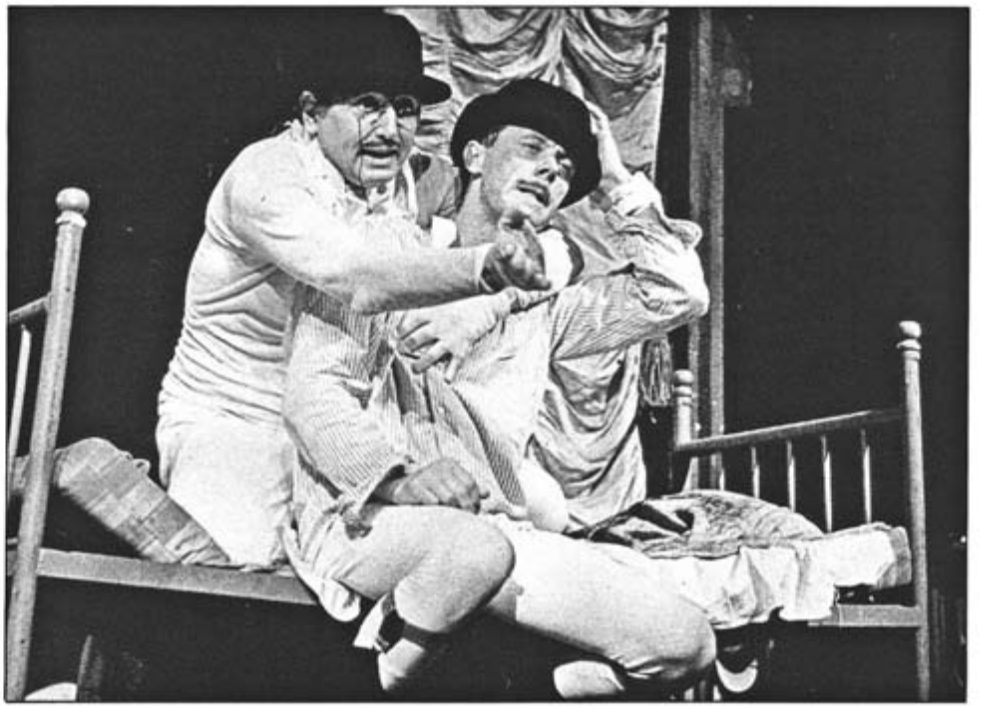
A la hora de cerrar la edición de estas líneas ya es público que González Sinde no dirige el Festival de Otoño, reclamado por una nueva responsabilidad, la de la televisión autonómica madrileña. Su gestión ha sido breve, pero el teatro ha tenido al menos un nuevo espejismo de importancia dentro de la programación de este extraño pero normalmente brillante festival.

I FESTIVAL DE TARDOR DE BARCELONA

Del 30 de septiembre al 26 de noviembre.
Organiza: Olimpiada Cultural, S. A.
Colaboran: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona.

PROGRAMA

Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Barcelona): *El viatge o els cadavers exquisits.*
Teatre de L'Ocàs (Barcelona): *Estimat Bruce Springsteen.*
Théâtre des 13 Vents, CDN Languedoc-Roussillon i Pentación, S. A.: Amado monstruo.
Compañía de Teatro Acte Unic (Barcelona): *Informe per a una Academia.*
Tiranpalán (Barcelona): *Makinavaja, el último chorizo.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Bartleby, el escribiente.*
Goliardos, S. L. (Madrid). Coproducción del Festival de Tardor e INAEM: *A puerta cerrada.*
Teatre Malic (Barcelona): *Muestra de Teatro de Bolsillo,*
GAT Compañía Teatral (Barcelona): *Claxon, trompetes i caguetes.*
Compagnia Giorgio Barbeiro Corsetti (Italia): *Durante la construzione della Muraglia Cinese.*
Théâtre National de la Colline (Francia): *Opérette.*
Cinoherni Klub de Praga (Checoslovaquia): *Bed Time Story.*
Studio Ypsilon de Praga (Checoslovaquia): *El Suicida. Mateo el honesto.*



Rajatabla (Caracas, Venezuela): *El coronel no tiene quien le escriba.*
Lincoln Center Theater de Nueva York, The Committed Artists de Johanesburg: *Sarafina! The music of liberation.*
Centre Dramatique de Laussanne-Theatre de Vidy (Suiza): *Mademoiselle Julie.*
Kunglia Dramatiska Teatren (Estocolmo, Suecia): *Long Day's Journey into Night.*
Théâtre Nanterre-Amandiers (Francia): *Hamlet.*
Patrice Chéreau (Francia): *Dans la solitude des champs de coton.*
Compañía El Talleret (Salt, Gerona): *El princep de Dinamarca.*
Compañía del Centro Teatro Ragazzi di Verona Aida (Italia): *Verso Oz... all'orizzonte un mondo incantato.*
Compañía de la Asociación Cultural "La Bicicleta" de la Sala San Pol (Madrid): *Pinocho.*
Carbone 14 de Quebec (Canadá): *Le Dortoir.*
Akademie der Künste de Berlín (Alemania): *Ballet Triádic.*
Berger Tancegyüttes de Budapest (Hungría): *Synchro System.*
Ballet Víctor Ullate (Madrid): *Arraigo. Amanecer.*
Thai Classical Theatre-Dance Ballet Nacional (Tailandia): *Teatro, música y danzas tradicionales de Tailandia.*
Grupo Logoin de Toma, provincia del Sourou, danseurs de force et d'acrobatie (Burkina Faso): *Danzas.*
Azufre y Cristo (Granada): *El cielo de Einstein y el espacio de Van Gogh.*
Christian Plezent (Francia): *Historie dún idiot rancotée par lui-mème.*
Station House Opera (Inglaterra): *The Bastille Dances.*

Mario Gas, el hombre de teatro encargado de dirigir este acontecimiento que se inaugura, habría querido contar con 450 millones de



Arriba, un momento de "Bed Time Story", por la compañía checoslovaca Cinoherni Klub de Praga. Debajo, "Mademoiselle Julie", de Strindberg. En la otra página, "El coronel no tiene quien le escriba", por el Teatro Circular de Montevideo. (Foto: Chicho).

pesetas para hacer frente a todo lo que tenía pensado. La realidad ha impuesto "sólo" 300 millones, como el programa aquel que daban por la tele, cuando sólo había una y grande... Para esta primera edición, y se entiende que para las posteriores, con las que se pretende un engarce programático que llegue y supere el 92, se ha contado con la sociedad anónima Olimpiada Cultural, organizadora del evento. Colaboran el Ayuntamiento de Barcelona y el departamento de Cultura de la Generalitat .

Entre el 30 de septiembre y el 26 de noviembre se dieron cita treinta y una compañías de Europa y América y un poquito de Asia, que se dejó caer con la compañía del Teatro Clásico y el Ballet Nacional de Tailandia. Los en parte —y parece que sólo en parte— herederos del Memorial Xavier Regás han apostado más fuerte, también porque han tenido más oportunidades para hacerlo. Bienvenidos, pues.

Diez de las compañías fueron españolas, y de ellas, dos madrileñas (el espectáculo infantil *Pinocho*, procedente de la Sala San Pol, de Madrid, y el Ballet de Víctor Ullate); el resto —ejemplo, por cierto, de cuidado por la cantera y la producción autóctonas— de diferentes zonas de Cataluña, fundamentalmente Barcelona.

Presencia española hubo también en el apartado de las coproducciones: el excelente *Amado monstruo*, de Javier Tomeo, producido por el CDN Languedoc-Roussillon y Pentación, y el montaje de *A puerta cerrada*, que dirigido por el director, una programación "uniformada, tanto por un criterio de rigor, como de alcance de inserción popular". Y nombres segurísimos fueron los que encabezaron el apartado de prestigio internacional: Patrice Chereau (que venía por primera vez a España), con *Hamlet* y *En la soledad de los campos de algodón;* Mathias Langhoff, con *La señorita Julia;* Jorge Lavelli, con *Operette;* y el maestro Bergman con *Largo viaje hacia la noche*. Ahí queda eso, junto a los mejores momentos del teatro catalán, con, por ejemplo, Ferrán Rañé, el Talleret de Salt o el Teatro Fronterizo.

Larga lista de buenos espectáculos, ensayo general de la gran opción que será dar la réplica artística al acontecimiento deportivo de ese año innombrable ya de tan citado, que ha pasado de ser un numeral a ser un sustantivo.

IV FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CÁDIZ

Del 19 al 28 de octubre.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.
Colaboran: Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, ONCE, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Comisión Nacional del Quinto Centenario y Sociedad Estatal para la Expo '92.



Ángel Facio produjo el propio Festival de Tardor con el INAEM del Ministerio de Cultura. La buena acogida que tuvieron ambos, tanto en el festival como en giras posteriores, habla bien del olfato teatral de la organización, que se le supone a quien como Mario Gas lleva en esto desde la dentición de leche.

Nombres seguros, pues no se trata de experimentar, sino de mostrar y buscar, como declaró

PROGRAMA

Teatro Mío (Cuba): *Pasión Malinche.*
Rajatabla (Venezuela): *El coronel no tiene quien le escriba.*
Teatro Imagen (Barcelona): *Carta de Jenny.*
El Clú del Claun (Argentina): *La Historia del Teatro.*
Seiva-Trupe (Portugal): *Gota D'Agua.*
Teatro de la Tía Norica (Cádiz): *Autos de Navidad. Sainete de la Tia Norica.*
Los indios voladores de Papantla (México): *Voladores de Papantla.*
La Carátula (Elche, Alicante): *Aerolitos.*
Carlos Michelena (Ecuador): *Teatro de calle.*
Taller Municipal de Teatro de San Fernando (Cádiz): *Motel Las Ballenas.*
Teatro Circular de Montevideo (Uruguay): *El coronel no tiene quien le escriba.*
Compañía Acero Inoxidable (Perú): *Acero Inoxidable.*
Actoral 80 (Venezuela): *Ulf.*
Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*
Teatro Eslabón (Uruguay): *Un cuervo en la madrugada.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Cuatrotablas (Perú): *Flora Tristán.*
Circo Grafitti (Brasil): *Você vai ver o que você vai ver.*

Cuarta edición del festival que más sonidos tiene de militancia, de fiesta teatral, de bohemia y también de pobreza material y riqueza espiritual. No sólo se trata de pocos apoyos verdaderos, sino que en este Festival Iberoamericano de Teatro, Juan Margallo tiene que bregar con las peculiares condiciones políticas de los deprimidos países americanos. Los insuficientes setenta y cinco millones de pesetas se ven, poco a poco, equilibrados por la cada vez mayor extensión del Festival por la geografía española y por la necesariamente despierta y ágil gestión que busca dinero donde no lo hay, billetes de avión con cien tarifas de descuento, colaboración a escote a la hora de pagar las cuentas, etc.

Diecinueve grupos con desigual resultado, desde la solidez histórica de los venezolanos de Rajatabla o el grupo Actoral 80 hasta el tipismo ebrio de los indios voladores de Papantla, México, pasando por la tradición de los Títeres de la Tía Norica, de Cádiz, rebosan durante nueve días de festival. Como en el caso de Sitges, máxima concentración, que implica máxima convivencia, pues a las funciones hay que añadir las numerosas actividades paralelas. Máxima, pero no tanto como en anteriores ediciones, debido a las ya comentadas dificultades económicas de muchos países hispanoamericanos, hecho que ha supuesto una criba inevitable.

El interés del FIT no pasa necesariamente por la calidad, entre comillas, de la oferta. Al menos, no ha sido ese el único criterio de selección; ni siquiera el fundamental. Según se deduce de los encuentros, charlas, coloquios, análisis y, naturalmente, espectáculos, en Hispanoamérica se detecta una huída a los terrenos del teatro de inspiración etnológica, quizá llevados, quizá al cincuenta por ciento, por las especiales condiciones económico-políticas y por la cercanía del Quinto Centenario, momento particularmente propicio para la reflexión.

Entre sombras del "Laberinto de la soledad", constante lúcida para visitar los laberintos de América, el Festival Iberoamericano de Teatro sigue siendo un lugar de encuentro, un encuento del arte teatral, un teatro para las personas, unas personas para la comunidad, una comunidad para el entendimiento y el disfrute, un disfrute que se realiza en la escena y en las cabezas; un buen ejemplo de que los viejos rockeros del teatro, por ejemplo Juan Margallo, nunca mueren. Una lanza por la resistencia.

Otros festivales

(Ordenados por comunidades, provincias y fechas de realización).

ANDALUCÍA

ALMERÍA

VIII CONVOCATORIA DE TÍTERES DE ALMERÍA

Del 1 al 6 de enero.
Organiza: Excmo. Ayuntamiento de Almería.
Colaboran: Axioma y Excma. Diputación de Almería.
Características: Muestra de teatro de títeres y marionetas para compañías nacionales estables.

PROGRAMA

Producciones No (Madrid): *La última princesa.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Titiricircus.*
Redoma (Italia): *Tarumba del equinoccio. Baira... va.*
La Bicicleta (Murcia): *Caperucita roja.*
La Tartana (Madrid): *Lear.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La medium. Los trabajos de Hércules.*
Libélula (Segovia): *Pasacalles. Buscando a don Cristóbal.*
La Pupa (Sevilla): *Bestiario.*
Toni Rumbau (Barcelona): *A dos manos.*

VI JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO. ALMERÍA

Del 2 al 4 de marzo.
Organizan: Departamento de Filología Española de la Universidad de Granada y Centro de Enseñanzas Integradas (CEI) de Almería.
Patrocinan: Diputación de Almería, Ayuntamiento de Almería y Junta de Andalucía.
Características: Muestra nacional de teatro clásico para compañías estables.

PROGRAMA

La Legua (Granada): *Entremeses.*
Zascandil (Madrid): *Las bizarrias de Belisa.*
Teatro Zampanó (Madrid): *El secreto a voces.*

XII FESTIVAL DE TEATRO. EL EJIDO (Almería)

Del 16 al 23 de junio.
Organiza: Ayuntamiento de El Ejido.
Colaboran: Diputación Provincial de Almería y Junta de Andalucía.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

L'Avalot (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona): *Pasacalles. Elitres.*
Axioma (Almería): *El tren.*
Teatro Abrego (Santander): *Mi ventana da al teatro.*
Las Virtudes (Madrid): *Virtudes en la selva.*
Jordi Bertrán (Barcelona): *Antologia.*
Teatre Sémola (Lérida): *In Concert.*
Compañía de Juan Pedro Aguilar (Madrid): *Seres de aire y fuego.*
Pepe Rubianes (Barcelona): *Sin palabras.*
Pentación, S.A. (Madrid): *Amado monstruo.*

CÁDIZ

II CICLO DE TEATRO INFANTIL. CÁDIZ

Del 6 al 17 de marzo.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA

Cambaleo Teatro (Madrid): *En busca del tesoro.*
Esfinge (Cádiz): *La ciudad de los mil peligros. Juan sin Miedo en el palacio del rey.*
El Borrón (Puerto Real, Cádiz): *El perro volador. Andresillo el de los pies negros.*
Los muñecos de Irene (Granada): *1492, una empresa de titanes.*
Teatro el Búho (Sevilla): *Historia de Lito.*
Titirimundi (Madrid): *Mi amigo el dragón.*

II FESTIVAL DE TEATRO EN PRIMAVERA. SANLÚCAR (Cádiz)

Del 9 al 18 de junio
Organiza: Delegación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Sanlúcar.
Colabora: Fundación Rafael Alberti de la Diputación Provincial de Cádiz.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Acuario Teatro (Málaga): *Spaguetti.*
Markeliñe Mimo Taldea (Amorebieta, Vizcaya): *Escalada urbana. Mudo fantástico.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
Albanta Acción (Cádiz): *Butterfly*
La Tarasca (Sevilla): *Euroferia, cumbres de futuro.*
Porpol Teatro (Vitoria, Alava): *Hoy Medea.*
Uroc-Teatro (Madrid): *La mujer burbuja.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Teatro La Pupa (Sevilla): *Bestiario.*

VERANO'89. JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz)

Del 8 de junio al 14 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Jerez.
Colaboran: Caja de Ahorros de Jerez, Fundación Rafael Alberti de la Diputación Provincial de Cádiz, ONCE, e Hipercor.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Participa una compañía internacional.

PROGRAMA

Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
La Tarasca (Sevilla): *Euroferia, cumbres de futuro.*
Hidra-Danza (Sevilla): *Danza contemporánea.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Northen Black Light Theatre (Gran Bretaña): *The tail of the write giant.*
Teatro para un Instante (Granada): *La merienda de los generales.*
Porpol Teatro (Vitoria, Alava): *Hoy Medea.*
Málaga Danza-Teatro (Málaga): *Danza contemporánea.*
Compañía de Teatro García Lorca (Madrid): *Bajarse al moro.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *Gran Place.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Carlos Borsani / GAD (Madrid): *Nuevas formas, grandes éxitos.*
La Pantomima (Málaga): *Andante ma non troppo.*
Teatro Jaramago (Puerto de Santa María, Cádiz): *Odisea.*
Teatro del Viaje (Murcia): *Lady Macbeth.*

I MUESTRA DE TEATRO GADITANO. MEDINA SIDONIA (Cádiz)

Del 25 de junio al 2 de julio.
Organiza: Fundación Rafael Alberti y Ayuntamiento de Medina Sidonia.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Amadeus (Medina Sidonia, Cádiz): *Bajarse al moro.*
Histrión Eboe (Cádiz): *La estanquera de Vallecas.*
La Maraña (Cádiz): *Un dia cualquiera.*
La Jarana (Puerto Real, Cádiz): *El pequeño Frankenstein.*

CICLO "EL FLAMENCO EN EL TEATRO". LA LÍNEA DE LA CONCEPCIÓN (Cádiz)

Agosto y septiembre
Organiza: Área de Cultura del Ayuntamiento de La Línea de la Concepción
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Compañía de Paco Moyano (Sevilla): *Ausencia.*
Teatro del Sur (Granada): *El testigo.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Ziryab Danza (Córdoba): *Hijas del alba.*

VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE CÁDIZ

Del 9 al 15 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Cádiz.
Colabora: Junta de Andalucía.
Características: Muestra internacional de titeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA

El Búho (Sevilla): *El pequeño viaje al pais de las sombras.*
Roman Panska (EE.UU.): *Ucelli, la droga del mar.*
Abedul (Cádiz): *El dragón milenario, y otras obras.*
Compañía de Títeres Tía Norica (Cádiz): *Autos de Navidad. Sainete de la Tia Norica.*
TEI de Sant Marçal (Gerona): *El faro de San Sebastián, y otras.*
Aldebarán (Sevilla): *La Rosa de papel.*
L'Estaquirot (Barcelona): *La cajita misteriosa, y otras.*
El Borrón (Puerto Real, Cádiz): *Los tres cerditos, y otras.*
Binixiflat (Arenys de Munt, Barcelona): *Isidro y la luna.*
Compagnia Teatro del Drago (Italia): *El rapto del príncipe Carlos.*

CÓRDOBA

DANZA'89. CÓRDOBA

Del 1 al 24 de junio.
Organiza: F. P. M. Gran Teatro.
Colaboran: Ayuntamiento de Córdoba y Caja de Córdoba.
Características: Muestra internacional de danza para compañías estables.

PROGRAMA

Ramón Oller (Barcelona): *A tu vera.*
Nederlans Dans Theater (Holanda): *Chansons Madecasses. Passomezzo. Stoolgame. Jardi tancat. Nomaden. La cathedrale engloutie. I should have left the light on.*
Compañía Metros (Barcelona): *Solos a solas.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Ballet Víctor Ullate (Madrid): *Cinco Tangos. Vier Lezter Lieders (Cuatro últimas canciones). Amanecer. Arraigo.*
Ziryab-Danza (Córdoba): *Hijas del alba.*

VI MUESTRA DE TEATRO ANDALUZ. PALMA DEL RÍO (Córdoba)

Del 14 al 25 de julio.
Organizan: Ayuntamiento de Palma del Río.
Colaboran: Diputación de Córdoba, Junta de Andalucía y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Compañía de Paco Moyano (Sevilla): *Ausencia.*
La Jarana (Puerto Real, Cádiz): *El pequeño Frankenstein.*
La Buhardilla (Córdoba): *Comedieta sin titulo.*
Compañía Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Etcétera (Granada): *Synopsis.*
Compañía La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*
La Pupa (Sevilla): *Bestiario.*
La Jácara (Sevilla): *La serva padrona.*

II MUESTRA PROVINCIAL DE TEATRO CORDOBÉS. DOS TORRES (Córdoba).

Del 8 al 13 de agosto.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Dos Torres.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos aficionados.

PROGRAMA

Usias Teatral (Dos Torres, Córdoba): *Mi tia y sus cosas.*
La Buhardilla (Córdoba): *Comedieta sin titulo.*
Trápala (Córdoba): *Picaros y cuernos.*
Gala (Cañete de las Torres, Córdoba): *Una casa de lios.*
La Comedia G. T. (Cabra, Córdoba): *Me contaron ¿que...?*

GRANADA

I FESTIVAL DE TEATRO DEL MEDITERRÁNEO. MOTRIL (Granada)

Del 17 al 26 de febrero.
Organizan: Ayuntamiento de Motril y Diputación Provincial de Granada.
Colaboran: Junta de Andalucía, Patronato del Festival de Mérida e Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*
Teatro Estable de Zaragoza: *Apertura orangután.*
Compañía de Paco Moyano (Sevilla): *Ausencias.*
Kabala Teatro (Granada): *S. O. S.*
Teatro para un Instante (Granada): *La merienda de los generales.*
Títeres ETC (Granada): *Synopsis.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Aula-6 (Granada): *Concierto en re.*
Acuario Teatro (Málaga): *Entra si te atreves.*
Compañía Carmen de la Maza y Pepe Martín (Madrid): *Homenaje a Machado-89.*

CICLO DE TEATRO GALLEGO. GRANADA

Del 25 de abril al 11 de mayo.
Organiza: Área de Cultura de la Diputación de Granada.
Colabora: Consejería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro de la Comunidad gallega. Forma parte de un intercambio entre esta Comunidad y la andaluza.

PROGRAMA

Teatro do Atlántico (La Coruña): *La maravillosa historia de Marly, la vampiresa de Villa de Cruces.*
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña): *Xogos de damas.*
Compañía Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mulieribus.*

XXXVIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA. GRANADA

Del 15 de junio al 2 de julio.
Organiza: Patronato del Festival Internacional de Música y Danza.
Patrocinan: Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Junta de Andalucía, Diputación provincial de Granada y Ayuntamiento de Granada.
Características: Muestra cultural internacional de carácter general. Incluye un ciclo de danza.

PROGRAMA

Orquesta de Cámara Teatre Lliure (Barcelona): *El amor brujo. El retablo de maese Pedro.*
The Joffrey Ballet (EE.UU.): *Light rain. Love songs. La consagración de la primavera.*
Les Ballets Trockadero de Montecarlo; *Le lac des cygnes. Le Corsaire, pas de deux. Isadora Deconstructed. Go for Barocco. Gambol.*

I FESTIVAL DE TEATRO FLAMENCO. ALHAMA DE GRANADA

Del 21 al 25 de julio.
Organizan: Ayuntamiento de Alhama, Diputación Provincial de Granada y Junta de Andalucía.
Características: Muestra de teatro flamenco para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Ziryab-Danza (Córdoba): *Hijas del alba.*
Familia Fernández (Lebrija, Sevilla): *Alegrías.*
Compañía de Paco Moyano (Sevilla): *Ausencia.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Teatro del Sur (Granada): *El testigo.*
Sociedad Cooperativa Andaluza "Gitanos de Jerez" (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Esa forma de vivir.*

MUESTRA DE TEATRO JOVEN CONTEMPORÁNEO DE ANDALUCÍA. GRANADA

Del 27 al 31 de octubre.
Organiza: Delegación Provincial de la Consejería de Cultura.
Características: Muestra de teatro contemporáneo para grupos aficionados de la Comunidad.

PROGRAMA

Adokín (Córdoba): *La cantante calva.*
Garrapato (Sevilla): *Escaparate.*
Titirimundi (Sevilla): *El parlamento de los animales.*
Alcalaíno el Olivo (Jaén): *Ubú, rey.*
Grupo Municipal de Teatro (San Fernando, Cádiz): *El Hotel de las Ballenas.*
In Vitro (Cádiz): *Heirmermene.*
Teatro Inestable La Breva (Huelva): *Tiempo de pan, con aceite y azúcar.*
Algazara (Huelva): *Agonía del laberinto.*
Camaleón (Almería): *Pareja abierta.*
Actores Excéntricos (Granada): *Ubú a la taza.*

HUELVA

VI MUESTRA DE TEATRO DE LOS PUEBLOS DE ESPAÑA. HUELVA

Del 30 de marzo al 28 de abril.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Huelva.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables de las diversas comunidades autónomas. Incluye la presencia de una compañía portuguesa.

PROGRAMA

Els Comediants (Canet de Mar, Barcelona): *La noche.*
Trapu Zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado.*
Artristras (Barcelona): *Homoterm.*
Os Paxaros (Barcelona): *Paxaros na testa.*
La Banda de crisofilax (Madrid): *Yo loco-loco y ella loquita.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
Zampanó Teatro (Madrid): *El hijo pródigo.*
Margen (Oviedo): *Riego.*
A Barraca (Portugal): *El baile.*

V FESTIVAL "CASTILLO DE NIEBLA". NIEBLA (Huelva)

Del 27 de julio al 15 de agosto.
Organiza: Área de Cultura de la Diputación Provincial de Huelva.
Colabora: Ayuntamiento de Niebla.
Características: Muestra nacional de teatro y danza para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro de la Bohemia (Barcelona): *Putiferi.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Amanecer. Arraigo. 5 Tangos. Cuatro últimas canciones.*
Zampanó Teatro (Madrid): *Con quien vengo, vengo.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*

JAÉN

VERANO CULTURAL'89. TORREDONJIMENO (Jaén)

Agosto.
Organizan: Ayuntamiento de Torredonjimeno, Diputación Provincial de Jaén e Instituto de Cultura.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables.

PROGRAMA

Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
Empatía (Torreperogil, Jaén): *Madre, puta y criada.*
Compañía Tirso de Molina (Madrid): *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*
Pecato veniale (Carzola, Jaén): *El gran Pudini.*

FESTIVAL DE TEATRO IBEROAMERICANO. ÚBEDA (Jaén)

Del 31 de octubre al 2 de noviembre.
Organiza: Diputación Provincial de Jaén.
Características: Muestra de teatro iberoamericano para compañías estables. Las compañías participantes son una representacion de las presentes en el IV Festival Iberoamericano de Cádiz.

PROGRAMA

El Clú del Claun (Argentina): *Historia del Teatro*
Circo Grafitti (Brasil): *Você vai ver o que você vai ver.*
Acero Inoxidable (Perú): *Acero Inoxidable.*

IV MUESTRA DE TEATRO DE TORREPEROGIL (Jaén)

Noviembre.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura de Torreperogil.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Díptico Atroz (Sevilla): *Orquesta de Señoritas.*
Peter Roberts (Andoáin, Guipúzcoa): *El metro de la fantasía.*
Teatro Inestable La Breva (Huelva): *Tiempo de pan, con aceite y azúcar.*
Teatro Arena (Torreperogil, Jaén): *Fabulación en torno a una playa prohibida.*

II FESTIVAL DE TEATRO INFANTIL DE JAÉN

Del 22 al 30 de diciembre.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Jaén.
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables. Cuenta con la participación de los Niños Cantores de Moscú.

PROGRAMA

Producciones Gorgona (Madrid): *Kakadú, Kakadú, o la gran muralla.*
Niños Cantores de Moscú (URSS).
La Escalera (Linares, Jaén): *Cosas del duende.*
Fuegos Fatuos (Guadalajara): *Tranquila Tragaleguas, la tortuga cabezota.*
Teatro Abrego (Santander): *Mi ventana da al teatro.*
La Paca (Jaén): *Lord Simón.*
Teatro de la Funambulafábula (Jaén): *Diablejo enamoradejo.*
L'Estaquirot (Vilanova i La Geltrú, Barcelona): *Subsuelo.*

MÁLAGA

IV MUESTRA DE TEATRO DE CALLE. SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (Málaga)

Del 6 al 8 de julio.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de San Pedro de Alcántara.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

L'Avalot (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona) *Pasacalles de fuego.*
Sémola Teatre (Lérida): *In concert.*
Bekereke (Virgala Menor, Álava): *Al fondo a la derecha.*

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO. MÁLAGA

Del 8 de julio al 26 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Málaga.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Nikolais Dance Theatre (EE.UU.): *Nikolais Dance Theatre.*
Mathilde Monnier / De Hexe (Francia): *A la renverse.*
Gli Scalzacani (Italia): *El triunfo de Arlequín.*
Pyramiderna Teatro-Danza (Suecia): *El Atlántico.*
Théâtre en Perce (Francia): *De Sade, Juliette.*
Teatro Ambulante de Wroclaw (Polonia) *Las ánimas.*
Teatro Polski de Wroclaw (Polonia): *Historia.*
Ballet Nacional de Senegal: *Suru Rew.*
Metronomoteatro (Málaga): *Repris.*
Málaga Danza-Teatro (Málaga): *La gallina ha dicho no.*

III CERTAMEN DE TEATRO DE MIJAS (Málaga)

Del 4 al 10 de agosto.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Mijas.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

Grupo Municipal de Teatro (Mijas, Málaga): *Comedia repugnante de una madre.*

Centro Dramático (Getxo, Vizcaya): *Farsas maravillosas.*
Teatro Alquibla (Algezares, Murcia): *Contra lujuria.*
Teatro Estable (Granada): *Don Cristóbal Colón, de la sombra a la luz.*
Teatro de los Suspiros (Málaga): *La otra historia de la Off.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*

SEVILLA

VIII SEMANA DE TEATRO "JUAN BERNABÉ". LEBRIJA (Sevilla)

Del 23 al 30 de junio.
Patrocinan: Ayuntamiento de Lebrija y Junta de Andalucía.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*
Os Paxaros (Barcelona): *Pájaros en la cabeza.*
Teatro para un Instante (Granada): *La merienda de los generales.*
Teatro Geroa (Bilbao): *Ertzaina al pil-pil.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El círculo de tiza.*
Teatro Zascandil (Madrid): *Las bizarrías de Belisa.*

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA ITÁLICA'89. SANTIPONCE (Sevilla)

Del 26 de junio al 27 de julio.
Organiza: Fundación Luis Cernuda de la Diputación de Sevilla.
Patrocinan: Expo'92, Caja San Fernando, Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura.
Colaboran: Banco de Andalucía y Banco Meridional.
Características: Muestra internacional de danza para compañías estables.

PROGRAMA

Ballet de la Ópera de Stuttgart (Alemania): *Retorno a un país extraño. Love songs. Troy games. Isadora.*
Trisha Brown Dance Company (EE.UU.): *Astral convertible. Lateral pass. Decoy*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte*
Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Repertorio.*
Alvin Nikolais Dance Theater (EE.UU.): *Countdown.*
De Hexe / Mathilde Monnier (Francia); *A la renverse.*
Ballet du Nord (Francia): *Repertorio.*
The Armitage Ballet (EE.UU.): *Go-go ballerina. Contempt.*
Monnaie Dance Group. Mark Morris (Bélgica).

CICLO DE TEATRO. UTRERA (Sevilla).

Del 2 al 5 de agosto.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Utrera.
Colaboran: Fundación pública "Luis Cernuda", Junta de Andalucía y Caja San Fernando.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Pentación, S.A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
La Buhardilla (Córdoba): *Comedieta sin título.*
Compañía Calderón de la Barca (Madrid): *Anacleto se divorcia.*
Teatro de los Suspiros (Málaga): *La otra historia de María de la Off.*

TOTAL'89. ÉCIJA (Sevilla)

Septiembre.
Organiza: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Écija.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones de teatro, zarzuela y teatro infantil por compañías estables.

PROGRAMA

Compañía de Teatro Tirso de Molina (Madrid): *Yo me bajo en la próxima, ¿y Ud.?*
Miliki y Rita Irasema (Madrid): *El flautista de Hamelin. La vuelta al mundo en 80 minutos.*
Compañía Lírica Española (Madrid): *La corte del faraón. La verbena de la Paloma.*
Compañía de Teatro Calderón de la Barca (Madrid): *Anacleto se divorcia. El retablo jovial.*

II MUESTRA DE TEATRO AFICIONADO. PROVINCIA DE SEVILLA

Del 23 de noviembre al 3 de diciembre.
Organiza: Fundación "Luis Cernuda" de la Diputación de Sevilla.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados.

PROGRAMA

Grupo de Teatro Tristes Tigres (Lora del Río, Sevilla): *Crucero mágico.*
Teatro Estudio (Coria, Sevilla): *La balada de los tres inocentes.*
Taller de Teatro (Los Palacios, Sevilla): *Maribel y la extraña familia.*
Teatro Garrapato (Carmona, Sevilla): *Escaparate.*
Manufacturas Teatrales Andrágora (Sevilla): *Viaje al mundo del teatro.*
Teatro Joven Futuro en Marcha (Guillena, Sevilla): *La Lola se va a los puertos.*

ARAGÓN

PRIMAVERA CULTURAL "ARAGÓN'89"

De mayo a junio.
Organiza: Diputación General de Aragón.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables. Se lleva a cabo en diversas localidades de la Comunidad.

PROGRAMA

Danat Danza (Barcelona): *Bajo los cantos rodados hay una salamandra.*
Aden Teatro (Madrid): *Fabulatio K.*
Allegro Moderato Compañía de Teatro (Madrid): *El acoplamiento.*
Atalaya Teatro (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Compañía de Teatro Conino Gurillo (Castellón): *Laxant Purguis.*
Compañía de Teatro de Francisco Nieva (Madrid): *Corazón de arpía.*
Compañía Dram-Bakus (Francia): *Operación Fu.*
Compañía Juan Pedro de Aguilar (Madrid): *Seres de agua y fuego.*
Díptico Atroz (Sevilla): *Orquesta de señoritas.*
Grupo de Teatro Mozarrifar. *Un matrimonio muy, muy feliz.*
L'Entaulat Teatro (Valencia): *Día de crisis.*
La Federal Espectáculos (Madrid): *Ningún hombre conocido: zapatiesta para tabaco y orquesta.*
La Rueda Teatro (Zaragoza): *La hierba roja.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
Tántalo Teatro (Zaragoza): *La posadera.*
Sèmola Teatre (Barcelona): *In concert.*
Teatro de la Bohemia (Barcelona): *Putiferi.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Aquí no paga nadie. La voz humana. Antes del desayuno. El hombre elefante.*
Teatro Estable de Zaragoza: *Apertura orangután.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Ñaque o de piojos y actores.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): El círculo de tiza. Bodas de sangre.
Teatro Negro de Praga (Checoslovaquia): *Concierto de guitarra.*
Teatro para un Instante (Granada): *La merienda de los generales.*
Tranvía Teatro (Vigo, Pontevedra): *Las criadas. Gaviotas subterráneas.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*
Zascandil Teatro (Madrid): *Las bizarrías de Belisa.*
Axioma Teatro (Almería): *Azul, bleu, blue. El tren.*
Hot & Neon Circus Theatre (EE.UU.): *Espectáculo para todos los públicos.*
Los Titiriteros (Binéfar, Huesca): *San Jorge y el Dragón. El bandido cucaracha.*
Teatro de Títeres Arbolé (Zaragoza): *El caballero negro. Pasacalles loco, de todo un poco.*
Teatro Pinpilinpauxa (Pamplona, Navarra): *La historia interminable.*
Trapalanda Teatro (Ainete, Huesca): *La madre de Piluca no está en casa. Buscando el arco iris.*
Teatro de Medianoche (Zaragoza): *El pirata que quiso capturar la luna. Profecía.*
Teatro de Mimo Peter Roberts (Bilbao): *El metro de la fantasía. El arte del mimo.*
El carro de Tespis (Madrid): *Momo.*
Equipo Oistros Teatro (Zaragoza): *Teatro de actor y títeres.*
La Fanfarra Teatro (Barcelona): *Las aventuras de Malic. A dos manos.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *Ensalada de bandidos. El abrazo de la holoturia.*
Taller Teatro de Marionetas Momo (Zaragoza): *¿Quieres que te lo cuente otra vez?*
Taranella Teatro (Binéfar, Huesca): *Yaga y el flautista.*
Turbula Teatro (Teruel): *Tozolón.*
Promotora de Animación Infantil (PAI), (Zaragoza): *A todo gas. ¿Estan todas las gallinas?*
Punto G-K de calle (Zaragoza): *Misterio en la pirámide. Chatarrillas.*
Caleidoscopio Teatro (Zaragoza): *Chis-Pas.*

HUESCA

IV FERIA DE TEATRO EN ARAGÓN. HUESCA

Del 3 al 7 de mayo.
Organiza: Diputación General de Aragón (DGA).
Colaboran: Ayuntamiento de Huesca e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Adén Teatro (Madrid): *Fabulatio K.*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Mercier y Camier.*
Orain (San Sebastián, Guipúzcoa): *La señorita Julia.*
Garabaita (Zaragoza): *Cosas del cierzo.*
Tortell Poltrona (Barcelona): *Post-Classic.*
Teatro de Títeres Arbolé (Zaragoza): *El caballero negro.*
Danat Danza (Barcelona): *Bajo los cantos rodados hay una salamandra.*
Teatro Estable de Zaragoza (Zaragoza): *Apertura orangután.*
Compañía de Teatro Francisco Nieva (Madrid): *Corazón de arpia.*
K de Calle (Zaragoza): *Misterio en la pirámide.*
Teatro de Medianoche (Zaragoza): *La profecía.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
Producciones Juan Pedro Aguilar (Madrid): *Seres de aire y fuego.*
Producciones Marginales (Madrid): *Sol y sombra.*
Teatre del Putiferi (Barcelona): *Milagro.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *El abrazo de la holoturia.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El circulo de tiza.*
El Silbo Vulnerado (Zaragoza): *Poe-cia Noventino.*
Los Titiriteros (Binéfar, Huesca): *El bandido cucaracha.*
Teatro Urbano de Barcelona: *Johnny cogió su fusil.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Cabaret Shangai.*
Teatro Imaginario (Zaragoza): *Imaginación.*
Momo (Zaragoza): *Nike.*

III MUESTRA DE TEATRO JUVENIL ARAGONÉS. BARBASTRO. Huesca

Del 30 de mayo al 2 de junio.
Organiza: Ayuntamiento de Barbastro.
Colabora: Diputación General de Aragón.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la Comunidad.

PROGRAMA

La Cremallera (Huesca): *Fly by.*
La Tartana (Huesca): *Gea nova.*
Luis Buñuel (Zaragoza): *Motin de brujas.*
C.E.I. (Zaragoza): *Lisistrata.*
Tarabidau (Huesca): *Anillos para una dama.*

IV MUESTRA DE TEATRO ACTUAL. HUESCA

Noviembre y diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Huesca.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro del Alba (Zaragoza): *El hombre elefante.*
Transit Danza (Valencia): *Trastorn.*
Athanasius (Barcelona): *Boxtrot.*
Les Scalzacani (Italia): *Le triomphe d'Arlequin.*
Compañía de Juan Sosa: *Alguien le dice al tango.*
Los Titiriteros (Binéfar, Huesca): *El bandido Cucaracha.*
La Tartana Teatro (Huesca): *¡Ay, Carmela!*

TERUEL

II MUESTRA NACIONAL DE TEATRO "CIUDAD DE TERUEL"

Del 6 al 11 de marzo.
Organiza: Teatro Atrezzo.
Patrocinan: Ayuntamiento de Teruel, Diputación Provincial de Teruel y Diputación General de Aragón.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Tranvia Teatro (Zaragoza): *Las criadas.*
Buffons (Cuenca): *Concierto para piedras y señales de tráfico.*
Díptico Atroz (Sevilla): *Orquesta de señoritas.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Agora Teatro Independiente (Burgos): *Fuera de quicio.*
Actrices Reunidas (Madrid): *Cartas de mujeres.*

FESTIVALES DE ARAGÓN '89. ALBARRACÍN (Teruel).

De julio a septiembre.
Organizan: Diputación General de Aragón y Ayuntamiento de Albarracín.
Colabora: Diputación Provincial de Teruel.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro Estable de Zaragoza: *Apertura orangután.*
K de Calle (Zaragoza): *Misterio en la pirámide.*
Las Virtudes (Madrid): *Virtudes en la selva.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Garabaita Teatro (Zaragoza): *Cosas del cierzo.*
Danat Danza (Barcelona): *Bajo cantos rodados hay una salamandra.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
Producciones Marginales (Madrid): *Sol y sombra.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El circulo de tiza.*

FESTIVALES DE ARAGÓN '89. MORA DE RUBIELOS (Teruel).

De julio a septiembre.
Organizan: Diputación General de Aragón y Ayuntamiento de Mora de Rubielos.
Colabora: Diputación Provincial de Teruel.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Se desarrolla a lo largo de los meses de verano.

POGRAMA:

K de Calle (Zaragoza): *Misterio en la pirámide.*
Las Virtudes (Madrid): *Virtudes en la selva.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *El hombre elefante.*
Axioma Teatro (Almeria): *Azul, bleu, blue.*
El Silbo Vulnerado (Zaragoza): *Café cantante.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*

III MUESTRA DE TEATRO ARAGONÉS. MONREAL DEL CAMPO (Teruel).

Del 30 de septiembre al 8 de octubre.
Organizan: Taller Músico-Teatral y Asociación Cultural Jiloca.
Colaboran: Diputación Provincial de Teruel, IberCaja Monreal, Diputación General de Aragón y Ayuntamiento de Monreal.
Características: Muestra de teatro para grupos estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Tántalo Teatro (Zaragoza): *La posadera.*
Corbio (Biota, Zaragoza): *El sueño de una noche de verano.*
Túrbula (Teruel): *Tristis.*
Arbolé (Zaragoza): *Pasacalles del dragón loco y de todo un poco.*
Titiriteros (Binéfar, Huesca): *El bandido Cucaracha.*

ZARAGOZA

IX FESTIVAL RURAL ARAGONÉS DE TEATRO. ALFAJARÍN (Zaragoza).

Del 11 de febrero al 3 de marzo.
Organiza: Asociación Cultural La Portaza y Ayuntamiento de Alfajarín.
Colabora: Diputación General de Aragón.
Características: Muestra teatral para grupos aficionados de la Comunidad.

PROGRAMA

Junco (La Puebla de Alfindén, Zaragoza): *Lili.*
Arse (Híjar, Teruel): *Tratamientos de choque.*
Birolla (Pina de Ebro, Zaragoza): *Las asambleistas.*
Zaguán (Villafranca de Ebro, Zaragoza): *Salvad a los delfines.*
Agrupación Teatral (Sabiñánigo, Huesca): *El dia de gloria.*
Paniza (Paniza, Zaragoza): *El baile.*
Bombolón (Graus, Huesca): *Anillos para una dama.*
Babiunes (Ejea de los Caballeros, Huesca): *La otra orilla.*
Corbio (Biota, Zaragoza): *El sueño de una noche de verano.*
La Portaza (Alfajarín, Zaragoza): *Pepa, la trueno.*
Javalambe (La Puebla de Valverde, Teruel): *Se vuelve a llevar la guerra larga.*

EN LA FRONTERA. (ZARAGOZA)

De abril a junio.
Orgnizan: Aula de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza y Diputación de Zaragoza.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables.

PROGRAMA

La Fura dels Baus: *Tier Mon.*

Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Límite Paulov (Aragón): *Más allá de la frontera.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO, MÚSICA Y DANZA DE ZARAGOZA

Del 10 de mayo al 4 de junio.
Organiza: Patronato Municipal del Teatro Principal.
Características: Muestra internacional de teatro, ópera y danza para compañías estables.

PROGRAMA
Centro Andaluz de Teatro (Sevilla): *La reina andaluza.*
Gala Internacional de Estrellas de la danza.
Théâtre Djighite (Francia): *Freaks.*
Ópera de Cámara de Varsovia (Polonia): *El rapto de serrallo.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *El hombre elefante.*
Studio Hinderik (Holanda): *Alcantarilla.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *Shakespeare.*
Nederlands Dans Theater-Los Juniors (Holanda): *Tilt, Nomaden, Light part 23, Pilgrimage, Sonata de Pasión, Jardi tancat, Bodyline, Scaffold.*
Pentación, S. A. - Théâtre des treize vents (España-Francia): *Amado monstruo.*

UN RINCÓN PARA EL VERANO. ZARAGOZA

De junio a agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Zaragoza.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables nacionales. Se desarrolla a lo largo de los meses de verano.

PROGRAMA
Vol-Ras (Barcelona): *Insólit.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Pepe Rubianes (Barcelona): *Y en resumidas cuentas.*

NUEVAS TENDENCIAS DE LA VANGUARDIA ESCÉNICA. ZARAGOZA.

Del 8 al 15 de octubre.
Características: Muestra de teatro para grupos estables de la capital.

PROGRAMA
Tranvía Teatro, S. A. (Zaragoza): *Los alanes del verano.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El círculo de tiza.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Cabaret Shangai.*
Tabanque Imagen 3 (Zaragoza): *Geiser.*
Tántalo Teatro (Zaragoza): *La posadera.*

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES Y MARIONETAS. ZARAGOZA

Del 14 al 21 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Zaragoza.
Características: Muestra internacional de títeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA
Taranella Teatro (Binéfar, Huesca): *Yaga y el flautista.*
Títeres Arbolé (Zaragoza): *De Lo cura.*
Teatro Negro de Praga Panoptikum (Checoslovaquia): *La hora de los locos.*
Théâtres D'Epinal (Francia): *La deuxieme nuit.*
Teatro Argentino de Muñecos (Argentina): *El duende sombrerudo.*
Teatro Gioco Vita (Italia): *Pescetopococcodrillo.*
Teatro de la Media Noche (Zaragoza): *La profecía.*
Feike Boschma (Holanda): *A romance in many dimensions.*
Bambalina Titelles (Albaida, Valencia): *Pinocho.*
Roman Paska (EE. UU.): *Ucelli (La droga del amor).*
Bonecos de Sano Aleixo (Portugal): *Autos de la creación del mundo.*
Garabaita (Zaragoza): *Cosas del cierzo.*
Teatro del Drago (Italia): *El rapto del príncipe Carlos.*

ASTURIAS

VI FESTIVAL DE TEATRO DE EXPRESIÓN FRANCESA. (Oviedo)

Del 17 al 21 de abril.
Organiza: Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de la Universidad de Oviedo.
Características: Muestra nacional de teatro francés para grupos universitarios. Participan dos Universidades francesas.

PROGRAMA
Grupo de Teatro de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo: *Diálogos formidables.*
Theatre Nedjma (París): *Une étoile dans l'oeil de mon frère.*
Grupo de Teatro de Filología Francesa de la Universidad de Zaragoza: *Chat en poche.*
Grupo de Teatro de Filología Francesa de la Universidad de Santiago de Compostela (La Coruña): *Le Dindan.*
L'infini Théatre (Bruselas): *Alice.*

Grupo de Teatro de la Universidad de Salamanca: *Le neveu de rameau.*
Grupo de Teatro de Filología Francesa de la Universidad de Valladolid: *La satyre de la Villette.*

MARTES TEATRALES DE GIJÓN

Abril a junio.
Organiza: Casa de Juventud de La Calzada (Gijón).
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA
Telón de fondo (Gijón, Asturias): *Mayestrix contra Quasimodo?*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Retablillo de don Cristóbal.*
La Galerna (Gijón, Asturias): *Los cuernos de don Friolera.*
Teatro Casona (Oviedo, Asturias): *La posadera.*
Cestón de Máscaras (Mieres, Asturias): *Alucina, Colombina.*

II SEMANA DE TEATRO DE CANGAS DE ONÍS

Del 30 de mayo al 6 de junio.
Organiza: Colectivo L'Estregal.
Colaboran: Ayuntamiento de Cangas de Onís y Caja de Ahorros de Asturias.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA
Teatro Estudio (Gijón, Asturias): *Historia de una cara.*
Grupo de Teatro del Centro de Enseñanzas integradas (CEI) (Gijón, Asturias): *La Celestina.*
L'Estregal (Cangas de Onís, Asturias)

SEMANA NEGRA DE GIJON

Del 10 al 16 de julio.
Organiza: Instituto de Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias.
Características: Semana cultural en torno a la novela negra. Incluye espectáculos teatrales de calle.

PROGRAMA
La Gotera (Gijón, Asturias): *Hacemos la calle.*
Cestón de Máscaras (Mieres, Asturias): *Alucina, Colombina.*
Títeres de las nubes (Avilés, Asturias): *Triquiñuelas.*
Margen (Oviedo, Asturias): *Toreros, majas y otras zarandajas.*

VII JORNADAS DE TEATRO DE CANDÁS

Del 27 de julio al 6 de agosto.
Organiza: Centro Municipal de Cultura de Carreño.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad. Incluye la presencia de una compañía de la comunidad vasca.

PROGRAMA
Margen (Oviedo, Asturias): *Riego.*
Telón de fondo (Gijón, Asturias): *Mayestrix contra Quasimodo.*
Teatro Estudio (Gijón, Asturias): *Historia de una cara.*
Xana (Perlora, Asturias): *La herencia de Telva.*
Tramoya (Gijón, Asturias): *Infratonos.*
Teatro Trapero (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado.*

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE GIJÓN

Del 7 al 11 de agosto.
Características: Muestra internacional de teatro de títeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA
Teatro Guiñol de los Campos Elíseos (Francia): *El ladrón robado o quien roba a un ladrón.*
Cestón de Máscaras (Mieres, Asturias): *Alucina, Colombina.*
La Tarumba (Madrid): *El retablo de don Cristóbal.*
Kukubiltxo (Larrabetzu, Vizcaya): *Tarzania, olimpic elefantaldea.*

Arbolé (Huesca): *El caballero andante.*
Peter Roberts (Andoain, Guipúzcoa): *Marrantxo.*
Quiquilimón (Gijón, Asturias): *El barquito chiquitito.*

X JORNADAS MUNICIPALES DE TEATRO DE AVILÉS

Del 12 al 20 de agosto.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Avilés.
Colaboran: Instituto de Teatro y de las Artes Escénicas, Caja de Ahorros de Asturias y Consejería de Cultura y Deportes del Principado de Asturias.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*
Tanttaka / Teatro Topo (Hernani-San Sebastián, Guipúzcoa): *Adiós, Eire..., adiós.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Devocionario.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Pares y Nines.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El círculo de tiza.*
Margen (Oviedo, Asturias): *Ahola no es de leil.*
La Gotera (Gijón, Asturias): *Hacemos la calle.*

V MUESTRA DE NUEVO TEATRO JOVEN ESPAÑOL DE OVIEDO

Del 2 al 9 de octubre.
Organiza: Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura.
Colaboran: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias y Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Participa una compañía internacional.

PROGRAMA
Trapu Zaharra-Teatro Trapero (Rentería, Guipúzcoa): *1 + 1.*
Théâtre L'Unité (Francia): *La mujer carpa. 2CV Théâtre.*
Mecánica Teatral (Getxo, Vizcaya): *Necro.*
María Escobedo-Nuria García, Teatre Accions (Barcelona): *De la boca, el peix.*
Iguana Teatre (Palma de Mallorca): *Myotragus.*
Eskape Danza (Madrid): *Curare.*
Duodeno Teatro (San Sebastián, Guipúzcoa): *Pasen y mueran.*
La Carnicería (Madrid): *Acera derecha.*
La isla alegre (Madrid): *Le petit nègre.*

XVI JORNADAS DE TEATRO DE LANGREO

Del 30 de octubre al 11 de noviembre.
Organiza: Ayuntamiento de Langreo.
Colaboran: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias e Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA
Telón de fondo (Gijón, Asturias): *Mayestrix contra Quasimodo.*
Margen (Oviedo, Asturias): *Ahola no es de leil.*
Conino Gurillo (Castellón): *Laxant Purguis.*
Oris (Laviana, Asturias) - Kumen (Langreo, Asturias): *Fin de partida.*
Teaatro AQ (Langreo, Asturias): *Fabián.*
Kumen (Langreo, Asturias): *Contrarreloj.*
UR (Rentería, Guipúzcoa): *Rémora.*
Teatro Estudio T.E.G. (Gijón, Asturias): *Historia de una cara.*

JORNADAS CULTURALES DE ALLER

Noviembre-diciembre.
Organizan: Ayuntamiento de Aller y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA
Compañía Asturiana de Comedias (Gijón, Asturias): *Nieve en el puerto.*
El Hórreo (Barcia-Valdés, Asturias): *Casau... a la fuerza.*
Trasgos (Lugones, Asturias): *Farsa del cornudo apaleado.*
Casona (Oviedo, Asturias): *La posadera.*
Cestón de Máscaras (Mieres, Asturias): *Alucina, Colombina.*

CAMPAÑA "A FAVOR DEL TEATRO" EN GIJÓN

Del 18 de noviembre al 19 de diciembre.
Organiza: Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas (ITAE) del Principado de Asturias.
Características: Muestra cultural teatral. Incluye representaciones de compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA
Oris (Laviana, Asturias) - Kumen (Langreo, Asturias): *Fin de partida.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *La Comedia dell'Arte. Los principios del actor.*
Aula seis (Granada): *Concierto en re.*
Producciones Toiletta (Oviedo): *El color del agua.*

VII FESTIVAL DE TEATRO INFANTIL DE NAVIDAD DE OVIEDO

Del 26 al 30 de diciembre.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA
Teatro Arca (Barcelona): *Telebola.*
Teatre Mobil (Manresa, Barcelona): *Mutis i a la gabia.*
Tortell Poltrona (Barcelona): *Bogeries.*
L'Avalot (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona): *Elitress.*
Bambalina Titelles (Albaida, Valencia): *Pinocho.*

BALEARES

IV CIRCUITOS ITINERANTES DEL CENTRE DRAMATIC DE LES ILLES BALEARS (CDIB)

Del 5 de mayo al 30 de julio.
Organiza: Consellería de Cultura.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad. Se lleva a cabo en diversas localidades de Mallorca.

PROGRAMA:
Estudi Zero (Palma de Mallorca, Bal): *L'Hostalera*
Iguana Teatre (Palma de Mallorca, Bal.): *Nit de foc.*
S'Estornell (Santa María del Cami, Bal.): *Experiments.*
Teatre de Bunyola (Bunyola, Bal.): *El metge a garrotades.*
Hermanos Llonovoy (Palma de Mallorca, Baleares.): *Proyecto ELLÉ.*

IX FESTIVAL DE TEARTO DE PALMA DE MALLORCA

De febrero a junio.
Organiza: Ayuntamiento de Palma de Mallorca.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA:
La Cuadra (Sevilla): *Alhucema.*
Centro Dramático Nacional (Madrid): *El retablillo de don Cristóbal. La enamorada del rey.*
Dagoll Dagom (Barcelona): *Mar i cel.*

I MOSTRA DE TEATRO DE ANDRATX

Del 11 de marzo al 29 de abril.
Organiza: Agrupació Artística Andritxola (AGARA).
Colabora: Ayuntamiento de Andratx.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la Comunidad.

PROGRAMA:
Agrupació Artística Andritxola (AGARA) (Andratx, Baleares): *El millonari de Muro. De porcs y de senyors n'han de venir de casta.*
Aigua dolça (Capdellà, Baleares): *Embull de consogres.*
Centre Cultural de S'Arracó (S'Arracó, Baleares): *Dos embolics y una recomanació.*
Nova Terra (Sóller, Baleares): *Sa madona du es maneig.*
S'Estel des Patronat (Palma de Mallorca, Baleares): *Confitura d'alberoc.*
Xingonera (Galilea, Baleares): *Un senyor damunt un ruc.*

III MOSTRA DE TEATRE ESCOLAR DE MANACOR

Del 24 de abril al 12 de mayo.
Organiza: Fundación Pública del Teatre Principal.
Colabora: Delegación de Cultura, Enseñanza y Deportes del Ayuntamiento de Manacor.
Características: Muestra de teatro para grupos escolares de la localidad.

PROGRAMA:
Mitjà del Mar (Porto Cristo, Baleares): *Ous de somera.*
San Francisco (Manacor, Bal): *Cientificament s'ha demostrat.*
La Salle (Manacor, Bal): *El metge a garrotades.*
San Vicente de Paúl (Manacor, Bal): *Les dones savies.*
La Pureza (Manacor, Bal): *El metge a garrotades.*
Es Canyar (Manacor, Bal): *El jardí de Flairenes.*
Mosén Alcover (Manacor, Bal): *Mediterránea Sinfónic.*
Simó Ballester (Manacor, Bal): *Molts d'anys.*

I CICLE DE PRIMAVERA DE TEATRE DE MURO

Del 29 de abril al 2 de junio.
Organizan: Ayuntamiento de Muro y Centre Dramàtic de les Illes Balears.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA:
Estudi Zero (Palma de Mallorca, Baleares): *L'hostalera.*
Grup de Teatre de Bunyola (Bunyola, Baleares): *Metge a garrotades.*
La Iguana (Palma de Mallorca, Baleares): *Oh! Vodevil.*
La Lluna (Palma de Mallorca, Baleares): *La mandrágora.*

CICLO DE ESPECTÁCULOS DE CAFÉ-TEATRO DE PALMA DE MALLORCA

Del 19 al 22 de mayo.
Organiza: Instituto de la Alianza Francesa.
Características: Muestra de espectáculos franceses de café-teatro.

PROGRAMA:
Eric Eychenne (Francia): *Vivir libre o morir.*
Gilbert Ponté (Francia): *Sólo mio.*
Jacques Delord (Francia): *La magia de las cuerdas.*

II CERTAMEN DE TEATRE D'AUTORS MALLORQUINS PER A AFICIONATS DE CONSELL

Del 29 de julio al 20 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Consell.
Patrocina: Consejo Insular de Mallorca.
Características: Muestra de teatro de autores mallorquines para grupos aficionados de la Comunidad.

PROGRAMA:
Coverbos (Son Ferriol): *L'amo de Son Magraner.*
San Bonaventura (Llucmajor): *Molta feina i pocs doblers.*
Voramar (Port d'Andratx): *Pocs y mal avenguts.*
Inserso Tercera Edad (Palma de Mallorca): *El pobre Bernat y el tio ric.*
Mitjorn (Sa Cabaneta): *Cavallet quan eres jove.*
Santa Agueda (Sencelles): *Un senyor damunt un ruc.*
Pasatemps (Son Sardina): *Don Ventura veranea.*
S'Espiga (Consell): *Molta feina i pocs doblers.*
Picadis (S'Arenall): *A on anam.*

IV MOSTRA DE TEATRE MEMORIAL LLORENÇ MOYÁ. PALMA DE MALLORCA

Del 23 al 30 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Palma de Mallorca.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA:
Iguana Teatre (Palma de Mallorca): *Myotragus.*
Estudi Zero (Palma de Mallorca): *Opus 10.*
Taula Rodona (Palma de Mallorca): *Imatge mullada.*

CANARIAS

GRAN CANARIA

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO Y DANZA "CIUDAD DE LAS PALMAS"

Del 27 de febrero al 18 de junio.
Organiza: Gobierno de Canarias.
Colabora: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables. Se lleva a cabo durante los meses de primavera.

PROGRAMA:
Comediants (Barcelona): *La nit.*
La Fura dels Baus (Barcelona): *Suz/o/Suz.*
Susanne Linke (Alemania): *Affekte. Metamorfosis. Marea alta.*
Colombaioni (Italia): *La barraca de feria.*
Jean François Durour: *La mansión de las plumas verdes.*
Lindsay Kemp Company (Inglaterra): *Alice.*
Genevieve de Kermabon (Francia): *Freaks.*
Producciones Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*

II FESTIVAL DEL SUR-ENCUENTRO TEATRAL TRES CONTINENTES. AGÜIMES

Del 8 al 21 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de la villa de Agüimes.
Colaboran: Cabildo Insular de Gran Canaria, Viceconsejería de Educación del Gobierno de Canarias y Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA:
Ilka Tanya Payan (República Dominicana): *La señorita Margarita.*
Impopular Aina (Canarias): *La Cenicienta. Requiem.*
Teatro Producciones Independientes (Canarias): *Diario de un loco.*
Delirium (Canarias): *Delirium.*
Compañía Municipal de Agüimes "IVANANA" (Canarias): *Buenas noches.*
Euritmia Jokanaan (Suiza): *Hablaron las estrellas al hombre.*
Grupo Cemi (Puerto Rico): *Llanto de Luna.*
Teatro Nacional Táctico (Canarias): *Pauline y Clot.*
Francisco Garzón (Cuba): *Los credos del amor.*
Producción Cabildo Insular de Gran Canaria-TVEC SA. (Canarias): *Dias de calor.*
Álvaro Restrepo (Colombia): *Melancolía. Variaciones sobre una danza tradicional coreana. Improvisaciones sobre cantos de vaquería y Zafra. Divertimento trágico sobre el capitulo 68 de Rayuela y Cortázar.*
Chandra Yoti (Canarias): *Nacimiento y muerte del movimiento.*
Teatro Iberoamericano en España (Sevilla): *La Revolución.*
Clu del Claun (Argentina): *La Historia del Teatro.*
Guañoht (Canarias): *La rendición de Ayoze.*
Grupo Cobre (Venezuela): *La empresa perdona un momento de locura.*
Klóticas (Canarias): *Welcome.*
Teatro Itinerante de Caracas (Venezuela): *La secreta obscenidad de cada día.*
Teatro Uroc (Madrid): *La mujer burbuja.*
Teathre Orcan (Zaire): *Dya, el principe heredero.*
Teatro del mentidero (Cádiz): *Una mala noche la tiene cualquiera.*

TENERIFE

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO Y DANZA "CIUDAD DE LA LAGUNA". 1989

Del 3 de marzo al 25 de junio.
Organiza: Gobierno de Canarias.
Colaboran: Ayuntamiento de La Laguna y Caja General de Ahorros de Canarias.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables. Se lleva a cabo durante los meses de primavera.

PROGRAMA:
Teatro Escambray (Cuba): *Ramona.*
Comediants (Barcelona): *La nit.*
Susanne Linke (Alemania): *Variations.*
Colombaioni (Italia): *Los clowns de Felini.*
La Fura dels Baus (Barcelona): *Suz/o/Suz.*
Jean François Duroure (Francia): *La mansión de las plumas verdes.*
Lindsay Kemp Company (Gran Bretaña): *Alice.*
Pepe Rubianes (Barcelona): *En resumidas cuentas.*
Genevieve de Kermabon (Francia): *Freaks.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*

II CICLO DE TEATRO INSULAR. TENERIFE

De abril a junio.
Organización: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la Comunidad. Se realiza en diversas localidades de la isla.

PROGRAMA:
Teatro Tres (Tenerife): *Ligeros de equipajes.*
Zaranda Troupe (Tenerife): *Si, Ocea no.*

Pantelaria (Tenerife): *Doña Rosita la soltera.*
Teatro de Cámara del Círculo de Bellas Artes (Tenerife): *Nana para unos ojos sin sueño.*
Medio Almud (Tenerife): *La madre que te parió.*
Delirium (Tenerife): *Delirium.*
Aulas Culturales de la Tercera Edad (Tenerife): *El abrigo de piel de marta.*
Teatro Independiente Canario (Tenerife): *Tres escondidos.*
Timanfaya (Tenerife): *Zoo.*
Kloticas (Las Palmas de Gran Canaria): *Welcome.*

II SEMANA DE TEATRO INFANTIL Y JUVENIL. SANTA CRUZ DE TENERIFE

Del 24 al 28 de abril.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la isla.

PROGRAMA:
Gorgona Teatro Urbano (Tenerife): *La gran muralla.*
Juventud Macarena (Tenerife): *Francesco.*
Teatro de Cámara del Círculo de Bellas Artes (Tenerife): *Las troyanas.*

II FESTIVAL INTERNACONAL DE TÍTERES Y MARIONETAS "CIUDAD DE SANTA CRUZ DE TENERIFE"

Del 29 de abril al 14 de mayo.
Organiza: Comisión de Fiestas del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
Colabora: Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias.
Características: Muestra internacional de teatro de títeres y marionetas para compañías estables.

CANTABRIA

XXXVIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER

Del 29 de julio al 31 de agosto.
Organiza: Patronato del Festival de Santander.
Patrocinan: Ayuntamiento de Santander, Diputación Regional de Cantabria, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), entidades y organismos públicos y privados.
Características: Muestra internacional de teatro, música y danza.

PROGRAMA:
Orquesta del Metropolitan Opera House (Nueva York, U.S.A.)
Gala de estrellas internacionales de la danza: Arancha Argüelles, Raúl Tino, Sonia Calero, Carmen Catoya, Santiago de la Quintana, Juan Carlos Gil, Laurent Hilaire, Sylvie Guillén y Merche Esmeralda.
Núria Espert (España): *Recital sobre poemas de Alberti, Machado, Lorca...*
José Carreras (acompañado por el Cuarteto de los Andes y la Coral Salvé): *La misa criolla.*
Orquesta Nacional de Francia (con el Orfeón Donostiarra): *Fidelio.*
Orquesta Nacional de Francia: *Sinfonia Fantástica. Preludio a la siesta de un fauno. Daphnis et Chloe.*
Martha Graham Dance Company (EE.UU.): *Diversion of angels. Deep song. El penitente. Rite of spring.*
Orquesta de Cámara Teatre Lliure (Barcelona): *El retablo de Maese Pedro.*
Compañía Teatral Magüy Marin (Francia): *Eh, qu'est ce que ça m'fait a moi?*

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE OTOÑO. SANTANDER

Del 22 de noviembre al 15 de diciembre.
Organiza: Consejería de Cultura de la Diputación Regional de Cantabria.
Características: Muestra nacional de teatro clásico para compañías estables.

PROGRAMA:
Compañía de Teatro de Hoy (Madrid): *Porfiar hasta morir.*
Cento Dramático Nacional (Madrid): *Madame Bovary soy yo.*
Compañía de Eusebio Lázaro (Madrid): *La rueda de fuego.*
Centro Andaluz de Teatro (CAT) (Sevilla): *Valle x 3.*
Compañía de Teatro Estable Zampanó (Madrid): *Con quien vengo, vengo.*
Teatro Estable de Valladolid: *Romeo y Julieta.*

CASTILLA-LA MANCHA

ALBACETE

II ENCUENTRO INTERNACIONAL JOVEN ESCENA 89. ALBACETE

Del 3 al 8 de julio.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Albacete.
Colaboran: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Diputación provincial de Albacete.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA:
La Cubana (Barcelona): *Ya somos ricos. Cómeme el coco, negro.*
U de Cuc Teatre (Barcelona): *El cuento de nunca acabar... Mar-U.*
Jácara (Alicante): *013 Varios: Informe prisión.*
Conino Gurillo (Castellón): *Laxant purguis.*
Trapu zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado.*
Compañía Hurry Up (Madrid): *El país que no se encuentra en los diccionarios.*
Das Synthetische Mischgewebe: *¿Qué es la realidad?*
Grupo de Teatro Babia: *Caballito del diablo.*
Teatro de Malta (Albacete): *Una de vampiros.*
Bufons (Cuenca): *Kuenca, danza blanca. Teatro de calle.*
Producciones Gorgona S. L. (Madrid): *La gallina mágica.*
Producciones NO (Madrid): *La última princesa.*
Producciones Juan Pedro de Aguilar. (Madrid): *Seres de aire y fuego.*
El Teatro Iberoamericano (Sevilla): *Ñaque o de piojos y actores.*
Compañía de l'Estaquirot (Vilanova i la Geltrú, Barcelona): *Teatro ambulante de titeres.*
Asociación Cultural Talía (Parla, Madrid): *Los pelópidas.*
Compañía Joven de Teatro Castilla-La Mancha: *Leoncio y Lena.*
Xarxa Teatre (Vila-Real, Castellón): *Noche mágica.*
Compañía Pep Munne (Barcelona): *Danny y Roberta*

VII MUESTRA POPULAR DE TEATRO. HELLÍN. ALBACETE

Del 8 al 13 de julio.
Organiza: Ayuntamiento de Hellín.
Colaboran: Caja de Valencia, Diputación de Albacete, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Características: Muestra nacional de teatro y danza para compañías estables.

PROGRAMA:
Gelabert-Azzopardi, Companya de Dansa (Barcelona): *Belmonte.*
Os Paxaros (Barcelona): *Paxaros na testa.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Teatro de Hoy (Madrid): *Porfiar hasta morir.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*
La Cubana (Barcelona): *Cómeme el coco, negro.*

XXXIV FESTIVAL DE ALBACETE. ALBACETE

Del 16 de agosto al 1 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Albacete.
Colaboran: Diputación de Albacete y Caja de Albacete.
Características: Muestra internacional de teatro, música y danza para compañías estables.

PROGRAMA:
Esece Producciones, S. A. (Madrid): *Por los pelos.*
The Manhattan Ballet (Nueva York, U.S.A.): *Alice.*
Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Amanecer. Arraigo.*
Coros, Ballet y Orquesta del Ejército Ruso.
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*

CAMPAÑA DE TEATRO PARA NIÑOS. ALBACETE

Del 26 al 30 de diciembre.
Organiza: Cultural Albacete.
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA:
Teatre de la Nau (Granollers, Barcelona): Los músicos de Bremen.
Teatro Eterno Paraíso (Vitoria, Álava): *Kikiricaja.*
Teatro de Malta (Albacete): *Una de vampiros.*

CIUDAD REAL

MUESTRA DE TEATRO. CASTELLAR DE SANTIAGO. CIUDAD REAL.

Del 1 al 19 de agosto.
Organiza: Universidad Popular de Castellar de Santiago. (Ciudad Real).
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la Comunidad.

PROGRAMA:
El Trascacho (Valdepeñas, Ciudad Real): *La Paz.*
Lazarillo (Manzanares, Ciudad Real): *La bella Dorotea.*
G. T. Mudela (Santa Cruz de Mudela, Ciudad Real): Juana del Amor Hermoso.
Grupo de Teatro de Castellar de Santiago (Ciudad Real): *El fantasma del Castillo.*
Compañía Joven de Teatro de Castilla-La Mancha: *Leoncio y Lena.*

XV MUESTRA NACIONAL DE TEATRO LAZARILLO. MANZANARES. CIUDAD REAL

Del 9 al 16 de septiembre.
Organiza: Lazarillo, Teatro de Cámara y Ensayo.
Patrocina: Caja de Madrid.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA:
Lazarillo T.C.E. (Manzanares, Ciudad Real): *Las sillas.*
Manel Barceló (Hospitalet de Llobregat, Barcelona): *La tigresa y otras historias.*
Teatro Geroa (Durango, Vizcaya): *Durango, un sueño. 1439.*
La Cubana (Barcelona): *Cómeme el coco, negro.*
Sémola Teatre (Vic, Barcelona): In Concert.
Pentación, S. A. (Madrid): *Amado monstruo.*

CUENCA

III MUESTRA DE TEATRO DE GUIÑOL. SAN LORENZO DE LA PARRILLA. CUENCA.

Del 1 al 3 de septiembre.
Organiza: Asociación Cultural RK.
Patrocina: Diputación Provincial de Cuenca.
Características: Muestra de teatro de títeres, guiñol y marionetas para grupos aficionados.

PROGRAMA:
Teatro el Buhonero (Guadalajara): *Dimes y diretes en un periquete.*
Títeres y marionetas Larderos: *Jojó.*

II MUESTRA LOCAL DE TEATRO. CUENCA

Del 11 al 18 de diciembre.
Organiza: Asociación de Amigos del Teatro de Cuenca.
Características: Muestra local de teatro para grupos aficionados.

PROGRAMA:
Agón: *El Buscón.*
Elenco: *Ojos de Luna.*
Títeres y marionetas Lardero: *Jojó.*
Eós-Kakós: *La verdadera historia de la cigarra y la hormiga.*
Lebota: *Senceba y Anvisa.*
Tormosor: *Pantomima.*

GUADALAJARA

XI CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO "ARCIPRESTE DE HITA". GUADALAJARA

Del 3 al 9 de julio.
Organiza: Agrupación Teatral Alcarreña.
Colaboran: Consejería de Cultura y Educación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Caja de Ahorros de Madrid.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA:
Tramoya (Gijón, Asturias): *Infratonos.*
Taormina (Getafe, Madrid): *Vade retro.*
La Farándula (Madrid): *Equuss.*
Acción Estable-Teatro Cero (Ciudad Real): *Sainete.*
Ensayo 100 (Madrid): *La Revolución.*
Centro Municipal de Teatro (Moncada, Valencia): *Historia de un caballo.*

TOLEDO

XI CICLO DE TEATRO. TOLEDO

Del 23 al 27 de abril.
Organizan: Ayuntamiento de Toledo y Colegio Universitario de Toledo.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Cuenta con la presencia de una compañía internacional.

PROGRAMA
Cocktel Teatro Pirata (Madrid): *La misteriosa venganza de Thomas Kraus.*
Teatro de la Bohemia (Hospitalet de Llobregat, Barcelona): *Putiferi.*
Etcétera (Granada): *Sinopsis.*
Zascandil (Madrid): *Las bizarrias de Belisa.*
Les Scalcacani (Italia): *El triunfo de Arlequín.*

XIV FESTIVAL DE TEATRO DE AFICIONADOS. VILLACAÑAS (Toledo)

Del 5 al 27 de mayo.
Organiza: Comisión Organizadora del Festival.
Colaboran: Junta de Comunidades y Diputación de Toledo.
Características: Muestra nacional de teatro para grupos aficionados.

PROGRAMA
Guirigay (Madrid): *La Parranda.*
Suripanta (Badajoz): *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.*
Teatro del Norte (Asturias): *Devocionario.*
Zascandil (Madrid): *Las bizarrias de Belisa.*
Adur (Vizcaya): *Electra.*
Compañía Joven de Castilla-La Mancha: *Leoncio y Lena.*
Carasses (Alicante): *El enfermo imaginario.*
Teatro de Cámara de Madrid: Los balcones de Madrid.

III CERTAMEN REGIONAL DE TEATRO AFICIONADO. VILLANUEVA DE ALCARDETE (Toledo)

Del 2 al 24 de junio.
Organiza: Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados

PROGRAMA
Aceña (Villanueva de Alcardete, Toledo): *La casa de Bernarda Alba.*
Colifallos (Toledo): *Julieta tiene un desliz.*
Quintería (Villacañas, Toledo): *Las alumbradas de la Encarnación Benita.*
La Vid (Puebla de Almuradiel, Toledo): *Una casa de lios.*
Grupo de Teatro de Ocaña (Ocaña, Toledo): *Jesucristo Superstar.*

VII MUESTRA DE TEATRO "FERNANDO DE ROJAS". TOLEDO

Del 26 de junio al 1 de julio.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Toledo.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA
Teatre de la Bohemia (Hospitalet de Llobregat, Barcelona): *Putiferi.*
Teatro Porpol (Vitoria, Álava): *Hoy Medea.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Teatro Caroca (Santander): *Un dia cualquiera.*
Teatro Guirigay (Madrid): *La parranda.*
Teatro de la ribera (Zaragoza): *El círculo de tiza.*

II FESTIVAL DE TEATRO DE JUAN DE PADILLA. NOVÉS (Toledo)

Del 7 al 15 de julio.
Organiza: Peña recreativo-cultural "El porrón".
Colaboran: Ayuntamiento de Novés y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA
Tarantos (La Puebla de Montalbán, Toledo): *Agnus Dei.*
Raíces (Bargas, Toledo): *Pisito de solteras.*
Petra Corral (Alcabón, Toledo): *Cuidado con las personas formales.*
Azabache (Navalcarnero, Madrid): *El hombre de las cien manos.*
La Pasión (Fuensalida, Toledo).

I ENCUENTRO DE TEATRO "FERNANDO DE ROJAS". PUEBLA DE MONTALBÁN (Toledo)

Del 12 al 17 de septiembre.
Organiza: Grupo de Teatro Tarantos (La Puebla de Montalbán).
Colaboran: Ayuntamiento de la Puebla de Montalbán, Asociación Cultural "Brasero de Picón" y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados.

PROGRAMA

La Estameña (Escalonilla, Toledo): *Los árboles mueren de pie.*
Kaos (Yepes, Toledo): *Mando a tu madre a Sevilla.*
Tarantos (La Puebla de Montalbán, Toledo): *Agnus Dei.*
Petra Corral (Alcabón, Toledo): *Cuidado con las personas formales.*
El Puente (Malpica de Tajo, Toledo): Qué solo me dejas.

CAMPAÑA DE TEATRO "OTOÑO'89". TALAVERA DE LA REINA (Toledo)

Del 12 de octubre al 2 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Talavera de la Reina.
Colabora: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables. Se lleva a efecto durante varios meses de invierno.

PROGRAMA

Ives LeBreton (Italia): *¿Eh? o las aventuras del señor Ballon.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*
Los Colombaioni (Italia): *Los payasos de Fellini.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*
El carro de Tespis (Madrid): *Momo.*
Zascandil (Madrid): *Las bizarrías de Belisa.*

CASTILLA Y LEÓN

ÁVILA

I MUESTRA DE TEATRO DE ARÉVALO (Ávila)

Del 4 al 6 de noviembre.
Organiza: Junta de Castilla y León.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos aficionados.

PROGRAMA

Agaga (Arenas de San Pedro. Ávila): *Las aventuras de Pinocho.*
Gurugú (Amavida, Ávila): *Cuando París no contesta.*
Castilla (Arévalo, Ávila): *Esta monja.*
Jufra (Ávila): *Maribel y la extraña familia.*

III MUESTRA NACIONAL DE TEATRO "CIUDAD DE ÁVILA"

Del 6 al 11 de noviembre.
Organiza: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Ávila.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Pentación, S. A. (Madrid): *Pares y Nines.*
Markeliñe (Amorebieta, Vizcaya): In extremis.
Jordi Bertrán (Barcelona): *Antología.*
Di Giorno (Valencia): *Vamos a hacer el amor.*
Teatro de Cámara de Madrid: *Los balcones de Madrid.*
La Tartana Teatro (Madrid): *La flauta mágica.*

BURGOS

III ENCUENTRO DE TEATRO "FRANCISCO SALINAS". BURGOS

Del 29 de abril al 20 de mayo.
Organiza: Agora, Teatro Independiente.
Patrocina: Ayuntamiento de Burgos.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados. Incluye una compañía estable nacional.

PROGRAMA

Gaviota (Burgos): *Cuando el viento habla.*
La Sonrisa (Burgos): *Teatro infantil.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *El médico a palos.*
Verdeancho (Belorado, Burgos): *Julieta tiene un desliz.*
Clunia (Aranda de Duero, Burgos): *De repente el último verano.*
Espliego (Villadiego, Burgos): *Los caciques.*
La Hormiga (Lerma, Burgos): *Apertura orangután.*
Angora T.I. (Burgos): *Fuera de quicio.*

FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO (DENTRO DE FESTIVALES DE VERANO "REINA SOFÍA") (Burgos)

Del 31 de julio al 14 de agosto.
Organiza: Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Burgos.
Colaboran: Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Burgos, ONCE, Universidad de Valladolid, Cajas de Ahorros y otras.
Características: Muestra cultural de carácter general. Se incluyen representaciones teatrales de compañías estables nacionales.

PROGRAMA

Zampanó (Madrid): *El hijo pródigo. Con quien vengo, vengo.*
Teatro de Cámara de Madrid: *Los balcones de Madrid.*
Compañía de Silvia Munt y Miquel Cors (Barcelona): *La nieta del sol.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Teatro Estable (Valladolid): *Romeo y Julieta.*

V MUESTRA NACIONAL DE TEATRO. BURGOS

Del 8 al 25 de noviembre.
Organiza: Agora T.I.
Patrocina: Ayuntamiento de Burgos.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Esta edición incluye dos compañías internacionales.

PROGRAMA

Teatro Circular de Montevideo (Uruguay): *El coronel no tiene quien le escriba.*
Clu del Claun (Argentina): *Historia del Teatro.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insólit.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Agora T.I. (Burgos): *La zorra y las uvas.*

LEÓN

II FESTIVAL DE TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD. LEÓN

Del 14 al 18 de marzo.
Organiza: Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de León.
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA

Fuegos Fatuos (Guadalajara): *Tranquila tragaleguas.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La médium.*
Mimoclán Teatro de Pantomima (Valladolid): *Silencio, se rueda.*
Casual Teatro (Valladolid): *¡Ah! blando.*
Suripanta (Badajoz): *Aquí no paga nadie.*

I MUESTRA DE TEATRO "CIUDAD DE LEÓN"

Del 9 al 21 de junio.
Organiza: Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de León.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la capital. Interviene un único grupo aficionado.

PROGRAMA

Kratos (León): *Mayores con reparos.*
Grutélipo (León): *El monstruo peludo.*
Carátula (León): *Aquí no paga nadie.*
Arpegio (León): *Historia del Zoo.*
Nureim (León): *Representando a Karin.*
Vademécum (León): *Estudio en blanco y negro. Padre Nuestro, S. A.*
Dríades (León): *El loco y la monja.*
La Fragua (León): *El caso de la gata blanca.*
Don Bosco (León): *Don Bosco.*

PONFERRADA EN CONCIERTO. PONFERRADA (León)

Del 28 de julio al 24 de agosto.
Organiza: Inmobiliaria Minero, S. A. (IMSA).
Colabora: "Diario de León".
Características: Muestra cultural de carácter general. Se incluyen representaciones teatrales de compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Teatro Corsario (Valladolid): *Sobre ruedas.*
Teatro Conde Gatón (Ponferrada, León): *Alicia detrás del espejo.*
Achiperre (Zamora): *La fiesta de los dragones.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *Cangrejos de Pared. Historia de la plaza.*

VI MUESTRA DE TEATRO DE PONFERRADA. PONFERRADA (León)

Del 12 al 17 de septiembre.
Organiza: Área de Cultura del Ayuntamiento de Ponferrada.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro Guirigay (Madrid): *La Parranda.*
Porpol Teatro (Vitoria, Alava): *Hoy Medea.*
Producciones Marginales (Madrid): *Squash.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El circulo de tiza.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*

JORNADAS DE TEATRO "PÉREZ ALONSO". LA BAÑEZA (León)

Del 4 al 25 de noviembre.
Organiza: Delegación Territorial de León de la Junta de Castilla y León.
Colabora: Ayuntamiento de La Bañeza.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Teatro de la Nada (Ávila): *El miserable. El desafío de Juan Rana.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *El abrazo de la holoturia o el trote del hipocampo.*
Taller Permanente de Teatro (Palencia): *Sabina y las brujas.*
Grupo de Teatro Tizona (Palencia): *Las hermanas de Búfalo Bill.*
Vademécum (León): *Estudio en blanco y negro. Padre Nuestro, S. A.*
Juan del Enzina (Zamora): *Las bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga.*
Conde Gatón (Ponteferrada, León): *Alicia a través del espejo.*
Teatro Estable (Valladolid): *La zapatera prodigiosa.*

VI FESTIVAL DE TEATRO INFANTIL. PONFERRADA (León)

Del 19 al 31 de diciembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Ponferrada.
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA

La Libélula (Segovia): *Buscando a Don Cristóbal.*
Falaguera Teatre (Valencia): *La leyenda de Falaguera.*
Sol y Tierra (Valdepiélagos, Madrid): *La suerte.*
El Grifo (Valladolid): *Los sueños fantásticos de Adelita.*
Achiperre (Zamora): *Sin trampa ni cartón.*
Cambaleo Teatro (Madrid): *En busca del Tesoro.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *El abrazo de la holoturia o el trote del hipocampo.*

PALENCIA

X FESTIVAL DE TEATRO "CIUDAD DE PALENCIA"

Del 15 de septiembre al 1 de octubre.
Organiza: Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Palencia.
Colaboran: Junta de Castilla y León y Caja de Ahorros de Palencia.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Producciones Marginales (Madrid): *Squash.*
Eslabón (Palencia): *Oscuro vuelo compartido.*
Teatro Guirigay (Madrid): *La Parranda.*
Conde Gatón (Ponferrada, León): *Alicia a través del espejo.*
Uroc Teatro (Madrid): *La mujer burbuja.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El círculo de tiza.*

SALAMANCA

I MUESTRA REGIONAL DE TEATRO "CAJA DE SALAMANCA". SALAMANCA

Del 1 de abril al 27 de mayo.
Organiza: Caja Salamanca.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad. Se lleva a efecto en la capital y diversas localidades de la provincia.

PROGRAMA

Teatro Carátula (Iscar, Valladolid): *Historias del último godo.*
Teatro de la Nada (Ávila): *Entremeses.*
Teatro Eslabón (Palencia): *El rayo de luna.*
Juan del Enzina (Zamora): *Las bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Mata a tu prójimo como a ti mismo.*

NOCHES DEL FONSECA. SALAMANCA

Del 12 de julio al 25 de agosto.
Organizan: Ayuntamiento de Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, Junta de Castilla y León, Caja de Ahorros de Salamanca y Universidad de Salamanca.
Características: Muestra cultural de carácter internacional y general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables nacionales y una internacional.

PROGRAMA

Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Compañía de Eusebio Lázaro (Madrid): *La rueda de fuego.*
Compañía de Cristina Hoyos (Madrid): *Carmen. Sueños flamencos.*
Lindsay Kemp Company (Inglaterra): *Flowers.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!.*

MUESTRA DE TEATRO LATINOAMERICANO. SALAMANCA

Del 27 de octubre al 11 de noviembre.
Organiza: Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.

PROGRAMA

Teatro de Buenos Aires (Argentina): *La empresa perdona un momento de locura.*
Teatro Circo Grafitti (Brasil): *Usted va a ver lo que va a ver.*
Teatro Cuatrotablas (Perú): *Los clásicos de Cuatrotablas: La tribu que desciende de la noche.*
Clu del Claun (Argentina): *Historia del Teatro.*
Actoral 80 (Venezuela): *Ulf.*

SEGOVIA

II CICLO "MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS". LA GRANJA (Segovia)

De julio a septiembre.
Organiza: Patrimonio Nacional.
Características: Muestra internacional de ballet. Se lleva a cabo a lo largo de los meses de verano.

PROGRAMA

Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Haydn Symphony. Cuarteto. Arraigo. Amanecer.*
Ballet de María Rosa (Madrid): *El sombrero de tres picos. El sortilegio de los collares. Andalucía baila.*
The Manhattan Ballet (EE.UU.): *Electric Sequences. Shall we dance. Death and the Maiden. Entre dos aguas.*
Ballet del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela (Madrid): *Hoja de álbum. Diana y Acteón. María Estuardo.*

VALLADOLID

VI MUESTRA DE TEATRO "PROVINCIA DE VALLADOLID"

De mayo a diciembre.
Organiza: Diputación Provincial de Valladolid.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados. Se realiza en diversas localidades de la provincia.

PROGRAMA

Grupo Municipal "María Luisa Ponte" (Medina de Rioseco): *La boda.*
Pequeño Teatro (Simancas): *El retablo de las maravillas. El viejo celoso.*

Tío Maragato Teatro (Nava del Rey): *Deseada.*
La gala de Medina (Medina del Campo): *Los árboles mueren de pie.*
Teatro Zíngaro (Mojados): *Del Madrid castizo.*
Teatro Serpentina (Pedrajas de San Esteban): *Mi tía y sus cosas.*
La Orestiada (Santibáñez de Valcorba): *Farsas francesas medievales.*
Talu Talu Teatro (Fresno el Viejo): *Revistas del corazón.*
Teatro Farraña (Villanubla): *Nosotros, ellas... y el duende.*
El Monigote (Villanubla): *El plan Manzanares.*
Teatro La Cistérniga (La Cistérniga): *El callejón.*
Teatro Arroperos (Sieteiglesias de Trabancos): *La venganza de don Mendo.*
Teatro Sófocles (Carpio): *Un hombre tranquilo.*
Pedregal Teatro (Campaspero): *El lindo don Diego.*
Peripecia Teatro (Tudela de Duero): *El tragaluz.*
Karkoma Teatro (Laguna de Duero): *Desde los márgenes.*
Kiriko Teatro (Viana de cega): *Cuplé.*
Teatro Eureka (Valdestillas): Gorrión.

ZAMORA

DÍA DE CASTILLA Y LEÓN. ZAMORA

22 de abril.
Organiza: Junta de Castilla y León y Diputación Provincial de Zamora.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos aficionados. Se lleva a efecto en diversas localidades de la provincia.

PROGRAMA

Tizona (Zamora): *Las hermanas de Búfalo Bill.*
Zacho (Benavente, Zamora): *La rueda de la fortuna.*
Cervantós (Villardeciervos, Zamora): *La casa de Bernarda Alba.*
Juan del Enzina (Villalpando, Zamora): *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga.*
Pléyades (Zamora): *El laberinto.*
Grupo de Teatro del Colegio Universitario de Zamora (Zamora): *Róbame un billoncito.*
Trasiego (Morales del Vino, Zamora): *Julieta tiene un desliz.*
Natus (Zamora): *La dama del alba.*
Asociación San Lorenzo (Zamora): *El papel de estraza.*

CICLO DE TEATRO CONTEMPORÁNEO. ZAMORA

Del 9 al 15 de octubre.
Organizan: Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Zamora.
Características: Muestra nacional de teatro contemporáneo para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro de la Nada (Ávila): *Juguetes cómicos.*
Uroc teatro (Madrid): *La mujer burbuja.*
Mimoclán, teatro de Pantomima (Valladolid): *La luna asoma.*
Bederén 1, (San Sebastián, Guipúzcoa): *El relevo.*
Producciones Marginales (Madrid): *Squash.*

CATALUÑA

BARCELONA

II MARATÓN DEL ESPECTÁCULO. BARCELONA

14 de abril.
Organiza: Asociación Alternativa.
Colaboran: Mercat de les Flors y Teatre Obert.
Características: Muestra internacional de carácter general. Incluye espectáculos de teatro, danza, música y circo, tanto profesionales como aficionados. Se desarrolla en pequeños bloques ininterrumpidamente.

PROGRAMA

Nat Nus. Sabashka. Terra. Robadura. Katie Duck. María Antonia Oliver. L'Irregular Dansa. Vint Minuts. Esmeralda-Elisenda-Mariana. Gloxards. Johnny Melville. Companyia Sgratta. Mike Mulkerrin. Trapecio. Poción Magi. Ateneo Popular Nou Barris. La Casona. Teatre Minimal. Grupo Sanguíneo. Marceline y Sylvestre. Falaguera Teatre. Montserrat Mestre. Elisabeth Brodin. Bafos. Monda's Claque. Pablo d'Ibissa. Circ d'Assaig. Hijos del caos. Cruel.la de Vil. Gestikulus Teatre. Taba. Boni i Caroli. Teatre Estrany. Propileno. Paca Rodrigo. Teatre del Cos. Eva AB. Jordi Cortés. Bufons. Cristina Lugstenmenn y Jordy Cardoner. María Muñoz, Sancucho, Cortolino y Gazpacho. Magic Potion. Hemanar Voll. Sabine i Amparo.

DANSA AL TEATRE OBERT. BARCELONA

Del 27 de abril al 30 de mayo.
Organizan: Centro Dramático de la Generalitat de Cataluña y Dirección General de Promoción Cultural.
Características: Muestra internacional de danza para compañías estables.

PROGRAMA

Atanor Danza (Barcelona): *Rebis. Danza coreana. Estudios coreográficos.*
Centre Dramàtic d'Osona (Vic. Barcelona): *Taut.*
Nats Nus Dansa (Barcelona): *Strangers in the night.*
Compagnie Hervé Jourdet (Francia): *Averse d'octubre. Confesse.*
Andreu Bresca/Carme Renalias (Barcelona): *Karrussell.*
Companya de Dansa Avelina Argüelles (Barcelona): *Paral-leles. Durar.*
Metros (Barcelona): *A tu vera.*
Olga Zamorano (Barcelona): *Trajectòries.*
Mónica Valenciano (Barcelona): *Aúpa.*
Ena Castroviejo (Barcelona): *Postdata.*
María Muñoz (Barcelona): *Cuarto trastero.*

IX CONCURS DE TEATRE AMATEUR "VILA DE SITGES". SITGES (Barcelona)

Del 7 de mayo al 9 de julio.
Organiza: Elenc Artístic del Patronat de Sitges.
Colabora: Casino Prado Suburense.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la Comunidad. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

UU.AA. Salessians Don Bosco (Ciutadella, Gerona): *Una temporada a ca sa dida.*
Casal de Sant Pere (Terrasa, Barcelona): *Les troianes.*
Mossèn Cinto Verdaguer (Viladecans, Barcelona): *El tragaluz.*
La Tramoia (Santpedor, Barcelona): *Pel davant... i pel darrera.*
Agrupació Teatral Manresana (Manresa, Barcelona): *Delicte a l'illa de les cabres.*
S.C.R. El Ciervo (Sabadell, Barcelona): *L'enemic del poble.*
Agrupació Teatral de Rajadell (Barcelona): *No em toquis la flor.*
Secció Dramàtica Circol Catòlic (Badalona, Barcelona): *Un regust de mel.*
Centre Moral i Instructiu de Gracia (Barcelona): *La Julieta ha relliscat.*
P.C.R. El Triangle (Cornellá, Barcelona): *La dama del mar.*

FESTIVAL D'ESTIU DE BARCELONA "GREC 89". BARCELONA

Del 25 de junio al 6 de agosto.
Organiza: Ayuntamiento de Barcelona.

PROGRAMA

Don Pasquale. Producción del Festival.
Oedipus Rex. Producción del Festival.
Vador. Dalí de Gala. Coproducción del Festival.
Els dos cavallers de Verona. Coproducción del Festival.
El casament dels petits burguesos. Coproducción del Festival.
Las troyanas. Coproducción del Festival.

Comédie Française (Francia): *La Celestina.*
The 2 Reel Company (U.S.A.): *In the footsteps of Frankenstein.*
Theatre Rèpere (Canadá): *La Trilogie des dragons.*
Le Quator (Francia): *Violons Dingues.*
Belle Epoque (Barcelona): *Ilusions.*
Peter Wear (Inglaterra): *The legend of Robin Hood.*
Teatre Lliure (Barcelona): *El retablo de maese Pedro.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Monnaie Dance Group-Mark Morris (Bélgica).
Mathilde Monnier (Francia): *A la renverse.*

L'ESTIU A CIUTAT '89. L'HOSPITALET DE LLOBREGAT (Barcelona)

Del 30 de junio a 25 de julio.
Organiza: Ayuntamiento de L'Hospitalet de Llobregat.
Colabora: Diputación de Barcelona.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías nacionales estables. Se lleva a cabo durante varios meses de verano.

PROGRAMA

Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus. Pares y Nines.*
Teatre Lliure y Zitzaina Teatre (Barcelona): *Titánic-92.*
Sèmola Teatre (Lleida): *In Concert.*

La Cuadra (Sevilla): *Alhucemas.*
Teatro de la plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*
Kónic (Barcelona): *Atzur.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*

I MOSTRA DE TEATRE, DANSA I MÚSICA. "PINEDA DE MAR"

1, 2 y 3 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Pineda de Mar.
Colaboran: Generalitat de Catalunya y Diputació de Barcelona.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías esables y grupos aficionados.

PROGRAMA

L'Avalot Teatre (Santa Coloma de Gramanet. Barcelona): *Caos.*
Roco, S. A. (San Just Desvern, Barcelona): *Trans-humà.*
La Sinforosa (Barcelona): *El sidral està servit.*
La Gàbia (Vic, Barcelona): *Invents a dues veus.*
Marceline i Silvestre (Valldoreix, Barcelona): *Miscel·lànies.*
Els Farsants (Santa Perpetua de Moguda, Barcelona): *La Saragata.*
Claret Clown (Barcelona): *Mister Gagman o la Teoria de la risa.*
Pic Teatre (Barcelona): *L'últim bany.*
Teatre Mòbil (Manresa, Barcelona): *Mutis i a la gàbia.*
La Tal (Rubí, Barcelona): *A concretar.*
Màscara (Barcelona): *Carrer Secret.*

BIENNAL'89. BARCELONA

Del 5 al 30 de octubre.
Organiza: Ayuntamiento de Barcelona.

PROGRAMA

Grafitti Entreprise (Francia): *Les occupants.*
D. C. A. (Francia): *Technicolor.*
Jean François Duroure (Francia): *Cosmono Nox.*
Maria Antònia Oliver (Barcelona): *Ocho.*
Danat Danza (Barcelona): *Bajo cantos rodados hay una salamandra.*
Nats Nus (Barcelona): *Strangers in the night.*
Peacock Theatre Company (Inglaterra): *Below the belt.*
Lanónima Imperial (Barcelona): *Càstor i Pòl·lux.*
Atalaya Teatro Experimental Andaluz (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*

CICLE DE TEATRE DE TARDOR. BARBERA DEL VALLÉS (Barcelona)

Del 21 de octubre al 30 de diciembre.
Organiza: Patronato Municipal de Bienestar Social de Barbera del Vallés.
Características: Muestra de teatro para compañías estables y grupos aficionados de la Comunidad. Se lleva a cabo durante los meses de otoño.

PROGRAMA

GAT (Barcelona): *Joc de dos.*
Os Paxaros (Barcelona): *Paxaros na testa.*
Grup de Teatre de Can Gorgs (Barbera del Vallés, Barcelona): *L'estiuet del Sr. Martí.*
Grup Interval Teatre (Tarrasa, Barcelona). *Dos bessons venecians.*
Rocamora Titelles (Barcelona): *Fenòmens.*
S. R. Ciervo (Sabadell, Barcelona): *Sakuntala.*
Grup, Focus (Barbera del Vallés, Barcelona): *El Knack.*
Grup de Teatre de Cordó (Barcelona): *Contes de Cordó.*
Flic Flac Teatre (Barcelona): *Platatim Platatam.*

TARDORAL'89. GRANOLLERS (Barcelona)

Octubre.
Organiza: Ayuntamiento de Granollers.
Colaboran: Diputación de Barcelona, Generalitat de Cataluña y ENHER.
Características: Muestra teatral para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Sèmola Teatre (Lérida): *In concert.*
Trànsit (Mataró, Barcelona): *Transtorn.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*
Colectivo de Actores Profesionales de Osona (Vic, Barcelona): *L'estació de les dàlies.*
Teatre invisible (Barcelona): *El banquer anarquista.*
Guix i Murga, Tutti Teatre (Barcelona): *Boeing, boeing.*
Toni Cabré (Barcelona): *Strips.*

XI CONCURS DE TEATRE AMATEUR "PREMIO VILA DE PINEDA DE MAR" (Barcelona)

De noviembre a febrero.
Organiza: Centre Cultural y Recreatiu de Pineda de Mar.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

El Ciervo (Sabadell, Barcelona): *Sakuntala.*
Grup de Teatre (Centelles, Barcelona): *Los blancos dientes del perro.*
Cercle Catòlic (Badalona, Barcelona): *La dama del alba.*
Joventut Artística (Calella, Barcelona): *El pasajero de la noche.*
Centre Moral Instructiu de Gràcia (Barcelona): *El bon doctor.*
Elenc Artístic Patronat (Sitges, Barcelona): *El comprador d'hores.*
Antifaç (Barcelona): *Faldilles y pantalons.*
Abraxas (Barcelona): *El personatge absent.*
Foment Excursionista (Barcelona): *Reina.*
Carátulas (Barcelona): *Bajarse al moro.*

MERCA-ARTS 89. BARCELONA

Del 5 al 8 de diciembre.
Organiza: Ferias y Congresos (FEYCO).
Características: Mercado internacional que muestra todos los ámbitos del mundo del espectáculo. Incluye las siguientes representaciones teatrales.

PROGRAMA

Ananda Dansa (Valencia): *Destiada.*
Dart Companyia de Dansa (Barcelona): *Como la luna entre los dedos.*
Zenit Teatre (Gerona): *Menú.*
Compañía de Avelina Argüelles (Barcelona): *Durar. Paral.leles. Perfums.*
Esparadrapo (Barcelona): *Joven apuesto un huevo.*
Koniec, Zotal y Els Aquilinos Teatre (Barcelona): *Funció única.*
Nessum Norma Teatre (Barcelona): *Ninotàrium (petita fauna mironiana).*
Antonio Calderón (Barcelona): *Milagro.*
Companya La Tal (Rubí, Barcelona): *A concretar.*
Queta Tango (Barcelona): *Queta Tango.*

GERONA

V MOSTRA DE TEATRE DE LES COMARQUES GIRONINES. LLANÇÀ (Gerona)

Del 8 al 30 de abril.
Organiza: Agrupació Teatral de les Comarques Gironines.
Colabora: Ayuntamiento de Llançà.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

Agrupació Teatral de Besalù (Besalú, Gerona): *L'oncle Anton.*
Bambalina (Angles, Gerona): *Les cartes d'Hèrcules Poirot.*
Elenc Santperenc (Sant Pere, Gerona): *Desdoblaments.*
La Teranyina (Vidreres, Gerona): *El suicida.*
Taller de Teatre de Figueres (Figueres, Gerona): *Jo, bé; i vosté?*
Rafael de Cabanyes (Besalú, Gerona): *Aurg.*
L'Afic (Gerona): *Fil conductor.*
Quadre Escènic Sant Josep: *Madame Verdoux.*

APLEC RIALLES'89. LA BISBAL (Gerona)

Del 9 al 24 de junio.
Organiza: Moviment de Teatre per a infants "Rialles".
Características: Muestra cultural infantil de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables.

PROGRAMA

Teatre de la Nau (Granollers, Barcelona): *Però jo sós un ós.*
Binixiflat (Arenys de Munt, Barcelona): *Lisidre i la lluna.*
Dau rodó Teatre (Barcelona): El soldat i el diable.
Trastòbilis (Gerona): *Trastòbilis Mecs.*

L'ESTIU AL JARDI'89. FIGUERES (Gerona)

Del 3 de julio al 24 de agosto.
Organizan: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Figueres y Taller de Teatre de Figueres.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables de la Comunidad. Se lleva a cabo durante varios meses de verano.

PROGRAMA

Taller de Teatre de Figueres: *Els danys del tabac. El cigne. Antonieta o la vinguda del marquès.*
La Genial (Gerona): *Els actors no vénen.*
Aula Municipal de Teatre de Figueres (Gerona):*Els Beatles cotra els Rollings Stones.*
Teatre Mòbil (Manresa, Barcelona): *Sing-sing.*
Teatre del Caos (Olot, Gerona): Crim en una casa de veins.

II MOSTRA DE TEATRE. ANGLÉS (Gerona)

Del 30 de septiembre al 21 de octubre.
Organizan: Teatre Bambolina, Ajuntament d'Anglès y Floricel.
Colaboran: Agrupació Teatral de les Comarques Gironines y Diputació de Girona.
Características: Muestra teatral para grupos aficionados de la provincia. Incluye la presencia de una compañía estable.

PROGRAMA

Taller de Teatre (Figueres, Gerona): *Jo bé, i vostè.*
La Genial (Gerona): *Els actors no vénen.*
La Teranyin (Vidreres, Gerona): *El suicida.*
Agrupació Teatral de Besalú (Gerona): *L'oncle Anton.*

MOSTRA DE TEATRE DE TARDOR. FIGUERES (Gerona)

Del 7 de octubre al 25 de noviembre.
Organiza: Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Figueres.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad. Se desarrolla durante los meses de otoño.

PROGRAMA

Toni Cabré (Barcelona): *Strips.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*
La Cubana (Barcelona): *Cómeme el coco, negro.*
Aula Municipal de Teatro de Figueres (Figueres, Gerona): *El rei i el drac.*
Talleret (Salt, Gerona): *Amants i altres estranys.*
Tarima de Joc (Figueres, Gerona): *El golfista.*

VII DIADES DE TARDOR. PALAFRUGELL (Gerona)

Noviembre.
Organiza: L'Eixam.
Colaboran: Ayuntamiento de Palafrugell, Diputació de Girona y Generalitat de Catalunya.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables.

PROGRAMA

Cruel.la de Vil (Barcelona): *Bombo.*
Teatre Urbà (Barcelona): *Johnny va a agafar el seu fusell.*
La Genial (Gerona): *Els actors no vénen.*

LÉRIDA

III RODA DE TEATRE DE LES TERRES DE PONENT. LLEIDA

Del 1 de abril al 25 de junio.
Organiza: Coordinadora de Teatro Amateur "Terres de Ponent".
Colaboran: Asociación de Personal de la Caixa de Pensions, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y Diputación de Lleida.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la provincia. Se lleva a cabo en diversas localidades provinciales. Abarca varios meses de primavera.

PROGRAMA

Benéfica Actuació Teatral (Tárrega, Lleida): *Un marit per a la meva dona.*
Unió Cultural (L'Abagés, Lleida): *Els cinc minuts.*
Brot Escénic (Cervera, Lleida): *Ni fadri, ni casat, ni vidu.*
Teatredetext (Lleida): *Agnus Dei.*
Palau Cultura (L'Albi, Lleida): *La clau.*
Grupo de Teatro de Maials: *Els fantàstic Ulisses.*
Juneda (L'Esclat, Lleida): *Sis personatges a la recerda d'un autor.*
Xerric-Xerrics (Puigverd de Lleida): *El florir dels ametlles.*

CICLO DE TEATRO DEL ATENEO DE GUISSONA (Lérida)

Del 13 al 27 de abril.
Organiza: Ateneo de Guissona.
Características: Muestra teatral para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Binocle Teatre (Vic, Barcelona): *Pole position.*
Agrupación de Teatro del Casal (Calaf, Barcelona): *La filla del carmesí.*
La Genial Cooperativa de Teatro (Gerona): *Juguem?*

DISSABTES ALS CAMPS ELISIS'89. LÉRIDA

Del 1 al 29 de julio.
Organiza: La Paeria de Lleida y Aula de Teatre Municipal de Lleida.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones de compañías estables nacionales.

PROGRAMA

Rocamora (Barcelona): *Air Mail.*
Guix i Murga (Tutti Teatre) (Barcelona): *Boeing-boeing.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Pares y Nines.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*

IX FIRA DE TEATRE AL CARRER. TÀRREGA (Lérida)

Del 8 al 11 de septiembre.
Organiza: Patronato Municipal de la Fira del Teatre al Carrer.
Patrocinan: Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Tàrrega y Diputación de Lleida.

PROGRAMA

Sèmola Teatre (Vic, Barcelona): *In concert.*
Teatre Estable de Lleida: *Helena a l'illa del Baró Zodiac.*
Teatre del Temps (Barcelona): *Mentre Hitler i Mussolini prenien el tè.*
Teatre de la Riereta (Barcelona): *En alta mar.*
L'Estaquirot (Vilanova i la Geltrú, Barcelona):*Titelles infantils.*
Companyia La Infiel (Vic, Barcelona): *Els dos cavallers de Verona.*
Companyia Minim.Mal (Barcelona): *A i B.*
L'Avalot (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona): *Dimecres de cendra.*
Tripijoc (Gerona): *Naixement.*
La Mie de Pain (Francia): *Starjob.*
Solubles Teresa (Barcelona): *Vaya playa.*
L'Avia Pepa (Barcelona): *Esternuts.*
Companyia Blanc (Lérida): *Mitologia.*
Plif Plaf Titelles: *Escalivada.*
Axioma (Almería): *El tren musical.*
Los Titiriteros (Binéfar, Huesca): *El bandido cucaracha.*
Marcel Gros: *Arthur and Parthener.*
Aula de Teatre de Figueres (Gerona): *Els Beatles contra els Rolling Stones.*
Binixiflat (Arenys de Munt, Barcelona): *Pasqual.*
Bolic Bullanga: *Si tens gana, menja't una cama. Bolics.*
Boni and Caroli/Les Pilis (Barcelona): *Voles sobre rodes.*
L'Estenedor Titelles (Barcelona): *Mans.*
Teatre de Putiferi (Hospitalet de Llobregat, Barcelona): *Milagro.*
P. D. P. Performes: *Els Candidats.*
La Deliciosa Royala (Madrid): La médium.
Teatre de sac (Barcelona): *Punch and Judy. Flètics.*
Konic (Barcelona): *Atzur.*
Tot Circ: *Circus Kus.*
Claret Clown (Barcelona): *Festival de carcagrancajadas.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El circulo de tiza.*
Companyia La Tal (Rubí, Barcelona): *A concretar. Ah, sí!.*
Teatredetext (Lérida): *Agnus Dei.*
Gloxars: *Nasshow.*
L'Afic (Gerona): *Els dimonis de l'Afic.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*
Pep i Bocoi: *Sòl de fusta.*
Xip-Xap (Lérida): *Sarrasbastall.*
Ea, Espectacles: *Casablanca (todo el mundo entuvo en Rick's).*
Grup del Teatre Principal (Valls, Tarragona): *La cantant calba.*
Teatro Geroa (Durango, Vizcaya): *Durango, un sueño. 1439.*
Claret (Barcelona): *Gagman o la teoria de la risa.*
Els Trapelles: *El viatge imaginari.*
Sink-Singlot: *Moguda al mercat. Pig Neak. Dormitori.*
Foc Follet i L'Espiademonis: *A tort i a dret.*
Teatre Gent (Barcelona): *La dèria d'en Severi.*
Equip de Teatre: *Plop i Ploppi.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Coca, a volta da besta.*
Quartetto da cinque (Barcelona): *Tocata i fuga.*
Cía. X. Martí i C. Atanasiu (Barcelona): *Boxtrot.*
Tortell Poitrona (Barcelona): *Post clàssic.*
BAT (Tárrega, Lérida): *Cloenda-La nit de foc.*
Het National Trottoir Gezelschap (Holanda): *L'alegria de veruel's fotuts.*

V CONCURS DE TEATRE AMATEUR "CIUTAT DE TÁRREGA". TÁRREGA (Lérida)

Del 23 de septiembre al 18 de noviembre.
Organiza: Benéfica Agrupació Teatral (BAT).
Colabora: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.
Patrocinan: Diputación de Lérida y Ayuntamiento de Tárrega.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la Comunidad. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

Centre Moral i Cultural Poble Nou (Barcelona): *Tres maletes amunt i avall.*
Disbauxa (Vandellós, Tarragona): *La nit del lloro.*
El Casal (Bellvehí del Penedés. Tarragona): *A porta tancada.*
Els Nois Alegres (San Hilari de Sacalm, Barcelona): *La rambla de les floristes.*
L'Ametlla (Barcelona): *L'okapi.*
Tandem (San Feliu de Llobregat, Barcelona): *Hem de desmuntar la casa.*
Scena (Sabadell, Barcelona): *Un enemic del poble.*
Secció de Teatre del Casal Sant Pere (Tarrasa, Barcelona): *Les troianes.*

XVII CICLE DE TEATRE CAVALL FORT. LÉRIDA

Del 5 de noviembre al 17 de diciembre.
Organiza: Omnium Cultural.
Colaboran: Ayuntamiento de Lleida y La Caixa.
Características: Muestra de teatro infantil. Participan compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Dau Rodó Teatre (Barcelona): *El soldat i el diable.*
Arsis Teatre: *Iguana Pons.*
Companyia Infima la Puça (Barcelona): *Pasatruà.*
Teatre Gent (Barcelona): *La dèria d'en Severi.*
Tallers (Salt, Gerona): *El metge per força.*
Marduix Titelles (Sant Esteve de Palautordera, Barcelona): *Tirant lo blanc.*
U de Cuc (Barcelona): *El secret dels escarabats blancs.*

TARRAGONA

VI CONCURS DE TEATRE. CAMBRILS (Tarragona)

Del 22 de abril al 20 de mayo.
Organiza: Grup de Teatre La Teca.
Caracteristicas: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

La Tralla (Montbrió, Tarragona): *La núvia portava cua.*
TEBAC (Reus, Tarragona): *La cantant calba.*
Disbauxa (Vandellós, Tarragona): *L'enterrament és a les quatre.*
Xerinola (Cambrils, Tarragona): *No em toquis la flor.*

CICLO TEATRE ARREU... S. REUS (Tarragona)

Mayo.
Organiza: Institut Municipal d'Acció Cultural.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Collectiu de Teatre La Vitxeta (Reus, Tarragona): *Història d'un barber.*
Teatre Sèmola (Lleida): *In Concert.*
La Cubana (Barcelona): *Cubanades a la carta.*
Teatre Pessic (Reus, Tarragona): *Urgeix una dona.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *Grande Place.*

ESTIU A TARRAGONA'89

Del 22 de junio al 22 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Tarragona.
Características: Muestra cultural nacional de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables. Se desarrolla a lo largo de los meses de verano.

PROGRAMA

Zidraca (Tarragona): *Vetllada amb T. Williams. Una jornada particular.*
Trono Villegas (Tarragona): *La nit dels oracles.*
GAT Companyia Teatral (Barcelona): *Joc de dos.*
I. Barvier/C. Reglero, Ballet Plàstic Musical: *Big Bang.*
Atenea (Valencia): *La núvia portaba cua.*
Zotal: (Barcelona): *Zombi.*
Rocamora (Barcelona):*La maleta.*
Trastòbilis Teatre (Gerona): *Tratòbilis Mecs.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insòlit.*
Teatre de sac (Barcelona): *Papiroflèxia Dinàmica.*
L'Estaquirot (Vilanova i la Geltrú, Barcelona): *Subsòl.*
La Infidel (Vic, Barcelona): *Els dos cavallers de Verona.*
U de Cuc (Barcelona): *Mar-U.*
Enki, Luci: *Fantasie in Scatola.*
Juli Cantó (Valencia): *Possiqueteveré.*
T.E.I. de St. Marçal (Tarragona): *Titelles tradicionals.*
La Tal (Rubí, Barcelona): *Ah! siii?*
Farsants (Santa Perpetua de Mogoda, Barcelona): *Bogada en DO Major.*
Teatre de la Brume (Barcelona): *L'home caragol.*
Teatre Obert (Tarragona): *Medea.*
Artristras (Barcelona): *Homoterm.*
Teatre Instantani (Tarragona): *El telèfon*
Mestre Soler (Barcelona): *Tricimelotocus orquestralis.*
Boni & Caroli (Barcelona): *Velo-drums.*
Roco, S. A. (Sant Just Desvern, Barcelona): *Trans-Humà.*
Petit circ de carrer (Gerona): *Petit cirque de carrer.*
La Cubana (Barcelona): *Cubanades a la carta.*

VI FESTIVAL DE TEATRE. TORTOSA (Tarragona)

Del 27 de junio al 2 de julio.
Organizan: Ayuntamiento de Tortosa y Cooperativa "La Finestra".
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Comediants (Canet de Mar, Barcelona): *La nit.*
Arca Teatre (Barcelona): *RIP si ens diexen.*
Putiferi (Barcelona): *Milagro.*
Vol-Ras (Barcelona): Insòlit.
Urbá Teatre (Barcelona): *Johnny agafa el fusell.*
Sèmola Teatre (Lérida): *In concert.*

V FÓRUM DE TEATRE OLOT 89. OLOT (Tarragona)

Del 28 de junio al 7 de julio.
Organiza: Associació Fórum de Teatre.
Colaboran: Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, Caixa de Pensions, Teatre Principal d'Olot y Ayuntamientos.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Cuenta con la participación de dos grupos holandeses.

PROGRAMA

Sèmola Teatre (Lérida): *In concert.*
Flup & Bedrijf (Holanda): *Flying Fire (Fuego volador).*
Martien Groenelved (Holanda): Gyant Xylofne.
Teatro Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Trapu Zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado.*
Karraka (Bilbao, Vizcaya): *Okupado.*
Zènit Teatre (Gerona): *Menú*
Zootrop Teatre (Gerona): *Frenesí.*

CICLE DE TEATRE DE TADOR. REUS (Tarragona)

Del 28 de octubre al 17 de diciembre.
Organiza: Institut Municipal d'Acció Cultural (IMAC) de Reus.
Colaboran: Generalitat de Cataluña y Diputación de Tarragona.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad. Participa una compañía internacional.

PROGRAMA

Colombaioni (Italia): *I Colombaoini.*
Esther Formosa (Barcelona): *Què voleu que us faci.*
Teatre Grappa (Barcelona): *Dúplex X.*
Teatre Urbá (Barcelona): *Johny va agafar el seu fusell.*
La Vitxeta (Reus, Tarragona): *Dansa de la mort.*
Toni Cabré (Barcelona): *Strips.*

CICLO DE TEATRO DE OTOÑO. TARRAGONA

Del 24 de noviembre al 22 de diciembre.
Organiza: Área de Cultura del Ayuntamiento de Tarragona.
Colaboran: Generalitat de Cataluña, Diputació de Tarragona, Xarxa de Teatres Plubics de Catalunya y Caixa Tarragona.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables internacionales. Se lleva a cabo durante los meses de otoño.

PROGRAMA

Compañía de Silvia Munt (Barcelona): *La neta del sol.*
Centro Dramático Nacional (Madrid): *Madame Bovary soy yo.*
Franco di Francescantonio (Italia): *Lettera al padre.*
Teatre Urbà (Barcelona): *Johnny va a agafar el seu fusell.*

EXTREMADURA

CICLO DE TEATRO IBEROAMERICANO. EXTREMADURA

Del 2 al 8 de noviembre.
Organiza: Centro Dramático y de Música de Extremadura.
Colabora: Festival Iberoamericano de Cádiz.
Características: Muestra de teatro iberoamericano. Supone una extensión del IV Festival Iberoamericano de Cádiz. Se lleva a cabo en diversas localidades de la Comunidad.

PROGRAMA

Circo Grafitti (Brasil): *Voce vai ver o que voce vai ver.*
Acero inoxidable (Perú): *Acero inoxidable.*
Teatro Circular de Montevideo (Uruguay): *El coronel no tiene quien le escriba.*

BADAJOZ

CICLO DE TEATRO ASTURIANO. VILLANUEVA DE LA SERENA (Badajoz)

Del 8 al 12 de diciembre.
Organizan: Centro Dramático y Musical Extremeño y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Villanueva de la Serena.
Características: Muestra de teatro asturiano para compañías estables. Forma parte de un intercambio entre ambas comunidades.

PROGRAMA

La Gotera (Gijón): *Las criadas.*
Colectivo de Teatro Margen (Oviedo): *Ahola no es de leil.*
Teatro del Norte (Lugonés, Asturias): *Devocionario.*

CÁCERES

FESTIVALES DE CÁCERES 89. CÁCERES

Del 8 al 18 de junio.
Organiza: Patronato del Festival de Cáceres.
Colaboran: Junta de Extremadura, Ayuntamiento de Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres y Caja de Extremadura.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Cuenta con la participación de una compañía internacional.

PROGRAMA

Tovarisstvo (Checoslovaquia): *Justas Medievales.*
Suripanta Teatro / Cambaleo Teatro (Badajoz-Madrid): *Mercado medieval. Combate de don Carnal y doña Cuaresma. Apocalipsis.*
Compañía Española de Teatro Clásico (Madrid): *El mágico prodigioso.*
Teatro Estable de Cáceres: *Calamita.*
Zascandil (Madrid): *Las bizarrias de Belisa.*
Producciones Juan Pedro de Aguilar (Madrid): *Seres de aire y fuego.*
Colectivo de Actores Extremeño: *¡Que viva Salomón!*
Teatro Popular de la Villa de Madrid: *La fierecilla domada.*
Teatro de hoy (Madrid): *Porfiar hasta morir.*

V FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALCÁNTARA (Cáceres)

Del 31 de julio al 6 de agosto.
Organizan: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Alcántara. Diputación Provincial de Cáceres y Junta de Extremadura.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Teatre Grec (Barcelona): *Vador/Dalí de Gala.*
Colectivo de Actores de Extremadura: *¡Que viva Salomón!*
Compañía Calderón de la Barca (Madrid): *El retablo jovial.*
Compañía de Teatro de Alcántara (Cáceres): *Ocho preguntas a un monarca.*
Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante. Porfiar hasta morir.*

GALICIA

II CIRCUITOS CULTURAIS "PRIMAVERA 89". GALICIA

Mayo y junio.
Organiza: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Colaboran: Ayuntamientos provinciales.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías estables y grupos de aficionados de la Comunidad. Participan como invitados una compañía de Brasil y tres de Granada. Se lleva a cabo en diversas localidades de la Comunidad.

PROGRAMA

Vagalume (Vigo, Pontevedra): *O soño do Txantxangorri.*
Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña): *Xogos de damas. Galicia S. L.*
Xalgarete (As Pontes de García-Rodríguez, La Coruña): *Casi de par en par.*
Escola Dramática Galega (La Coruña): *Como as camisas de liño.*
Ancoradouro (Cangas de Morrazo, Pontevedra): *¿Quén dixo medo?*
Teatro de Cámara Ditea (Santiago de Compostela, La Coruña): Naia
Compañía de Ernesto Chao (La Coruña): O coronel ten a quen lle escribir.
Teatro de Ningures (Cangas, Pontevedra): *Ubú rey.*
Chévere (Santiago de Compostela, La Coruña): *O mal non acouga.*
Uvegá Teatro (Santiago de Compostela, La Coruña): *Tringulín, Trángala.*
Medusa (Santiago de Compostela, La Coruña): *Mullieribus.*
Moucho Clerc (Santiago de Compostela, La Coruña): *¿Por qué no mundo minguo a verdade.*
Salamántica (La Coruña): *Era unha vez.*
Atlántico (La Coruña): *Liberdade Bremana. Eu Gulliver Ferreiro.*
Druida Ballet Teatro (La Coruña): *No principio era a danza.*
Máscara 17 (Vigo, Pontevedra): *Fajanjastoafijanistan. Ñéñéñé Ukáká.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Coca, a volta da besta.*
TBO: *Dous por infinito.*
Arte Livre (Brasil): *Olhares de perfil.*
Teatro para un Instante (Granada): *La merienda de los generales.*
Teatro del Sur (Granada): *El adefesio.*
Aula 6 (Granada): *Concierto en RE.*

DOMINGOS DE FURABOLOS. GALICIA

Mayo y junio.
Organiza: Asociación de Titiriteiros Galegos.
Patrocina: Dirección General de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro de títeres y marionetas para compañías estables y grupos aficionados. Se lleva a cabo en diversas localidades de la Comunidad.

PROGRAMA

Sapoconcho (La Coruña): *Súper Susa.*
Danthea (La Coruña): *O Peluquillas Mingurrillas.*
Faba na Ola (Vigo, Pontevedra): *A illa das sorpresas.*
Xalgarete (As Pontes de García-Rodríguez, La Coruña): *Don Gueiro Carameleiro.*
Teatro de Títeres Falcatrúa (La Coruña): *Ding-ding-dong, Mosqueone errou o gol.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): Titiricircus.
Cachirulo (Santiago de Compostela, La Coruña): *A bela e a Besta.*
Viravolta (Lalín, Pontevedra): *Historias con demo.*
Spaghetti: *Chimpete, Champete.*
Teatro de Marionetas Trécola (Santiago de Compostela, La Coruña): *O viaxedubí.*

LA CORUÑA

VI MOSTRA DE TEATRO INFANTIL GALEGO "XERACIÓN NOS". FERROL (Comarca) (La Coruña)

Del 16 al 22 de abril.
Organiza: Mancomunidade de Municipios da Ría do Ferrol.
Características: Muestra de teatro infantil para compañías estables de la Comunidad. Participa como invitada una compañía portuguesa.

PROGRAMA

Grupo de Teatro Xalgarete (As Pontes de García-Rodríguez, La Coruña) *Don Gueiro Carameleiro.*
Trécola (Santiago de Compostela, La Coruña), *O viaxedubí.*
Kaos (Pontevedra): *Baixo os nosos pés... Kavernosos.*
Sapoconcho (La Coruña): *Súper Susa.*
Kalandraka (Vigo, Pontevedra): *Lisquemos, marqués, lisquemos.*
Cachirulo (Santiago de Compostela, La Coruña): *A bela e a Besta.*
Teatro Infantil de Lisboa (TIL). (Portugal): *A nuvem que nao queria chover.*

I SEMANA DE TEATRO. SANTIAGO DE COMPOSTELA (La Coruña)

Del 8 al 13 de mayo.
Organiza: Aula Aberta de la Universidad de Santiago de Compostela.
Colabora: Ayuntamiento de Santiago de Compostela.
Patrocina: El Corte Inglés.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la comunidad.

PROGRAMA

O Moucho Clerc (Santiago de Compostela, La Coruña): *Na fraga do conde.*
Teatro do Atlántico (La Coruña): *Liberdade Bremana.*
Producciones do Noroeste (Santiago de Compostela, La Coruña): *Galicia S. L.*
Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña): *Xogos de damas.*
Teatro Avento (Vigo, Pontevedra): *Imos botar, imos k gar.*
Chèvere (Santiago de Compostela, La Coruña): *Supersónic.*

XII FESTIVAL DE TEATRO GALEGO-PORTUGUES. CARIÑO (La Coruña)

Del 17 al 22 de agosto.
Organiza: Asociación Cultural Malveira.
Coraboran: Ayuntamiento de Cariño y Consejería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro gallego-portugués para compañías estables.

PROGRAMA

Chèvere (Santiago de Compostela, La Coruña): *Supersónic.*
Moucho Clerc (Santiago de Compostela, La Coruña): *Códice Clandextino.*
Seiva Troupe (Portugal): *As criadas.*
Producciones del Noroeste / Teatro do Malbarate (Santiago de Compostela, La Coruña): *Galicia S. L.*
Escola Dramática Galega (La Coruña): *Adeus, Madelón.*
Campolide de Almada (Portugal): *As desventuras de Scapino.*
Teatro do Atlántico (La Coruña): *A maravillosa historia de Marly, a vampiresa de Via de Cruces.*

I MOSTRA DE TEATRO "DOMINGO A. DE ANDRADE". CEE (La Coruña)

Del 25 al 28 de agosto.
Organiza: Domingo A. de Andrade.
Colabora: Caixa de Galicia.
Patrocina: Xunta de Galicia.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos aficionados.

PROGRAMA

O Moucho Clerc (Santiago de Compostela, La Coruña): *Gali & Matias.*
Talía (Cee, La Coruña): *O rei aborrecido.*
Badius (Baio, La Coruña): *Taberna sen dono.*
Teatro de Titeres Falcatrúa (La Coruña):*Ding-ding-dong, Mosqueone errou o gol.*
Teatro Uvegá (Santiago de Compostela, La Coruña): *Cochos.*

VII ENCONTROS EUROPEOS NO CAMIÑO DE SANTIAGO, SANTIAGO DE COMPOSTELA (La Coruña)

Del 1 de octubre al 2 de noviembre.
Organiza: Departamento de Cultura del Concello de Santiago de Compostela.
Colaboran: Ministerio de Cultura y Conselleria de Cultura de la Xunta de Galicia
Patrocina: Consello de Europa.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones teatrales de compañías nacionales y una internacional.

PROGRAMA

Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela, La Coruña): *As alegres casadas de Windsor.*
Centro Dramático Nacional (Madrid): *Madame Bovary soy yo.*
Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid): *El alcalde de Zalamea.*
Teatro Estable de Valladolid (Valladolid): *Romeo y Julieta.*
Trio Le Circle (Francia).

II EXTENSIÓN DEL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE CÁDIZ. SANTIAGO DE COMPOSTELA (La Coruña)

Del 10 al 15 de noviembre.
Patrocinan: Seguros Santa Lucía e Inmobiliaria del Noroeste.
Características: Muestra iberoamericana de teatro. Supone una extensión del IV Festival Iberoamericano de Cádiz.

PROGRAMA

Teatro Mio (Cuba): *Pasión Malinche.*
Cuatrotablas (Perú): *Los clásicos, la tribu que desciende de la noche.*
El Clú del Claun (Argentina): *Historia del Teatro.*
Teatro de Imagen (Chile): *Cartas a Jenny.*
Teatro Circular de Montevideo (Uruguay): *El Coronel no tiene quien le escriba.*
Actoral 80 (Venezuela): *Ulf.*

FESTIVAL DE TEATRO ANDALUZ. LA CORUÑA

Del 4 al 6 de diciembre.
Organiza: Conselleria de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro andaluz. Las compañías participantes fueron seleccionadas en concurso por la Junta de Andalucía.

PROGRAMA

Camaleón (Almería): *Pareja abierta.*
Actores Excéntricos (Granada): *Ubú a la taza.*
Adokin (Córdoba): *La cantante calva.*

IV ENCONTROS DOS TITIRITEIROS GALEGOS. BETANZOS (La Coruña)

Del 21 al 23 de diciembre.
Organizan: Asociación de Titiriteiros Galegos, Concello de Betanzos y Conselleria de Cultura y Deportes de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro de titeres y marionetas para compañías estables y grupos aficionados de la Comunidad. Tiene carácter itinerante.

PROGRAMA

Cachirulo (Santiago de Compostela, La Coruña): *A Bela e a Besta.*
Etcétera (Granada): *Synopsis.*
Falcatrúa (La Coruña): *Ding-Ding Dong, Modqueone errou o goi.*
Kados (Pontevedra): *Baixo os nosos pes... Kavernosos.*
Os Quinquillans (Santiago de Compostela, La Coruña): *D. Xosé e os esperpentos.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Coca, a volta da besta.*
Trécola (Santiago de Compostela, La Coruña): *O Viaxedubi.*
Viravolta (Lalín, Pontevedra): *Historias con demo.*
Xacarandaina (Vigo, Pontevedra): *As peripecias do Capitán Trinquete.*
Xalgarete (As Pontes, La Coruña): *Don Guieiro Carameleiro.*
Z-Zepelín (Santiago de Compostela, La Coruña): *Totogluk-traum ou O sono de Totogluk.*

FESTIVAL DE TEATRO INFANTIL. SANTIAGO DE COMPOSTELA (La Coruña)

Del 27 de diciembre al 4 de enero.
Organiza: Departamento de cultura del Ayuntamiento de Santiago de Compostela.
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA

L'Avalot Teatre (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona): *Elitres.*
Teatro Móbil (Manresa, Barcelona): *Mutis y a la jaula.*
PTV. (Valencia): *Locos recuerdos.*
Producciones 7 + 1 (Madrid): *La flautista de Hamelin contra la mafia de la basura.*
Teatro Pluja (Gandía, Valencia): *La verdadera historia de Ali Babá.*
La Deliciosa Royala (Madrid). *Rompemuñecos.*
Producciones Vaganovos (Valencia): *El carnaval de los animales.*
Teatre Arca (Barcelona): *Telebola.*
Tranvía (Vigo, Pontevedra): *O merlo branco.*
Ollomol (La Coruña): Moleque.

LUGO

I MUESTRA DE TEATRO DO NORTE. LUGO (Provincia)

Del 10 al 23 de julio.
Organiza: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Colaboran: Ayuntamientos de Ribadeo, Barreiros, Foz, Xove, Viveiro y Cervo.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Participan compañías de las comunidades del norte de España. Se lleva a cabo en diversas localidades de la provincia.

PROGRAMA

Máscara 17 (Vigo, Pontevedra): *Fajanjastoaftjanistaniran.*

Obradoiro de Títeres y Marionetas Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Coca, a volta da besta.*
Grupo de Teatro Xalgarete (As Pontes de García-Rodríguez, La Coruña): *De par en par.*
Teatro Casona (Oviedo, Asturias): *A pousadeira.*
Teatro del Desastre (Gijón, Asturias): *La calle es mía.*
Colectivo de Teatro Margen (Oviedo, Asturias): *Riego.*
Teatre Arca (Barcelona): *Marco and Polo y viceversa.*
Bederen 1 (San Sebastián, Guipúzcoa): *El relevo.*

II MOSTRA DE TEATRO CARBALLEDO (Lugo)

Del 12 al 15 de agosto.
Organiza: Asociación Cultural "O Garabullo".
Colabora: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro para compañías estables y grupos aficionados de la Comunidad.

PROGRAMA

Teatro do Burubú: *A foca Fuca.*
O Garabullo (Carballedo, Lugo): *Festa no Xardín. O Testamento. O Seguinte. Monólogo.*
Trepanocoqueiro (Vigo, Pontevedra): *O cara pálida da caravela.*
Barriga Verde-Achádego: *Os piratas do mar.*
Teatro Avento (Vigo, Pontevedra): *Imos votar, imos K gar.*

III JORNADAS DE TEATRO DE BURELA (Lugo)

Del 31 de octubre al 4 de noviembre.
Organiza: Colectivo Cultural "Buril".
Colaboran: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, Concello de Cervo y Diputación Provincial de Lugo.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Buril (Burela, Lugo): *E sen embargo móvese.*
Chévere (Santiago de Compostela, La Coruña): *Supersónic.*
Ancoradouro (Cangas de Morrazo, Pontevedra): *Querquellequer.*
Sarabela (Orense): *Xacobe ou a sumisión.*

ORENSE

V MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO. RIBADAVIA (Orense)

Del 3 al 6 de agosto.
Organiza: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Colaboran: Concello de Ribadavia. Diputación Provincial de Orense Caixa Galicia y Escola Taller de Restauración, San Andrés de Ribadavia.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

La Cubana (Barcelona): *Cómeme el coco, negro.*
Sarabela (Orense): *Xacobe ou a sumisión.*
Motusse et Paillasse (Francia): *O. K. Boss.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Coca, a volta da besta.*
Johny melville (Gran Bretaña): *Tongue-in-chic.*
L'Avalot Teatre (Santa Coloma de Gramanet, Barcelona): *Caos. Elitres.*
Teatro de la Ribera (Zaragoza): *El círculo de tiza.*
Julie. Plasticiens Volants (Francia): *Kirkenes.*

I MOSTRA DE TEATRO AFEIZOADO GALEGO-PORTUGUÉS DO VAL DE MONTERREI (Orense)

Del 14 al 20 de agosto.
Organiza: Asociación Aribalga.
Patrocina: Consellería de Cultura y Deportes de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro gallego-portugués para grupos aficionados.

PROGRAMA

Arume (Pontevedra): *O enfermo imaxinario.*
Churuleta (Lalín, Pontevedra): *Prometocho Prometeo.*
Luz de Día (Orense): *Un pequeno favor.*
Sopoconcho (La Coruña): *Súper Susa, o rapto de Rosalinda.*
Compañía de Teatro do Alto Támega (Portugal): *O paraíso ou María nao sejas francesa.*
Teatro Experimental Flaviense (Portugal): *Terra firme.*

I FESTIVAL DO TEATRO GALEGO. CARBALLIÑO (Orense)

Del 6 al 12 de septiembre.
Organiza: Asociación Cultural Orballo.
Colaboran: Concello de Carballiño y Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Orballo Teatro (Carballiño, Orense): *Alucina Colón.*
Máscara 17 (Vigo, Pontevedra): *Ñéñéñé-Ukáká.*
Sarabela (Orense): *Xacobe ou a sumisión.*
Escola Dramática Galega (La Coruña): *Adeus, Madelón.*
Centro Dramático Galego (Santiago de Compostela, La Coruña): *Salomé.*
Teatro de Ningures (Cangas, Pontevedra): *Ubú rey.*

II FESTIVAL DE TEATRO DAS COMUNIDADES AUTÓNOMAS (Orense)

Del 11 al 15 de diciembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Orense.
Patrocina: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Retablo (Madrid): *Antonio Machado a su último y secreto amor: Guiomar.*
Tabanque-Imagen 3 (Zaragoza). *Y un día dijiste...*
Sarabela (Orense): *Xacobe ou a sumisión.*
Teatre Arca (Barcelona): *R.I.P. si los dejan.*
El Carro de Tespis (Madrid): *Momo.*

PONTEVEDRA

MOSTRATÍTERES'89. MARÍN (Pontevedra)

Del 4 al 7 de mayo.
Organiza: Ateneo Santa Cecilia de Marín.
Características: Muestra nacional de teatro de títeres y marionetas para compañías estables. Participa una compañía internacional.

PROGRAMA

Dan Bishop (Gran Bretaña) *El show de Punch y Judy.*
Binixiflat (Arenys de Munt, Barcelona): *Isidro y la luna.*
Zootrop Teatre (Olot, Gerona): *Sknitchos.*
La Carreta Teatro (Alicante): *Fantasías.*
Kaos (Pontevedra): *Baixo os nosos pés... Kavernosos.*

I CERTAMEN DE TEATRO COIA-89. VIGO (Pontevedra)

Del 18 al 25 de junio.
Organiza: Asociación Juvenil "Luar".
Colaboran: Diputación Provincial de Pontevedra, Consellería de Cultura del Concello de Vigo y Caixa Galicia.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos de aficionados. Recoge muy diferentes estilos teatrales.

PROGRAMA

O Trasno (Vigo, Pontevedra): *¿Home?*
Xente Nova (Porriño, Pontevedra): *Ledaiñas pela morte do meco.*
Gaelit (Nigrán, Pontevedra): *O pauto e petición de man.*
Rueiro (Vigo, Pontevedra): *Pisto Peste.*
Trepanocoqueiro (Vigo, Pontevedra): *A cara pálida da carabela.*
Agoiro (Vigo, Pontevedra): *Branda ou ti.*
Luar (Vigo, Pontevedra): *¿Seguintes?.*
Vagalume (Vigo, Pontevedra): *O soño de Txantxangorri.*
Avento (Vigo, Pontevedra): *Imos botar, imos K gar.*

V MOSTRA DE TEATRO NA RUA. MARÍN (Pontevedra)

Del 28 de julio al 2 de agosto.
Organiza: Ateneo Santa Cecilia.
Colabora: Dirección Xeral de Cultura de la Xunta de Galicia.
Características: Muestra nacional de teatro de calle para compañías estables.

PROGRAMA

Falaguera Teatre (Valencia): *Brujerías.*
Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Coca, a volta da besta.*
Visitantes Compañía de Teatro (Castellón de la Plana): *Correfogos. Hogonstein.*
La Cubana (Barcelona): *Vivo cantando. Solo ante el peligro. Tostados a la plancha. Ya somos ricos. Los limpias. Te-Desfile.*

VI MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO CÓMICO Y FESTIVO DE CANGAS (Pontevedra)

Del 3 al 10 de septiembre.
Organiza: Asociación Cívico-Cultural "Xiria".
Colaboran: Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia y Concello de Cangas.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Tanxarina (Redondela, Pontevedra): *Coca, a volta da besta*
Ancoradouro (Cangas de Morrazo, Pontevedra) *Querquellequer.*
Kaos (Pontevedra):*Baixo os nosos pés... Kavernosos.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *Ertzaina al pil pil.*
Viravolta (Lalín, Pontevedra): *As aventuras do Dr. Sabañón.*
Vol-Ras (Barcelona): *Insólit.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Aquí no paga nadie.*
Faba na Ola (Vigo, Pontevedra): *Puchos e botas.*
Mummerandada (Gran Bretaña): *Teatro-Circo. El árbol de la vida.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Devocionario.*
Teatro de marionetas de Oporto (Portugal): *Vida e Esopo. A vida do grande Dom Quixote.*
Art'e Imagem (Portugal): *Entre a vida e a morte. Brincadeiras á retalho.*
Karra Elejalde (País Vasco): *Autobiografía de un cuentista.*

MADRID

I ENCUENTRO DE TEATRO UNIVERSITARIO DE MADRID

Del 16 al 20 de enero.
Organiza: Universidad Autónoma de Madrid.
Características: Muestra nacional de teatro universitario.

PROGRAMA

Centro Dramático Elvira de la Universidad de Granada: *La cabaña envenenada.*
Teatro Estable de la Universidad de Cantabria (Santander): Vuelo Magia-Fly-By.
Antzerki de la Unviersidad de Navarra (Pamplona): *Naque o de piojos y actores.*
Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Madrid: *Un olor a ámbar.*
Teatro Universitario de Alcalá de Henares (Madrid): *Los cuernos de don Friolera.*

7 ESPECTÁCULOS 7 DE TÍTERES. MADRID

Del 22 de febrero al 1 de marzo.
Organiza: Centro Cultural Buenavista.
Colabora: Junta Municipal de Salamanca del Ayuntamento de Madrid.
Características: Muestra nacional de teatro de titeres para compañías estables.

PROGRAMA

Jordi Bertrán (Barcelona): *Antologia.*
Els Rocamora (Barcelona): *La maleta.*
Peralda del Amo (Madrid): *Frederick. Romance de la condesita.*
Libélula (Segovia): *Buscando a don Cristóbal.*
Toni Rumbau (Barcelona): *A dos manos.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La médium.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*

VI MUESTRA NACIONAL DE TEATRO. TORREJÓN DE ARDOZ (Madrid)

Del 8 al 12 de marzo.
Organizan: Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz, y Delegación de Cultura, Enseñanza y Juventud.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables y comerciales.

PROGRAMA

Producciones Angel García Moreno (Madrid): *Todos eran mis hijos.*
Producciones Justo Alonso (Madrid): *Sorpresa.*
Compañía de José Rubio (Madrid): ¿Dónde están mis pantalones?
Teatro Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Teatro Español (Madrid): *Cartas de mujeres y otras palabras.*

I FERIA DE TEATRO Y VARIEDADES DE BOLSILLO DE MADRID

Del 5 al 9 de abril.
Organiza: Área de Coordinación y Participación del Ayuntamiento de Madrid.
Coordinación general: UROC Teatro.
Características: Muestra internacional de teatro y espectáculos de todo tipo.

PROGRAMA

Esperanza Argüelles (Madrid).
Rudy Cansado y Carlos Faemino (Madrid).
José Carrol (Madrid).
Duodeno (Madrid): *Voyeur.*
Farirorafaifo (Madrid).
La Federal (Madrid): *Ningún nombre conocido (zapatiesta para tabaco y orquesta).*
Juan Gabriel (Madrid).
Miguel Ángel Gallardo (Madrid): *¿Tengo razón, o no? Tiritaña.*
Gran Wyoming (Madrid).
Grupo Tres (Madrid): *La Tuta y la Ramoneta.*
Malo Malísimo (Madrid).
Pilar Massa (Madrid): *Concierto negro.*
Ninetto y Absurdino (Madrid): *Oh sole mío.*
Pedro Reyes (Madrid).
Juan Tamariz (Madrid).
UROC (Madrid) *La mujer burbuja.*
Las Virtudes (Madrid).
Pepe Viyuela (Madrid).
Boni y Caroli (Barcelona).
Jordi Bertrán (Barcelona): *Antologia.*
Moshe Cohen (Amsterdam, Holanda): *Chapeaux.*
Gerard Estrem (París, Francia).
La Fanfarra (Barcelona): *A dues mans.*
L'Institut (París, Francia).
Libélula (Segovia): *Buscando a don Cristóbal.*
Denise Stoklos (Brasil): *Monólogos.*
Oberón y Miranda (Suecia).
Peter Roberts (Andoaín, Guipúzcoa).
Trapu Zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado.*
Títeres de Horacio (Madrid).
El Carro de Tespis (Madrid).
Teatro del Alba (Zaragoza).
Gustave Parking (Francia).
Tino Trampoli (Francia).
Tortell Poltrona (Barcelona).
Lee Hayes (Holanda).
Lynn Thomas (Gran Bretaña).

I MUESTRA DE TEATRO DE BARRIOS. MADRID.

De abril a junio. Fase final: del 22 al 28 de junio.
Organiza: Centros Culturales de Distrito del Ayuntamiento de Madrid.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la capital. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

Compañía Dondestá Tomás (Madrid): *Historias de la Historia (del Zoo).*
Grupo 3 (Madrid): *La Tuta y la Ramoneta.*
Teatro del Duende (Madrid): *El sorteo de Casina.*
Artea Teatro (Madrid): *Ivonne, princesa de Borgoña.*
Abathar A. C. (Madrid): *La cantante calva.*

I FESTIVAL DE TEATRO JOVEN. MADRID.

Del 9 del 21 de mayo.
Organiza: Instituto de la Juventud.
Colaboran: Junta Municipal de Chamberí del Ayuntamiento de Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Círculo de Bellas Artes.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PRORAMA

Bekereke (Virgala Menor, Álava): *Se prohibe...*
Jácara (Alicante): *013 Varios: Informe prisión.*
María Muñoz (Barcelona): *Cuarto Trastero.*
PiQ Teatre (Barcelona): *Baño final.*
Producciones Marginales (Madrid): *Sol y sombra.*
Trapu Zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado.*
UR Teatro (Rentería, Guipúzcoa): *Rémora.*

IV FESTIVAL "MADRID EN DANZA"

Del 17 de mayo al 23 de junio.
Organizan: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
Características: Muestra internacional de danza.

PROGRAMA

Compañía de Danza de Carmen Senra (Madrid): *Amar como el mar. Parados. Juego de la primera danza. Vueltas al aire.*
Ballet Contemporáneo de Bruselas. Karmen Larumbe (Bélgica): *3/4 + 1. La ventana. Variaciones.*
Plaisir d'Offrir. Michel Kelemenis (Francia): *Faune Fomitch. El placer de obsequiar. Pas de quatre: Parejas mimosas.*
Vicente Sáez (Alicante): *Ens.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Antonia Andreu (Valencia): *Los pies en la cabeza y la cabeza en los pies.*

Yauzkari (Pamplona, Navarra): *Donde aparece y desaparece el tiempo.*
Guillermo Heras (Madrid): *Devocionario.*
Christine Bastin (Francia): *Bless.*
Compañía de Danza de David Parsons (EE.UU.): *The envelope.*
Compañía de Danza de Jean-François Duroure (Francia): *La maison des plumes vertes.*
Danat Danza (Barcelona): *Bajo cantos rodados hay una salamandra.*
Eskape Danza (Madrid): *No se si... Cuentos de malos sueños.*
Sable Danza (Madrid): *Asesinatos, S. A.*
Ventura Danza Contemporánea (Madrid): *La casa de Bernarda Alba. Salto de amantes y payaso. El general llamado tristeza.*
Noches de Solos: Arantxa Argüelles, Julio Arozarena, Francesc Bravo, Margarita Guergué, Samako Koseki, María Muñoz, Ramón Oller, Rubén Rodríguez, Mónica Runde, Joaquín Sabaté, Jackie Taffanel, Juan de Torres, Mónica Valenciano y Tomeu Verges.

II MUESTRA DE TEATRO. ALCALÁ DE HENARES (Madrid)

Del 3 de junio al 1 de julio.
Organizan: Fundación Colegio del Rey y Delegación de Participación Ciudadana.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupo aficionados.

PROGRAMA

Teatro de Cámara de Madrid: *Los balcones de Madrid. Entremeses.*
Grupo Telémaco (Alcalá de Henares, Madrid): *Rataplat.*
Taller de Teatro (Alcalá de Henares, Madrid): *La comedia sin título.*
Teatro Independiente de Alcalá (Alcalá de Henares, Madrid): *Los comediantes.*
Teatro Universitario de Alcalá de Henares (Madrid): *Extraños.*
Grupo Farflay (Alcalá de Henares, Madrid): *Bocazas.*
Grupo de Teatro del Centro Juan I (Alcalá de Henares, Madrid): *La casa de Bernarda Alba.*
Teatro Escuela Libre de Alcalá (Madrid): *El sueño de una noche de verano.*
Agrupación Lírica de Torrejón de Ardoz (Madrid): *Antología de la Zarzuela.*

I MUESTRA DE TEATRO MADRILEÑO

Del 7 al 30 de junio.
Organiza: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

La Barraca (Madrid): *Teatro posible, Teatro imposible.*
La Deliciosa Royala (Madrid): *La Médium. Pasacalles.*
La Tartana (Madrid): *La flauta mágica.*
Telémaco (Alcalá de Henares, Madrid): *Cajón desastre.*
Duodeno Teatro (Madrid): *Voyeur.*
Cambaleo Teatro (Madrid): *Proyecto Van Gogh.*
Teatro de la Danza (Madrid): *El ahorcado.*

VERANOS DE LA VILLA'89. MADRID

Julio, agosto y septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Madrid.
Características: Muestra internacional de teatro, música y danza para compañías estables.

PROGRAMA

Ballet Francés de Nancy (Francia): *Fait et gestes. Vespers. Symphonie en D. Salomé.*
Teatro Danza Española. Luisillo (Madrid): *Carmen. La trilla.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Ziradanza (Madrid): *Voces sacras. Tetartos.*
Teatro Movimiento. Adrián Daumas (Madrid): *Helena y los sueños.*
Ballet Clásico de Madrid (Madrid): *Giselle (2º acto). El amor brujo. Le Sylphide. El sombrero de tres picos.*
Ballet Hispánico de Nueva York (EE.UU.).
Ballet Folklórico Nacional de México (México.)
Jubilation Dance Company (EE.UU.).
Ballet de Víctor Ullate (Madrid).
Compañía Lírica Española de Antonio Amengual (Madrid): *La leyenda del beso. Molinos de viento. Gigantes y cabezudos.*
Compañía Lírica Miguel de Alonso (Madrid): *Marina. El huésped del Sevillano. Los claveles. La Dolorosa. Doña Francisquita.*
Compañía de Zarzuela y Concierto María Dolores Travesedo (Madrid): *Katiuska. Black el payaso. La tabernera del puerto. La del manojo de rosas.*
Tanttaka Teatro (Hernani, Guipúzcoa): *Flaminio.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Compañía Teatro de Hoy (Madrid): *El príncipe constante.*
Compañía Española de Teatro Clásico (Madrid): *El mágico prodigioso.*
Cabaret Portátil (Madrid): *La Menina desnuda.*
Atalaya (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Teatro Urbá (Barcelona): *Johnny cogió su fusil.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Cabaret Shangai.*
Las Virtudes (Madrid): *Las Virtudes.*
El Globo Rojo (Madrid): *El mago Merlín y la espada del rey Arturo.*
Tyl Tyl Teatro (Madrid): *Cheman Chabaran (El espíritu mágico).*
La Pajarita de Papel (Madrid): *El país del engaño.*
Pin y Pon (Madrid): *El chow de Pin y Pon.*
Sol y Tierra (Valdepiélagos, Madrid): *La increíble historia de Vulcano.*
Coktail T.P. (Madrid): *La misteriosa historia de Tomás Kreuss.*
Fuegos Fatuos (Guadalajara): *Tranquila Tragaleguas, la tortuga cabezota.*
Achiperre (Zamora): *La fiesta de los dragones.*
Compañía Dondestá Tomás (Madrid): *Historias de la Historia (del Zoo).*
Abathar A. C. (Madrid): *La cantante calva.*
Teatro del Duende (Madrid): *El sorteo de Casina.*
La Gàbia Teatre (Vic, Barcelona): *Siete y medio.*

III CERTAMEN COREOGRÁFICO DE MADRID

Del 19 al 24 de septiembre.
Organiza: Paso a 2.
Patrocinan: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid y Ayuntamiento de Madrid.
Colaboran: Embajada de los Estados Unidos de América, Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, Junta Municipal del Distrito Centro (Madrid) y RENFE.
Características: Muestra de nuevas coreografías de danza contemporánea y ballet. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

La fiesta resquebrajada de Marina Donderis.
Una primera cosa, de Blanca Calvo.
Danzas concertantes, de Pablo Molero.
¡Esto no tiene arreglo!, de Carmen Werner.
Conchita, de Amparo Martínez.
Kitatioh, de Pedro Berdayes.
100 días en Grecia, de Francisco Lloberas.
A vista de pájaro, creación colectiva.
Interior 1º 1ª, de Cristina Andreu.
El sueño de la razón produce monstruos, de Almudena Garrido.
Making a splash, de Juana Castelblanque y Catalina Vilana.
Aina, de Carles Ibáñez.
Sidecar, de Carme Renalias.
Contéstame, de Artemis.
Frágil, de Artur Villalba.
Litanía, de Antonio Iglesias.
Tempestat i crepúscle, de María Cristina Magnet i Burch.
En-Film, de Clara Andermatt.
... Que sepa abrir la puerta para ir a jugar, de Andreu Bresca.

CAMPAÑA DE TEATRO PARA COLEGIOS. MADRID

De octubre a diciembre.
Organiza: Asociación Cultural La Bicicleta (Sala San Pol).
Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA

Eterno Paraíso (Vitoria, Álava): *Kikiricaja.*
Teatre Arca (Barcelona): *Telebola.*
Asociación Cultural La Bicicleta (Madrid): *Pinocho. Don Tigre en el circo.*

I MUESTRA ALTERNATIVA DE TEATRO. MADRID

Del 24 de octubre al 26 de noviembre.
Organizan: Sala Cuarta Pared, Teatro Estudio de Madrid y Sala Triángulo.
Colaboran: Zona de Servicios Culturales y Comunicación e Imprenta Moderna.
Características: Muestra nacional de teatro alternativo para compañías estables. Cuenta con la participación de una compañía italiana.

PROGRAMA

Laboratorio Teatro 4 (Bolonia, Italia): *Silvia.*
Cuarta Pared (Madrid): *Bajo Interior Izquierda.*
Triángulo Teatro (Madrid): *¿... Qué pasará mañana?*
Teatro de Bolsillo (Madrid): *Homo dramaticus.*
La Rueda (Zaragoza, Aragón): *La hierba roja.*
Teatro Estudio de Madrid (Madrid): *Doktor Mozart.*
Gasteiz Teatro (Durana, Álava): *Todas tenemos la misma historia.*
Teatro Interior (Eibar, Gipúzcoa): *Cargamento de sueños.*

Teatro Gusarapo (Madrid): *Secuencias.*
Madrid Teatro (Madrid): *La nube en la noche.*
Kloticas (Las Palmas de Gran Canaria, Canarias): *Welcome...?*

CÁDIZ EN MADRID (EXTENSIÓN DEL IV FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO. CÁDIZ)

Del 1 al 12 de noviembre.
Organiza: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz.
Colabora: Círculo de Bellas Artes.
Características: Muestra de teatro iberoamericano. Supone una extensión del IV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

PROGRAMA

Teatro Mío (Cuba): *Pasión Malinche.*
Actoral 80 (Venezuela): *Ulf.*
Cuatrotablas (Perú): *Flora Tristán.*
Circo Grafitti (Brasil): *Usted va a ver lo que va a ver.*
Teatro Cricular de Montevideo (Uruguay): *El coronel no tiene quien le escriba.*
Teatro Imagen (Chile): *Cartas a Jenny.*

IV SEMANAS INTERNACIONALES DE TEATRO PARA NIÑOS. MADRID

Del 11 de noviembre al 15 de diciembre.
Organiza: Acción Educativa.
Colaboran: INAEM, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural de la Villa y Caja Madrid.
Características: Muestra internacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro de la Galafronie (Bruselas, Bélgica): *El piano salvaje.*
Beyond Words (Ontario, Canadá): *Todo son problemas.*
Petite Compagnie de Felicité (Ellezelles, Bélgica).
El Miércoles Excelente (España): *Doña Dáraga, Dóriga, Diriga.*
Doktor Kuppel (Bremen, R.F.A.): *La travesía.*
Teatre de la Nau (Granollers, Barcelona): *Pero yo soy un oso.*
Tamakko-Za (Fussa, Japón): *La fiesta de los tambores.*
Teatro Gasteiz (Vitoria, Álava): *Supertot.*

CICLO FRONTERAS DEL TEATRO. MADRID

Del 1 al 23 de diciembre.
Organiza: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
Características: Muestra nacional de teatro actual para compañías estables.

PROGRAMA

Lanónima Imperial (Barcelona): *Cástor y Pólux.*
Cambaleo Teatro (Madrid): *Proyecto Van Gogh.*
Transit (Mataró, Barcelona): *Transtorn.*
Arena Teatro (Murcia): *Extrarradios.*
Esperanza Abad (Madrid): *Ritual.*

ENSEMBLE 89-90, MUESTRA DE TEATRO ALTERNATIVO. MADRID

Del 20 de diciembre al 7 de enero.
Organizan: Sala Triángulo y Sala Cuarta Pared.
Características: Muestra de teatro actual para compañías estables de la Comunidad. Participa una compañía del País Vasco.

PROGRAMA

Taller de Interpretación Triángulo (Madrid): *Indigentes. Soñé que soñaba.*
Triángulo Teatro (Madrid): *¿Qué pasará mañana?*
Hika Antzerki Taldea (San Sebastián, Guipúzcoa): *Alpargatas cuando llueve.*
Farirofaifo (Madrid): *Con tu propio lote.*
Pepe Viyuela (Madrid): *Encerrona.*
Miguel Á. Galardo (Madrid): *¿Tengo razón o no?*
Fundación Gombryowerich (Madrid): *La vida cotidina en Varsovia.*

MURCIA

I ENCUENTRO EUROPEO DE TEATRO UNIVERSITARIO. MURCIA

Del 27 al 31 de marzo.
Organiza: Universidad de Murcia.
Colabora: Ayuntamiento de Murcia.
Características: Muestra internacional de teatro universitario.

PROGRAMA

Aula de Teatro de la Universidad de Murcia: *La devoción de la cruz.*
Teatro de la Universidad de Cantabria: *Vuelomagia (Fly-by).*
Centro Dramático Elvira de la Universidad de Granada: *La cabaña envenenada.*
Teatro de la Universidad Autónoma de Madrid: *Un olor a ámbar.*
Teatro de la Universidad de Lieja (Bélgica): *Le proyecteur... etc... répare.*
Teatro de la Universidad de Leeds (Gran Bretaña): *Theatre of the soul.*
Teatro de la Universidad de Coimbra (TEUC), (Portugal): *Auto da india.*

II ENCUENTROS DE TEATRO CONTEMPORÁNEO. MURCIA

del 5 al 9 de abril.
Organiza: Arena Teatro.
Colaboran: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Consejería de Cultura de la Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Caja de Ahorros del Mediterráneo.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Arena Teatro (Murcia): *Callejero.*
La Tartana (Madrid): *Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas.*
Bekereke (Virgala Menor, Álava): *Se prohibe...*
Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*

V SEMANA DE TEATRO. TORREPACHECO (Murcia)

Del 29 de abril al 5 de mayo.
Organiza: Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Torrepacheco.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos aficionados.

PROGRAMA

La Aurora (Murcia): *Doña Rosita la soltera.*
Juan de Ibarra (Murcia): *El mago Triburcio.*
La Murga (Cartagena, Murcia): *Dos al derecho, dos al revés.*
Cráp ula (Alhama de Murcia): *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo.*
El Matadero (Murcia): *El burlador de Sevilla.*
Arena Teatro (Murcia): *Callejero.*

V SEMANA DE TEATRO "ALCANTARILLA EN ESCENA". ALCANTARILLA (Murcia)

Del 13 al 19 de mayo.
Organiza: Área de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Alcantarilla.
Colaboran: Consejería de Cultura de la Región de Murcia, Caja de Murcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo.
Características: Muestra nacional de teatro para copañías estables.

PROGRAMA

Cambaleo Teatro (Madrid): *Proyecto Van Gogh.*
La Tartana Teatro (Madrid): *Ribera despojada. Medea Material. Pisaje con argonautas.*
Arena Teatro (Murcia): *Fase 1: usos domésticos.*
Basho A.E.C. (Barcelona): *Romancero de Edipo.*
Pepe Rubiales (Barcelona): *En resumidas cuentas.*
Trapu Zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado. Process work 1×1.*

XX FESTIVAL DE TEATRO DE MOLINA DE SEGURA (Murcia)

Del 10 al 25 de junio.
Organiza: Ayuntamiento de Molina de Segura.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Cuenta con la presencia de una compañía holandesa.

PROGRAMA

Las Virtudes (Madrid): *El amor pinta orejas.*
La Cubana (Barcelona): *Cómeme el coco, negro.*
Teatre de la Bohemia (Hospitalet de Llobregat, Barcelona): *Putiferi.*
Sémola Teatre (Lérida): *In concert.*
Ballet Español de Murcia: *Bolero.*
Teatro de Ridersi (Murcia): *Colorín, colorete.*
Compañía de Teatro La Murga (Cartagena, Murcia): *Rufo y la máquina del tiempo.*
Elitros (Murcia): *La señorita Julia.*
La Gallarga (Beniel, Murcia): *Comedias ejemplares.*
Gelabert-Azzopardi (Barcelona): *Belmonte.*
Het Nieuw Symbolistich Theatre (Holanda): *El triunfo de la felicidad.*

MURCIA JOVEN'89. TOTANA (Murcia)

Del 19 al 25 de junio.
Organiza: Dirección General de la Juventud y Deportes de la Región de Murcia.
Colabora: Ayuntamiento de Totana.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos aficionados.

PROGRAMA

Taller de Teatro Jiménez de la Espada (Cartagena, Murcia): *El sueño de una noche de verano.*
La Gallarda Teatro (Murcia): *Comedias Ejemplares.*
El Molinico (Calasparra, Murcia): *Pedro y el capitán.*
La Murga (Cartagena, Murcia): *Dos al derecho, dos al revés.*
Grupo del I.N.B. Floridablanca (Murcia): *Los cómicos.*
Teatro de la Juventud (Beniaján, Murcia): *Ligeros de equipaje.*

XVI CERTAMEN TEATRAL DE ZARANDONA (Murcia)

Del 24 al 29 de junio.
Organiza: Ayuntamiento de Zarandona.
Colaboran: Ayuntamiento de Murcia, Comunidad Autónoma de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Cajamurcia.
Características: Muestra provincial de teatro para compañías estables y grupos aficionados. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

Alquibla (Algezares, Murcia): *Contralujuria.*
Ballet Español de Murcia: *Bolero.*
Teatro de Papel (Cartagena, Murcia): *Violines y trompetas.*
Aftalia (Murcia): *Madrid castizo.*
Trakateatro (Murcia): *La espada del solo deseo.*
Elitros Teatro (Murcia): *La mueca del miedo.*

II MUESTRA DE TEATRO DE HUMOR DE AGUILAS (Murcia)

Del 22 de julio al 13 de agosto.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Aguilas.
Colaboran: Consejería de Cultura de la Comunidad de Murcia y Caja de Ahorros del Mediterráneo.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Tirso de Molina (Madrid): *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Cabaret Shangai.*
Las Virtudes (Madrid): *Virtudes en la selva.*
Compañía Calderón de la Barca (Madrid): *Anacleto se divorcia.*

V SEMANA DE TEATRO DE TOTANA (Murcia)

Del 26 al 30 de julio.
Organiza: Ayuntamiento de Totana.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Carlos Borsani y el GAD (Madrid): *Grandes éxitos, nuevas mezclas.*
Compañía Tirso de Molina (Madrid): *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?.*
Jácara Teatro (Alicante): *Elvis.*
La Murga (Cartagena, Murcia): *Aspirina para dos.*
Zascandil (Madrid): *Las bizarrias de Belisa.*

XX FESTIVAL INTERNACIONAL DEL MAR MENOR. SAN JAVIER (Murcia)

Del 3 al 26 de agosto.
Organiza: Patronato Municipal de Teatro de San Javier.
Colaboran: Concejalía de Juventud, Ayuntamiento de San Javier, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Cajamurcia y otros.
Patrocinan: Ayuntamiento de San Javier y Consejería de Cultura de la Región de Murcia.
Características: Muestra internacional de teatro, música y danza para compañías estables.

PROGRAMA

La Fura dels Baus (Barcelona): *Tier mon.*
Ballet Nacional de España (Madrid): *Danza y tronío. Alborada del gracioso. Bolero. El sombrero de tres picos.*
Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Compañía Nacional de Teatro Clásico (Madrid): *El alcalde de Zalamea.*
Ballet Manhattan de Nueva York (EE.UU.): *Electric sequences. Shall we dance. Death and the maiden. Entre dos aguas.*
Miliki y Rita Irasema (Madrid): *El flautista de Hamelin.*
Producciones Esecé (Madrid): *Por los pelos.*
Lindsay Kemp Company (Gran Bretaña): *Alice.*
Coro, Ballet y Orquesta del Ejército Ruso.

IX MUESTRA DE TEATRO DE CIEZA (Murcia)

Del 13 al 20 de agosto.
Organiza: Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cieza.
Colaboran: Ministerio de Cultura, Comunidad Autónoma de Murcia y Cajamurcia.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Bederen (San Sebastián, Guipúzcoa): *El relevo.*
Pentación, S.A. (Madrid): *Pares y Nines.*
Vianants Dansa (Valencia): *Shuei.*
Pentación, S.A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*
Vol-Ras (Barcelona): *Insólit.*

II EDICIÓN "DANZA EN MURCIA". MURCIA

Del 11 de octubre al 30 de noviembre.
Organiza: Teatro Romea del Ayuntamiento de Murcia.
Colaboran: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y Asociación de Amigos de la Danza de Murcia.
Patrocina: PRYCA
Características: Muestra internacional de danza.

PROGRAMA

Ballet Nacional de Cuba. Alicia Alonso (Cuba): *El lago de los cisnes. En la noche. Dido abandonada. Don Quijote.*
Teatro de Danza Española. Luis Dávila "Luisillo" (Madrid): *Carmen. La trilla.*
Kathakali. David Mc Ruvie/Annette Leday (India): *King Lear.*
Washington Ballet. Mary Day (EE.UU.): *Concierto Barroco. En el fulgor de la noche. Grand pas de deux Cascanueces. Momentum.*
Vianants Dansa. Gracel Meneu (Valencia): *Shuei.*
Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Cinco Tangos. Ultimas canciones. Amanecer.*

III MUESTRA DE TEATRO LOCAL. CARTAGENA (Murcia)

Del 17 al 20 de octubre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena.
Colaboran: Dirección General de Cultura y Comunidad Autónoma de Murcia.
Características: Muestra local de teatro para compañías estables y grupos aficionados.

PROGRAMA

Teatro de Papel (Cartagena, Murcia): *En crisis.*
Taller de Teatro Jiménez de la Espada (Cartagena, Murcia): *El sueño de una noche de verano.*
Teatro Sinnombre (Cartagena, Murcia): *Apertura orangután.*
La Murga/Rafael Laguna (Cartagena, Murcia): *Escuadra hacia la muerte.*

CERTAMEN DE TEATRO ROMEA'89. MURCIA

Del 28 de octubre al 1 de noviembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia.
Características: Muestra de teatro para compañías estables y grupos aficionados de la capital. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

Teatro del Matadero (Murcia): *Las galas del difunto.*
Grupo de Teatro elitros (Murcia): *La donjuanía.*
Pandora (Murcia): *La figura de don Juan.*
Grupo de Teatro Juan de Ibarra (Murcia): *Don Juan en los infiernos.*
Compañía Teatral Cecilio Pineda (Murcia): *Don Juan Tenorio.*

NAVARRA

II ENCUENTRO DE TEATRO INFANTIL Y DE CALLE. PAMPLONA (Navarra)

Del 2 al 4 de junio.
Organiza: Departamento de Educación y Cultural del Gobierno de Navarra.
Características: Muestra de teatro infantil para grupos aficionados de la Comunidad. Tiene carácter competitivo.

PROGRAMA

Sabel (Jábarri, Navarra): *El gran elefante. Las plumas de oro. El búfalo paciente. El hada y la liebre. El puente de los monos.*
Pinpilinpauxa (Pamplona, Navarra): *El caballero y el dragón.*
Teatro Inestable Mandrágora (Tudela, Navarra): *Supertot.*
Grupo de Teatro del Instituto Oncineda (Pamplona, Navarra): *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón.*

NOCHES DE TEATRO RURAL. NAVARRA

Del 26 de junio al 1 de julio.
Organizan: Casas de Cultura de Tudela, Tafalla, Corella y Estella.
Patrocina: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.
Características: Muestra de teatro para grupos aficionados de la Comunidad. Se lleva a cabo en diversas localidades.

PROGRAMA

Gabalceka (Tafalla, Navarra): *Madame de Sade.*
Mandrágora (Tudela, Navarra): *Supertot.*
Arniches (Cortes, Navarra): *Nosotros, ellas y el duende.*
La Trapera (Peralta, Navarra): *No te bebas el agua.*
Alhama (Corella, Navarra): *Pepe Errata.*
Kilkarrak (Estella, Navarra): *Tres piezas cortas.*

IX FESTIVALES DE NAVARRA

Del 31 de julio al 31 de agosto.
Organiza: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.
Colabora: Caja de Ahorros de Navarra.
Características: Muestra internacional de teatro y danza para compañías estables. Forma parte de una programación general de carácter cultural.

PROGRAMA

Pentación, S.A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
"Puls". Grupo folklórico de Presov (Checoslovaquia): *Folklore checoslovaco.*
Ballet de Joseph Rusillo (Francia): *Suites de Bach. La consagración de la primavera.*
The Manhattan Ballet (EE. UU.): *Secuencias eléctricas. Bailemos. La muerte y la doncella. Entre dos aguas.*
Compañía de María Ruiz (Madrid): *Catón, un republicano contra César.*
Yauzkari Danza Contemporánea (Pamplona, Navarra): *Donde aparece y desaparece el tiempo.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!*
Xarxa Teatre (Villarreal, Castellón): *Noche de magia y fuego.*
"Severniachki" Grupo de folklore de Pleven (Bulgaria): *Folklore búlgaro.*
Teatre Zotal (Barcelona): *Zombi*
Cruel.La de Vil (Barcelona): *Bombo.*
Oberón y Miranda (Canadá): *Pantomima cómica.*
La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja Jerez (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Ananda Dansa (Valencia): *Crónica civil.*
Teatro K de Calle (Zaragoza): *Misterio en la pirámide.*
Ballet de Euskadi (Bilbao, Vizcaya): Giselle.
Compañía Tanttaka (Hernani, Guipúzcoa): *Flaminio.*
Pepe Rubianes (Barcelona): *Sin palabras.*

V EDICIÓN DE LAS JORNADAS DE TEATRO DE ESTELLA (Navarra)

Del 1 al 10 de septiembre.
Organizan: Taller de Teatro Kilkarrak y Colectivo Cultural Almudí.
Colabora: Gobierno de Navarra.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Participa como invitado un grupo aficionado.

PROGRAMA

Iruña Pequeño Teatro (Pamplona, Navarra): *La mueca del miedo.*
Ur (Rentería, Guipúzcoa): *Rémora.*
Aldaba (Zaragoza): *Susi Limón a la tremenda.*
Teatro Eterno Paraíso (Vitoria, Álava): *Kikiricaja.*

CICLO DE TEATRO OTOÑO'89. PAMPLONA (Navarra)

Del 15 de octubre al 17 de diciembre.
Organizan: Institución Príncipe de Viana y Escuela Navarra de Teatro.
Características: Muestra nacional de teatro. Participan compañías estables nacionales y compañías estables y grupos aficionados de la Comunidad. Cuenta con la presencia de una compañía argentina y se lleva a cabo durante varios meses de otoño.

PROGRAMA

Tattaka Teatroa (Hernani, Guipúzcoa): *Flaminio.*
Nuevo Teatro de Aragón (Zaragoza): *La primera de la clase.*
Teatre del Putiferi (Barcelona): *Milagro.*
Sambhu Mimo (Pamplona, Navarra): *Dos, uno y ninguno.*
El Globo (Argentina): *Yepeto.*
Teatro Geroa (Durango, Vizcaya): *Durango, un sueño. 1439*
Teatro Fronterizo (Barcelona): *Mercier y Camier.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Compañía de María Paz Ballesteros (Madrid): *Mishima (Amor y Muerte).*
Teatro Alhama (Corella, Navarra): *Pepe Errata.*
Kilkarrak (Estella, Navarra): *Tres piezas cortas.*
Gabalceka (To falla, Navarra): *Madame de Sade.*
La Mandrágora (Peralta, Navarra): *Supertot.*
La Trapera (Tudela, Navarra): *No te bebas el agua.*
Carlos Arniches (Cortes, Navarra): *Nosotros, ellas y el duende.*

CICLO DE TEATRO DE OTOÑO 89. TUDELA (Navarra)

Del 3 al 24 de noviembre.
Organiza: Ayuntamiento de Tudela.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Cuenta con la participación de una compañía argentina.

PROGRAMA

Oraín (San Sebastián, Guipúzcoa): *La señorita Julia.*
Producciones Marginales (Madrid): *Sol y sombra.*
El Globo (Argentina): *Yepeto.*
Teatro Estable de Valladolid: *La zapatera prodigiosa.*

CICLO DE TEATRO INFANTIL. PAMPLONA (Navarra)

Del 26 de diciembre al 5 de enero.
Organiza: Ayuntamiento de Pamplona.

Características: Muestra nacional de teatro infantil para compañías estables.

PROGRAMA

Txotxongillo Taldea (Andoáin, Guipúzcoa): *Frintze Txikia.*
Els Aquilinos (Barcelona): *Sopa de letras.*
Bambalina Titelles (Albaida, Valencia): *Pinocho.*
Contrafigura (Madrid): *El soldado que se escapó de una guerra.*
Peter Roberts (Andoáin, Guipuzcoa): *Marratxo, el duende de los colores.*
Vaganovos (Valencia): *El carnaval de los animales.*
Jake Mate (San Sebastián, Guipúzcoa): *Burburu.*

LA RIOJA

X FESTIVAL DE TEATRO. LOGROÑO (La Rioja)

Del 8 al 15 de septiembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Logroño.
Colabora: Gobierno de La Rioja.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Teatro de la Plaza (Madrid): *¡Ay, Carmela!.*
Teatre Urbá (Barcelona): *Johnny cogió su fusil.*
La Cubana (Barcelona): *Cómeme el coco, negro.*
Quarteto de Cinque (Barcelona): *Toccata y Fuga.*
Pentación S. A. (Madrid): *Pares y Nines.*
Tortell Poltrona (Barcelona): *Post-Classic.*
Teatro del Putiferi (Barcelona): *¡Milagro!*

VII FESTIVAL DE MARIONETAS y TÍTERES DE LOGROÑO (La Rioja)

Del 26 al 30 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Logroño.
Colaboran: Cultural Rioja, Gobierno de La Rioja e Ibercaja.
Características: Muestra internacional de teatro de títeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA

Bambalina Titelles (Valencia): *Pinocho.*
Cobaya Teatro (Bilbao, Vizcaya): *El tesoro de Silvestre.*
Nessum Dorma (Barcelona): *Ninotàrium.*
La Fanfarra (Barcelona): *Malic enamorado.*

Teatro Argentino de Muñecos (Argentina): *El duende sombrerudo.*
Libélula (Segovia): *Buscando a don Cristóbal.*
Teatro de Medianoche (Zaragoza): *El pirata que quiso capturar la luna.*
Roman Paska Theatre for the Bird (EE.UU.): *Ucelli, la droga del amor.*

COMUNIDAD VALENCIANA

SETMANA DEL BON HUMOR ALS 750 ANYS. COMUNIDAD VALENCIANA

Del 4 al 9 de abril.
Organiza: Generalitat Valenciana.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Pluja Teatre (Gandía, Valencia): *La vera història de Alí Babà.*
Les Luthiers (Argentina): *XX Aniversario.*
Pigeon Drop (Amsterdam, Holanda): *Cap aquí, cap allà.*
Clown Companie (Francia): *Seremanie.*
Johnny Melville (Holanda): *Troubles Hooter.*
Compayia Moderna Valenciana (Valencia): *El virgo de Visenteta. El sermó de les cadiretes.*
Karra Elejalde (Barcelona): *Etc., etc.*
Teatre de la Bohèmia (Barcelona): *Putiferi.*
Dram Bakus (Francia): *Operation Fu.*
Pepe Rubianes (Barcelona): *Sin palabras.*

ALICANTE

III JORNADAS DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. ORIHUELA (Alicante)

Del 6 al 10 de febrero.
Organizan: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Orihuela y Grupo de Teatro "Expresión".
Características: Muestra nacional de teatro contemporáneo para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro de la Ribera (Zaragoza): *Bodas de sangre.*
Auchipp Teatro (Madrid): *El seductor seducido.*
Amarión (Almoradí, Alicante): *Juana del Amor Hermoso.*
La Carátula (Elche, Alicante): *Libaciones, pitanzas y otras danzas.*
Expresión (Orihuela, Alicante): *Lunes de jubilados. Madame Gloria.*

X ENCUENTRO DE TEATRO DE ALICANTE

Del 30 de agosto al 10 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de Alicante.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Pentación, S. A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Compañía de Eusebio Lázaro (Madrid): *La rueda de fuego.*
La Carátula (Elche, Alicante): *La española cuando besa...*
Zotal Teatre (Barcelona): *Zombi.*
Teatre de l'Aigua (Alicante): *Cogi-to de barras.*
La Universal S. A. (Barcelona): *Vador/Dali de Gala.*
Jácara (Alicante): *Elvis.*
La Tartana Teatro (Madrid): *Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas.*
Compañía de María Ruiz (Madrid): *Catón, un republicano contra César.*
El Ticicle (Barcelona): *Slastic.*

VII JORNADAS CULTURALES DE LA NUCÍA (Alicante)

Del 13 al 22 de septiembre.
Organiza: Ayuntamiento de La Nucía.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables y grupos aficionados. Forma parte de una muestra cultural de carácter general.

PROGRAMA

Jácara (Alicante): *Los Menemnos. Elvis.*
Danzas Berca: *En l'hostal d'Algemesí.*
Taules Teatro (Pinoso, Valencia): *Sangre gorda. El sexo débil.*
Compañía Lírica Española de antonio Amengual (Madrid): *Los gavilanes.*

OTOÑO CULTURAL'89. TORREVIEJA (Alicante)

Del 13 de octubre al 22 de diciembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Torrevieja.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Pentación, S. A. (Madrid): *Pares y Nines.*
Jácara (Alicante): *Elvis.*
Teatro de Hoy (Madrid): *Porfiar hasta morir.*
Ballet del Teatro Español (Madrid): *Bolero.*
Esecé Producciones (Madrid): *Por los pelos.*
Jordi Bertrán (Barcelona): *Antología de marionetas.*
Teatro Arca (Barcelona): *Marco Polo o viceversa.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jeréz.*

II CICLO DE TEATRO DE TÍTERES Y MARIONETAS. ALICANTE

Del 4 al 8 de noviembre.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante.
Características: Muestra nacional de teatro de títeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA

La Deliciosa Royala (Madrid): *Pasacalles.*
Aldebarán (Sevilla): *La Balada de Diego Corrientes.*
Teatre de Sac (Barcelona): *K-Zoo.*
La Tartana (Madrid): *La flauta mágica.*
Títeres Viajeros (Valencia): *Los enanos de palacio.*
L'Estenedor (Barcelona): *Un viaje diferente.*
El Saco de Stromboli (Las Palmas, Canarias): *Micomicón.*
Nana Teatre (Valencia): *Los hombres de color naranja.*

CASTELLÓN

CAMPAÑA "TOTS AL TEATRE'89". VILLAREAL (Castellón)

Del 9 de abril al 7 de mayo.
Organiza: Ayuntamiento de Villarreal.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

La Casola (Alcoy, Alicante): *Cadiram.*
La Drusa (Elda, Alicante): *Historia del Zoo.*
Teatro de Papel (Murcia): *Yo me bajo en la próxima, ¿Y usted?*
Els XIII (Villarreal, Castellón): *Eva, Adán y Pepe.*
Taules (El Pinós, Alicante): *Naque, o de piojos y actores.*

II CICLO DE TEATRO DE PRIMAVERA. BURRIANA (Castellón)

Del 13 de abril al 11 de mayo.
Organiza: Concejalía de Cultura de Burriana.
Características Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

La Xula (Castellón): *Baco, Eros i Fortuna.*
L'Entaulat (Valencia): *Dia de crisi.*
Teatre Arca (Barcelona): *R.I.P.... (si ens deixen).*
Rusc, S. L. (Manlleu, Barcelona): *Amb la ràbia al cos.*
Cruel.la de Vil (Barcelona): *Bombo.*

II CICLO DE TEATRO INFANTIL DE PRIMAVERA. BURRIANA (Castellón)

Del 15 de abril al 13 de mayo.
Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Burriana.
Características: Muestra de teatro infantil para compañías estables de la Comunidad.

PROGRAMA

Pimpinelles (Forcall, Castellón): *Histories per a riure. Brósses.*
Teatre Nana (Valencia): *El gato con botas.*
Pluja Teatre (Gandía, Valencia): *La vera història de Alí Babà.*
El Cercle (Sagunto, Valencia): *El tesoro de Guardaloverde.*

II FESTIVAL DE TEATRE DE CARRER. VILLARREAL (Castellón)

Del 12 al 15 de mayo.
Dirección: Xarxa Teatre.
Organiza: Ayuntamiento de Villarreal.
Colabora: Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.
Características: Muestra nacional de teatro de calle para compañías estables.

PROGRAMA

Els Visitants (Villarreal, Castellón): *Hugonstein.*
Tu-tú Droguería (Valencia): *Safari Total.*

Teatre Sémola (Lérida): *In Concert.*
La Cubana (Barcelona): *Vivo cantando. Ja som rics. Els limpias. Torrats a la planxa. Mesa petitoria. Té-desfile.*
Pla i Revés (Altea, Alicante): *Les figues del rei.*
Trapu Zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *¡Vete de casa, inútil! El falso predicador. El suicida enamorado.*
Kukubiltxo (Bilbao): *Tarzania. Olimpik Elefantaldea.*
Falaguera Teatre (Valencia): *Urna Burna.*
Boni & Caroli (Barcelona): *Velo-drums.*

VALENCIA

I MOSTRA NACIONAL DE MARIONETAS DE ALDAYA (Valencia)

Del 3 al 24 de febrero.
Organiza: Escuela Municipal de Teatro de Aldaya.
Características: Muestra nacional de títeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA

Bagatela (Castellón): *Ni si ni set.*
La Fanfarra (Barcelona): *A dues mans.*
Libélula (Segovia): *Cristobalita y la luna.*
Los Duendes (Valencia): *Cosas de duendes.*

II EDICIÓN "DANSA VALENCIA'89. VALENCIA

Del 20 al 23 de abril.
Organiza: Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.
Colaboran: Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y Palau de la Música y Congresos de Valencia.
Características: Muestra nacional de danza para compañías estables. Incluye unos encuentros sobre danza contemporánea.

PROGRAMA

Trànsit (Mataró, Barcelona): *Transtorn.*
Vianants Danza (Valencia): *Shuei.*
Robadura (Alcoy, Alicante): *Si, però no.*
Sefa Joriques (Valencia): *Llapis d'arena.*
Bocanada Danza (Madrid): *Ahí va Viviana.*
Antonia Andreu (Madrid): *Los pies en la cabeza y la cabeza en los pies.*
Vicente Sáez (Barcelona): *Ens / Solo.*
Metros. Ramón Oller (Barcelona): *A tu vera. Sols a soles.*
María Muñoz (Barcelona): *Autumnal / Tango.*
Lanònima Imperial (Barcelona): *Càstor i Pòl.lux.*
Yauzkari Danza Contemporánea (Pamplona, Navarra): *Primavera bajo los tilos de otoño.*
Pep Llopis, Rosa Ribes i Alicia Gómez (Valencia): *Fres-Cos.*
Málaga Danzateatro (Málaga): *Fiesta Nacional. Rasgos.*

IV JORNADAS DE TEATRO DE ALDAYA (Valencia)

Del 16 al 25 de junio.
Organiza: Escuela Municipal de Teatro de Aldaya.
Características: Muestra provincial de teatro para grupos aficionados.

PROGRAMA

Escuela Municipal de Teatro (Aldaya, Valencia): *Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín. El mercader de Venecia. Performance: Showpress.*
Escuela Municipal de Teatro (Silla, Valencia): *Siempre te adoraré.*
Escuela Municipal de Teatro (Quart, Valencia): *Recortables.*
Teatro de Puçol (Valencia): *Tot el que necessites és amor.*
Taller de Teatro de Cullera (Valencia): *El casament dels petits burgesos.*

VIII FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO "SAGUNTO A ESCENA". SAGUNTO (Valencia)

Del 4 al 20 de agosto.
Organiza: Centro Dramático de la Generalitat Valenciana.
Colaboran: Ayuntamiento de Sagunto, Diputación de Valencia y Conselleria de Cultura de La Generalitat Valenciana.
Características: Muestra cultural de carácter general. Incluye representaciones de teatro y danza por compañías estables.

PROGRAMA

Compañía de Eusebio Lázaro (Madrid): *La rueda del fuego.*
Compañía de María Ruiz (Madrid): *Catón, un republicano contra César.*
Pentación, S.A. (Madrid): *Miles Gloriosus.*
Ballet de Víctor Ullate (Madrid): *Arraigos. Amanecer.*

PAÍS VASCO

ÁLAVA

II SEMANA DE TEATRO DE BOLSILLO DE VITORIA (Álava)

Del 10 al 15 de abril.
Organiza: Ayuntamiento de Vitoria.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Participa una compañía italiana.

PROGRAMA

Las Virtudes (Madrid): *Virtudes en la selva.*
Tránsito 2 (Bilbao, Vizcaya): *Dulce puta.*
Adén Teatro (Madrid): *Fabulatio K.*
Mimo "Plot" (Vizcaya): *Pantocircus.*
Teatro Gasteiz (Vitoria, Álava): *Todas tenemos la misma historia.*
Teatro dell'Albero. Yves Lebreton (Italia): *¿Eh? o las aventuras del señor Ballon.*

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE VITORIA (Álava)

Del 25 de septiembre al 13 de octubre.
Organizan: Ayuntamiento de Vitoria y Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Centro Dramático Nacional (Madrid): *Madame Bovary soy yo.*
Théâtre de la Mie de Pain (Francia): *Starjob.*
Compañía Tanttaka (Hernani, Guipúzcoa): *Flaminio.*
Compañía de Eusebio Lázaro (Madrid): *La rueda de fuego.*
Teatro del Alba (Zaragoza): *Cabaret Shangai.*
Ballet, Orquesta y Coros del Ejército Ruso (URSS): *Folklore ruso.*
Seinenza Theatrical (Japón): *Sharakuko.*
Producciones "La Funcionaria" (Vitoria, Álava): *Los funcionarios (Brigada especial).*
Studio Pantomime (Bulgaria): *Civilización. En lo negro blanco. Grotesco.*
Producciones Eñe (Madrid): *La pájara pinta.*
La Théâtre Job (Francia): *1789.*
Teatro del Aire (Madrid): *A puerta cerrada.*
Teatro Geroa (Durango, Vizcaya): *Durango, un sueño. 1439.*
Phoenix Contemporary Theatre (Gran Bretaña): *El mercader de Venecia.*

GUIPÚZCOA

II FERIA DE TEATRO DE SAN SEBASTIÁN (Guipúzcoa)

Del 31 de enero al 3 de febrero.
Organiza: Patronato Municipal de Teatros y Festivales del Ayuntamiento de San Sebastián.
Colaboran: Gobierno vasco y Diputación Foral de Navarra.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Participa una compañía holandesa.

PROGRAMA

Atalaya Teatro Experimental Andaluz (Sevilla): *La rebelión de los objetos.*
Teatro de la Danza de Madrid: *El ahorcado.*
Teatro Porpol S.C.L. (Vitoria, Álava): *Hoy Medea.*
Teatro Malbarate. Producciones del Noroeste (Santiago de Compostela, La Coruña): *Galicia S.L.*
Teatro Abrego (Santander): *Mi ventana da al teatro.*
Grappa (Barcelona): *Dúplex.*
Bekereke Antzerki Taldea (Virgala Menor, Álava): *Se prohibe...*
Teatro del Alba (Zaragoza): *La voz humana. Antes del desayuno.*
Tanttaka Teatroa S.C.L. (Hernani, Guipúzcoa): *Agur Eire-Agur.*
Teatro Geroa (Durango, Vizcaya): Ertzaina al pil-pil.
Bederen 1 (San Sebastián, Guipúzcoa): *El relevo.*
Karraka (Bilabao, Vizcaya): *Okupado.*
Teatro Tabanque Imagen 3 (Zaragoza): *Y un día me dijiste.*
Duodeno (San Sebastián, Guipúzcoa): *Voyeur.*
La Carátula (Elche, Alicante): *Aerolitos.*
Studio Hinderik (Holanda): *Train.*

XII JORNADAS DE TEATRO DE ÉIBAR (Guipúzcoa)

Del 22 de febrero al 15 de marzo.
Organiza: Grupo de Teatro "Narruzco Zezen" del Complejo Educativo de Éibar.
Colaboran: Ayuntamiento de Éibar, Diputación

Foral de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y Caja de Guipúzcoa.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Teatro del Alba (Zaragoza): *Cabaret Shangai. Severa vigilancia.*
London Mime Theatre. Nola Rae (Inglaterra): *Classics.*
Duodeno Teatro (San Sebastián, Guipúzcoa): *Voyeur.*
Allegro Moderato (Madrid): *El acompañamiento.*
Bederen Bat Atzerki (San Sebastián, Guipúzcoa): *Erreleboa.*
Grupo Jachas (Cáceres): *Los pelópidas.*
Pep Bou (Barcelona): *Bufaplanetes.*
UR Teatro Antzerki (Rentería, Guipúzcoa): *Rémora.*
Teatro Corsario (Valladolid): *Pasión.*
Dar-Dar (Vizcaya): *El espectaculino.*
Narruzko Zezen (Éibar, Guipúzcoa): *Balada de los tres inocentes.*
Teatro Arena (Murcia): *Fase 1: Usos domésticos.*
Mimo "Plot" (Vizcaya): *Pantocircus.*
Edurne Uriarte (Vizcaya): *El despertar.*
Begoña Ausín (Vizcaya): *Beatriz.*
Jaques Teavién: Onemanshow.

V MUESTRA DE TEATRO ESCOLAR DEL BAJO DEBA. ÉIBAR (Guipúzcoa)

Del 24 de abril al 22 de mayo.
Organiza: Grupo Narruzko Zezen, del Complejo Educativo de la Universidad Laboral de Éibar.
Colaboran: Ayuntamientos del Bajo Deba, Caja de Guipúzcoa, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y El "Diario Vasco".
Patrocinan: Diputación Foral de Guipúzcoa y Ayuntamiento de Éibar.
Características: Muestra de teatro infantil. Participan compañías nacionales estables y grupos teatrales escolares de la comarca.

PROGRAMA

Teatro Eterno Paraíso (Vitoria, Álava): *Kikiricaja.*
La Quimera de Plástico (Valladolid): *El abrazo de la Holoturia.*
Taupada Antzeztaldea (Elgoibar, Guipúzcoa): *Eta Etxekoak zer moduz?*
Gasteiz Antzerkia (Vitoria, Álava): *Supertot.*

VI JORNADAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA. SAN SEBASTIÁN (Guipúzcoa)

Del 12 al 28 de mayo.
Organiza: Servicio de Promoción y Difusión Cultural de la Diputación Foral de Guipúzcoa.
Características: Muestra internacional de danza contemporánea para compañías estables.

PROGRAMA

Elisa Monte Dance Company (EE.UU.): *Audentity. White dragon. Turtles eat Bones. Dreamtime. VII for VIII. Dextra Dei. Treading.*
David Parsons Company (EE.UU.): *The envelope. Sleep Study. Caught. Elisian Fields. Scrutiny. Three courtesies. Linton.*
Ananda Dansa (Valencia): *Crónica civil.*
London Contemporary Dance Theatre (Gran Bretaña): *Troy game. Forest. Arden Court. Bottom's dream. Smouldering suit. Interlock. Stand by your man.*

VII MUESTRA DE TEATRO DE RENTERÍA (Guipúzcoa)

Del 9 al 30 de junio.
Organiza: Grupo UR Teatro.
Colabora: Escuela Municipal de Teatro de Rentería.
Patrocinan: Ayuntamiento de Rentería y Diputación Foral de Guipúzcoa.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Hika (San Sebastián, Guipúzcoa): *Y la cama sin hacer.*
La Tartana (Madrid): *Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas.*
Bederen 1 (San Sebastián, Guipúzcoa): *El relevo.*
Keinuka (Lasarte, Guipúzcoa): *Diablogos.*
Teatro del Norte (Lugones, Asturias): *Devocionario.*
Katatonix (San Sebastián, Guipúzcoa): *Ensayar, ensayar, ensayar.*
La Zaranda (Jerez de la Frontera, Cádiz): *Vinagre de Jerez.*
Producciones Marginales (Madrid): Sol y sombra.

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MARIONETAS DE TOLOSA (Guipúzcoa)

Del 24 de noviembre al 2 de diciembre.
Organiza: Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa.
Patrocinan: Diputación Foral de Guipúzcoa, Ayuntamiento de Tolosa y Gobierno Vasco.
Características: Muestra internacional de títeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA

Targovishte (Bulgaria): *Papagayito Pay. Spanish Suite.*
Teatro Kismet (Italia): *Ritorno al buio.*
Percy Press (Gran Bretaña): *Punch and Judy.*
Petit Miroir (Francia): *Aladín.*
Joao Paolo Cardoso (Portugal): *Teatro de cachiporra.*
Le Pannalals (Suiza): *L'homo circus.*
Sripek (Checoslovaquia): *Disparate-Disparate.*
Stephen Motram (Gran Bretaña): *Animata.*
Gioco Vita (Italia): *Pescetopococcodrillo.*
Norwich Puppet Theatre (Gran Bretaña): *Paper tiger.*
Il Melarancio (Italia): *El libro Fantapagine.*
Conpagnie Suforel (Francia): *Etres en formes.*
Peter Ketturkat (Alemania): *Xyloboing.*
Els Aquilinos Teatre (Barcelona): *Aquilinos Magic Circus.*
Bihar (Sestao, Vizcaya): *El unicornio azul.*
Sol y Tierra (Valdepiélagos, Madrid): *Historia de Vulcano.*
Cobaya (Bilbao, Vizcaya): *El tesoro de Silvestre.*
Bagatela (Castellón): *Bagatelas ocultas.*
Teatro Abrego (Santander): *Mi ventana da al teatro.*
Duendes PTV (Alboraya, Valencia): *Sideral sin gas.*
Jean Pico (Francia): *Sans paroles. Petit.*

II FESTIVAL DE CAFÉ-TEATRO DE GUIPÚZCOA

Del 14 al 17 de diciembre.
Organiza: Ayuntamiento de Guipúzcoa.
Características: Muestra nacional de teatro para compañías estables. Se lleva a cabo en diversas localidades de la provincia.

PROGRAMA

Miguel Gallardo (Madrid): *¿Tengo razón o no?.*
Follim Follam (Tarrasa, Barcelona): *Pornografía bucal.*
Marina Simcnet (Madrid): *Que el 92 nos coja confesados.*
Fregoli (San Sebastián, Guipúzcoa): *Gela txikiko soineko beltz iluna.*
Lourvier's: *Tres escenas cortas sobre la pareja.*

VIZCAYA

XI FESTIVAL DE TEATRO DE SANTURCE (Vizcaya)

Del 16 al 26 de noviembre.
Organiza: Ayuntamiento de Santurce.
Patrocina: Diputación de Vizcaya.
Características: Muestra internacional de teatro para compañías estables.

PROGRAMA

Iruña Pequeño Teatro (Pamplona, Navarra): *La mueca del miedo.*
Teatro del Aire (Madrid): *A puerta cerrada.*
Kuronbo (Santurce, Vizcaya): *Rosarito.*
Tanttaka Teatro (San Sebastián, Guipúzcoa): *Flaminio.*
Trapu Zaharra (Rentería, Guipúzcoa): *El vengador enmascarado.*
Teatro Ábrego (Santander): *Mi ventana da al teatro.*
Teatro el Globo (Argentina): *Yepeto.*
Centro Dramático de Getxo (Vizcaya): *Farsas maravillosas.*
Ama Belgira Zazu Teatroa (San Sebastián, Guipúzcoa): *Ama Begira Zazu.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *Durango, un sueño: 1439.*
Bekereke (Virgala Menor, Álava): *Al fondo a la derecha.*
Teatro del Putiferi (Barcelona): *Milagro.*
Los Titiriteros y la Orquestina del Fabirol (Binéfar, Huesca): *El bandido cucaracha.*
Drambakus (Francia): *Operación fu.*

VII JORNADAS TEATRALES DE GÜETXO (Vizcaya).

Del 4 al 8 de diciembre.
Organiza: Aula de Cultura de Getxo.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la Comunidad. Presenta una experiencia de teatro para invidentes.

PROGRAMA

Centro Dramático de Getxo (Vizcaya): *Plauto.*
Bederen 1 (San Sebastián): *El relevo.*
Oraín (San Sebastián, Guipúzcoa): *La señorita Julia.*
Geroa (Durango, Vizcaya): *Durango, un sueño: 1439.*
Mecánica Teatral (Getxo, Vizcaya): *Necro.*

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE BILBAO

Del 8 al 16 de diciembre.
Organiza: Área de Cultura y Turismo del Ayuntamiento de Bilbao.
Características: Muestra internacional de teatro de títeres para compañías estables.

PROGRAMA

Herta Frankel (Barcelona): *Sinfonía.*
Gioco Vita (Italia): *Pescetopococodrilo.*
Teatro Negro de Praga (Checoslovaquia): *La hora de los locos.*
Dominique Houdart (Francia): *La segunda noche.*
Feike Boschma (Holanda): *Amor en varias dimensiones.*
Cobaya (Bilbao, Vizcaya): *Xilibistroren Altxorra. El tesoro de Silvestre.*
Bambalina titelles (Albaida, Valencia): *Pinocho.*

V FESTIVAL DE TÍTERES DE SESTAO (Vizcaya)

Del 11 al 15 de diciembre.
Organiza: Grupo de Títeres Bihar.
Colabora: Departamento de Cultura de Sestao.
Características: Muestra internacional de títeres y marionetas para compañías estables.

PROGRAMA

La Fanfarra (Barcelona).
Tony Rimbán (Cataluña): *A dos manos.*
Bihar (Sestao, Vizcaya): *Vive contento.*
Gioco Vita (Italia).
Roman Paska (EE.UU.).
Taun-Taun (Vergara, Guipúzcoa): *Izuikara haripean.*
Herta Frankel (Barcelona).

MELILLA

IV CICLO DE TEATRO. MELILLA

Del 24 de febrero al 30 de junio.
Organiza: Fundación Municipal Socio-cultural del Ayuntamiento de Melilla.
Colabora: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
Características: Muestra de teatro para compañías estables de la comunidad andaluza. Participa una compañía nacional.

PROGRAMA

La Pupa (Sevilla): *Bestiario.*
Brea (Málaga): *Toque de queda.*
Axioma (Almería): *Azul, bleu, blue.*
Concord (Melilla): *Amor, amor, etc.*
Agrupación Artística Tallaví Melilla): *Aspirina para dos.*
Compañía de Olga Manzano y Manuel Picón (Madrid): *Don Cristóbal de los pájaros.*

Congresos

(En orden cronológico)

JORNADAS DE TRADUCCIÓN TEATRAL (Especificidad de la traducción teatral: problemas de definición)

Barcelona, Palau Güell. 15 de diciembre de 1988 y 11, 12 y 13 de enero de 1989.
Las jornadas reunieron a cien especialistas que durante tres días abordaron el tema de la traducción teatral. Las sesiones fueron divididas en cinco secciones, cada una de ellas encabezada por una ponencia diferente, a cargo de varios especialistas.
Temas:
"El traductor como dramaturgo". Ponencia a cargo de Ricard Salvat.
"Aspectos teóricos". Ponencia a cargo de Amparo Hurtado.
"Traducción de los clásicos". Ponencia a cargo de Manuel Molins.
"Experiencias de traducción". Ponencia a cargo de Rosa-Victória Gras.
"Problemática profesional y política de las traducciones". Ponencia a cargo de Guillem-Jordi Graells.
Conferencia a cargo de Katrerina Reiss sobre "Condiciones y posibilidades en la traducción de las obras teatrales".
Organizan el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona y la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. Con la colaboración de la Universidad Autónoma de Barcelona, el Instituto Alemán de Cultura de Barcelona, el instituto Francés de Barcelona y el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona.

TEATRO Y EXILIO: ESPAÑA-HISPANOAMÉRICA

Madrid, del 27 de febrero al 10 de marzo de 1989.
Jornadas de estudio del teatro español e hispanoamericano, organizadas por el Colegio de Doctores y Licenciados de Madrid, en colaboración con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Asociación Cultural Espacio Abierto, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Ateneo de Madrid, bajo la dirección de Luciano García Lorenzo y la coordinación de Eduardo Galán Font y Eduardo Pérez Rasilla.
Constó de un ciclo de seis conferencias, la representación teatral "La Nona", a cargo de la Compañía Teatro del Reencuentro, y una mesa redonda sobre las tendencias actuales del teatro hispanoamericano.
Conferencias:
"Exilio y literatura", por Luciano García Lorenzo.
"El teatro hispanoamericano, 1940-1988", por Miguel Ángel Giella.
"Escrito en el multiarraigo de la tierra de nadie", por Jorge Díaz.
"El teatro hispanoamericano en el exilio: problemas y tendencias", por Teodosio Fernández Rodríguez.
Interrelaciones entre el teatro español y el teatro hispanoamericano", por Ángel López.
"El teatro del 27 en el exilio", por Ricardo Doménech.
"El teatro de Max Aub", por Gregorio Torres Nebrera.

VI JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Almería, los días 2, 3 y 4 de marzo de 1989.
Conferencias, coloquios y comentario de textos a cargo de profesores universitarios e investigadores.
Conferencias:
"El teatro menor en el Siglo de Oro", por Luciano García.
"Teatralidades barrocas", por José María Díez.
"Cervantes frente a su público", por Dawn Smith.
"La comedia de capa y espada", por Ignacio Orellano.
"Cotidianidad y fantasía", por Concha Argente.
"El Príncipe constante", por Julio R. Puértolas.
Obras representadas: *El secreto a voces*, de Calderón. *Las bizarrias de Belisa*, de Lope de Vega, y *Entremeses*, de Cervantes.
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.

I CONGRESO INTERNACIONAL DE TEATRO RELIGIOSO

Sant Hilari Sacalm (Gerona), del 18 al 25 de marzo de 1989.
Organizado por el Vía Crucis Vivent, de esta población, y el Instituto Internacional para la Investigación Teatral y la Asociación Internacional de Bibliotecas y Museos de las Artes del Espectáculo.
En el congreso se presentaron ponencias sobre el teatro ritual de la fiesta de San Juan Látvia, de la Unión Soviética; sobre los rituales con máscaras del Zaire; sobre el teatro sagrado japonés; sobre el drama litúrgico en el teatro americano de hoy; sobre la ceremonia india del Ramlila y sobre representaciones de los teatros rituales de títeres de diversos países de Asia y África. Estas son algunas de las 36 ponencias que se presentaron junto con tres mesas redondas que trataron los temas: "Origen religioso del teatro versus origen dramático de la religión". "El teatro de tema religioso como un patrimonio histórico-artístico" y "Conservación y restauración del teatro tradicional de tema religioso".

II ENCUENTRO NACIONAL DE JÓVENES Y PROFESORES DE DRAMA

Residencia Juvenil "El Lledo", Castellón. Del 27 de marzo al 1 de abril de 1989.
Debates con participación de profesores miembros de la Asociación Nacional "Joven-Teatro-Joven". Los profesores especialistas invitados fueron en esta ocasión: Richard Finch, director de Fareham and Gosport Drama-Centre; Gisele Barret, profesora titular de expresión dramática de las Universidades de París y Montreal; y Juan Pastor, profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.
Organizaron "Milotxa-teatre" (representantes en la Comunidad Valenciana de la asociación Joven-Teatro-Joven) en colaboración con la Generalitat Valenciana.

II CONGRESO ESTATAL DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA

Gijón, del 14 al 16 de abril de 1989.
Sesiones de trabajo sobre "La Condición jurídica y profesional del director de escena", a cargo de Josep María Montanyes y Pau Montarde; "El proceso del texto al espectáculo", a cargo de José Sanchis Sinisterra y Juan Hormigón; "El trabajo del director con el actor", a cargo de José María Buzón y Juanjo Granda.
Organizado por la Asociación de Directores de Escena (ADE) y el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas (INAEM), con la colaboración del Ayuntamiento de Gijón.

EL TEATRO CLÁSICO Y SU PUESTA EN ESCENA

Pamplona, del 21 de abril al 1 de junio de 1989.
Estas conferencias nacen bajo el deseo de

abarcar, tanto la teoría como la práctica de la puesta en escena del teatro del Siglo de Oro español, el teatro de Shakespeare, las dramaturgias de finales del siglo XVIII y principios del XIX y el teatro de Valle-Inclán. Las conferencias tuvieron lugar en la Escuela Navarra de Teatro.
Conferencias:
"Teatro del Siglo de Oro. Su puesta en escena hoy", por Rafael Pérez Sierra.
"La domesticación de la tragedia", por Jaume Melendres.
"Valle Inclán y el teatro público de su tiempo: los signos de la diferencia", por Francisco Ruiz Ramón.
"Lorenzaccio de A. Musset: la puesta en escena de un romántico en nuestros días", por Lluís Pasqual.
"Amor y muerte en Shakespeare", por Cándido Pérez Gallego.
"Shakespeare: Mirar la vida", por Manuel Ángel Conejero.
"Elementos visuales del Teatro barroco español", por José María Díez Borque.
Organizado por la Escuela Navarra de Teatro, con la colaboración del departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE TEATRO Y PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Valencia, 9, 10 y 11 de mayo de 1989.
El congreso, que consiguió reunir a un cualificado grupo de especialistas de la dramaturgia de los Siglos de Oro de las letras europeas, se dividió en nueve sesiones y una mesa redonda, en las que se debatieron determinados aspectos del teatro de aquellos siglos, tales como escenografía, crítica teatral, actores u orígenes del teatro popular de aquellos siglos.
Temas:
"Sobre las acotaciones en el Códice de Autos Viejos", por María Mercedes de los Reyes Peña.
"Un ejemplo de representación escénica del mal en el teatro religioso del XVI: los dramas catalanes del ciclo de Navidad y del Nuevo Testamento", por Ferrán Huerta.
"Algunas reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, publicación", por Manuel V. Diago Moncholí.
"Los santos en sus comedias: hacia una tipología del personaje hagiográfico", por Josep Lluís Sirera.
"Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España", por Josep Lluís Canet.
"El nigromante en el teatro prelopista", por Julio Alonso.
"El desenlace imperfecto: lectura de *La ocasión perdida*, de Lope de Vega, por María Teresa Cattaneo.
"La famosa comedia del bien nacido encubierto, inédito atribuido a Lope de Vega", por Alberto Blecua.
"El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega", por Arturo Zabala.
"El público de la Olivera a finales del siglo XVII", por Jean Mouyen.
"El ganso de oro: un uso temprano de comedia de magia", por Rinaldo Froldi.
"La comedia picaresca en el primer Lope de Vega", por Joan Oleza.
"Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias", por Teresa Ferrer.
"Las ideas teatrales de Carvallo en *El cisne de Apolo*", por Alberto Porqueras Mayo.
"Complicaciones que presentan varias comedias de Tirso y de Calderón para su representación", por Alva V. Ebersole.
"La crítica de la comedia: estado actual de la cuestión", por James A. Parr.
"El autor Gaspar de Porras", por James Allen.
"Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano", por Agustín de la Granja.
"Los actores en el reinado de Felipe III", por Amelia García-Valdecasas.
"Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón", por Evangelina Rodríguez.
"El telón como emblema en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón", por Aurora Egido.
"*La dama duende:* un laberinto de pasiones", por Juan Carlos de Miguel.
"El honor como sustituto del destino en la tragicomedia barroca", por Antonio Rey Hazas.
"El espectáculo verbal: comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo", por Pilar Cabañas.
"El error que nunca existió en la edición príncipe de Pedro de Urdemalas", por Francisco José López Alfonso.
"La tensión erótica en las comedias de Tirso", por Pablo Jauralde.
"Un tema, dos visiones: el pacto con el diablo en Lope de Vega y Calderón", por Melveena Mackendrick.
"Argenis y Poliarco: Calderón y la novela", por Charles Davis.
"Representaciones de comedias españolas en el Brasil Colonial (primera mitad del siglo XVIII)", por Dieter Briesemeister.
"Puesta en escena del Coloquio XVI de Hernan González de Eslava", por Othón Arróniz.
Organiza el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia.

I CONGRESO DE ANIMACIÓN SOCIO-CULTURAL EN ANDALUCÍA. "HACIA UN MODELO ANDALUZ"

Jerez (Cádiz), del 25 al 28 de mayo de 1989.
Congreso realizado con el objetivo de debatir y construir posibles modelos de intervención socio-cultural que permitan orientar los proyectos y experiencias de animación socio-cultural en Andalucía, a la luz de sus necesidades, recursos e idiosincrasia.
Temas:
"La Animación Socio-Cultural en Andalucía", con la intervención de Isidoro Moreno, Manuel Collado, Francisco López y José Mejías.
"La Animación Socio-Cultural", por José María Barrado.
"Animación Socio-Cultural y transformación social", por Ezequiel Ander-Egg.
Además se realizó una mesa redonda con el título "Participación social y desarrollo cultural"; y varios colectivos andaluces, que desarrollan su actividad dentro del ámbito socio-cultural, expusieron sus experiencias y trabajos.
Organizado por la Escuela Municipal de Animación Socio-Cultural y el Departamento de Participación Ciudadana y Bienestar Común del Ayuntamiento de Jerez y la colaboración de la Caja de Ahorros de Jerez.

I CONGRESO DE LA FEDERACIÓN DE ACTORES DEL ESTADO ESPAÑOL

Barcelona, días 3 y 4 de junio de 1989.
A esta primera cita acudieron representantes de las asociaciones de Madrid, Valencia, País Vasco, Andalucía y Cataluña, además de los dirigentes sindicales de CC.OO. y UGT, Antonio Gutiérrez y Nicolás Redondo, y de responsables de los servicios de cultura de diferentes partidos políticos.
En este congreso se desarrollaron cuatro ponencias: "Organización y Finanzas", "Acción Sindical", "Cultura", y "Relaciones con otras Instituciones"; y se trató también la grave situación que atraviesa el cine español.

CONGRESO ESPAÑA Y LOS BALLETS RUSSES DE SERGE DIAGHILEV

Granada, los días 17, 18 y 19 de junio de 1989.
Dentro del XXXVIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada.
El congreso constó de dos ciclos de conferencias, el primero dedicado a la aportación española a los Ballets Ruses de 1914 a 1927, y el segundo a *El sombrero de tres picos.*
Conferencias:
CICLO A. "Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial", por John K. Walsh.
"Diaghilev y España", por Richard Buckle.
"Recordando a los Ballets Russes", por Valentina Kachouba y Roger Salas.
"Picasso y los Ballets Russes", por John P. Richardson.
"Parade (1917) y Mercure (1924). Satie, Picasso y Massine", por Ornella Volta.
"Srt, Gris, Pruna y Miró", por Guillermo de Osma.
Ciclo B. *El sombrero de tres picos.*
"Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*", por Vicente García-Márquez.
"Fuentes populares en la música de *El sombrero de tres picos*", por Miguel Manzano Alonso.
"Película: *El sombrero de tres picos*".
"El sombrero de tres picos: Análisis coreográfico", por Lynn Garafola.
"Picasso y *El sombrero de tres picos*", por Marilyn MacCully.
"El sombrero de tres picos y la crítica", por Joan Acocella.
Mesa redonda: Alicia Alonso, Antonio, Mariemma.
Auspiciado por el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, patrocinado por El Corte Inglés y bajo la dirección de Vicente García-Márquez.

IV JORNADAS SOBRE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: TEATRO

Centro de Profesorado de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), los días 22 y 23 de junio de 1989.
Posibilitó la presentación y el intercambio de propuestas de trabajo desarrolladas en diferentes puntos de nuestro país, y sirvió de lugar de encuentro a los profesores interesados en fo-

mentar la literatura infantil y juvenil, tanto de E.G.B. como de Enseñanzas Medias.
Entre otras actividades se desarrollaron los siguientes talleres:
"Mimo", impartido por Peter Robers.
"Teatro", impartido por Juan Sánchez-Enciso.
"Títeres", impartido por Domingo Castillo.
"El juego dramático", impartido por Adolfo Barrena.
"Animación infantil", impartido por Javier Guallar Cano.
Organiza la Comisión Provincial de Formación del Profesorado de Zaragoza, y colaboran la Diputación Provincial de Zaragoza, el Ayuntamiento de La Almunia de Doña Godina, la Caja de Ahorros de la Inmaculada, y la Subdirección General de Perfeccionamiento.

I ENCUENTRO EUROPEO DE CENTROS DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Madrid, del 28 al 30 de septiembre de 1989.
Cinco centros europeos de documentación teatral se reunieron en Madrid para estudiar la creación de una Red Europea de Centros de Documentación del Espectáculo, que permita una mayor fluidez de la información y la documentación de las Artes Escénicas, mediante la utilización de un mismo sistema informático y de la puesta en marcha de distintos proyectos de cooperación.

Los centros de documentación participantes en el Encuentro fueron:
— Nederlands Theater Instituut. Holanda.
— Vlaams Theater Instituut. Bélgica.
— Office National de Diffusion Artistique (ONDA). Francia.
— Inteatro. Italia.
— Centro de Documentación Teatral. España.
Asistieron también, invitados en calidad de observadores:
— Chapter Art Center. Gran Bretaña.
— Traum und Raum. República Federal de Alemania.
— Sterijino Pozorije. Yugoslavia.
— Théâtre Contemporain de la Danse. Francia.
— Institut del Teatre de Barcelona. Cataluña/España.

I CONGRESO INTERNACIONAL DE ASOCIACIONES, TEATROS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE ÓPERA

La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), del 9 al 12 de octubre de 1989.
Este primer congreso contó con representantes de las asociaciones de Amigos de la Ópera de Cantabria, Málaga, Granada, Bilbao, Madrid, Las Palmas y Tenerife, además de los directores de teatros como el Metropolitan de Nueva York, Royal Opera House de Londres, Ópera de París; Lluís Andreu y Romano Gandolfi por el Liceu de Barcelona, representantes de los teatros de Bilbao, Cantabria, Málaga y Las Palmas.
El conjunto de conferencias, ponencias y mesas redondas tuvieron su culminación con la puesta en escena del melodrama de Domenico Sari y Pietro Metastasio *L'Impresario delle canarie*, a cargo del ente Teatro Comunale de Sulmona (Bolonia-Italia).
Organizado por la Asociación tinerfeña de Amigos de la Ópera, con el apoyo de todas las instituciones públicas locales, incluida la Universidad de La Laguna.

I ENCUENTRO TEATRAL IBEROAMERICANO

Granada, días 14 y 15 de octubre de 1989.
Destacadas personalidades del teatro español y latinoamericano se reunieron en Granada para rescatar el espacio de reflexión y confrontación que, años atrás, se celebraba en la Universidad de La Rábida.
Temas:
"La función del teatro en el diálogo entre España y América Latina".
"España y América Latina: Una imagen solidaria", "Cita en América Latina con García Lorca".
Dentro del encuentro tuvo lugar la representación de *El adefesio* de Rafael Alberti, a cargo de Teatro del Sur (Granada).
La dirección del encuentro estuvo a cargo de José Monleón, y, entre otros invitados, hay que destacar: Ignacio Amestoy (autor), J. J. Arrom (profesor de Yale), María Teresa Castillo (directora del Ateneo de Caracas), Juan Margallo (director del Festival de Cádiz) y Antonio Sánchez Trigueros (director del Festival de Granada).

CICLO SOBRE FERNANDO PESSOA

Lérida, del 21 al 25 de noviembre de 1989.
Este ciclo estuvo constituido por dos conferencias, la proyección de la película de Wim Wenders "El estado de las cosas", y la puesta en escena de la obra de Fernando Pessoa *El banquer anarquista* por la compañía Teatre invisible.
Conferencias:
"Pessoa, su obra y su situación dentro de la literatura del siglo XX. Vigencia de Pessoa en la actualidad", por Ángel Crespo.
"Fernando Pessoa: L'Escriptura i la teoria dels Heterónims", por Joaquim Sala-Sanahuja.
Organizado por la Fundación Caixa de Pensions.

JORNADAS SOBE "LA IMAGEN DEL TEATRO"

Gijón, del 20 al 23 de diciembre de 1989.
Estas jornadas incluyeron una conferencia a cargo de Jesús Pérez, miembro de Imágenes de Zigurat, sobre el tema "Teatro y medios audiovisuales"; una proyección de vídeo y una mesa redonda con Gabriel García Carrascal, Pedro Pablo Hernández y Francisco Cao, moderada por Jorge Fernández Lión.
Organizadas por el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas del Principado de Asturias, y la colaboración del Centro de Imagen de la Fundación Municipal de Cultura, el Museo Barjola, el Instituto Británico, las embajadas francesa y alemana y el Teatro Lliure, entre otras.

Exposiciones

(En orden alfabético)

ANNE NORDMAN
Exposición realizada dentro del Festival Internacional de Teatro de Granada, con fotografías de Anne Nordman dedicadas monográficamente al tema "Fotografiar la danza".

ADOLPHE APPIA
Teatro Municipal Miguel de Cervantes de Málaga, del 8 al 18 de diciembre de 1989.
Muestra de la obra del escenógrafo suizo Adolphe Appia, dentro del ciclo "Espacios de estudios y experimentación escénica".

CARICATURAS TEATRALES
Círculo de Bellas Artes de Madrid, abril y mayo de 1989.
Exposición homenaje al caricaturista Fernando Fresno (Madrid, 1881-1949), realizada con materiales procedentes de los archivos de Prensa Española y de la familia Fresno; recoge caricaturas de montajes teatrales coetáneos (1907-1949), de actores y cantantes, así como láminas y carteles.

CARTELES DEL TEATRO POLACO
Exposición itinerante que recorrió varias capitales españolas, entre ellas Valencia, Barcelona, Bilbao, Granada, Madrid y Salamanca.
La muestra reunió alrededor de 150 trabajos procedentes de la colección privada de Janusz Gunia, especialista teatral polaco ya fallecido, cuyos fondos superan los 300 carteles.

ESCENOGRAFÍAS
Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, del 11 al 22 de diciembre de 1989.
Exposición de escenografías, carteles y obra gráfica de Rafael Villa y Rafael Legorburu.

FIGURINES DE TEATRO DE CONCHA MAYORDOMO
Centro Cultural Juvenil de la Junta Cultural de Carabanchel de Madrid, del 17 al 26 de marzo de 1989.
La exposición muestra la vestimenta de los dandis y sus acompañantes femeninas.

HOMENAJE A LA MARIONETA
Escuela de Arte Dramático de Murcia, en el mes de marzo de 1989.
Exposición de carteles y documentación sobre el trabajo con marionetas, confeccionada a partir del material remitido por grupos de una veintena de países.

HOMENAJE A NIJINSKI
Teatro Principal de Zaragoza, octubre de 1989.
Esta exposición contó con fotografías del bailarín, vídeos de coreografías que interpretó éste, pero bailadas por otros bailarines; y una exposición de la obra pictórica de José Ramón Sánchez dedicada a Nijinski.

JAUME QUERALT
Sala Anquin's de Reus, marzo y abril de 1989.
El artista presentó una colección de catorce cuadros realizados con la técnica del pastel y un argumento único: el escenario del Teatro Fortuny de Reus.

JEAN VILAR
Teatro Poliorama de Barcelona, del 29 de mayo al 30 de junio de 1989.
Exposición fotográfica sobre la vida y obra de Jean Vilar.

JOSEP MESTRES CABANES
Saló dels Miralls del Teatro del Liceu de Barcelona, del 6 de abril al 30 de junio de 1989.
Exposición en homenaje a Josep Mestres Cabanes, último escenógrafo titular del Teatro del Liceu, recogió parte de su obra escenográfica, pictórica, parateatral y publicitaria. Al tiempo, el Gran Teatro del Liceu ofreció seis representaciones de *Los maestros cantores de Nuremberg*, con decorados originales de Mestres Cabanes.

EL LEGADO DE GUILLERMO MARÍN
Museo del Teatro de Almagro, de septiembre a diciembre de 1989.
Exposición formada por el donativo que el actor Guillermo Marín entregó al Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura. Consta de fotografías de sus mejores intervenciones en montajes teatrales, cinematográficos y televisivos. Aparecen, además, fotografías con personajes que llenaron la vida y el ambiente teatral de los años cuarenta al setenta, recuerdos de compañeros actores, directores o escenógrafos; caricaturas, álbumes con recortes de prensa y poemas, cartas, felicitaciones de figuras como Alberti, Gregorio Marañón, Jardiel Poncela, Buero Vallejo, etcétera.

LORENZACCIO, MONTAJES DE
Teatro Poliorama de Barcelona, del 29 de mayo al 30 de junio de 1989.
Exposición fotográfica sobre diferentes montajes realizados en Francia sobre la obra de Lorenzaccio.

MÁSCARAS
Andana de la Casa de Cultura del Ayuntamiento de Quart De Poblet (Valencia), del 20 de enero al 4 de febrero de 1989.
Exposición de máscaras realizadas por los alumnos del curso de "Construcción de máscaras", impartido por Josep Palanca.

MÁSCARAS
Casa Municipal de la Cultura del Ayuntamiento de Alcobendas (Madrid), del 1 al 9 de febrero de 1989.
Exposición de máscaras realizadas por Luis González Carreño.

VI MOSTRA DE TEATRO DA MANCOMUNIDADE "XENERACION NOS"
El Ferrol (La Coruña).
Exposición de decorados, vestuarios y otros elementos de varios montajes del Centro Dramático Galego.

EL MUNDO DEL TEATRO
Callejón de los Bolos en Jerez de la Frontera (Cádiz), del 17 al 31 de mayo de 1989.
Variada muestra de carteles anunciadores de obras teatrales presentadas en los más diversos países; así como programas de mano de certámenes, y cursos de teatro; fotografías, máscaras y marionetas, vestuarios, escenografías, etcétera.

QUINCE AÑOS DE "ELS COMEDIANTS"

Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria, abril de 1989.
Elementos, fotografías y filmaciones de los distintos montajes realizados por esta compañía durante los quince años de su existencia.

PROYECTO DE CREACIÓN DEL TEARTO GARCÍA LORCA

En el mes de marzo en el Palau Güell de Barcelona y en el mes de abril en el Teatro María Guerrero de Madrid, así como en otras ciudades españolas.
Exposición formada por casi doscientos dibujos del pintor Frederic Amat, y dos maquetas diseñadas pcr el escenógrafo Fabiá Puigserver, que reflejan el frustrado proyecto de la creación de Teatro Federico García Lorca, una especie de barraca itinerante, muy al gusto del poeta.

ROMANCERO GITANO

Casa-Museo de García Lorca de Fuentevaqueros (Granada), en el mes de enero de 1989.
Exposición sobre el célebre libro del poeta granadino, al cumplirse el sesenta aniversario de su publicación. Incluye muestras de autógrafos y dibujos del autor, primeras ediciones, impresos, fotografías desconocidas, y traducciones y dibujos del pintor Manuel Ángeles Ortiz, entre otros documentos.

TEATRO-JARDÍN: BESTIARIUM

Casino de la Exposición (Sevilla), del 26 de junio al 30 de julio de 1989.
Exposición basada en un texto poético de Rüdiger Schöttle que describe un jardín teatral barroco imaginario en el que se funden el mundo natural y el artificial.
La exposición se inauguró en enero de 1989 en el Institute of Contemporany Art Museum, en Long Island City, en Nueva York.

EL TEATRO JUAN BRAVO

Segovia, durante el mes de junio de 1989.
Exposición realizada por los periodistas Fernando Aranguren, Aurelio Martín y Angélica Tagarro, que recoge los hechos más destacados de la historia del Teatro Juan Bravo, desde su inauguración en 1918 hasta su cierre en 1983, previo a las obras de rehabilitación.

EL TEATRO EN LA PINTURA NAÏF

Teatro Albéniz de Madrid, del 14 de marzo al 1 de mayo de 1989.
Exposición que recoge ochenta obras pictóricas de estilo "naif", de diferentes autores, cuyo tema principal es algún aspecto teatral.

TEMPORADA TEATRAL 1988-1989 EN BARCELONA

Palau Güell del Insituto de Teatro de Barcelona, noviembre de 1989.
Esta es una muestra que se hace habitualmente —esta es la cuarta edición—, y en la que, mediante un montaje fotográfico y textual, se ofrece una visión sintetizada de la vida teatral de Cataluña en cada temporada.

TÍTERES MONTICELLI

Sala de exposiciones de la CAPA, de Alicante, con motivo del Festival Internacional de Títeres.
La muestra está compuesta por unas trescientas piezas muy representativas, reunidas, durante cinco generaciones, por esta familia de titiriteros, una de las más tradicionales y conocidas de la Italia septentrional.

Premios

(Para ordenar las distinciones se ha seguido el siguiente criterio: según orden alfabético del nombre dado al premio —certamen, concurso, festival, medalla, muestra, premio, premios y semana— y dentro de cada categoría, por número de edición, en sentido creciente.)

CERTAMEN DE TEATRO ROMEA 89. MURCIA

Organiza: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Murcia.

Mejor espectáculo: *Don Juan en los infiernos*, de la Compañía Juan de Ibarra.

Mejor director: Eugenio Martínez, por la obra *La don-juanía*.

Mejor actriz: María Luisa Ferrer, en la obra *La don-juanía*.

Mejor actor: Juanjo Ferrer, en la obra *Don Juan en los infiernos*.

Mejor intérprete secundario: Pepa Vázquez, en la obra *Don Juan en los infiernos*.

Mejor escenografía: *La figura de Don Juan*, del grupo Pandora.

II CERTAMEN LITERARIO DE TEATRO INFANTIL Y JUVENIL "TEATRO GUERRA"

Convoca la Asociación de Amigos de la Cultura de Lorca y Cajamurcia.

El cisne negro, de Fernando Almena y Santiago.

Finalistas: *Gesta*, de Carles Dinarès Turell, y *Los cuentos, cuentos son*, de Alberto Miralles.

II CERTAMEN DE TEATRO AFICIONADO DE TORRECILLA DE LOS ÁNGELES (Cáceres)

Organiza el Ayuntamiento de Torrecilla de los Ángeles, con la colaboración de la Consejería de Cultura, la Diputación Provincial de Cáceres y Caja de Cáceres.

Primer premio: Grupo Carasio, de Don Benito (Badajoz), por *Habitación compartida*.

Segundo premio: Grupo Amanecer, de Piornal (Cáceres), por *Don Armando Gresca*.

Mejor actor: Juan Carlos Parejo, por *Habitación compartida*.

II CERTAMEN DE TEATRO NO PROFESIONAL CIUDAD DE DENIA

Concede el Ayuntamiento de Denia.

Mejor grupo: Amarión, de Almoradí.

Mejor director: Andrés Oliver, del grupo Amarión.

Mejor interpretación femenina: María Teresa García, del grupo Amarión.

Mejor interpretación masculina: Lorenzo Zanón, del grupo La Drusa.

Mejor actor de reparto: José Antonio Benítez, del grupo Carasses.

Mejor actriz de reparto: Pepa Sarrió, del grupo Carasses.

III CERTAMEN COREOGRÁFICO DE MADRID

Organiza Paso a Dos.

Primer premio: *Kytatioh*, de Pedro Berdayes, y *En-fim*, de Clara Andermatt.

Tercer premio: *Frágil*, de Artur Villalba.

Mejores bailarines: Almudena Garrido, Fernando Vera y Jordi Cortés.

III CERTAMEN PROVINCIAL DE TEATRO PARA AFICIONADOS. VITIGUDINO (Salamanca)

Organiza la Asociación Sociocultural de Vitigudino, con la colaboración del Ayuntamiento de Vitigudino, Diputación Provincial de Salamanca, Junta de Castilla y León, Caja de Ahorros de Salamanca y "La Gaceta Regional".

Primer premio: La Colmena, de Béjar (Salamanca)

Segundo premio: Eton-Teatro, de Salamanca.

Tercer premio: Zozobras, de Salamanca.

Cuarto premio: Atalaya, de Fuenteaguinaldo (Salamanca).

Quinto premio: Boliche, de Aldea del Obispo (Salamanca).

Mejor actriz: Eva Trancón, de Eton-Teatro, por *La Navaja*.

Mejor actor: Jesús García, de La Colmena, por *Fuera de quicio*.

III CERTAMEN DE TEATRO DE MIJAS (Málaga)

Organiza la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Mijas (Málaga).

Primer premio: Nuevo Teatro de Aragón, por *El médico a palos*, de Molière.

Segundo premio: Teatro Estable de Granada, por *Cristóbal Colón, de la sombra a la luz*, de Fernando Cobos.

Tercer premio: Centro Dramático de Getxo, por *Farsas maravillosas*, de Alfonso Zurro.

Premio a la mejor actriz: Ana Franco, por *La otra historia de María de la Oli*, de María Auxiliadora Toro y Juan Jurado.

IV CERTAMEN DE TEATRO JOVEN DE SEVILLA

Organiza el Área de Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Sevilla.

Primer premio: Albanta Acción, de Cádiz, por la obra *M. Buterfly*.

VI CERTAMEN LITERARIO DE SANTURTZI. TEATRO BREVE

Convoca el Ayuntamiento de Santurtzi (Vizcaya).

Obras seleccionadas en castellano:

Los jardines sumergidos, de Jorge Díaz.

La boda de medianoche, de Jerónimo López Mozo.

La ficha negra o *Rien ne va blues*, de Luis Riaza.

Un poco de oxigeno, por favor, de Pedro Catalán.

Pedazo de Sara, de Josu Montero.

Obras seleccionadas en éuskera:

Saltxitxarik ez, de Xabier Zorroza.

Gaurko astiak, de Manu López.

Rosamariren ibilerak eta abelerak, de Xabier Mendiguren.

X CERTAMEN LITERARIO CIUDAD DE ALCÁZAR. TEATRO

Convoca la Casa Municipal de Cultura de Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

Aquiles entre los muros de Troya, de Germán Díez Barrio.

XI CERTAMEN NACIONAL DE TEATRO ARCIPRESTE DE HITA

Organiza la Asociación Cultural Alcarreña, con la colaboración de la Diputación Provincial de Guadalajara.

Mejor grupo: Ensayo 100, con *La revolución*, de Isaac Chocrón.

Mejor actor: José Luis Díaz, por la obra *Equus*, de Peter Shaffer.

Grupo más popular (votación del público): Ensayo 100.

Mejor director: Jorge Eines, por *La revolución*.

Mejor montaje escénico: *Historia de un caballo*, de Tolstoi, por el Grupo Centro Municipal de Montcada (Valencia).

Mejor actriz de reparto: Susana Nieto, del Grupo La Farándula.

Mejor actor de reparto: Miguel Torres, del grupo Ensayo 100.

CONCURSO MOSTRA DE TEATRO INFANTIL GALEGO "XENERACION NOS" 1989

Organiza la Mancomunidad de Municipios de la Ría de Ferrol.

O Merlo Branco, de Cándido Pazo González.

CONCURSO DE TEXTOS TEATRALES MARQUÉS DE BRADOMÍN 1989

Convoca el Instituto de la Juventud.

Primer premio: *El color del agua*, de Maximino Rodríguez Rodríguez.

Accésits: *Si piensas en Nietzsche*, de Margarita Sánchez Roldán, y *Todo está en el joyero de la abuela*, de Juan Antonio Mayorga Ruano.

Recomendada la publicación de *Orleans*, de Mariano Gracia Rubio.

II CONCURSO DE AUTORES DE TEATRO CORTO E INÉDITO

Convoca la Sociedad Casino de Ibiza.

Dotación del Premio: Caja de Pensiones.

Primer premio: *Un hombre en el armario*, de Vicente Valero Riera.

Segundo premio: *Declaració mùtuta d'amor*, de Joan Guasp Vidal.

IV CONCURS DE PROJECTES TEATRALS

Convoca el Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

Miles Gloriosus, de Plauto, presentado por Pitus Fernández.

Accésit: Rafael Durán i Domenge, por el proyecto *Assaig d'Hac*, de Peter Handke.

IV CONCURSO DE TEATRO ÁNGEL GUIMERÁ. VENDRELL (Tarragona)

Organiza la Liga Vendrellenca, con la colaboración de la Generalitat de Cataluña, la Diputación de Tarragona y el Ayuntamiento de Vendrell.

Primer premio: Elenc Artístic Arborecenc de L'Arboç de Penedés, por *Roses roges per a mi*, de Jean O'Casey.

Segundo premio: Secció de teatre del Casal de Sant Pere de Terrasa, por *Les Troianes*, de Eurípides.

Tercer premio: Grup de Teatre del Centre de Llorenç del Penedés, por *John Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen.

Premio a la mejor escenografía: Elenc Artístic Arborecenc, por *Roses roges per a mi*.

Premio a la mejor dirección: Joan Vallés.

Premio al mejor actor: Josep Roquer.

Premio a la mejor actriz: Rosa Torrents, Esther Ràfols y María Alegre.

V CONCURS DE TEATRE AMATEUR "CIUTAT DE TÁRREGA". TÁRREGA (Lérida)

Organiza: Benefica Agrupació Teatral (BAT).

Mejores grupos: La secció de Teatre del Casal de Sant Pere de Terrassa y Centre Moral i Cultural del Poble Nou de Barcelona.

Mejor dirección: Anselm Marcet, por *Las troyanes*.

Mejor actor principal: Magí Mañe.

Mejor actriz principal: Rosa Torrens.

Mejor actor secundario: Jaume Fábregas.

Mejor actriz secundaria: Neus Marcet.

Mejor presentación estética: *La rambla de las floristas*.

X CONCURSO DE TEATRO BREVE

Convoca la Escuela Dramática Galega de La Coruña.

As aguas mudas, de Imma A. Souto.

II FESTIVAL DE TEATRO JUAN DE PADILLA. NOVÉS (Toledo)

Organizado por la Peña Recreativo-Cultural "El Porrón", con la colaboración del Ayuntamiento de Novés y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Mejor grupo: Azabache, de Navalcarnero, por *El hombre de las cien manos*, de Luis Matilla.

Mejor director: Julio Rotonno, de Azabache, por *El hombre de las cien manos*.

Mejor actor: Íñigo Benítez, del grupo Raíces, de Bargas, por *Pisito de solteras*, de Jaime de Armiñán.

Mejor actriz: María del Carmen Camacho, del grupo Tarantos, de La Puebla de Montalbán, por *Agnus Dei*, de John Pielmeier, y Noemí Gutiérrez, de Azabache, por *El hombre de las cien manos*.

Mejor actor secundario: Francisco José, de Petra Corral, por *Cuidado con las personas formales*, de Alfonso Paso.

Mejor actriz secundaria: Fátima Colomo, de Azabache, por *El hombre de las cien manos*.

Mejor montaje: Azabache, de Navalcarnero, por *El hombre de las cien manos*.

MEDALLAS DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES (AÑO 1988)

Concede el Ministerio de Cultura.

José Luis Alonso.
María de Ávila.
William Layton.
Imperio Argentina.

MEDALLAS DE PLATA AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES (AÑO 1988)

Concede el Ministerio de Cultura.

Trinidad Flandorfer Borrull.
José de Udaeta.
Antonio Sendras Pérez.
Rafaela Aparicio.
Margarita Calahorra.

MEDALLAS DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES (AÑO 1989)

Concede el Ministerio de Cultura.

Luis Escobar.
Joan Magriña.
Conchita Montes.
Amparo Rivelles.

I MUESTRA DE TEATRO DE BARRIOS DE MADRID

Organizada por el Ayuntamiento de Madrid.

Primer premio: *El sorteo de Casina*, por el Teatro del Duende.

Segundo premio: *Historias de la historia del zoo*, por la compañía Dondestá Tomás, y *La cantante calva*, por el grupo Abathar.

PREMIO ABC DE ORO 1989

Concede el diario "ABC".

María Manuela Reina, por su excepcional labor y su decisiva aportación a la dramaturgia.

PREMIO ANDALUCÍA DE TEATRO 1988

Concede la Junta de Andalucía.

Festival Internacional de Teatro de Granada.

PREMIO ANDALUCÍA DE TEATRO 1989

Concede la Junta de Andalucía.

Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

PREMIO DE AYUDAS A LA PRODUCCIÓN DE ESPECTÁCULOS TEATRALES Y MUSICALES 1989

Convoca la Diputación de Valencia.

Infantillatges (Chiquilladas), presentado por las compañías L'Om Teatre y CGT (Compañía de Gestión Teatral).

Accésit: *El río de la luna*, de Pep Llopis.

PREMIO BRAVO DE TEATRO 1989

Concede la Conferencia Episcopal Española, a través de la Comisión de Medios de Comunicación Social.

José María Rodero.

PREMIO CALDERÓN DE LA BARCA 1989

Convoca el Ministerio de Cultura, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

Desierto.

Accésits: *Mal bajío*, de Elena Cánovas Vacas, y *La tienda*, de Antonio Velasco.

PREMIO CÁMARA DE COMERCIO E INDUSTRIA DE MADRID AL EMPRESARIO. 1989

Concede la citada institución.

Lina Morgan, actriz y empresaria.

PREMIO FOTOGRAMAS DE PLATA 1989

Concede la revista "Fotogramas".

La Cubana, por la obra *Cómeme el coco, negro.*

PREMIO FUENTE DORADA DE TEATRO INFANTIL Y JUVENIL

Convoca la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular.

Primer premio: *Pelos azules,* de Francisco Sánchez Muñoz y Fidel Villegas Gutiérrez.

Segundo premio: *La indocumentá,* de José Jiménez Jiménez.

PREMIO JAVIER BUENO A LA MEJOR LABOR ESPECIALIZADA DE TODA UNA VIDA

Concede la Asociación de la Prensa de Madrid.

Lorenzo López Sancho, crítico teatral.

PREMIO LOPE DE VEGA 1989

Convoca el Ayuntamiento de Madrid.

Desierto.

Accésit: *Carmencita Revisite,* de Santiago Martín Bermúdez.

PREMIO MARGARITA XIRGU 1989

Concede la Asociación Cultural Peña Carlos Lemos de Barcelona.

Rosa Novell.

PREMIO MIGUEL MIHURA

Concede la Sociedad General de Autores.

A la mejor actriz de la temporada 88/89: Rafaela Aparicio, por su interpretación en *Mala yerba,* de Rafael Mendizábal.

PREMIO NACIONAL DE DANZA 1989

Concede el Ministerio de Cultura, a través del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).

Víctor Ullate.

PREMIO NACIONAL DE TEATRO BREVE

Organiza la librería alicantina Al-Ándalus.

Jorge Díaz.

PREMIO "OJO CRÍTICO - SEGUNDO MILENIO" DE TEATRO

Concede Radio Nacional de España.

Ex aequo: Verónica Forqué y Kiti Manver, por su interpretación del mismo personaje en la obra *¡Ay, Carmela!*

Menciones: autor teatral, Sergi Belbel, por *Minim.Mal Show;* director, Ernesto Caballero, por *Squash* y *Sol y sombra;* escenógrafo, Simón Suárez, por la ópera *Fígaro,* e iluminador, Juan Gómez, por *Frank V, Medea, Don Gil de Alcalá* y *El alcalde de Zalamea.*

PREMIO ROSA AGUIRRE

Instituido por el Aula de Cultura de Getxo (Vizcaya).

Aintza Uriarte, por su interpretación en *La madre pasota.*

PREMIO SEBASTIÀ GASCH DE MUSIC-HALL I ARTS PARATEATRALS 1988-1989

La Cubana, por *Cómeme el coco, negro.*

PREMIO DE TEATRO DEL CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA 1989

Concede el Cabildo Insular de Gran Canaria.

Titania, reina madre, de Orlando Alonso Suárez.

PREMIO DE TEATRO ENRIQUE LLOVET 1989

Convoca el Área de Cultura de la Diputación de Málaga.

Ex aequo: Miguel Medina Vicario, por *Ácido lúdico,* y José A. Garriga Vela, por *Formas de la huida.*

PREMIO DEL TEATRO FESTIVAL DE MÉRIDA

Desierto.

PREMIO VALLADOLID "AMIGOS DEL TEATRO"

Concede la Asociación "Amigos del Teatro" de Valladolid.

Lola Herrera, por su interpretación en *Cinco horas con Mario.*

PREMIOS ADE Y SEGISMUNDO 1989

Concede la Asociación de Directores de Escena (ADE).

Premio Segismundo: Fabià Puigserver.

Premio ADE: José Luis Alonso, por la dirección de *El alcalde de Zalamea.*

PREMIOS DE LA ASSOCIACIÓ DE ACTORS I DIRECTORS DE CATALUNYA

Concede la Associació de Actors i Directors de Catalunya.

Mejor espectáculo de la temporada: *Mar i cel,* de la compañía. Dagoll Dagom.

Mejor actor o actriz protagonista: Angels Gonyalons, en *Mar i cel.*

Mejor actor o actriz de reparto: Ex aequo Ramón Teixidor y Joan Borrás.

Trayectoria artística: Rafael Angalada.

Textos teatrales: desierto.

Menciones: *Noche de locos* y *Agradolç.*

Medios de comunicación: "Diari de Barcelona".

PREMIOS CASTILLA-LA MANCHA TEATRO 1989

Convoca la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Ex aequo: *La incierta luz de las sombras,* de Antonio Velasco Sánchez, y *La ciudad, noches y pájaros,* de Alfonso Plou.

PREMIOS CENTENARIO. TEATRO

Concede Caja Badajoz.

El desasosiego, de Jorge Díaz.

PREMIS CRITICA SERRA D'OR 1989

Concede la revista "Serra d'Or".

Mejor proyecto cultural: Teixidors Teatreneu.

Mejor texto: *Cavalls de mar,* de Josep-Lluís y Rodolf Sirera.

Mejor espectáculo: *Set i mig,* de la Gàbia y Joan Ollé.

Mención al trabajo de investigación: Zotal.

PREMIOS DE LA CRÍTICA TEATRAL DE BARCELONA. TEMPORADA 1988-1989

Concede un jurado de críticos de teatro de Barcelona.

Mejor espectáculo: *Cómeme el coco, negro,* de La Cubana.

Mejor espectáculo extranjero: *Seis personajes en busca de autor,* de la Escuela de Arte Dramático de Moscú.

Revelación de la temporada: ex aequo, Laura Conejero, por *Elsa Schneider,* y Esther Formosa, por *La Canyi.*

Mejor interpretación: Franco di Francescoantonio, por *Lettera al padre.*

Mejor edición: *Vueltas al tiempo,* de Arthur Miller, publicado por Tusquets.

Premio extraordinario por sus veinticinco años de autor a Josep Maria Benet i Jornet.

Menciones especiales: Pep Cortés, por el Garibaldi de *La força del costum* y el profesor Freud de *Vador;* Fabià Puigserver, por la escenografía de *Les noces de Fígaro;* Chass Llach, por la renovadora labor de la caracterización teatral; Compañía Petit Comitè, por la banda sonora de *Objeto de mi vida;* Pep Vila, por la edición del libro *Teatre Rossellonès. Segles XVII-XVIII,* y Joaquim Horta y Manuel de Seabra, por la traducción del *Teatre Complet* de Maiakovski.

PREMIOS ERCILLA DE TEATRO 1988

Convoca el Hotel Ercilla de Bilbao.

Mejor interpretación femenina: Núria Moreno, por *Alice,* montaje de la compañía de Lindsay Kemp.

Mejor intérprete masculino: Jesús Puente, por *La Celestina,* montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Premio revelación: Itziar Lazcano, por su interpretación en la obra *Dulce puta,* que ofreció el grupo Tránsito 2.

Mejor creación dramática de la temporada: *La serva amorosa, de Goldoni, dirigido por Luca Ronconi.*

Mejor espectáculo teatral: Alhucema, de la compañía La Cuadra.

Mejor grupo teatral vasco: Karraka, por su montaje *Okupado.*

Mejor labor teatral: Carlos Cytrynowski, por su labor escenográfica en las obras *La Celestina* y *Antes que todo es mi dama.*

Se entregó una placa de reconocimiento a la veterana actriz Aurora Redondo, por su dilatada dedicación al teatro.

PREMIOS ERCILLA DE TEATRO 1989

Convoca el Hotel Ercilla de Bilbao.

Mejor interpretación femenina: Charo López, por *Hay que deshacer la casa,* de Sebastián Junyent.

Mejor intérprete masculino: José Luis Gómez, por *Azaña, una pasión española.*

Premio revelación: grupo Casting, por *Amantes y otros extraños.*

Mejor creación dramática de la temporada: *El hombre deshabitado,* de Rafael Alberti, dirigido por Emilio Hernández.

Mejor espectáculo teatral: *La nuit,* del grupo Els Comediants.

Mejor grupo teatral vasco: Bederen 1, por su montaje *El relevo,* de Gabriel Celaya.

Mejor labor teatral: ex aequo, Aula de Cultura de Getxo y el Instituto Francés de Bilbao.

Accésit: Concha de la Casa, directora del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

PREMIOS DEL ESPECTADOR DE TEATRO DE REUS 1988

Concede la Associació d'Espectadors de Teatre de Reus (AET):

Mejor espectáculo: *Todos eran mis hijos,* de Producciones Ángel García Moreno.

Mejor director: Ángel García Moreno, por *Todos eran mis hijos.*

Mejor actriz: Carme Sansa, por *Joc de dos.*

Mejor actor: Agustín González, por *Todos eran mis hijos.*

Premio especial al Teatro Lliure de Barcelona por su trayectoria y aportación al teatro en Catalunya.

PREMIOS LITERARIOS DEL PAÍS VASCO 1989. TEATRO

Convocados por el Gobierno vasco.

Falstaff no cree en la otra vida (pero juega con ella), de Francisco Javier Gil.

PREMIOS NACIONALES 1988

Concede el Ministerio de Cultura, a través del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).

Teatro: Emilio Burgos y Josep María Flotats.

Danza: Víctor Ullate.

PREMIOS NACIONALES 1989

Concede el Ministerio de Cultura, a través del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música)

Teatro: José Estruch y José Sanchis Sinisterra.

Danza: Ana Laguna.

Circo: Cristina Segura (Pinito del Oro).

PREMIS NACIONALS DE TEATRE I DANSA 1989

Convoca la Generalitat de Catalunya y la Diputació de Barcelona.

Premi Ignasi Iglésias de textos teatrals i inèdits: desierto; Accésits: *Felip i el Nigromant,* de Josep Frances López, y *Home perplex,* de Raimon Avila.

Premi Josep M. de Sagarra de traduccions inèdites de textos teatrals al català: Lluís-Antón Baulenas, por la traducción de *Donar al Cèsar,* de Marguerite Yourcenar; Accésit: Jordi Arbonés, por la traducción de *Qui té por de Virginia Wolf?,* de Edward Albee.

Premi Adriá Gual (Projectes de muntatge): Agustí Estadella, por *Ficus,* de F. Rodríguez Pereira.

Premi Ricard Moragas (Coreografies de dansa): Carles Salas, por *El principio es el fin.* Segundo premio: Marco Berriel, por *La alfombra persa.*

Premi Nacional d'Arts Escéniques 1989: Feliu Formosa.

Premi Nacional d'interpretació teatral i de dansa 1989: compañía La Cubana.

PREMIOS DE TEATRO HOTEL MELIÁ PARQUE DE VALLADOLID. TEMPORADA 1988-1989

Concede el Hotel Meliá Parque de Valladolid.

Mejor autor: Ana Diosdado por, *Los ochenta son nuestros.*

Mejor actriz: Aurora Redondo, por *Cartas de mujeres.*

Mejor actor: Agustín González, por *Todos eran mis hijos.*

Mención especial actor revelación: Carlos Domingo, del Teatro Estable de Valladolid, por *La llamada de Lauren.*

PREMIOS VILLA DE MADRID 1989

Convoca el Ayuntamiento de Madrid.

Premio María Guerrero a la mejor actriz del año: Julia Gutiérrez Caba, por *Leyendas* y *El manifiesto.*

Premio Rafael Calvo al mejor actor del año: Carlos Hipólito por *Largo viaje hacia la noche.*

I PREMIO RAFAEL MIJARES DE TEXTOS TEATRALES

Convoca la Asociación Amigos de la Escena de Avilés (Asturias).

Un interrogatorio, de Pascual Antonio Beño Galiana.

I PREMIO DE TEATRO CIUDAD DE SEGOVIA

Convoca el Ayuntamiento de Segovia.

Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman, de Alfonso Sastre.

I PREMIO DE TEATRO ELOY FERNÁNDEZ DE LA PEÑA

Organiza la Asociación de Amigos del Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Finalistas: *Escorial 2089,* de Antonio Guisado, y *Basura,* de Pedro Catalán.

I PREMI DE TEATRE SANT MARTÍ

Convocado por Focus Serveis Teatrals y el Ayuntamiento de Barcelona.

Pablo Ley Franceli, por su obra *Se está haciendo muy tarde.*

Finalista: *Barlovento,* de Eduardo Ladrón de Guevara.

II PREMIO ÁLVARO CUNQUEIRO DE TEXTOS TEATRALES 1989

Convoca la Consellería de Cultura e Deportes de la Xunta de Galicia.

Azos de esguello, de Euloxio Rodríguez Ruibal.

II PREMIO LITERARIO DE TEATRO MEMORIAL ANTONI SANTOS I ANTOLÍ

Convoca la Federació de Grups Amateurs de Teatre de Catalunya.

El fill de l'Al Cigrone, de Josep Bras.

III PREMIO DE TEATRO A BIBLIOTECA DO ARLEQUÍN

Convocan Ediciones "Sotelo Blanco" y el Ayuntamiento de Santiago.

A casa dos afogados, de Miguel Anxo Fernán Vello.

III PREMI TEATRE PRINCIPAL DE TEXTOS ESCÉNICOS

Convoca: Consell Insular de Mallorca.

Habitació 309, de Guillem Cabrer.

IV PREMIO 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: José Luis Alonso de Santos.

Premio regional: Acuario Teatro de Málaga.

Premio provincial: Antonio Estrada, del taller municipal de teatro de San Fernando.

Premio de la revelación: Albanta Acción de Cádiz.

Mejor trayectoria profesional: Salvador Távora, director del grupo de teatro La Cuadra de Sevilla.

Mejor promoción teatral en Andalucía: Ramón López, concejal de Cultura de Palma del Río.

Premio a la promoción nacional: revista "El Público".

IV PREMI FRANCESC VICENC GARCÍA. TEATRO

Convoca el Ayuntamiento de Tortosa.

Crònica d'una ciutat, de Carles Maicas y Feliu Plasència.

V PREMIO MARGARITA XIRGU DE TEATRO RADIOFÓNICO

Convocan Radio Nacional de España-Radio Exterior y el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Vida y pasión de el gordo y el flaco, de Luis Sepúlveda.

VII PREMIO DE TEATRO INFANTIL Y JUVENIL

Convoca la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (AETIJ).

Caballos de plata, de María Teresa Aretzaga.

Accésits: *La batalla*, de Manuel Alonso Alcalde, y *La Mandrágora*, de Luis Lázaro.

XIV PREMI BORNE DE TEATRE 1989

Convoca la Sociedad del Circle Artístic de Ciutadella.

Cuidados intensivos, de Eduardo Ladrón de Guevara.

XIX PREMIO TIRSO DE MOLINA

Convoca el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

El viaje de los cantores, de Hugo Salcedo.

IV PREMIOS TEATRO ESPAÑOL DE MONTAJES TEATRALES, ESCENOGRAFÍAS Y FIGURINES

Convoca el Teatro Español del Ayuntamiento de Madrid.

Primer Premio de Montajes Teatrales: *Cartas de Berta*, de Tennessee Williams, dirigido por Paula Borrell.

Mención: Reyes Moleres, por su interpretación de la Mujer en la obra *Háblame como la lluvia*, de Tennessee Williams.

Primer Premio de Escenografía: desierto.

Segundo Premio de Escenografía: maqueta de *Simum*, de August Strindberg, realizada por Mariano Esteve Morales.

Primer Premio de Figurines: *Peer Gynt*, de Henri Ibsen, realizado por Rafael Garrigos.

Segundo Premio de Figurines: *César y Cleopatra*, de Georges Bernard Shaw, realizado por Anna Solanilla i Roselló.

XII PREMIOS DE LA ASOCIACIÓN INDEPENDIENTE DE TEATRO DE ALICANTE 1989

Concede la Asociación Independiente de Teatro de Alicante.

Mejor actor: Pep Munné, por la obra *Danny i Roberta*.

Mejor actriz: Silvia Munt, por la obra *La nieta del sol*.

Mejor dirección: Francisco Nieva, por la obra *Corazón de arpía*.

Mejor espectáculo: *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi Pirandello, producido por el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana.

Premio especial: Aurora Redondo.

XIV PREMIO. CIUTAT DE BARCELONA 1989

Concede Ayuntamiento de Barcelona.

Artes Escénicas: Teatro Fronterizo.

I SEMANA DE TEATRO DE ACEUCHAL (Badajoz)

Organiza el grupo de teatro Acebuche, con la colaboración de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Aceuchal.

Premio al mejor montaje: Jachas, de Torrejoncillo (Cáceres), por *Fuera de quicio*, de José Luis Alonso de Santos.

Premio a la mejor interpretación femenina: Montse Fernández, del grupo Rastrojo, de Calamonte (Badajoz), por *Agnus Dei*, de John Pielmaier.

Premio a la mejor interpretación masculina: José Parrilla, del grupo Dueto, de Badajoz, por *¿Juegas?*

Final de partida

ANTONIO GARISA

Falleció el 8 de agosto en Madrid a causa de una enfermedad renal. Había nacido en Zaragoza en 1916, en una familia sin antecedentes artísticos. Debutó en el verano de 1939 con Casimiro Ortas en *La tela,* una obra de Muñoz Seca, en el Teatro Romea de Murcia. Siempre en papeles cómicos formó parte de las compañías de Nicolás Navarro, Martí Pierrá, Martínez Soria y José Isbert. En 1948 pasó a ser primera figura de revistas y comedias musicales en el Teatro Moratín y en La Latina, ambos de Madrid. Cómico "de raza" impuso pronto su voz quebrada y su hacer expresionista, especializándose en bonachones con aire pueblerino. En 1951 rodó su primera película, *Esa pareja feliz,* de la mano de Bardem y Berlanga, a la que seguirían títulos como *Adiós Mimí Pompón, La venganza de don Mendo,* una versión cinematográfica de *Las Leandras, El tigre de Chamberí, Dulcinea,* hasta un total de más de 70 producciones que cubren los años sesenta, setenta y ochenta del cine español. Alternando cine y teatro forma, en 1962, su propia compañía con la que recorrería toda España e Hispanoamérica haciendo reír a los espectadores. Obras como *Las entretenidas, Este cura, El violinista en el tejado,* o *Los habitantes de la casa deshabitada* forman parte ya de la historia de la comedia española, un género del que el actor afirmaba que "se defiende de siempre, a pesar de que es el más vapuleado por la crítica". Premio Nacional de Teatro por *Dulcinea y los derechos de la mujer, la pequeña pantalla afianzó definitivamente su popularidad en series como Treinta grados a la sombra, Tú, tranquilo* o *El último café.* Tras varias intervenciones quirúrgicas a lo largo de 1986 y 1987 asumió su último trabajo: el protagonista de la comedia *Los caciques* en la que estuvo hasta el último momento. Poseedor de eficacísimos resortes humorísticos, el actor, que se autodefinía "feo, católico y sentimental", como el valleinclanesco Marqués de Bradomín, que amaba el teatro clásico y defendió la parodia, hizo su último mutis.

FELIPE PEÑA

Fue uno de los más veteranos y conocidos actores de la escena barcelonesa y de esa faceta oscura, el doblaje, en catalán y castellano. Murió el 9 de abril en Barcelona a causa de un infarto de miocardio. Había nacido en 1921 en el barcelonés barrio de Gràcia, donde inició también su actividad teatral. En 1984 entró a formar parte del cuadro escénico de Radio Nacional, en el que permaneció durante veinte años. En su faceta de doblador cinematográfico prestó su voz a actores como Rex Harrison, Anthony Quinn, Laurence Olivier, Robert Mitchum o Topol, y formó a generaciones de dobladores, entre los que era conocido como "maestro de maestros". En 1980 regresó a los escenarios donde interpretó *María Rosa,* de Guimerà; *L'Ópera de tres rals. Pel devant i pel darrera, Ai, doctor quina neurosi,* o la última: *La gran il.lussió,* en el Centre Dramàtic de la Generalitat, bajo la dirección de Hermann Boninn. Fue, asimismo, figura habitual en los espacios dramáticos de televisión, donde hizo obras como *Salomé* o *El tragaluz.* Casado con la actriz Montserrat Carulla, una de sus hijas es Victoria Peña, también actriz.

INMA DE SANTIS

Finalizaba el año cuando murió Inmaculada Santiago Pino, su nombre completo. El 21 de diciembre un accidente de coche en el desierto del Sahara acabó con la vida de la actriz, que se encontraba de vacaciones. Había nacido en Madrid en 1959 y casi toda su vida estuvo dedicada al mundo artístico. Su carrera comenzó a los cinco años al ser elegida, entre más de dos mil aspirantes, para encarnar un papel en la película *El niño y el muro.* A partir de ese momento y hasta los dieciocho años alternó sus estudios con la interpretación, interviniendo en más de veinte filmes y en numerosos espacios dramáticos televisivos. *El otro árbol de Guernica* es uno de sus títulos más conocidos de esa época. Decidió dejar el cine porque no le interesaban los papeles que le ofrecían y se matriculó en Ciencias de la Información, donde se licenció en la rama de Imagen. Trabajó como anotadora en dos películas, en 1986 realizó su primer cortometraje, *Eulalia,* que obtuvo el primer premio del festival de Alcalá de Henares y otro galardón en el IX Festival de Cine Independiente de Elche. Rodó un vídeo para el Instituto de la Mujer con el título de *Seis mujeres, seis,* y durante todo ese tiempo no abandonó el teatro, en el que participó en montajes como *Del rey Ordás y su infamia, La herida del tiempo o El castigo sin venganza.* En los últimos tiempos, centrada en el mundo audiovisual, presentó en televisión el programa *Fin de semana,* y dirigió y presentó *El tiempo en que vivimos,* espacio que terminaba su emisión el 26 de diciembre.

JOSÉ MARÍA SEOANE

Murió en Madrid el 7 de julio a causa de una insuficiencia renal. Su historia artística está ligada, preferentemente, al teatro, en el que se inició en su colegio de Vigo, ciudad en la que nació en 1914. Tras realizar los estudios de perito mercantil se concentró en su verdadera vocación: la escena, y fundó una sociedad con el nombre de Martín Codex, actor gallego del siglo XV, con la que interpretó obras de Pemán, Casona y Lope de Vega, entre otros. Durante la guerra civil perteneció al denominado Teatro Nacional, dirigido por Luis Escobar, en el que intervino en el auto sacramental *El hospital de los locos,* y en el que consiguió su primer éxito en el personaje de Segismundo de *La vida es sueño.* Finalizada la lucha, Escobar le reclamó para el María Guerrero, donde se incorporó como primer actor especializado en verso. Entre este teatro y el Español transcurrieron veinte años de su carrera, con títulos como *Otelo, Cirano, Fausto, Don Juan Tenorio, Antigona o Fuenteovejuna,* y llegó a estar considerado como uno de los mejores intérpretes de teatro clásico. Fue también uno de los galanes del cine español, con más de cincuenta películas, entre las que se encuentran *Mariona Rebull, La doncella de la duquesa, Porque te vi llorar* o *Primer amor.* Casado con la actriz Rosita Yarza, en los últimos tiempos realizó varias campañas culturales, llevando el teatro a las fábricas, colegios y residencias de toda España, a través de un espectáculo antológico en el que se mezclaban Calderón, Lope, Benavente o los Quintero. Estaba en posesión de la medalla de oro de Bellas Artes y era comendador de la Orden de Cisneros.

CARMELO SEYÉS

A mediados de febrero el mundo del transformismo perdía a uno de sus representantes. Carmelo Seyés falleció a la edad de treinta y siete años. Había nacido en Cartagena (Murcia), donde inició estudios de danza clásica. Posteriormente se trasladó a Madrid, lugar en el que finalizó dichos estudios y donde permaneció poco tiempo, pues inmediatamente fue contratado por el Teatro La Fenice de Venecia para participar en la reposición mundial de la ópera de Spontini *Hernán Cortés.* De regreso a España, ingresó en la compañía de Antoñita Moreno, hizo café-concierto e intervino en diversas zarzuelas con la Compañía Lírica Nacional.

Tras ese período decidió abordar el transformismo a través de shows unipersonales, como *imitador de estrellas y Showman Internacional.* Residente en Cataluña desde hace varios años, en los últimos tiempos recorrió España con su espectáculo *Concierto de familia* en el que daba vida a veintidós personajes, desde Marlene Dietrich hasta Charlie Rivel, pasando por Charlot, o Edith Piaf. Showman divertido y actor inteligente que nunca cayó en el humor grueso, la crítica fue unánime a la hora de valorar su trabajo, basado en una línea satírica y de denuncia social que él mismo definía como "al estilo Frégoli".

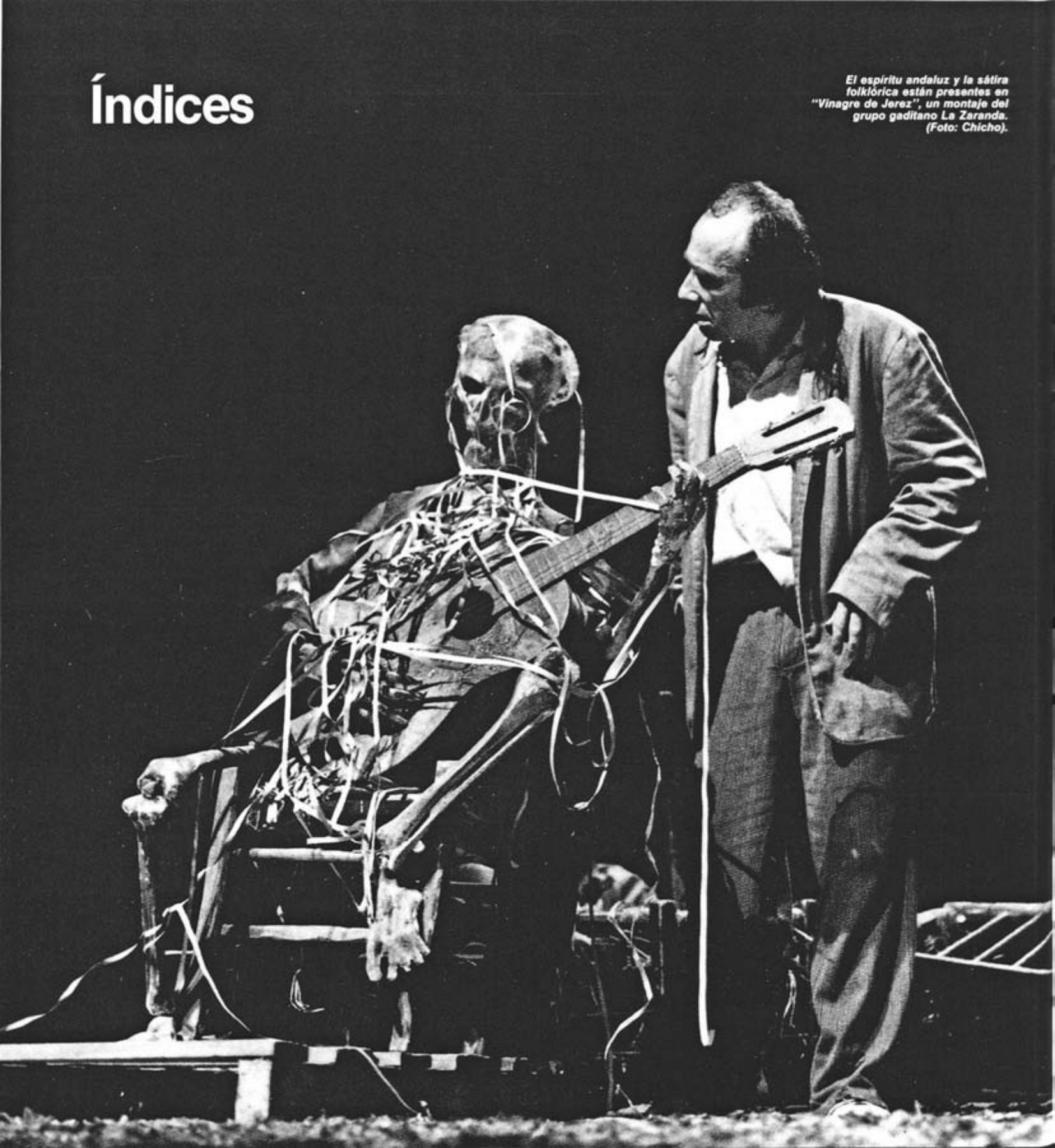
JOSÉ VIVÓ

Nacido en Barcelona en 1916, murió en esa misma ciudad el 26 de julio, a los setenta y tres años, víctima de un proceso canceroso que había limitado su actividad en los últimos años. La mayor parte de su vida profesional se desarrolló en el teatro, en el que se inició poco después de finalizar la guerra civil española, tras abandonar definitivamente los estudios de ingeniería. Durante los años cuarenta trabajó en diversas compañías catalanas y en 1950 se instaló en Madrid donde transcurrió, prácticamente, toda su labor actoral. Intérprete de muy diversos estilos, sin llegar a encasillarse en ninguno, fue el eterno actor de carácter, un secundario sensible y culto que aportaba, en cada ocasión, el matiz preciso y brillante adecuado a su caracterización. Durante ocho años permaneció en el Teatro María Guerrero y son multitud las obras en las que dejó huella de su calidad, como *Marat Sade, El jardín de los cerezos, La gaviota, Doña Rosita la soltera, La muralla china o La muerte de un viajante.* De forma excepcional hizo algún papel principal, como el monólogo chejoviano *Sobre el daño que hace el tabaco,* en 1982. Su colaboración con el cine fue constante, quedando unido, especialmente, a películas como *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años,* ambas de Saura. Precisamente, la muerte le llegó sin haber finalizado el rodaje de su último filme, a las órdenes de Jorge Grau. Pionero en televisión, medio en el que trabajó desde sus inicios, intervino en gran cantidad de dramáticos y series. Casado con la también actriz Silvia Raussin, de su unión nació otra actriz española, Silvia Vivó. Intérprete en muchas ocasiones de la mediocridad y la sencillez, poseedor de una excelente dicción, ha quedado convertido, por mérito propio, en un gran artista, en un símbolo de esos excelentes secundarios, tantas veces olvidados, sobre los que descansa el teatro.

OTROS FALLECIDOS

Juan Baño Hernández, fundador y director del grupo murciano Tejuba.
Sonia Debeu Ojea, actriz.
Cruz González Comesaña, actriz.
Manolo González, director teatral.
Marina Haro, actriz.
Luis Hurtado, agente de espectáculos.
Víctor Morales, actor.
Antoni Terradas i Altarriba, director de la compañía Teranyina.

Índices



El espíritu andaluz y la sátira folklórica están presentes en "Vinagre de Jerez", un montaje del grupo gaditano La Zaranda. (Foto: Chicho).

Títulos

A concretar: 268.
A media luz... con Fama: 140.
A mon seul/Luis Cernuda 1902-1963: 176.
A puerta cerrada: 270.
A tu vera: 364.
A una dona cal respectar-la... però no massa: 221.
Ah! Blando: 251.
Ah! siii...?: 268.
Abrazo de la holoturia, El: 256.
Absurdino, el payaso de la noche: 211.
Acte unic: 258.
Actors no vénen, Els: 149.
Adefesio, El: 222.
Adeus, Madelón: 117.
Adúlteros irán al purgatorio, Los: 261.
Advertencias para barcos pequeños: 139.
Ágil: 32.
Agonía del laberinto: 32.
Agnus Dei: 273.
Ahola no es de leil: 191.
Ahorcado, El: 370.
Aida: 339.
Akerlarrua: 195.
Al.larma: 369.
Alados: 196.
Alcalde de Zalamea, El: 202.
Alias Molière: 251.
Alicia a través del espejo: 103.
Alicia en el país de las ratas: 139.
... Alpargatas cuando llueve: 156.
Als bous de Castelló: 224.
Alta seducción: 40.
Altxor bat patrikan: 313.
Alucina, Columbina: 96.
Amado Monstruo: 232.
Amantes y otros extraños: 57.
Amargas lágrimas de Petra Von Kant, Las: 221.
Amo en xec de s'ullestrar, L': 223.
Amor brujo, El: 354.
Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín: 135.
Amor de las tres manzanaranjas, El: 150.
Amor es algo (casi) maravilloso, El: 35.
Amores de Regaliz, Los: 304.
Anacleto se divorcia: 53.
Anatol: 181.
Andalucía baila: 363.
Andalucía y el descubrimiento: 309.
Andante ma non tropo: 224.
Anillos para una dama: 37.
Animalades: 308.
Antes del desayuno: 29, 31.
Antonio Machado a su último y secreto amor, Guiomar: 258.
Antonio Machado: "De frente y al sesgo": 224.
Antropofobias: 304.
Any sense estiu, Un: 269.
Apariencias engañan, Las: 283.
Apertura Orangutan: 135, 137.
Aquarium: 155.
Aquellos polvos: 224.
Aquí no paga nadie: 52, 54, 135, 149, 158, 268, 278.
Arabella: 329.
Arc d'Ulises, L': 309.
Arce no xardín, O: 80.
Artista y la sociedad, El: 31.
Asamblea general: 161.
Así que pasen cinco años: 126.
Aspirina para dos: 268.
Atmósfera para ladrones y amantes: 140.
Atrapar la niebla: 71.
Atzur: 179.
Aunque llueva: 165.
¡Aupa!: 365.
Aurg!: 258.
Ausencia: 368.
Auto de la pasión: 183.
Auto de las Donas que envió Adán a Nuestra Señora de Lázaro: 278.
Avaro, El: 115.
Aventuras de Pinocho, Las: 28.
Bailaritas: 176.
Bajarse al moro: 149.
Bajo cantos rodados hay una salamandra: 355.
Bajo el signo de la palabra: 282.
Balada de los tres inocentes, La: 139, 210.
Balneari, El: 121.
Bandido cucaracha, El: 313.
Banquer anarquista, El: 161.
Banshee: 295.
Basajaunen oparia: 133.
Baúl de los disfraces, El: 53.
Belmonte: 358.
Bella y la bestia, La: 305.
¡Bésame, Johnny!: 242.
Bestiario: 310.
Bienvenidos al Saint Gregory: 142.
Bikote Bihurria: 308.
Bizarrías de Belisa, Las: 300.
Blancanieves y los siete enanitos: 309.
Boda, La: 118.
Boda de los pequeños burgueses, La: 294.
Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga: 171.
Boeing Boeing: 155.
Bohème, La: 316, 340.
Bólics: 50.
Bolla enganxadora, La: 110.
Bombardino de Tutankamon, El: 256.
Bombo: 103.
Boni & Caroli, Blues-jugglers: 50.
Botí, El: 73.
Brosses: 236.
Buenas noches, madre: 44.
Bufón, el/el nacimiento del juglar: 30.
Bugaboo: 191.
Bule bar del Carmen: 195.
Buque fantasma, El: 317.
Burburú: 166.
Burgués gentilhombre, El: 224.
Buraldor de Sevilla, El: 198.
Butterfly: 30.
Caballero de la mano de fuego, El: 308.
Caballero del Cisne, El: 310.
Caballito del diablo: 121.
Cabaña envenenada, La: 80.
Cabaret: 99, 195.
Cabeza del dragón, La: 271.
Cadiram: 57.
Caduca a los 15 días: 28.
Calamita: 133.
Calle-N-Seis: 278.
Camino de plata: 44.
Campanas peregrinas: 44.
Cando a gata anada os grilos: 190.
Canto subterráneo para blindar a una paloma: 171.
Capa y espada (¡La aventura del siglo de Oro!): 59.
Cara-pálida de caravela, O: 282.
Cargamento de sueños: 161.
Carmen: 357.
Carmen Carmen: 215.
Carrer secret: 195.
Cartes d'Hercules Poirot, Les: 46, 73.
Casa de Bernarda Alba, La: 32, 97, 374.
Casa de les formigues, La: 99.
Casa de líos, Una: 54.
Casao... a la fuerza: 156.
Casament dels petits burguesos, Els: 269.
Caso de las petunias pisoteadas, El: 118, 180, 295.
Castillo de Lindabridis, El: 119.
Cástor y Pol.lux: 361.
Catón, un republicano contra César: 192.
Cavallería rusticana: 316.
Cavallers de Verona, Els: 159.
Cel enllá tot són vinyes: 196.
Cicatrices de la memoria, Las: 271.
Cíclope, El: 118.
Cinc de cors: 284.
Cinco horas con Mario: 181.
Cinco tangos: 372.
Círculo de tiza, El: 134, 260.
Claves de vacío: 38.
Clown-Klak: 302.
Coca, a volta da besta: 312.
Cocotte Minute: 223.
Códice clandestino: por qué no mundo mengou a verdade, Un: 196.
Cogi-to de barras: 28.
Colirius philosophicus: 109.
Colorín colorete: 261.
Combat de negre i gossos: 54.
Comedia repugnante: 270.
Comedia sin título: 89, 109.
Comedias ejemplares: 307.
Cómeme el coco, negro: 106.
Como as camisas de liño: 117.
Como gustéis: 118.
Con la mosca en la oreja: 246.
Con quien vengo, vengo: 298.
Con... secuencias: 140.
Concierto cuerpo: 356.
Concierto en RE: 45.
Concierto núm. 1 para música y poesía: 236.
Concierto para clave y poesía: 226.
Concierto para piedras y señales de tráfico: 51.
Conferensia, Una: 224.
Contad con los sordos: 195.
Contes de la lluna: 304.
¡Contra lujuria...!: 32.
Contradicción con tradición: 226.
Copita con la Milagritos Carrión, Una: 115.
Corazón de Arpia: 142.
Corda al coll, La: 262.
Coronel ten a quen lle escribir: 116.
Cosas del Cierzo: 307.
Cosas del Duende: 307.
Criat de dos amos, El: 171, 240.
Cristo para una cruz: 225.
Crónica indecente de la muerte del cantor: 98.
Crónicas romanas: 35.
¿Cuál es el título?: 220.
Cuatro estaciones de Vivaldi: 354.
Cuatro niñas, Las: 39.
Cuatro pares impares: 268.
Cuatro últimas canciones: 372.
Cubanadas a la carta: 105.
Cuéntalo tú, que tienes más gracia: 197.
Cuento en cuento, De: 118.
Cuento para el lobo, Un: 294.
Cuento y no acabo: 92.
Cuentos de medianoche: 43.
Cuentos del lago: 159.
Cuentos y canciones de la media lunita: 28.
Cuernos de Don Friolera, Los: 135.
¡Cuidado con el de los cuernos!: 190.
Culpables, Los: 278.
Cumpleaños Feliz: 294.
Cupido y Baco: 211.
Curbeclío: 236.
Chiaroscuro: 369.
Chocholila o el fin del mundo es el jueves, La: 279.
Chorros del Oro, Los: 53, 278.
Dama del alba, La: 210.
Damas del jueves, Las: 181.
Dancing!: 100.
Dansa contemporánea: 369.
De la terra a la luna: 306.
De par en par: 297.
De profundis: 271.
De repente, el último verano: 97.
Decapitacions, Les: 282.
Delicias bananeras: 262.
Delícies de la llar, Les: 295.
Denario de Cobre, Un: 50.
Deshollinador feliz, El: 159.
Despertar, El: 180.
Desván de la sonrisa, El: 267.
Desván de tía Enriqueta, El: 115.
Devocionario: 211, 353.
DDT: 310.
Día cualquiera, Un: 39, 190.
Día de Gloria, El: 262.
Día que me quieras, El: 135.
Diáblogos: 178.
Diálogo con una muñeca idiota: 115.
Diálogos con Gaudí: 354.
Die Meistersinger von Nürnberg: 332.
10 de mayo de 1968: 252.
Dique seco: 362.
Don Armando Follones: 32.
Don Carlo: 325, 340.
Don Cristóbal de los pájaros: 220.

Don Giovanni: 320, 344.
Don Juan, ese mito: 43.
Don Juan Tenorio: 148, 213.
Don Pasquale: 322.
Don Quijote de la Mancha: 308.
Doncs que voleu que hi faci: 137.
Donde aparece y desaparece el tiempo: 376.
¿Dónde he caído?: 286.
Dones: 114.
Doña Rosita la soltera: 224.
Dos al derecho, dos al revés: 198.
Dos, uno y ninguno: 263.
Drácula, el último romántico de la noche: 211.
Dragoncita de escenas rosadas, La: 307.
Drama de la bolsería, El: 224.
Dret d'escollir, El: 225.
Duende del foro, El: 115.
Duermevela... una cama, un pasillo: 181.
Dulce la puta: 280.
Dumper show: 50.
Dúo odioso: 362.
Durango, un sueño: 149.
Duros a quatre pessetes: 63.
Eclipse total: 171.
Edad de oro de los perros, La: 179.
E.L.L.E., el ingenio volador: 155.
El.Lisístrata: 297.
Elsa Schneider: 59.
Elvis: 166.
Emma Zunz: 271, 290.
Emperador de China, El: 115.
En alta mar: 38.
En companyia d'abisme: 72.
Enamorades de la mar: 29.
Encierro de San Serapio, El: 33.
Enfermo imaxinario, O: 43.
Enric IV: 267.
Ens: 376.
En-salada de bandidos, Una: 39.
Ensueños: 28.
Entre las ramas de la arboleda perdida: 166.
Entremeses: 133, 181.
Entren sin llamar: 226.
Era unha vez...: 262.
Érase una vez un pollo pollito: 311.
Escalada urbana: 195.
Escaparate: 149.
Espada del solo deseo, La: 263.
Espantallo amigo: 307.
Española cuando besa, La: 54.
Espectaculino, El: 114.
Especulador, L': 161.
Espectro de la rosa, El: 368.
Estación de narcisos: 362.
Estamos metidos en un lío: 264.
Estanquera de Vallecas, La: 156.
Estrellas, Las: 295.
Estripa't el cap: 238.
Estrips: 279.
Estudio en blanco y negro: 294.
Eta etxekoak zer moduz?: 273.
... Eta ohea egin gabe: 156.
Eu, Gulliver Ferreiro: 43.
Euskadi, Euskadi: 176.
Exiliats, Els: 369.
Éxito de ayer, de hoy y de siempre: 279.
Experiments II-ombres: 307.
Extranjero, El: 35.
Fabián: 38.
Fabulatio K: 28.
Familia interrumpida, La: 31.
Fandango de soler: 365.
Fantasías: 306.
Farola en el salón, Una: 131.
Farsas maravillosas: 82.
Favorita, La: 317.
Fedora: 347.
Fedra Gómez: 293.
Fenómens: 311.
Feria, La: 176.
Ferida lluminosa, La: 57.
Fidelio: 320.
Fierecilla domada, La: 238.
Fiesta de los dragones, La: 280.
Figurantes, Los: 69.
Fille du regiment, La: 318.
Flamenco: 365.
Flamencos somos así, Los: 351.
Flaminio: 342.
Flauta mágica, La: 312.
Flautista de Hamelín, El: 195.
Foc i Fum en concert: 140.
Fonda el Sopapu, La: 96.
Fontanero, El: 195.
Força del costum, La: 276.
Forjadores del Imperio, Los: 150.
Fotogenial: 149.
Fox-trop: 38.
Francesca o el infierno de los enamorados: 320.
Frank V: 85.
Frenesí (Un nervi rebel): 302.
Fres-cos: 354.
Fuera de quicio: 28, 99, 133.
Fuga del tiempo, La: 28.
Galicia, S. A.: 190.
Gallina ha dicho no, La: 362.
Gansomanía: 198.
Gansters W. C.: 282.
Gato con botas, El: 309.
Gaviotas subterráneas: 280.
General llamado tristeza, El: 374.
Gente de malvivir: 148.
Germans Ferrerons, Els: 56.
¡Glups!?: 100.
Gotán (Tango): 220.
Gran Muralla, La: 151.
Gran Pudini, El: 226.
Gran Vía, La: 322.
Gregorio, Bartolo y el Duende Txotxolo: 308.
Gruta infernal, La: 313.
Guapeta d'Alcassares, La: 140.
Habitación com partida: 54.
Habitación oscura, La: 118.
Háblame como la lluvia: 295.
Hacemos la calle: 151.
Hansel y Gretel: 309.
¿Hay alguien aquí?: 46.
Hechizo de amor y muerte: 133.
Helena a l'illa del Baró Zodiac: 134.
Helena y los sueños: 365.
Herida del tiempo, La: 134.
Hermanas de Búfalo Bill, Las: 279.
Hermandad, La: 151.
Hijas del Alba: 380.
Hijo con premio gordo, Un: 118.
Hijos del hambre, Los: 223.
Historia de amor de dos seres sin rostro: 283.
Historia de un soldado, La: 371.
Historia de una muñeca abandonada: 87.
Historia del soldado, La: 43.
Historia del zoo: 39.
Historia d'un barber: 295.
Historias con Demo: 313.
Historias de la historia (del zoo): 115.
Historias para ser contadas: 118.
Hoja del álbum: 377.
¡Hola, hola!: 43.
Hombre de la flor en la boca, El: 139.
Hombre deshabitado, El: 77.
Hombre elefante, El: 29.
Home, la bèstia i la virtut, L': 65.
Homenaje a Antonio Machado: 171.
Homo Dramáticus: 50.
Hostalera, L': 138.
Hoy Medea: 238.
Hugonstein: 295.
Iendo: 372.
Il.lusions: 49.
Imaginación: 159.
Imos botar, imos K gar: 45.
Incidente en 3 B: 164.
Increíble historia de Vulcano, La: 311.
Increíble pero mai explicada història del soldat: 114.
Increpación a Dios: 369.
Informe para una academia: 166, 278.
Infratonos: 280.
Insòlit: 296.
In-somn-io: 32.
Invierno de luna alegre: 230.
Ito edo ezkondu: 32.
Ivonne, princesa de Borgoña: 39.
Ja es hora que se sàpiga: 214.
Jacques y su amo: 37.
Jardinero astrólogo, El: 310.
Jo, de tu, no m'ho perdria...: 189.
Johnny va agafar el seu fusell: 290.
Jornada particular, Una: 302.
Judici del rei carnestoltes: 283.
Juego de la primera danza: 352.
Julieta tiene un desliz: 179.
Kabyl: 188.
Kaixo, mi belle: 133.
Katiuska: 337.
Keinuz Keinu: 235.
Khovantxina: 328.
Knack, El: 178.
Kovantchina: 319.
Lamento de Ariadne: 368.
Larga noche del 41: 194.
Largo viaje hacia la noche: 121.
Lección, La: 97.
Lenda de Xan Bonome, A: 114.
Leoncio y Lena: 32.
Leyenda de Gilgamesh, La: 53.
Liberdade Bremana: 43.
Ligeros de equipaje: 43.
Líos de balcón cresta, Los: 258.
Locos por Woody: 45.
Lorca-Oroza: 44.
Lorca un instante: 176.
Lucía de Lammermoor: 325.
Lucrezia Borgia: 334.
Luisa Fernanda: 340.
Llama un inspector: 196.
Llamada para Pirandello, Una: 68.
Llave, La: 295.
Llegan los Antroxos: 309.
Llibre Vermell: 324.
Luna per a un bord, Una: 267.
M-26 París (1989): 156.
Madame Bovary soy yo: 92.
Madame de Sade: 148, 149.
Made in Spain: 45.
Madre pasota, La: 236.
Madrugada: 153.
Magic pas a dos: 53.
Mágico prodigioso, El: 130.
Mago Merlín y la espada del rey Arturo, El: 151.
Mala Yerba: 218.
Malakas: 117.
Maleta, A: 28.
Malic enamorado o el retorno de titella: 307.
Mandamás más más... y sus máquinas pitipitroncas, El: 271.
Manojo de rosas, La del: 337.
Mama: 356.
Mamma, La: 140.
Manos a la obra: 283.
Mantis: 116.
Mañana, aquí, a la misma hora: 271.
Mar i cel: 110.
Marat-Sade: 45.
Marea de lo seco y lo mojado: 194.
Mari Galanta: 278.
María: 268.
María de la O: 284.
María Estuardo: 377.
Marinero, El: 68.
Marit per la meva dona, Un: 46.
Marquesa de Larkspur, La: 180.
Martín de Vandoma: 278.
Matador, El: 283.
Matas eran negras, los burros blancos, Las: 38.
Matrimonio blanco: 135.
Matrimonio seqreto, Il: 330.
Mayestrix contra Cuasimodo: 277.
Medea: 340.
Medea (Paisatge amb argonautes): 220.
Media luz los tres, A: 258.
Médico a palos, El: 213.
Mejor tesoro, El: 306.
Melocotón en almíbar: 161.
Ménage a trois: 262.
Menina desnuda, La: 51.
Menú: 301.
Mercier y Camier: 146.
Merlo branco, O: 281.
Metge per força, El: 51.
Metro y... pico, El: 155.
Mi novio es... ¡La italiana!: 183.
Mil y una noches, Las: 211.
Miles gloriosus: 52, 234, 286.
Mío Cervantes: 238.
Misántrop, El: 167.
Misterio de Santa Felicia, El: 311.
Misteriosa venganza de Thomas Kraus: 98.
Molly Bloom: 134.
Moments: 369.
Momo: 278.
Mono y su sombra, El: 100.
Mort sobre l'asfalt, Un: 277.
Motel Las Ballenas: 270.
Mueca del miedo, La: 39, 165.

Muerte del cisne, La: 368.
Mujer burbuja, La (o vivir del aire): 292.
Mujer: madre, puta, criada: 115.
Mujer sola, La: 49, 180.
Mujeres: 29.
Mujeres por mujeres: 53.
Mundo de fantasía, Un: 282.
Music-hall y la copla, El: 31.
Música cercana: 253.
Musikaren bila: 308.
Nabucco: 317.
Nada por aquí, nada por allá: 238.
Nada un poco, De: 196.
Nàia: 114.
Naixement: 283.
Nana para unos ojos sin sueño: 53.
Nariz, La: 140.
Nen que no volía ser rei, El: 56.
Neró i la dolça Roma: 264.
Nieta del sol, La: 265.
Nieve en el puerto: 43.
Nike: 196.
Nit i el moment, La: 161.
No em toquis la flor: 297.
No es per ahí...: 224.
No me cuentes más cuentos: 306.
No te bebas el agua: 135, 281.
Noces de Fígaro, Les: 185, 210.
Nona, La: 258.
Norma: 316.
Nosotros, ellas... y el duende: 28.
Noticia, La: 302.
Noümen: 262.
Novios de la Torre Eiffel: 28.
Néñéñé-Ukáká: 195.
Objeto de mi vida: 235.
Ocúpate de Amelia: 151.
Ocho: 362.
Oda al torero: 354.
Oh! Vaudeville: 158.
Ojo de cristal, El: 221.
¡Okric!: 31.
Olor a ámbar, Un: 45.
Olvida los tambores: 278.
Ópera: 144.
Ópera en concierto: 320.
Opus 10: 138.
Orfeo, L': 320.
Orquídeas a la luz de la luna: 83.
Oso misterioso, El: 115.
Otra hermana de caperucita, La: 155.
Ovo: 356.
¡Pa dentro! ¡Pa fuera! ¡Pa arriba! ¡Pa abajo!: 263.
Pacá y Payá: 224.
Padre Nuestro S.A.: 294.
Padres abominables, Los: 118.
Pagliacci, I: 316.
Pai, O: 39.
País del engaño, El: 224.
Paisajexlindos: 272.
Pájaros en la cabeza: 225.
Palabra y la memoria, La: 181.
Pandereta eléctrica, La: 39.
Paño de injurias, El: 299.
Paquita: 368.
Parados: 352.
Pareja abierta: 268.
Parella singular, La: 286.
Pares y Nines: 228.
Parlamento de los animales, El: 45.
Parranda, La: 153.
Parsifal: 326.
Pas de quatre: 354.
Pas de trois: 368.
Pasatruà: 160.
Pascual: 305.
Pasdoble, El: 38.
Pasillos de comedia: 270.
Pasión: 171.
Paso de los reyes: 313.
Pau retorna a Atenas, La: 213.
Paula té unes mitges o el maco dels encants, La: 322.
Paulín y Clot: 190.
Paz, La: 282.
Peixo y ocells: 52.
Pelotari: 190.
Pepa maca, La: 56.
Pepa trae cola, La: 191.
Pepe-errata: 32.
Pequeña bruja, La: 311.
Pero jo sóc un os: 210.
Perro del hortelano, El: 210.
Pervertimento: 159.
Petición de mano: 114.
Petra regalada: 223.
Pie, El: 53.
Pierrot Lunaire: 161.
Pies en la cabeza y la cabeza en los pies, Los: 351.
Pincel mágico, El: 240.
Pinocho: 50, 304.
Platero y yo: 115.
Poemas y canciones de Bertolt Brecht: 252.
Pole Position: 50.
Pomerania: 159.
Ponte el bigote, Manolo: 196, 257.
Por los pelos: 119.
Porfiar hasta morir: 157.
Posadera, La: 271.
Preludio para la paz: 181.
Premio del Nicanor, El: 278.
Primera de la clase, La: 149, 269.
Princesa de las noches blancas, La: 54.
Principito, El: 273.
Procés Ti-ti: 51.
Profecía, La: 309.
Proyecto Van Gogh: 53.
Puente de Waterloo, El: 211.
Puerta tancada, A: 241.
Qué pasó con las magdalenas: 364.
Què passa avui amb l'autobús: 54.
¡Que viva Salomón!: 99.
Querido Rey Baltasar: 268.
Qui és l'ultim?: 273.
¿Quién lo mató?: 263.
¿Quién secuestró al doctor Coliflor?: 32.
¿Quiere ser mi amante?: 244.
Quin trutger!: 297.
Ragazzo di vitta: 144.
Realidad y el deseo, La: 99.
Rebelión de los moriscos de la Alpujarra: 267.
Recortables: 118.
Reina andaluza, La: 75.
Relevo, El: 46.
Representando a Karín: 181.
Resurección de Lázaro, La: 166.
Retablillo de Don Cristóbal, El: 213.
Retablo (Teatro del buen humor): 33.
Retablo de maese Pedro, El: 338.
Retablo de San Isidro, labrador de Madrid, El: 245.
Retablo jovial, El: 52.
Retaule del Flautista, El: 73.
Retrato de dama con perrito: 195.
Revolución, La: 116.
Revolución transparente, La: 181.
Rey se muere, El: 32.
Ribera despojada. Medea material, Paisaje con Argonautas: 271.
Rigoletto: 346.
Ring, El: 262.
Risa en los huesos, La: 94.
Risas, osos y besos: 100.
Romeo y Julieta: 136.
Romance de don Rodrigo, El: 305.
Rompemuñecos, El: 306.
Rosa de papel, La: 304.
Rueda de fuego, La: 264.
Rufián en la escalera, El: 109.
S.O.S.: 175.
Sabina y las brujas: 271.
Sainetes: 258.
Salomé: 81, 326.
Salto de amantes y payaso: 374.
Samson et Dalila: 336.
Sangre caliente: 283.
Saragata de festa: 264.
Sarrabastall: 298.
Se prohibe: 48.
Secret de la capsa d'or, El: 171.
Secreto a voces, El: 298.
Sed del fuego, La: 118.
Seductor seducido, El: 44.
Seis personajes en busca de autor: 270.
Semana didáctica: 224.
Sempre t'adoraré: 118.
Sendagile dantzaria: 38.
Senyora de Sade, La: 261.
Señorita Julia, La: 45, 96, 222.
Separados: 241.
Seres de aire y fuego: 245.
Serva Padrona, La: 324, 343.
Ses bones costums: 56.
Sex-light: 58.
Shakespeare's: 213.
Shuei: 374.
Si yo fuera una orquesta: 305.
Siesta del Fauno, La: 368.
Sigfrido en Stalingrado: 140.
Siglo de Oro, El: 267.
Silfide, El: 354.
Silfide, Las: 368.
Sillita, La: 53.
Sin palabras: 311.
Sirenas se aburren, Las: 149.
Slipsss: 258.
Soc una dona: 57.
Sofá: 267.
Sol y Sombra: 250.
Soldadito valiente: 37.
Sole mío, O: 211.
Soleá: 365.
Sombrero de paja de Italia, El: 338.
Sombrero de tres picos, El: 363.
Somni d'una nit de Sant Joan: 149.
Sonrisa del sabio, La: 250.
Soño do txantsangorri, O: 294.
Sorpresas: 248.
Sorteo de Casina, El: 115.
Sortilegio de los collares: 363.
Soy hija de la iglesia: 268.
Sputnik: 109.
Strangers in the night: 368.
Subsól: 307.
Sueño de una noche de verano, El: 46.
Suite flamenca: 380.
Supersónic en o mal non acouga: 109.
Susana quiere ser decente: 264.
Ta taratrata tatá: 50.
Tabernera del puerto, La: 337.
Tal para cual: 313.
Taller colectivo: 224.
Taller de fantasía: 118.
Tan alegre y tan extraño: 238.
Tancredi: 333.
Tango o el regreso al pijama: 221.
Tanoca d'es migjorn, En: 223.
Tarta el hada: 305.
Tarzania, olinpik elefantaldea: 308.
Taut: 353.
Taxi, al Rialto: 69.
¿Te cuento un cuento?: 304.
Teatre joc-Mar-3: 286.
Teatro difícil: farsas del poder y... la gloria: 32.
Teatro imposible: ...teatro posible: 46.
Telèfon, El: 161.
Tempestades: 261.
Temporada a ca sa Dida, Una: 115.
Temps d'escena: 43.
¿Tengo razón o no?: 195.
Tesoro de Silvestre, El: 306.
Testigo, El: 267.
Tetarcos/Voces Sacras: 380.
Tía de Carlos, La: 32.
Tibias cruzadas: 196.
Tiempo, amor y muerte: 363.
Tiempo de ayer: 316.
Tierra a la vista: 80.
Tinglaíllo, El: 139.
Tirano mío: 221.
Tiritaña: 195.
Titànic 92: 183.
Titirinautas, Los: 307.
¡Tócala otra vez, Sam!: 153.
Toccata i fuga: 256.
Todas hijas de su madre: 165.
Todas tenemos la misma historia: 149.
Toma de la Bastilla, La: 134.
Tosca: 316.
Tragasueños, El: 310.
Traje de payaso: 54.
Transtorn: 369.
Travelling: 295.
Traviata, La: 318.
Tres papás para Toto: 166.
Trilogía de lo posible: 38.
Trilla, La: 357.
Tríinguilin trángala: 293.
Trío en mi bemol: 274.
Tristan und Isolde: 330, 348.
Trópicos: 351.
Tros de carn: 295.
Trovatore, Il: 317.
Troyanas, Las: 45.

Tú misma: 114.
Tuta y la Ramoneta, La: 131.
Txekhov: 37.
Ubu rei: 211.
Ubu, rey de Vabhilonia: 149.
Ulises y el titirimundo: 271.
Últim bany, L': 236.
Último acto: 262.
Último hilo de sangre, El: 31.
Últimos días de soledad de Robinson Crusoe, Los: 153.
Umeak gara, eta zer?: 308.
Una de piratas: 158.
Una de vampiros: 190.
Undécimo, no estorbar, El: 215.
Unicornio Azul, El: 305.
Urgeix una dona!: 235.
Usted tiene ojos de mujer fatal: 252.
Vacaciones de la familia Calvatrueno, Las: 109.
Vade retro!: 271, 281.
Vador: 288.
Vamos a volar: 40.
Variaciones y grand pas de deux: 354.
¡Vaya Jetas!: 174.
Veneno del teatro, El: 149.
Vengan mujeres a mí: 244.
Venganza de Don Mendo, La: 57.
Venganza de la Petra, La: 52.
Ventolera: 33.
Verdadera y singular historia de la princesa y el dragón, La: 313.
Vergonzoso en palacio, El: 134, 206.
Vestit nou de l'emperador, El: 312.
Vetllada amb T. Williams: 302.
Viaje del mago Giro, El: 313.
Vida del rey Eduardo II de Inglaterra, La: 82.
Villi, Le: 377.
Vinagre de Jerez: 299.
Violetas de marzo: 189.
Virus: 40.
Viuda entremaliada, La: 223.
Viuda Ermita, A: 28.
¡Viva Madrid!: 338.
Volveremos a la selva: 181.
Voz humana, La: 29.
Vuelomagia (fly-by): 135.
Vueltas al aire: 352.
Waki: 356.
Welcome: 178.
Werther: 344.
Xacobe ou a sumisión: 263.
Y yo con estos nervios: 239.
Y yo, qué: 98.
Yerma: 368.
Yo me bajo en la próxima... ¿y usted?: 224.
Yo os declaro...: 38.
Yukio: 356.
Zapatera prodigiosa: 136.
Zar de los mares, El: 308.
¡Ze usain ederra!: 284.
Zómit: 54.
Zoo de cristal, El: 94.

Grupos, Compañías, Centros dramáticos (Índice general)

ABBA Sanatorio de Teatro: 28.
Abónico Teatro: 28.
Acuario Teatro: 28.
Achiperre, Cooperativa de Teatro: 304.
Aden Teatro: 28.
Aecio: 28.
Aescena-Teatro Elisa, Compañía: 28.
Agada, Taller de Música-Teatro: 28.
Agarimo: 28.
Agora, Teatro Independiente: 28.
L'Aigua, Teatre de: 28.
Aina Compte: 29.
Alambique, Taller de Teatro de Chamberí: 29.
Alba, Teatro del: 29.
Albanta Acción: 30.
Albert Vidal: 30.
Alberto Portillo, Compañía de: 351.
Alcores, Grupo Dramático: 31.
Aldebarán, Teatro de Títeres: 304.
Ale hop!: 31.
Alejandro Corral, Títeres: 304.
Alfonso Jiménez Romero, Compañía de: 31.
Alforjas-Prosopón: 32.
Algara, Grupo de Teatro: 32.
Algarabía, La: 32.
Algazara, Taller de Teatro: 32.
Alhama, Grupo Municipal de Teatro: 32.
Alkarama (G.E.T.A.), Grupo de Teatro: 32.
Alo/All Carall (colectivo de actores) SATOR: 32.
Almazara (Toledo): 32.
Almazara, Grupo Estable de Teatro (Infantes. Ciudad Real): 32.
Aloja! Ja: 32.
Alquibla: 32.
Álvarez Quintero, Agrupación Teatral: 33.
Ana Diosdado y Carlos Larrañaga, Compañía de: 33.
Andaluz, Grupo de Teatro: 35.
Andanzas, Compañía: 351.
Andrés Guerra, Grupo de Teatro: 35.
Andrés Pajares, Compañía de: 35.
Andreu Solsona, Compañía de: 37.
Ángel, Teatre de L': 37.
Anjana de la Casa de Cantabria: 37.
Anselm Turmeda, Compañía: 38.
Antiguo Teatro: 38.
Antonia Andreu: 351.
Antxieta Antzerki Taldea: 38.
Apolo de Karpas, Compañía Lírica Teatro: 316.
AQ, Colectivo Juvenil: 38.
Aquelarre: 38.
Arboleda, La: 38.
Arco da Vella, Grupo de Teatro de la Asociación Cultural: 39.
Arcón Mágico, Grupo de Teatro: 39.
Arenal, Grupo de Teatro: 39.
Aristófanes Escuela de Teatro: 39.
Arpegio: 39.
Arriaga, Teatro: 318.
Artea, Teatro Estudio: 39.
Artistic de Barcelona y Ensemble Theatral de Paris, Grup: 39.
Artristras: 40.
Artríticos Reunidos: 40.
Arturo Fernández, Compañía: 40.
Arume: 43.
Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera: 316.
Asociación de Actores, Directores y Técnicos de Teatro de Alicante: 43.
Associació D'amics de L'opera de Sabadell: 317.
Asturiana de Comedias, Compañía: 43.
Atenea Teatro: 43.
Atiza!, Títeres: 304.
Atlántico, Teatro do: 43.
Atracciones Ambulantes: 44.
Atrezzo Teatro: 44.
Auchipp Teatro: 44.
Aula Complutense de Arte Escénico: 45.
Aula de Teatro de Alcalá de Guadaira: 45.
Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Madrid: 45.
Aula de Teatro del I. B. Tomás Morales: 45.
Aula-6, Compañía: 45.
Avento, Teatro: 45.
Bagatela: 304.
Bajo La Arena, Teatro: 46.
Bambalina: 46.
Bambalina Titelles: 304.
Bambolina, La: 46.
Barraca-Teatro Popular, La: 46.
Bat: 46.
Bederen-1: 46.
Bekereke: 48.
Belle Époque: 49.
Benahoare, Grupo de Teatro: 49.
Bicicleta, Asociación Cultural, La: 50.
Bicicleta, Taller de Títeres: 305.
Bihar, Teatro de Títeres: 305.
Binixiflat: 305.
Binocle Teatre: 50.
Bochin Teatro-clown: 50.
Boira Teatre, La: 50.
Bolic-Bullanga: 50.
Bolsillo, Teatro de: 50.
Boni & Caroli: 50.
Bufón Improvisado, El: 50.
Bufons: 51.
Buhonero, Teatro del: 305.
Bunyola, Grup de Teatre de: 51.
Burbuja Teatro, La: 51.
Cabaret Portátil: 51.
Cachirulo: 305.
Cachivaches Teatro: 52.
Cairel: 52.
Calixera Col.lectiu de Teatre: 52.
Calderón de la Barca, Compañía: 52.
Caleidoscopio, Aula de Teatro: 53.
Calidoscopic, Compañía de Teatro: 53.
Calpe: 53.
Cámara del Círculo de Bellas Artes, Teatro de: 53.
Cambalache Teatro: 53.
Cambaleo Teatro: 53.
Canaria de Teatro, Compañía: 53.
Candilejas (Avilés): 54.
Candilejas de Valladolid: 54.
Cap i Cua: 54.
Capsigranys, Teatre dels: 54.
Carasio: 54.
Carátula, La: 54.
Carátula (G. E. A.): 54.
Carme Portaceli: 54.
Carmen Senra, Compañía de Danza de: 352.
Carola Teatre: 56.
Carreta Teatro, La: 56.
Casal D'avis de la Creu Alta, Grup de Teatre del: 56.
Casino des Moll, Grup de Teatre: 56.
Casino Sporting Club, Grupo de Teatro del: 57.
Cassanenc: 57.
Cassola, La: 57.
Casting: 57.
Catalana de Gags: 58.
Cátaro Producciones: 59.
Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya: 59.
Centre Dramàtic de la Generalitat de Valencia: 65-319-320.
Centre Dramàtic de Sagunt: 71.
Centre Dramàtic d'Osona: 72-353.
Centre Sant Vicenç: 73.
Centre Dramàtic del Vallés: 73.
Centro Andaluz de Teatro (CAT): 75.
Centro Cultural de la Villa: 77.
Centro Dramático Elvira: 80.
Centro Dramático de Extremadura: 80.
Centro Dramático Galego: 80.
Centro Dramático de Getxo/Adur Getxoco Antzertia: 82.
Centro Dramático Nacional: 82.
Centro Dramático de Sevilla: 94.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE): 94, 320, 353.
César Linari, Marionetas de Hilo: 306.
Cestón de Máscaras: 96.
Clarín, Sociedad Cultural y Recreativa: 96.
Clásico, Teatro: 96.
Clásico de Madrid, Ballet: 354.
Clavija, La: 97.
Clunia Teatro de Cámara: 97.
Cobaya: 306.
Cocktáil Teatro Pirata: 98.
Coco y Raquel: 98.
Cofradía de Experiencias Escénicas, La: 99.
Coláx Cía. Teatre del Maresme: 99.
Colectivo de Actores de Badajoz, Compañía: 99.
Coleman, La: 99.
Colonia, Teatro de la: 99.
Colores, Producciones Teatrales: 100.
Cómicos Anónimos: 100.
Cómicos de Albacete: 100.
Concierto de Madrid, Ballet: 354.
Condal, Teatre: 100.
Conde Gatón, El: 103.
Coral Renaixença: 322.
Corrala, La: 322.
Cruel.la de Vil: 103.
Cubana, La: 105.
Cueva de Salamanca, La: 109.
Curial, Compañía: 109.
Cyclorama, S. L.: 354.
Chapalangarra: 109.
Chévere: 109.
Chirifalla, A. T.: 109.
Dadagugu: 110.
Dagoll Dagom: 110.
Danat Danza: 355.
Dantea, Compañía de Danza-Teatro: 113.
Danza Española, Teatro de: 357.
Dar-Dar, Compañía: 114.
Dau Rodo Teatre: 114.
Deliciosa Royala: 306.
Dies Irae: 356.
Ditea, Teatro de Cámara: 114.
Ditirambo-Studio: 114.
Divas and C°: 114.
Doidos, Grupo Infantil de Teatro: 114.
Don Bosco, Companyia de Teatre: 115.
Dondestá Tomás, Compañía: 115.
Dos Duros, Compañía: 115.
Dragón, Compañía: 115.
Duende, Teatro del: 115.
Duende del Foro, El: 115.
Duendes, Teatro de Títeres Los: 306.
Elefante Culogrande: 115.
Elisa Ramírez, Compañía de: 115.
Elsa D'Ors: 115.
Empatía Teatro: 115.
Enogairym: 115.
Ensayo 100: 116.
Entaulat Teatre, L': 306.
Ernesto Chao, Compañía de: 116.
Escalera Teatro de Títeres, La: 307.
Escarlata Circus: 117.
Escola Dramática Galega: 117.
Escola Municipal de Teatre de Silla: 118.
Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón: 118.
Escuela Municipal de Teatro de Quart de Poblet: 118.
Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza: 118.
Escuela Provincial de Teatro de Valladolid: 118.
Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia: 118.
Escuela-Taller de Tecnología del Espectáculo: 119.
Esece Producciones: 119.
Eskape Danza: 356.
Espacio 92: 121.
Espai de Troc Col.lectiu de Teatre: 121.

Español, Teatro: 121.
Española de Teatro Clásico, Compañía: 130.
Espectáculos Diamante-Grupo 3: 131.
Esperanza Roy, Compañía: 131.
Esperpento: 133.
Estable del Bidasoa, Teatro: 133.
Estable S. A. L. de Cáceres, Teatro: 133.
Estable de Granada, Teatro: 134.
Estable de Lleida, Teatre: 134.
Estable de Málaga, Teatro: 134.
Estable de Navarra, Teatro: 135.
Estable de la Universidad de Cantabria, Teatro: 135.
Estable de Valladolid, Teatro: 136.
Estable de Zaragoza, Teatro: 137.
Estaquirot Soc. Coop. Ltda. de Titellaires, L': 307.
Esther Formosa: 137.
Estornell Grup de Teresetes, S': 307.
Estudi Zero: 138.
Estudio de Coria, Teatro: 139.
Estudio de Madrid. Teatro: 139.
Estudio de San Sebastián, Teatro: 139.
Faba na ola, Colectivo de Monifates, Música e Animación: 307.
Fábula, Títeres: 307.
Falcatrua, Teatro de Títeres: 307.
Fama: 140.
Fanfarra, La: 307.
Farándula G. T. I.: 140.
Farsantes Fingidos: 140.
Fénix, Teatro (Albacete): 140.
Fénix (Granada): 140.
Florinda Chico, Compañía: 140.
Foc i Fum: 140.
Forbidden Fruit: 142.
Francisco Nieva, Compañía de: 142.
Frégoli, Asociación Cultural: 144.
Fronterizo, Teatro: 144.
Funambulafábula, Teatro de La: 148.
Fundación Colegio del Rey: 148.
Gabalzeka: 148.
Gabia de Bruixes: 149.
Gallarda, La: 307.
Garabaitia, Compañía de Titeres: 307.
Garnacha, La: 149.
Garrapto Teatro: 149.
Garufa: 149.
Gasteiz Atzerki: 149.
GAT, Companyia Teatral: 149.
Gaviota, Teatro La: 308.
Gelabert/Azzopardi, Companyia de dansa: 358.
Genial, Cooperativa de Teatre La: 149.
Gente de Teatro de Barcelona: 149.
Geroa: 149.
Getam: 150.
Getxo, Compañía de Teatro de: 150.
Globo Rojo, Compañía de Teatro para niños el: 151.
Gomes i Gomis: 308.
Gorgona Teatro urbano: 151.
Gotera Teatro, La: 151.
Graja, La: 151.
Gran Vía S. A., Teatro de la: 151.
Grand Troupe Trampolino: 153.
Grapa de Teatro: 153.
Grec, Teatre: 322.
Grillo, El: 308.
Guillermo Montesinos, Compañía de: 153.
Guirigai: 153.
Guix i Murga (Tutti Teatro): 155.
Hecatombe: 155.
Hermanos Llonovoy: 155.
Hernández y Rolandi, Compañía de Teatro: 155.
Hiedra: 155.
Hika Antzerki Taldea: 156.
Histrión-Eboe: 156.
Horreo, Asociación El: 156.
Hoy, Teatro de: 157.
Ibérico de Madrid, Teatro: 158.
Icaro, Grupo de Teatro: 158.
Iguana Teatre: 158.
Imag-T (Teatro de Imágenes): 159.
Imaginario, Teatro: 159.
Impopular Compañía de Teatro, La: 159.
Incube, Teatre: 159.
Infantil, Compañía de Teatro: 159.
Infidel, Compañía La: 159.
Infima la Puça, Companyia: 160.
Instantani, Teatre: 161.
Instituto de la Isleta, Grupo de Teatro: 161.
Inteatrex: 161.
Intercacia, Grupo de Teatro: 161.
Interior, Teatro: 161.
L'Interval Teatre: 161.
Invisible, Teatre: 161.
Involantes: 164.
Iris Coraje, Grupo: 165.
Iruña Pequeño Teatro: 165-308.
Isabel Hidalgo, Compañía de: 165.
Jácara (Alicante): 166.
Jácara Teatro, La: 324.
Jake-Mate, Grupo de Teatro: 166.
Jiteat: 166.
José Luis Pellicena: 166.
José Manuel Martí: 166.
José Rico de Avilés: 166.
Josep María Flotats, Compañía: 167.
Jove, Teatre: 171.
Joventut de la Farándula: 171.
Juan Andrés Maya, Compañía de: 171.
Juan de Enzina, Taller de Teatro: 171.
Juan Ribó, Compañía: 171.
Juanito Navarro, Compañía de: 174.
Kábala, Teatro: 175.
Kaddish, Taller de Teatro: 176.
Karpas, Teatro: 176.
Karraka: 176.
Keinuka: 178.
Kili Kolo Anrzerki, Teatro: 308.
Kixka Antzerki Taldea: 308.
Klótikas: 178.
Knack, Companyia de Teatre: 178.
Kónic: 179.
Korifaios (TE.IN.KO.): 179.
Koyaanisqatsi: 179.
Kukubiltxo Antzerki Taldea: 308.
Lanónima Imperial: 361.
Lanzadera Teatro: 180.
Lauta, Grup de Teatre Independent: 181.
Legua, Teatro de La: 181.
Lekitos: 181.
Liceo Francés, Grupo Teatral del: 181.
Liceu, Teatre del: 324.
Licorne, La: 362.
Línea Débil: 181.
Lola Herrera, Compañía de: 181.
Luces de Comedia: 183.
Luna Teatro, La: 183.
Lliure, Teatre: 183.
Lluna de Teatre, La: 188.
Lluna Plena: 189.
Madrid Teatro, Compañía: 189.
Madrigal: 190.
Maite Agirre, Colectivo Teatral: 190.
Málaga Danzateatro: 362.
Malbarate, Teatro do/Produccions do Noroeste, S. A.: 190.
Maleta de Mariano, La: 309.
Malta, Teatro de: 190.
Manuel Alonso, Compañía: 190.
Manuel Solas, Compañía de: 190.
Maraña, La: 190.
Marceline i Sylvestre: 191.
Margen, Colectivo: 191.
María Antonia Oliver: 362.
María Dolores Travesedo, Compañía Lírica de: 337.
María José Cantudo, Compañía de: 191.
María Rosa, Ballet de: 363.
María Ruiz, Compañía: 192.
María Zambrano, Grupo de Teatro: 194.
Marina Oroza: 194.
Mario Maya, Compañía de Danza: 363.
Markeliñe: 195.
Mary Carmen Ramírez, Compañía: 338.
Máscara Teatre: 195.
Máscara 17, Compañía: 195.
Maskarada: 195.
Matadero, Teatro del: 195.
Medianoche, Teatro de: 309.
Mediazuela, Teatro: 195.
Metros: 364.
Mienimal, Teatro: 195.
Miguel A. Gallardo: 195.
Miguel de Cervantes, Taller de Teatro de la Asociación: 195.
Miliki y Rita Irasema, Compañía de: 195.
Mimo, S. A., La: 195.
Mísero, Teatro: 196.
Moma Teatre: 196.
Momo Taller de Marionetas y Animación: 196.
Monasterio de Piedra, Grupo de Teatro: 196.
Mónica Valenciano Danza: 365.
Morboria: 196.
Moucho Clerc, O: 196.
Movimiento, Teatro: 365.
Mundo Nuevo (La Salle), Grupo de Teatro del Colegio: 196.
Muñecos de Irene, Los: 309.
Muñoz Seca, Compañía de Teatro: 197.
Murga, Compañía de Teatro La: 198.
Musa Talía: 198.
Nacional de España, Ballet: 365.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 198.
Naip, Titelles: 309.
Narruzko Zezen: 210.
Nats Nus Dansa, Companyia: 368.
Natus: 210.
Nau, Teatre de La: 210.
Ninetto y Absurdino: 211.
Ningures, Teatro de: 211.
Norte, Teatro del: 211.
Nou de la Passió D'Olesa, Teatre: 339.
Nova Terra: 213.
Nubes, Teatro-Títeres Las: 309.
Nueva Generación, Grupo: 213.
Nuevo Teatro de Aragón: 213.
Núria Candela: 214.
Ñake, Producciones: 215.
O. M., Producciones: 215.
Obert, Teatre: 220.
Objetivo, Grupo: 220.
Oda-Ledom: 220.
Okarino Trapisonda: 310.
Olga Manzano y Manuel Picón: 220.
Oli de Boges: 221.
Ollantay: 221.
Once sa Boira, Grupo Teatral: 221.
Ópera Cómica de Madrid: 338.
Orain, Compañía de Teatro: 222.
Orfeo Mahonés, L': 223.
Orquesta de Cámara del Teatro Lliure: 338.
Ortiz Nuevo, Compañía de: 223.
Otto Zutz Cabaret: 223.
Pacá y Payá: 224.
Paco Hernández, Grupo de Teatro: 224.
Paco Moyano, Compañía: 368.
Pajarita de Papel, La: 224.
Pandora: 224.
Panta Rhei-Oxydo: 224.
Pantelaria: 224.
Pantomima, Teatro de La: 224.
Pantufla, Teatro La: 224.
Papel, Teatro de: 224.
Passatemps, Taller de Teatro: 225.
Pausa: 225.
Pàxaros, Os: 225.
Pecato Veniale, Taller de Teatro: 226.
Pedro Falla: 226.
Pedro María Sánchez, Compañía de: 226.
Pedro Osinaga y Ana María Vidal, Compañía: 226.
Pentación, S. A.: 228.
Periferia Teatro: 310.
Pessic Teatre: 235.
Peter Roberts: 235.
Petit Comité: 235.
Pilar España y Manuel Dimbwadyo: 236.
Pilar Pérez: 236.
Pimpinelles: 236.
Piña, La: 236.
Pig, Teatre: 236.
Pluja, Teatre: 238.
Pocaconya: 238.

Popular de la Villa de Madrid, Teatro: 238.
Porpol Teatro: 238.
Primer Paso, S. A.: 239.
Primera Emoción, Compañía de Teatro: 240.
Principal, Teatre: 240, 340.
Principal de Valls, Grup de Teatre: 241.
Producciones Ángel García Moreno: 241.
Producciones Colsada: 242.
Producciones Juan Pedro de Aguilar: 245.
Producciones Juanjo Seoane: 246.
Producciones Justo Alonso: 248.
Producciones Káyá: 250.
Producciones Marginales: 250.
Producciones Rayuela: 251.
Productora Acción: 251.
Profetas de Mueble Bar: 252.
Progesa: 252.
Pupa, Teatro La: 310.
Quartetto da Cinque: 256.
Quimera, Teatro: 256.
Quimera de plástico, La: 256.
Quique Camoiras, Compañía de: 257.
Quitapenas: 258.
Quitapenas sin Cafeína: 258.
Rafael Aguilar, Ballet Teatro Español de: 368.
Rafael de Cabanyes: 258.
Real Ballet de Cámara de Madrid: 368.
Rebotica, La: 258.
Reencuentro, Teatro del: 258.
Relámpago, Grupo de Teatro del Club de Jubilados de la Caja de Albacete: 258.
Retablo Compañía Teatral: 258.
Retablo de Figurillas: 311.
Ribera, Teatro de La: 260.
Ricardo Frazer: 261.
Riderse, Teatro de: 261.
Rocamora: 311.
Rosa Valenty, Luisa Fernanda Gaona y Máximo Valverde, Compañía: 261.
Roses, Grup de Teatre de: 261.
Round-Vídeo: 262.
Rueda Teatro, La: 262.
S.O.P.A. (Socios Organizados para la Animación): 311.
Sabiñánigo, Grupo de Teatro de: 262.
Sac, Teatre de: 262.
Sac de Trons: 262.
Salamantiga, Teatro do: 262.
Salduba, Teatro: 262.
Saltimbanqui Club de Clowns: 262.
Samaniego, Grupo de Teatro: 263.
Sambhú Mimo: 263.
Samborombom Teatro: 263.
San Lorenzo, Grupo de Teatro: 263.
Sarabela: 263.
Saragata: 264.
Set de Menorca, Grup Teatral: 264.
Sexi, Agrupación Teatral: 264.
Sgratta, La Compañía: 264.
Shakespeare, Compañía: 264.
Silvia Munt, Compañía: 265.
Sociedad Estatal V Centenario-Extremadura. Enclave 92: 340.
Sol, Teatro del: 267.
Sol y Sombra: 267.
Sol y Tierra: 311.
Sombras, Teatro de: 311.
Sonrisa, Teatro de La: 267.
Sur, Compañía de Teatro del: 267.
Tablado, El: 267.
Tacataca: 267.
Taedra Taller de Estudio Dramático: 268.
Tal, Compañía La: 268.
Talía (Salamanca): 268.
Talía (La Coruña): 268.
Talía (Santa Cruz de Tenerife): 268.
Talía, S. L., Compañía Teatral (Madrid): 268.
Tallavi, Agrupación Artística: 268.
Taller Eivissa, Teatro: 268.
Taller de Teatro de Mijas: 270.
Taller Municipal de Teatro de Ceuta: 270.
Taller Municipal de Teatro de San Fernando: 270.
Taller Municipal de Teatro de Segovia: 271.
Taller Permanente de Teatro Palentino: 271.
Taller de Teatro Casa Lis: 271.
Taller Universitario de Teatro: 271.
Tallers de graduació de les escoles d'art dramátic i de dansa de l'institut del teatre: 269, 369, 312.
Tántalo Teatro: 271.
Tanttaka: 342, 271.
Tanxarina, Títeres e Marionetas: 312.
Taormina: 271.
Tartana Teatro, La: 312, 271.
Taula Rodona: 272.
Taupada Antzeztaldea: 273.
Teatrapo: 273.
Teatredetext: 273.
Teatreneu: 273.
Teatro de la Danza: 370.
Tebac: 277.
Tei de Sant Marçal: 343.
Telón de Fondo Grupu de Teatru: 277.
Teología del Seminario Segundino, Compañía: 278.
Tercera Edad, Grupo de Teatro: 278.
Tespis (Murcia): 278.
Tespis (Zamora): 278.
Tía Norica, Teatro La: 313.
Tiempo, Teatro del: 278.
Tinaja-7: 278.
Tirabeque: 278.
Titiriteros, Los: 313.
Titiriteros de Sebastopol: 278.
Tito Pepe: 278.
Tizona, Grupo de Teatro: 279.
Tobogán: 279.
Toni Cabré, Compañía: 279.
Topo, Teatro: 280.
Trakateatro Colectivo de Animación Teatral: 280.
Tramoya, Teatro: 280.
Tranfulla, La: 313.
Tránsit, Companyia de Dansa: 369.
Tránsito-2: 280.
Tranvía Teatro: 281.
Tranvía, Teatro de Títeres El: 313.
Trápala: 281.
Trapera, La: 281.
Trapisonda, Títeres: 313.
Trascacho, Grupo de Teatro El: 282.
Traspasos, Taller de Danza: 372.
Trebejo: 282.
Treçteatre: 282.
Trepanocoqueiro Grupo de Teatro: 282.
Tres Teatro: 282.
Triángulo: 283.
Trigal, Grupo de Teatro El: 283.
Trinomio Teatro: 283.
Tripijoc Teatre: 283.
Trobairitz: 283.
Trokolo: 283.
Trono Villegas, Col.lectiu de Teatre Necessari: 283.
Tuperware: 284.
Txebi Mimo: 284.
Txotxo Gillo Taldea: 313.
U.N.I.T. (Unión Iberoamericana de Teatro): 284.
U de Cuc: 286.
Ulen Spigel: 286.
Univers, Teatre de L': 286.
Universal, S.C.I.E., S. A., La: 288.
Universitario de Cádiz, Teatro: 290.
Urba de Barcelona, Teatro (TUB): 290.
Uroc-Teatro: 292.
Uvega Teatro: 293.
Vademécum: 294.
Vagalume, Colectivo de Aventuras Teatrales: 294.
Vaganovos Producciones: 294.
Valhondo, Taller de Teatro: 294.
Variedades del Cantábrico: 295.
Vent de Bosc: 295.
Ventura Danza Contemporánea: 374.
Via Moria: 295.
Vianants Danza: 374.
Vicente Sáez: 376.
Víctor Batallé, Compañía de: 295.
Víctor Ullate, Ballet de: 372.
Vientos, Teatro de los: 295.
Viravolta: 313.
Visitans, Els: 295.
Vitamina A: 295.
Vitxeta, Col.lectiu de Teatre La: 295.
Vol-ras: 296.
Xalgarete: 297.
Xarxa, Teatre: 297.
Xerinola: 297.
Xesc Forteza, Compañía: 297.
Xip Xap, Grupo de Animación: 298.
Yauzkari Danza Contemporánea: 376.
Zampanó Teatro, Compañía Estable de Repertorio de Teatro Clásico: 298.
Zarabanda: 299.
Zaranda, La: 299.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional de La: 377.
Zascandil Teatro: 300.
Zenit Teatre: 301.
Zidraca: 302.
Zingili-Zangala: 302.
Zintzilik: 302.
Ziradanza: 380.
Ziryab-Danza: 380.
Zootrop Teatro: 302.

Títeres

Achiperre, Cooperativa de Teatro: 304.
Aldebarán, Teatro de Títeres: 304.
Alejandro Corral, Títeres: 304.
Atizal, Títeres: 304.
Bagatela, Teatro: 304.
Bambalina, Titelles: 304.
Bicicleta, Taller de Títeres: 305.
Bihar, Teatro de Títeres: 305.
Binixiflat: 305.
Buhonero, Teatro del: 305.
Cachirulo: 305.
Carreta Teatro, La: 306.
César Linari, Marionetas de Hilo: 306.
Cobaya: 306.
Deliciosa Royala: 306.
Duendes, Teatro de Títeres Los: 306.
Entaulat Teatre, L': 306.
Escalera, Teatro de Títeres La: 307.
Estaquirot, Soc. Coop. Ltda. de Titellaires: 307.
Estornell, Grup de Teresetes, S': 307.
Faba na ola, Colectivo de Monifates, Música e Animación: 307.
Fábula, Títeres: 307.
Falcatrua, Teatro de Títeres: 307.
Fanfarra, La: 307.
Gallarda, La: 307.
Garabaitia, Compañía de Títeres: 307.
Gaviota, Teatro La: 308.
Gomes y Gomis: 308.
Grillo, El: 308.
Iruña, Pequeño Teatro: 308.
Kili Kolo Antzerki, Teatro: 308.
Kixka Antzerki Taldea: 308.
Kukubiltxo Antzerki Taldea: 308.
Maleta de Mariano, La: 309.
Medianoche, Teatro de: 309.
Muñecos de Irene, Los: 309.
Naip, Titelles: 309.
Nubes, Teatro-Títeres Las: 309.
Okarino Trapisonda: 310.
Papel, Teatro de: 310.
Periferia, Teatro: 310.
Pupa, Teatro La: 310.
Retablo de Figurillas: 311.
Rocamora: 311.
S.O.P.A.: 311.
Sol y Tierra: 311.
Sombras, Teatro de: 311.
Tallers de graduació de les escoles d'"art dramàtic i dansa de l'institut del teatre: 312.
Tanxarina, Títeres e Marionetas: 312.
Tartana Teatro, La: 312.
Tía Norica, Teatro La: 313.
Titiriteros, Los: 313.
Tranvía, Teatro de Títeres El: 313.
Trapisonda, Títeres: 313.
Txotxo Gillo Taldea: 313.
Viravolta: 313.

Lírica

Apolo de Karpas, Compañía Lírica Teatro: 316.
Arriaga, Teatro: 318.
Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera: 316.
Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell: 317.
Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana: 320.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 320.
Coral Renaixença: 322.
Corrala, La: 322.
Grec, Teatre: 322.
Jácara Teatro, La: 324.
Liceu, Teatro del: 324.
María Dolores Travesedo, Compañía Lírica de: 337.
Mary Carmen Ramírez, Compañía: 338.
Nou de la Passió d'Olesa, Teatre: 339.
Ópera Cómica de Madrid: 338.
Orquesta de Cámara del Teatro Lliure: 338.
Principal, Teatre: 340.
Sociedad Estatal V Centenario-Extremadura Enclave 92: 340.
Tanttaka: 342.
Tei de Sant Marçal: 343.

Danza

Alberto Portillo, Compañía de: 351.
Andanzas, Compañía: 351.
Antonia Andreu: 351.
Carmen Senra, Compañía de Danza: 352.
Centre Dramàtic d'Osona: 353.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 353.
Clásico de Madrid, Ballet: 354.
Concierto de Madrid, Ballet: 354.
Cyclorama, S. L.: 354.
Danat Danza: 355.
Danza Española, Teatro de: 357.
Dies Irae: 356.
Eskape Danza: 356.
Gelabert/Azzopardi Companyia de Dansa: 358.
Lanónima Imperial: 361.
Licorne, La: 362.
Málaga Danzateatro: 362.
María Antonia Oliver: 362.
María Rosa, Ballet de: 363.
Mario Maya Compañía de Danza: 363.
Metros: 364.
Mónica Valenciano Danza: 365.
Movimiento, Teatro: 365.
Nacional de España, Ballet: 365.
Nats Nus Dansa, Companyia: 368.
Paco Moyano, Compañía: 368.
Rafael Aguilar, Ballet Teatro Español de: 368.
Real Ballet de Cámara de Madrid: 368.
Tallers de graduació de les escoles d'art dramàtic i dansa de l'institut del teatre: 369.
Teatro de la Danza: 370.
Trànsit, Companyia de Dansa: 369.
Traspasos, Taller de Danza: 372.
Ventura Danza Contemporánea: 374.
Vianants Danza: 374.
Vicente Sáez: 376.
Víctor Ullate, Ballet de: 372.
Yauzkari Danza Contemporánea: 376.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional de la: 377.
Ziradanza: 380.
Ziryab-Danza: 380.

Grupos, Compañías, Centros dramáticos (Índice por comunidades)

Andalucía

Abba Sanatorio de Teatro: 28.
Acuario Teatro: 28.
Albanta Acción: 30.
Aldebarán Teatro de Títeres: 304.
Alejandro Corral, Títeres: 304.
Alfonso Jiménez Romero, Compañía de: 31.
Algarabía, La: 32.
Algazara, Taller de Teatro: 32.
Álvarez Quintero, Agrupación Teatral: 33.
Andaluz, Grupo de Teatro: 35.
Andrés Guerra, Grupo de Teatro: 35.
Atiza!, Títeres: 304.
Aula de Teatro de Alcalá de Guadaira: 45.
Aula-6, Compañía: 45.
Cairel: 52.
Calpe: 53.
Carátula (G. E. A.): 54.
Centro Andaluz de Teatro (CAT): 75.
Centro Dramático Elvira: 80.
Centro Dramático de Sevilla: 94.
César Linari, Marionetas de Hilo: 306.
Clásico, Teatro: 96.
Cofradía de Experiencias Escénicas, La: 99.
Colonia, Teatro de la: 99.
Empatía Teatro: 115.
Escalera Teatro de Títeres, La: 307.
Espacio 92: 121.
Estable de Granada, Teatro: 134.
Estable de Málaga, Teatro: 134.
Estudio de Coria, Teatro: 139.
Fénix: 140.
Funambulafábula, Teatro de La: 148.
Garrapata Teatro: 149.
Grillo, El: 308.
Hiedra: 155.
Histrión-Eboe: 156.
Involantes: 164.
Jácara Teatro, La: 324.
José Manuel Martí: 166.
Juan Andrés Maya, Compañía de: 171.
Kábala, Teatro: 175.
Legua, Teatro de La: 181.
Lekitos: 181.
Málaga Danzateatro: 362.
Manuel Solas, Compañía de: 190.
Maraña, La: 190.
María Zambrano, Grupo de Teatro: 194.
Mario Maya, Compañía de: 363.
Mediazuela, Teatro: 195.
Mundo Nuevo (La Salle), Grupo de Teatro del Colegio: 196.
Muñecos de Irene, Los: 309.
Ortiz Nuevo, Compañía de: 223.
Paco Moyano, Compañía: 368.
Pantomima, Teatro de La: 224.
Papel Teatro, de: 310.
Pecato Veniale, Taller de Teatro: 226.
Piña, La: 236.
Pupa, Teatro La: 310.
Rebotica, La: 258.
Salduba, Teatro: 262.
Sexi, Agrupación Teatral: 264.
Sol y Sombra: 267.
Sur, Compañía de Teatro del: 267.
Taller de Teatro de Mijas: 270.
Taller Municipal de Teatro de San Fernando: 270.
Taller Universitario de Teatro: 271.
Tía Norica, Teatro La: 313.
Tinaja-7: 278.
Tranfulla, La: 313.
Trápala: 281.
Ulen Spigel: 286.
Universitario de Cádiz, Teatro: 290.
Zaranda (Teatro Inestable de Andalucía la Baja), La: 299.
Ziryab-Danza: 380.

Aragón

Alba, Teatro del: 29.
Atrezzo Teatro: 44.
Dies Irae: 356.
Escuela Municipal de Teatro de Zaragoza: 118.
Estable de Zaragoza, Teatro: 137.
Garabaitia, Compañía de Títeres: 307.
Imaginario, Teatro: 159.
Iris Coraje, Grupo: 165.
Luces de Comedia: 183.
Medianoche, Teatro del: 309.
Mienimal, Teatro: 195.
Momo Taller de Marionetas y Animación: 196.
Monasterio de Piedra, Grupo de Teatro: 196.
Nuevo Teatro de Aragón: 213.
Ribera, Teatro de La: 260.
Rueda Teatro, La: 262.
Sabiñánigo, Grupo de Teatro de: 262.
Tántalo Teatro: 271.
Tempo, Teatro del: 278.
Titiriteros, Los: 313.

Asturias

AQ, Colectivo Juvenil: 38.
Asturiana de Comedias, Compañía: 43.
Candilejas: 54.
Cestón de Máscaras: 96.
Clarín, Sociedad Cultural y Recreativa: 96.
Elefante Culogrande: 115.
Gotera, Teatro La: 151.
Horreo, Asociación El: 156.
José Rico de Avilés: 166.
Margen, Colectivo: 191.
Norte, Teatro del: 211.
Nubes, Teatro-Títeres Las: 309.
Pausa: 225.
Telón de Fondo Grupu de Teatru: 277.
Tramoya, Teatro: 280.
Zarabanda: 299.

Baleares

Anselm Turmeda, Compañía: 38.
Bunyola, Grup de Teatre de: 51.
Capsigranys, Teatre dels: 54.
Casino des Moll, Grup de Teatre: 56.
Dadagugu: 110.
Don Bosco, Compayia de Teatre: 115.
Estornell Grup de Teresetes, S': 307.
Estudi Zero: 138.
Foc i Fum: 140.
GAT, Companyia Teatral: 149.
Gomes i Gomis: 308.
Hermanos Llonovoy: 155.
Iguana Teatre: 158.
Lluna de Teatre, La: 188.
Nau, Teatre de La: 210.
Nova Terra: 213.
Once sa Boira, Grupo Teatral: 221.
Orfeo Mahonés, L': 223.
Passatemps, Taller de Teatro: 225.
Principal, Teatre: 240, 340.
Set de Menorca, Grup Teatral: 264.
Taller Eivissa, Teatro: 268.
Taula Rodona: 272.
Xesc Forteza, Compañía: 297.

Canarias

Aula de Teatro del I. B. Tomás Morales: 45.
Bambalina: 46.
Benahoare, Grupo de Teatro: 49.
Cámara del Círculo de Bellas Artes, Teatro de: 53.
Canaria de Teatro, Compañía: 53.
Graja, La: 151.
Impopular Compañía de Teatro, La: 159.
Instituto de la Isleta, Grupo de Teatro: 161.
Jiteat: 166.
Klótikas: 178.
Licorne, La: 362.
Manuel Alonso, Compañía de: 190.
Mimo, S. A., La: 195.
Pantelaria: 224.
Quitapenas sin Cafeína: 258.
Saltimbanqui Club de Clowns: 262.
Samborombom Teatro: 263.
Talía: 268.
Tobogán: 279.
Tres, Teatro: 282.

Cantabria

Dantea, Compañía de Danza-Teatro: 113.
Estable de la Universidad de Cantabria, Teatro: 135.
Maleta de Mariano, La: 309.
S.O.P.A. (Socios Organizados para la Animación): 311.
Variedades del Cantábrico: 295.

Castilla y León

Achiperre, Cooperativa de Teatro: 304.
Agora, Teatro Independiente: 28.
Alambique Taller de Teatro de Chamberí: 29.
Alkarama, Grupo de Teatro: 32.
Arboleda, La: 38.
Aristófanes Escuela de Teatro: 39.
Arpegio: 39.
Bufón Improvisado, El: 50.
Candilejas de Valladolid: 54.
Clunia Teatro de Cámara: 97.
Colmena, La: 99.
Conde Gatón, El: 103.
Cueva de Salamanca, La: 109.
Escuela Provincial de Teatro de Valladolid: 118.
Esperpento: 133.
Estable de Valladolid, Teatro: 136.
Garufa: 149.
Icaro, Grupo de Teatro: 158.
Intercacia, Grupo de Teatro: 161.
Juan del Enzina, Taller de Teatro: 171.
Natus: 210.
Oda-Ledom: 220.
Pandora: 224.
Primera Emoción, Compañía de Teatro: 240.
Producciones Káyá: 250.
Producciones Rayuela: 251.
Quimera de plástico, La: 256.
Quitapenas: 258.
San Lorenzo, Grupo de Teatro: 263.
Sonrisa, Teatro de La: 267.
Tablado, El: 267.
Talía: 268.
Taller Municipal de Teatro de Segovia: 271.
Taller Permanente de Teatro Palentino: 271.
Taller de Teatro Casa Lis: 271.
Tespis: 278.
Tirabeque: 278.
Tizona, Grupo de Teatro: 279.
Trebejo: 282.
Trigal, Grupo de Teatro El: 283.
Vademécum: 294.
Valhondo, Taller de Teatro: 294.

Castilla-La Mancha

Aecio: 28.
Almazara: 32.
Almazara, Grupo Estable de Teatro: 32.
Bufons: 51.
Buhonero, Teatro del: 305.
Cachivaches, Teatro: 52.
Cómicos de Albacete: 100.
Fénix, Teatro: 140.
Korifaios (TE.IN.KO.): 179.
Malta, Teatro de: 190.

Relámpago, Grupo de Teatro del Club de Jubilados de la Caja de Albacete: 258.
Teología del Seminario Segundino, Compañía Teatral de: 278.
Trascacho, Grupo del Teatro El: 282.

Cataluña

Aina Compte: 29.
Albert Vidal: 30.
Alo/All Carall (colectivo de actores) SATOR: 32.
Andreu Solsona, Compañía de: 37.
Ángel, Teatre de L': 37.
Artístic de Barcelona y Ensemble Theatral de Paris, Grup: 39.
Artristras: 40.
Associació D'amics de L'opera de Sabadell: 317.
Bambolina, La: 46.
Bat: 46.
Belle Époque: 49.
Binixiflat: 305.
Binocle, Teatre: 50.
Boni & Caroli: 50.
Calixera, Col.lectiu de Teatre: 52.
Calidoscopic, Compañía de Teatro: 53.
Cap i Cua: 54.
Carme Pontaceli: 54.
Carola, Teatre: 56.
Casal D'avis de la Creu Alta, Grup de Teatre del: 56.
Cassanenc: 57.
Catalana de Gags: 58.
Centre Dramátic de la Generalitat de Catalunya: 59.
Centre Dramátic d'Osona: 72-353.
Centre Sant Vicenç: 73.
Centre Dramátic del Vallés: 73.
Coco y Raquel: 98.
Coláx, Cía. Teatre del Maresme: 99.
Condal, Teatre: 100.
Coral Renaixença: 322.
Cruel.la de Vil: 103.
Cubana, La: 105.
Curial, Compañía: 109.
Dagoll Dagom: 110.
Danat Danza: 355.
Dau Rodo, Teatre: 114.
Divas and Cº: 114.
Escarlata Circus: 117.
Espai de Troc Col.lectiu de Teatre: 121.
Estable de Lleida, Teatre: 134.
Estaquirot Soc. Coop. Ltda. de Titellaires, L': 307.
Esther Formosa: 137.
Fanfarra, La: 307.
Farándula G. T. I.: 140.
Fronterizo, Teatro: 144.
Gabia de Bruixes: 149.
Gelabert/Azzopardi, Companyia de dansa: 358.
Genial, Cooperativa de Teatre La: 149.
Gente de Teatro de Barcelona: 149.
Grec, Teatre: 322.
Guix i Murga (Tutti Teatro): 155.
Hecatombe: 155.
Incube, Teatre: 159.
Infidel, Compañía La: 159.
Infima la Puça, Companyia: 160.
Instantani, Teatre: 161.
Inteatrex: 161.
Interval, Teatre, L': 161.
Invisible, Teatre: 161.
Josep María Flotats, Compañía: 167.
Joventut de la Farándula: 171.
Kaddish, Taller de Teatro: 176.
Knack, Companyia de Teatre: 178.
Kónic: 179.
Lanónima Imperial: 361.
Lauta, Grup de Teatre Independent: 181.
Liceu, Teatre del: 324.
Línea Débil: 181.
Lliure, Teatre: 183.
Marceline i Sylvestre: 191.
María Antonia Oliver: 362.
Marina Oroza: 194.
Màscara, Teatre: 195.
Metros: 364.
Miguel de Cervantes, Taller de Teatro de la Asociación: 195.
Naip, Titelles: 309.
Nats Nus Dansa, Compañyia: 368.
Nau, Teatre de la: 210.
Nou de la Passió D'Olesa, Teatre: 339.
Núria Candela: 214.
Obert, Teatre: 220.
Oli de Boges: 221.
Orquesta de Cámara del Teatro Lliure: 338.
Otto Zutz Cabaret: 223.
Páxaros, Os: 225.
Pessic, Teatre: 235.
Petit Comité: 235.
Piq, Teatre: 236.
Principal de Valls, Grup de Teatre: 241.
Producciones Colsada: 242.
Quartetto da Cinque: 256.
Rafael de Cabanyes: 258.
Rocamora: 311.
Roses, Grup de Teatre de: 261.
Round-Vídeo: 262.
Sac, Teatre de: 262.
Sac de Trons: 262.
Saragata: 264.
Sgratta, La Compañía: 264.
Silvia Munt, Compañía: 265.
Sol, Teatro del: 267.
Tacataca: 267.
Tal, Compañía La: 268.
Tallers de graduació de les escoles d'art dramátic i de dansa de l'institut del teatre: 269.
Teatredetext: 273.
Teatreneu: 273.
Tebac: 277.
Tei de Sant Marçal: 343.
Toni Cabré, Compañía: 279.
Tránsit, Companyia de Dansa: 369.
Treçteatre: 282.
Tripijoc Teatre: 283.
Trono Villegas, Col.lectiu de Teatre Necessari: 283.
Tuperware: 284.
U de Cuc: 286.
Univers, Teatre de L': 286.
Universal, S.C.I.E.A., La: 288.
Urba de Barcelona, Teatro (TUB): 290.
Vent de Bosc: 295.
Via Moria: 295.
Víctor Batallé, Compañía de: 295.
Vitamina A: 295.
Vitxeta, Col.lectiu de Teatre La: 295.
Vol-ras: 296.
Xerinola: 297.
Xip Xap, Grupo de Animación: 298.
Zenit, Teatre: 301.
Zidraca: 302.
Zootrop, Teatro: 302.

Extremadura

Carasio: 54.
Centro Dramático de Extremadura: 80.
Colectivo de Actores de Badajoz, Compañía: 99.
Estable S. A. L. de Cáceres, Teatro: 133.
Musa Talía: 198.
Sociedad Estatal V Centenario-Extremadura: 340.
Teatrapo: 273.

Galicia

Agarimo: 28.
Antiguo Teatro: 38.
Arco da Vella, Grupo de Teatro de la Asociación Cultural: 39.
Arume: 43.
Atlántico, Teatro do: 43.
Avento, Teatro: 45.
Cachirulo: 305.
Casino Sporting Club, Grupo de Teatro del: 57.
Centro Dramático Galego: 80.
Chévere: 109.
Ditea, Teatro de Cámara: 114.
Doidos, Grupo Infantil de Teatro: 114.
Ernesto Chao, Compañía de: 116.
Escola Dramática Galega: 117.
Eskape Danza: 356.
Faba na ola, Colectivo de Monifates, Música e Animación: 307.
Falcatrua, Teatro de Títeres: 307.
Madrigal: 190.
Malbarate, Teatro do/ Produccions do Noroeste, S. A.: 190.
Máscara 17, Compañía: 195.
Moucho Clero, O: 196.
Ningures, Teatro de: 211.
Salamantiga, Teatro do: 262.
Sarabela: 263.
Talía: 268.
Tanxarina, Títeres e Marionetas: 312.
Tranvía Teatro: 281.
Trepanocoqueiro, Grupo de Teatro: 282.
Uvega, Teatro: 293.
Vagalume, Colectivo de Aventuras Teatrales: 294.
Viravolta: 313.
Xalgarete: 297.

Madrid

Aden, Teatro: 28.
Alberto Portillo, Compañía de: 351.
Alcores, Grupo Dramático: 31.
Ale hop!: 31.
Alforjas-Prosopón: 32.
Aloja-Ja: 32.
Ana Diosdado y Carlos Larrañaga, Compañía de: 33.
Andanzas, Compañía: 351.
Andrés Pajares, Compañía de: 35.
Anjana de la Casa de Cantabria, Grupo: 37.
Apolo de Karpas, Compañía Lírica Teatro: 316.
Aquelarre: 38.
Arcón Mágico, Grupo de Teatro: 39.
Artea, Teatro Estudio: 39.
Artríticos Reunidos: 40.
Arturo Fernández, Compañía: 40.
Atracciones Ambulantes: 44.
Auchipp Teatro: 44.
Aula Complutense de Arte Escénico: 45.
Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Madrid: 45.
Barraca-Teatro Popular, La: 46.
Bicicleta, Asociación Cultural, La: 50.
Bochin, Teatro-clown: 50.
Bolsillo, Teatro de: 50.
Cabaret Portátil: 51.
Calderón de la Barca, Compañía: 52.
Caleidoscopio, Aula de Teatro: 53.
Cambaleo, Teatro: 53.
Carmen Senra, Compañía de Danza de: 352.
Casting: 57.
Cátaro Producciones: 59.
Centro Cultural de la Villa: 77.
Centro Dramático Nacional: 82.
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas: 94.
Clásico de Madrid, Ballet: 354.
Cocktail Teatro Pirata: 98.
Colores, Producciones Teatrales: 100.
Cómicos Anónimos: 100.
Concierto de Madrid, Ballet: 354.
Corrala, La: 322.
Chirifalla, A. T.: 109.
Danza Española, Teatro de: 357.
Deliciosa Royala: 306.
Ditirambo-Studio: 114.
Dondestá Tomás, Compañía: 115.
Dos Duros, Compañía: 115.
Dragón, Compañía: 115.
Duende, Teatro del: 115.
Duende del Foro, El: 115.
Elisa Ramírez, Compañía de: 115.
Elsa D'Ors: 115.
Enogairym: 115.
Ensayo 100: 116.
Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón: 118.
Escuela-Taller de Tecnología del Espectáculo: 119.

Esece Producciones: 119.
Español, Teatro: 121.
Española de Teatro Clásico, Compañía: 130.
Espectáculos Diamante-Grupo 3: 131.
Esperanza Roy, Compañía: 131.
Estudio de Madrid. Teatro: 139.
Fama: 140.
Farsantes Fingidos: 140.
Florinda Chico, Compañía: 140.
Forbidden Fruit: 142.
Francisco Nieva, Compañía de: 142.
Fundación Colegio del Rey: 148.
Gaviota, Teatro La: 308.
Getam: 150.
Globo Rojo Compañía de Teatro para niños, El: 151.
Gorgona Teatro urbano: 151.
Gran Vía S. A., Teatro de la: 151.
Grapa de Teatro: 153.
Guillermo Montesinos, Compañía de: 153.
Guirigai: 153.
Hernández y Rolandi, Compañía de Teatro: 155.
Hoy, Teatro de: 157.
Ibérico de Madrid, Teatro: 158.
Imag-T (Teatro de Imágenes): 159.
Infantil, Compañía de Teatro: 159.
Isabel Hidalgo, Compañía de: 165.
José Luis Pellicena: 166.
Juan Ribó, Compañía: 171.
Juanito Navarro, Compañía de: 174.
Karpas, Teatro: 176.
Koyaanisqatsi: 179.
Lanzadera Teatro: 180.
Liceo Francés, Grupo Teatral del: 181.
Lola Herrera, Compañía de: 181.
Madrid Teatro, Compañía: 189.
María Dolores Travesedo, Compañía Lírica de: 337.
María José Cantudo, Compañía de: 191.
María Rosa, Ballet de: 363.
María Ruiz, Compañía: 192.
Mary Carmen Ramírez, Compañía: 338.
Miguel A. Gallardo: 195.
Miliki y Rita Irasema, Compañía de: 195.
Mísero, Teatro: 196.
Mónica Valenciano Danza: 365.
Morboria: 196.
Movimiento, Teatro: 365.
Muñoz Seca, Compañía del Teatro: 197.
Nacional de España, Ballet: 365.
Nacional de Teatro Clásico, Compañía: 198.
Ninetto y Absurdino: 211.
O. M., Producciones: 215.
Objetivo, Grupo: 220.
Okarino Trapisonda: 310.
Olga Manzano y Manuel Picón: 220.
Ollantay: 221.
Ópera Cómica de Madrid: 338.
Pacá y Payá: 224.
Pajarita de Papel, La: 224.
Pedro Falla: 226.
Pedro María Sánchez, Compañía de: 226.
Pedro Osinaga y Ana María Vidal, Compañía: 226.
Pentación, S. A.: 228.
Pilar España y Manuel Dimbwadyo: 236.
Popular de la Villa de Madrid, Teatro: 238.
Primer Paso, S. A.: 239.
Producciones Ángel García Moreno: 241.
Producciones Juan Pedro de Aguilar: 245
Producciones Juanjo Seoane: 246.
Producciones Justo Alonso: 248.
Producciones Marginales: 250.
Profetas de Mueble Bar: 252.
Progesa: 252.
Quique Camoiras, Compañía de: 257.
Rafael Aguilar, Ballet Teatro Español de: 368.
Real Ballet de Cámara de Madrid: 368.
Reencuentro, Teatro del: 258.
Retablo Compañía Teatral: 258.
Ricardo Frazer: 261.
Rosa Valenty, Luisa Fernanda Gaona y Máximo Valverde, Compañía: 261.
Shakespeare, Compañía: 264.
Sol y Tierra: 311.
Sombras, Teatro de: 311.
Taedra Taller de Estudio Dramático: 268.
Talía, S. L., Compañía Teatral (Madrid): 268.
Taormina: 271.
Tartana Teatro, La: 312.
Teatro de la Danza: 370.
Tito Pepe: 278.
Tranvía, Teatro de Títeres El: 313.
Trapisonda, Títeres: 313.
Triángulo: 283.
U.N.I.T. (Unión Iberoamericana de Teatro): 284.
Uroc-Teatro: 292.
Ventura Danza Contemporánea: 374.
Víctor Ullate, Ballet de: 372.
Zampanó Teatro, Compañía Estable de Repertorio de Teatro Clásico: 298.
Zarzuela, Ballet del Teatro Lírico Nacional de La: 377.
Zascandil, Teatro: 300.
Ziradanza: 380.

Murcia

Abónico Teatro: 28.
Alquibla: 32.
Bicicleta, Taller de Títeres: 305.
Cambalache Teatro: 53.
Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Murcia: 118.
Fábula, Títeres: 307.
Gallarda, La: 307.
Matadero, Teatro del: 195.
Murga, Compañía de Teatro La: 198.
Papel, Teatro de: 224.
Periferia, Teatro: 310.
Riderse, Teatro de: 261.
Tespis: 278.
Trakateatro, Colectivo de Animación Teatral: 280.

Navarra

Alhama, Grupo Municipal de Teatro: 32.
Bajo La Arena, Teatro: 46.
Clavija, La: 97.
Chapalangarra: 109.
Estable de Navarra, Teatro: 135.
Gabalzeka: 148.
Grand Troupe Trampolino: 153.
Iruña Pequeño Teatro: 165.
Retablo de Figurillas: 311.
Sambhú Mimo: 263.
Trapera, La: 281.
Trokolo: 283.
Yauzkari Danza Contemporánea: 376.

La Rioja

Garnacha, La: 149.
Luna Teatro, La: 183.

Comunidad Valenciana

Aescena-Teatro Elisa, Compañía: 28.
Aigua, Teatre de L': 28.
Antonia Andreu: 351.
Arenal, Grupo de Teatro: 39.
Asociación de Actores, Directores y Técnicos: 43.
Atenea, Teatro: 43.
Bagatela: 304.
Bambalina Titelles: 304.
Boira Teatre, La: 50.
Bolic-Bullanga: 50.
Burbuja, Teatro La: 51.
Carátula, La: 54.
Carreta Teatro, La: 56.
Cassola, La: 57.
Centre Dramátic de la Generalitat de Valencia: 68.
Centre Dramátic de Sagunt: 71.
Cyclorama, S. L.: 354.
Duendes, Teatro de Títeres Los: 306.
Entaulat Teatre, L': 306.
Escola Municipal de Teatre de Silla: 118.
Escuela Municipal de Teatro de Quart Dde Poblet: 118.
Evohe: 140.
Jácara: 166.
Jove, Teatre: 171.
Lluna Plena: 189.
Moma Teatre: 196.
Nueva Generación, Grupo: 213.
Paco Hernández, Grupo de Teatro: 224.
Pantufla, Teatro La: 224.
Pilar Pérez: 236.
Pimpinelles: 236.
Pluja, Teatre: 238.
Pocaconya: 238.
Quimera, Teatro: 256.
Tercera Edad, Grupo de Teatro: 278.
Trinomio Teatro: 283.
Trobairitz: 283.
Vaganovos Producciones: 294.
Vianants Danza: 374.
Vicente Sáez: 376.
Vientos, Teatro de los: 295.
Visitans, Els: 295.
Xarxa Teatre: 297.

País Vasco

Algara, Grupo de Teatro: 32.
Antxieta Antzerki Taldea: 38.
Arriaga, Teatro: 318.
Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera: 316.
Bederen-1: 46.
Bekereke: 48.
Bihar, Teatro de Títeres: 305.
Centro Dramático de Getxo: 82.
Cobaya: 306.
Dar-Dar, Compañía: 114.
Estable del Bidasoa, Teatro: 133.
Estudio de San Sebastián, Teatro: 139.
Frégoli, Asociación Teatral: 144.
Gasteiz Antzerki: 149.
Geroa: 149.
Getxo, Compañía de Teatro de: 150.
Hika Antzerki Taldea: 156.
Interior, Teatro: 161.
Jake-Mate, Grupo de Teatro: 166.
Karraka: 176.
Keinuka: 178.
Kili Kolo Antzerki, Teatro: 308.
Kixka Antzerki Taldea: 308.
Kukubiltxo Antzerki Taldea: 308.
Maite Agirre, Colectivo Teatral: 190.
Markeliñe: 195.
Maskarada: 195.
Narruzko Zezen: 210.
Ñake, Producciones: 215.
Orain, Compañía de Teatro: 222.
Panta Rhei-Oxydo: 224.
Peter Roberts: 235.
Porpol Teatro: 238.
Productora Acción: 251.
Samaniego, Grupo de Teatro: 263.
Tanttaka: 342.
Taupada Antzeztaldea: 273.
Titiriteros de Sebastopol: 278.
Topo, Teatro: 280.
Tránsito-2: 280.
Traspasos, Taller de Danza: 372.
Txebi Mimo: 284.
Txotxo Gillo Taldea: 313.
Zingili-Zangala: 302.
Zintzilik: 302.

Ceuta-Melilla

Tallavi, Agrupación Artística: 268.
Taller Municipal de Teatro de Ceuta: 270.

Autores

Aceras, Santiago: 196.
Adellach, Alberto: 50.
Aguilar, José Antonio: 149.
Aguilar, Juan Pedro de: 245.
Aguirre, Ruth: 133.
Al-hakim, Tawfiq: 99.
Alarcón, Miguel: 45.
Alario Agueria, César M.: 38.
Alba, José María: 224.
Albee, Edward: 39, 115.
Alberti, Rafael: 77, 166, 222, 283.
Albistur, Ramón María: 133.
Alcover, Jaume Vidal: 221.
Alcaraz, L. J.: 224.
Alfaro, Carles: 51.
Alfayate, J.: 196, 257.
Alonso, Ángel: 58.
Alonso, Fernando: 307.
Alonso, Manuel: 190.
Alonso de Santos, José Luis: 28, 99, 133, 149, 156, 226, 228, 304, 313.
Alonso Millán, Juan José: 197.
Allen, Woody: 38, 135, 153, 268, 281.
Almena, Fernando: 271.
Álvarez, Luis: 109.
Álvarez Quintero, Hermanos: 33, 53, 270, 278.
Amestoy, E.: 32.
Amestoy, Ignacio: 149, 271.
Amich, Jorge: 156.
Amorós, Andrés: 258.
Andersen, Hans Christian: 312.
Anné, Catherinne: 269.
Andía, S. de: 257.
Aparisi, Juan Antonio: 42.
Armada, Alfonso: 179.
Arnau, Miguel: 256.
Arniches, Carlos: 52, 278, 295.
Arrabal, Fernando: 135, 137.
Arranz, Juan: 50.
Arribas, Óscar: 195.
Arroyo, G.: 273.
Arteche, J. J.: 242.
Arthur: 54.
Balzac, Honorè de: 161.
Baño, Pep: 307.
Barchino, Paco: 224.
Barea, Ramón: 176, 251.
Barrios, Manuel: 33.
Battista, Giovanni: 342, 343.
Bautista de la Torre, Sebastián: 118.
Beckett, Samuel: 146.
Belbel, Sergi: 59, 72, 144.
Bellini, Vicenzo: 316.
Bellon, Loleh: 181.
Benet i Jornet, Josep: 109, 118, 134.
Beño, Pascual Antonio: 144.
Bergamín, José: 94.
Bernhard, Thomas: 276.
Bertati, Giovanni: 330.
Blanco-Amor, Eduardo: 153.
Blasco, Sigfrido: 190.
Bolonga, Joseph: 57.
Bonany, Manel: 195.
Borge, Carlos: 191.
Borges, Jorge Luis: 271, 290.
Brecht, Bertolt: 82, 134, 189, 252, 260, 269, 294.
Britez, Jorge: 50.
Brossa, Joan: 51.
Bru de Sala, Xavier: 110.
Büchner, Georg: 32.
Buero Vallejo, Antonio: 153, 253.
Burgos, Albert: 54.
Cabal, Fermín: 121, 271, 281.
Caballero, Ernesto: 250.
Cabanyes, Rafael de: 258.
Cabeza Espada, Diego: 155.
Cabré, Toni: 279.
Cabrujas, José Ignacio: 135.
Cadaval, Francisco: 196.
Calderón de la Barca: 119, 130, 202, 298.
Camacho, Ángel: 53, 268.
Camoletti, Marc: 155.
Camps Pino, Nicasi: 46.
Candoni, Luigi: 140.
Cañellas, Carles: 311.
Capella, Llorenç: 38.
Caracuel, Juan: 262.
Carcedo, Manuel: 176, 316.
Cardona Vinent, Jaume: 264.
Caron de Beaumarchais, Pierre: 185, 210.
Carreño: 337.
Carrión, Mercedes: 115.
Carroll, Lewis: 103.
Casas, Joan: 114.
Casbron, Gilbert: 262.
Casona, Alejandro: 52, 210.
Castillo, Fernando: 39.
Cavalle, Joan: 161.
Cavelle, Pere: 56.
Cabreiro Parodi, Alberto: 306.
Cedillo Mencia, Gregorio: 31.
Celaya, Gabriel: 46.
Cernuda, Luis: 31, 99, 176.
Cervantes, Miguel de: 238, 308.
Cicero, Luis J.: 75.
Cimarosa, Romano: 330.
Clark, Brian: 225.
Cobos, Fernando: 134.
Cocteau, Jean: 28, 29.
Colautti, Arturo: 347.
Collodi, Carlo: 28, 50, 304.
Constantini, Humberto: 295.
Contreras, Chatono: 115.
Coquard, Lluís: 297.
Corral, Alejandro: 304.
Corredera, Jesús María: 268.
Cortázar, Cosme: 51.
Cossa, Roberto: 258.
Costa, Helder: 100.
Crebillón Hijo: 161.
Crehuet, Elisa: 256.
Cuende, Isaac: 28.
Charlo, Ramón: 33.
Chejov, Antón: 100, 114, 118.
Chen, Arieh: 181.
Chocron, Isaac: 116.
Delibes, Miguel: 181.
Desentre, Alfonso: 159.
Díaz, Jorge: 32, 171, 271, 282.
Díaz Zamora, Antonio: 69.
Diosdado, Ana: 33, 278.
Dómbriz, Elicio: 261.
Donizetti, Gaetano: 318, 334.
Dragún, Osvaldo: 118.
Dubillard, Roland: 178.
Durán, Rafael: 54.
Durang, Cristopher: 239.
Dürrenmatt, Friedrich: 85.
Efak, Guillem d': 272.
Elias, Imanol: 38.
Enciso, Pilar: 161.
Ende, Michael: 278, 310.
Ennequin, Maurice: 295.
Escandell, Pepita: 56.
Escobar, Luis: 92.
Escohotado, Javier P.: 262.
Euripides: 45, 118.
Falla, Manuel de: 338.
Falla, Pedro: 226.
Faro, Juan: 311.
Fassbinder, R. D.: 43, 221.
Federico, Gennaro Antonio: 324.
Fernández, Guillermo: 340.
Fernández Montesinos, Ángel: 242.
Federico, G.: 342, 343.
Fernández, Lucas: 183.
Fernández Lera, Antonio: 53.
Ferreiro, Celso Emilio: 43.
Feydeau, Georges: 151, 246.
Fischtel, Ricardo José: 151.
Flaubert, Gustave: 92.
Fo, Darío: 39, 49, 52, 54, 57, 115, 135, 149, 158, 165, 166, 190, 236, 268, 278, 297.
Folch i Torres, Josep M.: 171.
Forteza, Xesc: 297.
Francisco, Augusto: 30.
Frau, Luis Mariano: 195.
Fuentes, Carlos: 83.
Fuster, Jaume: 46, 73.
Gala, Antonio: 37, 215, 223.
Gandolfo, Carlos: 75.
García: 244.
García, José Vicente: 284.
García de Navarrete, Alain: 164.
García Lorca, Federico: 32, 44, 46, 89, 97, 109, 126, 135, 136, 176, 213, 224.
Gems, Pam: 114.
Genua, Enkarni: 313.
Ghelderode: 196.
Ghislanzoni, Antonio: 339.
Giberga, Carles: 32.
Gil, Antonio: 263.
Gil, Francisco Javier: 133.
Giordano, Umberto: 347.
Giraud, A.: 161.
Goggin, Dan: 248.
Gogol, N. V.: 140.
Goldoni, Carlo: 138, 171, 223, 240, 271.
Gombrowicz, Witold: 39.
González, Carmen: 114.
González, Juan Carlos: 52.
González, Rafael: 166.
González del Castillo, Emilio: 337.
González Freiria, Armando: 45.
González Marín, Juanjo: 32.
Goustine, Luck de: 252.
Gozzi, Carlo: 150.
Graells, Guillem-Jordi: 183, 271.
Graiño, Alfonso: 118.
Grant, Bob: 226.
Grimm, Hemanos: 309.
Gualda, Manuel Domingo: 179.
Guarinos, Abel: 189.
Guasp, Joan: 188.
Guzmán, Diego: 28.
Hampton, Christopher: 171.
Hernández Casajuana, F.: 224.
Herrero, Pedro María de: 139.
Herrero, Pedro Mario: 210.
Hidalgo, Isabel: 165.
Hoffman, François Benoit: 340.
Hofmannsthal, Hugo Von: 328.
Homs, J. C.: 53.
Horovitz, Llorenç: 273.
Indio, Ricardo A.: 195.
Ionesco, Eugene: 32, 97, 178, 263.
Jardiel Poncela, Enrique: 33, 252.
Jarry, Alfred: 149, 211.
Jellicoe, Ann: 178.
Jiménez, Gregorio: 190.
Jiménez, Juan Ramón: 115.
Jiménez Romero, Alfonso: 31.
Jiménez: 244.
Joyce, James: 134.
Julve, J.: 53.
Kafka, Franz: 166, 278.
Kahn, M. Ventura: 191.
Keefe, Barrie: 175.
Kempinski, Tom: 241.
Kike: 294.
Koltes, Bernard-Marie: 54.
Kundera, Milan: 37.
Labiche, Eugène: 158.
Lain, Fréderic: 277.
Lafita, Xavier: 262.
Lalana, Fernando: 309.
Landa, Iñaki: 156.
Lauzier-Bozzo: 100.
Lamaire, Ferdinand: 336.
Leoncavallo, Ruggero: 316.
Lerici, Roberto: 236.
Letraz, Jean de: 166.
Litago, José María: 32.
Lope de Vega, 157, 210, 245, 300.
López, Pablo: 283.
López Cambil, Juan Manuel: 309.
Lorenzo i Gràcia, Francesc: 277.
Lourenzo, Manuel: 117.
Lujife, Pablo: 46.
Llobregat, Enrique: 38.
Llopis, Carlos: 28.
Llopis, Jorge: 264.
Llopis, Pep: 354.
LLuch, M. S.: 224.
Macandé, Juan: 299.
Macia, Cristina: 54.
Machado, Antonio: 171, 224.
Magan, Agustín: 114.
Mantua, Cecilia: 56.
Margallo, Juan: 292.
Mark, Marcel: 43.
Marlowe, Christopher: 82.
Marriot, Anthony: 226.
Marsillach, Adolfo: 224.
Martí Alonso, Manuel: 337.
Martín Blanchet, Ever: 265.
Martínez, Petra: 292.
Martínez, Carballal, Modesto: 28.
Martínez de Merlo, Luis: 320.
Martínez Mediero, Manuel: 32, 80, 279.
Martos, Cristina: 268.
Marzo, Eglicerio: 140.
Massenet, Jules: 344.
Matilla, Luis: 263, 280.
Maya, Juan Andrés: 171.
Méndez, M. Luz: 313.
Mendizabal, Rafael: 140, 218, 302.
Mihura, Miguel: 161, 258.
Milan, Jordi: 106.
Miliki: 195.
Millán, Miguel Ángel: 258.
Miralles, Alberto: 59.

Mishima, Yukio: 148, 149, 261.
Molière: 43, 51, 115, 167, 213, 224.
Molnar, Ferenc: 33.
Molina, José: 278.
Molina, Sara: 80.
Moncada, Santiago: 198.
Montoto, Vicenta: 293.
Moral, Ignacio del: 151, 155, 271.
Morales Astola, Rafael: 236.
Moreno Buendía, Manuel: 338.
Moreno Torroba, Federico: 340.
Mozart, W. A.: 312, 344.
Mrozek, Slawomir: 38, 54.
Müller, Heiner: 271.
Muñoz Pujol, Josep María: 288.
Muñoz Seca, Pedro: 35, 53, 57.
Musorgski, M. P. 328.
Nares, Pedro: 158.
Navarro, Juanito: 174.
Neira Vilas, Xosé: 307.
Nieva, Francisco: 142, 282, 299.
Norman, Marsha: 44.
Novo, Nancho: 196.
Olivares, Ramona: 305.
Olmo, Lauro: 161.
Olmos, Luis: 370.
O'Neill, Eugene: 29, 31, 121, 267.
Orfila, Francesc: 223.
Oroza, Carlos: 44.
Oroza, Marina: 194.
Ors, Francisco: 262.
Ortega, Adrián: 32, 190.
Ortiz Nuevo, José Luis: 223.
Orton, Joe: 73, 109.
Pacheco, Miguel: 149.
Palacios, Miguel: 181.
Paredes, Santiago: 131.
Pares, Pep: 109.
Pasqual, Julio: 176, 316.
Passag, Rebeca: 238.
Pazo, Cándido: 281.
Pedrero, Paloma: 230.
Pennington, Michael: 37.
Pérez, Juan Manuel: 256.
Perez Casux, Miguel: 195.
Perrault: 309.
Pessoa, Fernando: 68, 161.
Piave, Francesco: 318, 346.
Pielmeier, John: 273.
Picasso, Pablo: 39.
Picon, Manuel: 220.
Pinar Sánchez, Jorge: 196.
Piñera, Virgilio: 294.
Pirandello, Luigi: 65, 139, 267, 270.
Planas de Tavern, Lluís: 322.
Plauto: 52, 115, 234, 286.
Plou, Alfonso: 118.
Poggio y Monteverde, Juan Bautista: 151.
Pomerance, Bernard: 29.
Ponte, Lorenzo da: 320, 344.
Portes, Alvaro: 54.
Portner, Paul: 119.
Priestley, J. B.: 134, 196.
Puccini, Giacomo: 316, 340.
Puente Roman, Luis Angel: 220.
Quart, Pere: 282.
Quesada, Carlos: 181.
Quiñonero, Juan Manuel: 310.
Quiñones, Fernando: 267.
Rame, Franco: 39, 57, 115, 180, 190, 268, 297.
Ramos de Castro: 337.
Ramírez López, Francisco: 32.
Ramuz, Ch. F.: 43.
Reina, María Manuela: 40.
Rellan, Miguel Ángel: 98.
Rey, Jorge: 305.
Riaza, Luis: 195.
Ribemont-Dessaignes, Georges: 115.
Riera, Carme: 29.
Riosalido, Jesús: 221.
Rius, José Ángel: 183.
Riveiro, Manuel: 116.
Roberts, Peter: 235.
Rodari, Gianni: 118, 224.
Rodeada, Mercè: 29.
Rodríguez, Nieves: 283.
Rodríguez Almodovar, Antonio: 28, 45.
Rodríguez Méndez, José María: 171.
Rohmer, Eric: 274.
Roman, Elena: 38.
Romani, Felice: 334.
Romero: 337.
Romero, Concha: 45, 195.
Romero, Emilio: 279.
Romero, Federico: 340.
Romero Carmona, Miguel: 198.
Romero del Río, Maruja: 38.
Rossi, Gaetano: 333.
Rossini, Gioacchino: 333.
Rota, Ernesta y Nino: 338.
Roussin, André: 140.
Rozewicz, Tadeusz: 135.
Ruiz Negre, Antonio: 50.
Ruffini, Giacomo: 322.
Rumbau, Toni: 307.
Rusiñol, Santiago: 63.
Ruste, Clara del: 267.
Sagarra, Josep María: 57.
Saint-Exupery, A. de: 71, 273.
Salgueiro, Roberto: 80.
Salom, Jaime: 53.
Sánchez, Antón: 133.
Sánchez, Fco. J.: 221.
Sánchez, Margarita: 98.
Sánchez, Rosa: 179.
Sánchez, de Badajoz, Diego: 99.
Sanchis Sinisterra, José: 53, 69, 159.
Sanguino, Paco: 166.
Sastre, Alfonso: 35, 87, 161, 191.
Sartre, Jean Paul: 241, 270.
Savary, Jérôme: 153.
Savater, Fernando: 192.
Schnitzler, Arthur: 181.
Segura, Lluís: 115.
Seras, Elisenda: 56.
Serrada, Ramón: 250.
Shakespeare, William: 46, 118, 136, 149, 159, 238, 264.
Shehadè, Georges: 295.
Shue's, Larry: 35.
Sieveking, Alejandro: 116.
Simon, Neil: 286.
Sirera, Rodolf: 149, 213, 269.
Sorozábal, Pablo: 337.
Sosa, Óscar: 305.
Sosa, Yahro: 100.
Strauss, Richard: 326, 328.
Stravinsky, Igor: 43, 370.
Striggio, Alessandro: 320.
Strindberg, August: 38, 39, 45, 96, 222.
Tabucchi, Antonio: 68.
Tahier, Julio: 220.
Tashlin, Frank: 210.
Taylor, René: 57.
Teixidor, Jordi: 73.
Tejada, Marisa: 115.
Thomas, B.: 32.
Tirso de Molina: 134, 198, 206.
Tomeo, Javier: 232.
Torre, Víctor: 311.
Torres, Marta: 158.
Torres Naharro, Benito: 133.
Tovias, Berti: 103.
Troncoso, Carmen: 45.
Trumbo, Delton: 290.
Tuero Buznego, Luis: 96.
Urdiales, Alberto: 306.
Valle-Inclán, Ramón María del: 135, 271, 304.
Vallejo, Alfonso: 135, 280.
Valls, Carles: 280.
Valls, Jorda, Joan: 140.
Vaquerizo Moreno, Francisco: 278.
Verde, Eladio: 43.
Verdi, Giuseppe: 317, 339, 340, 346.
Verne, Julio: 306.
Vian, Boris: 150.
Vicario, Miguel M.: 38.
Vicente Hernando, César de: 31.
Vilaboa, Fermín: 190.
Villa Alegre, J. L.: 221.
Vilallonga, Llorenç: 131.
Vilar Torres, Javier: 28.
Vilardebó, A.: 191.
Villafañe, Javier: 308.
Villanueva, Javier: 54, 225.
Virota, David: 313.
Viudes, Luis Federico: 32.
Vizcaino, Vicente A.: 159.
Wachtel, Markus von: 44.
Wagenstein, Anzhel: 306.
Wagner, Richard: 317, 326, 330, 332, 348.
Wainer, Marina: 139.
Weiss, Peter: 45.
Wertheimer, Berty Tovias: 301.
Wilde, Oscar: 81, 326.
Williams, Tennessee: 38, 94, 97, 118, 139, 180, 295, 302.
Witkiewicz, Stanislaw: 270.
Wrozek, Slawomir: 221.
Yuste, Carlos: 308.
Zalbidea, Victor: 44, 45.
Zayas, Isis: 161.
Zorrilla, José: 148, 213.
Zurro, Alfonso: 82.

Directores

Abarca, José María: 282.
Adjemián, Martín: 262.
Agirre, Maite: 190.
Aguilar, Juan Pedro de: 50, 245.
Aguirre, Ruth: 133.
Alario, César M. 38.
Alavedra, Eles: 210.
Alberola, Carles: 283.
Albistur, Ramón María: 133.
Alborch, Francesc: 286.
Alcorta, Javier: 238.
Alfaro, Carles: 196.
Aliaga, José Antonio: 195.
Alonso, Angel: 58.
Alonso, Eduardo: 116, 190, 297.
Alonso, José Luis: 166, 202, 340.
Alonso de Santos, José Luis: 234.
Alonso Millán, Juan José: 197, 226.
Álvarez, Hugo: 39.
Álvarez, Julián: 262.
Álvarez, Luis: 109.
Amador, Charo: 118.
Amich, Jorge: 156.
Anguera, Joan: 63, 269.
Angulo, Paco: 158.
Aparisi, Juan Antonio: 43.
Aranda, Vicente: 159.
Aranguren, Ignacio: 153.
Argote, Mikel: 32.
Armada, Alfonso: 179.
Arroyo, Paco: 99.
Arroyo, Pascual: 263.
Arranz Juárez, Juan Antonio: 39, 50.
Ávila, Alfredo: 198.
Avilés, José Antonio: 280.
Avilés, Martí: 225.
Ayesa, Guillermo: 190.
Azpilicueta, Jaime: 248.
Azquinezer, Manuel: 28.
Bable, Pepe: 313.
Baena, Ángel: 224.
Balaña, Daniel: 56.
Ballesteros, Carlos: 191.
Baño, Pep: 307.
Barbe, Toni: 140.
Barea, Ramón: 114, 176, 251.
Barre, Michel: 181.
Barrio Gómez, Manuel: 220.
Barrios, Antonio: 35.
Barrutia, Ernesto: 161.
Batallé, Víctor: 37, 295.
Belastegui, Maribel: 222.
Belbel, Sergi: 72, 144, 181.
Belencoso, Félix: 45.
Bernués, Fernando: 271.
Berrocal, Rosabel: 277.
Bezos, Roberto: 32.
Biau, Víctor: 278.
Bieito, Calixto: 159.
Bielski, Jaroslaw: 135.
Blanco, Francisco Javier del: 271.
Blanco, Ovidio: 103.
Bochnakov, Emil: 328.
Borge, Ángel: 115.
Borrell, Marcel.lí: 134.
Bosch, Josep: 46.
Bozzo, Joan Lluís: 110, 279, 322.
Britez, Jorge: 50.
Bueno, Marina: 151.
Bueno, Toñi: 153.
Burgos, Albert: 54.
Cabal, Fermín: 239.
Caballero, Ernesto: 250.
Caballero, Javier: 109.
Caballero, José Manuel: 100.
Caballero, Marcela: 40.
Cabañas, Antonio: 139.
Calvo, Jesús: 135.
Calvo, Pablo: 115.
Calvo de Toro, Juan José: 263.
Cámara, Josu: 308.
Camoiras, Quique: 257.
Campillo, Javier: 149.
Campos, Leonei: 118.
Candela, Núria: 214.
Cánovas, Ángel: 268, 282.
Canseco, Manuel: 130.
Cantamisa, Antonio: 223.
Cañellas, Carles: 311
Cañellas, Pepe: 240.
Capelo Jiménez, José Ángel: 240.
Carcedo, Manuel: 176.
Cariñena, Mariano: 137.
Cariño, Xico de: 307.
Carreras, Augusto: 31.
Carrillo, Fausto: 161.
Carrillo, Mercedes: 99.
Casaus, Paco: 50.
Castaños, Javier G.: 267.
Castelló, M.: 221.
Castilla, Luis: 189.
Castillo, Fernando: 39.
Castillo Vega, José: 149.
Castro, Arturo: 191.
Castro, Cándido: 304.
Castro, José Miguel: 309.
Castronuovo, Julio: 50.
Cavalle, Joan: 161.
Cebreiro Parodi, Alberto 306.
Cejudo, Xoan: 196.
Claramunt, Sergio: 283.
Cobos, Fernando: 134.
Collado, Lorenzo: 337.
Concepción, Luis Ramón: 279.
Conde, Juan Antonio: 313.
Constant, Pierre: 344.
Contreras, Chatono: 115.
Corbacho, José: 264.
Cordovani, Roberto: 80.
Cornejo Vega, Francisco: 304.
Corredera, Jesús María: 268.
Correo, Francisco: 156.
Cortazar, Cosme: 51.
Cortés. Pep: 57.
Cortizo, Rodolfo: 224.
Costa, Helder: 100.
Costa, Josep: 176, 290.
Costa, Pito: 223.
Cots, Joan: 264.
Couchetiez, Elisabeth: 149, 161.
Crehuet, Elisa: 256.
Crespo, Agustín: 171.
Creus, Carlos: 92.
Cruz, Pep: 296, 343.
Cruz Maculet, Juan: 140.
Cuadrado, Vicente: 149.
Cubas, Juan: 223.
Cubedo, Manel: 306.
Cueto, Jokin: 140, 302.
Cuña Bóveda, Ángeles: 263.
Chabert, Pierre: 146.
Chapi, Merche: 149.
Daniello: 49.
D'Ascola, Pasquale: 318.
Daumas, Adrián: 365.
Davidovich, Marcelo: 181.
Dávila, Manuel: 196.
Dávila, Teresa: 161.
Delgado, José Fernando: 273.
Desentre, Alfonso: 159.
Díaz, José Luis: 44.
Díaz Zamora, Antonio: 69.
Díez, Adolfo: 272.
Domínguez, Jesús: 52.
Donev, Svetozar: 316.
Dueñas, José Manuel: 271, 290.
Durán, Joan: 161.
Durán, Rafael: 54.
Eastham, John: 81, 109.
Eines, Jorge: 116.
Elvira, José Miguel: 82.
Espada, Josep M.: 324.
España, Manuel: 270.
España, Pilar: 236.
Espartero, Ángel F.: 194.
Espinosa, Javier: 97.
Escalada, Julio: 131.
Estévez, Xurxo: 282.
Estrada, Antonio: 270.
Etxeberría, Antxon: 278.
Ezquer, Fermín: 221.
Fabián: 46.
Fajardo, Federico: 166.
Falla, Pedro: 266.
Faro, Juan: 311.
Fau, Luis Mariano: 195.
Férez, Rosa: 190.
Fernández, Adolfo: 280.
Fernández, Arturo: 40.
Fernández, Pitus: 223.
Fernández de Barrio, Elvira: 279.
Fernández de Castro, Carlos: 92.
Fernández Montesinos, Ángel: 140, 242, 246.
Ferraz, Lluís: 114.
Ferrer, Martín: 52, 53.
Ferrer, Pepe: 261.
Fischtel, Ricardo José: 151.
Fisher, Iván: 320.
Fite, Jordi: 171.
Flotats, Josep María: 167.
Forteza, Xesc: 297.
Frade, Pablo: 49.
Frazer, Ricardo: 261.
Fuente, Francisco Javier: 28.
Fuentes, Eduardo: 218.
Fuentes, Vicente: 118.
Fullana, Pere: 158.
Furest, Juan: 94.
Gaona, Gonzalo: 28.
Galbete, Vicente: 153.
Galera, Jesús: 307.
Galindo, Miguel: 280.
Gallardo, Miguel Ángel: 133.
Gallego, Miguel: 135.
Gambero, Ángel Mario: 268.
Gandolfo, Carlos: 75.
García, Evaristo: 224.
García, José Vicente: 284.
García, Paca: 305.
García Allen, Sedulio: 161.
García Baquero, Juan Antonio: 258.
García Bermejo, Juan C.: 224.
García Fernández, Anxel: 313.
García Gómez, Manuela: 278.
García Moreno, Ángel: 241.
García Vicente, Francisco: 53.
Garrido, Miguel: 140.
Gas, Mario: 85, 330.
Genovés, Vicente S.: 68, 294.
Genua, Enkarni: 313.
Gerlachi, Freddy: 344.
Ghiringhelli, Luis: 308.
Giberga, Carles: 32.
Gil, Francisco Javier: 133.
Gil, Mariano: 180.
Gil Zamora, Carlos: 149.
Giné, Maties: 302.
Giscafré, Serafín: 340.
Gómez, José Xavier: 262.
Gómez, Manolo: 139.
Gómez-Ballesteros, Ramón: 151.
Gomis, Amand: 308.
González, Carmen: 114.
González, Félix: 73.
González, Germán: 153.
González, Gonzalo: 133.
González, Lola: 97.
González, Luis Miguel: 309.
González Carreño, Luis: 159.
González Freira, Armando: 45.
González Marín, Juanjo: 32.
González Muñoz, Isabel: 294.
González Vergel, Alberto: 80, 157.
Goyache, María José: 153.
Graiño, Alfonso: 118.
Grau i Elías, Oriol: 283.
Griffell, Fernando: 295.
Grillo, Héctor: 307.
Grube, Friedhelm: 286.
Gualda, Manuel Domingo: 179.
Guarinos, Abel: 189.
Guarenabarrena, Juanjo: 116.
Guirau, Antonio: 148, 238.
Guiscafrè, Serafín: 340.
Gumi, Anna María: 171.
Gutes, Eduard: 73.
Guzmán, Diego: 28.
Hazalnutwood, Harl Charly: 38.
Hefft. Günter: 268.
Heras, Guillermo: 83, 94.
Hermida, Alicia: 46.
Hernán Gómez, Maite: 271.
Hernández, Andrés: 262.
Hernández, Emilio: 77.
Hernández, Francisco: 133.
Hernández, Rafael: 28.
Hernández, Susana: 155.
Hernández Sayagues, José Antonio: 149.
Hernando, César de Vicente: 31.
Hernando, Víctor: 195.
Herreras, Enrique: 118.
Herrero, Julián: 140.
Homs, J. C.: 53.
Hostalot, Luis: 28.
Hoz, Joaquín de la: 54.
Ibáñez, Javier: 281.
Ibáñez Villegas, Enrique: 149.
Iglesias, Lander: 176.
Imaz, Virginia: 302.
Indio, Ricardo A.: 195.
Ionesco, Petrika: 334.
Iragi, Iosu: 308.
Irasema, Rita: 195.
Iturri, Luis María: 318.
Jaen González, Alberto: 51.
Jiménez Romero, Alfonso: 31.
Jiménez Vega, José J.: 45.
Juanpere, Dolors: 295.
Julve, J: 53.
Junyet, Sebastián: 261.
Katz, Zulema: 57.
Keaton, Charlie: 30.
Labèrnia, Carles: 273.
Lafieur, Xavier: 165.
Lago, Xulio: 43.
Lama García, Francisco José: 139.
Lantiagua, Sergio: 195.
Lanza, Pedro: 115.
Lara, José Luis: 33.

Larrañaga, Carlos: 33.
Lasa Amorebieta, Edurne: 273.
Lasarte, Carlos: 273.
Laveaga, Pilar: 260.
Layton, William: 121.
Lázaro, Berta: 97.
Lemos, Luis: 190.
León, Toñi de: 313.
León Felipe, Benigno: 224.
Leparski, Andrzej: 235.
Lhen, Donald: 164.
Litago, José María: 32.
López Ariza, José María: 52.
López de Guadalupe, Juan Antonio: 37.
López de Heredia, Fernando: 224.
López Medina, Julio: 54.
Losada, Esteban: 307.
Losada, Jaime: 46.
Lourenzo, Manuel: 117.
Lujife, Pablo: 46.
Llopis, Antonio: 370.
Macia, Cristina: 54.
Madrenyes, Pere: 283.
Madrid, Ángel: 71.
Magán, Agustín: 114.
Maicas, Moisés: 161.
Malonda, Antonio: 46.
Malla, Gerardo: 228.
Mallo, Nicolás: 311.
Mallofrè, Joan: 339.
Manzano, Olga: 220.
Marco, Angel: 98.
Marco, Leona di: 138.
Marcos, Leopoldo: 271.
Margallo, Juan: 292.
Marino, Malena: 181.
Marquerie, Carlos: 271.
Marsillach, Adolfo: 198, 206.
Martí, José: 166.
Martín, Agustín: 29, 294.
Martín Blanchet, Ever: 265.
Martínez, Agapito: 224.
Martínez Carballal, Modesto: 28.
Martínez Real, Raquel: 258.
Marzo, Pedro: 140.
Masó, Xicú: 87.
Matesanz, Elisa: 114.
Matrán, José Luis: 213.
Médecin, Pierre: 328.
Meléndez, Santiago: 29.
Melendres, Jaume: 269.
Melfi, Irene: 309.
Menchero, Bonifacio: 32.
Menéndez, Natalia: 221.
Merchan, Luis: 109, 195, 262.
Mesalles, Jordi: 276.
Milan, Jordi: 105, 106.
Millán, Miguel Ángel: 258.
Minguell, Josep: 73.
Mira, Juan Luis: 166.
Miralles, Alberto: 238.
Miro, Ignasi: 140.
Mitjans, Josep: 362.
Molina, Josefina: 181.
Molina, Sara: 80.
Molina Blas, Ramón: 278.
Mónaco, Giancarlo de: 336.
Moncada, Joan: 115.
Monedero, María: 271, 282.
Monjo, Diego: 316, 317.
Montalvo, Manuela: 306.
Monteagudo, Ángel: 100.
Montes de Oca, Orlando: 316.
Montoto, Vicenta: 293.
Morales Astola, Rafael: 236.
Morate, Alberto: 150, 153, 278.
Moreno, Alcides G.: 308.
Moreno, Javier el: 280.
Moreno, Lola: 181.
Morro, Miguel: 51.
Moreno, Ramón: 118.
Moya, Francisco Ramón: 282.
Moya, Ricardo: 295.
Muller, Edoardo: 316.
Muntada, Miguel: 46.
Muñiz Carrasco, Antonio: 35.
Muñoz, José Luis: 32.
Muñoz, Juan: 312.
Nares Sirvent, Pedro: 190.
Narros, Miguel: 121, 126.
Navarro, Juanito: 174.
Navarro, Manuel: 224.
Navas, Fernando M.: 252.
Navarro, Antonio: 178.
Nichet, Jacques: 232.
Nieva, Francisco: 142.
Nieto de Losada, Danilo: 271.
Noguera, Pere: 38.
Nogués, Santi: 277.
Nuevo, Carlos: 251.
Nuñez, Inés: 283.
Obregón, Paco: 149.
O'Brien, Eugenio: 115.
Ojea, Paca: 54.
Olasagasti, Eneko: 178.
Oliva, César: 131.
Oliveras, Pascual: 56.
Olkiewcz, Zbyszek: 53.
Olle, Joan: 269, 274, 288.
Ontiveros, J. A.: 264.
Orta, Antonio: 139.
Ortega, Francisco: 213.
Ortega, Pepe: 97, 118.
Ortega Roldan, Juan: 210.
Ortiz Nuevo, José Luis: 223.
Osset, Alfredo: 32.
Osuna, José: 35, 322.
Pachón, Ramón: 28.
Paez, José: 115.
Pages, Xavier: 220.
Palacio, Eva del: 196.
Palacios, José: 271.
Palacios, Manuel: 181.
Panera, Karlos: 195.
Paniagua, Víctor: 44.
Pardo, María José: 159.
Pares, Pep: 109.
Pascual, Julio: 176, 316.
Pasqual, Lluís: 82, 89.
Pastor, Juan: 119.
Patane, Vittorio: 325.
Patiño, Carlos: 211.
Pazo, Cándido: 281.
Pedregal, Amparo: 118.
Pedrero, Paloma: 230.
Peralta Adamoli, Alberto: 121.
Perarnau, Jordi: 262.
Pereira, Ricardo: 183.
Pérez, Antonio: 278.
Pérez, Javier: 306.
Pérez, Juan Manuel: 256.
Pérez, Juan Ramón: 252.
Pérez, Vicente: 310.
Pérez Puig, Gustavo: 253.
Pinar Sánchez, Jorge: 196.
Piñera, Virgilio: 294.
Piriz Cabonell, Lorenzo: 278.
Pizzi, Pier-Luigi: 333.
Pla, Carmen Tere: 39.
Planas I Homs, Mariá: 278.
Planella, Pere: 119, 183.
Plasencia, Feliu: 99.
Plaza, José Carlos: 215, 320.
Ponce, Miguel: 121.
Ponnelle, Jean-Pierre: 326.
Pons, José: 338.
Porcel López, Gabriel: 305.
Portaceli, Carme: 54, 69.
Poveda, Agustín: 115.
Prados, Eduardo: 267.
Presumido, Andrés: 156.
Preau, Jean Jacques: 232.
Puertolas, Pere: 236.
Puigserver, Fabiá: 185.
Quesada, Carlos: 181.
Quintana, Juan Antonio: 136.
Quintanas, Jep: 268.
Quiñonero, Juan Manuel: 310.
Raga, Joan: 295.
Ramirez López, Francisco: 32.
Recatero, Mara: 252.
Redondo, José: 57.
Reguant, Ricard: 153, 178.
Reig, Juan Miguel: 39.
Rey, Jorge: 39, 305.
Ribalta, Ramón: 267, 317.
Riber, Jean Claude: 325, 332.
Rico de Avilés, José: 166.
Riganti, Marta: 53, 118.
Ripolles, Inma: 256.
Rius, José Ángel: 183.
Rio, José del: 262.
Rives, Antonio: 295.
Roberts, Peter: 235.
Robbio, Mauricio di: 317.
Roda, Frederic: 155.
Roda I Fabregas. Frederic: 221.
Rodríguez, Javo: 151.
Rodríguez, Jorge Luis: 236.
Rodríguez, Nieves: 283.
Rodríguez Aragón, Horacio: 338.
Roisse, Philippe: 39.
Román Diaz, Juan Francisco: 38.
Romera, Juan Pedro: 307.
Romero del Rio, Maruja: 38.
Romeu, C.: 32.
Ros, Agustí: 353.
Rosa, Carlos La: 220.
Rosario, Francis del: 53.
Ruiz, María: 83, 192, 320.
Ruiz, Víctor: 268.
Ruizde Gordoa, Enrike: 263.
Ruscalleda, Xavier: 302.
Ruste, Clara del: 267.
Saba, Edgar: 175.
Sabadie, Javier: 144.
Sagi, Emilio: 330, 348.
Sainz, Tina: 134, 135.
Saiz, José Luis: 210.
Salgado, Jesús: 115.
Salguero, José María: 54.
Samaritani, Pier Luigi: 346.
Sampedro, José Ramón: 158, 210.
San Miguel, Gonzalo: 113.
Sánchez, Eladio: 43.
Sánchez, Enrique: 45.
Sánchez, Joan Antón: 114, 137.
Sánchez, Juan: 299.
Sánchez, Lourdes: 306.
Sánchez, Luis: 96.
Sánchez, Manuel: 267.
Sánchez, Pedro María: 226.
Sánchez, Pedro V: 198.
Sánchez, Rosa: 179.
Sánchez Gall, Teresa: 45.
Sanchis Sinisterra, José: 181.
Santiago, Enrique: 150.
Sanz, Javier: 135.
Sariñena, Víctor: 196.
Sarrio, Carlos: 53.
Sastre, Antonio: 171.
Saura, Antonio: 32.
Saura, Francisco: 338.
Segura, Emilio: 33.
Senar, José María: 155.
Seras, Elisenda: 56.
Serna, Tomás M.: 38.
Serrada, Ramón: 250.
Simmons, Pip: 48.
Simo, Ramón: 59.
Solas, Manuel: 190.
Sosa, Oscar: 305.
Strasberg, John: 65.
Suarez, Francisco: 99.
Suárez, Simón: 43.
Suárez, Tony: 53.
Szkandera, Andrzej: 271.
Tchakarov, Emil: 319.
Teixidor, Ramón: 286.
Tejada, Marisa: 115.
Thomas, Antoni María: 188.
Tomas, Ignasi: 261.
Tomasi, Giuseppe de: 347.
Torres, Pedro: 264.
Tovias, Berti: 103.
Trapero, Patricia: 210.
Trillo Magan, Arturo: 114.
Trillo Sendon, Arturo: 114, 268.
Tovnias, Berty: 301.
Troncoso, Carmen: 45.
Tuero Buznego, Luis: 96.
Ubierna, César: 159.
Ulrich, Jochen: 326.
Valcarce, Francisco: 135.
Valdés, Pablo: 165, 263.
Valero, Vicente: 56.
Valiente, Eduardo: 190.
Valls, Edison: 297.
Vázquez, Etelvino: 211, 213.
Vázquez, María: 213.
Vegal, Fernando: 258.
Vicario, Miguel M.: 38.
Vicente, Pilar: 97.
Vicente Hernando, César de: 31.
Vida, Joaquín: 81.
Vidal Bolaño, Roberto: 81.
Vides, Carlos: 300.
Vilanova, Teresa: 51.
Vilardebo, Arnau: 191.
Vila Alegre, J. L.: 221.
Villanueva, Javier: 225.
Villanueva, Roberto: 171.
Villar, Nati: 115.
Vil.laro, Pep: 241.
Viñals, Irene: 148.
Viroga, Jorge: 100.
Vivo, José: 268.
Wainer, Marina: 139.
Wertheimer: 301.
Williams, Clifford: 264.
Xifro, Josep María: 57.
Zabala, Carlos: 342.
Zalbidea, Víctor: 44, 45.
Zamora, Ramón: 28.
Zaragoza, Francisco: 226.
Zurro, Alfonso: 324.

Escenógrafos

Achiaga, Ana: 131.
Aguilar, Ignacio: 45.
Aguirre, Joseba: 82.
Aguirre, Miguel Ángel: 133.
Aguirre, Moncho: 226.
Aguirre, Ruth: 133.
Aiza Ballester, Jaime: 196.
Álamo, Fernando: 53, 159.
Alarcón, Enrique: 35.
Alarcón, Miguel: 45.
Alfaro, Carles: 196.
Alguacil, Fernando: 161.
Alonso, Carlos: 281.
Alonso, Manuel: 190.
Amat, Frederic: 192.
Amenós, Montse: 75, 110.
Anduezo, Juana: 115.
Anós, Mariano: 260.
Aparisi, Juan Antonio: 43.
Araújo, Lidia: 305.
Arcín, Javier: 313.
Arruti, José Mari: 139.
Ascunce, Alfonso: 308.
Ávila, José María: 140.
Avilés, José Antonio: 280.
Barajas, Alfonso: 246.
Barcelona, José Antonio: 28.
Barea, Carlos: 251.
Barre, Palacios, Claudie: 181.
Barrio, Federico del: 39.
Bauça, Vicent: 225.
Begelman, Agnès de: 304.
Belart, Antonio: 100.
Belén, Paco de la: 299.
Belencoso, Félix: 45.
Benito, Jordi: 265.
Berga, Juan Manuel: 158.
Bernedo, Mario: 228, 344.
Berrondo, Joan: 276.
Berrondo, Jon: 46.
Bezunartea, Elena: 148.
Blanco, Ovidio: 103.
Blasco, Andrés: 281.
Bonit, María: 149.
Borrás, Joan: 51.
Borrás, Pep: 51, 268, 210.
Bravo, Hilario: 133.
Bueso, Antoni: 54.
Bujosa, Guillém: 210.
Bulbena, Xavier: 302.
Burgos, Emilio: 140, 248.
Burmann, Wolfang: 242, 244.
Businger, Peter: 348.
Businger, Toni: 330.
Calventus, Ricard: 32.
Calvo, Jesús: 134, 135.
Cambers, Deborah: 159.
Campos, Daniel de: 282.
Canseco, Manuel: 130.
Cañas, Angel: 268.
Cao, Paco: 213.
Carballido, Javier: 280.
Cardill, Miguel: 313.
Cariñena, Mariano: 137.
Caruncho: 157.
Carrascal, Gabriel: 230.
Carratalá, José Manuel: 175.
Casas, Alfred: 307.
Casares, Polín; 135.
Caso, Miguel Ángel: 119.
Castells, Jordi: 63.
Castells-Planas: 106.
Castillo, Antonio del: 131.
Castillo, Fernando: 39.
Castro, José Luis: 223.
Castro, Pedro: 370.
Castro, Rocío: 31.
Cenjor, Laura: 153.
Colomer, Julià: 301.
Collado, Lorenzo: 261, 337.
Concepción, María del Mar de la: 149.
Conesa, Paco: 117.
Conti, Miguel: 188.
Contreras, Federico: 49.
Corbella, Lloreç: 273.
Corbi, Heliodoro: 39.
Cortés, Alejandro: 221.
Cortés, Toni: 33, 197.
Cots, Joan: 264.
Creus, Carlos: 92.
Chemakov, Radostin: 316.
Cytrynowski, Carlos: 198, 206.
Díaz Picante, Pepe: 195.
Didelot, Pierre: 146.
Diego, Amable: 149, 282.
D'Odorico, Andrea: 65, 121, 126, 171, 298, 302.
Domínguez Ávila, Francisco: 140.
Domínguez Lozano, Jesús: 279.
Dueñas, José Manuel: 290.
Durán, Pep: 262.
Durá, Toni: 238.
Elguea, Carmen: 133.
Enric, Domènech: 223.
Espada, Josep M. 324.
Estivill, Francesc: 343.
Estivill, Qulko: 296.
Fabra, Sise: 306.
Fernández, Javier: 57.
Fernández, Ramón: 109.
Fernández Isla, José María: 94.
Fernandez Pera, Juan Manuel: 45.
Flores, Alfons: 295.
Francesc, Pere: 178.
Frazer, Ricardo: 261.
Frias, Lola: 45.
Fuente, Francisco Javier: 28.
Gabel, Jacques: 232.
Galán, Damián: 80, 234.
Galbete, Vicente: 135.
Gallego, Miguel: 135.
Gantes, Rosa: 307.
García: Alia: 251.
García: José Vicente: 284.
García Vicente, Francisco: 32.
Garrigos, Rafael: 338.
Garzón, Patricia: 115.
Genovés, Silvia: 235.
Genua, Enkarni: 313.
Ghiringhelli, Luis: 308.
Gijón, Paco: 113.
Gilbert, Núria: 109.
Gisbert, José: 256.
Gómez, Ernesto: 308.
Gómez-Ballesteros, Ramón: 151.
Góngora, Guillem: 161.
González, Andrés: 295.
González, Fernando: 342.
González, Francisco: 239.
González, José A.: 271.
González, Nacho: 149.
González, Nazario: 54.
González de la Lastra, María José: 304.
González Soler, J.: 53.
Graiño, Alfonso: 118.
Grande, Benjamín: 159.
Grande, Marcelo: 69, 85, 330.
Grimaldi, Manuel María: 176, 316.
Guzmán, Tero: 58, 140.
Hawkins, Jim: 158.
Helguera, José María: 135.
Herbín, Jean: 146.
Hernández, Salvador: 294.
Hernando, César de Vicente: 31.
Herrero, Angelines: 353.
Huecas, Javier: 28.
Ibáñez Villegas, Enrique: 149.
Ibargoitia: 176.
Ibarrola, José: 114, 149, 280.
Jiménez Romero, Alfonso: 31.
Juste, Jean: 45.
Kegler, Katrin: 236.
Kirkov, Iván: 316.
Kobzdej, Kaisa: 53.
Labèrnia, Carles: 273.
Ladio, Carmen: 220.
Lafita, Xavier: 262.
Les, Fernando: 28.
Levy, Alicia: 139.
Linaza, Marta: 211.
López, Mariano: 257.
López Ariza, José María: 52.
Lujife, Pablo: 46.
Llamas, Antonio: 278.
Madrid, Angel: 71.
Madrigal, Aurelio: 32.
Maicas, Carles: 99.
Mallofrè, Joan: 339.
Mampaso, Manuel: 252.
Manzanet, Miguel: 284.
Maroto, Mery: 136.
Martí, Glòria: 269.
Martín, Eloy: 98.
Martín, José Francisco: 43.
Martín Maqueda, Manuel: 278.
Martínez, Julio: 28.
Martínez, Xavier: 240.
Marzolff, Serge: 167, 288.
Mascia, José; 151.
Massagué, Josep: 286.
Massó, Jordi: 161.
Méndez, José: 80, 293.
Mestres Cabanes, Josep: 332.
Millán, Xavier: 69.
Mingote, Antonio: 322.
Minguell, Montse: 155.
Miranda, Fernando: 54.
Mitjsns, Josep: 362.
Molina, Ignacio: 164.
Molina, Sara: 80.
Montesinos, Carlos: 297.
Morales, Pedro: 115.
Moreno, Antonio: 283.
Moreno, Pedro: 202, 222, 320.
Morgui, Ferrán: 73.
Muntada, Eduard: 134.
Muñoz, José: 99.
Muñoz, Paquito: 52, 53.
Murillo, Elena: 236.
Muro, Menchu: 149.
Navarro, Javier: 264.
Navarro Yepes, Jesús: 224.
Nieva, Francisco: 142, 253.
Noguera, Pere: 161.
Nogues, Txema: 46, 140.
Obón, Vicenta: 286.
Ocaña, Antonio L. 115.
Olaizola, Xabier: 190.
Olivar, César: 364.
Ordóñez, Miguel: 135.
Ortega, Pepe: 118.
Otal, Pepe: 190.
Oti, Francisco: 116.
Palacio, José Luis: 196.
Pardo, Javier: 236.
Pardo, Rafael: 282.
Pastor, Juan Carlos: 256.
Peidro, Enric: 140.
Peinado, Pepe: 29.
Perarnau, Jordi: 262.
Pérez, Carlos: 98.
Pérez, Olga: 151.
Pérez, Teresa: 118.
Pérez Vicenta, Isaac: 195.
Peribañez, Rafael: 32.
Piantanida, Pier Luigi: 325.
Platé, Roberto: 344.
Pol, Jean: 38.
Posilio, Susi: 140.
Prongue, Joan Manuel: 161.
Prunes, Isidre: 75, 110.
Puente, Julián A.: 210.
Puigserver, Fabiá: 82, 89, 185.
Quiñonero, Isidoro: 236.
Rabal, Andreu: 73, 119, 183, 279.
Ramis, Joan: 54.
Ramírez, Germán: 213.
Ramírez López, Francisco: 32.
Redondo, Ángel: 292.
Redondo, Jorge: 51.
Rever, J. M.: 273.
Riancho, Juan: 295.
Ribalta, Ramón: 267, 317.
Rico de Avilés, José: 166.
Río, Xerardo del: 297.
Robles, Daniel: 179.
Rodríguez, Genis: 236.
Rodríguez, Paco: 156.
Rodríguez Caballero, Esther: 31.
Rodríguez Marín, Francisco: 238.
Román, Paola: 308.
Román Díaz, Juan Francisco: 38.
Roy, Joaquím: 59, 72, 144.
Rubio, Marta: 109.
Ruis, Justo: 94.
Saéz, Antonio: 272.
Saéz, Javier: 165.
Saéz de la Fuente, Javier: 149.
Salas, Alfonso: 28.
Salgado, Jesús: 115.
Sallés, Pep: 274.
Samaritani, Pier Luigi: 346.
Sánchez, Ana: 28.
Sánchez, Marta: 271.
Sánchez, Mercedes: 151.
Sancho, Amadeo: 115.
Santos, Amador: 133.
Santos, José Luis: 295.
Sans, Amadeo: 241.
Sanz, Carlos: 38.
Sanz Arribas, Carlos: 38.
Saura, Francisco: 338.
Schneider-Siemssen, Günther: 336.
Selles, José María: 50.
Seoane, Pablo: 262.
Seras, Jordi: 56.
Serra, Ángel: 140.
Serrada, Ramón: 250.
Sesumaga, Javier: 115.
Simón, Antonio Francisco: 43, 190.
Simón, Josep: 68.

Soler, Javier: 224.
Soler González, Javier: 32.
Soriano, Mariano: 153.
Suárez, Pablo: 305.
Suárez, Simón, 43, 77, 320.
Szkandera, Andrzej: 271.
Tàpies, Antonio: 290.
Tejada, Marisa: 115.
Torra, Jordi: 256.
Torrell, Antoni: 161, 283.
Tur, Viçent: 225.
Tyme, Justin: 235.
Úbeda, Ton: 241.
Uña, Susana de: 277.
Urdiales, Alberto: 306.
Valverde, José Luis: 148, 238.
Valle, Carlos del: 263.
Valls, Antonio: 221.
Vázquez, Etelvino: 211.
Vega, Rafael: 39.
Vendrell, Joan Carles: 269.
Vera, Gerardo: 83.
Verdu, Elia: 39.
Vergier, Jean Pierre: 87.
Vicente, Pilar: 97.
Vicente Hernando, César de: 31.
Vicent, Salvador: 54.
Vidal, Fernando: 305.
Vilalta, Jaume: 235.
Villagrossi, Ferruccio: 318, 347.
Viñals, Irene: 148.
Zuriaga, Manolo: 68.

Se terminó de imprimir
este Anuario Teatral
en los talleres de Técnicas Gráficas FORMA, S. A.,
el día 18 de diciembre de 1991
festividad de la Expectación del Parto
de la Santísima Virgen María, también conocida
como Nuestra Señora de la O



MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

2.000 pts.