

anuario

teatral

1989

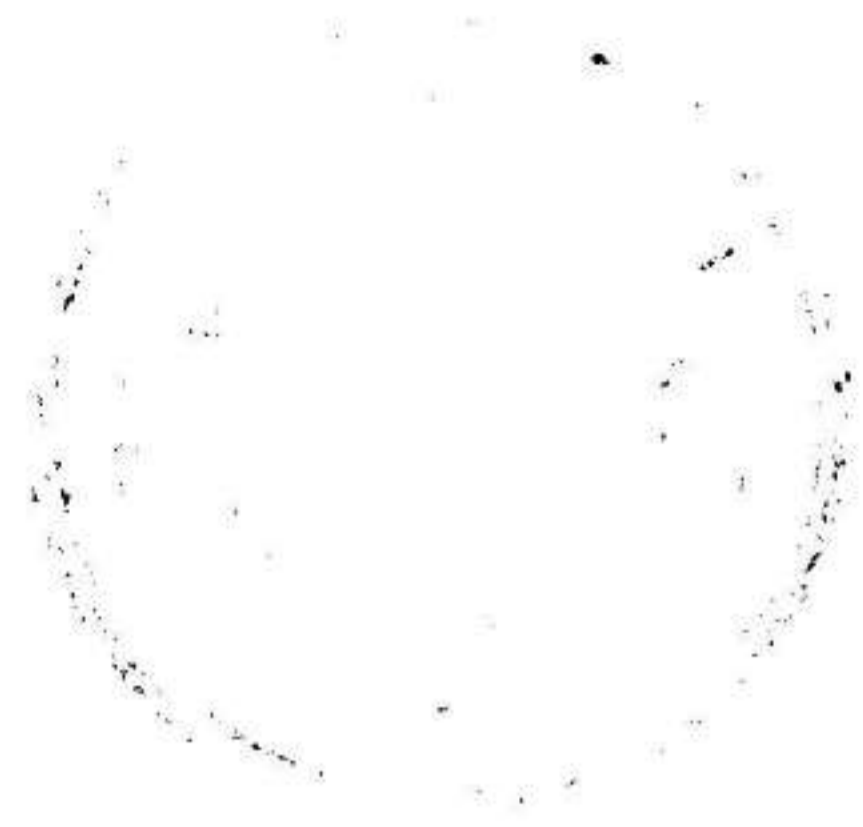
EL **P**UBLICO



Anuario teatral 1989

1. 35 310
S/o 5004

Z-244



Anuario teatral 1989

EL **P**UBLICO



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

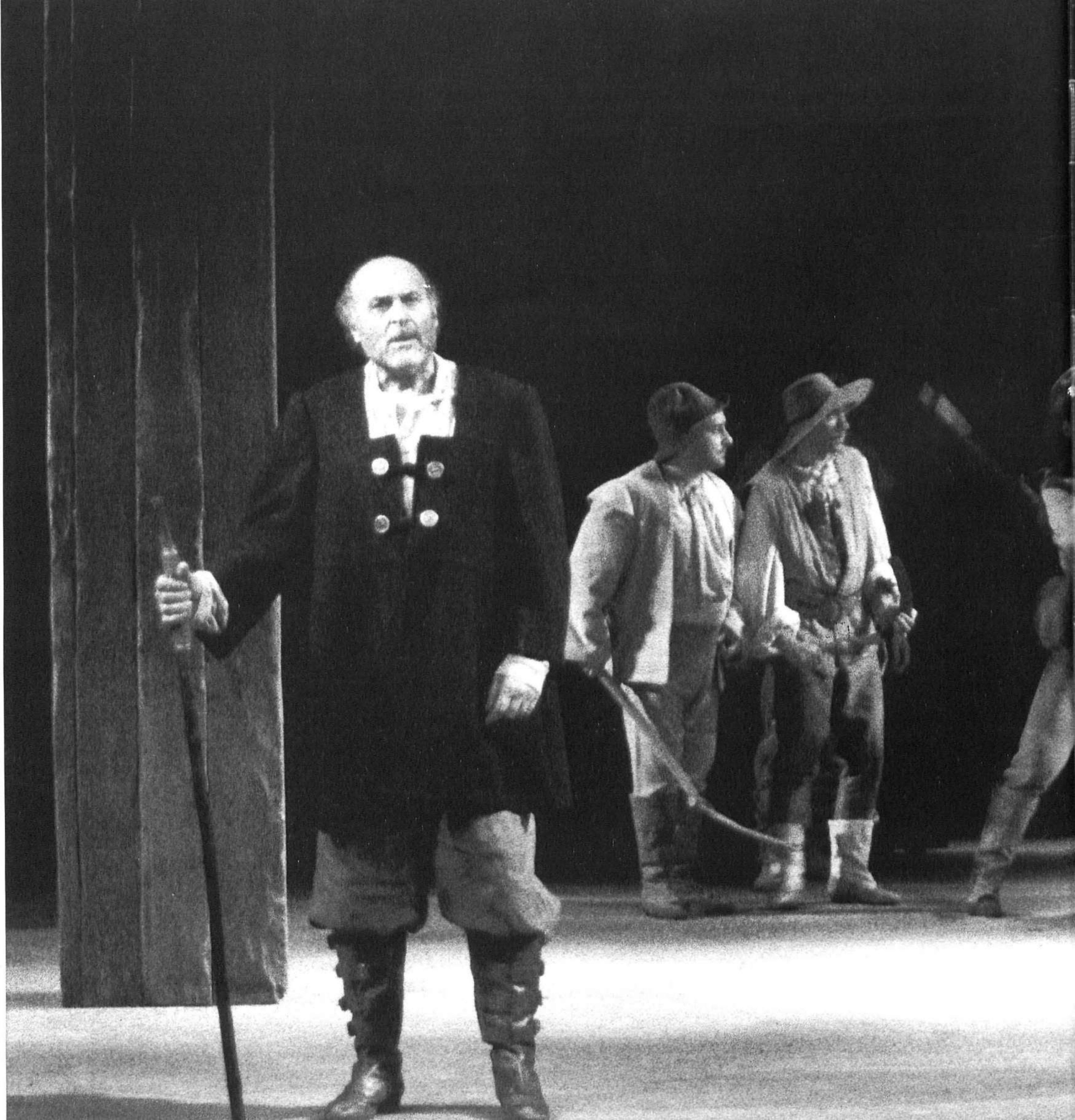
Índices

- 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

E TELVINO 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 teatro 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.

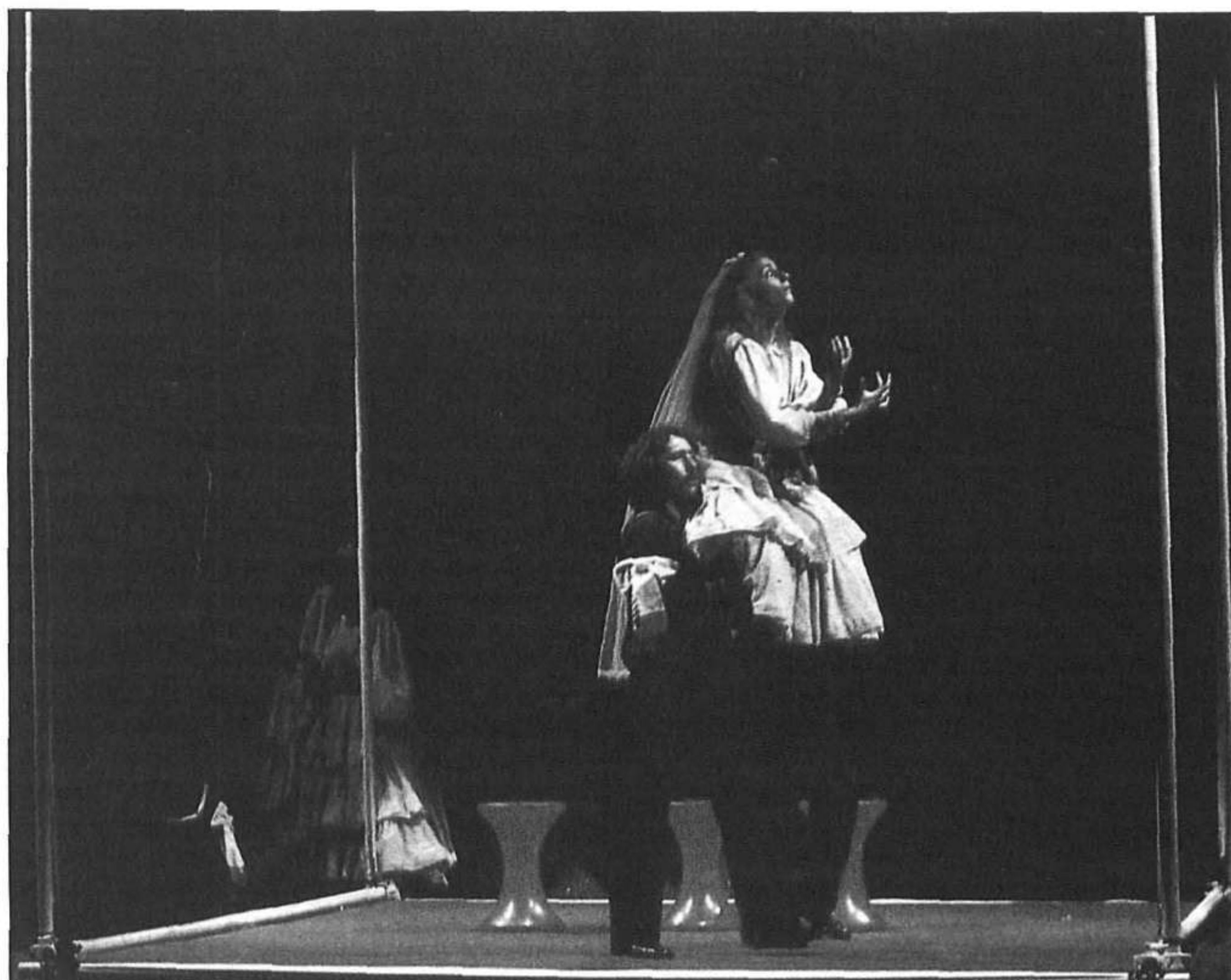
Desafortunadamente, cuando a partir de 1983 se inicia el período de gobierno

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

listas, 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

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?



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 centra-

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

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 resiste 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

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

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.



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

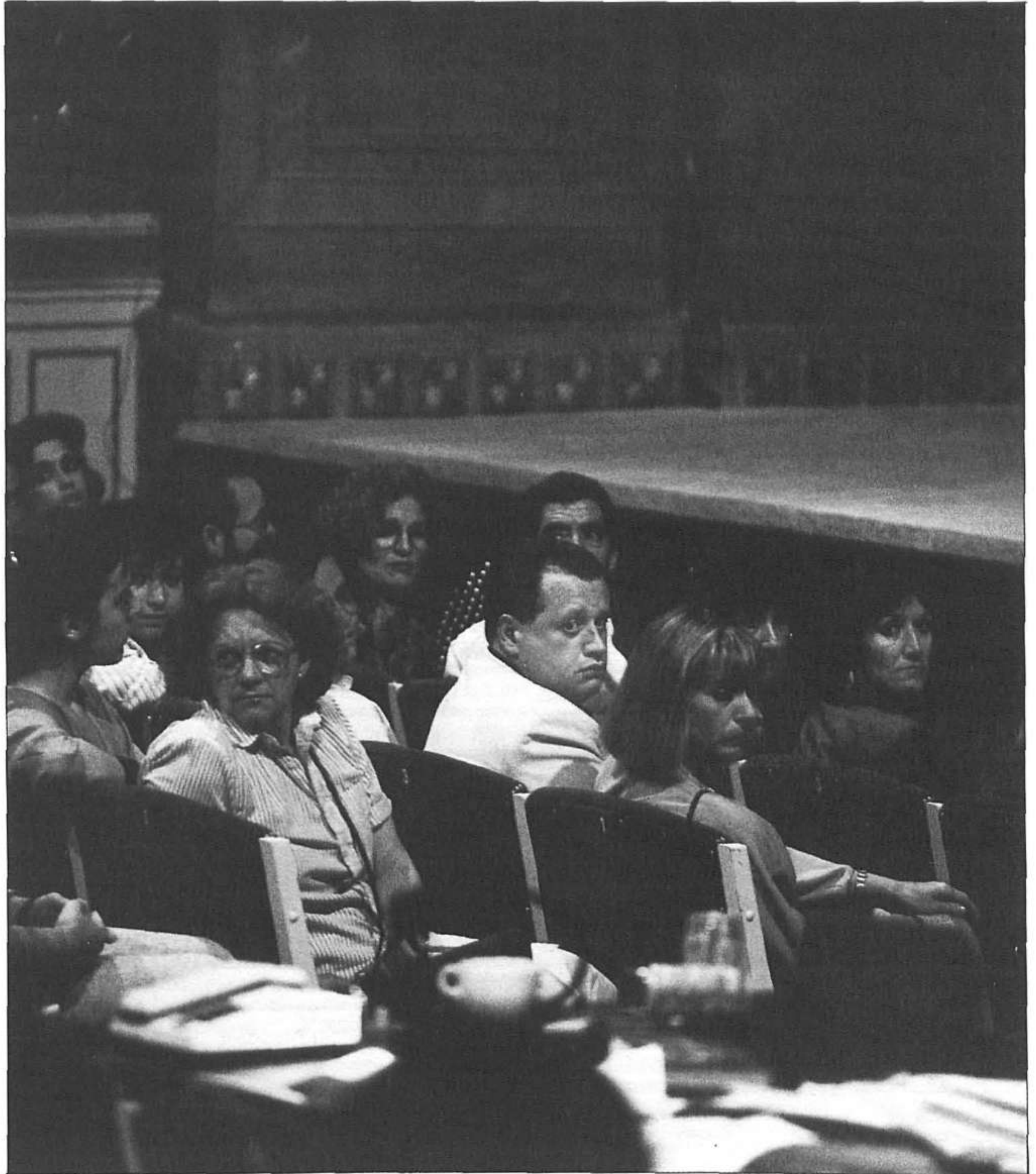
pesar de quien piense que esa fórmula está acabada, el único modelo que ha ofrecido resultados indiscutibles a lo largo de estos años, es el Teatre Lliure. Seguiremos experimentando, a pesar del escaso nivel en que nos encontramos en este terreno y de la persistente actitud hostil de la crítica al respecto. 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

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

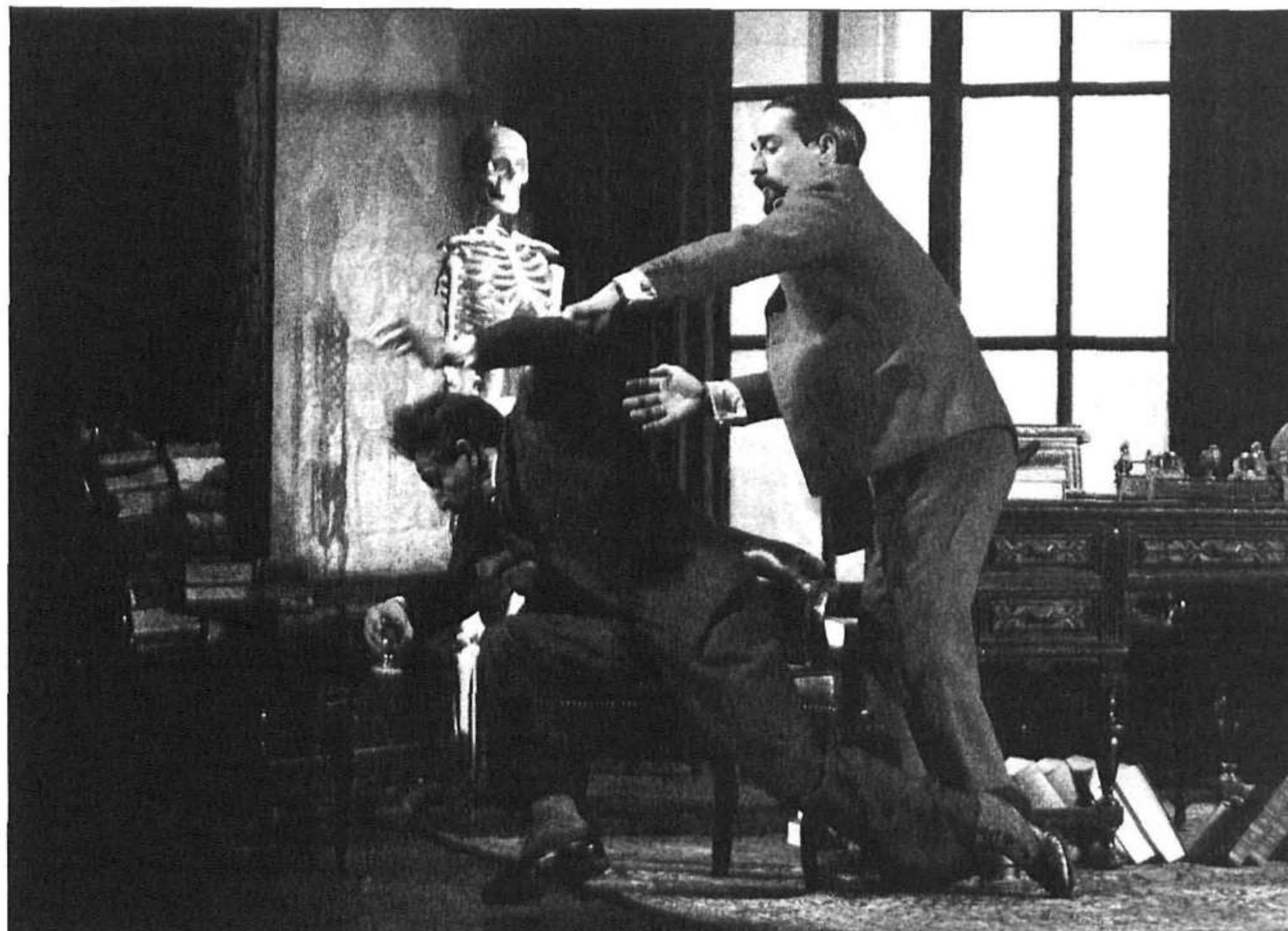
Durante cinco años consecutivos, la revista EL PÚBLICO ha ido ofreciendo a sus lectores un informe anual sobre las inversiones que, en materia de teatro, realizan las distintas administraciones del Estado, tarea nada fácil, ya que supone patearse los pasillos autonómicos, municipales y ministeriales 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 municipios 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 Lluís Pasqual, se estrenó en el María Guerrero. (Foto: Chicho).



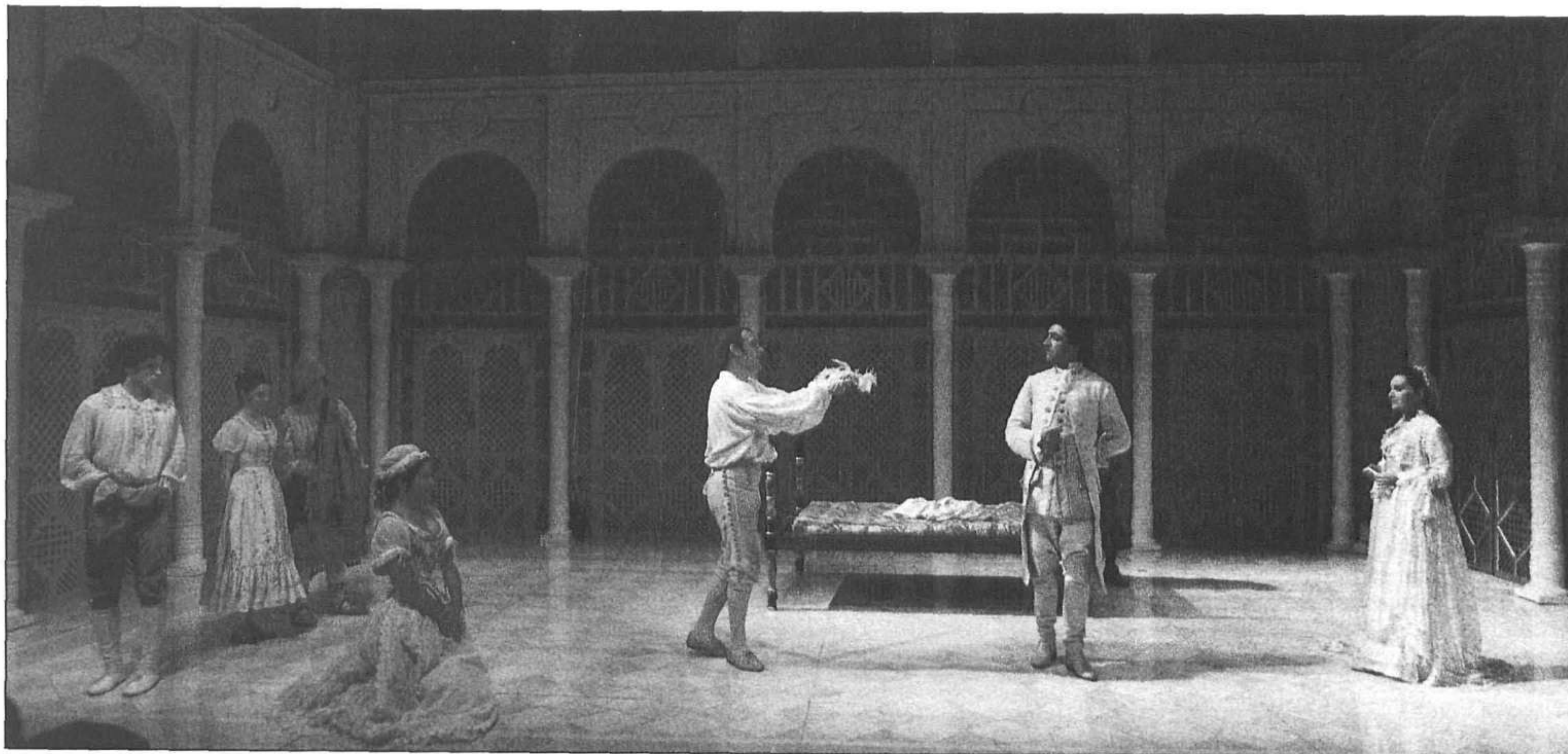
Dos integrantes del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana en un momento de "L'home, la bestia i la virtut", de Pirandello, con direcció de Strasberg. En la otra página, una escena de "Las bodas de Fígaro", de Beaumarchais, por el Teatre Lliure. (Fotos: Ros Ribas).

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

Comunidad Autónoma	GOBIERNOS AUTÓNOMOS				ADMINISTRACIÓN LOCAL			Total
	Actividades	Locales	Total	Ptas./habitante	Actividad	Locales	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

Comunidad Autónoma	GOBIERNOS AUTÓNOMOS					ADMINISTRACIÓN LOCAL			
	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 temporada 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**

Título	Autor	Teatro	Aforo	Butaca	Funciones	Semanales	Recaudación	Media/función
Teatros Nacionales								
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 Iliada	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	—	—	—	—
Werther	Jules Massenet	Zarzuela	1.242	6.000	5	5	22.585.900	4.517.180
							22.613.100	4.582.620

Título	Autor	Teatro	Aforo	Butaca	Funciones	Semanales	Recaudación	Media/función
Teatros de la Comunidad								
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	Albéniz	1.050	900	5	5	1.472.100	294.420
Magnetic. Equator. Impact	Torroba	Albéniz	1.050	900	5	5	1.472.100	294.420
La mansion des plumes vertes	Laura Dean Dancers and The Musicians	Albéniz	1.050	1.000	4	4	1.641.700	410.425
María de la O	Jean-François Duroure	Albéniz	1.050	1.000	3	3	524.000	174.666
La medium	Rafael de León	Albéniz	1.050	1.200	29	6	3.703.650	127.712
No volveré jamás	Gian Carlo Menotti	Albéniz	1.050	500	2	2	33.200	16.600
Proyecto Van Gogh	Tadeusz Kantor	Albéniz	1.050	1.000	5	5	3.189.500	637.900
El rapto en el serrallo	Cambaleo Teatro	Albéniz	1.050	500	2	2	25.500	12.750
Un sombrero de paja de Italia	Mozart	Albéniz	1.050	700	2	2	1.284.500	642.250
Tango Revue	Nino Rota	Albéniz	1.050	1.500	3	3	480.400	160.134
Teatro imposible... teatro posible	—	Albéniz	1.050	1.100	10	6	4.713.300	471.330
Vienna Lusthaus	F. García Lorca	Albéniz	1.050	500	2	2	7.600	3.800
Viva Madrid	Martha Clarke-The Music Theatre Group	Albéniz	1.050	1.500	3	3	1.002.200	334.100
Voyeur	—	Albéniz	1.050	1.200	33	10	13.779.900	417.573
Yerma	—	Albéniz	1.050	500	2	2	29.900	13.450
Zaida	F. García Lorca	Albéniz	1.050	900	4	4	769.500	192.375
	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
Katuska	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 manojito de rosas	Sorozábal	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	Comediantes	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	—	6	1.406.500	43.962
Acuarium	Ignacio del Moral	T.º del Círculo	500	700	17	6	83.300	4.900
Aquelarre	Chtautzneater	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	Chtautzneater	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	Fíguro	935	1.500	205	8	87.922.504	428.890
Por los pelos	Paul Portner	Fíguro	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)**

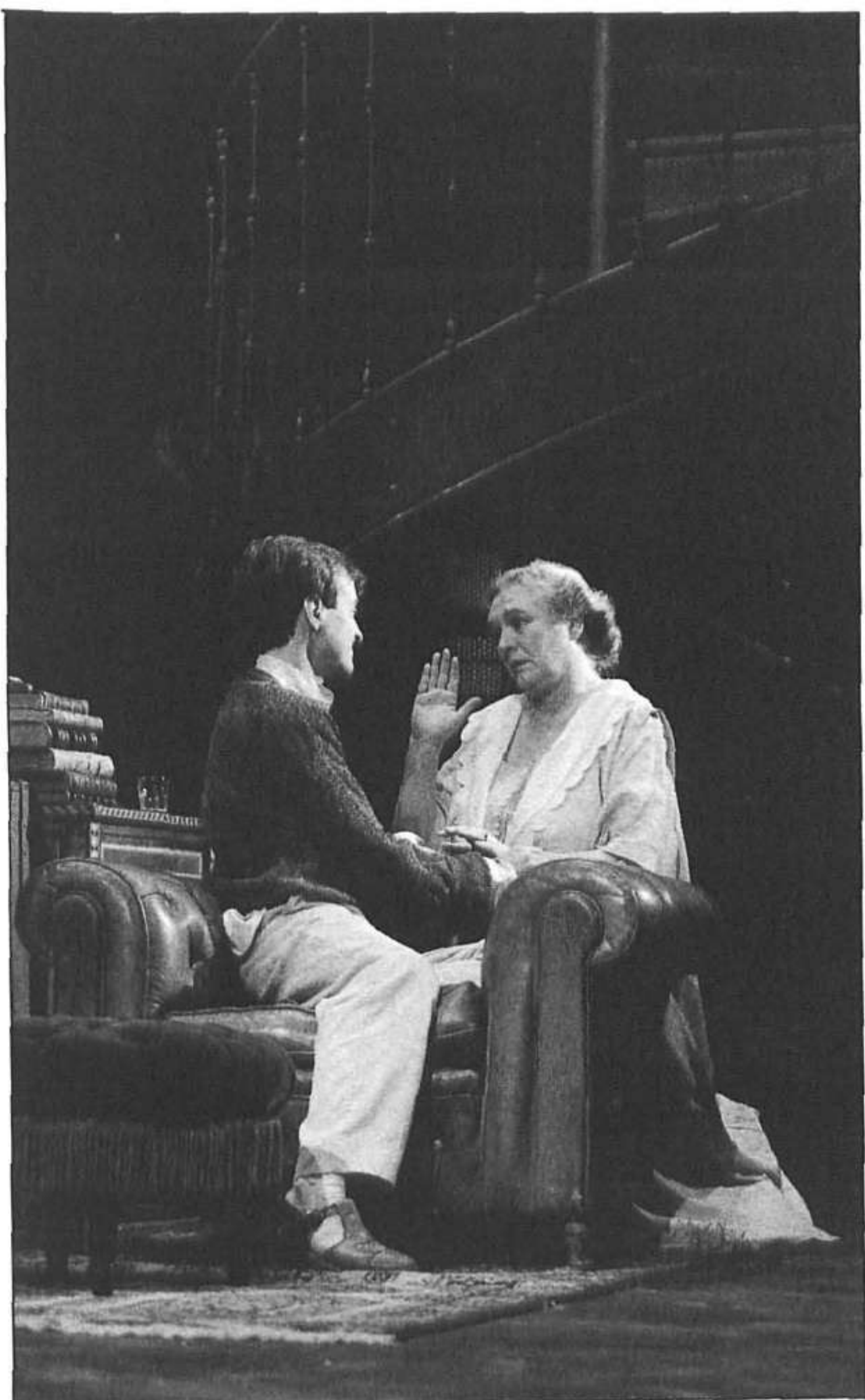
A media luz... con Fama	—	Alcázar	813	1.500	29	9	1.834.000	63.241
Bésame Johnny	J. J. Arteche/A. F. Montesinos	Alcázar	813	1.600	42	11	19.474.700	211.681
Los flamencos somos así	Tomás Rodríguez Pantoja	Alcázar	813	1.500	93.10	10	10.298.000	110.731
Tango revue	—	Alcázar	813	1.500	93	11	24.703.900	265.633
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 increíble 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 Tibilishi	S. Mirador	150	800	7	7	748.800	106.971
Payasos, títeres	—	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 Frankenstein	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	Espec- tadores*	Oferta	Aforo	Asistencia media	Coefficiente 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 Keersmaecker	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								
Canadencia	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 burgesos	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. Koltès/B. Bonet/S. Belbel	276.900	8	357	2.000	250	45	0,18
Bajo cantos rodados hay una salamandra	J. Ezquerria	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	Genéviève 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 Misanthrop	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	5.709.450	12	6.669	12.300	1.025	556	0,55
El botí	F. García Lorca							
Duros a quatre pessetes	S. Rusiñol/E. Teixidor	135.150	16	3.220	12.800	800	201	0,25
La néta del sol	E. Martín Blanchel	8.496.550	34	10.989	17.000	500	323	0,65
		2.537.350	34	2.533	27.200	800	74	0,09

(Continuación)**(Continuación)**

Título	Autor	Recaudación	Funciones	Espec- tadores*	Oferta	Aforo	Asistencia media	Coefficiente ocupación
Teatros 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 sàpiga	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 Pèrec	69.100	5	105	710	142	21	0,14
Teatros 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 Gábia/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'octubre/Confesse	Hervé Jourdet	12.788	4	24	1.200	300	6	0,02

* Espectadores: N.º localidades vendidas

Consortios

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	Narcís 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 mujeres 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	Coefficiente 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 Casí/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
Doble 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 Lericí	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:

Capaqui Capallà	Pigeon Drop	9.230.000	31	9.659	16.213	523	312	0,60
Sex-light	Àngel 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 Frankenstein	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 Maria Flotats y Carmen Elías en "El misántropo", de Molière. (Foto: Faustí Llucía). 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 fresco 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)

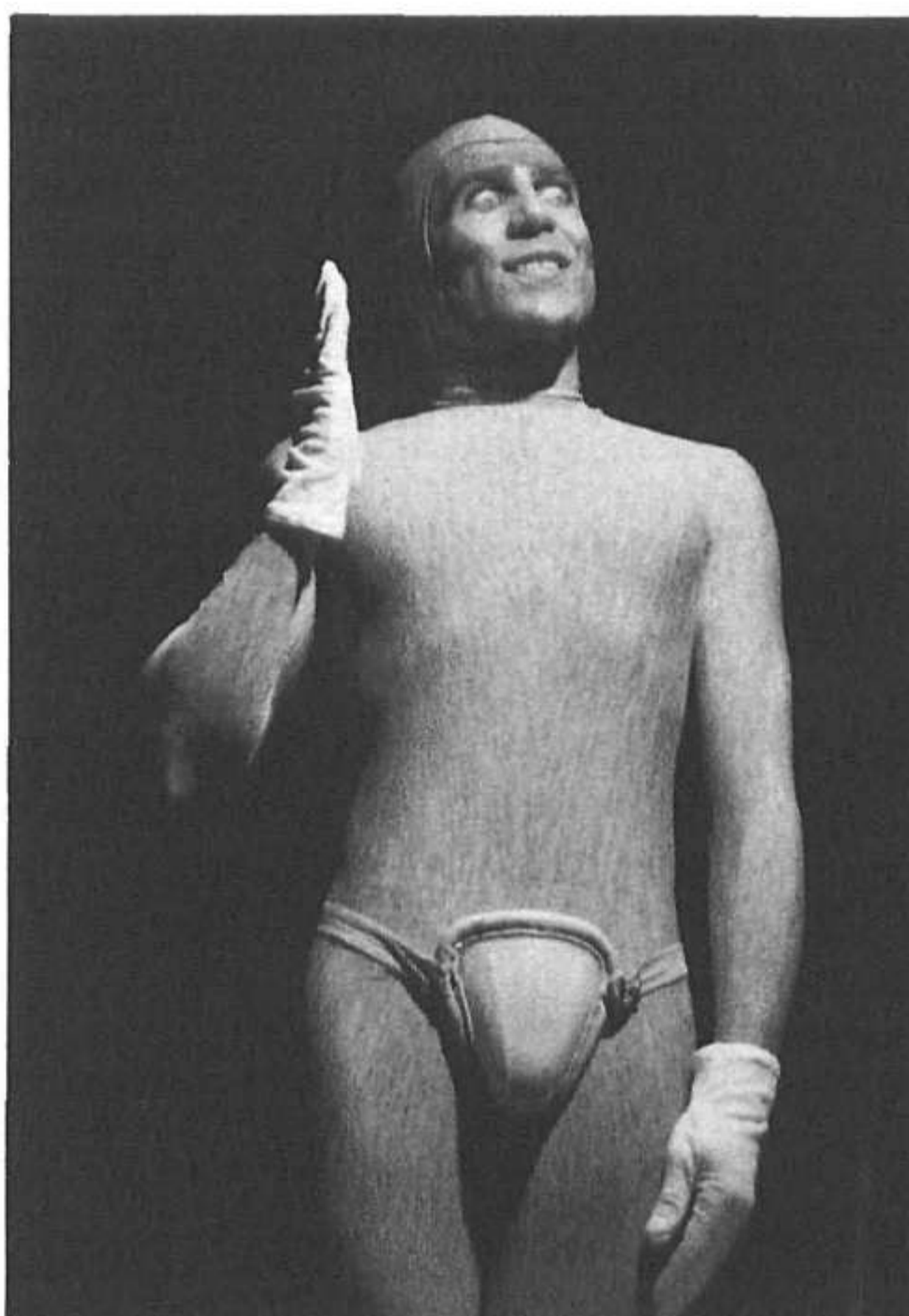
NOSOTROS, ELLAS... Y EL DUENDE

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



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).

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).

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

CUENTOS Y CANCIONES DE LA MEDIA LUNITA

De Antonio Rodríguez Almodóvar. Dirección: Manuel Azquinez. 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 Azquinez. Música: María Escribano. Intérprete: Manuel Azquinez. 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 indole 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 escauceos 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, den-

tro del Primer Encuentro de los Barrios de Chamberí de Madrid y Salamanca.

TEATRO DEL ALBA. Zaragoza

LA VOZ HUMANA

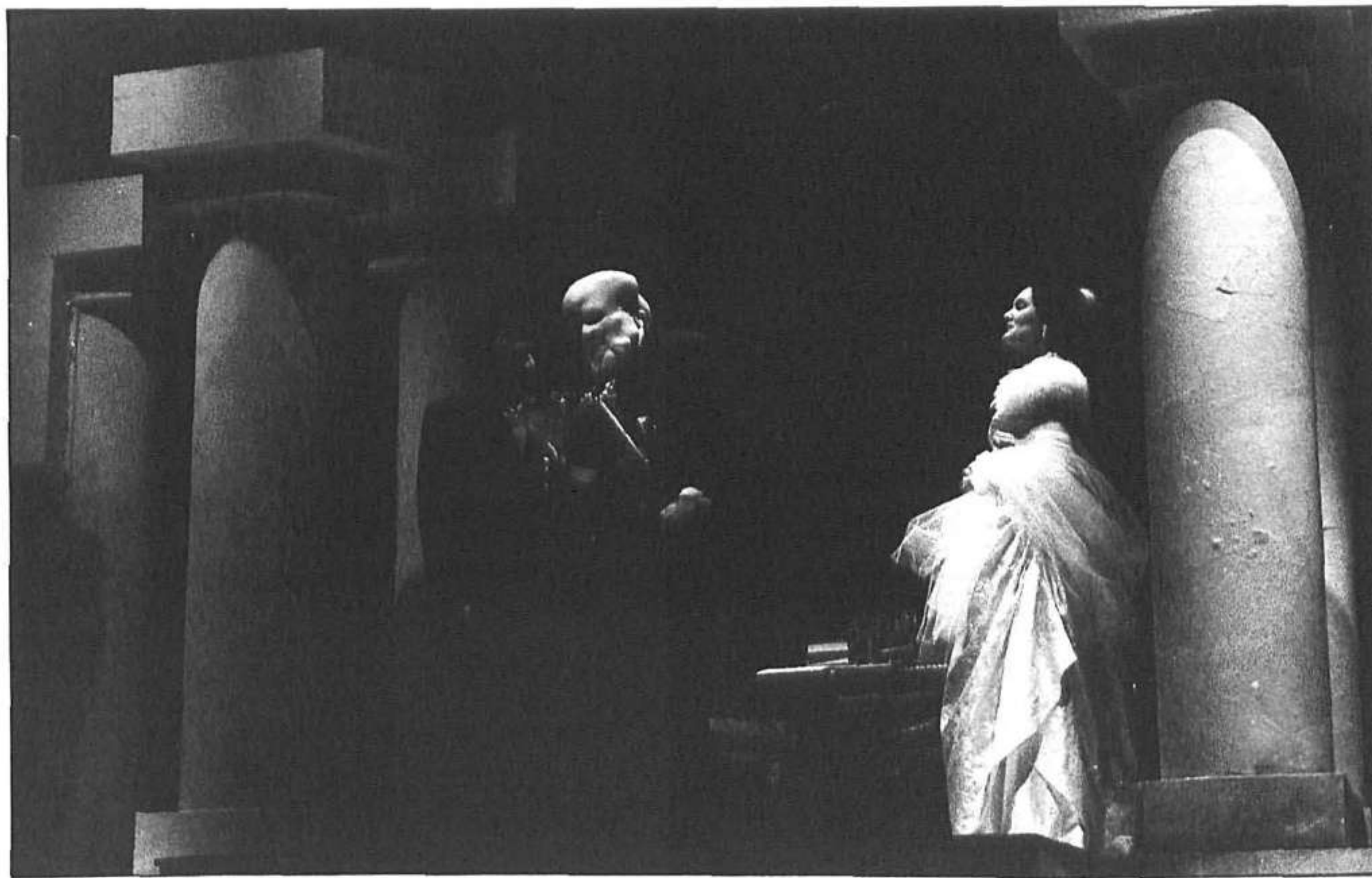
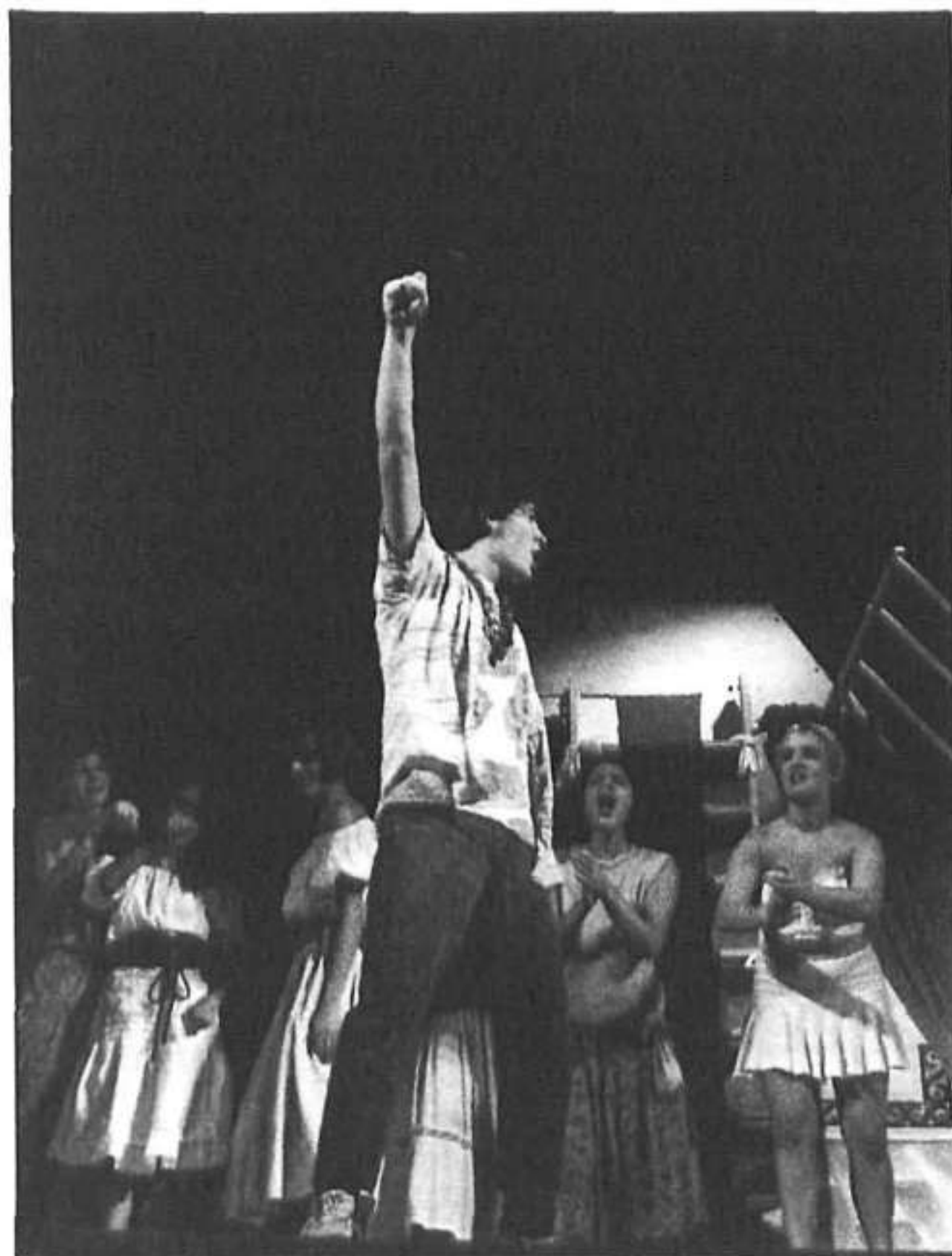
De Jean Cocteau. Dirección: Santiago Meléndez. Intérprete: Ana Tabuenca.

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 trasfondo 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 Via 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 segunda 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 resurrección, es El nacimiento del juglar, y está basada en un texto anónimo siciliano del siglo XIII, representado en lengua lombarda, que a los oídos 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 Pyongyang (Corea).

ALE HOP! Madrid

¡OKRIC!

Del colectivo. Dirección: Augusto Carreras "Chacho". Intérpretes: José María Martínez Sil-

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).



va, Alejandra Oviedo e Ignacio Pérez. Estreno: 1 de junio de 1989, en el Teatro Capuccini de Luxemburgo.

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 canto 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 generis" 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 Ternerías 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 Eizagirre, 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 Olliden, 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 SECUESTRO 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 enraza 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 psiquiatra, 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.)

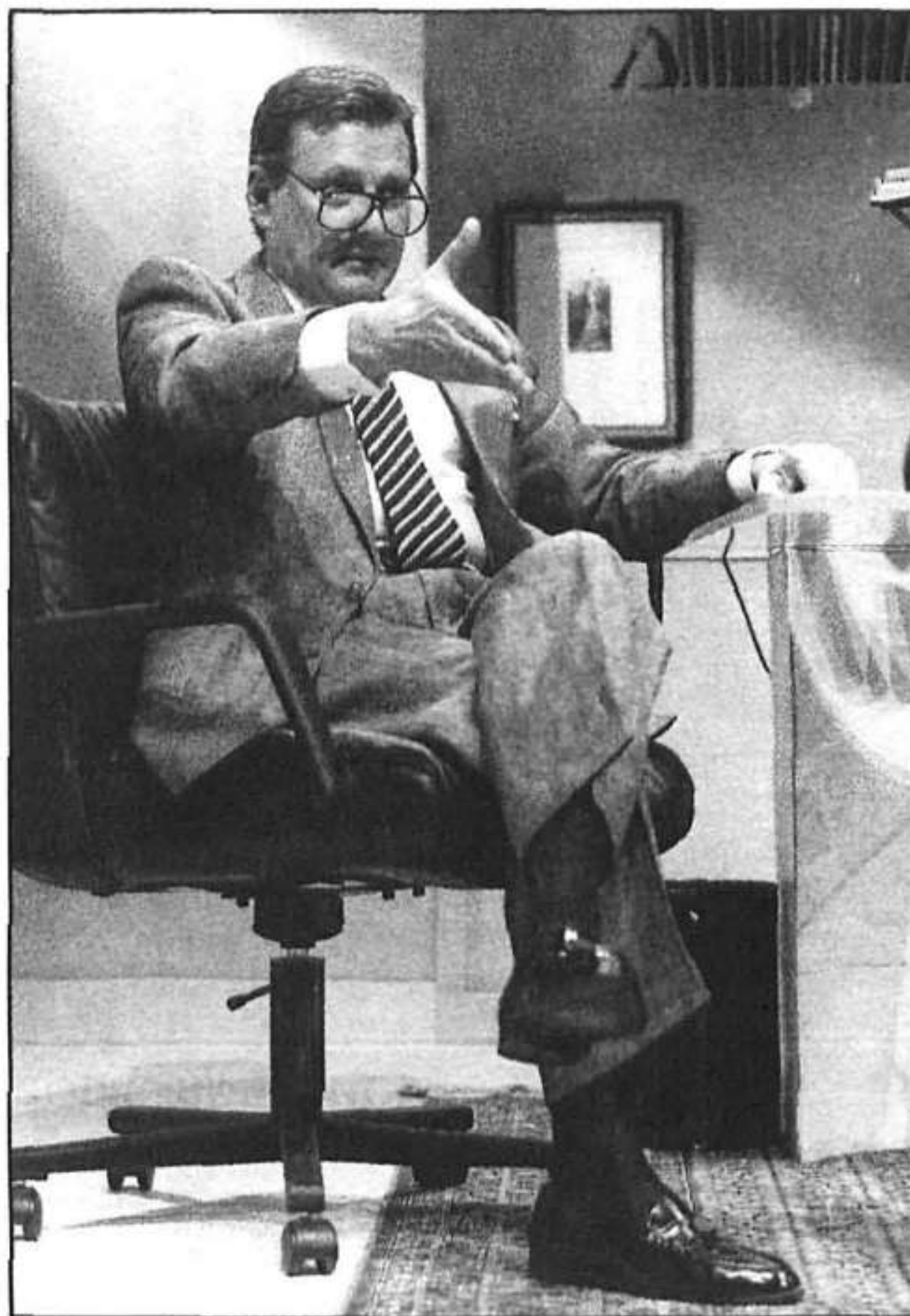
"Ana Diosdado conoce bien el oficio de autor teatral, y esto lo demuestra una vez más en su última obra, Camino de plata, que acaba de estrenarse en el Teatro Muñoz Seca. Ana Diosdado se ha complicado mucho menos la vida que en Los ochenta son nuestros. Frente a la eclosión de personajes, acontecimientos, 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 precisaría 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).

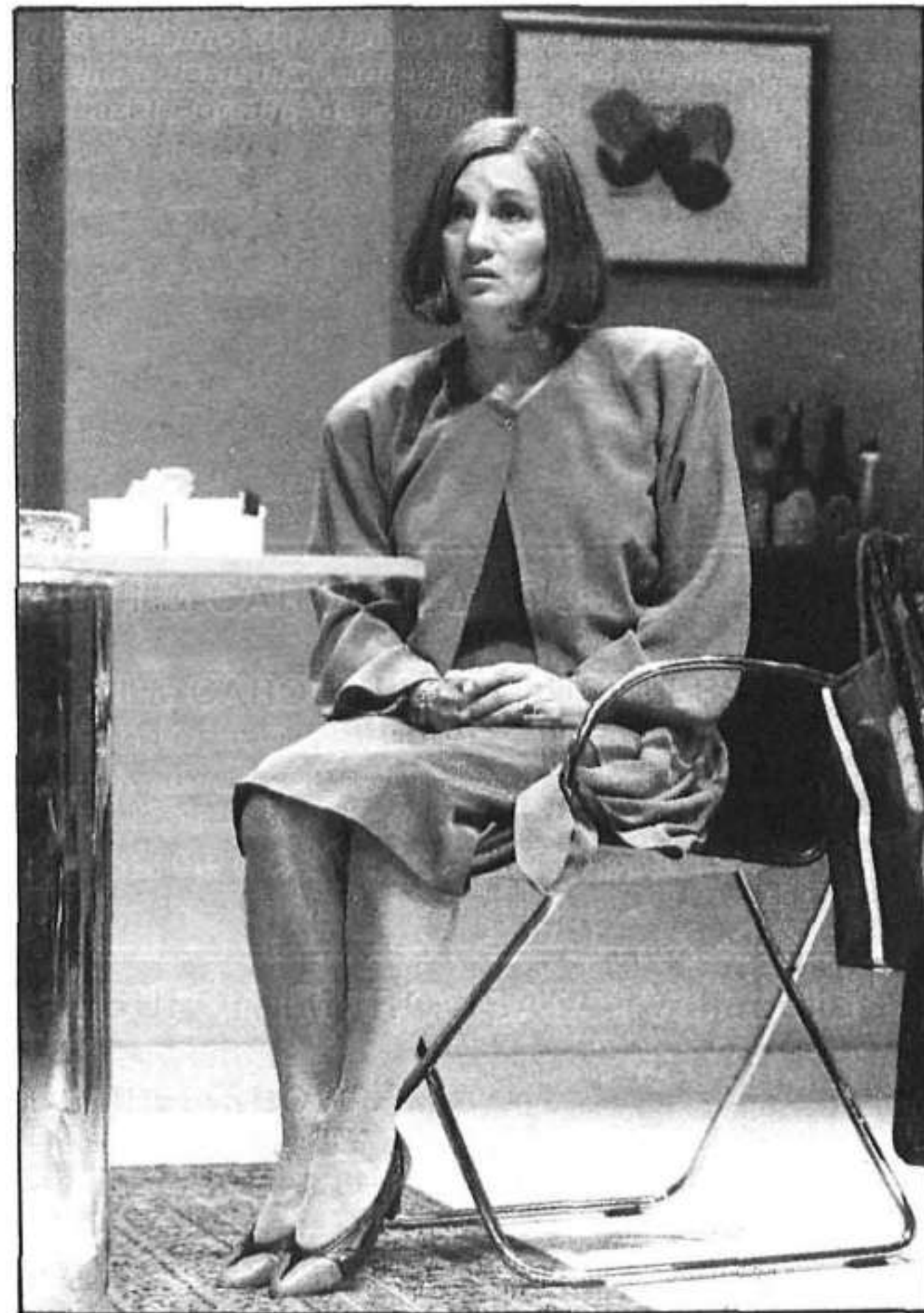


"La vida es dura para nuestra sociedad burguesa. Las amas de casa se encuentran, de pronto, con el divorcio que desarticula su concepto del mundo, y se enfrentan con su inutilidad para enfrentarse con la vida. Los hombres de bien sufren la indignidad del atraco de los mozalbetes navajeros en pleno día. 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 desarrollando, 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 "problema" 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.)

"Habría 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 infantiloides con buenos y malos. Ku-Kus-Klan incluido, en un perdido



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).

rincón xenófobo y montañero del estado norteamericano de Georgia. Pajares, inducido por Arteché, 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-

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 desdobra 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 García-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. Irazo 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 infantiloides 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 policiaca 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 García-Ortega, Antonio Irazo 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 preliminar: 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'ÀNGEL. 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 Bascuñana, 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 Capellà. Dirección: Pere Noguera. Escenografía: Joan Pol. Vestuario: Helena Dueñas. Intérpretes: Xesca Bibiloni, María Reus, Sebastià 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 improbo, 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 Llana, 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. 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 Seguro, Ainhoa 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 Valladolid.

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, Mérida 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 Dario Fo. Dirección: Carmen Tere Plá. Escenografía: Elia Verdú. Intérpretes: Carmen Tere Plá, Pablo García, Carmelo Abad, Juli Navarro, Jorge González, Juan Miguel Reig, Carmen Baidés, Elia Verdú, Reme Amat, Paqui Baidés, 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.

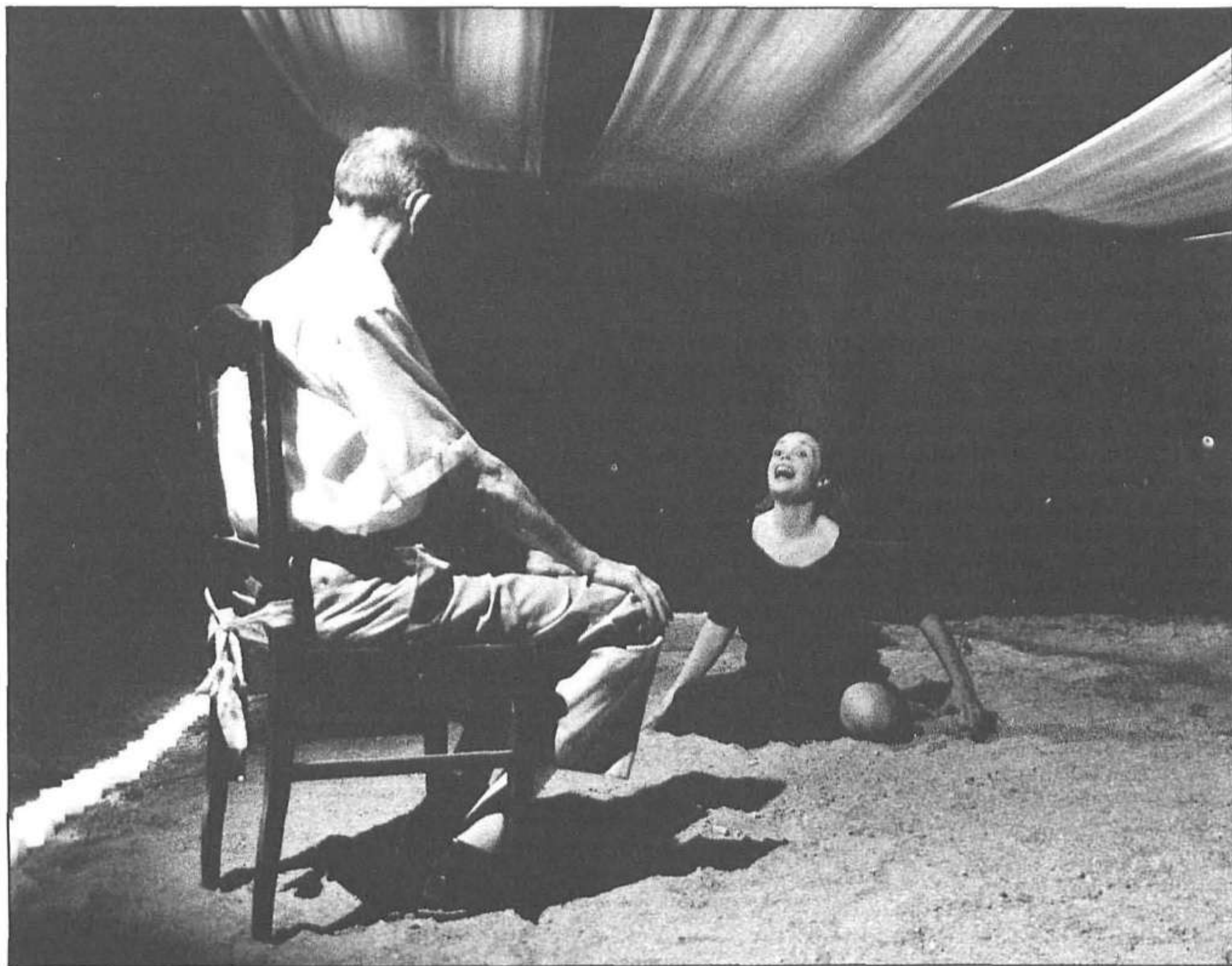
LA MUECA DEL MIEDO

De Dario Fo. Dirección: Juan Miguel Reig. Escenografía: Heliodoro Corbí. Vestuario: Elia Verdú. Intérpretes: Juan Miguel Reig, Paqui Baidés, Luis Abad, Begoña Tenés, Ramón Mallebrera, Carmen Baidés, 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 BORGONA

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 Carlin. 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 Artrísticos 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 Higuera. 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.

ARTRÍSTICOS 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 Berruero, 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 Higuera 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 expliarse a su gusto. El habla, él ríe, 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 gijónés 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 divertimento, 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 Higuera 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 piecicilla 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 levisimo asunto es la personalidad del actor —ningun 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 Higuera. ¡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 gálbo 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 suscitar sueños de chicas que quieren vivir solas y de cincuentones que sueñan con encontrar 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 rien 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 conducir las 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 Higuera 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 Tecglén. "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 bobería.

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 Higuera 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 Higuera), 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 mayoría 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 creíble.

Junto a la figura del director hay que contar con dos acertados fichajes en el cuadro interpreta-



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.

tivo: 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 Lucéntun, bajo la dirección de Adolfo Gutiérrez, siempre dispuestos a dejar claro que, sobre la función, no deja nunca de planear la alada genialidad de Stravinsky.

Esta historia de un soldado desertor tentado por el demonio es un espectáculo difícil, porque difíciles 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.)

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 intrínseco 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 rítmica que rimada, consiguiendo una melopea adecuada, sabiéndose conjugar bien los fraseos, intercalarse las intervenciones de los actores, los juegos lumínotécnicos, 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: Máximo 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

vamente 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 tam-

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).

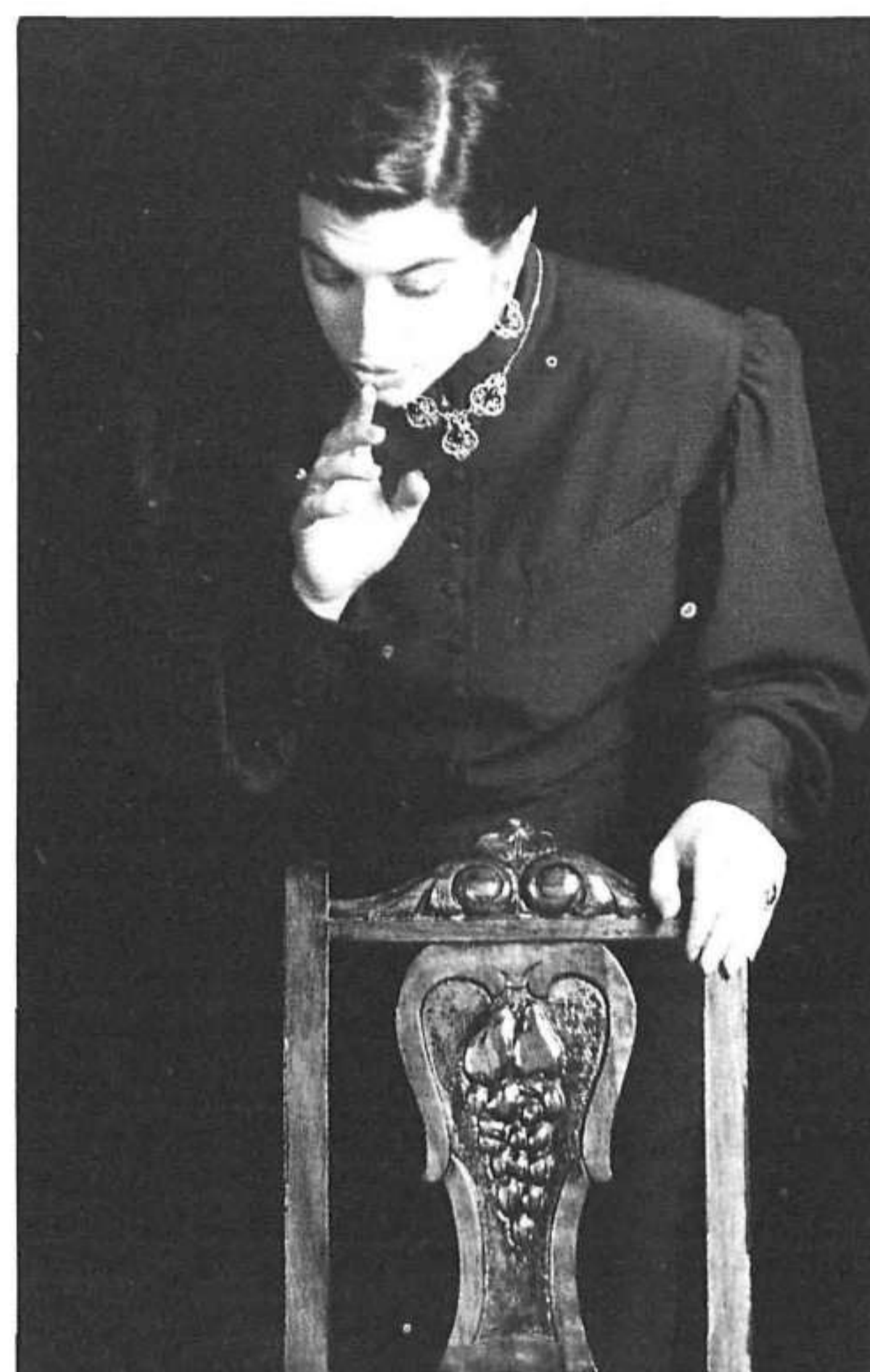
AUCHIPP TEATRO. Madrid

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:



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 excési-

bién 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.

Victoria Paniagua y Víctor 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 esce-

nografía: 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,

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 Nerí López, Marisol Cerrato y Pepa Miranda. Estreno: 10 de mayo de 1989, en

en el Aula Ramón y Cajal de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid.

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 Perra. 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

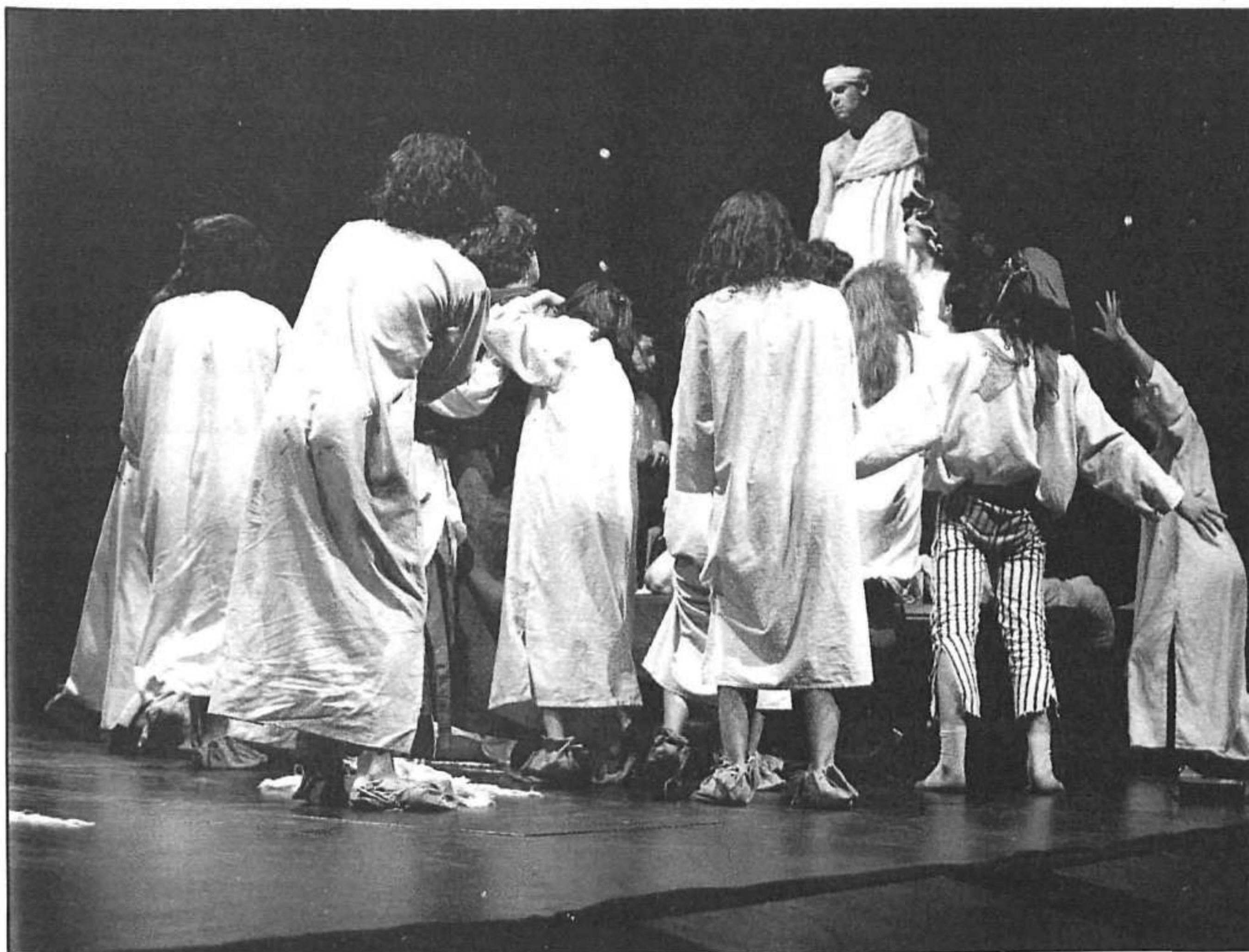
CONCIERTO EN RE

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.



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).

nografía: 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,

TEATRO BAJO LA ARENA. Pamplona

¿HAY ALGUIEN AHÍ?

Texto, dirección, escenografía y coreografía: Pablo Lujife. Vestuario: Felicitas Maya. Intérpretes: Anabel Etxeberria, 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 intrínseca 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,



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).

en el Instituto "Andrés Bello" de Santa Cruz de Tenerife.

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. Rees-

treno: 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 optimismo 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 habíamos 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 Nicasí 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 delirante, 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 añadido 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 Gerar-

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 visperas 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 Antoniorrobes; el aire que respiraba para el teatro el Miguel Mihura inicial, las páginas de la revista infantil "El Perro, el Ratón y el Gato",



do Diego en "Alondra de verdad: Que no... Si, madre, que sí/que yo los vi", formas populares, ricas de acidez poética que redondean la descripción 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 distinciones, animan la acción, la mantienen entre el justo y difícil equilibrio entre lo real y lo superreal, entre lo crítico y lo infantil,

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 releve 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 acos-tumbrada de la negación de autor, aunque aparece inevitablemente un director —Pip Simmons— 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 cuidado 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, Mimi 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



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.

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 Mimi 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.)

"(...) 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 Mimi 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, donde sus cuatro excelentes músicos lucirán más y donde el primado recuerdo de Bob Fosse 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 Dario 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

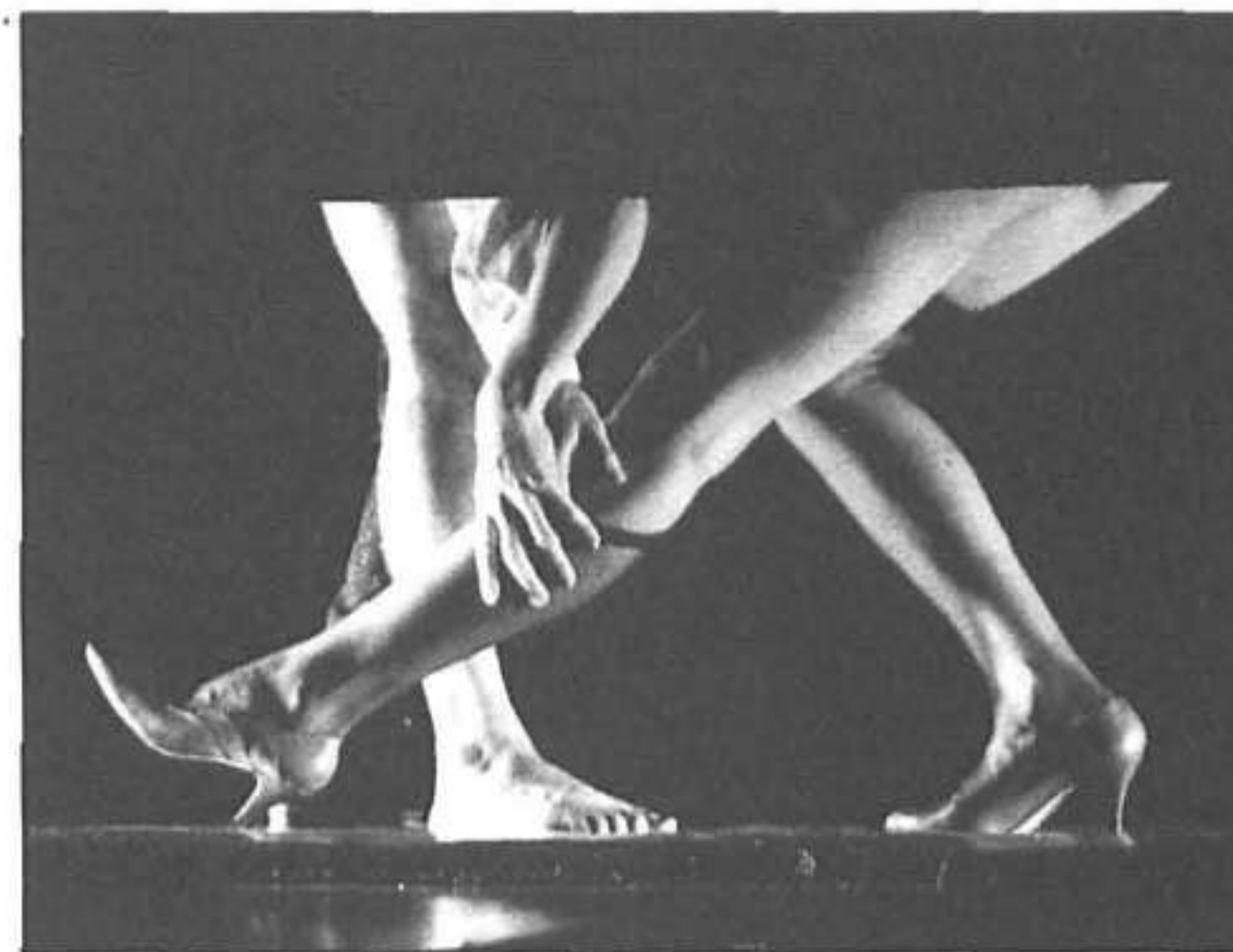
Del colectivo. Intérpretes: Cristina Galtes, Enric Gasulla, Joan Massagé, Joana Mollá, Marta Sorribas, Montse Velázquez y Sonsoles Velázquez.

quez. 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 Tàrraga (Lérida).

TEATRO DE BOLSILLO. Madrid

HOMO DRAMÁTICUS

De Alberto Adellach. Dirección: Julio Castro-novo. 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, Bochín Teatro-Clown representan "Ta Taratrata 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 Farrer, 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.

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. Intérpre-



tes: 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 estatuaría; con las luces dosificadas para sacar calidades deliberadas de la piel y las sombras. Un poco como



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 percusivos, 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

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 Cabaret 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 escasisima 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 verídico 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 “after 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 Tecglén. “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 fémica 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 velos 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 Cortázar, 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, uniéndose 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 Segre, 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 CALIDOSCOPIE. 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 Lérda.

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).

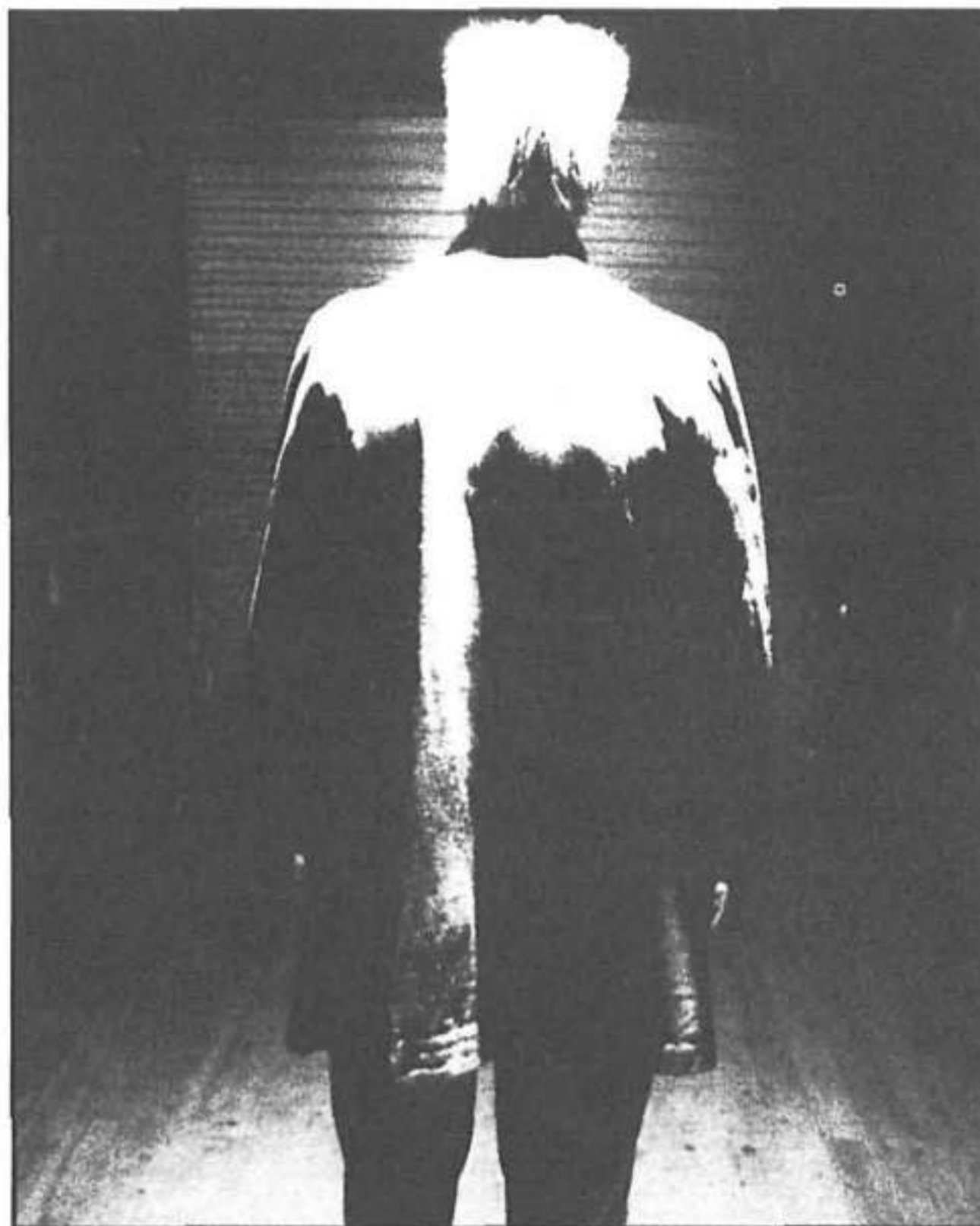
LA SILLITA

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. Minguera, 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 Sanjón, 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 Jaime 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 Olkiewicz 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 CNTE.

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 Álamo 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 orofónicas, 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 "tío" 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 LIÓS

De Álvaro Portes. Dirección: Julio López Medina. Escenografía: Julme. Intérpretes: Ángeles de Castro, Pedro Martín, María Velasco, Pilar Pérez, Teófilo Palomino, Santiago Quintero, Álvaro Tellez y Manuel Velasco. Estreno: 7 de enero de 1989, en la sala de la Casa de la Cultura de Santovenia de Pisuergra (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 soporte 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, faltar 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? Hacia 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)

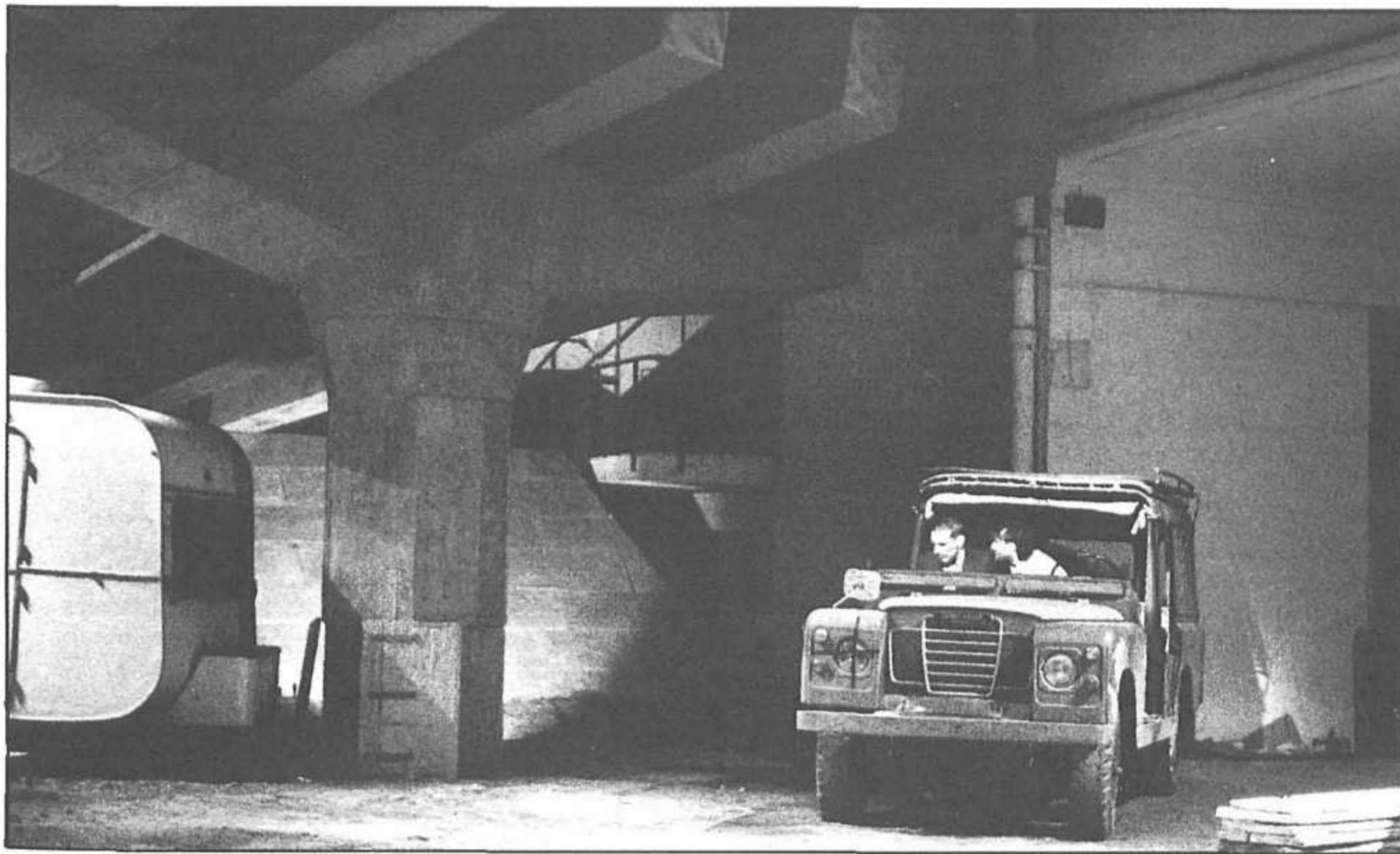
AQUÍ NO PAGA NADIE

De Darío Fo. Dirección: Joaquín de la Hoz. Intérpretes: Paqui Díaz, Pilar Díaz, Francisco Jiménez, Cristóbal 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 Oliiva. 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, Alboury, 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 Alboury 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 Alboury, 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 Alboury (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 fuerza, 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 Alboury, del Alboury de Bernard-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 Alboury, 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 Mouckeytoy, 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'Automne, 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 bellissimo 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 empresa 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 Lluís 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, Fifi 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 Reguero, 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 pelicularo 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



"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).

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

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. El 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 subtítulo 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 —"cómicos"—, 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 rei 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 "cómicos"—, 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 "cómicos". (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 desamparo; 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-guion-guion o, si se prefiere, de un guion con posibilidades. Las escenas o "sketchs", vagamente relacionados entre sí, surgen de ese magma de sugerencias 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 "Putita 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 veteranía 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.

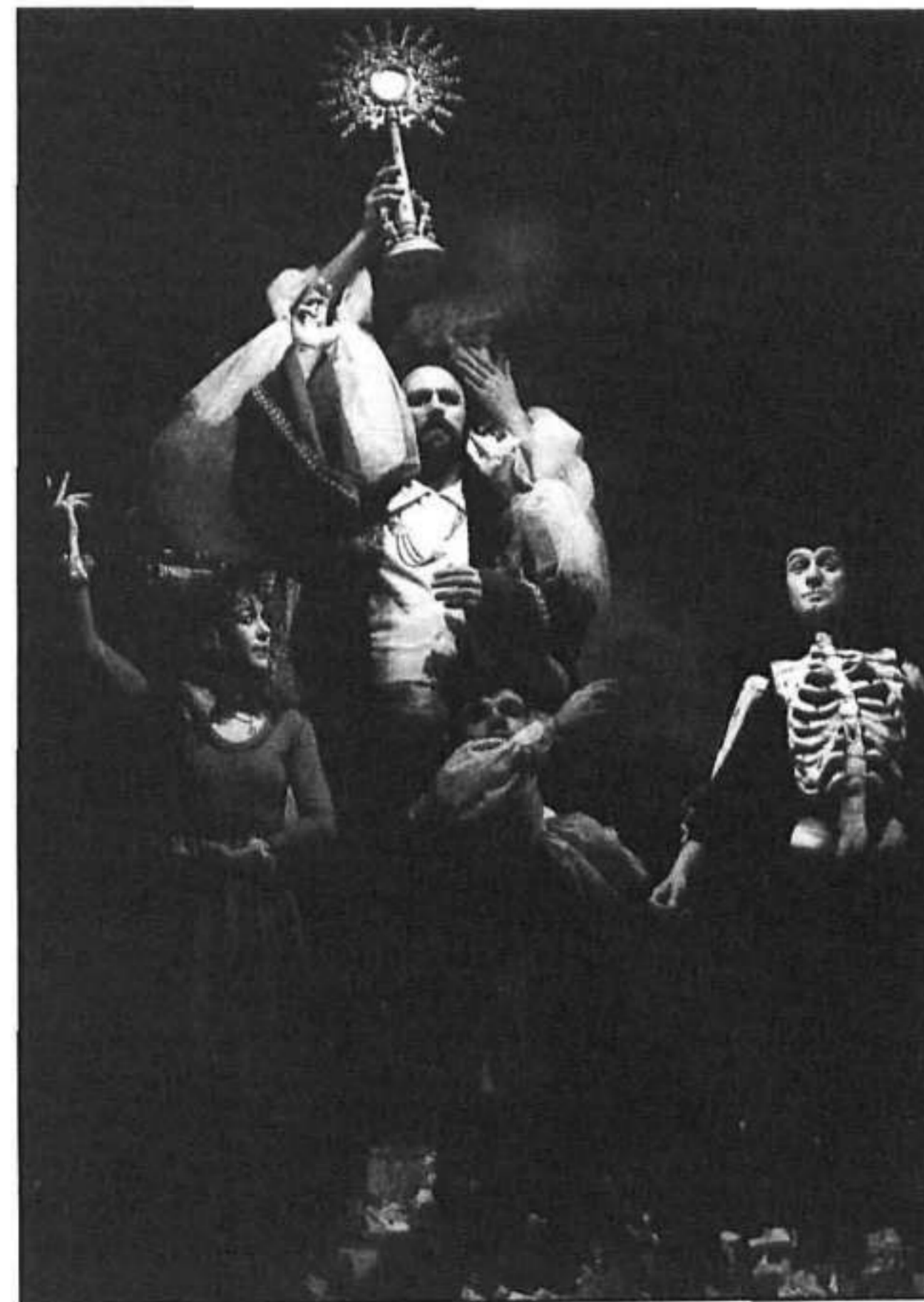
"En la actual avalancha de espectáculos concebidos a base de "sketches", escenas o números sueltos más o menos hilvanados por una levisima historia, y creados con el sano objetivo —es un decir— de provocar la risa, le ha llegado el turno a Ángel Alonso, con el estreno en el Teatro Villarroel de Sex-Light.

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-Light 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 Ángel 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, impudicamente, 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 enfrentarseles, tres artes diferentes, que definen tres formas bindiversas de relacionarse con el

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 amplía considerablemente sus posibilidades de lectura. En este epílogo, aparentemente postizo, Belbel da a su indiscutible valía dramática, 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.)



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".)

"Elsa Schneider es una obra teatral inteligente con la cual Sergi Belbel demuestra con creces su capacidad dramática. 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,

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).

"(...) 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 Schnitzler, 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 pensamientos 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 Romy 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 aidez, 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 expresio-



nistas 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 electrificante de Elsa Schneider que destacaba poderosamente de los treinta y tantos originales que concurrieron al Ignasi Iglesias de 1987. No se enconó 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, destriparlo 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 Schnitzler 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 mediáticos, 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 impetu 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 epílogo, 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 Fräulein Else, de Arthur Schnitzler, y Schneider, es Romy Schneider, la actriz. Pero, ¿quién es Elsa Schneider? Pues un personaje que aparece en el epílogo, 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 Fräulein 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 histórica de la Elsa schnitzleriana. 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 tontería 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 sería 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: merecería 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 Arcel.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, Araceli 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 Sonevila; 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 señor 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 pessetes 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 dramaturgica. 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 interacción 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 Dramàtic 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 componen". 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.)

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 desequilibrado. 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 fragi-



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

lidad dramática 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 tristonja, 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 parloteo 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 entrecornillar 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 "prestigitador", 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 Agullò, Benjamín 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. Anótese 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 Paulino 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, afrodisiacos— 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 conversa-



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).

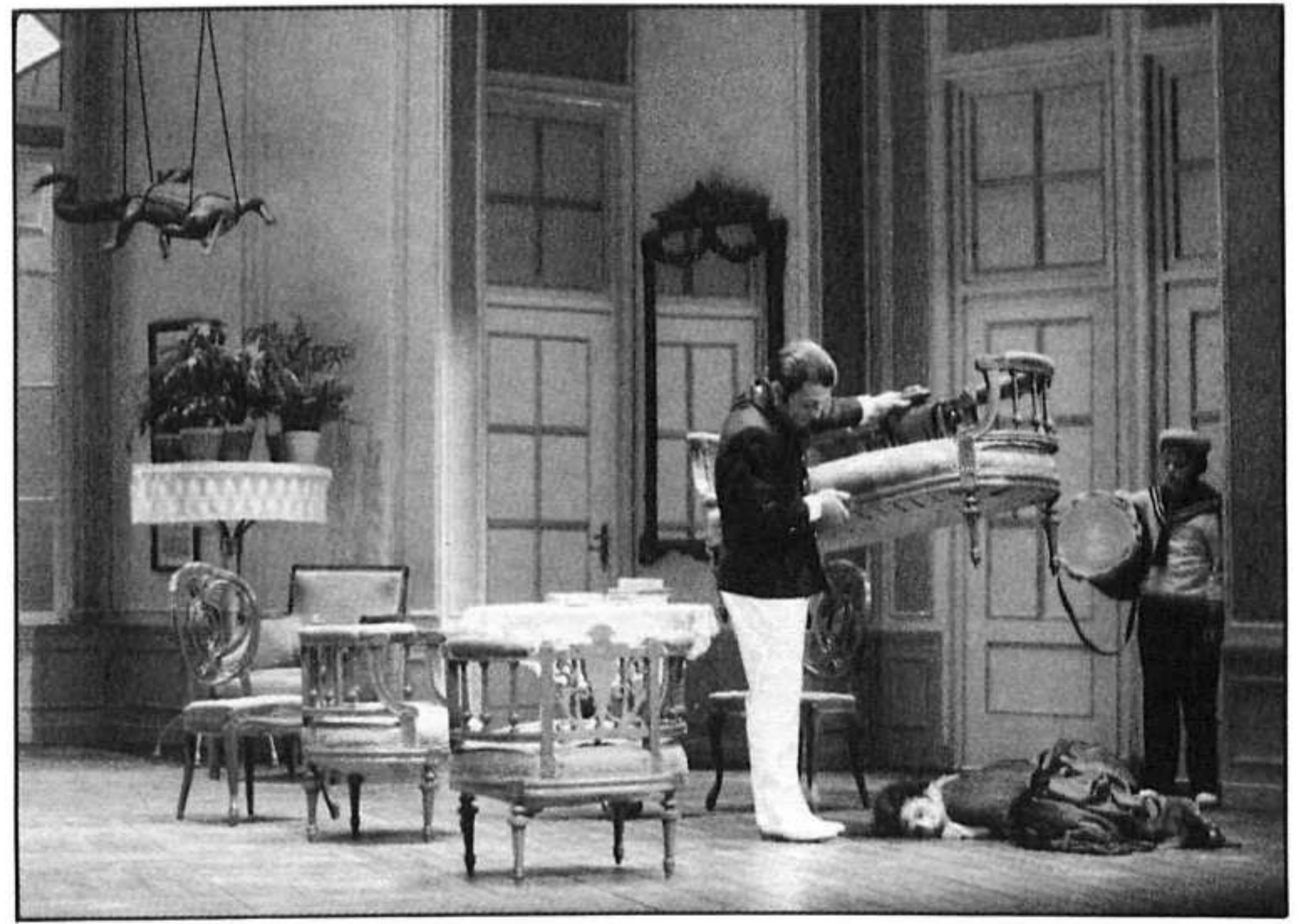
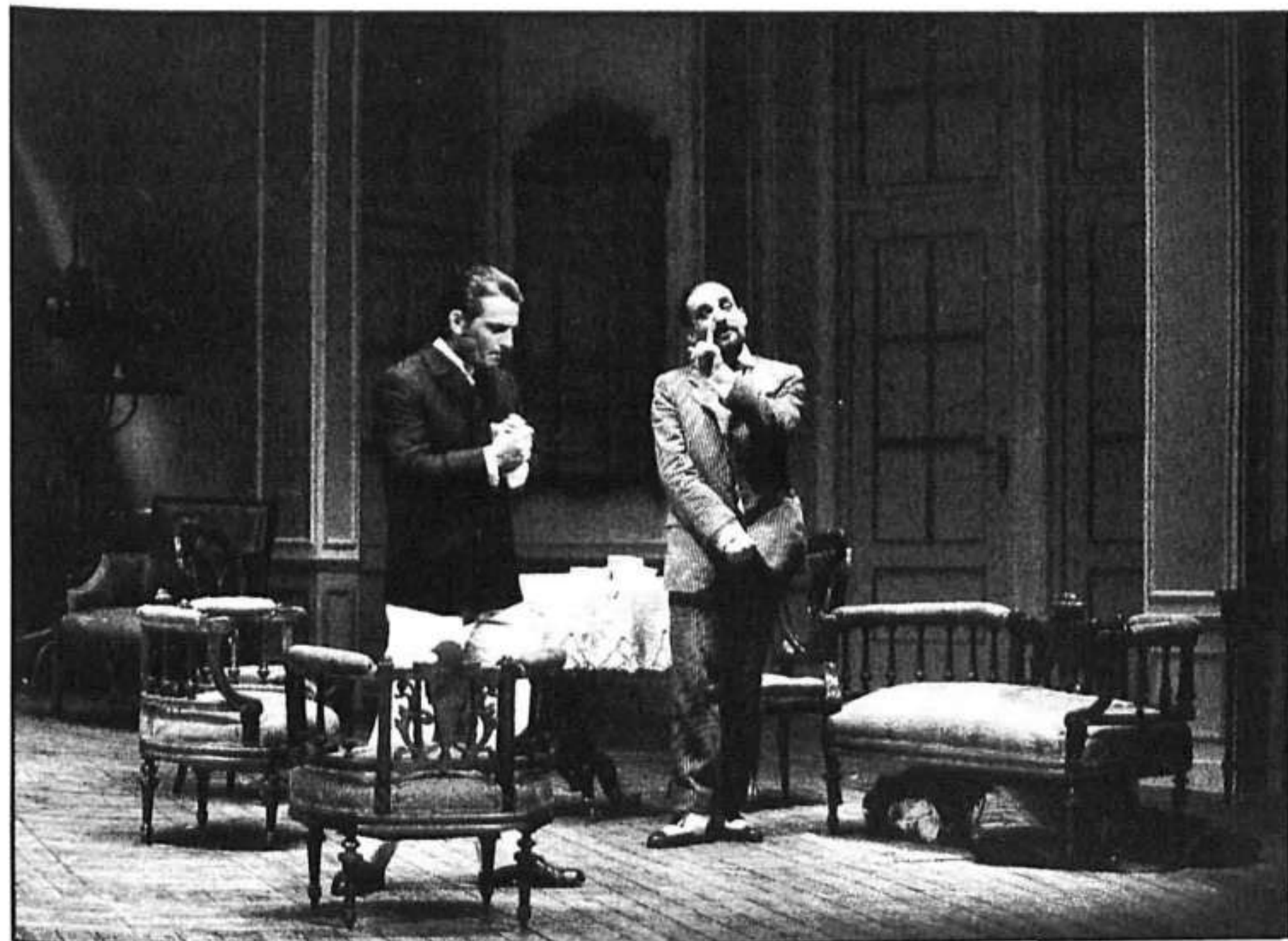
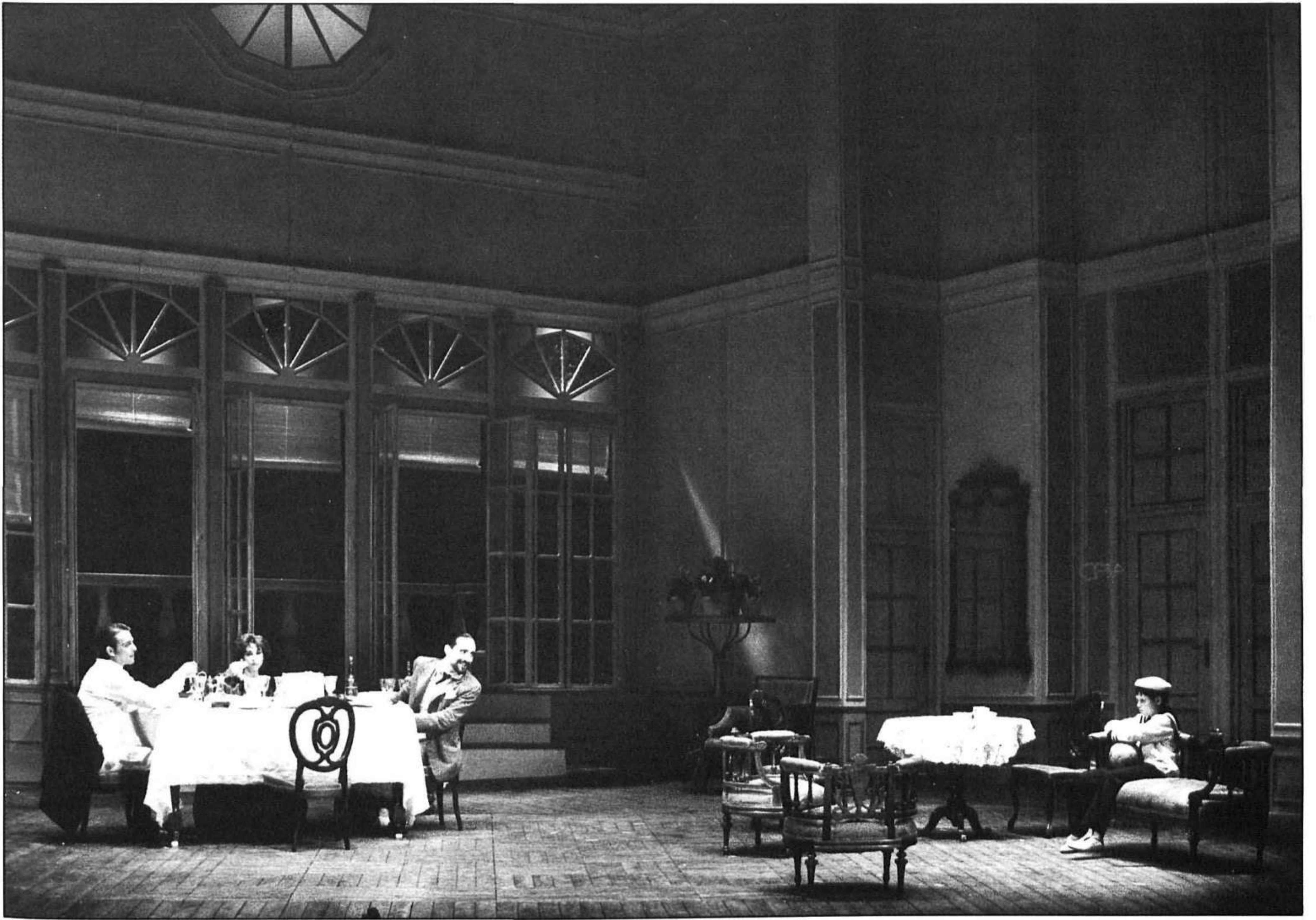
ciones adecuadas, con los personajes suficientes, con la "dramaturgia" de Pirandello y con la añadida por Rodolf Sirera y por la dirección de John Strasberg, heredero de Lee, del "método", de una cierta ortodoxia. Aun así, las reiteraciones, las repeticiones del teatro de hace ochenta años pesan con 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 entremetida 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 Centre Dramàtic 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.)

"¿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 frenesi 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 pirandelliano, 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?

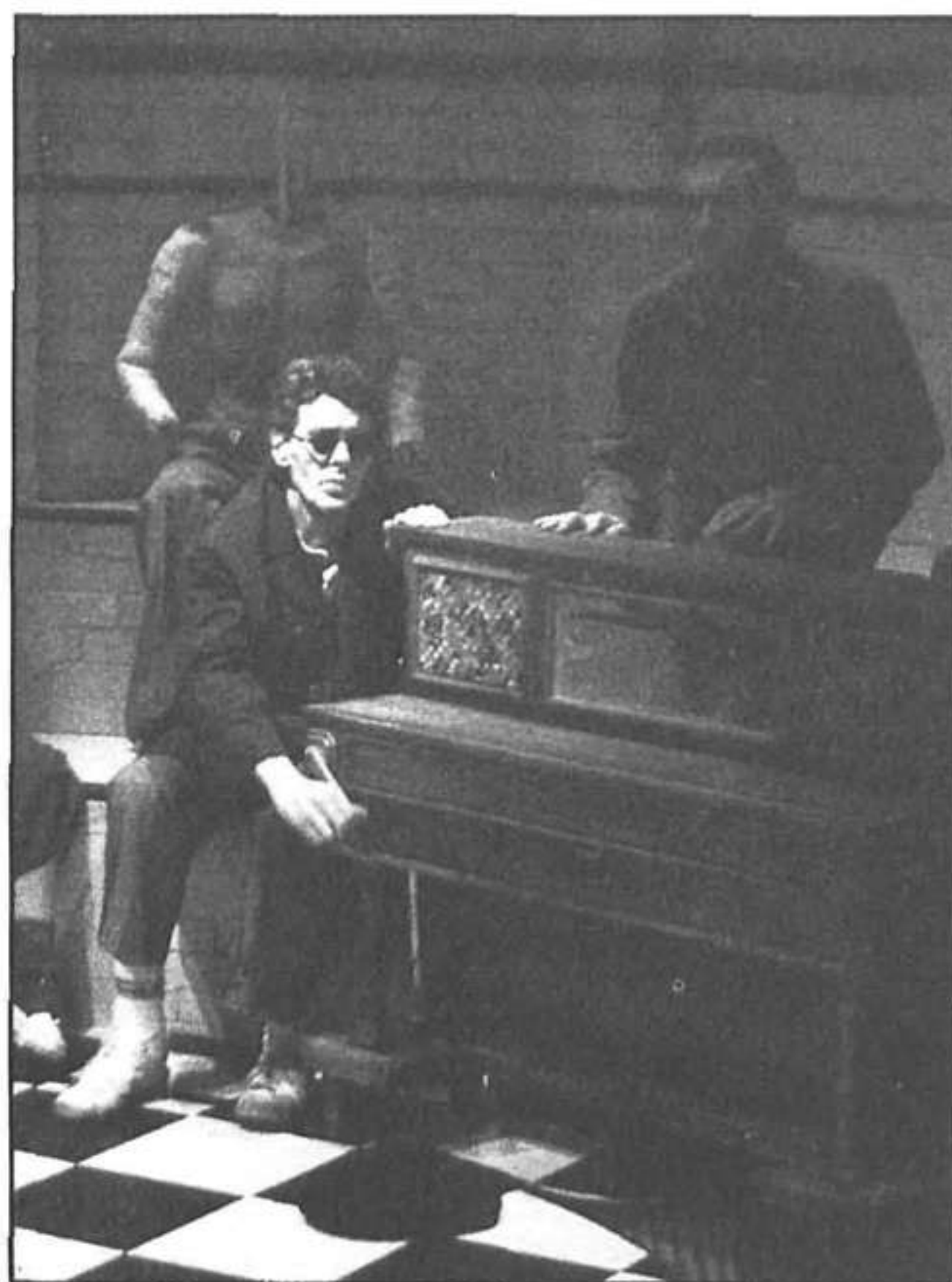
La referida "facilidad" no supone, todo hay que decirlo, un demérito que empobrezca el trabajo de dirección e interpretación. Digamos simplemente que se trata de una cierta operación "traicionera" rendida en exceso al lenguaje y a las argucias triviales que se usan en las comedietas de alcoba y que se benefician siempre de la complicidad apriorística del espectador. A partir de ahí, es obligado reconocer el impropio 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 alumbador: 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 jirones 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 pessoianos, 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.

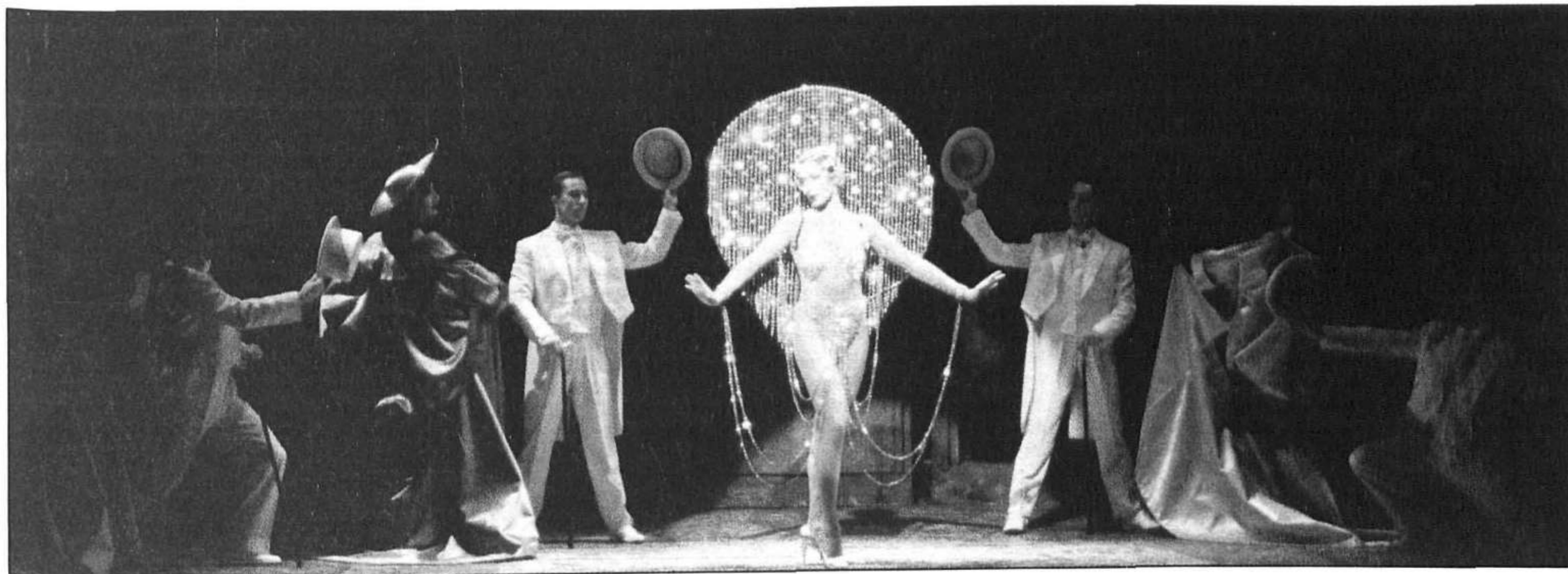
Dos fuegos que igual rien, lloran o parlotean de ansiedades. El público queda colgado de semejantes registros, encandilado por la forma que tiene de moverse el actor, inundando la escena de paradojas y sugerencias. Llenando el espacio de la representación de una transparencia extraña, un ambiente de 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 envidia metafísica de Pessoa-Tabucchi parece invisible, pero tiene la terrible contundencia de un pedrusco. El que avisa no es traidor." (Abelardo Muñoz. "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 Kostezzer. 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 infimo"), 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, rubies 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 mariquitos", 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. Divertimiento 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.

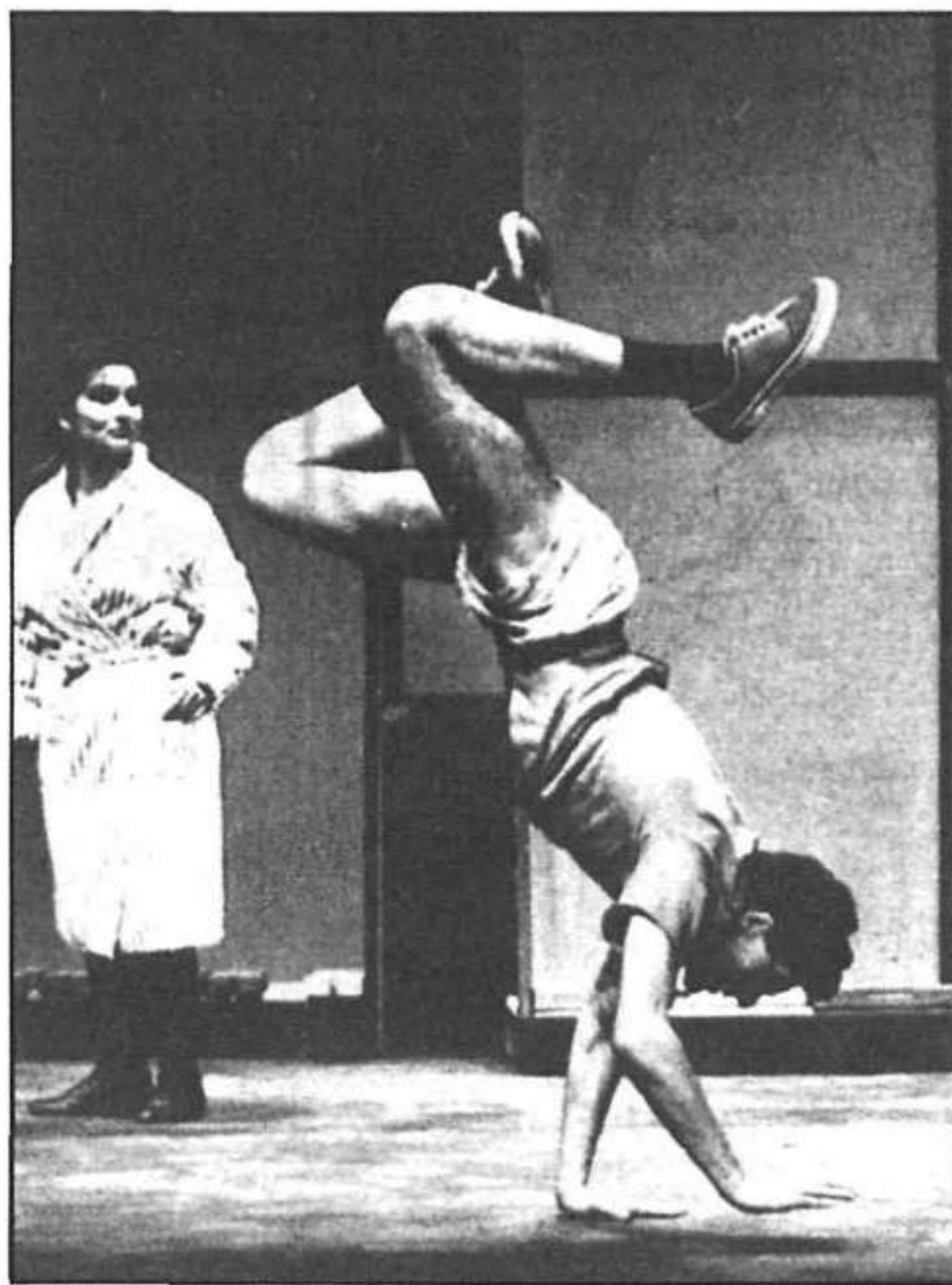
"Hay un personaje aquí dentro, entre los figurantes, cuyo sueño es hacer un monólogo. En un momento dado y por casualidad, mientras se prepara una representación, se queda solo en escena y empieza a hablar con el público, a contar todo lo que se le ocurre, lo que sueña, lo que piensa y lo que no se atreve 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



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).

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 repiensen 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 Carme 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?

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 Carme 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 rebeldía 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.)

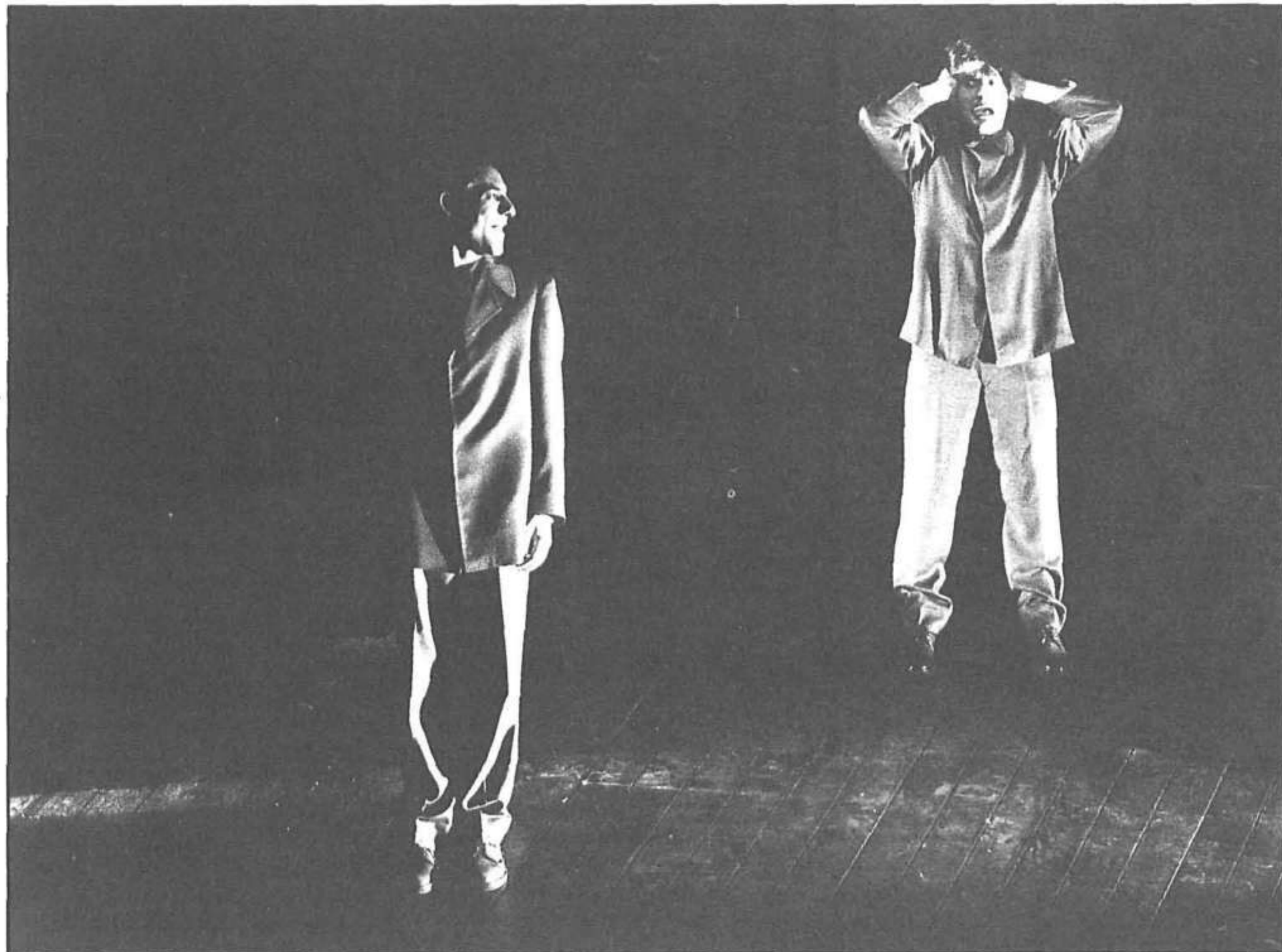
"He aquí otro caso que debería ser normal en esta nuestra continua anormalidad del teatro catalán. Sergi Belbel, un joven escritor de Terrassa de veinticinco años, nacido al teatro al abrigo de la Universidad Autónoma, ha acaparado, en muy poco tiempo, una serie de premios; es justo que ahora, aquellas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

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 Maria Roset).

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." (Gonzalo 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 Lluís 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.)

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 megalomaniacos 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 galimatias 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 neurosil! 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 galimatias 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 incontenencia 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, cinica, 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 desafortunada farsa policiaco-funeraria que es *El botí sin que*, no obstante, la pieza pueda desprenderse del carácter de "documento" comedilográfico —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 McMahan, criatura perfectamente amoral en su empecinada vocación criminal por la ciudadad. 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 jugra. 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 policiaco 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 policiaca; para otros será eso y algo más: la diatriba de un 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 claroscurros, 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 jugra 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 cinico 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 requiera 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 jugra 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 sabemos 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 dramático 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 ceremonias. 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 ilusio-

nes 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 lozania 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?

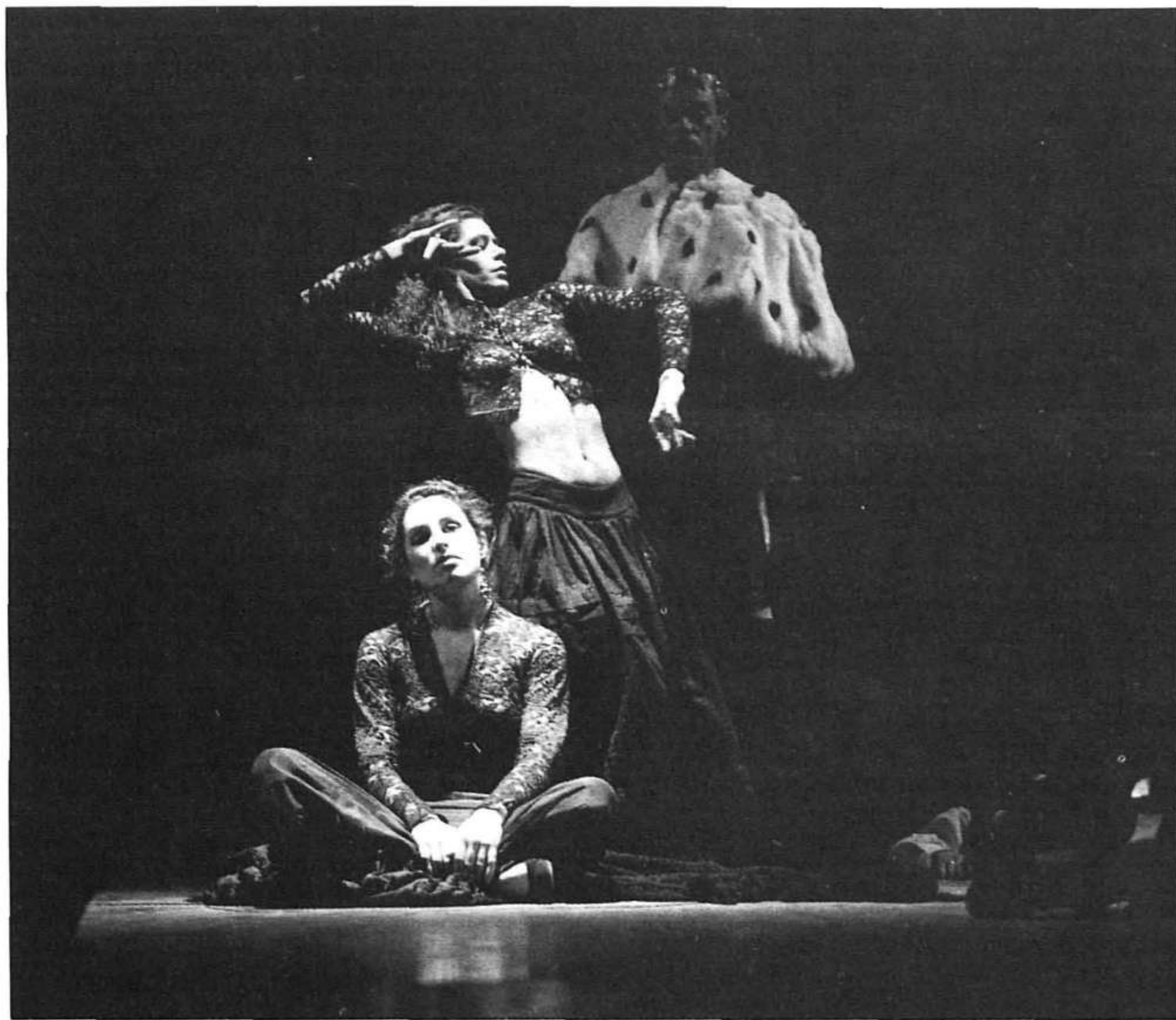
Aludamos aún al monólogo final, cuyo tono moral y solemne no deja de chocar con su pueril objetivo: transformar a Estrella, el personaje de Lope, en una emblemática reina de Andalucía. Concluamos: la ambición, el esfuerzo y la pretensión no se discuten. Lo grave es el resultado. Aunque, a fin de cuentas, 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 aconteci-



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).

miento 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-

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, bailarines y cantantes 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 defiende 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 doncella 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 mágnim 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 Roderero, Ramón Madaula, Asunción Sánchez, Nanchito 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 CNTE.

"(...) ¡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 bru-

jos, 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 Roderero, 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, el juego la sencillez de vestido de Aitana Sánchez-Gijón en la mujer atienden a esa simbología, como los hábitos de los cinco sentidos.

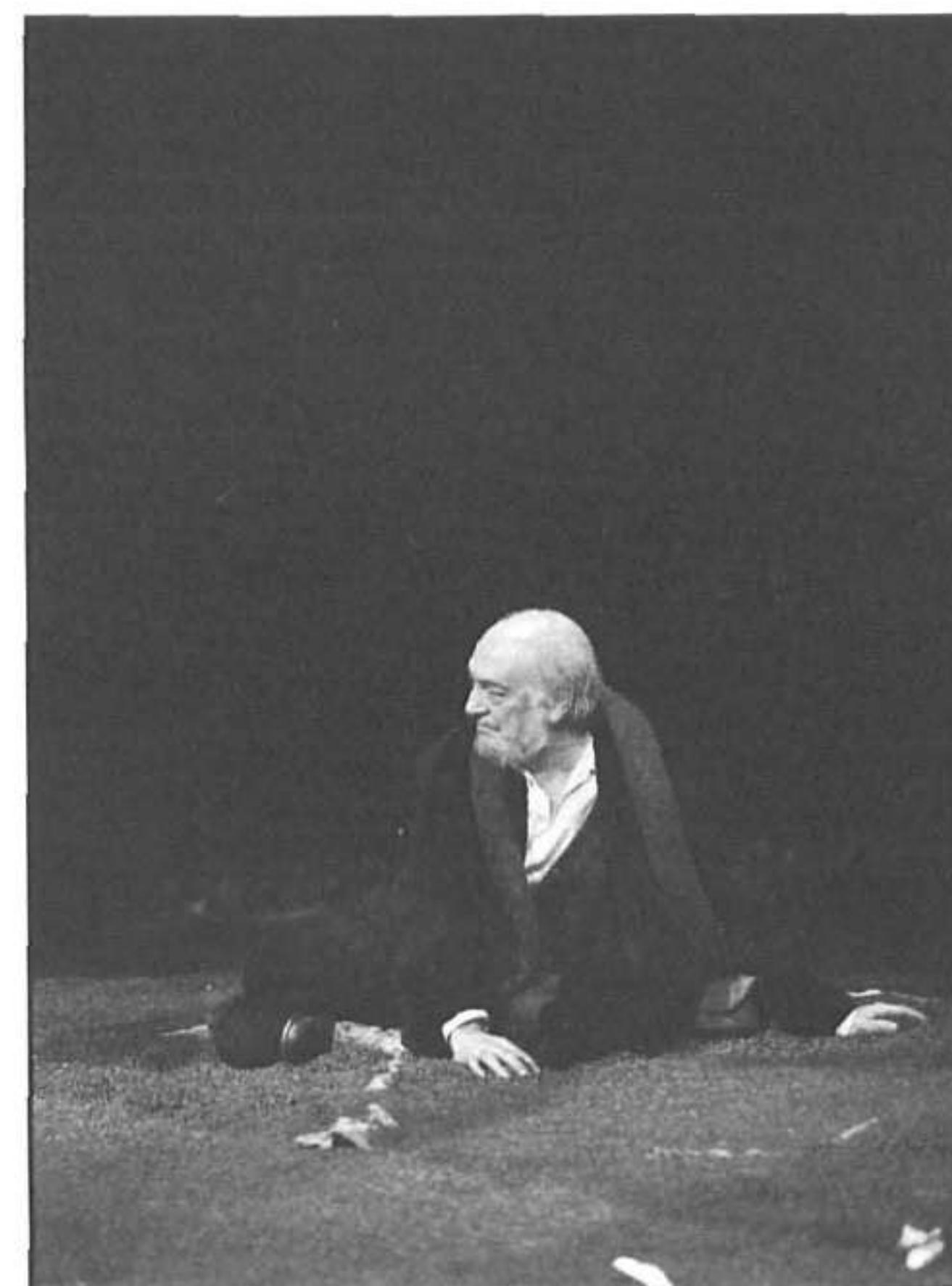
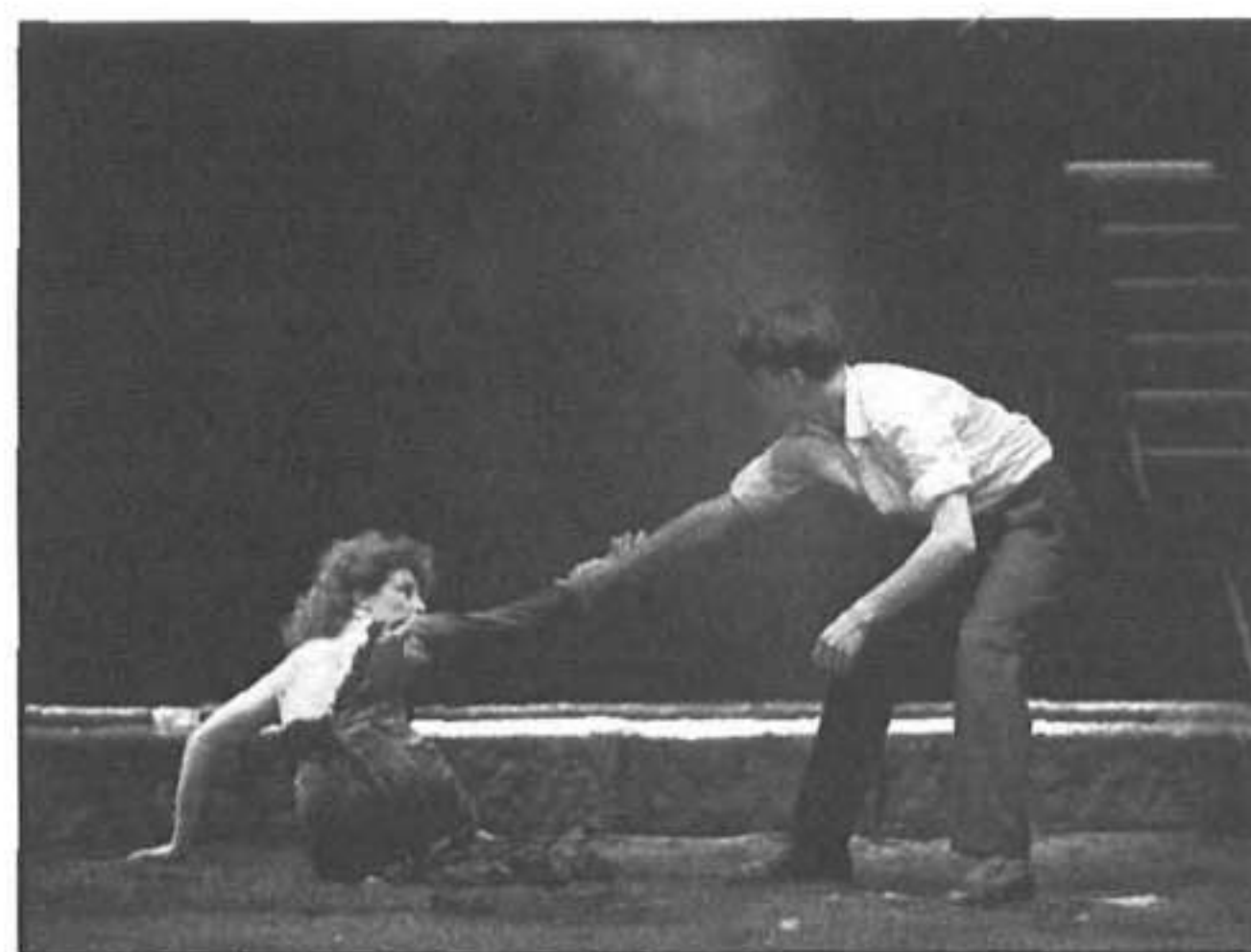
Emilio Hernández no ha caído en la tentación de la gestualidad o la casi coreografía con que se suelen representar estas piezas, y ha sabido aprovechar, con el escenógrafo y figurinista Simón Suárez, el difícilísimo escenario del Centro Cultural, con un acierto que nunca se había conseguido: aunque con 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 acompa-

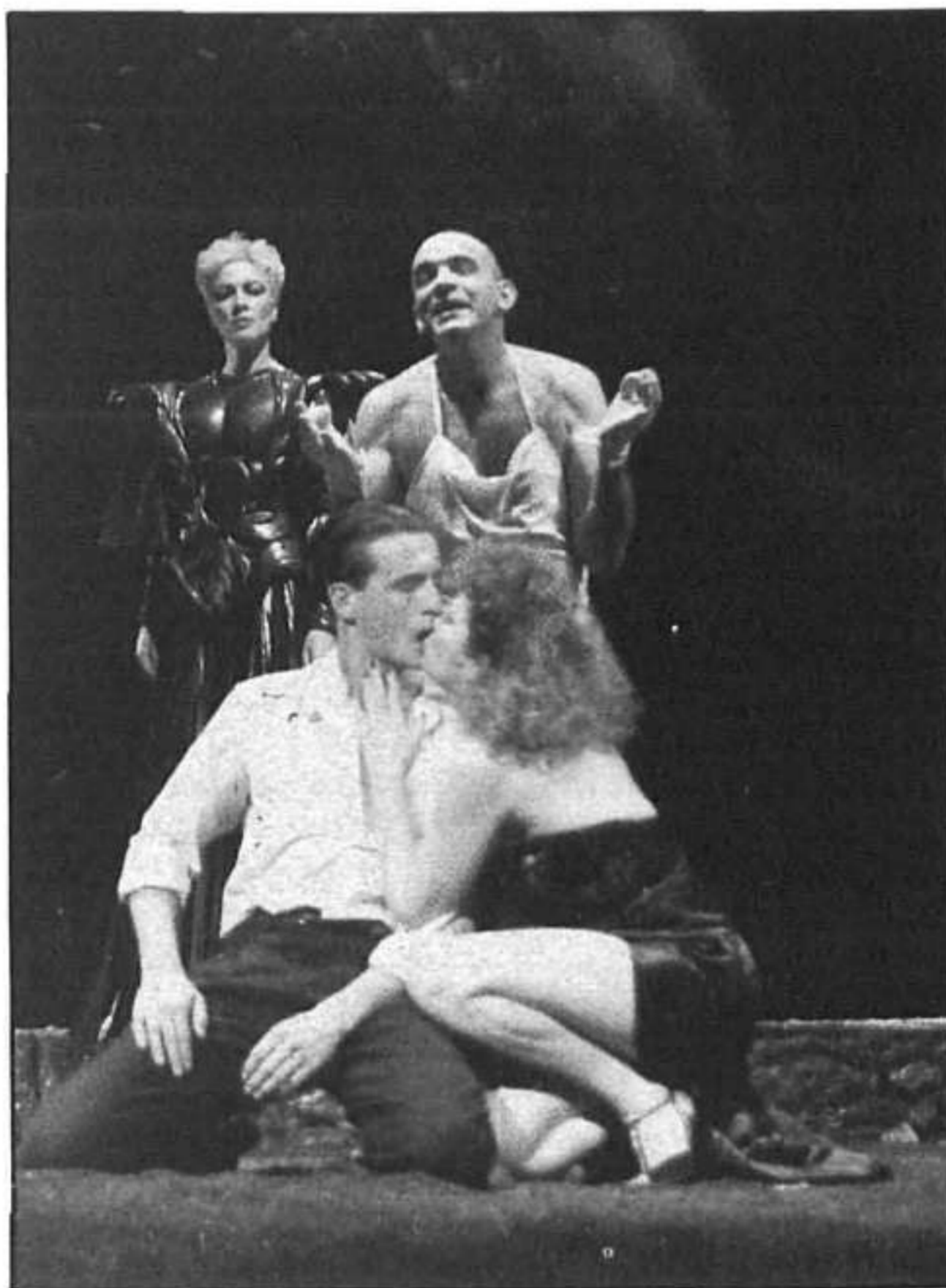
ñante sugeridora y en ciertos momentos represora. Emilio Hernández descubre un laborioso y meritorio esfuerzo.

"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 Olivier. No sé si a ustedes les parece un elogio: yo, como un elogio al genio de Rodero y una crítica a la pigracia 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 Marin, a quien le vi en el papel de Dios en El gran teatro del mundo, en una de sus últimas apariciones en un escenario. Ciertamente 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 airoso 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 culpas 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.)



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).

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

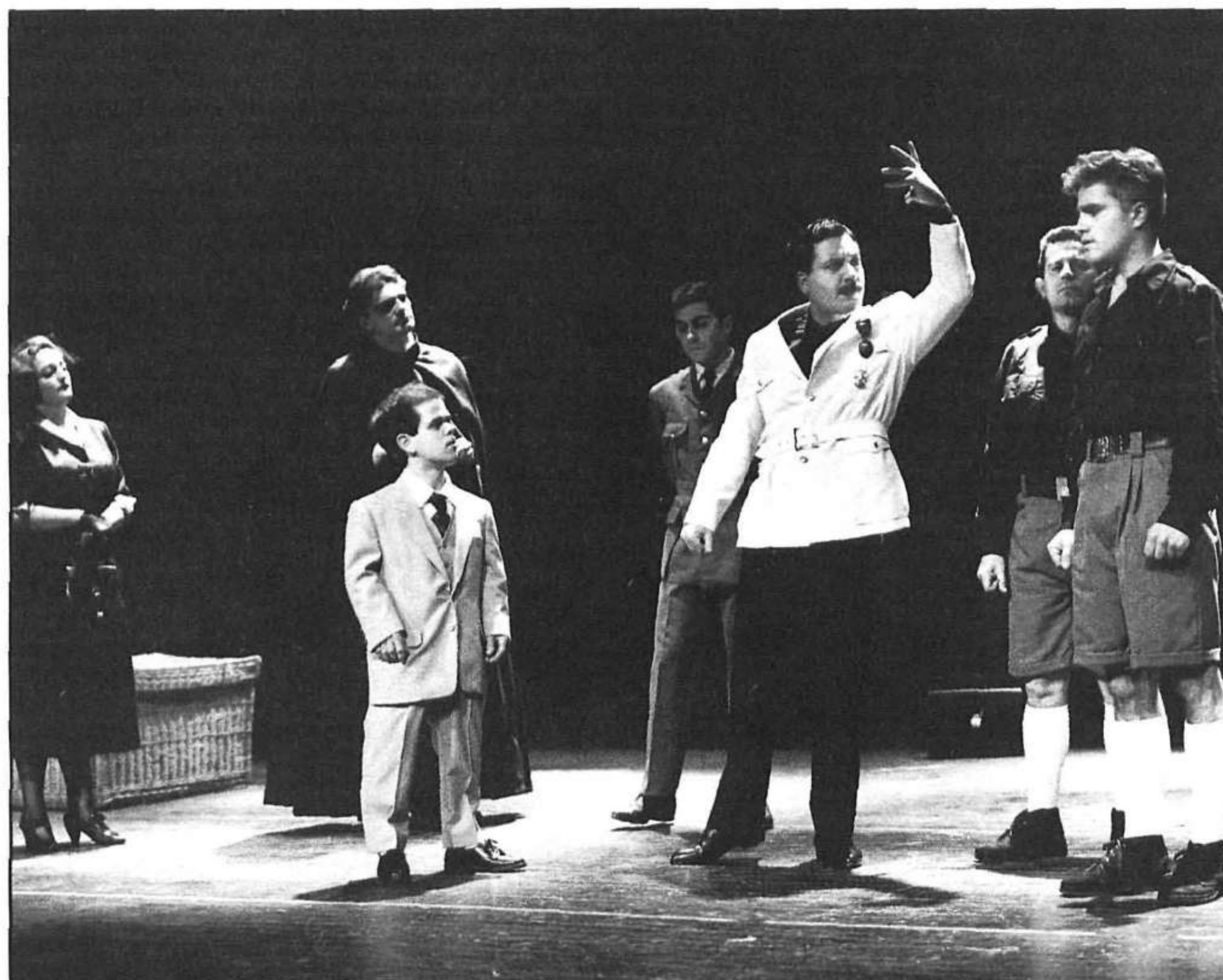
De Manuel Martínez Mediero. Dirección: Alberto González Vergel. Escenografía: Damián Galán. Vestuario: Maite Álvarez. Intérpretes: Bely Cienfuegos, Guillermo Galán, Isidro Leyva, Miguel Rodríguez, Fermín Núñez, Luis Molina, Cándido Gómez, José María Izaguirre, Pedro Luis Cortés, etcétera. Estreno: 27 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. Dirección: Roberto Cordovani. Escenografía: José Méndez. Intérpretes: Xosé Manuel Oliveira, 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.



Sorprende la falta de posibilidades interpretativas de los actores. Actores como José Manuel Oliveira "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, si 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

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 Orce no xardin 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. Oliveira "Pico" no acaba de encon-

trarse 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 convierete 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 selio 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



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 si 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



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 Zorro. 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).



A la izquierda de estas líneas, "Farsas maravillosas", de Alfonso Zorro, a cargo del Centro Dramático de Getxo. Debajo, el actor Alfredo Alcón en una escena de "La vida del rey Eduardo II de Inglaterra", 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).

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 Gavelton, 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 ¡jojalá! 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,

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 periodo 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 notablemente 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 Gaveston 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 Lluís 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 rien 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 equivoco, 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 si de interés: la cantata al cine propia de muchos literatos, el lenguaje que se hace surrealista. Al principio el espectador se rie 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 Ruíz 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, porque 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 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 creemos 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 comedia 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 Felíu 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 gánsters 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-gánsters 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 Dürrenmatt 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." (Felíu 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 distanciamiento, 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 extrema, 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 luminicos, 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,

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 luminica 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 Puigcorbó, 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



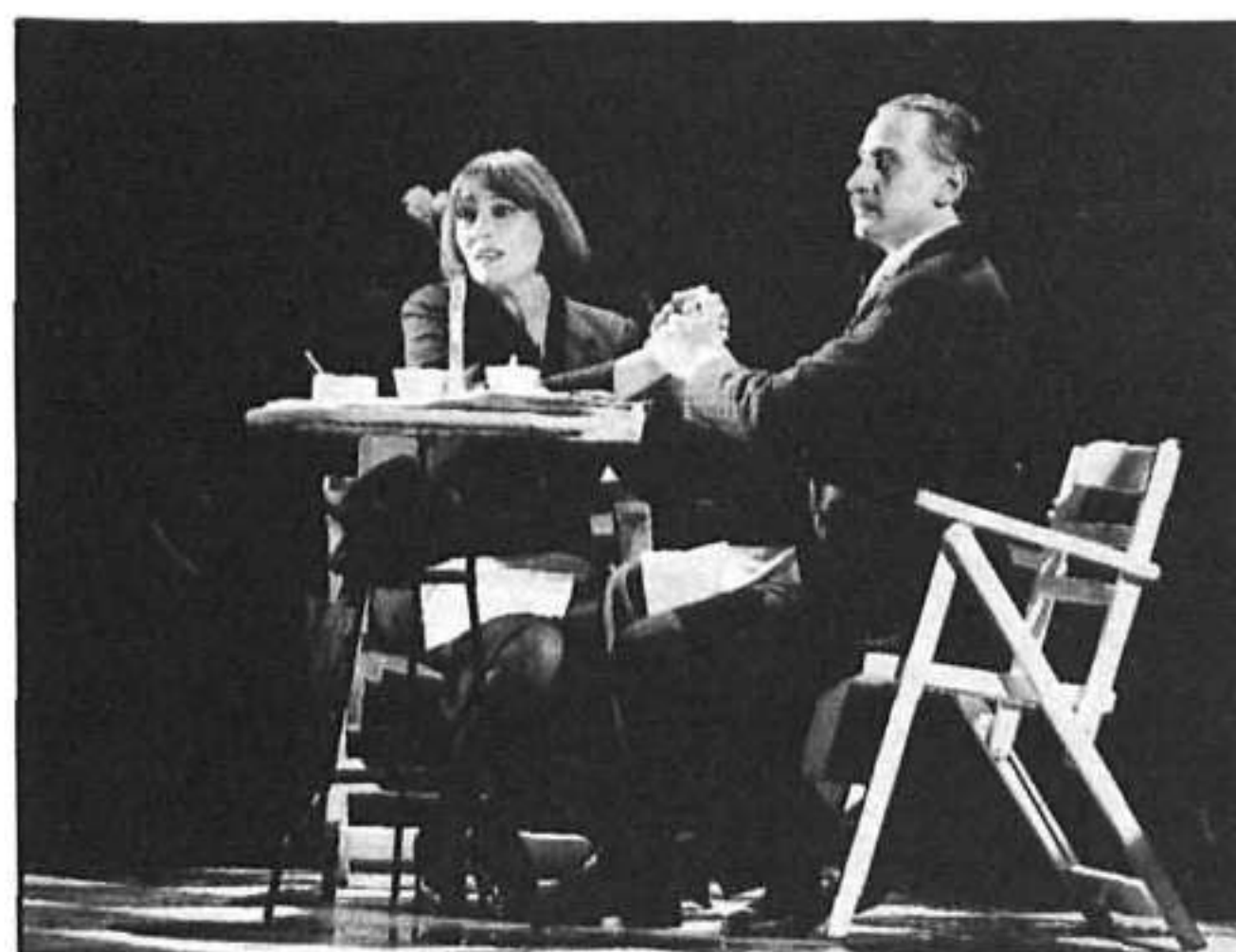
en negros, iluminada muchas veces de luces blancas, coloreadas en otras ocasiones, que teatralizan sombría y bellamente los sucesos. La gama sorda de los vestidos se entona en el juego de claroscuros. Las mutaciones se operan con gran sencillez, individualizando los escenarios parciales con eficacia 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

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



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).

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 apócope de la sociedad, que nos deje en paz, que todo es en la realidad más cruel.

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 abrumba 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 cinico 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 equivoco 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 trabajan / 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 caucásico 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 muñeca abandonada, de Alfon-



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).

so 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.)

"(...) 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 caucásico 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 requiritoria.

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 Maria 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. Interpretes: 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 lleváis 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 divertirlos y tenéis autores a los que pagáis y es muy justo, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír.

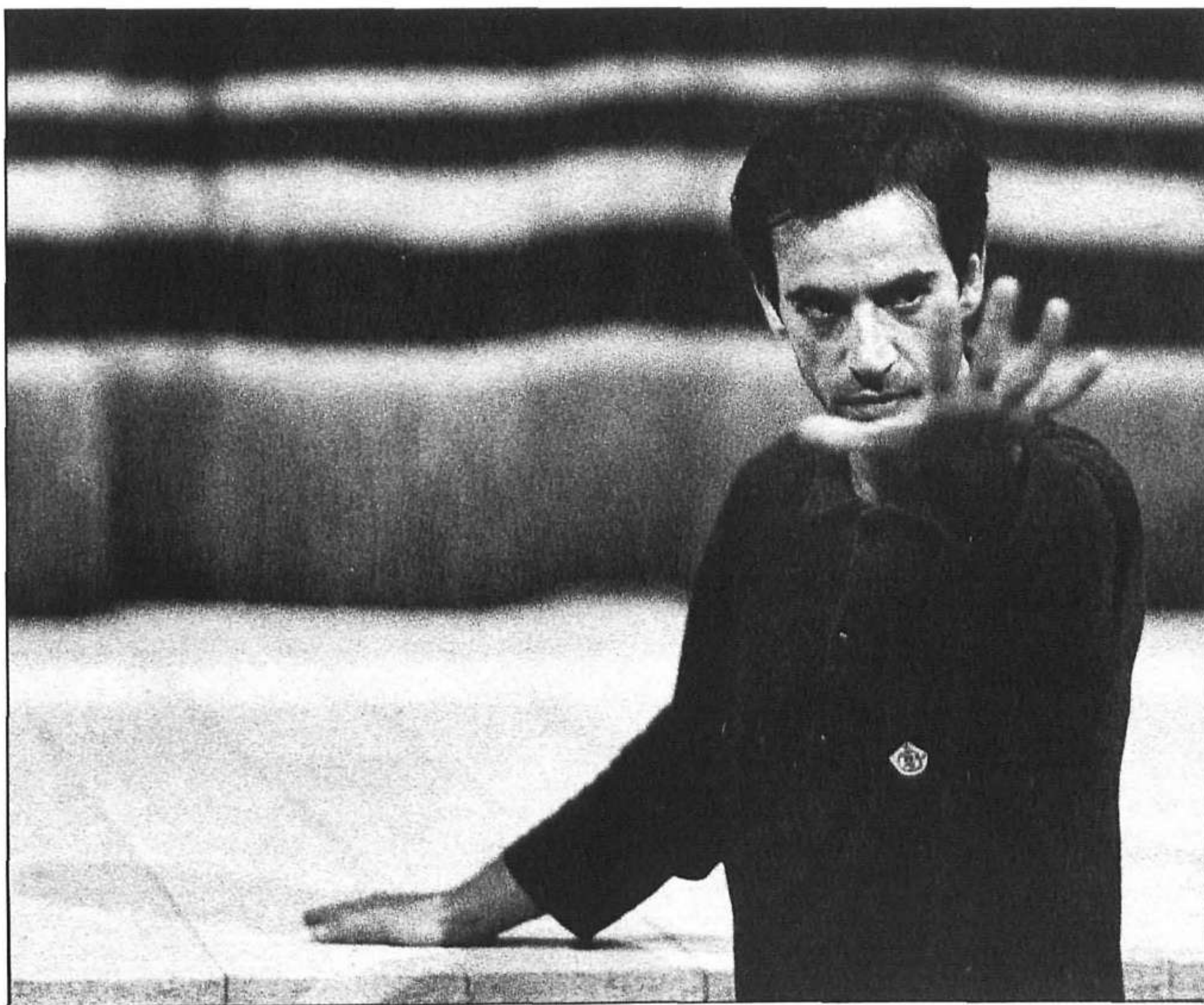
¿Por qué? Si creéis en Dios, y yo creo ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la

muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despedro 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 desaparecidas." (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.



Lluís 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. Lluís 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 Lluís 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 suenan 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. Lluís 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 Lluís 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 pistolero y el olor a guerra civil. Ni siquiera eran premoniciones. Era una advertencia como trunca 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 prelude 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 Lluís 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 Lluís 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 Tecglén. "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.

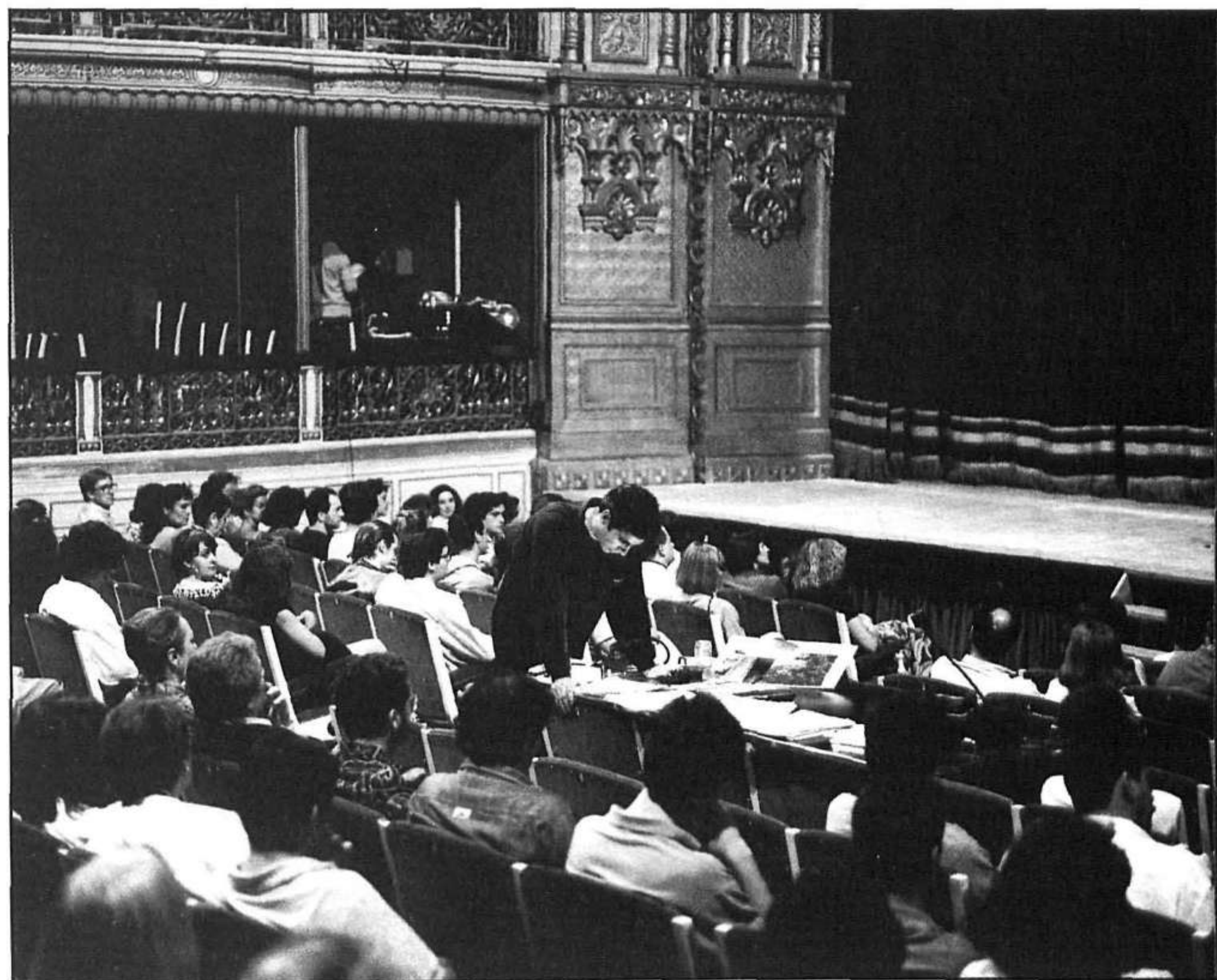
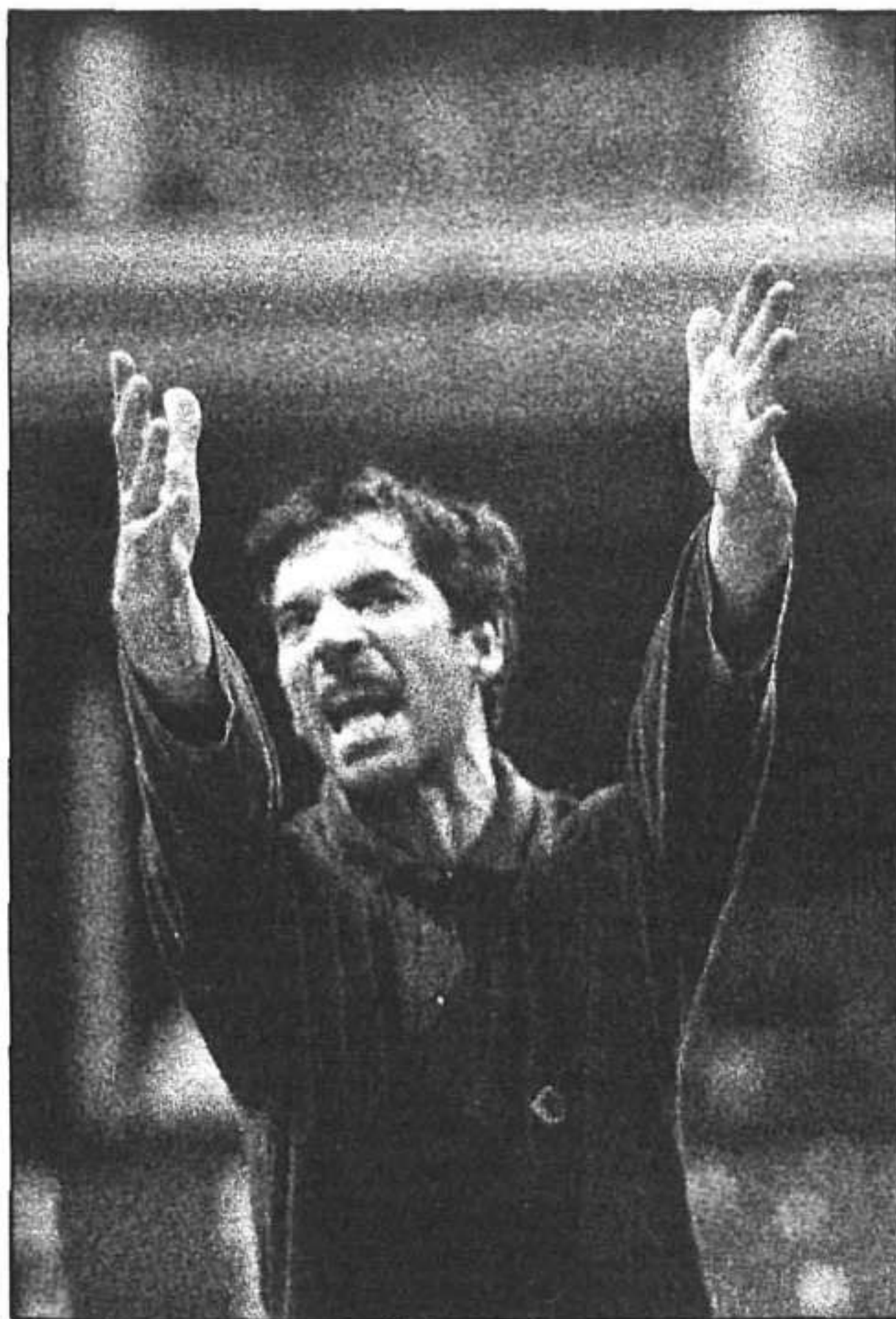
En principio, subyuga lo audaz del experimento: a la fusión pirandelliana entre escena y sala, Lorca añade la calle, que presiona en el recinto y anula ficción. Es mucho más que la "participación" tan artificiosamente postulada hace pocos lustros, allí ya no se participa, sino que se comparten las emociones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

E inteligentemente dirigido por Lluís 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 hacia 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 hacia 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 definitorias 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 Lluís 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.

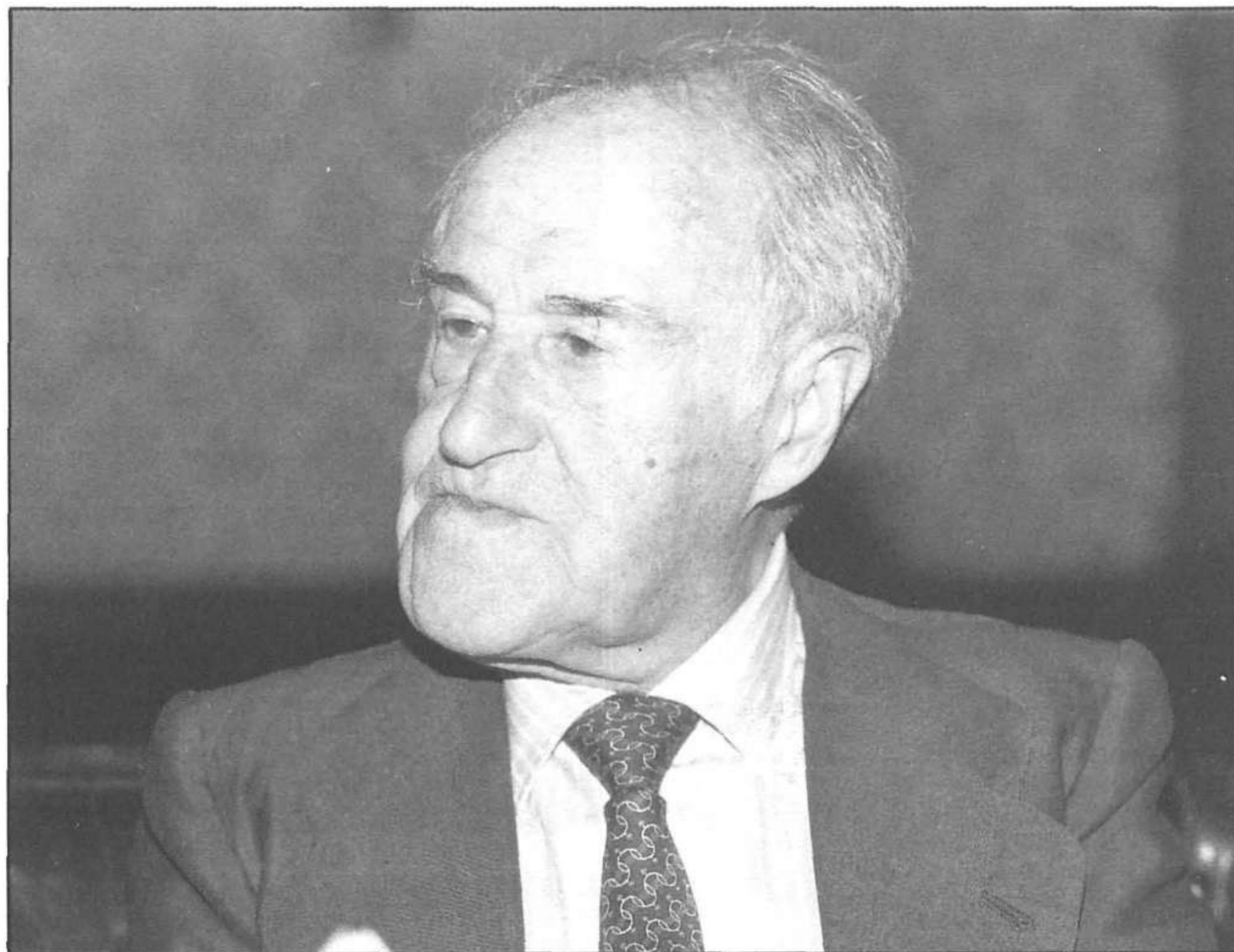
Y contar para este día con un joven actor que ya ha demostrado una calidad y sabiduría grandes como Carlos Hipólito, es un lujo.

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 "sohwan" 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, Roderó, 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 Lluís 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.

Lluís 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 mentado, 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



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 Carballeira, intérprete del monólogo "Madame Bovary soy yo", sobre textos de Flaubert. (Foto: Ros Ribas).

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.)

"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 levisima 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 confianza 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, ridiculamente, 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 enojo-

sas 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. Ciertamente 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.

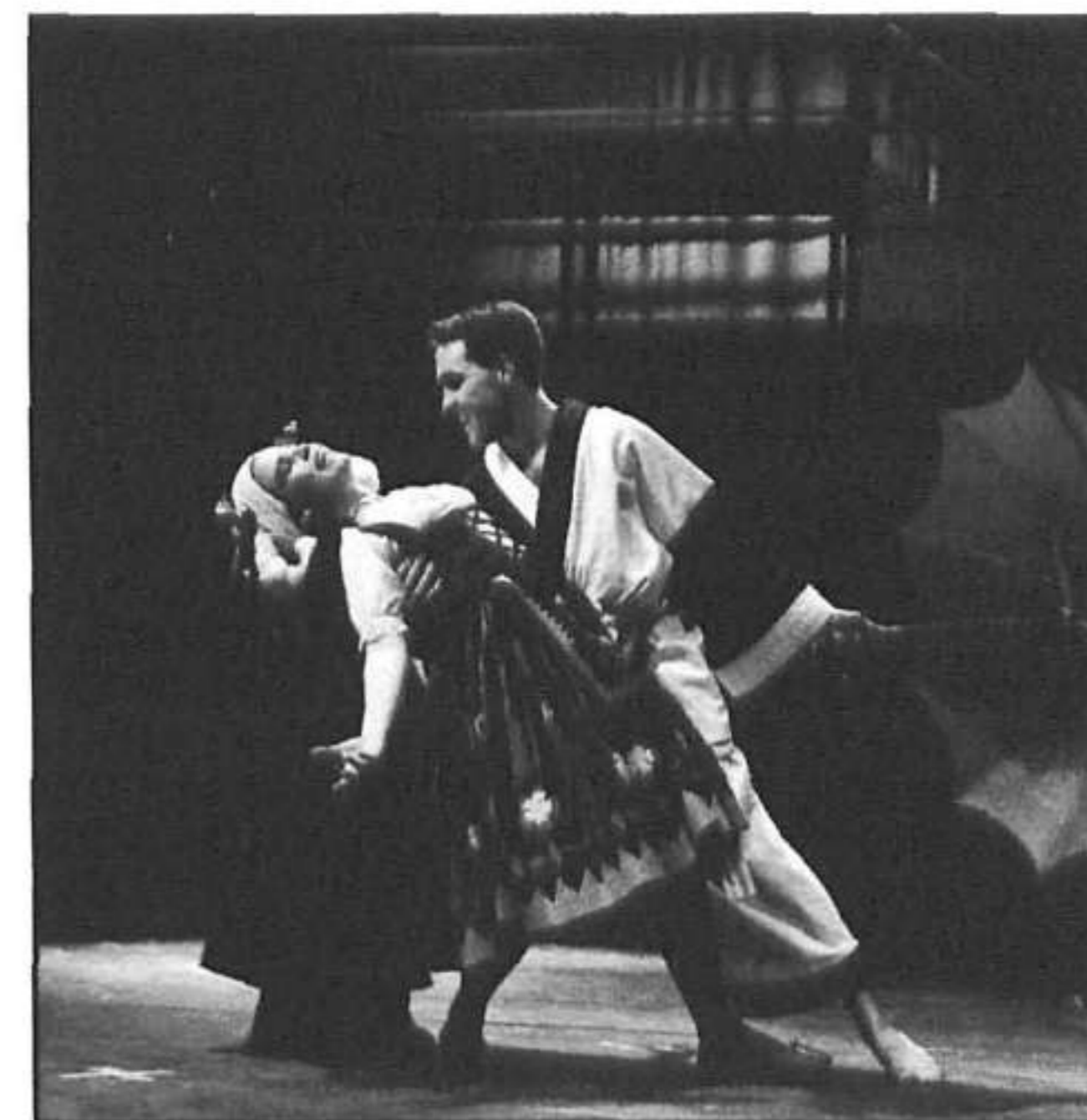
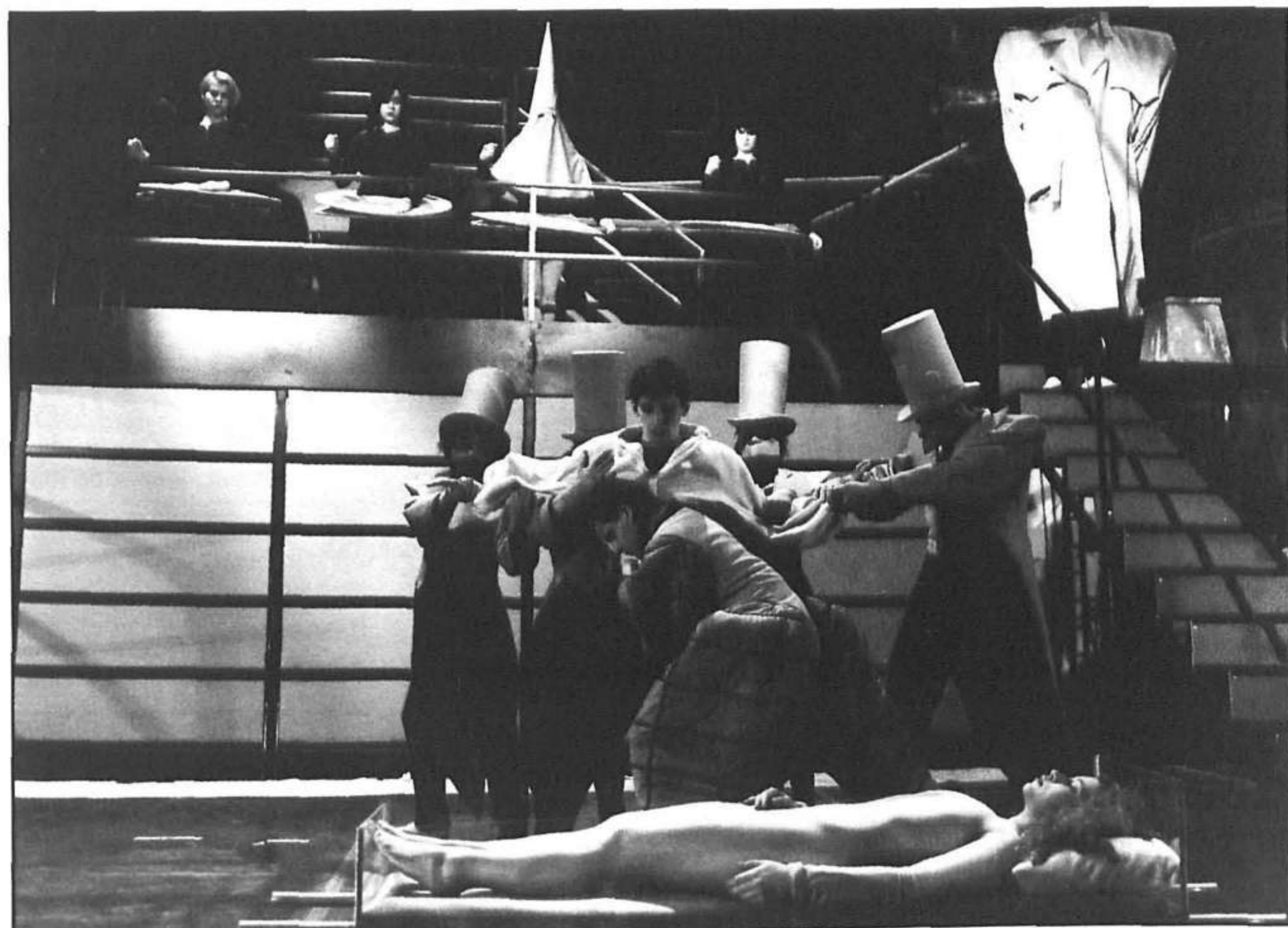
Se puede hablar de una joya teatral, si bien advirtiendo que hace falta una cierta formación en el campo dramático para captar y entender lo mucho que Bergamín nos dice y que Guiller-

mo 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 Benjamin 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 capirotos", 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 Bergamin, 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 Bergamin, 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 Bergamin fuese un autor teatral, pese a su veintena de obras. Bergamin 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 Bergamin en su primera vida; por algunos diseños de "art nouveau" 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 Bergamin 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 Bergamin 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 Bergamin 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 Bergamin 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 Bergamin, 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 Bergamin, 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 si 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, Bergamin, Azorin, 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 Morris, Belén Valdés, Maro de la Vega, Manolo F. Bermúdez, Mariví Díaz, Merce Tuero, José Luis Tuero y Faló 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, medida 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 difícilísimo 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 posee-

dora 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 Bradomin 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 los 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 desencantado 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 les formigues*— 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, sitaliales. 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 ¡Que 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: Xi-

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

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 excomulgado 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



mena 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

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

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 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 lubricadas. A mi 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 medidos ni contrastados. Las soluciones escénicas revelan un atropello de ideas y de afanes por contar



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 Travia, 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

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 sugerencias 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 misero 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" restallante 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 personajes 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 Valli-crosa, 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; Lluïsa 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 arriesga-

da 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 Théâtre du Campagnol, que más tarde sería 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 dudaría 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 merecía 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 progresia 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 medida, 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, pòrtico 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.



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,

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

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 "capgrossos" 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 brevisima 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 Caveró, José M. Valcarce, Javier Vecino, Conchi García y Jonás Díaz. Estreno: 4 de agosto de 1989, en Ponferrada (León).

"(...) El texto de Lewis Carroll 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 Carroll 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

qué se parece un cuervo a un escritorio?" sería tan inútil como preguntarle a un concejal de cultura, "¿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



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 Sombrero 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

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 distraz... 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 terrible 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.)

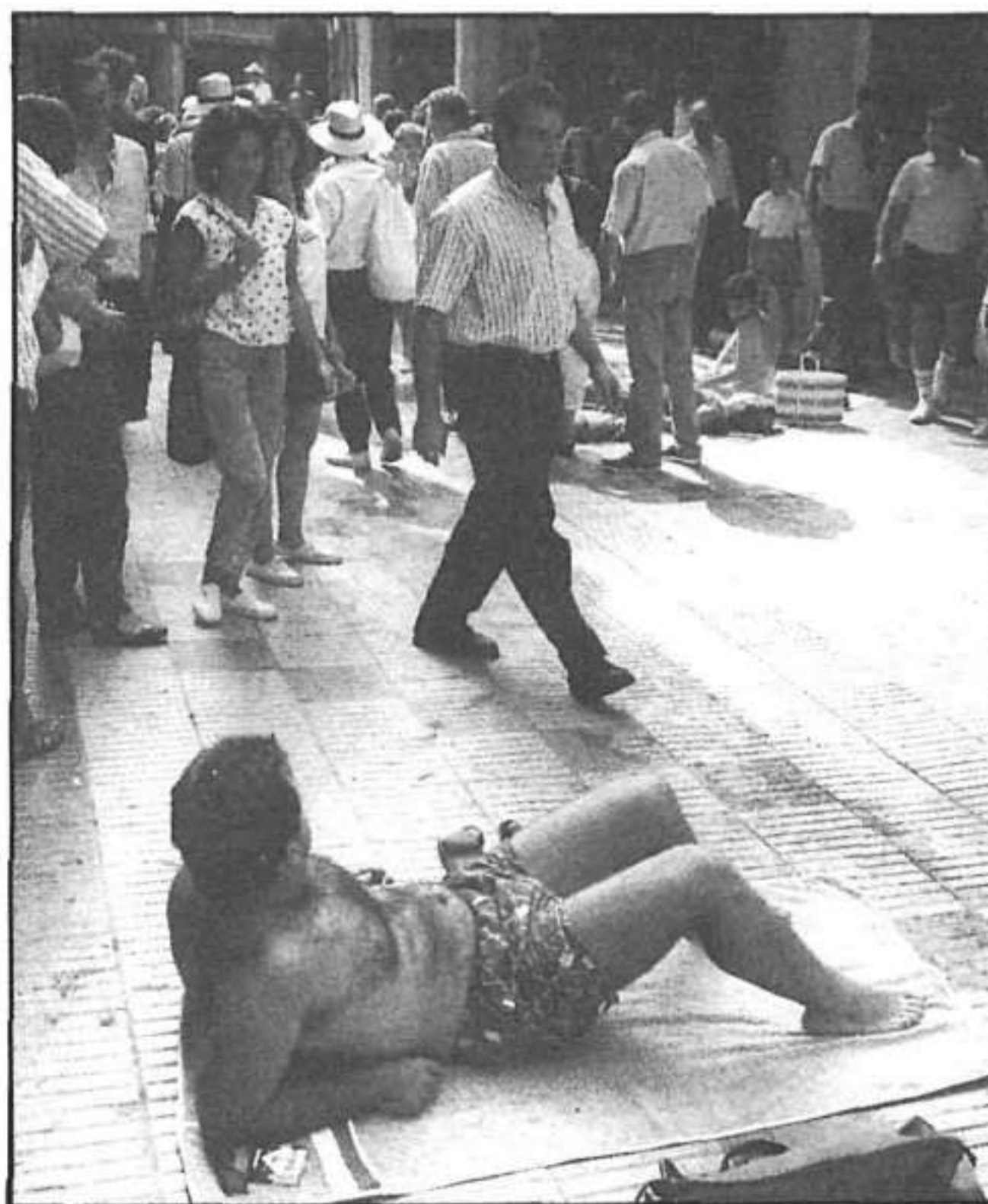
"Las chicas de Cruel.la de Vil están en el buen camino de convertirse en un trío cómico de éxito. Hay sólidas razones para ello. En primer lugar, su propia singularidad, la bien conjuntada trinidad de cómicas, un formación insólita en nuestros escenarios.

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 brio, 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 Tàrraga (Lérida).

"La Cubana presentó ayer tres de las acciones que conforman su espectáculo Cubanadas a la carta: "Cubanada", "Ja som rics" y "P-desfile" confirmaron 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 Tàrraga, 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.

Imaginense 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 relampagueante 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 desfilarse 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 amorios 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 apoteosis 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 churrería, 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 recorrian 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 exótica". 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 enjorada.

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 diseción 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 anecdótico.

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 Ruíz 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

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.



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

Espero que el lector se dé cuenta de que no le doy demasiadas pistas de este atractivo e imaginativo espectáculo, pero que si 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



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.)

Habia 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 equivoco, 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

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).

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 "envenenamientos" 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 mi me parecían 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.

Esta 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 RUFÍAN 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

SUPERSÓNICO 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 Guimerà, 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 incompreensión 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 Guimerà, de quien la obra toma el título, los personajes principales y el esencial argumento. Guimerà 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 Guimerà.

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

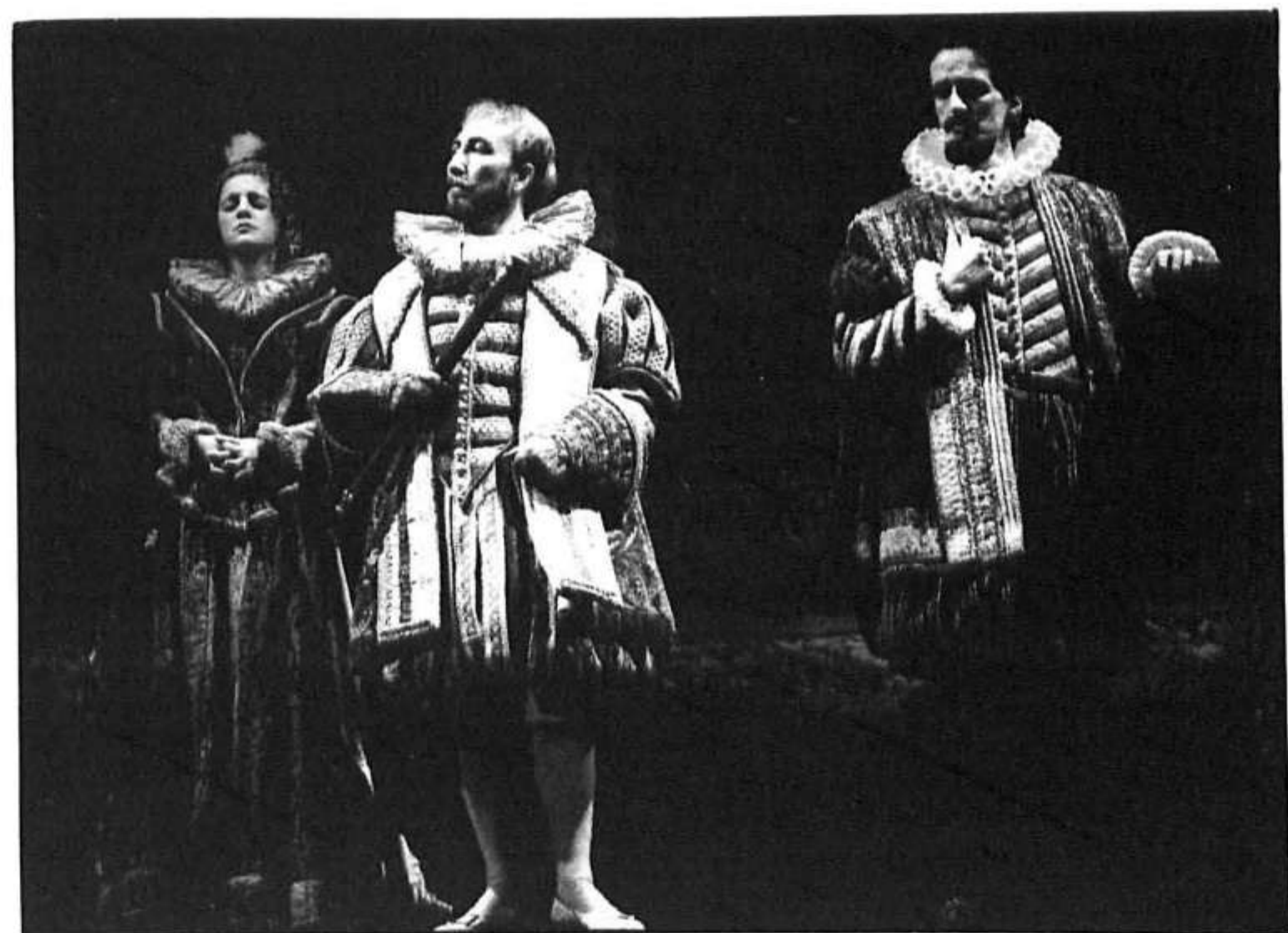
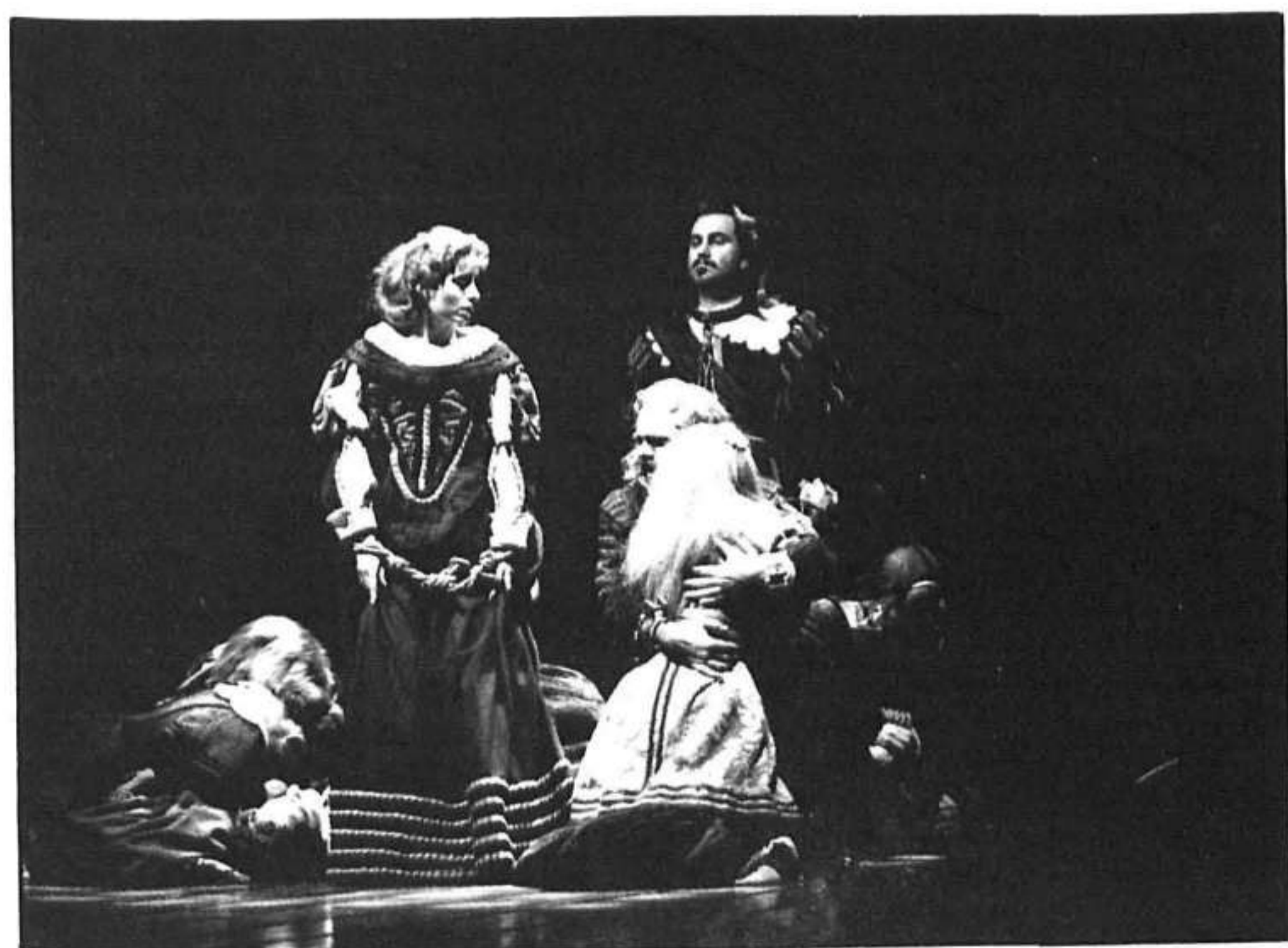


En ambas páginas, escenas de "Mar i cel", de Xavier Bru de Sala. Un montaje del grupo Dagoll Dagom presidido por la espectacular eficacia del barco que llena el escenario. Música y canciones para una historia de moros y cristianos, (Fotos: Chicho).

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 responsables de Mar i cel se jugaron los cuartos, en tanto que Ángel Guimerà, 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 relumbramiento 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(...)



Pese a unos reparos de menor cuantía, pienso que *Mar i cel* es un espectáculo 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 Àngel Guimerà. 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 Guimerà 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 Angel 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 día 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, 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 Angels 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 podemos 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 espectáculos) 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.

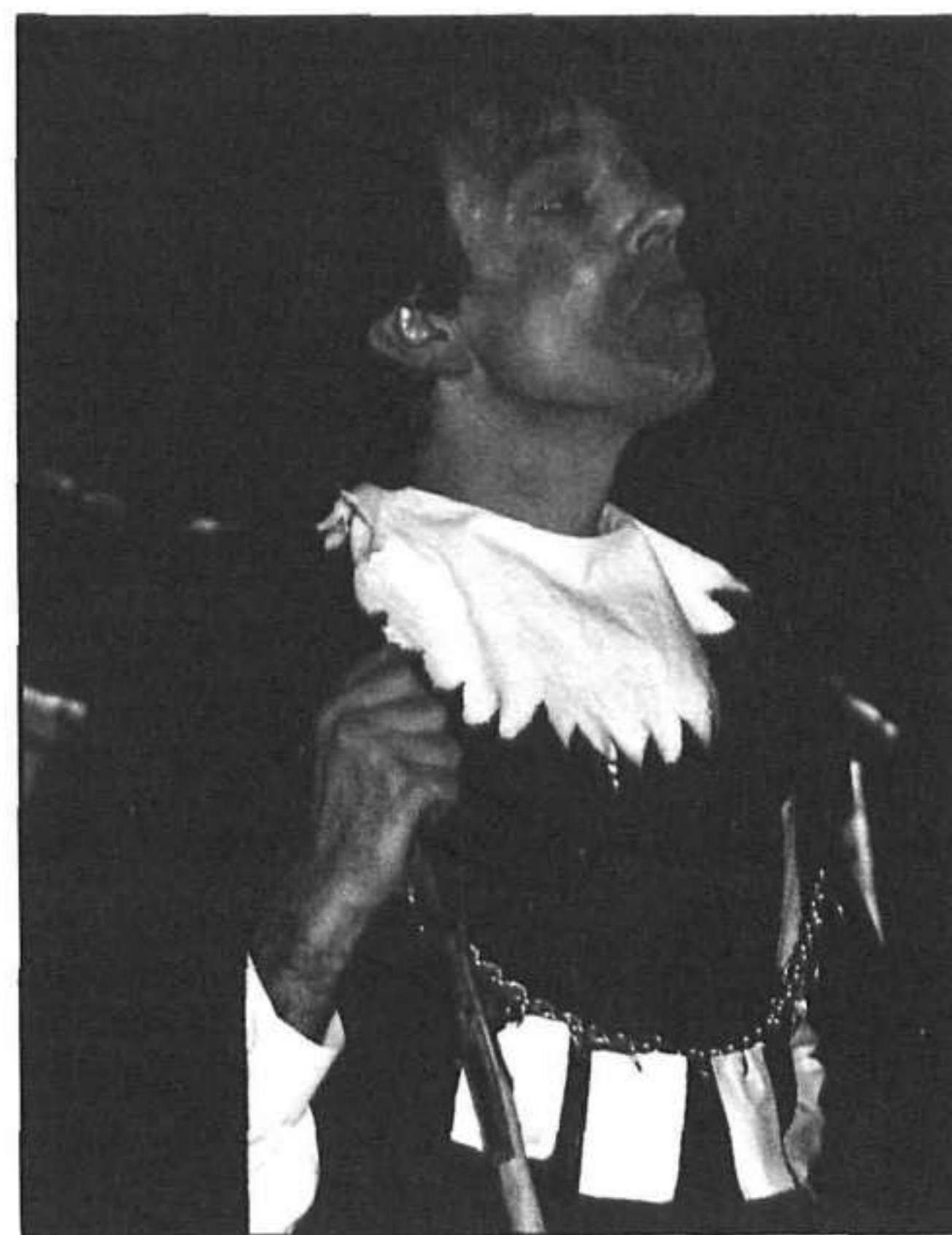
La pregonada intención de conectar con el mayor número de espectadores posible, obliga en ocasiones a Bozzo a recurrir a trucos un poco manidos que pesan en contra del trasfondo histórico e ideológico, pero el conjunto del espectáculo es brillante y rebosa calidad, y consiguió unos sinceros y potentes 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 graderios 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 González-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 espectacularino 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 sentimiento, 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 espectacularino. 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 redundará 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 espectacularino busquen nada por encima de ello." (Carlos Bacigalupe. "El Correo Español". Bilbao. 29 de octubre de 1988.)

DAU RODÓ TEATRE. Barcelona

LA INCREÍBLE PERÒ MAI EXPLICADA HISTÒRIA DEL SOLDAT

De Joan Casas. Dirección: Joan Antón Sánchez. Intérpretes: Gerard Acero, Ferrán Madico, Adrianna 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 demoniaca 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

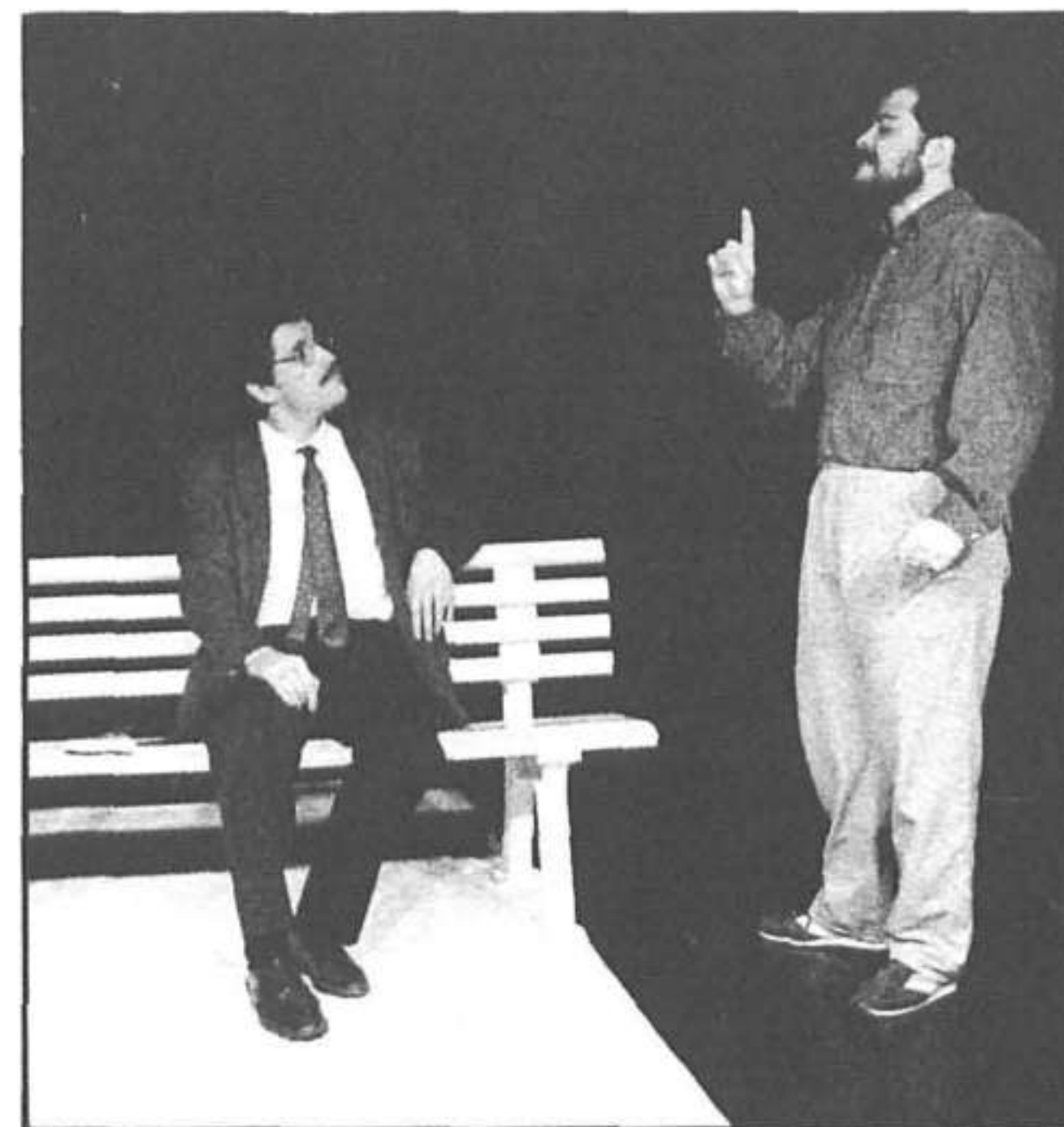
TÚ MISMA

Guión, dirección y puesta en escena: Carmen González. Dirección actuarial: 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 Vizcaino y Eva María Alfaya. Estreno: 4 de marzo de 1989, en el salón de actos del Colegio Ciudad de Valencia, de Madrid.

DIVAS AND Cº. Sabadell (Barcelona)

DONES

De Pam Gems. Traducción y dirección: Lluís



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 Casina. (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.

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).

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, Luis Alonso, Ángel Borge, Eva Parra, Jesús Laguía, Juanjo Ramírez, Carmen Gryot y Vicky Matin. 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: Angel Borge, José Luis Massó, Margot Martín, Oscar 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 Bezunarte, 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 CULOGRADE. 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 Dario 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 Sesúmagá 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 Sesúmagá, 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 Sièveking, 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.

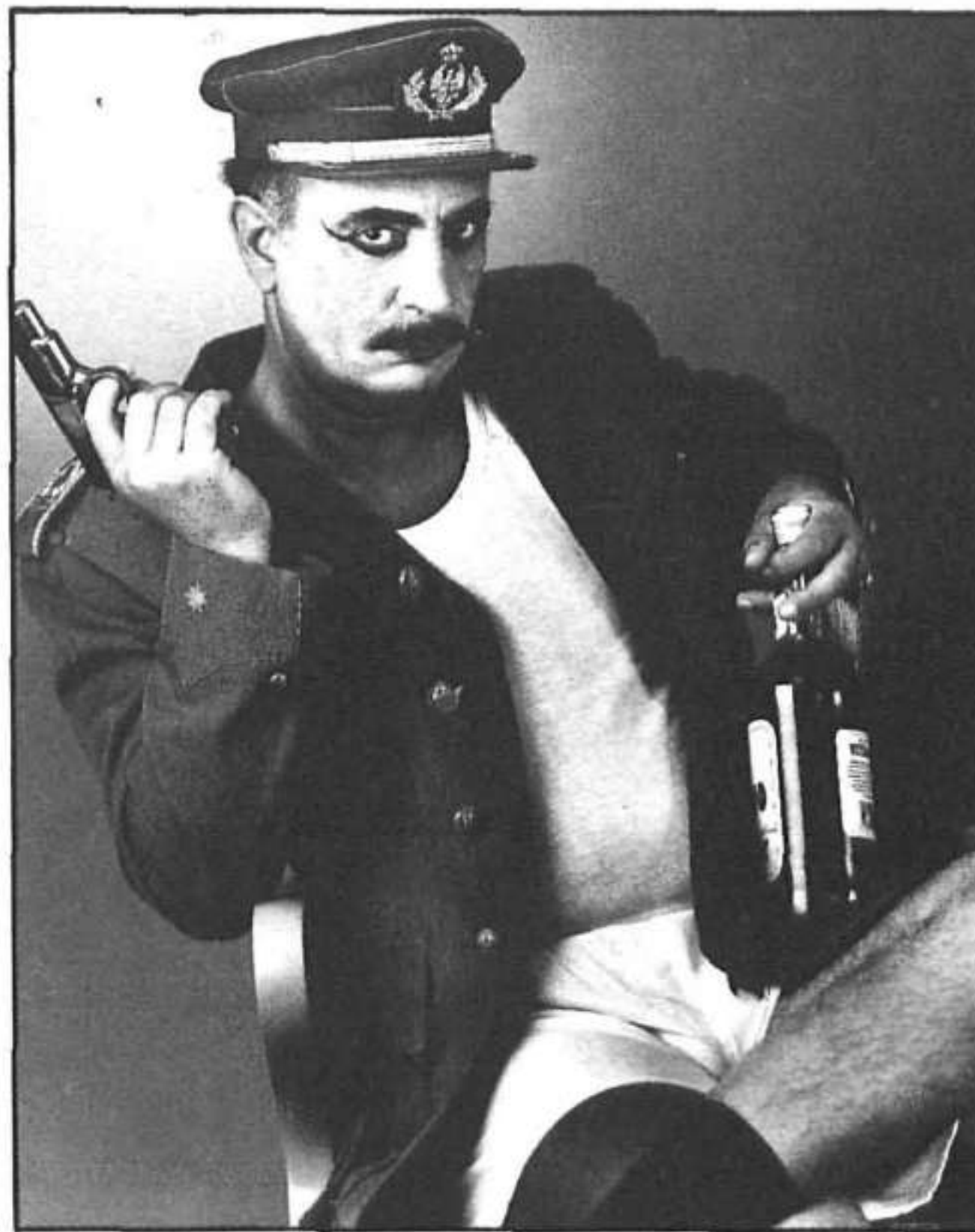
El monólogo es un género difícil que responde a una mecánica muy específica a la vez que devuelve la esencia del teatro, la confrontación de un solo actor frente al público. Ocupar el escenario no sólo con movimiento, sino con presencia requiere tanto un actor completo como un director que dosifique 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



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: Xoa 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).

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.)

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

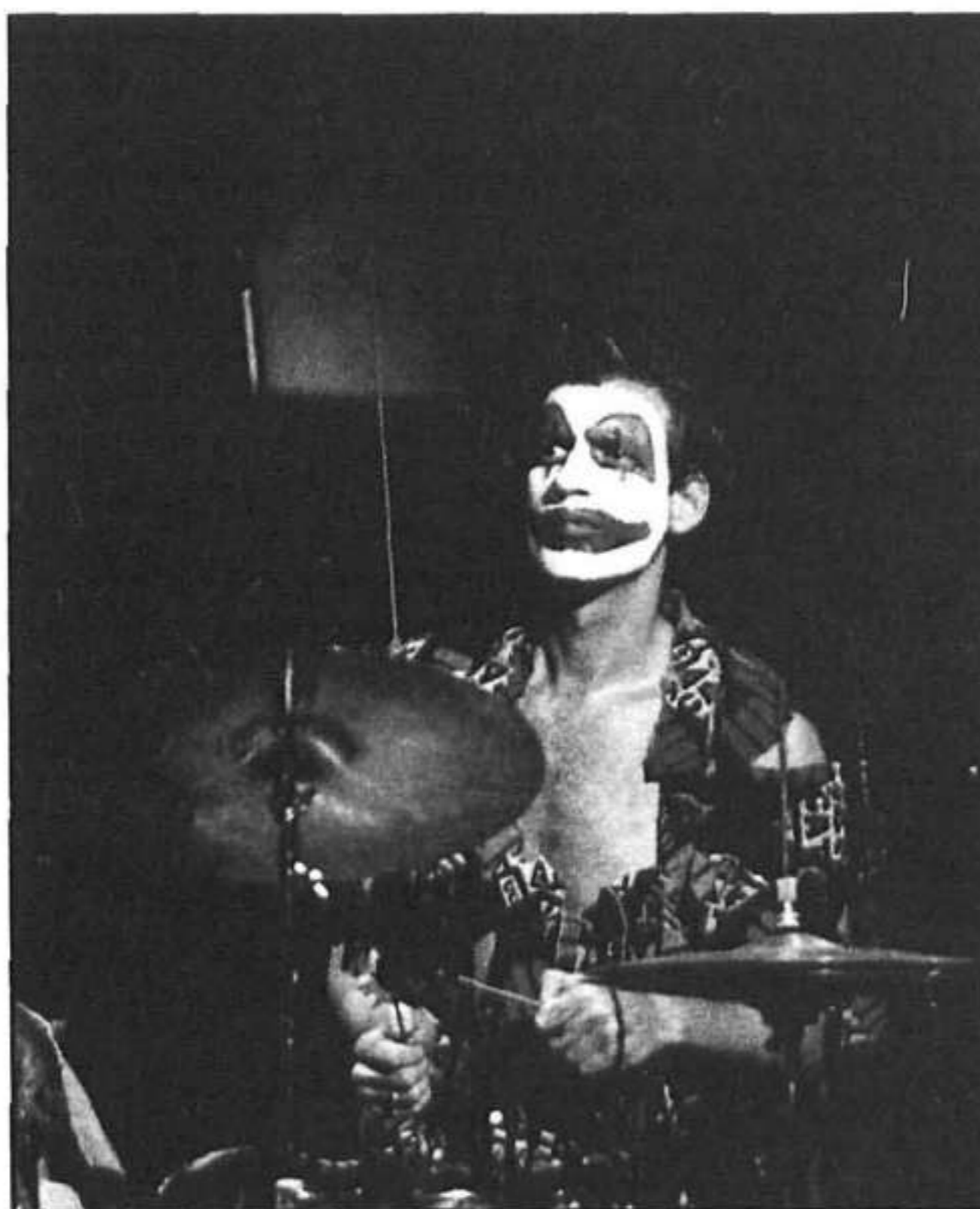
De Tennessee Williams. Dirección: Leonei Campos. Escenografía: Teresa Pérez. Intérpretes: María Paz Álvarez, Juan Luis Nicolás, Luis Muñoz, Virginia Montañez y Cruz Moreno. Estreno: 27 de mayo de 1989, en la Escuela Municipal de Teatro de Alcorcón (Madrid).

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 María 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, José 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 ciclope", 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, Duli 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 disfrutaron mucho con un texto clásico recitado con fidelidad al texto e innovado con adaptación a las formas modernas de escuchar y entender.

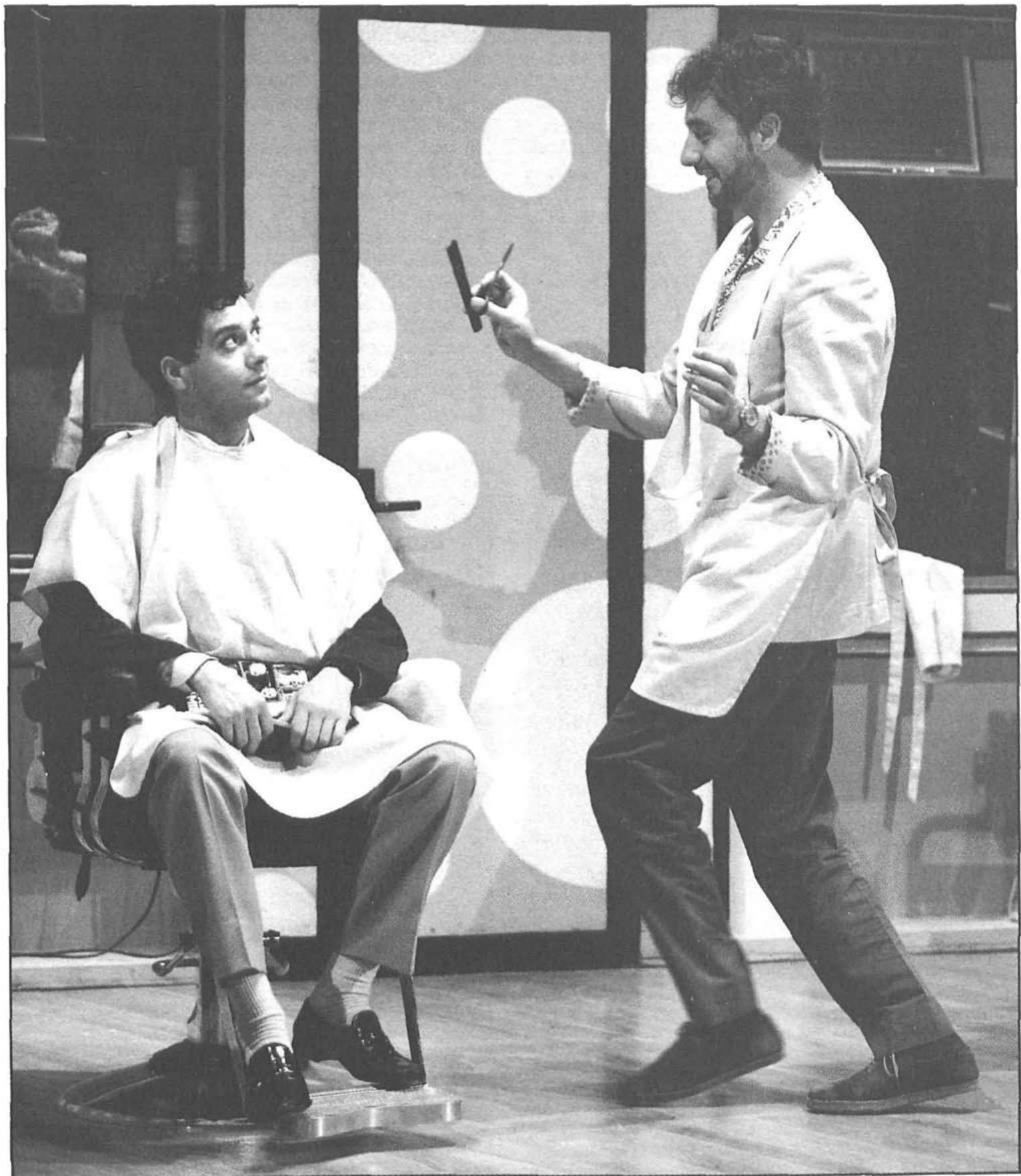
La joven compañía ha huido de toda grandilocuencia. Una pista en que todo sucede, castillo o palenque, o cueva o mar, según se quiera, a base de muy pocos e ingeniosos trucos. Un vestuario claramente ingenuo que dota al espectáculo de una buscada carga de ingenuidad. Y una interpretación no irrespetuosa, 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 cola-



boración 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 Figaro 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.

Ahi 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 seño-

ra 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 Maria 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 mi 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 policíacamente hablando no tiene envidia ninguna ni mayor intringulis. 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 personajes. 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 impropio esfuerzo a los intérpretes, obligados a bruscos saltos animicos. Y no utilizo metro convencional para enjuiciar una dramaturgia, que no debe ser encorsetada por normas caducas. Pero una cosa es la "pièce 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 COLLECTIU DE TEATRE. Tarragona

EL BALNEARI

Del colectivo. Dirección: Alberto Peralta Adami. 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 siquiera 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 personajes 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 morfínomana 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 encasela irremisiblemente la atención y la emoción

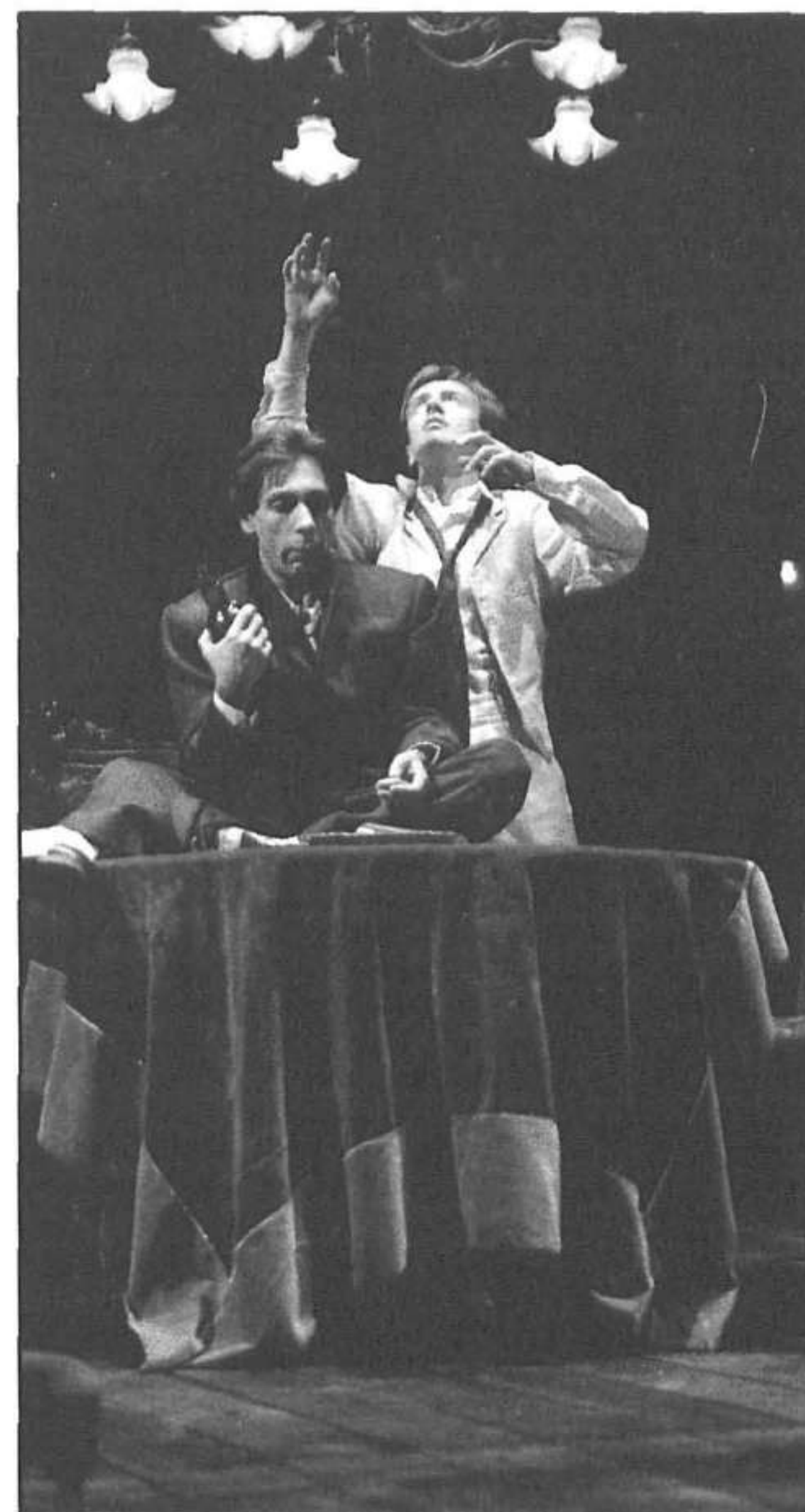
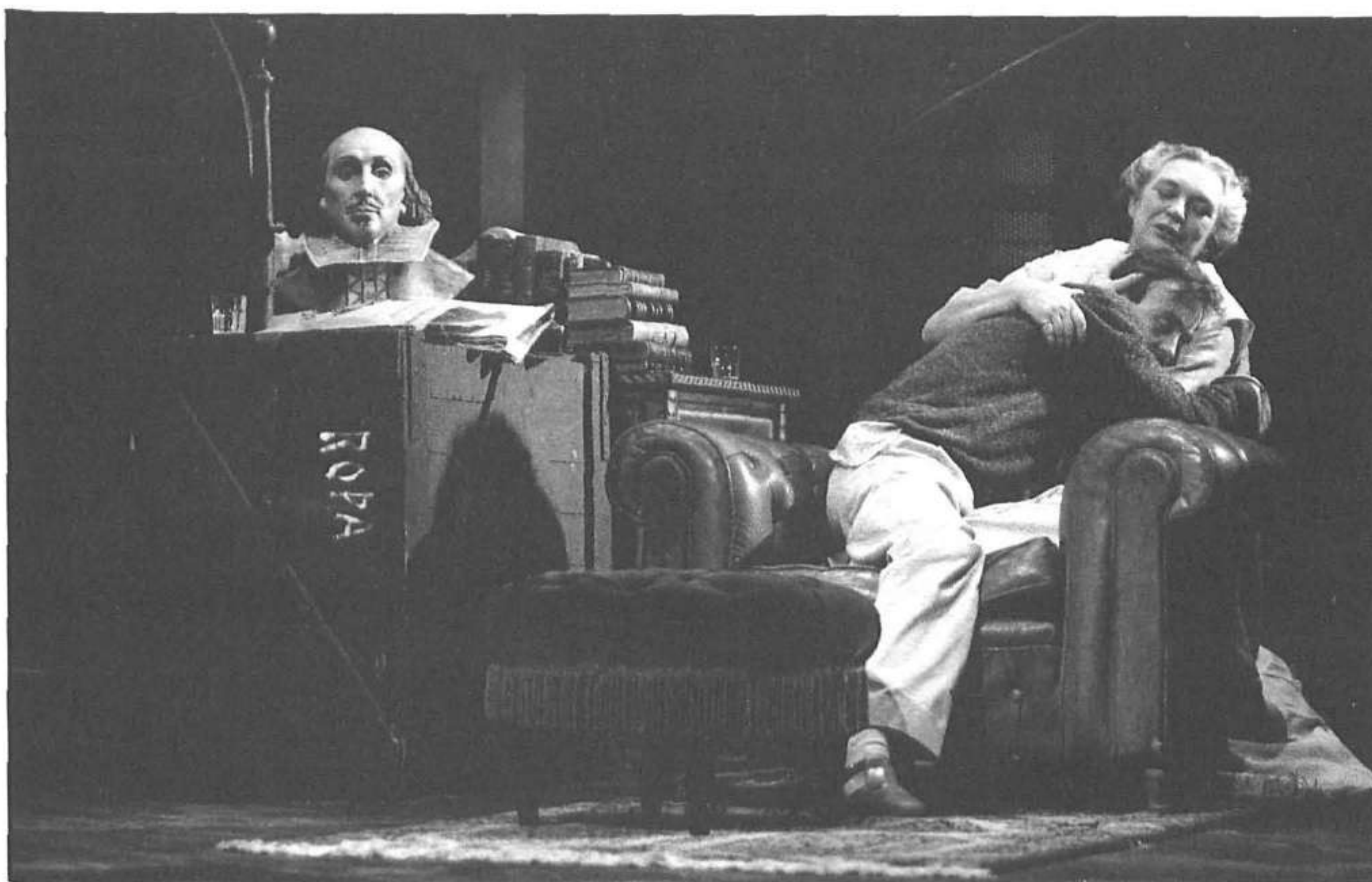


del espectador. Lo que da al acto teatral su densidad y hermosura.

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 trio 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 psico-

drama; 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

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.



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

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 sí, 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 Stendhal 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, procedo 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 destartado (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 (histórico y simpático) trabajo." (Antonio Arco. "La Verdad". Alicante. 18 de marzo de 1989.)

"(...) Largo viaje hacia la noche representa la cruel alegoría 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 infusas 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 sí 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 desafortunada 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, víctima 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 vía 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 arrebatado 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 creíble 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 magnífico durante más de cuatro horas." (Antón Castro. "El Día". Zaragoza. 28 de marzo de 1989.)

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

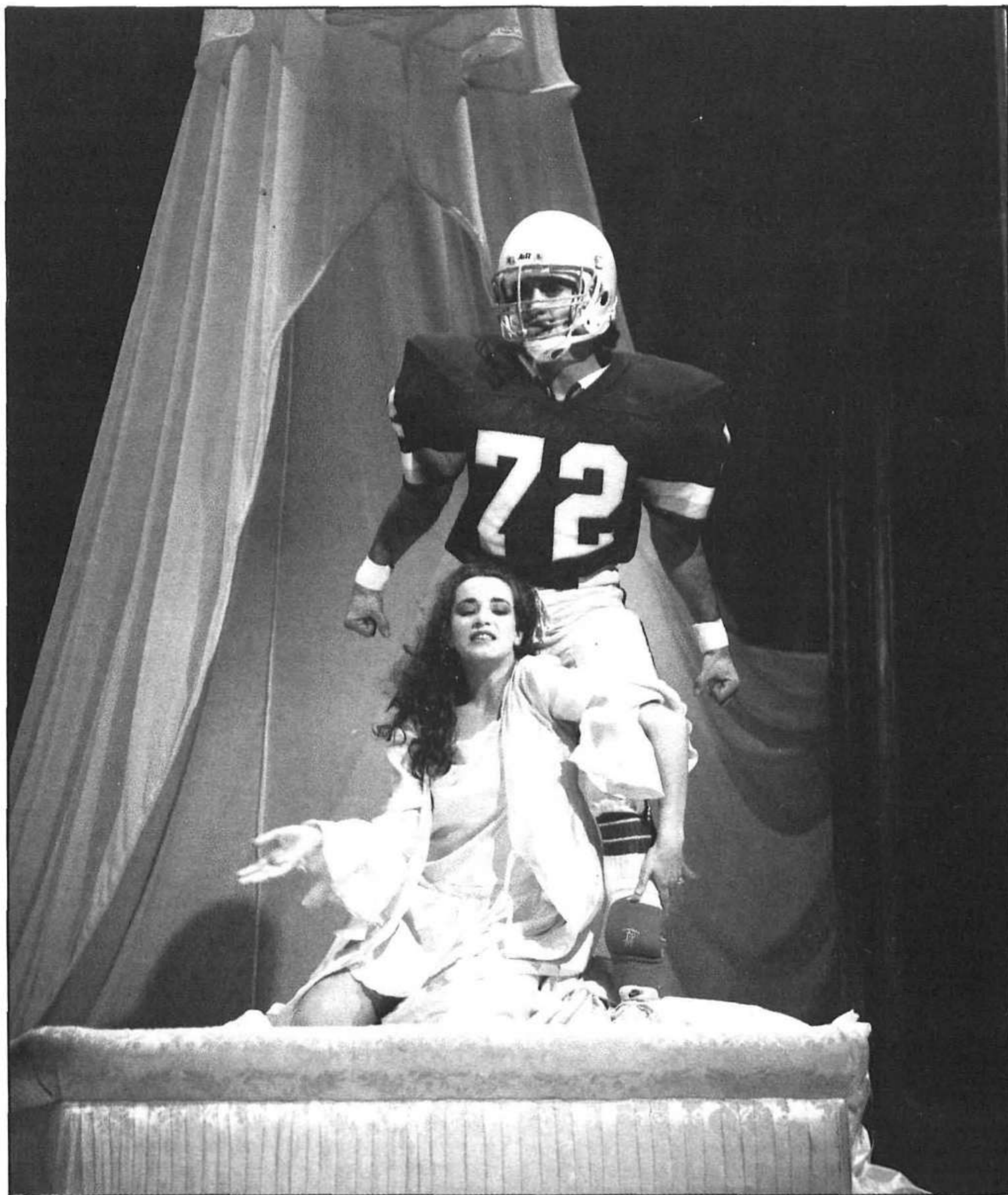
De Federico García Lorca. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Vestuario: Equipo Teatro Español. Música: Enrique Morente. Intérpretes: Carlos Hipólito, Helio Pedregal, Pastora Vega, Miguel Molina, Perpe Loma, Ismael Marín, Fernando Sansegundo, Gabriel Garbisu, Cristina Marcos, Rafael Rojas, Ana Labordeta, Begoña Valle, Licas, Paz Mar-

quina, 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 allí acontece. O bien, una escena se intercala en otra. Luego, al esfumarse aquélla, ésta continúa.

El mismo título... 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

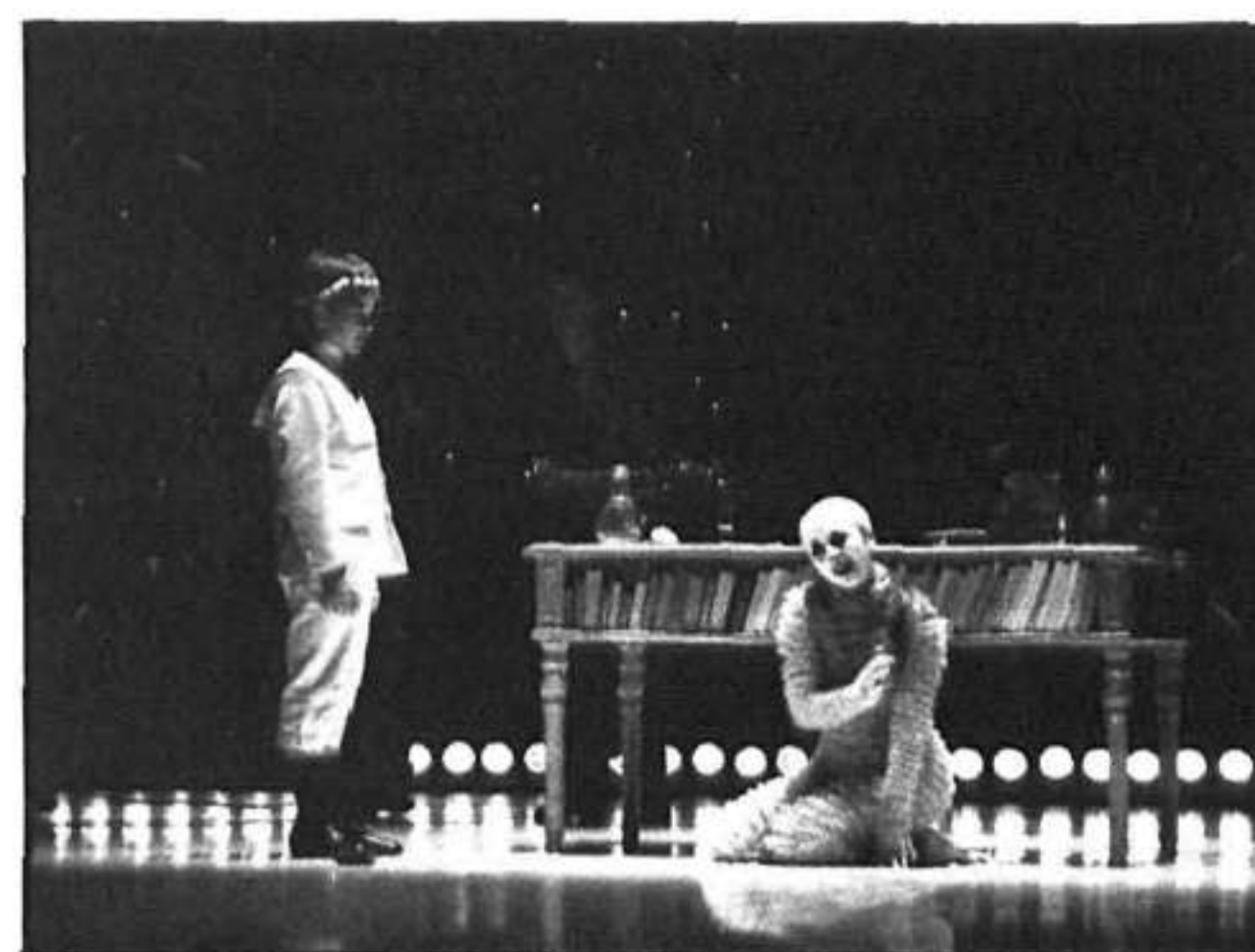
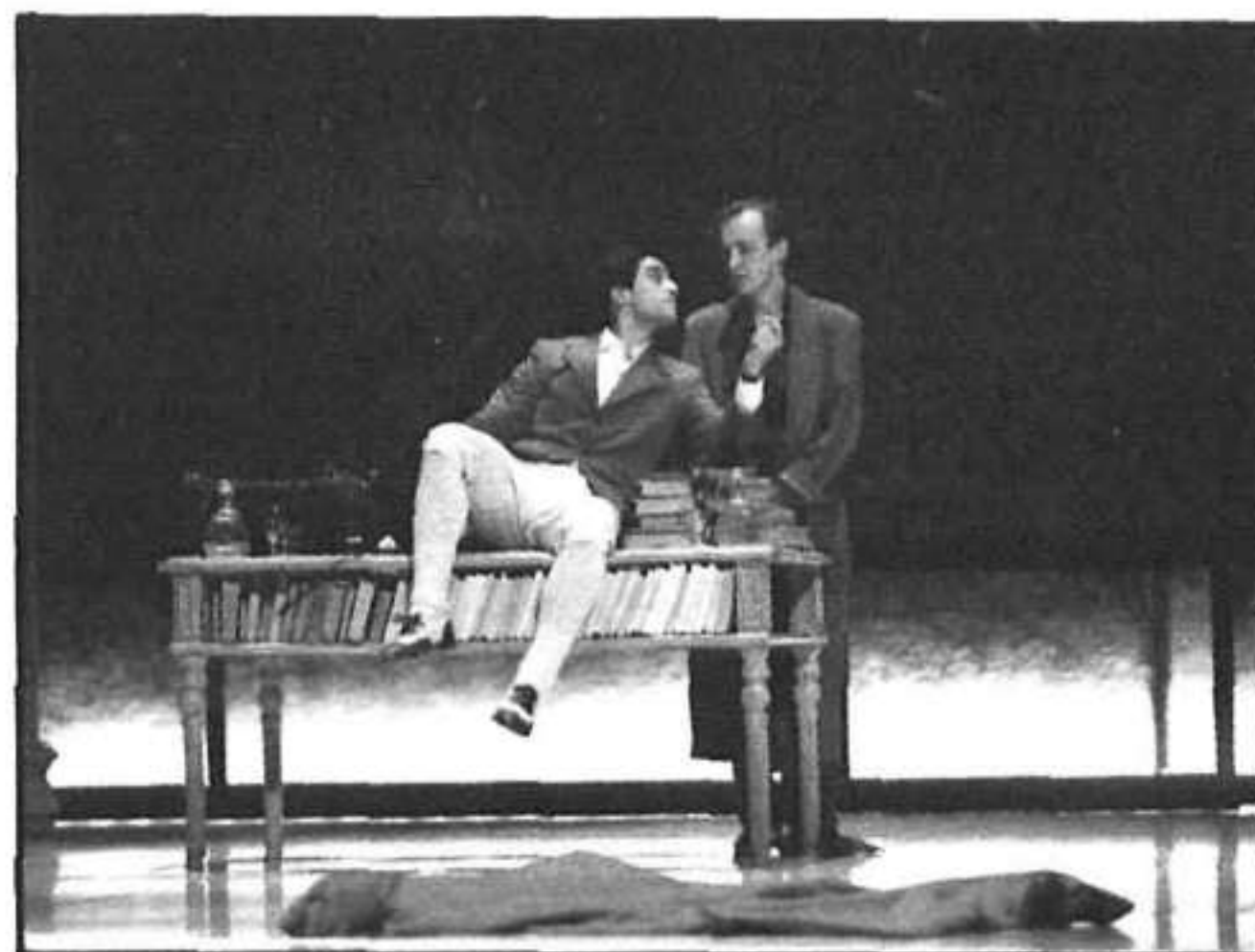
hacer ruido es silencioso —el disparo del fin. El fornido Jugador de Rugby no suelta palabra de su boca, sólo sale humo. Para nada se dice dónde ocurre la acción.

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 criptica —que la une a El público— suele venir de la incompreensión 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 abrumba 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.

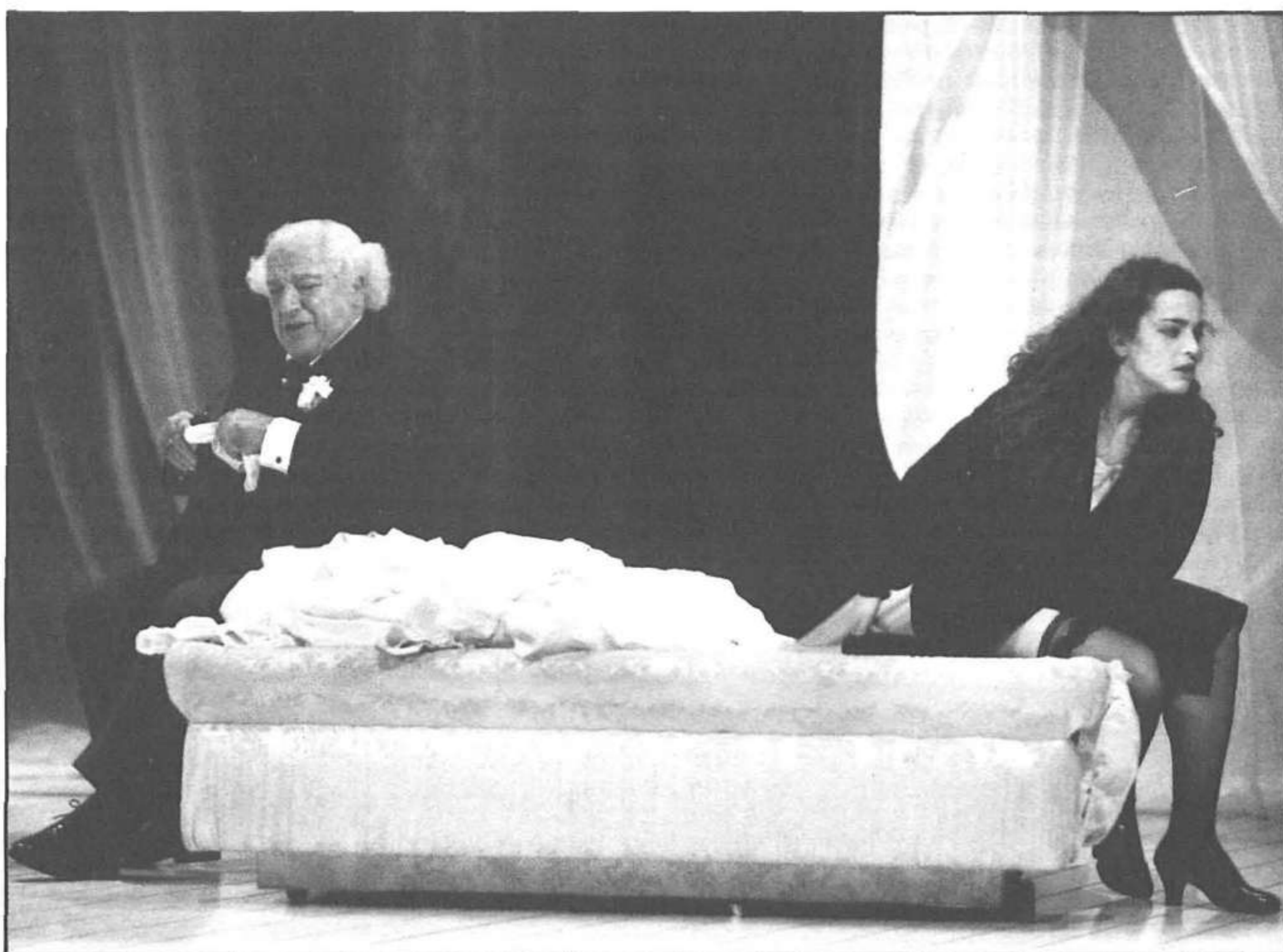
Con el nombre de Lorca al frente, con su enigma, con la única unidad que él dejó —su verbo, su sensibilidad, sus temas de otras obras y otros versos—, es en realidad un teatro de dirección, de escenografía, de figurines, de tramoya y luces. Un género. Este género tiene servidumbres y grandezas, produce 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 Tecglén. "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 Mecnógrafa; 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 dramática, 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, bellissimo como el del principio del segundo acto, muy propio para ahondar en una escena fundamentalmente onírica, pero rompe



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).

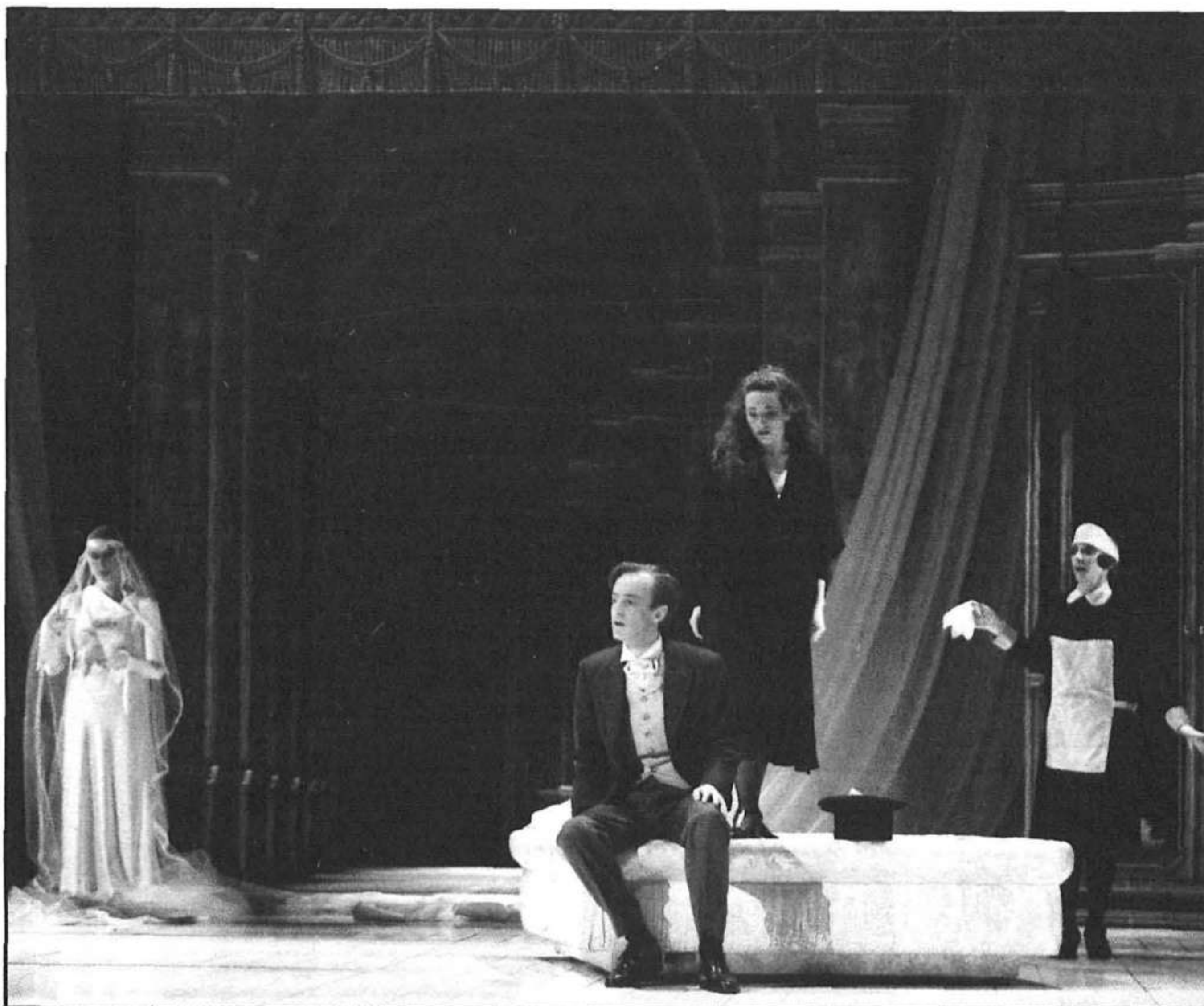
la unidad espacial necesaria al conservar para el acto tercero la preciosa arquería, cuyos efectos de profundidad han enamorado la sensibilidad del director.

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, llamada amarilla con acento italiano, en la figura algo esperpéntica y andaluza 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 sugerencias 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



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. Ángel 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 transformándolo 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 abrirse nos 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 mecanógrafa. 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 discutiésemos 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 misterioso.

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

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 Azorin opusieron críticas excesivas, rectificadas



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.)

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 herejía 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 universalidad 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 reirse 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, difícilísimo 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 imbecilillos 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 cinica (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 blanquisima. 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 entretrejida 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 suceder 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 Antón Sánchez. Dirección: Ramón Albistur y Javier Gil. Escenografía: Carmen Elguea y Mario Etxebarria. Vestuario: Esther Carrizo y Carmen Elguea. Música: Alipio Fabián.



Intérpretes: Michèle Gacy, Kotte Susperregi, Maite Franco, María Aguirre y Antón 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 Etxebarria 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.I. 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 trío 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 redundante 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, Abenamar 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 caucasiáno", 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).

TEATRO ESTABLE DE LLEIDA. Lérida

HELENA A L'ILLA DEL BARÓ ZODIAC

De Josep Maria 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

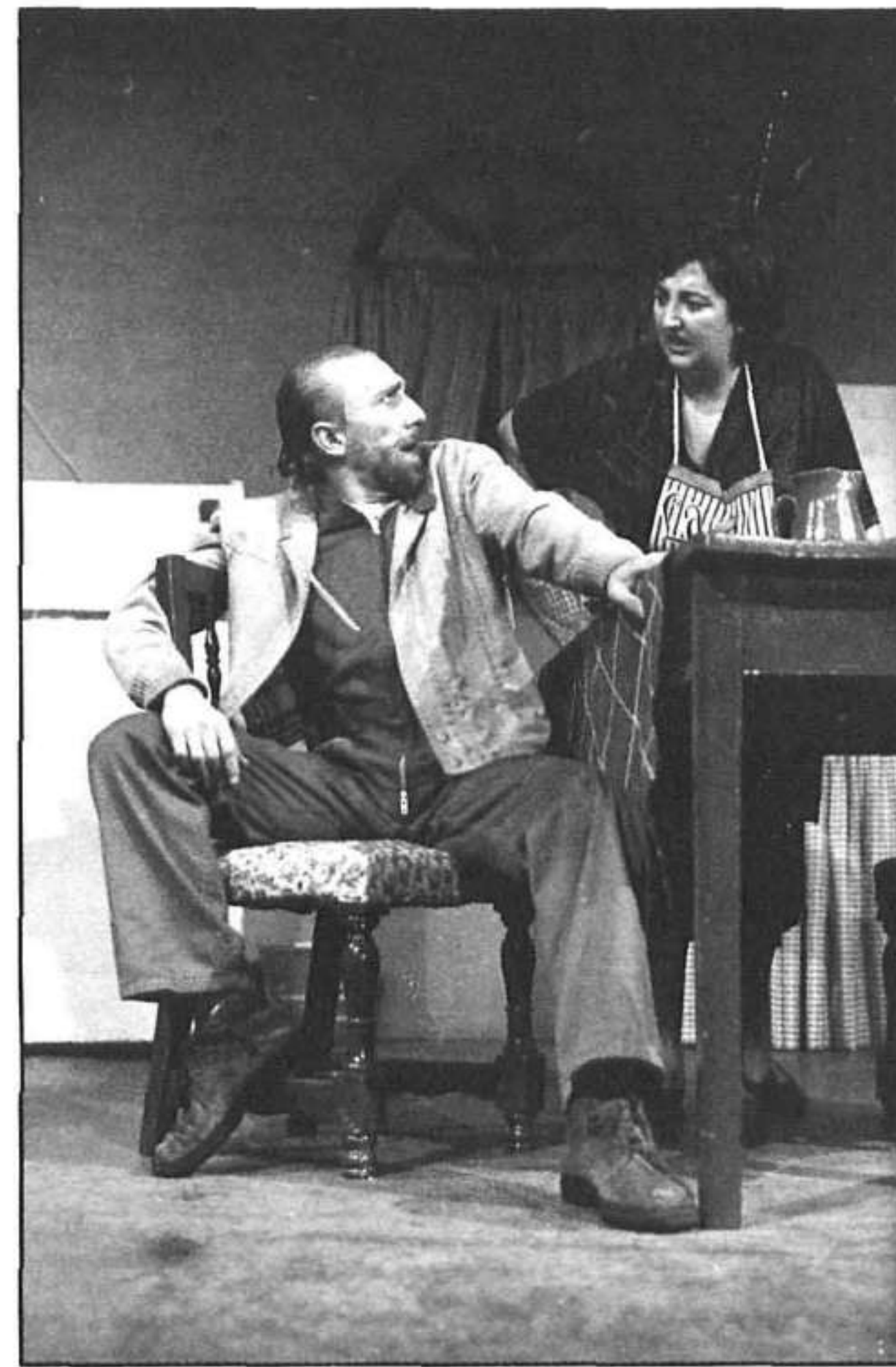
LA HERIDA DEL TIEMPO

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



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 Dario Fo, otra producción del malagueño Teatro Estable. En la otra página, una escena de "Matrimonio blanco", por el Teatro Estable de Navarra.

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 interpretación de Pilar Ruiz, Paco Jiménez y de la jovencísima María Eugenia Rojas." (Montse Martín. "El Sur". Málaga. 27 de noviembre de 1988.)

AQUÍ NO PAGA NADIE

De Dario 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 público ríe, 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, convirtiéndolo 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 juegue 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 Dario 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. Dirección: 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 "Pío 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 "Pío 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: Nati 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 Różewicz. 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 Lorient, 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 Castela, 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, Sargrario Arraz, Lucía Quintana, María Ángeles de Lozar, Ana Quinteiros, 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 Luis 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



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".



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 Herrera 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 Chavarría, 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 Marin, 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

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 sabría 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 escenografía 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 sí 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 valdría 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 desborda-



do 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 equívocas 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 vía del esperpento y del absurdo la pieza, a la vez que parece proponer una cierta ruptura con un género rígido 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 escenografía resuelta en degradaciones de verde y violeta, con el típico armario, puertas y un tálamo con claras referencias al tablero de ajedrez. El ritmo de la pieza es perfecto, equilibrado y la interpre-

tación es en todo momento homogénea y brillante. Hacía tiempo que no veía una labor de actuación, en una compañía aragonesa, tan medida, con esa concentración, con esa dicción tan correcta y con un nivel tan parejo, sin discordancias. Podría 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 sí 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 María 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 higiene mental; la comediante nos hace reír y sonreír, nos limpia 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 bribonería.

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 magnífico "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 picardía, 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 encumbra-da 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 hazmerreír 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 mítica "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 desaira-

da novia que dice: "Devuélveme el rosario de mi madre, quédate con todo lo demás, lo tuyo te lo envío 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 calidad 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 círculo 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 Auditorium de Palma de Mallorca, Sala Mozart.

El viejo Goldoni, seguramente, se sentiría 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 prolífica 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 supondría 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 oír 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. "Última 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.

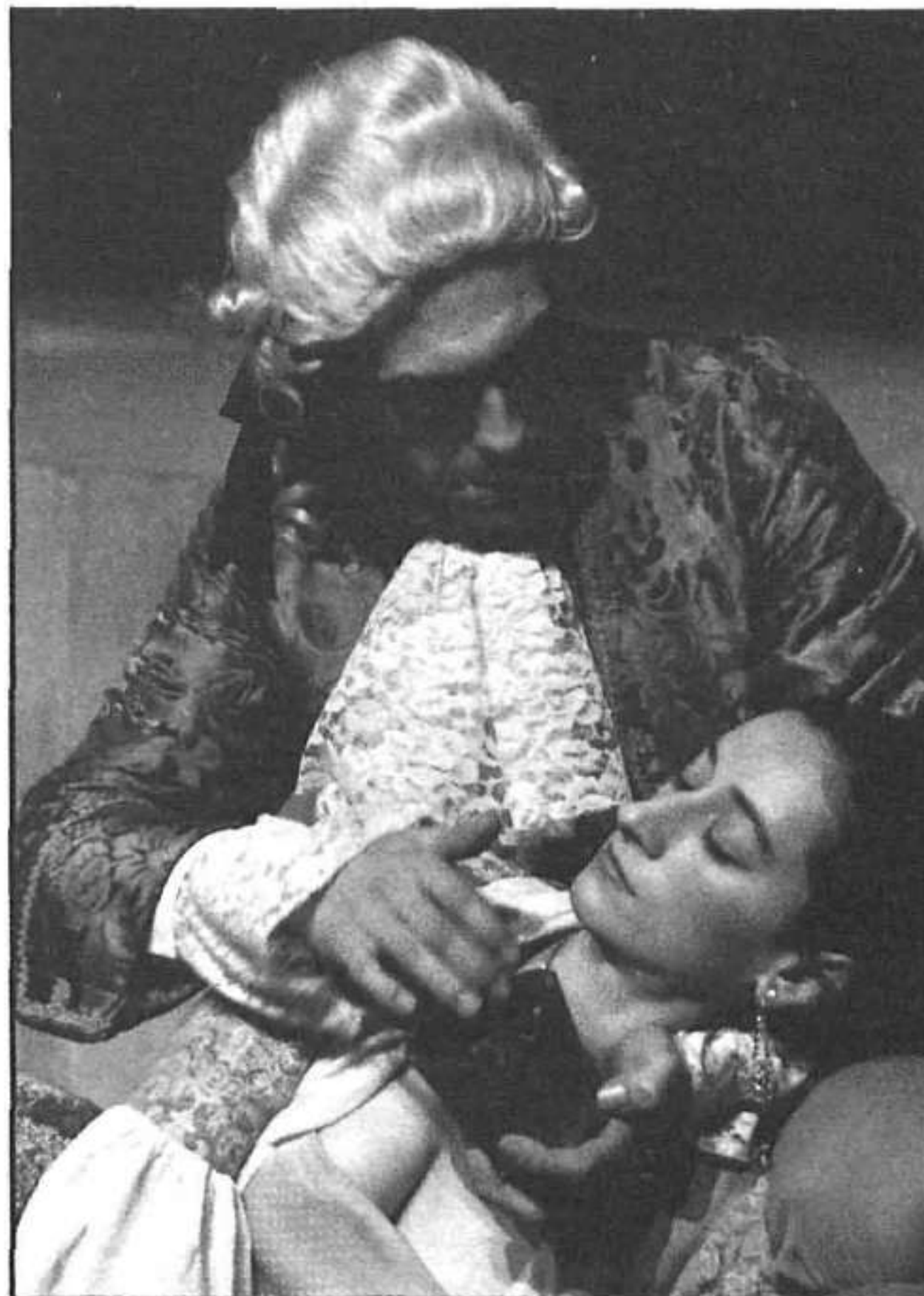
Por otra parte tenemos el montaje con sus diferentes cuadros unidos por las graciosas canciones interpretadas por Johanna Manzur, un hallazgo que sin duda explotan en su justa medida, lo que ya habían intentado otros locales para evitar la ruptura y resultaba mucho peor el remedio que la enfermedad.

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 hostelera, 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 alcohol. 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 exce-



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).

siva, 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.)

"(...) 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

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 arroja de un discreto planteamiento teatral que nos sitúa en un antiguo y destartado café, de cuyos extinguidos brillos sólo queda el aferrado recuerdo de la limpiadora, un camarero y la orquestina que en otra época marcará 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 hilvanos 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 video, 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 André 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. Si 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 levisimo 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 André 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, incluíble 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 paraît 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 Lain 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 tónico, 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 contra-



dicción 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 un 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? ¿Crean 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 pensarán que la tal tragedia familiar no lo es tanto y que, siempre haciéndoles reír, La mamma saldrá del bache airoso, como así sucede.

Tenia 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 infulas matriarcales. Lo que Mary Carrillo lograba, en una lejana fecha de los años sesenta, a base de echarle genio y valor sobre su fragil 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 arquetipo con que ha conquistado tantos adeptos. Las exigencias de esa comedia de André 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.)

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.



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).

Estreno: 2 de febrero de 1989, en la Sala Olimpia de Madrid.

“Corazón de arpía es voluntario “género chico” de teatro, una nadería 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 algo más o algo menos. No es un sainete lírico

al modo de ciertas piezas breves del llamado "género chico", aunque en visperas 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 diptero

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 vello cino, 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 "nadería", 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 Arpia: 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 arpa 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 arpa, 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 "nadería", quiere que también los espectadores participemos de esa opinión. Porque, efectivamente, ante una nadería estamos: una fabulita ligera enmarcada en un imaginado mundo clásico, en que unos personajes disparatados hacen y dicen unas cuantas cosas sin importancia. Un arpa en el sentido físico 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 sabía que no iban a producirse y decidió tomárselo por la vía de reírse de sí 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 arpa 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 Cora-

zón de arpa. 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 detenía a un joven que conducía a gran velocidad por la autopista que va de Ostia a Roma. Se trataba de Giuseppe Pelossi, un jovencuelo conocido como ratero y chaperero, 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-mancheño 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 vi-

deo." (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 Figueles, 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 CNTE. 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— presencié 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 espí-



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 Olímpica, 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 rossinianos —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

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).



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

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 Ñaque, 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 incasantes 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

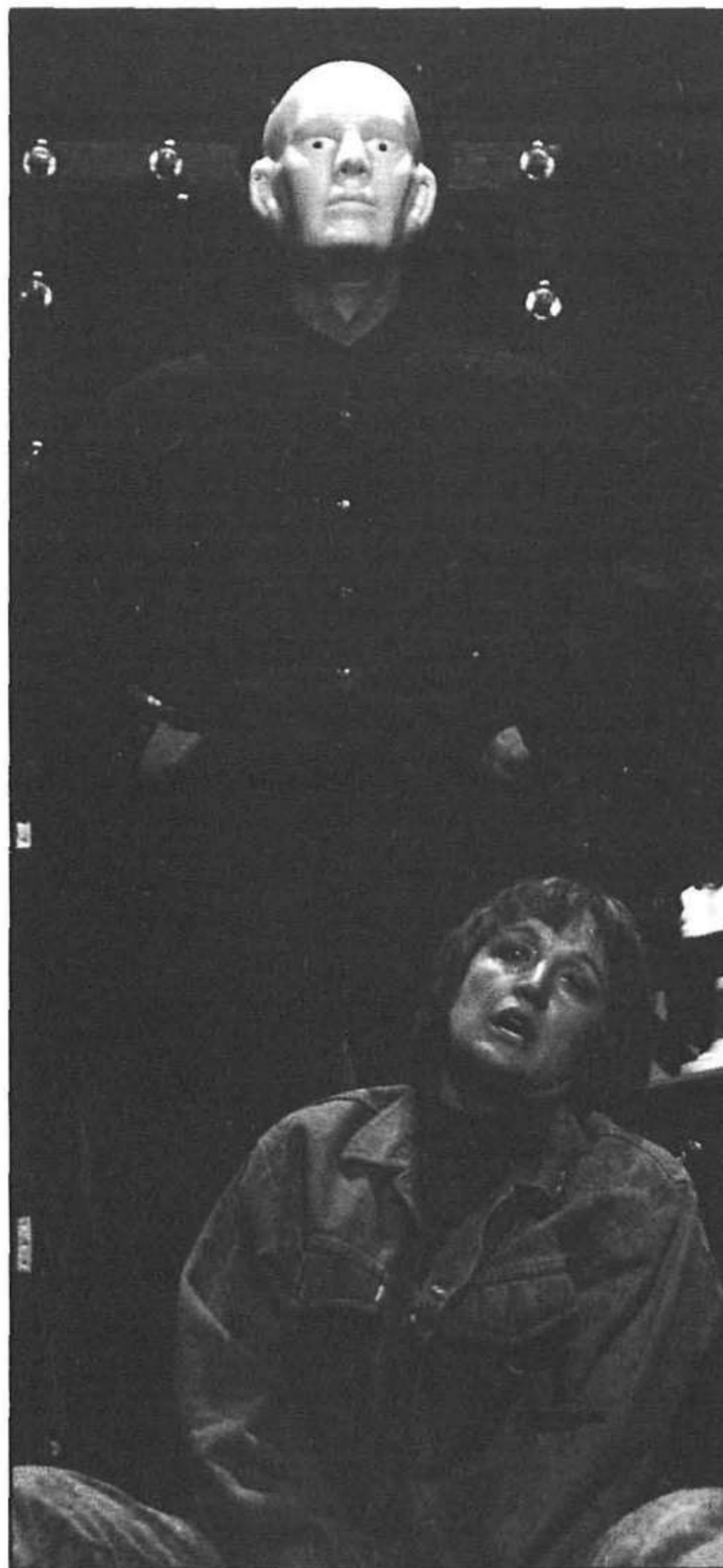
GENTE DE MALVIVIR

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



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.

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).

"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 Bezunarte. 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. Escenografía: 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. Intérpre-

tes: 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. Girona**ELS ACTORS NO VÉVEN**

Del colectivo. Dirección: Elisabeth Couchetiez. Intérprete: Pepe Vila. Estreno: 13 de julio de 1989, en el Teatre El Jardí de Girona.

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 brucea 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 bilbaino 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.

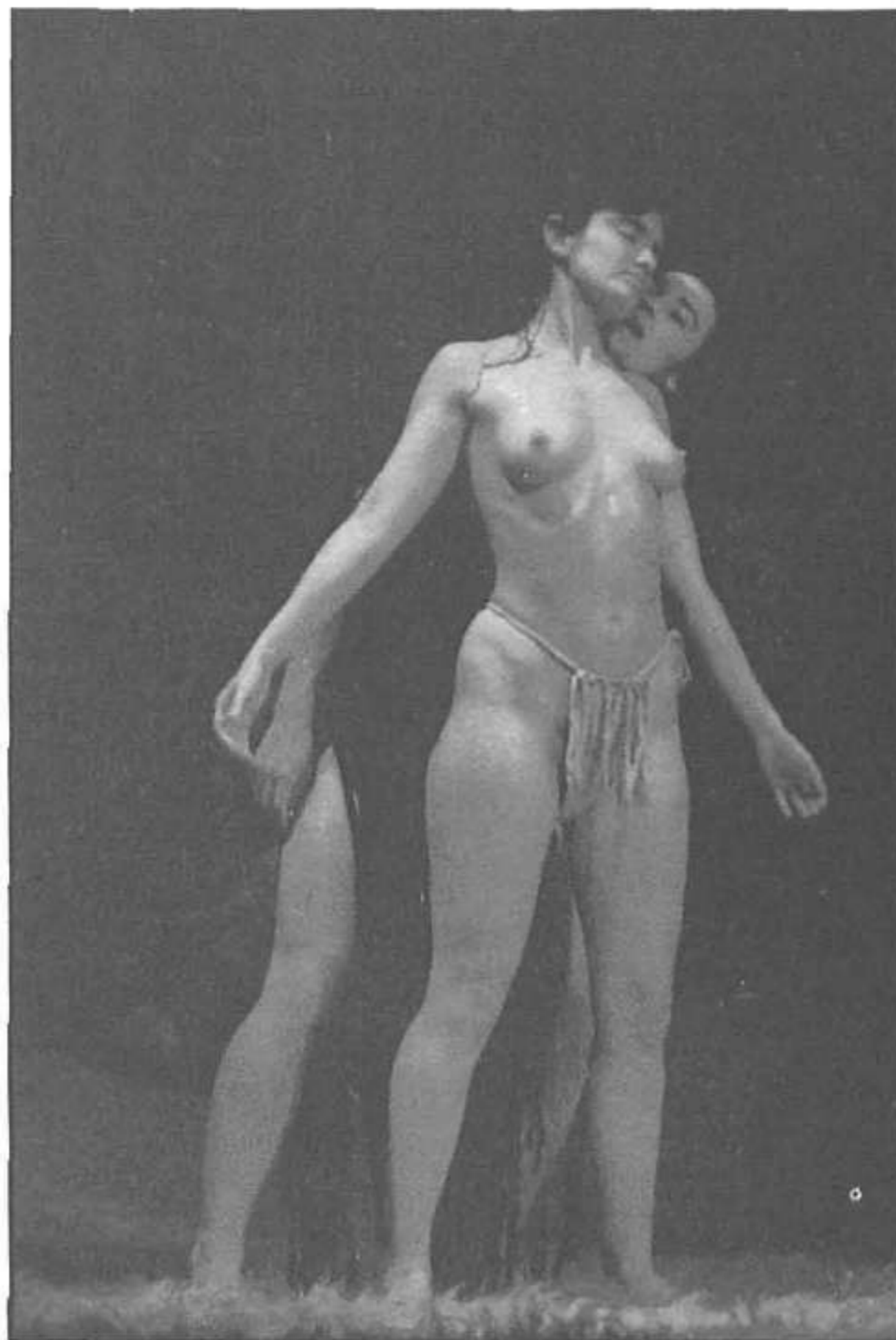
Esa realidad que es Geroa está sometida también a límites. A veces, derivados del mismo proyecto escénico. En la interpretación, sobre todo. Porque hay un techo que condiciona, un equipaje concebido que es también parte sustancial de un grupo concebido como formación estable. Con bazas preestablecidas. 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 sí, 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



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 "Ocupate de Amelia", uno de los grandes vodeviles de Feydeau. (Fotos: Pablo Santana).

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.)

"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 sí 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 Yosú. Estreno: 20 de agosto de 1989, dentro de las Jornadas Municipales de Teatro de Aviles.

"(...) Hacemos la calle ofrece unos "suelos" desafortunados 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 escauceos 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 M^a 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.

"Ocupate 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 embarcado 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 empalman 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 cinica 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 vovilesco, 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. Ahi 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 Tecglén. "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 futil, 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 en la botella como brújula, el esperpento desafiado 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

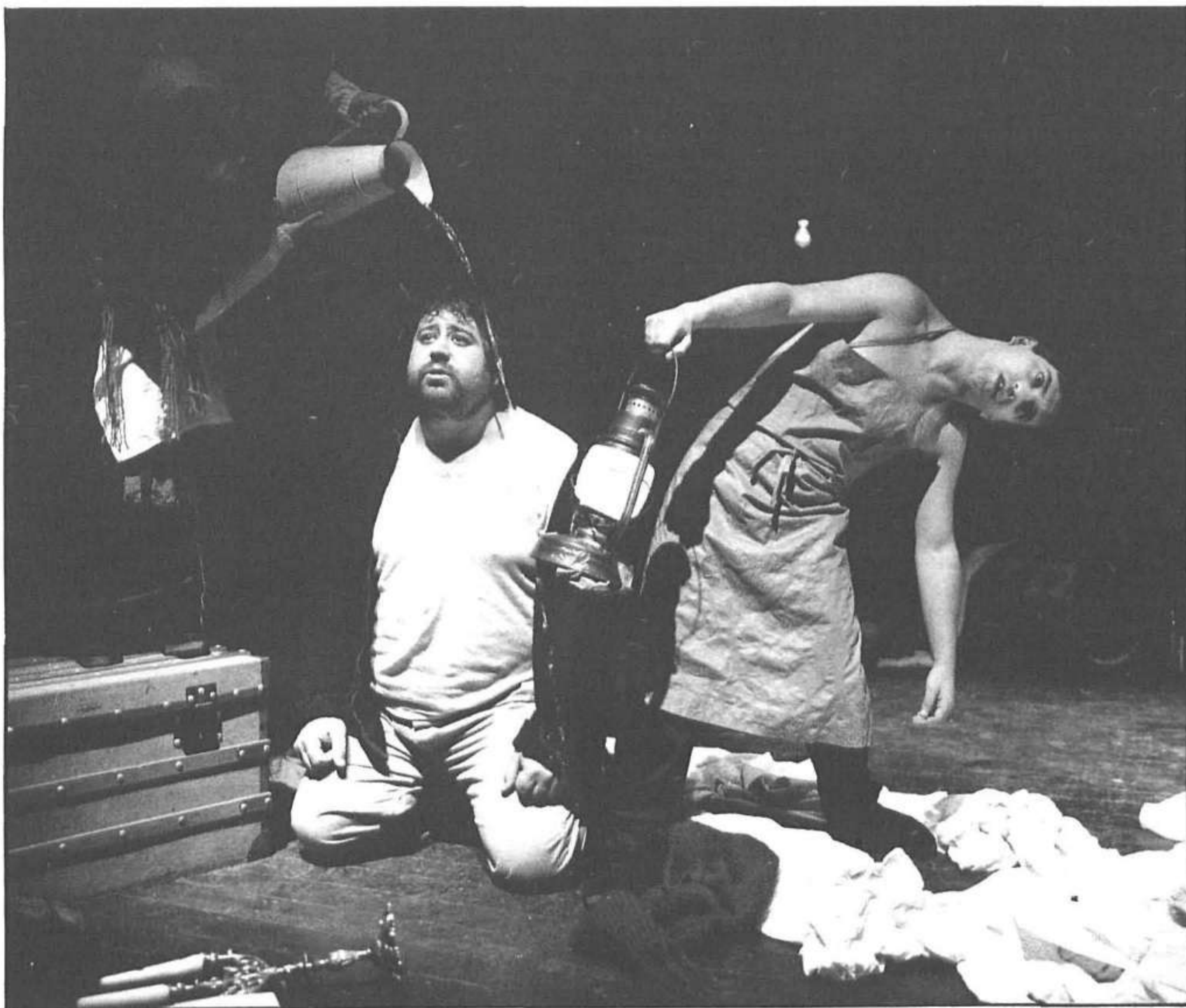
ensoñador ritmo de la lengua gallega, como atestiguan diversas composiciones escritas en ella por el poeta granadino.

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 Agustín Iglesias, respeta el lenguaje y la estructura de saltos del presente —la declaración ante el juez de Cipriano Cane da "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, recrudescidos por la lluvia ineluctable. 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 etilica. Sobre el escenario está presente la potencia expresiva, el mundo de irracionales, 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



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.

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 trio 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

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, Llúisa 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 compañía 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 reencontrarse 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 LLONVOY. 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, entonces 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 Roí 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 involuclable "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 Intxaurreaga, 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 tías y se ponen a bailar el twist y luego un colega que quiere irse a París. 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 aquí. O de por allá. No sé, tío, 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 había pasado tan bien en mucho tiempo. Ni había visto tanto bueno por encima de un escenario. Ya es tío, ya es que te pases horas en el Altxerri madarikando sobre el futuro del Euskal Antzerkia y lo tengas ahí 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 Intxaurreaga, 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 día). 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 alegría de comprobar, una vez más, que los de 3º de Antzerki 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 Intxaurreaga, Joseba Aierbe, Mikel Lasku-

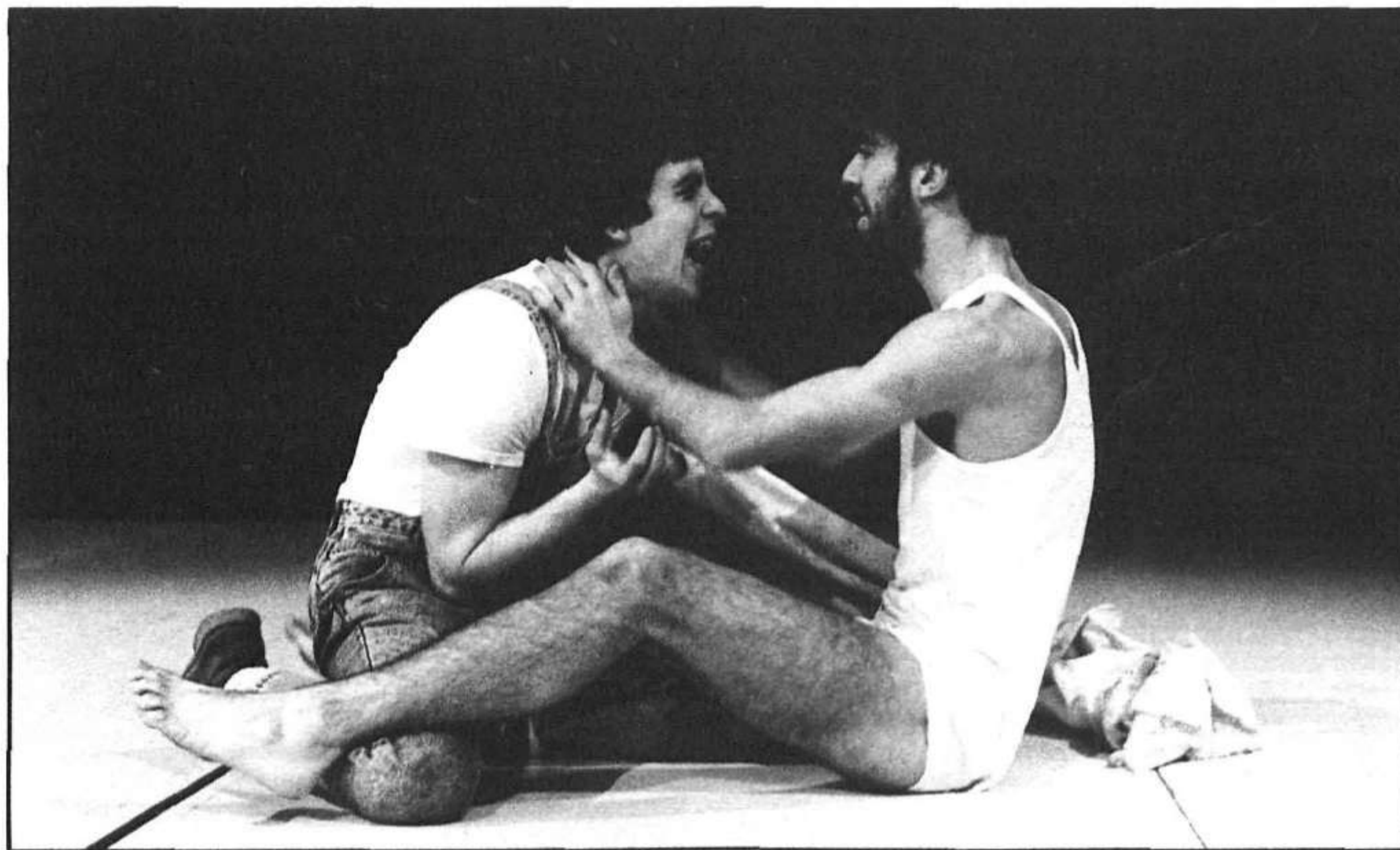
rain y Javi Marcos. Estreno: 14 de julio de 1989, en el Teatro Principal (San Sebastián).

"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, desperejando 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 mítica cuando Adán mira a su mujer y la llama Eva "Heue", "La Vida", en hebreo. La Vida, ahí es nada." (Fabián Rodríguez. "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 "Portiar 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

Rodríguez 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 Liger. 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 paranomásticos 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 alevé. 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 Ligerero 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 escasamente 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 Ligerero 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 bellissimo drama romántico hecho por el más genial de nuestros clásicos.

Vergel no ha querido disminuir ni un ápice el fondo último 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, Re-

gino 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 Auditorium de Palma de Mallorca. Espectáculo coproducido con el Ayuntamiento de Palma.

"Lo malo y, a veces, lo ríjoso que puede llegar a ser esta degeneración del vodevil que es la astracanada, puede entenderse cuando uno presencia el irónico juego auténticamente vovilesco 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 ordinariéz.

A Labiche le gustaba reirse de sí mismo, como miembro de una sociedad a la que a veces

machacaba, pero que, curiosamente, lo soporaba 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. "Última 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

PERVERTIMIENTO

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 William 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. Ciertamente 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 descabalar. 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 mi 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 Valenti (Mateu Grau). Habría muchos ejemplos de este estilo. Debe admitirse, sin embargo, que la logistisca 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 Valenti 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 Periódico". Barcelona. 27 de julio de 1989.)

"En Catalunya, el primer conocimiento de Shakespeare suele proceder de las excelentes traducciones de Josep Maria 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 veteranía de Joan Dalmau y Josep Maria 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 Oscar Rodríguez y Pep Salvat. Estreno: 8 de

abril de 1989, en el Centre d'Espectacles per nois i noies de los Llúis de Gràcia de Barcelona.

TEATRE INSTANTANI. Tarragona

EL TELÉFON

De Joan Cavallé. Direcció: Joan Cavallé. Escenografía: Antoni Torrell. Vestuario: Oriol Grau. Intèrprete: 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. Direcció: Teresa Dávila. Intèrpretes: 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. Direcció: Elisabeth Couchet. Escenografía: Jordi Masso y Guillem Gónzaga. Intèrpretes: 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. Direcció: Sedulio García Allén. Intèrpretes: 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. Direcció: Ernesto Barrutia. Escenografía: Fernando Alguacil. Intèrpretes: 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 Honoré de Balzac. Traducción: Cristina Hernández. Direcció: Fausto Carrillo. Escenografía:

Joan Manuel Pronguè. Vestuario: Mercè Paloma. Intèrpretes: 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 "gesticu-



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.

laba, 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 dramático 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.)

TEATRE INVISIBLE. Barcelona

PIERROT LUNAIRE

Texto: A. Giraud e Isis Zayas. Música: A. Schönberg. Direcció y dramaturgia: Moisés Maicas y Manel Guerrero. Direcció 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). Intèrpretes: Di Giorno, Teresa Sàrries 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 Catalunya, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, VIII Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga y el INAEM.

"(...) A partir de la magia del Pierrot Lunaire (1912) de Arnold Schönberg, interpretado por el prestigioso grupo Bartok, dirigido por Miquel Gaspa 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 "comedia 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 transmitir emoción

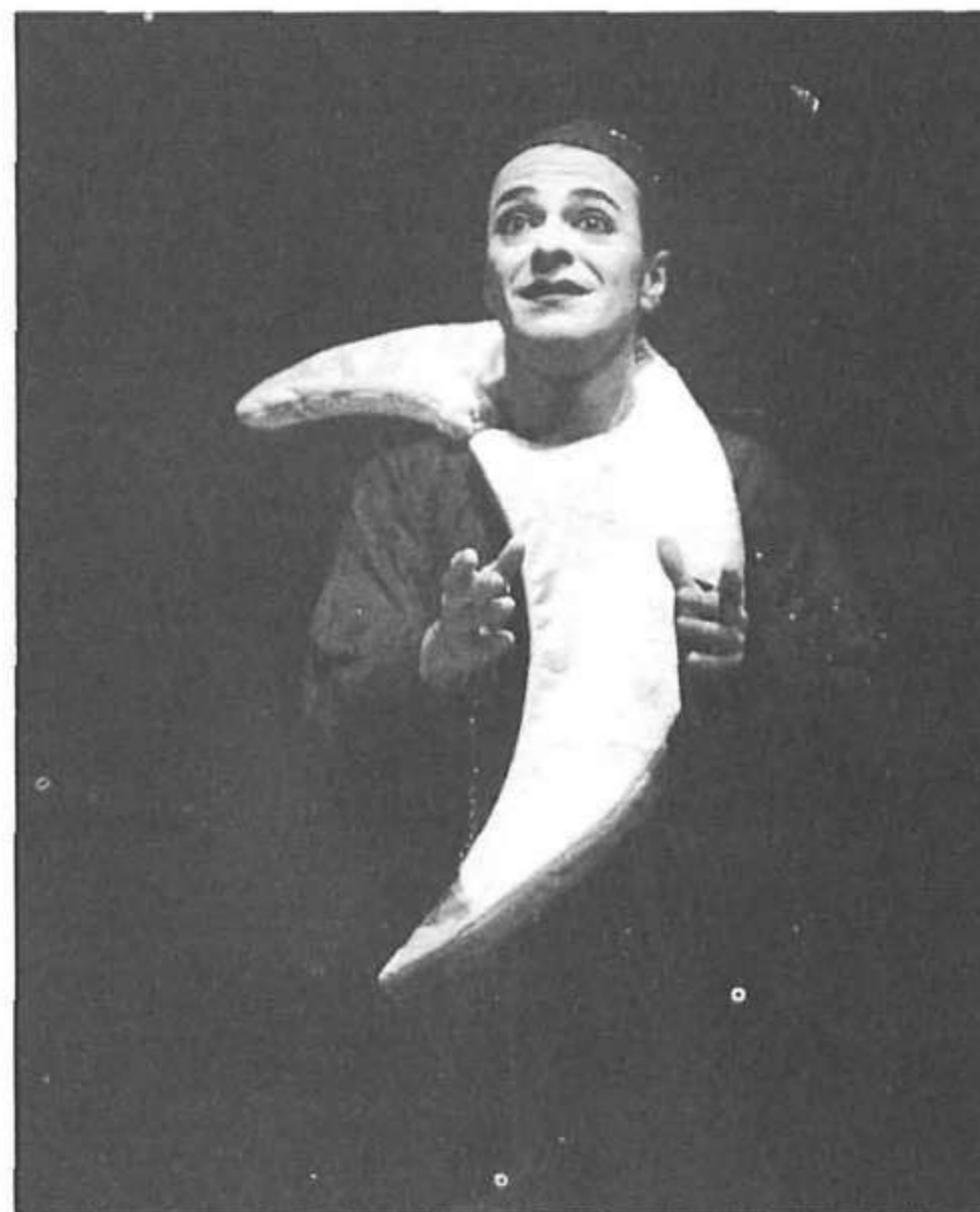
sensible ninguna. Tampoco, y esto es lo malo, capaz de irritar o provocar con esa "verdad" que quiere estar por encima de la "belleza", a tenor del lema que presidió la obra de uno de los más grandes e influyentes compositores musicales de este siglo. Por otra parte, el discurso sobre el "teatro en el 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 inocuo 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 arlequin 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 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



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).

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, recogidos

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." (Gonzalo 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 hipocóndrica, 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 Teatro 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 posmodernidad: "El Teatro —dirían desde el Teatro 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 textos 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.

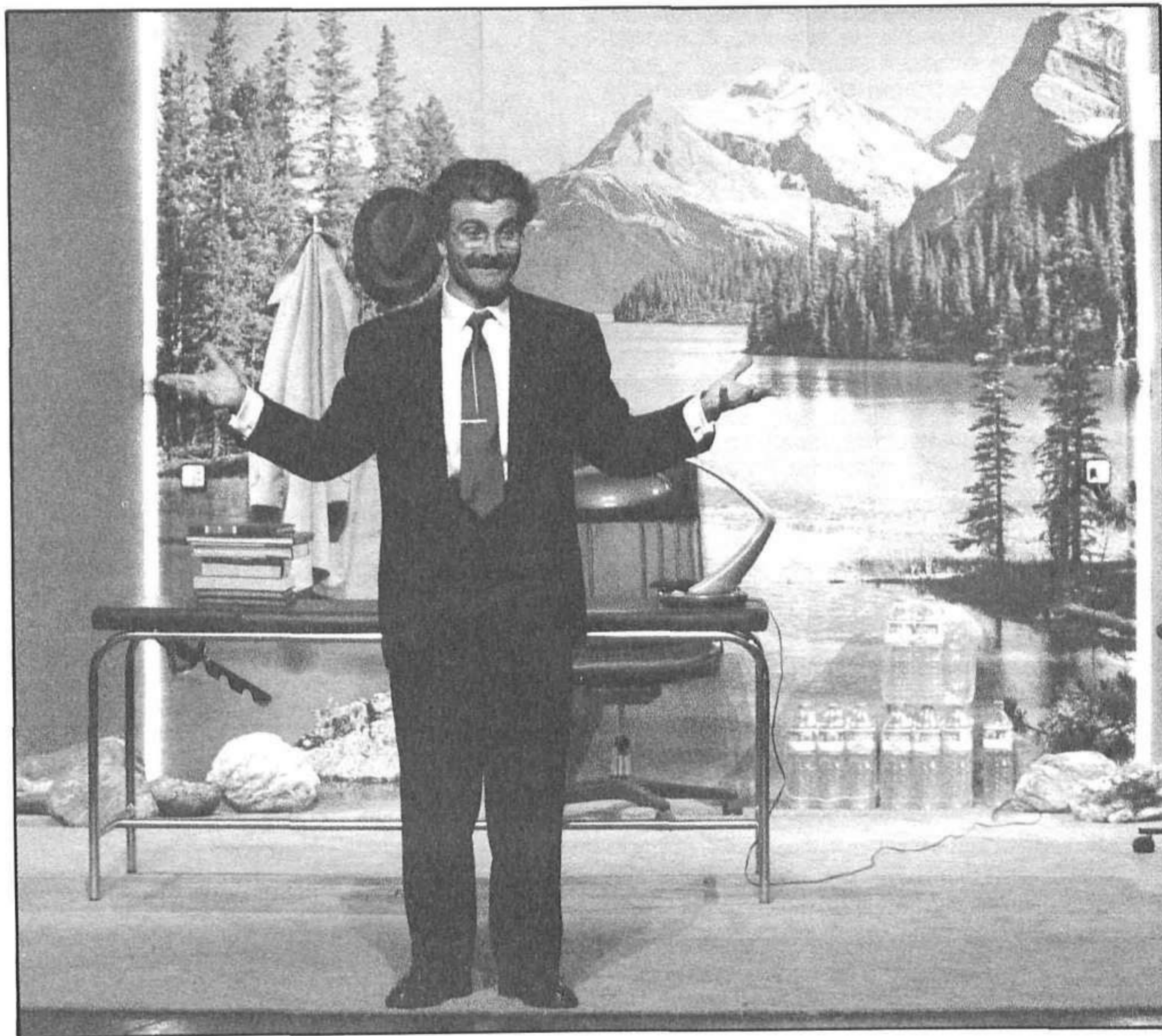
Y eso que el trabajo ha sido considerable: el de Guerrero-Maicas, el del grupo Bartok y Miguel Gaspà, con una Esperanza Abad magnífica —que es capaz de poner la piel de gallina en el monólogo final—, la del trío de actores Di Giorno —quizá excesivamente reiterativo en la expresión—, Teresa Sàrries —un poco fría— y Bakalilu Jaiteh —muy convincente pero que tanto en Tàrrega 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 Vilà 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 dicitos 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.)

na/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 progresia 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 jesuitico-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 defiendan: 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 cinico 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 cinico que después de provocar una primera sonrisa o risa posibilita también la lectura cinica, 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." (Gonzalo 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 trasfondo 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 respetabillo. 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, desde el 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.)



En la parte superior, "La mueca del miedo", de Dario 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.

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 Dario 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 traspies 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 farrosidad 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.)

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-

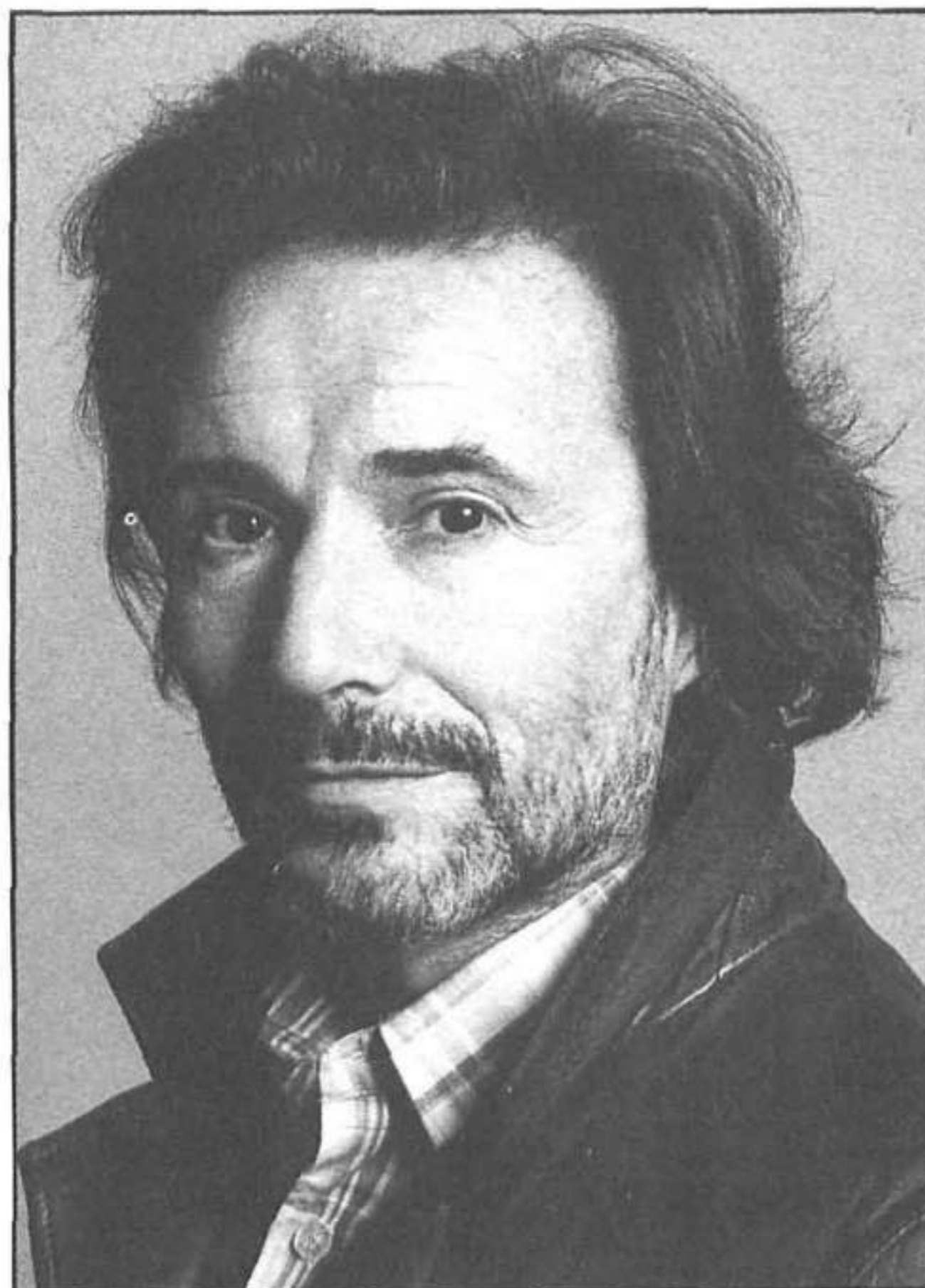
cas actrices. Un gran trabajo de Laura Cepeda en un papel en que era muy fácil caer en el exceso y que ella acierta a contener sin quitarle un ápice de su malicia picante. El contraste que con ella marca Julia Martínez no es menos feliz, pues Julia da un tono de señora de derechas que acierta a mezclar 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 Laffeur 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 figurin 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: Jostexo 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 Rodri-

guez 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 Dario 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 escultorista, lleno de tensiones internas para mantener la pose. En este caso, su autodomínio 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 MISÁNTROPO (El misántropo)

De Molière. Dirección: Josep María Flotats. Escenografía: Serge Marzloff. Vestuario: Jacques Schmitd. Intérpretes: Josep María Flotats, Josep Torrent, Pel Pla, Joan Riera, David Cuspiñera, Carme Elías, Marta Calvó, Norbert Ibero, Alex Casanovas, Ignasi Camprodón, Lloïl Bertrán y Joan Borrás.

"Continuaremos nuestro homenaje a Jean Vilar con *El misántropo*, de Molière —segunda parte de nuestro tríptico—, 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 hipocresía. Enemigo de esta comedia social —sociedad de corhediantes—, 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 hipocresía 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 pelear. 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 textualmente, "se lève brusquement". 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 misántropo", de Molière. (Foto: Lucía 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 scène, c'est d'abord: la dire*”, le dice Jouvett 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 misántropo—, 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 Célime (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 empeñado 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” Célime, 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 misántropo.

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 Célime. 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: Célime 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 misántropo 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 Misántropo. 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 Maria 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 demostra-

do 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-



da actriz que es Carmen Elías, 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 dramática 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 "spectacle 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 Célime e Paris", y eso tiene su

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 conflicto 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 Célime 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 Célime 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



"El misántropo", de Molière, fue dirigido e interpretado por Josep María Flotats, en la página de la izquierda. (Foto: Lluçia 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. (Fotos: Chicho).

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 Célime). 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

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 crítica 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 categoría 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 "Comèdia 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 podemos 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 misántropo, 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 Elías 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 "Misántropo". (Foto: Lluçia 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 Maria 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 festigo 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 rípios flagelantes en el verso de la traducción catalana y también 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 Llof 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, Miriam 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 Planel·la, 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 Teatru 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

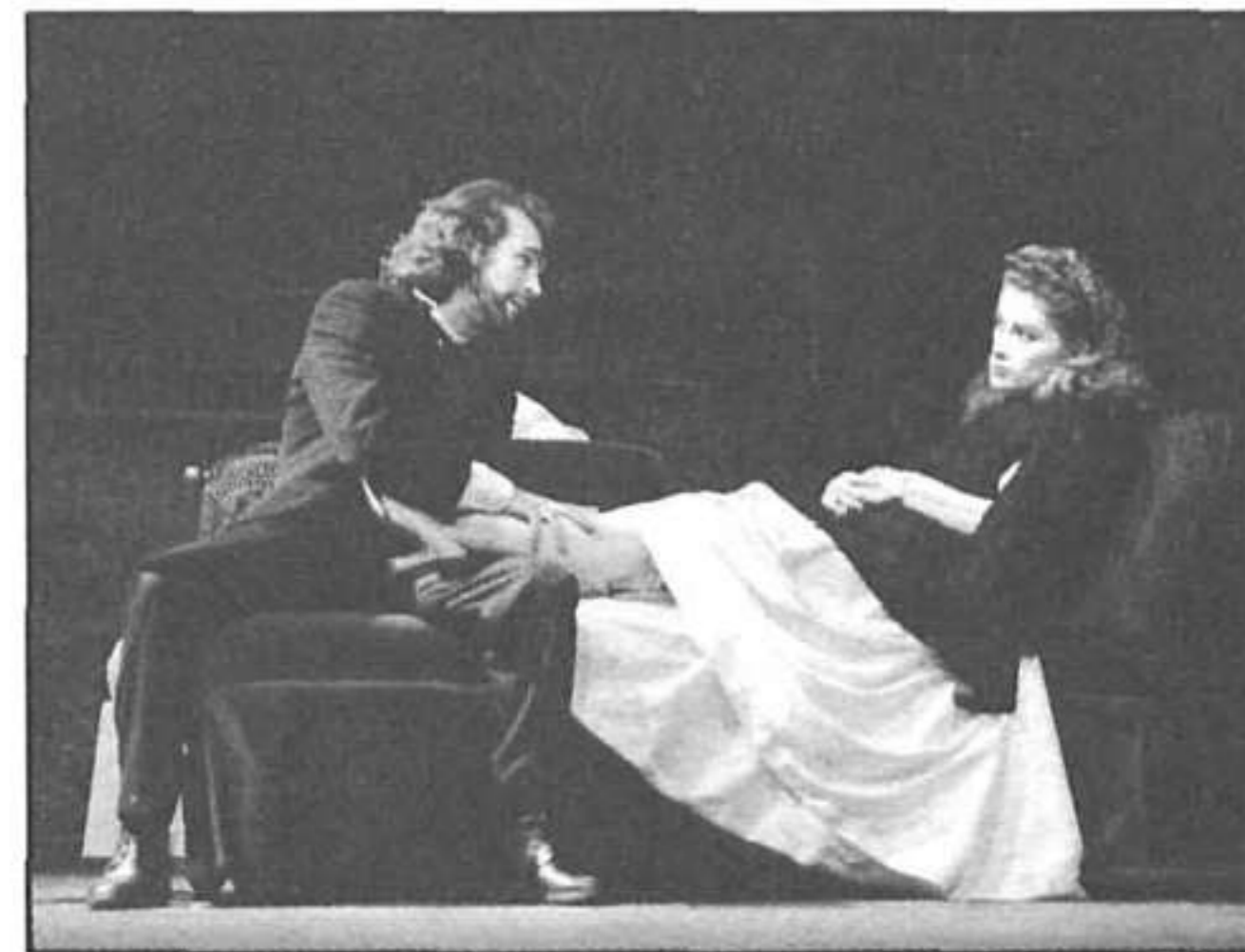
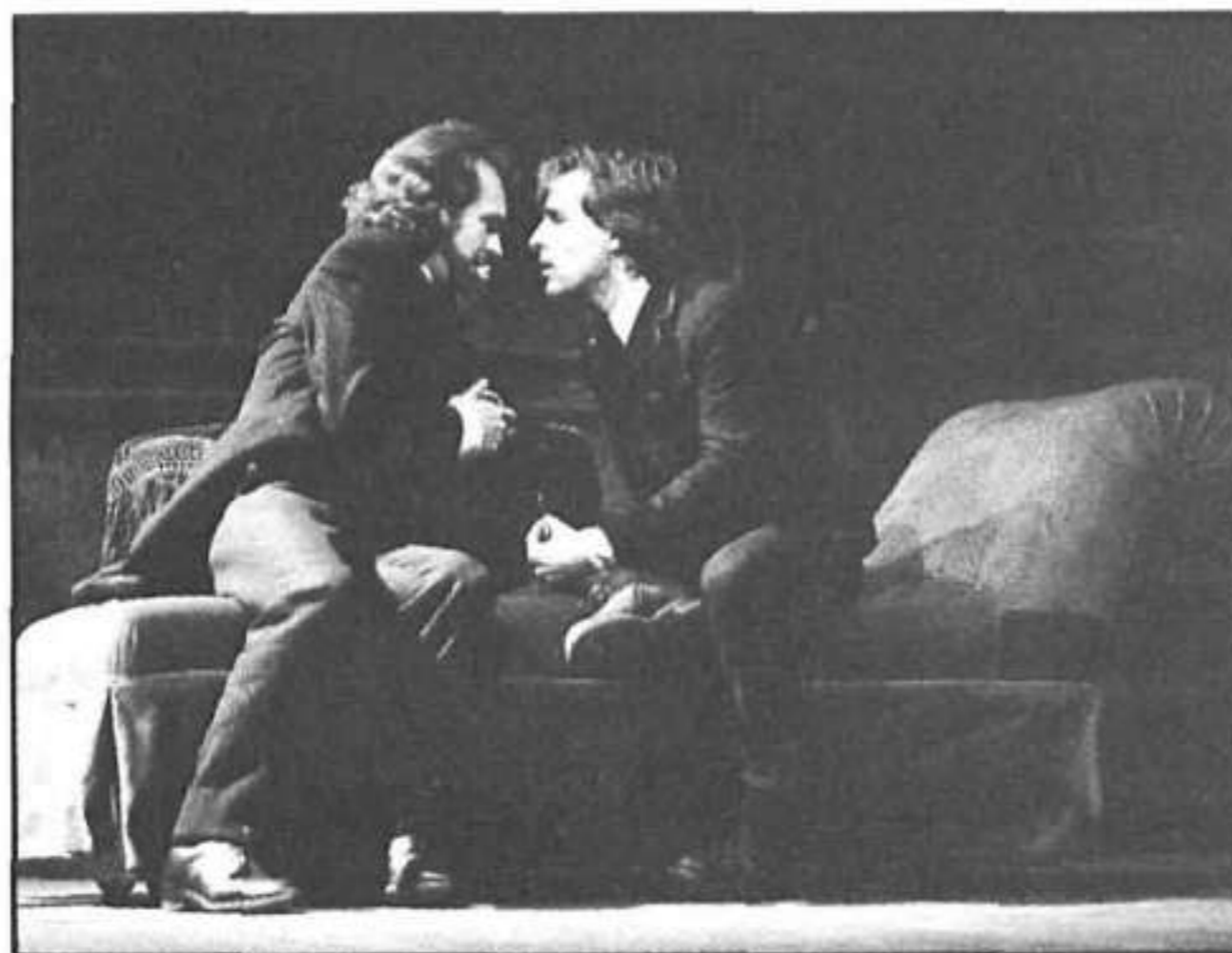
ambiente burgués apaga su inspiración. El matrimonio va mal. Surgen las desavenencias, los malos tratos a Matilde, las borracheras... Hasta que un día aparece Rimbaud, diecisiete años —casi los mismos que Matilde— y de nuevo se siente fascinado. Rimbaud es un rebelde que tiene cosas que decir, pero Verlaine sabe cómo decirlos; 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 irremediabilmente 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 riñen, 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 desenfundada 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 Léтиноis. 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 sugerencias, 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 se-

gunda 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 ajeno —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 ajeno, "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 caracteres, 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 Tarmaumas, 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 claroscuro. 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 homosexuales, sin genio y sin poesía. Así no podían ser, Verlaine un infeliz y Rimbaud un niño, 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 estafalaria "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, si 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 prometidora, 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 mi 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 bailarín de tangos y la parafernalia del género que consiste, como se sabe, en teloncillos a engaño, 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 tchin 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, "Tahiti, Tahiti", a lo sainetesco "La Comisaria", a fin de impedir que el público 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.)

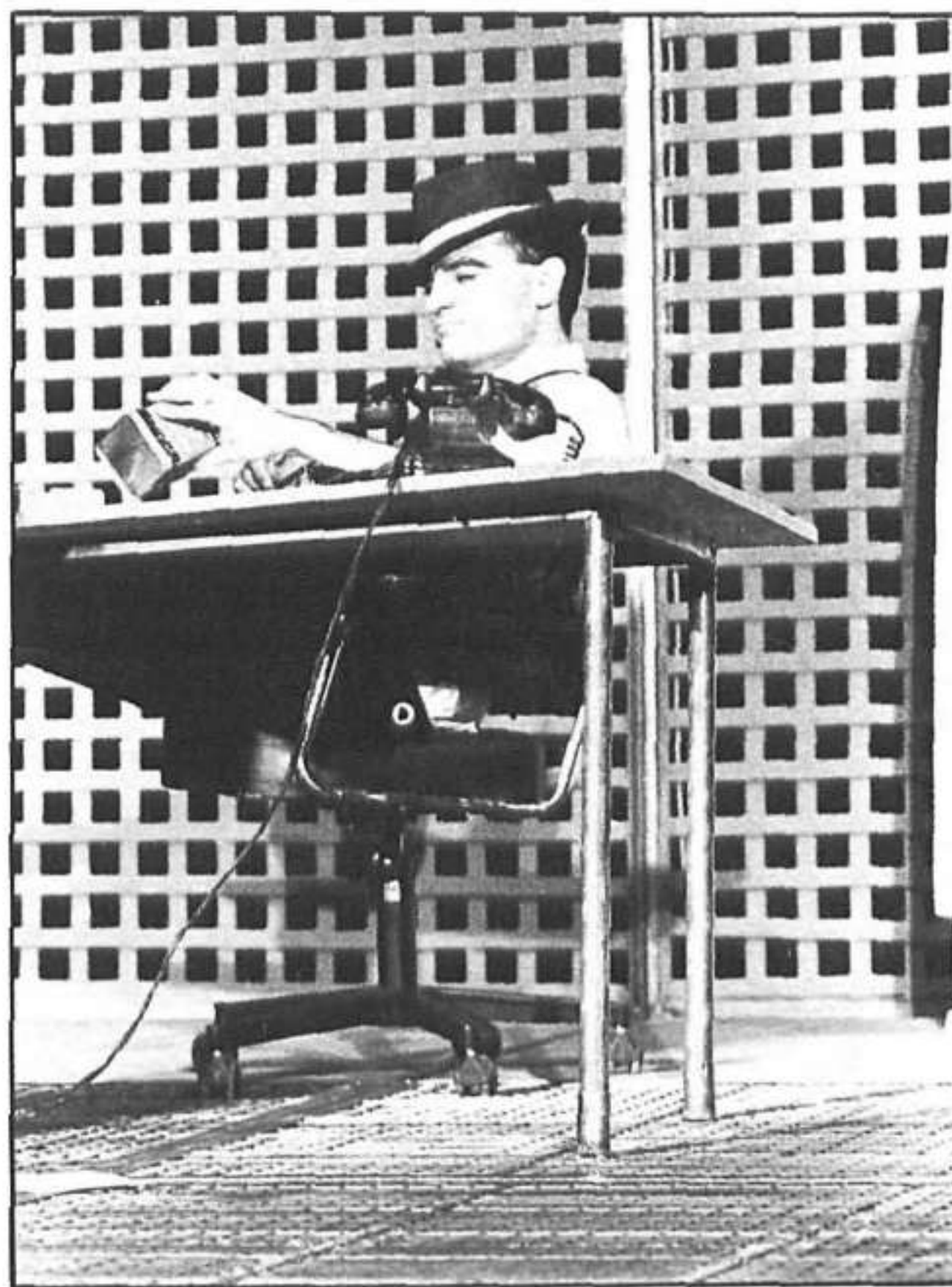
"(...) El espectáculo del Teatro Calderón se basa fundamentalmente en los "suetos" o "gags"

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



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).

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.)

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 Dario 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 realizado de algún otro modo, sobre todo cuando coexisten en escena dos raias 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, fijense 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 empastado 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 iróni-



cos 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 bilbaino 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 aurreku 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



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.

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 Superman 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 chupucero 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.)

"(...) Lo cierto es que, a punto de comenzar la cosa, los espectadores tuvieron muy claro que el grupo bilbaino 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 acontecimientos 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 Mariví 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 caserío, 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 Colín (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 embar-

go, 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 Lévi-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, haçerte reir y sonreir —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 trio 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, Colín 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 Villarreal, 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 Gual-

da, Alfonsi Sánchez, Miguel Ángel Paniagua y Juan Carlos Gualda. Estreno: 23 de abril de 1989, en el salón de actos de Azucaica (Toledo).

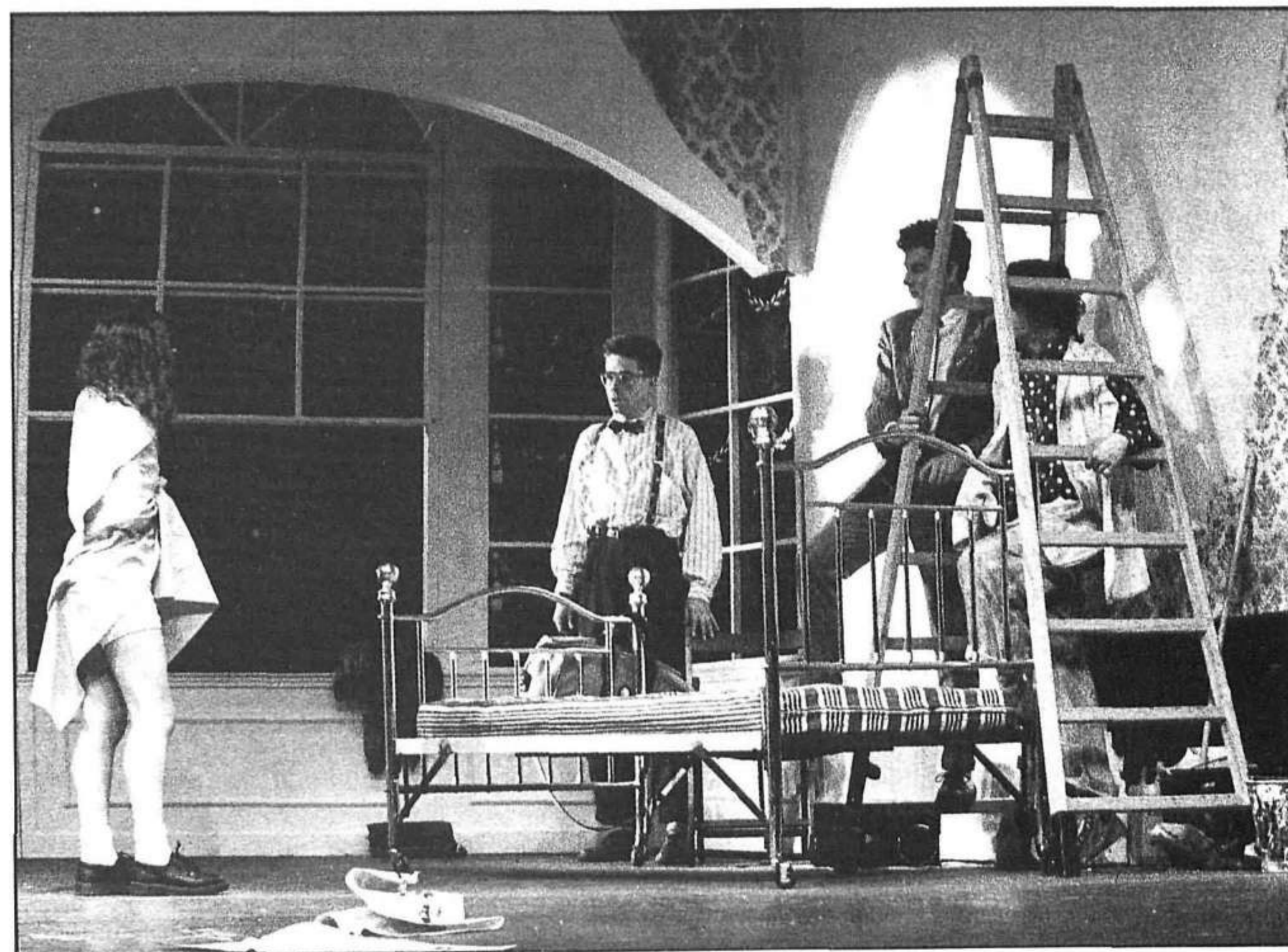
KOYAANISQATSI. Madrid

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

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).



posible." (E. H. T. "El País". Madrid. 29 de abril de 1989.)

"El nombre del grupo o compañía, Koyaanisqatsi, revela por sí 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.

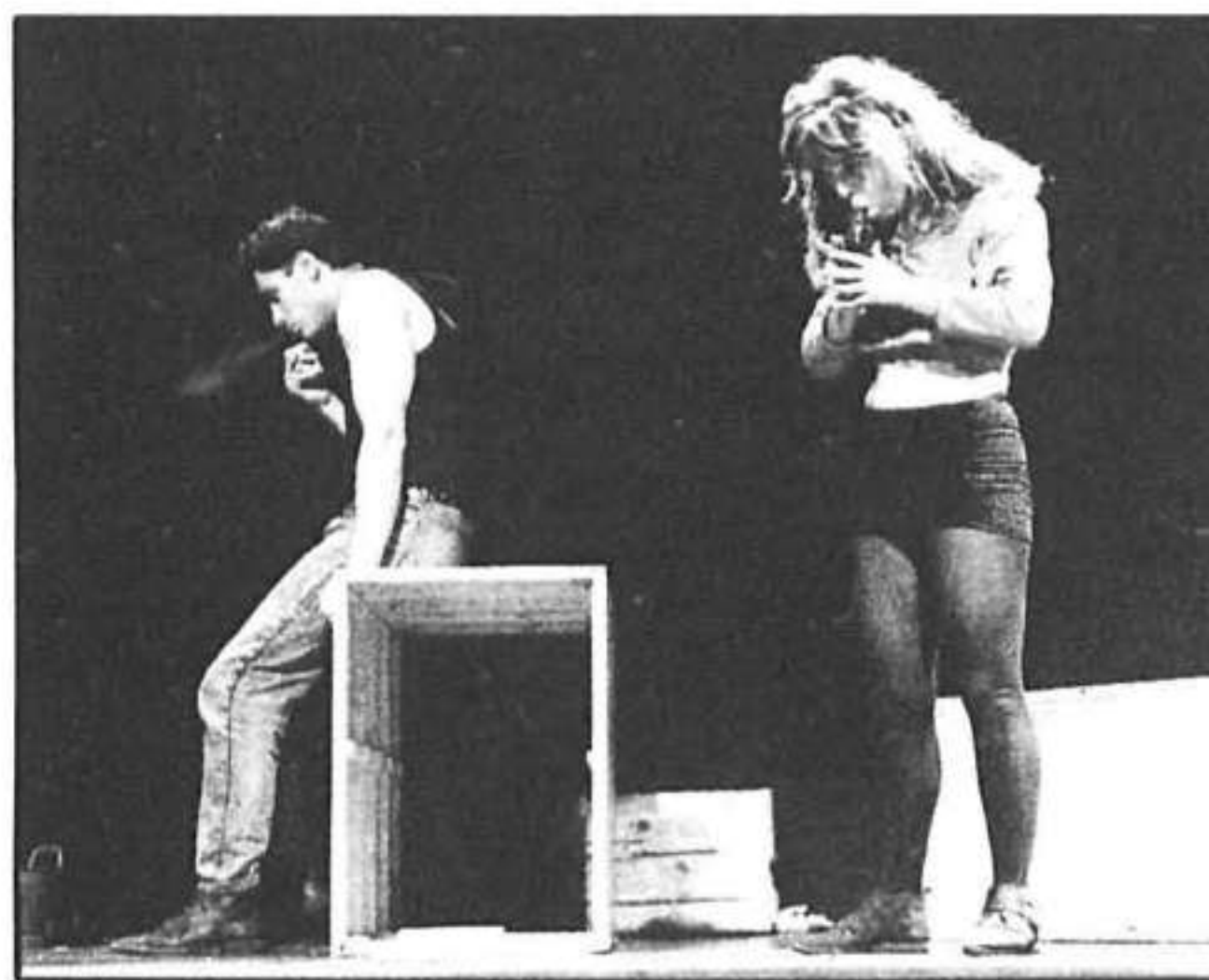
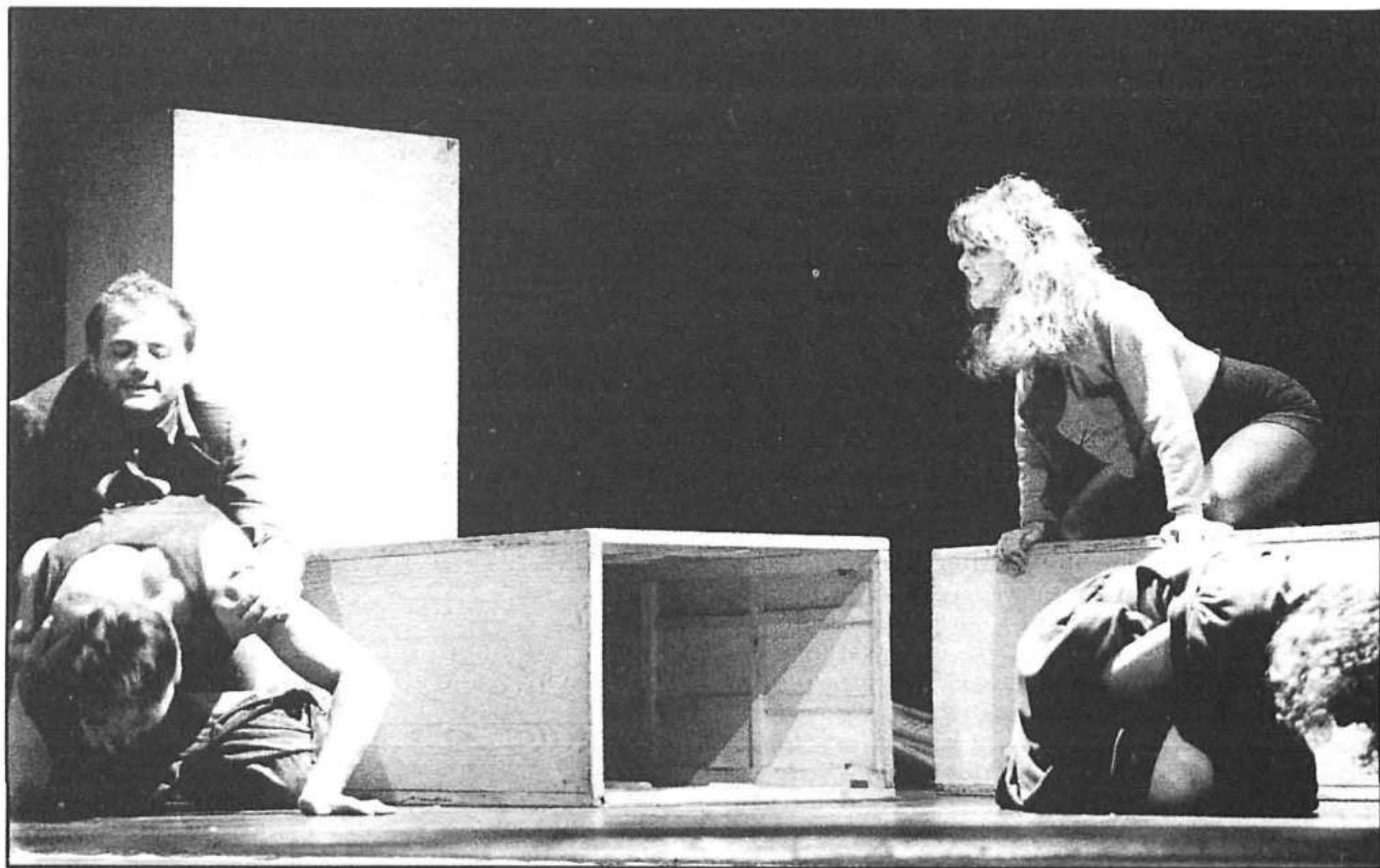
Alfonso Armada ha demostrado antes de ahora una inquietud ansiosa de protesta, de inconformismo, incluso de provocación. Estos cuatro seres estúpidos, sin ideas, entregados a mover sin sentido el pesado bártulo, o bártulos, de la vida, no son en rigor teatro. Sólo son un triste embrión lleno de inconcreción. 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 connotaciones 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 Alfíl 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 comunicación 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 burgues-



sía, 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 hombres 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

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).

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.)

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 curriculum, 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

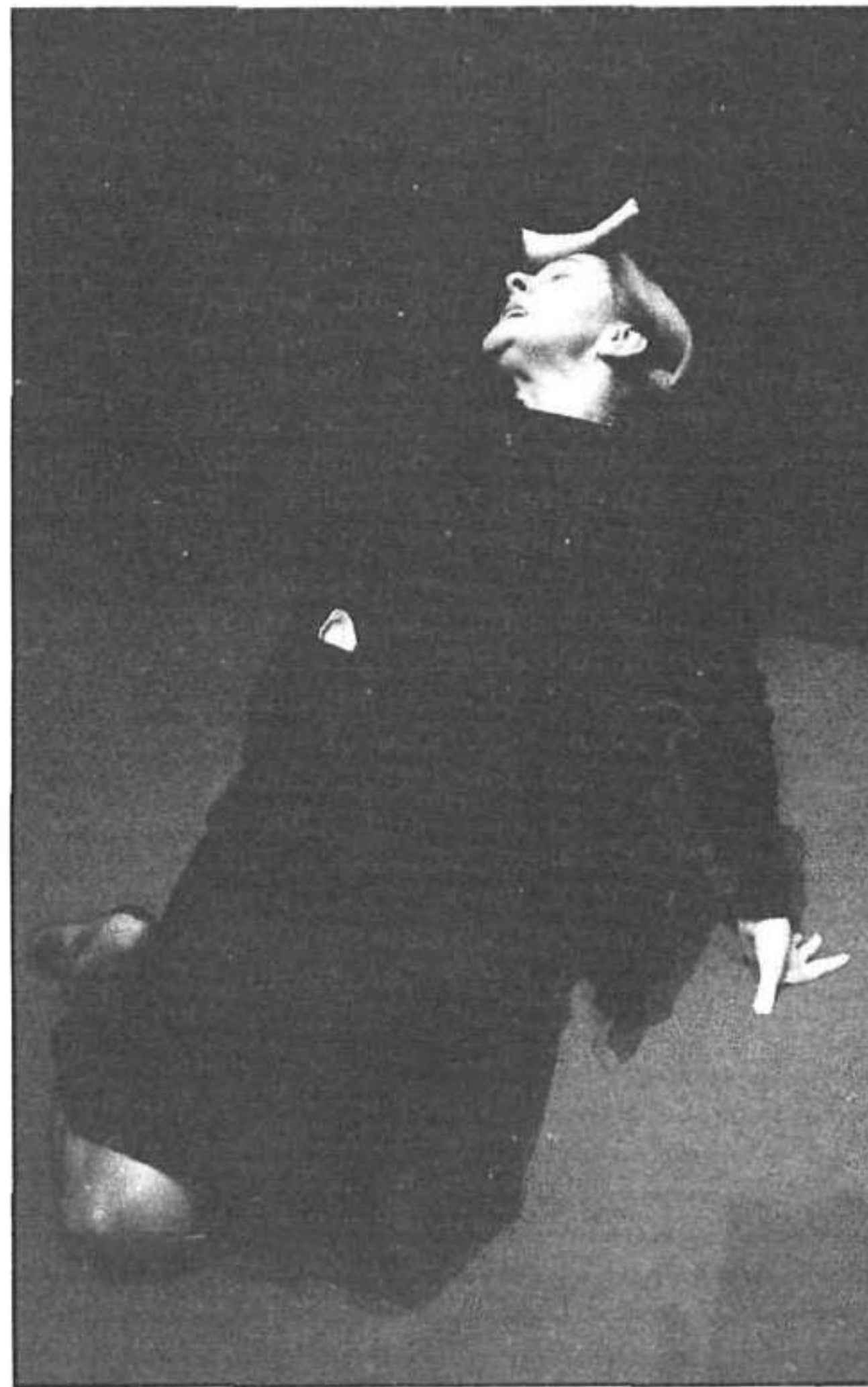
del Carmen Sotillo, el personaje de la obra de Delibes, no podría ser de otro modo más que siendo Lola Herrera.

(...) 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 los 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 comadróna del aplauso. Por ello, tal vez muchos opinarian 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."